

УДК 821.161

ИКИТЯН Л. Н.

МЫСЛИТЕЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ КАК ПРОВОКАЦИОННАЯ ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ

В статье рассматривается проблема специфичных форм художественного познания на фоне оригинальной творческой стратегии – мыслительного эксперимента. Выявлены и проанализированы основные факторы художественной реализации принципов литературной провокации.

Ключевые слова: мыслительный эксперимент, литературная провокация, формы художественного познания, парадокс, метод проблематизации.

Участниками творческого «креатива» произведение воспринимается как вторая реальность: в ней сознание писателей концентрирует идеи и теории, проводит их сквозь эпохи и культуры, с лёгкостью проникает из области материального в сферу бытийного, метафизического, ирреального. Художественное полотно способно вместить сполна человеческую жизнь, историю цивилизаций, мир «горний» и «дольный». В целом потенциал художественного творчества в воссоздании немислимых в обыденной жизни явлений-феноменов не ограничен, оттого искусство «обладает особым статусом в системе источников социальной информации» [7, 168].

Твёрдая убеждённость художников слова в том, что «воображаемое... выше сущего» [2, 445], в конечном итоге оформляется в определённую художественную стратегию, которую, например, Евгений Замятин обосновал так: «...все эти моря, облака и запахи – я должен приспособить для приёма внутрь, а в сыром виде они слишком физика и химия. То же и с людьми: они становятся интересны для меня с того момента, как о них начинает писаться история, то есть ложь, то есть все та же наша единственная правда» [там же]. Показателен в этом отношении факт из биографии Ф. М. Достоевского,

«примерявшего» на себя необычную воображаемую маску: «У меня, – признавался он в письме к брату, – есть прожект: Сделаться сумасшедшим. – Пусть люди бесятся, пусть лечат, пусть делают умным» [цит. по: 1, 44]. «Сделаться сумасшедшим», по мнению исследователя М. С. Гуса, классику необходимо было «для того, чтобы испытать человеческую душу, проникнуть под её «жестокую оболочку» и познать, что творится в глубине души человеческой» [1, 44].

Возможность создавать воображаемую реальность укрепляет в качестве новой формы художественного познания позиции мыслительного эксперимента. Однако такой эксперимент, что по определению предполагает работу с идеальными конструкциями, не является средством лишь только эмпирического изучения мира. Он также и способ теоретического моделирования действительности: будучи проектом некоей деятельности, открывает путь «мозговому штурму» объекта, подвергаемого мысленному «препарированию» с целью получения панорамного знания о нём. Так, художественная «картинка» создаётся посредством гипотетического, но весьма многозначительного «столкновения» воображаемого и сущего.

При этом свои идеи-планы автор может «перепоручать» героям, поведение и поступки которых станут исходить из характерного экспериментально-провокативного взгляда автора на реальность: «Я смотрю на жизнь совершенно с другой точки, – говорит один из персонажей романа Н. В. Гоголя «Игроки». – Этак прожить, как дурак, проживёт всякий, это не штука; но прожить с тонкостью, с искусством, *обмануть всех и не быть обманутым самому* (курсив наш. – Л. И.) – вот настоящая задача и цель!» [цит. по 9, 232]. Достоевский в таком поведении видел отталкивающее «живую жизнь» прожектёрство [3, 318] – игру человеком и Богом [1, 44]. Целенаправленно изучая особенности психологии апробаторов, классик выявил целый «паноптикум дискредитированных мировоззрений» и предугадал многие «экспериментальные сценарии неклассической ментальности» [3, 318].

В индивидуальном творчестве установка на мыслительный эксперимент (по сути, «прожект») нередко осуществляется за счёт потенциала таких явлений, в самой природе которых скрыты возможности интеллектуальной литературно-психологической деятельности. Ещё на страницах Библии представлен сюжет испытания-апробации и его соответствия/несоответствия онтологическому Закону. В Писании, а затем и религиозной литературе «экспериментировать» мог только Создатель Вселенной, объектом же Его «исследования-проверки» был человек, чья сопричастность Высшей Воле являлась гипотетической. Даже ветхозаветные истории о «борьбе» с Богом Иакова, «тяжбе» с Небом Ионы и Иова, «бунтарстве» Екклесиаста, «неверии» апостола Фомы утверждают величие Творца, благость Промысла, нерушимость Основ. Подобие экспериментально-провокационной коллизии наблюдаем в известной сцене суда царя Соломона над матерями, в требовании жертвования сына Авраама, в проверке веры Петра на Галилейском озере. Всякое же «испытание» Самого Господа – от лукавого (спор за душу Иова; искушение Христа в пустыне), оно ничтожно по замыслу и убого по реализации. Позднее, в «светской» литературе, тема онтологического испытания человека останется одной из ключевых, но обретёт сугубо этическое звучание. «Лабораторная» ситуация тяжбы дьявола с Богом получит новое осмысление в силу непреходящей остроты и напряжённости её центрального вопроса: во имя чего человек добродетелен [Иов; 1:6—12, 2:1—6]. Гений И. В. Гёте представит эту ситуацию в новом художественном ракурсе, и коллизия «Фауста» станет одним из наиболее популярных сюжетов-интерпретантов мировой культуры.

Провокационным ресурсом мыслительного эксперимента может быть «заряжен» не только сюжетно-фабульный центр произведения. Опыт «духовной и практической деятельности человека» [12, 5] обусловлена логика определённых жанров, таких, например, как утопия и антиутопия, основой повествования которых являются гипотетические, но моделируемые как

реальные, социальные или нравственные, обстоятельства. Опытнo-апробативная «пружина», вскрывающая чаяния и опасения авторов утопий, даёт ключ к пониманию выдвигаемых ими прогнозов, критических взглядов на природу человека. «Я хотел, – писал в предисловии к своей повести «Через полвека» Сергей Шарапов, – изобразить нашу политическую программу *как бы осуществлённой*. Это служило бы для неё своего рода *проверкой* (курсив наш. – Л. И.). <...> Если в программе есть принципиальные дефекты, они неминуемо обнаружатся» [12, 29]. Следовательно, утопия выводит «программу» счастья, а антиутопия «ревизует» её составляющие. Так, в первой половине XX века мечта о «золотом веке», «возвращённом рае» всё настойчивее апробируется на соответствие, множа во всей Европе экспериментальные вариации писателей на тему «Будущее человечества»: С. Шарапов «Через полвека» (1902), Г. Честертон «Наполеон из Ноттингхилла» (1904), Н. Фёдоров «Вечер в 2217 году» (1906), В. Брюсов «Республика Южного креста» (1907), Э. Форстер «Машина останавливается» (1911), Е. Замятин «Мы» (1924), О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932), Дж. Оруэлл «Скотный двор» (1945), «1984» (1949).

Ситуация мыслительного эксперимента работает и в качестве смыслообразующего начала. Особое место в художественном воссоздании внутренних процессов развития личности и общества занимает феерическое действие в виде галлюцинаций, бредовых вымыслов персонажей, снов и видений, причуд безумцев, в которых авторам и предоставляется «возможность осуществить что-то вроде мысленного эксперимента, необходимого для проверки смущавшей автора идеи» [8, 16]. Например, сновидение позволяет герою рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» (1877) отыскать братьев по разуму, воплотивших мечту о гармонии, затем стремительно «прожить» все этапы человеческой истории и выявить причины духовного краха цивилизации. Метод «логической фантастики» (П. Н. Сакулин) даёт возможность В. Ф. Одоевскому в повести «Город без имени» (1839) «проверить философию «утилитаризма» Иеремии Бентама «на излом» [там

же], то есть, последовательно минимизируя жизнеподобие обстоятельств поэтикой фантастического вымысла, довести свой умозрительный опыт до конца. В романтической прозе развился даже особый «экспериментально-провокативный» тип фантастического конфликта – столкновение мечты с реальностью, где «чудесное рано или поздно оказывалось мнимым» [8, 25]. Подобного рода опыт над читательскими ожиданиями, с одной стороны, проверял разумную активность человека, а с другой, «разоблачённый» и всё-таки успешный развернуться фантастический сюжет позволял автору, не покидая почвы заурядных бытовых ситуаций, проникнуть в «последние» глубины человеческой души» [8, 26—27]. Русские романтики (А. А. Бестужев-Марлинский, Е. А. Баратынский, А. Ф. Вельтман и др.) таким методом испытывали художественно-эстетические культы своего времени: «Говоря иначе, эксперимент, осуществляемый при помощи мнимых «чудес», поставил под сомнение нравственный пафос романтического индивидуализма», обнажил «опасные последствия метафизического бунта романтиков, направленного против непреложных законов бытия и норм человеческого общежития» [8, 28].

Новый ракурс в конфликте кажущегося и действительного открыли писатели-реалисты, переподчинив свои провокации выявлению социальных проблем. В творчестве авторов последней трети XIX – первого десятилетия XX вв. устойчивым становится мотив прозрений в духе «нормального» безумства-юрродства: «Красный цветок», «Сказание о гордом Аггее» В. Гаршина; «Чёрный монах», «Палата № 6» А. Чехова; «Ошибка» М. Горького; «Из глубины веков» Л. Андреева.

Фантастическое, сверхъестественное, стихийное, безумное, гипотетическое и прочие формы способны раскрыть в искусстве новое «измерение мысли» [5, 54], которое «Д. Н. Овсяннико-Куликовский характеризовал как литературу эксперимента в отличие от литературы наблюдения» [5, 54]. Расширение таким способом границ творческого постижения действительности, на наш взгляд, есть не что иное, как «прививка» художественной сфере (независимо от литературно-эстетических

ориентаций) философского метода *проблематизации* – источника экспериментально-провокативных стратегий. Всем творцам с нестандартным видением присущ особый взгляд на вещи. Выявление изъянов там, где всё казалось ясным и бесспорным, составляет основополагающий принцип мастера в отборе, оценке и трактовке жизненного материала, подлежащего воплощению. «Проблемные» механизмы художественного изображения заключаются в том, что художник сознательно сбивает фокус восприятия изображаемого, целенаправленно подводит потенциального читателя к мысли, что на устойчивые представления о человеке и мире должно взглянуть под другим углом. Намеренно разрушая привычное, автор демонстрирует либо его «погрешность», либо наличие альтернативной позиции, как правило, более соответствующей правде и закону морали. Эстетическое поле мыслительного эксперимента как одного из видов деятельности человека строится на возможности выбора нравственных предпочтений (сущего и должного, должного и желаемого).

Итак, мыслительный эксперимент в ракурсе метода проблематизации – это живая реакция чувства и разума человека внутри прочного фундамента устоявшихся общественных норм и принципов. В системе базовых позиций литераторов, мыслящих «экспериментально», одним из определяющих в разрешении острой духовно-нравственной или психологической проблемы становится обращение к парадоксальным случаям. Там, где традиционные этические императивы сталкиваются с субъективными представлениями о них, парадокс видится автору средством экспериментального испытания существующего хода вещей, а также принципом провокационного оценивания его целесообразности. При этом парадоксальные ситуации, нарушающие обыденные нормы и типичные отношения, сознательно создаются самими героями, а не «достаются» им извне уже «готовыми».

Парадокс – стержневой принцип художественного олицетворения алогичности жизни, каждый момент которой выявляет примитивность, ограниченность, ненормальность, нередко иллюзорность реального мира.

Есть целые эпохи, в эстетике которых культивируется «своеобразный культурный парадокс» [13, 112]. Так, в ментальном поле культуры рубежа XIX–XX вв. вызревают концепции диалектики добра и зла, парадоксальность которых зиждилась на восприятии добра и зла как антиномии, а не антитезы. Вследствие человек стал утрачивать способность распознавать полюсность этих величин: «легко взаимозаменяемые», они закономерно облекались «в учёную формулу «по ту сторону добра и зла» (Л. Шестов) [цит. по: 3, 312]. «Разбавленная» имморалистическим компонентом, система ценностей стала культивировать в сознании человека уверенность в полной свободе самопроявления. Защита чистоты догматического вероучения в эпоху русского религиозного Ренессанса уступила место активному пересмотру «вероисповедного опыта в его социальной практике» [3, 326], а доказательства жизнеспособности духовных универсалий добываются в самостоятельно моделируемых формах общественного поведения: религиозно-реформаторской (соловьёвцы – Мережковский, Гиппиус и др.), «естественной», не сопряжённой с цивилизационными ограничениями (Куприн), революционной (Горький) и прочих. Отсутствие в таких социально-апробативных формах связи с Абсолютом нередко приводит к оправданию зла практической его целесообразностью. Так рождается сюжет игры с судьбой, смертью, вызова самому бытию, «карамазовского» бунта «твари против Творца и учреждённого Им мирового порядка» [3, 322]. Лишённые нравственного созидания, они в идеологическом пространстве культуры рубежа XIX–XX вв. приобретают экспериментально-провокационные формы.

Например, в творчестве Леонида Андреева, одного из ярких авторов-парадоксалистов порубежного периода, зыбкость грани между добром и злом представлена двумя типами опытно-провокационных действий героев. Первый мотивирован имморалистической доктриной в сознании тех, чьи поступки реализуют крайнее своеволие. Так, Керженцев («Мысль»), «дедушка» («Мои записки»), хозяин трактира («Любовь к ближнему»),

Феклуша («Собачий вальс»), Магнус («Дневник сатаны») воспринимают этические табу лишь как фактор, сдерживающий свободное волеизъявление человека. Это исконное, но ущемляемое, по их мнению, моралью право и отстаивается этими героями в акте антигуманного эксперимента. В основе же «опытных» деяний нравственного характера парадокс иного рода. Героев Андреева, жаждущих торжества справедливости, триумфа благородной природы человека (Навуходоносор, Саша Погодин, Генрих Тиле), сбивают «с панталыку» (И. Анненский) онтологические противоречия. Их неодолимость нередко побуждала литераторов обращаться к особым личностям и ситуациям, вне «здорового смысла»: мировому злу нередко противостоит душевнобольной (Ф. Достоевский «Идиот», В. Гаршин «Красный цветок»); истина и внутренняя гармония познаётся галлюцинирующим персонажем в беседе с неведомым (А. Чехов «Чёрный монах», Л. Андреев «Рассказ о Сергее Петровиче»); подлинность отношений, идеалы добра и справедливости открываются лишь в процессе потери связи с реальностью (А. Чехов «Палата № 6», М. Горький «Ошибка», Л. Андреев «Жизнь Василия Фивейского»). Вселенские парадоксы обуславливают сложный психологический комплекс сильной, «умопостигающей» мир личности, показанной в пограничной ситуации, но в свободном творческом акте победы (хотя порой и призрачной) над стихией парадоксов.

Появлению особой повествовательной модели, содержательно и структурно реализующей экспериментальную/провокационную стратегию художественного познания, способствует и рост психологизма в прозе второй половины XIX века. Связано это с творчеством тех беллетристов, на чьи представления о непостижимости высшей истины повлияли научные идеи времени. Так, например, в «таинственных повестях» И. С. Тургенева «Сон», «Песнь торжествующей любви», «Яков Пасынков», «Клара Милич (После смерти)» автор выступает в роли «естествоиспытателя», делающего сверхъестественное и мистическое доступным «опытному познанию и даже экспериментированию» [6, 168]. Другой вариант – это «рассказ положений»

(В. Брюсов), «в котором герой ставится в исключительную «лабораторную» ситуацию, «пытующую», по словам Блока, «естество» [14, 66]. Русская литература XIX в. широко использовала возможности этой повествовательной модели: это и карточная игра неазартного Германна как игра с судьбой, и поиск себя в столкновениях с героями-двойниками Печорина, это чиновники и псевдоревизор у Гоголя (в целом мотив мнимости и притворства: маски, переодевания), и «падение» царя Аггея как обретение своего истинного «я» у Гаршина, наконец, комические «зарисовки» Чехова в «Смерти чиновника», «Толстом и тонком» и проч. Наиболее масштабно «лабораторную ситуацию» использует Ф. М. Достоевский в художественных коллизиях «идейного» преступления: самоубийства Кириллова, «пробы» Раскольникова, теории Ивана Карамазова, «реализованной» Смердяковым. Жаждой экспериментальной проверки и провокации обусловлена и логика ряда иных сюжетных поворотов: «сюрпризика» Порфирия Петровича, теоретические «провокации» Ставрогина, «фокус» штабс-капитана Снегирёва с деньгами Алёши Карамазова, пистолет-обманка Ипполита Терентьева и т. д. Из глубин психологических «надрывов», споров героев Достоевского, а особенно их «вывертов» («надрывов» в действии, по определению И. Ф. Анненского) вырастает принцип активного эмпирического испытания абстрактной идеи на её жизнеспособность, практическую значимость, этическую состоятельность. Позднее, когда перед прозаиками 1890–1900-х годов встанет проблема выработки нового мирозерцания, принцип ярко провокационного мышления героев проявится в менее экспансивной форме: «диспута между практиком и философом, естественником и гуманитарием, врачом и филологом («Дуэль», «Дом с мезонином» А. Чехова, «С двух сторон», «Тени» В. Короленко, «Записки врача» В. Вересаева)» [11, 93].

Наконец, провокация в виде эксперимента как фактор недоверия к правде факта максимально реализует принцип *сомнения*, который используется по отношению ко всему, с чем нельзя согласиться, тем самым способствует «кристаллизации» истинных знаний. Универсализм моральной

системы сыграл с ней злую шутку: её абсолютный характер, вне учёта конкретной ситуации, приводит к сомнению в непреложности утвердившихся ценностей, поэтому «моральные догматы... обезличиваются в веках, утрачивают историческое напряжение, культурную изначальность, единственность» [13, 374]. Моделирование мыслительных экспериментов суть выражение той критически настроенной совести, для которой истина – не заданная величина, а категория проблемная. Сильнейшим толчком к расширению ролевого поведенческого репертуара социально равнодушного человека послужила активизация различных форм радикального отрицания [4, 73]. В результате на рубеже XIX и XX столетий многие признавали критический подход к действительности единственно верным мерилom в выборе системы ценностей (пик – тезис Ф. Ницше о «переоценке ценностей»). Однако экспериментальная стратегия у русских авторов так же, как и для западных деятелей культуры открывавшая возможности для борьбы с социально бесперспективными установками и канонами сознания, далеко не всегда вела к нигилистическому неприятию всего и вся, но зато по-новому коррелировала с характерным для поэтики русской литературы апофатическим принципом отрицания-утверждения [4, 76]. Как правило, при провокационном поведении героя, его максималистских, радикальных, порой жестоких экспериментах истина не только не умалялась, а порой получала подтверждение своей жизнестойкости, которую автор пытался постичь «способом от противного».

Итак, эксперимент-провокация самих героев, а также автора над своими героями и сознанием читателя-реципиента даёт возможность не только (и не столько) определить, в чём состоит истина, сколько «отсеять» ложные представления о ней или отвергнуть губительные для личности и общества средства её постижения. Уместность мыслительного эксперимента определена желанием мастера ненавязчивого, но при этом целенаправленного подведения читателя к пониманию подлинного, когда сам автор сторонится открытого и

безапелляционного навязывания своей точки зрения читателю либо не совсем определился с конечными ценностями.

Общебытийный, не переводимый на язык формальной логики философско-поэтический план литературной провокации, где вопрос о судьбе идеи перерастает «в запрос о судьбе мира» [3, 114], созвучен художественному критерию тех авторов, чья творческая мысль развивается «в универсальных категориях движения... в „возрождении многогранности жизненного опыта, включающего и трезвое осмысление мира, и утверждение земного бытия во всей его напряжённости, праздник и трагедию любви и скептическое отрицание, творящее добро”» [10, 85]. В целом «формулами» художественного мира стали парадокс, сомнение в рамках философского метода проблематизации, породившие новые художественные формы экспериментально-провокационного познания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гус М. С. Идеи и образы Ф. М. Достоевского : моногр. / Михаил Семёнович Гус. – 2-е изд., доп. — М. : Худож. л-ра, 1971. — 591 с.
2. Замятин Е. И. Мы : роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания / Евгений Иванович Замятин . — Кишинёв : Литература артистикэ, 1989. — 640 с.
3. Исупов К. Г. Возрождение Достоевского в русском религиозно-философском ренессансе / Константин Глебович Исупов // Христианство и русская литература : сб. / отв. ред. В. А. Котельников. – СПб. : Наука–СПб, 1996. — № 2. — С. 310—333.
4. Исупов К. Г. Философия и литература «серебряного века» / Константин Глебович Исупов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.) : в 2 кн. / отв. ред. В. А. Келдыш. — М. : Наследие, 2000. — Кн. 1. — С. 69—131.
5. Келдыш В. А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность / Всеволод Александрович Келдыш // Русская литература

- рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. / отв. ред. В. А. Келдыш. — М. : Наследие, 2000. — Кн. 1. — С. 13—68.
6. Курляндская Г. Б. Литературная срединная Россия: (Тургенев, Фет, Лесков, Бунин, Леонид Андреев) / Галина Борисовна Курляндская. — Орёл : Изд-во Орлов. гос. телерадиовещат. компании, 1996. — 238 с.
 7. Манкевич И. А. Литературные коммуникации и культурологическое знание / Ирина Анатольевна Манкевич // Вопросы филологии. — 2006. — № 1 (22). — С. 167—172.
 8. Маркович В. М. Дыхание фантазии / В. М. Маркович // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820—1840 гг.) / вступ. ст. В. М. Маркович. — Л. : Изд-во ЛГУ, 1990. — С. 5—47.
 9. Мережковский Д. С. Гоголь и чёрт : (исследование) / Дмитрий Сергеевич Мережковский // Мережковский Д. С. В тихом омуте : ст. и исслед. разных лет. — М. : Сов. писатель, 1991. — С. 213—310.
 10. Хоменко Н. И. Об одном «фаустианском» мотиве в «Жизни Клима Самгина» / Н. И. Хоменко // Горьковские чтения. — Горький, 1984. — С. 83—92.
 11. Чирва Ю. Н. О «драме идей» Л. Андреева : к столетию со дня рождения писателя / Юрий Николаевич Чирва // Театр. — 1971. — № 9. — С. 90—99.
 12. Шестаков В. П. Эволюция русской литературной утопии / Вячеслав Павлович Шестаков // Русская литературная утопия : сб. произведений / сост., вступ. ст., коммент. В. П. Шестакова. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. — С. 5—32.
 13. Этическая мысль : Научно-публицистические чтения / отв. ред. А. А. Гусейнов. — М. : Политиздат, 1988. — 384 с.
 14. Ясенский С. Ю. Проблематика свободы воли в новеллистике Брюсова и Андреева / Сергей Юрьевич Ясенский // Русская литература. — 1997. — № 1. — С. 66—77.

МИСЛЕННЄВИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ

ЯК ПРОВОКАЦІЙНА ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ПІЗНАННЯ

У статті висвітлено проблему специфічних форм художнього пізнання на тлі оригінальної творчої стратегії – мисленнєвого експерименту. Виявлено та проаналізовано засадничі фактори художньої реалізації принципів літературної провокації.

Ключові слова: мисленнєвий експеримент, літературна провокація, форми художнього пізнання, парадокс, метод проблематизації.

IKITYAN L.

INTENTION EXPERIMENT AS A PROVOCATION FORMS OF ARTISTIC KNOWLEDGE

The article deals special forms of artistic knowledge in original experiment strategy views.

Key words: intention experiment, literature provocation, creative strategy, paradox, problem method.

Стаття надійшла до редколегії 20.06.2013 р.