



Эмпирика_Теория_Проблематика

УДК 82-1/29

Икитян Людмила Нодариевна

Кандидат филологических наук,
главный редактор журнала «Гуманитарная парадигма»,
Межрегиональный институт развития территорий (Ялта),
Российская Федерация, Армянск

ИГРА — ЭКСПЕРИМЕНТ — ПРОВОКАЦИЯ: СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНСТРУКТА

В статье рассматривается проблема новационного постижения мировой литературы. Особенностью предпринятого подхода является ориентация на вопросы конструирования текста и соответствующего его функционирования в рамках взаимодействия автора и читателя. Эта проблема рассматривается в свете концепции «целое больше, чем сумма его частей». Текстовое пространство анализируется с позиций надуровня авторской мысли, где существенным предстают игра, эксперимент, провокация, не рассматриваемые современной науке в одном феноменологическом ряду. Автор трактует их как конструкты — концептуально нагруженные схемы изображения реальности в перспективе. Подвергаются анализу смежные понятия «апробативные стратегии», «искусственный залог творчества», «авторская модальность». Особое внимание уделено обоснованию понятия «герой-актор».

Ключевые слова: текстовое пространство, игровое начало, художественный эксперимент, художественная провокация, конструкт, искусственный залог творчества, модальность, герой-актор.

Lyudmila N. Ikityan

PhD of Philology, chief editor of the magazine «Humanitarian paradigm»,
Inter-regional Institute for Spatial Development (Yalta),
Russian Federation, Armyansk.

GAME — EXPERIMENT — PROVOCATION: WAYS TO CREATE AN ARTISTIC CONSTRUCT

Abstract. *The article discusses the problem of innovations and comprehension of world literature. Feature taken in the article approach is to focus on the issues of*

constructing the text, and appropriate functioning within the framework of cooperation between the author and the reader. This problem is considered in the light of the concept «the whole is greater than the sum of its parts». Space of text is analyzed from the standpoint of super-level author's thought, where the significant stand game, experiment, provocation, in modern science not covered in the phenomenological one row. The author treats them as constructs — conceptual tools and schematic picture of the reality in the prospect. Analyzed related concepts «approbative art», «artificial deposit of creation», «the author's modality». Special attention is paid to the justification of the concept of «character-actor».

Keywords: *textual space, the beginning of the games, artistic experiment, an artistic provocation, a construct, an artificial key to the creativity, modality, character-actor.*

Для цитирования:

Икитян Л. Н. Игра — эксперимент — провокация: способы создания художественного конструкта // Гуманитарная парадигма. 2017. № 1. С. 6–22.

Конструирование текста: надконструкция и конструкты — вопросы общей теории

Конструирование художественного текста понимается, как правило, сугубо в привязке к событийно-хронологической структуре произведения. Эту структуру определяют, прежде всего, идейно-содержательные моменты, ею дополнена сфера поэтики текста, всё это предполагает метод изображения как совокупность приёмов, подходов и средств художественного воспроизведения. Но эта тщательно складываемая «мозаика» порой не составляет художественного целого, ибо далеко не всегда собранные воедино «фрагменты» текста раскрывают авторский замысел в полной мере. Ведь в искусстве, которое давно уже не стремится к копиям «удвоению»¹ реальности, а является *оригинальной практикой*, подобной философии, религии или, скажем, науке, но только со своим интеллектуально-креативным арсеналом познания², работают особые механизмы творческой рефлексии. Без них (намеренно подключаемых автором или проявляемых стихийно) целостность произведения даже при уяснении всех текстовых элементов недостижима в силу того, что «целое, — как утверждали древние, — больше, чем сумма его частей»³, а объяснение отдельных феноменов возможно лишь через их отношение к целостностям [11].

¹ «Ограничиваться воспроизведением реальности, бездумно удваивая её, не имеет смысла. Миссия искусства — создавать ирреальные горизонты» (Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М., 2003).

² «Искусство строит способы познания, снимает шум, превращая его в речь, годную для сообщения» [21]. О способе художественного познания: «Искусство идёт иногда по выжженным дорогам; оно утверждает, самоотрицает, оно утешает, но оно напрягает бой», «Искусство — скорее хирургия, чем терапия», «Искусство — это слом. Причем прежде существовавшая система сламывается целиком» [там же].

³ Выражение, приписываемое Аристотелю, выведено из его сентенции о приоритете целого над частью: «...если части предшествуют (protera) целому, а острый угол — часть прямого, и палец —

Вопрос текстового пространства может рассматриваться не только с позиций уровней текста (жанрового, сюжетно-событийного, идейно-тематического и т. д.), но и некоего надуровня. Конструкция текста (не композиция!) определяется началами, которые объемлют всё последующее устройство текста, являясь некой его «надконструкцией». Конфигураторы этой надконструкции, хотя и определяющие в момент вызревания художественного замысла и в ходе его творческой реализации, в структуре текста материально могут и не обозначаться, однако в качестве общих построений организуют текстовое пространство тем или иным конкретным образом. Эти начала определяют и формальные, и содержательные аспекты текста — всю его природу, постичь которую порой легче из передаваемого читателю ощущения, из общего звучания произведения, нежели из анализа его составляющих.

Исходя из таких, так сказать, «холистических»⁴ координат, которые нам видятся весьма важными для полноценного понимания ряда текстов мировой литературы, мы намеренно для обозначения текстовых «производных» надконструкции используем термин «конструкты». Заимствуем это понятие из теории познания, мыслимого как конструирование и проектирование, и обозначаем существенное различие между художественным конструктом и композиционным структурированием текста. А различие это заключается в принадлежности данных категорий разным системам: если композиционное распределение художественного материала работает на выстраивание сюжетно-фабульных схем, то конструкты — на создание концептуальных схем; если в композиции находит отражение процесс «сборки» фактов, то конструкт выступает условием этой «сборки», исходной установкой того, каким тексту быть в конечном виде. Выражаясь фигурально, если композиция — это река, то конструкты — её русло и те силы, что определяют динамику её течения. Характерное для конструкта свойство, сущностно отличающее его от других элементов, — это наличие концептуально-теоретической нагруженности, поэтому конструкты «не просто фиксируют некую наблюдаемую данность, а предполагают определённый понятийный анализ» [1], то есть являются «продуктом деятельности, трактуемой в искусственном залоге, — проектирование, конструирование, сборка, синтез» [1; 17].

Модальность авторского мышления: творчество в искусственном залоге

Говоря о специфичных началах текста, в которых существенна доля авторского присутствия, нельзя «оставить без внимания такое важное для текстообразования и текстовосприятия понятие, как авторская модальность» [2, с. 59]. «Модальность текста — это выражение в нем отношения автора к сообщаемому», это его позиции и ориентации, «сформулированные ради сообщения

часть живого существа, то можно было бы подумать, что острый угол предшествует прямому и палец предшествует человеку. По-видимому, однако, эти последние первее (protera): ведь обозначение первых дается на основе последних, которые первее и потому, что могут существовать без первых» («Метафизика»).

⁴ Холизм — в широком смысле — позиция в философии и науке, исходящая из приоритета и качественного своеобразия целого по отношению к его частям.

их читателю» [там же, с. 59]. Модальность авторского мышления не может быть вычленена отдельно ни из формального, ни из содержательного пласта произведения, ни даже из их комбинации при рассмотрении отдельных элементов, поскольку «общая модальность как выражение отношения автора к сообщаемому заставляет воспринимать текст не как сумму отдельных единиц, а как цельное произведение» [там же, с. 60]. Анализ формально-содержательных аспектов в свете проблемы модальности текста будет полноценным лишь с учётом «целевой установки, интенции автора, условий общения и личностных ориентаций автора — научных, интеллектуальных, общественных, нравственных, эстетических и др.» [там же, с. 63].

Об исходных стимулах художественного творчества и о его типах в соответствии с модальностью текста более века назад говорил Д.Н. Овсяннико-Куликовский. С основой на методы эмпирического познания в естественных науках, учёный типы авторского мышления и соответствующий им способ художественной обработки материала определил как *наблюдательный* и *экспериментальный*. Ядром наблюдательного творчества было выведено ориентирование художника на *точное воспроизведение* реалий (т. е. художественное изображение в естественном залого), а основой экспериментального — установка на *опытное конструирование* реальности (в искусственном залого). Следовательно, первый тип творчества свойствен художнику, осуществляющему синтетический и стереоскопичный анализ жизни и беспристрастному в создании картины мира в координатах естественного хода вещей⁵. Художнику-экспериментатору же недостаточно только обладать материалом наблюдения: он стремится постичь первоосновы наблюдаемого, спрогнозировать вероятностные варианты его развития⁶. Так как отправная точка «опытного» творчества⁷ — это стремление *познать* действительность, то закономерно, что художник-экспериментатор прибегает к тщательному *анализу* изображаемого феномена.

Понятно, что начала, которые мы находим важнейшими в процессе конструирования текста, характерны для типа творчества, в основе которого «опытный» механизм художественного познания, который активно вводится писателями в наблюдаемый им мир в виде системы авторских апробативных конструкторов. Сущностным для них является принцип импликации — выведение из наблюдаемой данности чего-то в ней скрыто присутствующего, подразумеваемого или ясно ощущаемого автором и выводимого им по принципу «если..., то...»⁸, где «если» — это моделируемые художником условия, причины, обстоятельства, а

⁵ По представлению Овсяннико-Куликовского, таковы Шекспир, Пушкин, Лермонтов как автор «Героя нашего времени», Гончаров, Тургенев, Писемский.

⁶ «Экспериментальный род творчества», по мнению Овсяннико-Куликовского, характерен Гоголю, Салтыкову-Щедрину, Достоевскому, Гл. Успенскому, Чехову.

⁷ Д.Н. Овсяннико-Куликовский указывает на смешанный тип многих художественных произведений с преимуществом либо наблюдательного, либо экспериментального подхода. Так, Лев Толстой до своих назидательных романов признаётся учёным как автор-наблюдатель, но как автор-экспериментатор в момент создания «Воскресенья» и «Крейцеровой сонаты».

⁸ В русском языке возможны варианты синонимических конструкций для выражения импликации: когда..., то...; в том случае..., если...; из... следует ...; в случае... произойдёт... и т. п.

«то» — его возможное(ые) следствие(я). Таким образом, в процессе создания «искусственнозаложенного» текста мы имеем дело с особыми проекциями авторской ментальности — идеальными эвристическими моделями в чём-то логического, а в чём-то чувственного (предчувствованного) отражения мира в формах, потенцирующих порой самый немислимый поворот⁹. Вот как этот механизм видится классикам литературы в процессе их творческой работы. Например, Эмиль Золя определял, что автор-экспериментатор, следуя за своими героями в зал суда, в «вертеп», в мастерскую, в шахту, на биржу, в универсальный магазин и т. д., стремится узнать, «что произойдет, *если* такая-то человеческая страсть будет развиваться в такой-то среде и в таких-то условиях, *что* вызовет она с точки зрения отдельной личности и всего общества...» (курсив наш. — Л. И.) [7, с. 254]. Русский общественный деятель и публицист Сергей Шарапов опытно-апробативные «пружины», полагаемые им в романе-утопии «Через полвека» (1902), обосновывал следующим образом: «Я хотел <...> изобразить нашу политическую программу как бы осуществлённой. Это служило бы для неё своего рода проверкой. <...> Если в программе есть принципиальные дефекты, они неминуемо обнаружатся (курсив наш. — Л. И.)» [20, с. 605]. Творит «вторую» гипотетическую реальность и Леонид Андреев в своём итоговом романе «Дневник сатаны» (1919). Конструкцию этого произведения определяет намерение автора проследить за развитием ситуации с исходным апокалиптическим положением: что будет, если завтра осуществится второе пришествие Христа? В то время как Достоевский подобные ожидания имплицировал в причудливую фантазию Ивана Карамазова о Великом Инквизиторе, Андреев искушение рода человеческого самозванцем, действующего от имени Христа, но по сути подменяющего Его, сделал реальностью — воплощённым наяву кошмаром вочеловечивания сатаны. «Опытная» перепроверка акцентна и в повести Андреева «Иуда Искариот». Её конструкция обусловлена противопоставлением двух типов сознания, одно из которых и реализует вероятностную импликацию. Она отмечается во всём, что связано с заглавным героем и находит отражение даже в речи Иуды, избыточной в отличие от косных речений его антагонистов «парадоксами, намёками, символами. Она часть вероятностного мира-хаоса Иуды, всегда допускающего возможность непредсказуемого поворота событий. И не случайно в речи Иуды повторяется синтаксическая конструкция допуска («А что если...») — знака *игры, эксперимента, поиска мысли...*» (курсив наш. — Л. И.) [18, с. 103]. Как видим, механизм импликации даёт ключ к пониманию моделируемых художниками картины мира, авторских прогнозов, критических утверждений и опровержений, перепроверок и пр.

Интереснейшим случаем апробативной установки представляется жизнетворческая стратегия (точнее, вероятность её воплощения в жизнь) Фёдора

⁹ Понятие «поворота» как кардинального изменения жизненных обстоятельств и обличения неожиданных нюансов раскрыто в пьесе Д. Б. Пристли с красноречивым названием «Опасный поворот» (1932), где компанией приятелей, приятно проводящих время, вдруг обнаруживается чудовищная правда о каждом из них. Жизнь делает «опасный поворот» и привычный, внешне respectable мир рушится, точнее, весьма высока вероятность его крушения в любой момент.

Достоевского. В этом отношении показательна описываемая им задумка: «У меня есть прожект, — писал в письме к брату семнадцатилетний юноша, — сделаться сумасшедшим. Пусть люди бесятся, пусть лечат, пусть делают умным» [5, Т. 15, с. 12]. Этот дерзкий план можно было бы списать на юный возраст адресанта, в тот момент к тому же находившегося под сильным влиянием Гофмана, если бы в творческой лаборатории уже зрелого писателя не нашлось места влиянию немецкого романтика, а среди его героев не оказалось внушительного количества «прожектёров» разных мастей (Раскольников, Свидригайлов, Ставрогин и Пётр Верховенский, Иван Карамазов и др.). Примерять «сумасшествие» Достоевскому необходимо было, чтобы испытать человеческую душу, проникнуть под её оболочку, познать, что творится в её глубинах. Подобна «прожекту» Достоевского и тактика Михаила Лермонтова, по-печорински игравшего в «мнимого влюблённого» с Екатериной Сушковой (в замужестве Хвостовой) и тем самым «заготавливавшего *на деле* (курсив наш — Л. И.) ...материалы для своих сочинений» (Д. Мережковский). Его фраза из письма к Верещагиной (1835): «Теперь я не пишу романов — я их делаю» — весьма показательна в определении специфики апробативного рода творчества.

Ярчайшим примером «сделанного» романа являются произведения Лоуренса Стерна: «Писание книг, когда оно делается умело, — рассуждал писатель в „Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена“, — равносильно беседе. <...> Лучший способ оказать уважение уму читателя — поделиться с ним по-дружески своими мыслями, предоставив некоторую работу также и его воображению. ...я постоянно делаю ему эту любезность, прилагая все усилия к тому, чтобы держать его воображение в таком же *деятельном состоянии* (курсив наш. — Л. И.), как и моё собственное». Романы Стерна как беседа автора с читателем, казалось бы, сбивчивая и порой иррациональная, в своей непринуждённости не только не теряет содержательности, но и конструируется в соответствии с чёткой задачей автора «поупражнять» ум читателя. При этом стерновский подход отличен от последовательно-логичной импликации читательского мыслетворчества в эксперименте, где адресат текста выступает как со-участник процесса, однако свои умозаключения выводит в логике заданных автором схем. Приём нарочитой непоследовательности у Стерна немыслим в эксперименте. Следовательно, метод писателя не линейно-наглядно-доказательно экспериментальный, а провокативный, когда не догадывающийся о провокации читатель выдаёт свои самые непосредственные реакции: неведение читателем истинных авторских установок и есть ценнейшее для писателя-провокатора¹⁰. Переняв из теории Джона Локка мысль об ассоциации идей, Стерн ею обосновывал психологию повествования-провокации, в котором «помимо разумно постигаемой связи идей и представлений <...> бывают их иррациональные связи» [19]. В достижении этого Стерн пошёл на нарушение всех правил создания литературного произведения, отказавшись, в частности, следовать

¹⁰ В. Шкловский упоминает показательный в данном аспекте случай, когда роман Стерна был издан в Советском Союзе с учётом авторских типографских трюков типа глав без содержания, и «читатели, получив книгу с чистыми страницами, решили, что это типографский брак, и некоторые из них прислали книгу для замены» [21].

законам жанра и хронологии, о чём предусмотрительно предупреждает своего читателя в начале романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Это произведение как «акт открытого неповиновения традициям» [6, с. 9] есть сплошная комбинаторика фраз, идей, отрывков текста, ассоциаций. Построение романа таково, что общие представления о семействе Шенди автором намеренно дробятся на причудливо тасуемые им фрагменты. В одном из них Стерн открывает и секреты «мыслительной работы художника» (курсив автора) [там же, с. 13], констатируя «условность литературного произведения, <...> его неизбежные границы и его огромные возможности» [там же, с. 17]. При этом в попытке читателя собрать фрагменты романа воедино (что непросто в связи с «уловками» ироничного и порой противоречивого автора) получается нечто большее, чем ожидалось — воссоздаётся грандиозная картина века Просвещения с её «жизнью и мнениями», разноречиями и нелепостями героев-сумасбродов. Кстати, далеко не оригинальный (особенно после Дон Кихота и раблезианского семейства) приём введения в текст героя-чудака Стерном преломлён в соответствии с его установкой на «шутливое восхваление чудачества как нормы поведения» [там же, с. 13]: «...никогда ещё одно произведение не было так густо заселено чудаками, как „Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена“» [там же, с. 17], а основой романа стала теория «„конька“ — любимого увлечения, чудачества и странности. <...> На йоркширском диалекте слово „shan“ или „shandy“ означает человека с придурью, „без царя в голове“. От него-то и произвёл Стерн фамилию своих героев. А позднее, уже как производное от фамилии своих чудаков, он изобрёл и новый в английском языке глагол „шендировать“» [там же, с. 13].

Сумасброды, оригиналы, маргиналы... Герои-акторы

«Опытную» стратегию художники являют не только в ходе творческой работы или комментирования её результатов, но и вводят в текст, перепоручая определённый комплекс идей и действий героям своих произведений, где те должны не *быть* кем-то, а кем-то *сделаться*: сумасшедшим ли (Шекспир «Гамлет», Л. Андреев «Из глубины веков», Дюрренматт «Физики»), влюблённым (Лермонтов «Герой нашего времени», гл. «Княжна Мери»), больным и/или мёртвым (Фальстаф из трагедии Шекспира «Генрих IV», Мольер «Мнимый больной», Толстой «Живой труп», эпилептик Смердяков у Достоевского «Братья Карамазовы»), посвящённым/просвещённым (Мольер «Тартюф», «Дон Жуан»), властью имущим (Хлестаков из «Ревизора» Гоголя), благодетелем (Л. Андреев «Дневник сатаны», Аверченко «Шутка Мецената»), правдоискателем (обличитель невинного Лебедев (Достоевский «Идиот»); Порфирий Петрович в отношениях с Раскольниковым «Преступление и наказание»¹¹); носителем новой идеологии (Лукиан «О кончине

¹¹ Заметим, что противостояние якобы неосведомлённого следователя и изощрённого преступника сочли новаторским ходом в детективном жанре в XX веке. На этом построен культовый сериал «Коломбо» (1968–2003). Оригинальность его сюжетного построения определяется тем, что преступник известен с самого начала, а активно контактирующий с ним на всех этапах расследования детектив загоняет злоумышленника в ловко расставленные сети. Интеллектуальная дуэль, в

Перегрина», Эренбург «Хулио Хуренито») или просто быть весьма оригинальным, ни на кого не похожим (Л. Андреев «Оригинальный человек»). Таким персонажам-акторам, то есть инициаторам направленного на других креатива по преобразованию, движимых собственными не всегда до конца прояснёнными мотивами, авторы предписывают игровой/экспериментальный/провокативный образ мыслей и соответствующий им сценарий поведения.

Один из персонажей романа Николая Гоголя «Игроки» (1842), рассуждая о планах на жизнь, заявляет: «...прожить с тонкостью, с искусством, обмануть всех и не быть обманутым самому — вот настоящая задача и цель!» Проживают жизнь «с искусством» и такие гоголевские персонажи, как Хлестаков и Чичиков, чья жизнь — это осознанное или спонтанное осуществление своеобразного «проекта». При всей разнице характеров оба героя являют субъект прожектёрства как несколько отстоящей от «живой жизни» бытийной проекции, игры человека с человеком и в перспективе с Богом. Эту перспективу хорошо осознаёт герой Достоевского Кириллов («Бесы», 1871–1872), запланировавший и осуществивший самоубийство именно как дерзкий вызов Небу: «Человек потому и был до сих пор так несчастен и беден, что своевольничал с краю, как школьник. Неужели никто, кончив бога, не осмелился заявить своеволие в самом полном пункте?» [5, Т. 7]. Так, русские классики с генетически присущим им трагическим предощущением вывели формулу крайностного варианта философии героя-актера: «прожить с искусством» значит «заявить своё своеволие в самом полном пункте».

Ярчайший пример установки на жизнь «с тонкостью», где во главу угла поставлен обман с ухищрением, даёт герой повести Леонида Андреева «Мысль». Антон Игнатьевич Керженцев череду своих пробных юношеских своеволий подводит к апофеозу — психологическому эксперименту над презираемым им обществом. И хотя каждый шаг этого героя обнаруживает скрытый «опытный» механизм: сначала это испытание реакций сверстников гимназистов, затем проверка собственного потенциала в глумлении над памятью умершего отца, — но лишь последнее — планируемое сумасшествие и убийство приятеля в мнимом припадке — должно окончательно утвердить реальность преступления без наказания, а значит, наличие особых прав. В чётко осмысленном и последовательном исполнении Керженцевым роли умалишённого изобличаем конструктор экспериментальной игры — пусть и со зловещим умыслом, с особой извращённой философией и психологией поступка. Но именно он определяет сюжет повести, где параллельная

результате которой следователь подводит преступника к саморазоблачению, безусловно, в духе героя-провокатора Достоевского, Порфирия Петровича. В универсальной интернет-энциклопедии описание метода работы Коломбо представляет собой не что иное, как перечень провокативных приёмов, используемых детективом нового типа: «Лейтенант может навеять подозреваемому ощущение безопасности, согласиться с его версией происшедшего, а потом разбить его покой мимолётным замечанием или неожиданным поступком — и убийца начинает нервничать, совершать ошибки. Коломбо не стесняется, если считает нужным для дела, разрушить фундамент строящегося небоскрёба («План убийства»), устроить фиктивные похороны собственной жены («Загадка миссис Коломбо»), накормить преступника роскошным обедом за свой счёт («Старый портвейн») или самому выступить в роли жертвы-приманки, не считаясь с риском для жизни («Загадка миссис Коломбо», «Коломбо идёт на гильотину»). Момент истины настаёт обычно, когда преступник предпринимает какой-либо решительный шаг, не догадываясь, что идёт в ловушку». URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Коломбо_\(телесериал\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Коломбо_(телесериал))

«пробе» героя игра его мысли со своим «носителем» представляется весьма органичной развязкой в заданной автором модальности преступления. Апробативность действий Керженцева слишком наглядна, чтобы усомниться в ней, и весьма красноречива, чтобы ставить этого героя в один ряд с холодно-трезвыми и так сказать «унывающими» убийцами, для которых весь мир — «скучная карусель», маховик которой неотвратим для людей-мошек¹² (например, Адам Соколович из рассказа И. Бунина «Петлистые уши» или Жорж из романа В. Ропшина «Конь бледный»).

Герой-актер проявляет недюжинное актёрское мастерство, оборачивая предоставляемые жизнью обстоятельства в свою пользу. Например, Лукиан открыто говорит о способности авантюриста Перегринна быстро перенимать новое знание и многое присочинять от себя (памфлет-пародия «О кончине Перегринна») [13, с. 251]. Не случайно этот герой заслуживает от автора прозвища Протей по имени персонажа античной мифологии со способностью принимать вид любого существа — такая метафора духовной мимикрии героя. Однако следствием поддельно-игровой жизни таких персонажей является то, что они должны исправно выполнять свою роль, неотступно следовать избранному амплу¹³, и закономерно рано или поздно приобрести страх быть изобличённым как теми, кто принимает их игру за чистую монету, так и теми, кто не боится сказать правду о «голом короле». Искусство ломать комедии в случае Перегринна зашло далеко. В желании подогреть интерес публики к себе он инсценирует саможжение. Но просчитывается, полагая, что люди в порыве сострадания остановят его: среди собравшихся лишь фанатики, алчущие чуда, да ротозеи с жаждой зрелищ. Закон же исполнения однажды взятой на себя роли неотвратим: как бы Перегрину, стоящему на краю огнедышащего жерла, не хотелось избежать им самим задуманного, «пьесу» приходится доиграть до конца. Закон

¹²Герой романа В. Ропшина «Конь бледный» Жорж, лидер группы революционеров-террористов, делает в дневнике запись от 27 сентября, где осмысляет своё существование в шекспировской парадигме «весь мир — театр» со сместившейся границей реального и искусственного:

«Мне скучно жить. <...> Жизнь, как тесная улица: дома старые, низкие, плоские крыши, фабричные трубы. Черный лес каменных труб.

Вот театр марионеток. Взвился занавес, мы на сцене. Бледный Пьеро полюбил Пьеретту. Он клянется в вечной любви. У Пьеретты жених. Хлопает игрушечный пистолет, льется кровь — красный клюквенный сок. Визжит за сценой шарманка. Занавес. Номер второй: охота на человека. Он — в шляпе с петушьим пером, адмирал швейцарского флота. Мы — в красных плащах и масках. С нами Ринальдо ди Ринальдини. Нас ловят карабинеры. Не могут поймать. Снова хлопает пистолет, визжит шарманка. Занавес. Номер третий. Вот Атос, Портос, Арамис. На золоченых камзолах брызги вина. В руках — картонные шпаги. Они пьют, целуют, поют, иногда убивают. Кто смелее Атоса? Сильнее Портоса? Лукавее Арамиса? Финал. Шарманка жужжит затейливый марш.

Браво. Раек и партер довольны. Актеры сделали свое дело. Их тащат за треуголки, за петушиные перья, швыряют в ящик. Нитки спутались. Где адмирал, Ринальдо, влюбленный Пьеро — кто разберет? Покойной ночи. До завтра.

<...> И люди ищут здесь смысла? И я ищу звеньев цепи? <...> Нет, конечно, мир проще. Вертится скучная карусель. Люди, как мошки, летят на огонь. В огне погибают. Да и не все ли равно? <...> Нет черты, нет конца и начала. Водевиль или драма? Клюквенный сок или кровь? Балаган или жизнь? Я не знаю. Кто знает?»

¹³ О поглощённости до самозабвения своей демонстративной ролью на страницах романа «Братья Карамазовы» превосходно писал Достоевский: «Есть у старых лгунов, всю жизнь свою проактёрствовавших, минуты, когда они до того зарисуются, что уже воистину дрожат и плачут от волнения, несмотря на то, что даже в это самое мгновение <...> могли бы сами шепнуть себе: «Ведь ты лжёшь, старый бесстыдник, ведь ты актёр и теперь, несмотря на весь твой „святой“ гнев и „святую“ минуту гнева» [5, Т. 9].

жанра убивает (в прямом смысле слова) и героя И. Эренбурга Хулио Хуренито — провокатора без убеждений, человека смуты и смятений, осознавшего приход новых времён, где он будет не у дел: «...мне *надо* умереть, потому что свои дела я закончил!» (курсив наш. — Л. И.) [22, с. 437]. Заботясь лишь том, чтобы смерть была пристойной, а таковая видится Хуренито только в случае преступного интереса бандитов к его высоким английским шнурованным сапогам, он окончательно и неотвратимо идёт навстречу смерти [там же, с. 438–439].

Скинуть маску герою-актору не просто сложно, а невозможно, не сломав тщательно выстраиваемой линии неклассического поведения. Либо как Перегрин — в костёр даже вопреки собственному желанию или явиться публике голым, изображая великолепное убранство, явственно понимая свою наготу¹⁴, либо полное крушение в момент слабину и попятного пути. Так, герой Руди Штраля, учёный в отчаянии, подобном экстазу древних пророков и юродов, прибегает к технологии «испытания фактом» и грозит человечеству приведением в действие самодельной атомной бомбы («Испытание фактом», 1985). Но достигнув в своём шантаже наивысшей точки, фанатик проговаривается — становится очевидным блеф учёного и отсутствие смертоносного оружия. Фиаско героя тотально: возмись он в другой раз повторить подобное (даже уже реально обладая бомбой), вряд ли его угрозы будут восприняты столь же серьёзно. Так не веришь мальчишке, в сотый раз вопящему: «Волки! Волки!»

Смысловой доминантой героя-актора — экспериментатора-игрока-провокаатора — является некоторая «вывихнутость» в самом подходе к понятно-привычному, осмысленному веками, общепринятому. Не удивительно, что нередко в роли таких автору приходится апеллировать к личностям нестандартным — чудачкам разного калибра: субъектам душевно нездоровым, маргинализированным, демонстративным личностям либо интеллектуалам, талантливым гениям, но, что называется, с сумасшедшинкой. Герой-чудак — это давно проверенный и исправно работающий в пространстве художественного текста способ представления автором самых необычных идей и воззрений на жизнь. В научной мысли творческая стратегия на основе «выворачивания» мысли оформилась в философии в категорию *проблематизации*, а в литературоведении терминологически была определена как *остраннение*¹⁵. Специалистами установлены давние истоки этого явления и выдвинут общий тезис о его специфике, а именно — выводить привычно-понятные «вещи из автоматизма восприятия» [21, с. 13], «проходить их насквозь» (Марк Аврелий), освобождая «от ложных идей и представлений» [4, с. 18].

Носителями гена «остраннения» могут выступать отдельные категории людей. Так, Мишель Монтень описал привезённых во Францию бразильских туземцев, недоумевавших о нормах (а для них анти-нормах) европейской

¹⁴ Сказка Г.-Х. Андерсена «Новое платье короля».

¹⁵ Используем термин В. Шкловского в изначальном авторском написании с двумя -н-, производного от слова «странный» и именующего процесс, когда понятное и хорошо знакомое при обострённо-внимательном взгляде на него делается «странным»; бесспорное под грузом сомнений или новых фактов, открывшихся в ходе индивидуального аналитического осмысления, «выводится» из контекста привычно-узнаваемого посредством «остраннения» предмета исследования.

«цивилизации», ибо были не способны «воспринимать очевидное», но благодаря этому узревшие «нечто такое, что ... скрыто от нас силою привычек и условностей» [4, с. 12]. А Льву Толстому людьми с «остранённым» мироощущением виделись крестьяне, по убеждению писателя, далёкие от искусственности светского общества, а значит, ближе всех к правде. В христианской традиции таковыми являются юродивые ради Христа; в фольклоре — Иванушки-дурачки и Емели да разного рода Елены (Прекрасные, Премудрые), мастерицы загадки загадывать да выбирать в мужья этих самых Иванушек вопреки, казалось бы, здравому смыслу; в социально-антропологическом плане — это маргиналы. Палитра последних весьма пёстрая: это и чудачки в духе Дон Кихота, и современные Григории Перельманы, отказ которых от признания и премий порождён собственно их «выламываем» из членов мирового сообщества (в данном случае математического) в результате расхождений в оценках [16]¹⁶. Маргинализация — это путь тех, кто, будучи одним из большинства, обнаруживает противоречие там, где другим оно незаметно. Такова героиня рассказа Андреева «Христиане» (1905): войдя в зал суда в массе казавшихся одинаковыми женщин-свидетельниц, Пелагея Васильевна Караулова единственная, кто процедуру присяги не воспринимает формально и отказом от неё «исключает» себя из сообщества себе подобных. «Ненормальность» героини, которая при скверном роде занятия не считает себя достойной ходить в церковь, принимать причастие, молиться и уж тем более называться (даже для протокола) христианкой, никак не могут понять ни «благообразные» проститутки, ни братья законников, выносящая героине по-обывательски простой и столько же мещански ограниченный вердикт: «Тут есть что-то ненормальное...», и грубо-презрительное: «Ведь это же идиотка! Ее люди в царство небесное тащат, а она...». Понимание героиней несовместимости Её Слова и её дела вылилось в поступок, хорошо охарактеризованный кем-то из присутствовавших в зале суда: «Вот так загвоздила¹⁷!» — что вполне можно принять за лейтмотив всего рассказа Андреева. Ситуация-загвоздка сюжетообразующая и в пьесе «Скандалное происшествие с мистером Кеттлом и миссис Мун» (1956) английского драматурга Джона Бойнтона Пристли. Респектабельный, «заведённый», как часы, управляющий банком мистер Кеттл в одно дождливое утро отказывается от функции человека-механизма в угоду... ничегонеделанию и детским шалостям — милым, ни к чему не обязывающим игрушкам, позволяющим почувствовать себя охотником в джунглях или барабаном в оркестре. Или... насекомым — бóльшую степень маргинализации, чем у Грегора Замзы (Ф. Кафка «Превращение», 1912) сложно себе представить, но только ему новую роль пришлось примерить помимо воли — так сказать мистически-роковым образом, а герой-актер

¹⁶ Остранённость мысли неизбежно сказывается в оценке всех стандартных процедур. Известен случай, когда у Перельмана при трудоустройстве в Стэнфордский университет попросили резюме соискателя (С.V.), на что тот ответил в соответствии со своими представлениями: «Если они знают мои работы, им не нужно мое С.V. Если они нуждаются в моем С.V., они не знают мои работы» [Nasar S., Gruber D. Manifold Destiny. A legendary problem and the battle over who solved it // Annals of Mathematics. 2006. August 28. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2006/08/28/manifold-destiny>]

¹⁷ ЗАГВОЗДИТЬ (перен., простор.). 3. Каким-нибудь трудно разрешимым вопросом, задачей, загвоздкой поставить кого-нибудь в недоуменное, затруднительное положение (Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1: А–Кюрины. М.: Советская энциклопедия; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1935, стлб. 910).

сознательно меняет «амплуа», находясь, что называется, в твёрдой памяти и здоровом уме, хотя именно этот пункт у окружающих вызывает серьёзные сомнения.

Игра/эксперимент/провокация: соотношение понятий

Кроме того что персонаж является носителем данных, «включённых» автором-создателем в его поведенческий комплекс, он, сам того порой не осознавая, даёт точное теоретическое обоснование игры, эксперимента и провокации. Так, например, Гамлет разоблачает своих «друзей»-преследователей аналогией их действий с игрой на музыкальном инструменте:

***Гамлет.** А, флейты! Дайте мне одну на пробу. Отойдите в сторону. Что это вы все вьётесь вокруг, точно хотите загнать меня в какие-то сети?*

<...> (К Гильденстерну). Вот флейта. Сыграйте на ней что-нибудь.

***Гильденстерн.** Принц <...> Но я не знаю, как за это взяться.*

***Гамлет.** Это так же просто, как лгать. Перебирайте отверстия пальцами, вдуйте ртом воздух, и из неё польётся нежнейшая музыка...*

***Гильденстерн.** Но я не знаю, как ими пользоваться. У меня ничего не выйдет. Я не учился.*

***Гамлет.** Смотрите же, с какой грязью вы меня смешали. Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны. <...> А эта маленькая вещица нарочно приспособлена для игры <...>, и тем не менее вы не можете заставить ее говорить. Что ж вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя (пер. Б. Пастернак).*

Суть эксперимента тривиально, но верно уловлена героями повести А. Платонова «Город Градов» (1926), где два обывателя, споря по поводу того, что представляет собой кусок почвы, предлагают активные воздействия на предмет исследования:

– Дунь, и он рассыплется, — заключает один, доказывая, что это песок.

– Нет, это глина, плюнь — и она склеится, — возражает другой.

А провокацию хорошо понял Максим Горький: «...не о том думай, что спросить, а о том — для чего? Догадаешься — для чего, тогда и поймёшь, как надо ответить» (курсив наш — Л. И). «Для чего?» в плане целеполагания — это главное для любой провокации, в том числе и художественной.

Практика конструирования текста, наполненного авторскими опытно-апробативными интенциями, разнообразна. И в силу этого разнообразия в выше рассмотренную классификацию Овсяннико-Куликовского, думается, могут быть внесены коррективы. Авторские конструкты для *перспективного* изображения реальности (то, что Овсяннико-Куликовский называл экспериментальным творчеством, а мы предпочитаем расценивать как искусство апробативное), на наш взгляд, питаемы тремя началами, про которые современная наука периодически говорит, не сводя их при этом в систему. «Опытное» искусство базируется на игровой, экспериментальной, провокативной *установках*. Именно установках, что имеют сверхтекстовую природу. Некоторые из них теоретически уже существенно разработаны и освоены, однако вопрос об их дефинировании и определении

«статуса» игры, эксперимента, провокации в художественной практике весьма насыщен. Проблемы их квалификации не сугубо теоретические. Вопрос в том, что текстовые конфигурации этих явлений как исходных конструкторов могут быть разноуровневыми: в пространстве текста их можно различить и как метод, и как приём, и как мотив (лейтмотив) и пр. Задача литературоведа-теоретика неизменно сводится к конкретизации и обоснованию. Успехи на этом поприще есть, но на лицо и некий понятийный «перекос». Даже для такого давно привлёкшего внимание исследователей и наиболее разработанного понятия, как «игра», насущна проблема его субстанциональной ёмкости. Заметим, что одним из следствий этой проблемы в литературоведении является довольно частое, точнее, преимущественное употребление не самого термина «игра», а его адъективированной производной, используемой в качестве определителя классических понятий, например: «игровая поэтика» (о художественных средствах создания текста) или «игровая стилистика» (о ресурсах языка) [см. 14, с. 19]. Даже само понятие «игра» литературоведы часто заменяют номинацией «игровое начало» или более беспредметно — просто «игровой текст», а в нём — «игровой принцип», «игровой механизм», «игровая структура» и т. д. При этом категория игры не перестаёт быть ёмкой, следовательно, имеет размытые терминологические очертания. Поэтому приходится констатировать, что игровое, и по той же логике экспериментальное, провокативное, — это конструкторы, важные не только в установлении природы текста, но и в понимании того, как конкретный текст под влиянием этих формирующих начал обретает игровую/экспериментальную/провокативную специфику. В какой момент и каким образом категории теоретически, так сказать, независимые, получают в такого рода текстах категорийное приращение и функционируют в новом статусе, скажем, «игровой наррации», «игровой иронии», «игровой пародии» и пр. [см. 14]. Или фигура умолчания, вуалирование (смыслов), полифония и полиассоциативность (образов и ситуаций), та же ирония довольно легко обретают черты экспериментальных категорий [об этом см. 9, с. 168–170; 10, с. 87–89, 92–93, 94–95, 97], а в ряде случаев экспериментальный механизм работает как жанрообразующий: мысленный эксперимент как метод работы с воображаемыми конструкциями «создаёт особые приёмы повествования и формирует ... логику литературных жанров таких, например, как утопия и антиутопия. ...„прогностический“ принцип имеют все литературные вариации о будущем человечества... Разница лишь в том, что утопия реализует „программу“ счастья, а антиутопия проверяет её составляющие на жизнеспособность и этическую состоятельность» [8, с. 22]¹⁸. Вполне логично предположить, что и провокативное искусство способно сходным образом «форматировать» художественный арсенал. Это ещё раз доказывает бессмысленность в препарировании игры, эксперимента, провокации как чего-то категориально локального. А значит, целесообразно понимать их как художественный конструктор в его концептуально ёмких механизмах и стратегиях творческой реализации, разнообразных по масштабу и функции, как-

¹⁸ Подобная мысль и в таких же категориях высказана Виктором Вахтайном: «Утопия — это мысленный эксперимент, а антиутопия — неудачный мысленный эксперимент» (передача «Наблюдатель. Антиутопия. Куда приводят мечты о счастье»; ведущая Фёкла Толстая, т/к Культура, эфир от 21.07.2017, 10:15).

то: основа сюжетного действия, ключевой мотив, образное наполнение персонажа, метод художественного познания, принцип авторской коммуникации и т. д.

Конструкты игры, эксперимента, провокации в данной статье мы многократно приводили именно в такой последовательности. Означает ли намеченный нами порядок следования данных понятий их расположение в феноменологическом ряду? Ответить на этот вопрос сложно, по крайней мере, до тех пор, пока каждое из понятий не получит чёткого определения как художественный конструкт. Однако решение этого вопроса, как нам видится, имеет трудно достижимую исследовательскую перспективу. Слово в нашем языке не равно себе и в зависимости от контекста может означать разное по объёму (широкое и узкое понимание), по коннотации (положительное, ироничное, пренебрежительное и пр.), по первичности и вторичности смыслов (прямое и переносное значение) и т. д. Язык науки, конечно, стремится к точности и однозначности слов-терминов, но общая природа языка всё же делает своё дело. Осложняет ситуацию и тот факт, что эти понятия в науку о литературе пришли из других сфер: игра — из культурологии, эксперимент — естественных наук. Так что одной из задач исследователя при терминологической характеристике этих понятий является необходимость вычленив их из смежных областей и пограничных сфер употребления синонимичных слов-терминов.

Каждое из исследуемых нами понятий сегодня, конечно, имеет определение, в котором помимо прочего фиксируются их отличительные признаки. Но не стоит забывать о том, что в определённом контексте они могут оказаться в чём-то близки друг другу, в ином контексте — сходны и/или взаимообусловлены, а в какой-то точке текста станет возможна и их тождественность. Ясно понимая, что игра это не эксперимент, эксперимент не провокация, а провокация — и не то, и не другое, мы не можем не признать, что вполне допустимы такие комбинации, как «экспериментальная игра» или «эксперимент-провокация», «игра-провокация». Заметим, что, как и «взаимовключение» этих явлений, допустимо также и их взаимоисключение (по типу «экспериментальное больше/меньше игрового», «игровое шире/ёмче провокативного»), но и оно не совсем корректно. Ведь исследуемые явления одинаково активно продуцируют творческие стратегии, в которых «оживают» тенденции реальной жизни.

Что ж, игровое–экспериментальное–провокативное мы рассматриваем как парадигму, которая, допуская, может быть дополнена, расширена, переформатирована. Мыслимая нами в таком виде парадигма несколько отходит от «дихотомии», предложенной Овсяннико-Куликовским, у которого «экспериментальное» выступает как оппозиция «наблюдательному» (оба являются полюсами эмпирического познания, где эксперимент отличается от наблюдения активным взаимодействием с изучаемым объектом, т. е. напрямую связан с таким видом деятельности, как лабораторный эксперимент). Примем предложенный Овсяннико-Куликовским термин в качестве базового, но расширим его до указанного выше понятия «апробативный», т. е. позволяющий утверждать или отвергать идею в моделируемой автором ситуации-проверке. А так как опыт переживаний, предвидений и предчувствований у художника невозможно ограничить одним из

подходов, то апробация может осуществляться как экспериментально, так и посредством игры и методом провокации. Исключим из каждого из этих «методов» формальный вектор, т. е. понимание их как системы нововведений, активного поиска и новаторства, и акцентируем сознательную авторскую установку на деятельно-умопостигательный подход, в результате которого художественный текст обретает «особый статус», а художественный язык радикально преобразуется [12]. Именно такой ресурс «эксперимента» привлекал Д.Н. Овсяннико-Куликовского, таков он в естественнонаучной сфере, откуда учёным и заимствован. Для нас он также привлекателен, но мы не исключаем и междисциплинарный дискурс понятий игра, эксперимент, провокация: не будучи привязанными к какой-либо конкретной сфере человеческой деятельности, они сохраняют универсальный характер как средства «измерения» каждой из них. Закрепившись на стыке науки, философии, культурологии, эстетики, в «изящной словесности» игра–эксперимент–провокация выступают способом исследования и прогнозирования. Позволяет нам поставить эти категории в один ряд особое понимание их как интеллектуально-творческих конструктов, с позиций которых художник целенаправленно (!) наблюдает за тем или иным процессом в определённых, специальным образом заданных художественных координатах, воспроизводимых автором в искусственнозалоговых формах активного мыслепорождения у читателя.

Детализированные рассуждения о природе игры, эксперимента, провокации как художественных конструктов, их категориальном статусе и соотношении мы продолжим и, надеемся, представим в следующих публикациях. А пока разговор о них закончим несколькими теоретическими пассажами. Первый — из Альберта Эйнштейна, утверждавшего наличие «акта удивления» в момент, когда «восприятие вступает в конфликт с достаточно установившимся в нас миром понятий» («Физика и реальность»). Фактор «остраннения» как истинный двигатель настоящих открытий утверждает его универсальный характер вне рамок какой-то конкретной сферы деятельности человека. Второе — из Марселя Пруста, точнее из осмысления того, что нашло отражение в потоке сознания французского писателя, итальянским историком Карло Гинзбургом. Так, рассуждения Пруста («В поисках утраченного времени») об отсутствии какого-либо плана-стратегии в природе человеческих отношений (в частности, войне) при наличии лишь «иллюзий и верований, которые затем постепенно опровергаются» [4, с. 20], Гинзбург сопоставляет с мыслью (и возможной реакцией) Льва Толстого: «Легко вообразить себе, с каким одобрением встретил бы автор „Войны и мира“ столь сильно выраженное Прустом отрицание военной стратегии, воплощающей <...> абсурдную идею, что человеческое существование предсказуемо; что с такими вещами, как война, любовь, ненависть, искусство, можно управиться на основании *готовых инструкций*; что познавать — значит не прислушиваться к реальности, а *накладывать на реальность заранее припасенные схемы*» (курсив наш. — Л. И.) [там же]. Что это как не утверждение искусственного залога в творчестве, прямым перетёкшего из самой жизни? И всё это на основе принципов остраннения (проблематизации азбучных истин) как

эффективного средства «противодействия тому риску, которому подвержены все мы: риску принять реальность (включая сюда и нас самих) за нечто самоочевидное, само собой разумеющееся» [там же].

Третье — наше собственное. Помогая своему современнику в поиске «нового зрения», художник сознательно сбивает фокус его мировосприятия, демонстрируя либо «погрешность» такового, либо наличие альтернативной позиции. Апробативные схемы вскрывают стереотипность сложившихся представлений о мироустройстве и природе человека. В их основе предельное заострение модальных конструктов текста посредством провокативных утверждений автора, игровых (вплоть до вызывающе эпатажных) форм убеждения читателя, экспериментальных проверок вероятностного и перепроверок сущностного. Это своеобразный код творчества в искусственном залоге. В основу такого творчества положен индивидуальный опыт автора, насыщенный его интеллектуальными ориентациями и чувственными интенциями, которые делают художественную мысль автора средством не копирования, а познания жизни. Способ оценки действительности в рамках своего осознания предмета, прозрения его в перспективе, открытие новых граней, прогнозирование эфемерного, но неотвратимого и придание ему возможных конфигураций и есть исходный пункт для такого рода искусства. Гипотетические конструкты на уровне авторского замысла увязывают смысловое и структурное в специфичные текстовые конфигураты, «прорисовка» которых в ходе творческой реализации художественного плана задаёт уже готовому тексту одну из модальностей — игровую... экспериментальную... провокативную...

Литература

1. Абушенко В. Л., Швырёв В. С. Конструкт // Гуманитарная энциклопедия. URL: <http://gtmarket.ru/concepts/6889>
2. Валгина Н. С. Авторская модальность. Образ автора // Валгина Н. С. Теория текста: учеб. пособие. М.: Логос. 2003. С. 58–67.
3. Власенко Т. Л. Литература как форма авторского сознания. М.: Логос, 1995. 197 с.
4. Гинзбург К. Остранение: предыстория одного литературного приема // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 2–29.
5. Достоевский Ф. М. Малое академическое Собрание сочинений : в 15 т. СПб.: Наука, 1988–1996.
6. Елистратова А. Лоуренс Стерн // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М.: Художественная литература, 1968. С. 5–22 (Сер. Библиотека всемирной литературы).
7. Золя Э. Экспериментальный роман / Пер. с франц. Н. Немчиновой // Золя Э. Собрание сочинений: в 26 т. 1960–1967. Т. 24 : Портреты, критическая проза / Под общ. ред. И. Анисимова, Д. Обломиевского. М. : Художественная литература, 1966. С. 239–280.

8. Икитян Л. Н. Апробативно-провокативный дискурс художественной литературы: парадигмы бытования // Toronto Slavic Quarterly : Academic Journal in Slavic Studies / Ed. Zahar Davydov; University of Toronto. 2016. № 55. Winter. P. 20–28. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/55/Ikityan.pdf>
9. Икитян Л. Н. Игровое и экспериментальное (к вопросу о творческих стратегиях Л. Н. Андреева) // Орловский текст российской словесности: материалы Всероссийской науч. конф. (5-6 октября 2009) / Под ред. Е. А. Михеичевой, М. В. Антоновой. Орёл: ОГУ, 2010. С. 164–174.
10. Икитян Л. Н. Художественный эксперимент как творческая стратегия в прозе и драматургии Леонида Андреева: дис. ... канд. филол. наук. Симферополь: Таврический нац. ун-т, 2011. 219 с.
11. Касавин И.Т. Холизм // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2009.
12. Корчинский А. В. Эксперимент в литературе // Новый литературный вестник. 2008. Т. 7. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eksperiment-v-literature>
13. Лукиан (Самосатский). О кончине Перегринна // Ранович А.Б. Первоисточники по истории раннего христианства. Античные критики христианства / Коммент. А.Б. Рановича, вступ. ст. И. С. Свенцицкой. М.: Политиздат, 1990. С.
14. Люксембург А. М. Игровая поэтика: введение в теорию и историю // Игровая поэтика: сб. науч. трудов ростовской школы игровой поэтики. Вып. 1 / Под ред. А. М. Люксембурга, Г. Ф. Рахимкуловой. Ростов н/Д.: Литфонд, 2006. С. 5–28.
15. Марк Аврелий Антонин. Размышления / Подг. А.И. Доватур, А.К. Гаврилов, Я. Унт. СПб.: Наука, 1993. 251 с.
16. Последнее «нет» доктора Перельмана // Интерфакс. 2010. 1 июня. URL: <http://www.interfax.ru/russia/143603>
17. Розин В.М. Конструкт // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация». 2009
18. Спивак Р. С. Русская литература конца XIX — начала XX века. Художник и литературный процесс : учеб. пособие. Пермь: Пермский гос. ун-т, 2011. 196 с.
19. Стерн Лоуренс // Энциклопедия Кольера. Открытое общество. 2000. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/2777/СТЕРН
20. Шарапов С.Ф. Избранное / Сост., автор вступ. ст., коммент. А. В. Репников. М.: РОССПЭН, 2010. 744 с.
21. Шкловский В. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 384 с.
22. Эренбург И. Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито // Эренбург И. Г. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 217–454.