

*Наталія АСТРАХАН*

## ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ І АНАЛІТИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ

Аналіз художнього тексту для сучасного літературознавства є проблемою концептуальною, методологічною. Множинності об'єкта аналізу, його, за словами Р.Барта, диявольській природі, відповідає множинність точок зору на нього [1]. Це стосується і художнього тексту як такого – в його абстрактному, теоретичному вимірі – і конкретного художнього тексту, який тут і зараз стає предметом аналітичного тлумачення.

Сучасне літературознавство, спираючись на досвід структуральної та семіотичної шкіл, прийшло до чіткого усвідомлення опозиції текст – художній текст. З точки зору семіотики, текст – це знакова система, “світ, що мислить”, основні функції якого збігаються з функціональними характеристиками людського інтелекту (передача інформації, зберігання інформації, породження нових текстів) [2: 151]. Художній текст від тексту комунікативного відрізняється тим, що в ньому домінує креативна функція – “способность генерировать новые сообщения” [2: 151].

Аналіз художнього тексту передбачає моделювання його своєрідного двійника за законами, що реконструюються дослідником і сприймаються ним в якості об'єктивних, іманентно властивих тексту. Але в дійсності ці закони характеризують побудову моделі, тобто вторинного тексту, який відрізняється від вихідного. Це зміщення, запрограмоване природою художнього тексту, є основою і метою його буття.

Об'єктивність аналізу залежить від ступеня усвідомлення здійснюваної трансформації. Так, наприклад, Л.С. Виготський говорив про метод експериментальної деформації і блискуче застосував його щодо оповідання І.О. Буніна “Легкое дыхание” [3]. М.М. Гіршман розробив теорію цілісного аналізу літературного твору, розглядаючи останній як напружену єдність матеріального (текст) та ідеального (поетичний світ) полюсів, співвідносячи цілісність аналізу з цілісністю твору, читання з творчістю, читача з автором [4].

Парадоксальним чином найточніше висвітлюють закономірності організації вихідного тексту його творчі інтерпретації, які не претендують на наукову об'єктивність, а від початку зорієнтовані на заміну вихідного тексту вторинним по відношенню до нього. Маються на увазі інсценізації, екранізації, художні переклади, пародії тощо. Всі ці вторинні утворення передбачають момент перекладу на мову іншого виду мистецтва, іншої національної культури, іншого жанру.

Треба визнати, що літературознавчий аналіз художнього тексту –

завжди претензія на винахід нового термінологічного апарату, презентація термінологічних нововведень – або демонстрація володіння вже існуючим літературознавчим “ідіолектом” [5]. У цьому відношенні літературознавство віддзеркалює шлях великої літератури, тому що “всякое новаторское художественное произведение является ... произведением на неизвестном аудитории языке, который еще должен быть реконструирован и усвоен адресатами” [2: 160].

З іншого боку, новаторство завжди є відносним, тобто кожний текст, який сприймається як новаторський, в той же час може бути сприйнятий як вторинний по відношенню до якогось іншого тексту або сукупності текстів (в цьому сенсі, дійсно, всі книги розповідають про інші книги, як зазначив Умберто Еко, а зрозуміти поета може лише поет). Поняття “інтертекстуальність”, яке стало надзвичайно популярним в останні роки, нівелює різницю між текстами: всі вони зливаються в єдине море “дискурсу”, “письма”. Геніальний літературний твір та його посередній літературознавчий аналіз стають явищами одного гатунку, що дозволяє представникам постструктуралізму радісно оголосити про “смерть автора” [6].

Ось чому необхідно усвідомити, що літературознавчий аналіз художнього тексту по суті є аналітичним моделюванням, що літературознавча концепція аналізу – це програма аналітичного перестворення вихідного тексту, яка аж ніяк не може бути скерована на руйнування його цілісності. Методологія такого моделювання – відкрите питання. Перші підступи до його вирішення можуть бути підказані самими письменниками, які паралельно зі створенням художнього тексту здійснюють його прочитання-перестворення, включаючи виникаючі в процесі цього прочитання-перестворення моделі в текст.

Так, наприклад, в романі В.Набокова “Приглашение на казнь” кульмінаційним виявляється епізод, здається, зовсім не пов’язаний з розвитком романної дії. Цинцинната Ц., засудженого до смертної кари за непрозорість, тобто, за законами світу, в якому він живе, – за “гносеологічну огидність”, провідує у фортеці його мати – Цецилія Ц. Вона – єдина людина, в якій – хай лише на мить – герой відчув дещо справжнє, безсумнівне (“в этом мире, где все под сомнением” [7: 470]). Мати розповідає Цинциннату про дивні іграшки свого дитинства – “нетки”, до яких додавалось особливе дзеркало: “мало что кривое – абсолютно искаженное, ничего нельзя понять, провалы, путаница, все скользит в глазах, но его кривизна была неспроста, а как раз так пригнана...” Автор неначе навмисно уповільнює розповідь: “Одним словом, у вас было такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, то есть абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, пятнах... Можно было – на заказ – даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала” [7: 470].

Цей дивний епізод – авторська підказка, програма створення аналітичної моделі. Дзеркало, яке стане ключем до роману, химерної

“нетки”, має відновити читач, ретельно зібравши приховані в тексті фрагменти. І тоді не можна не зрозуміти, що Цинциннат – маска, “нетка”, як все в романі і сам роман, автопортрет на замовлення. В ньому, блискуче граючись художньою умовністю, В.Набоков втілює свою людську сутність і справжність у їх взаємозв’язку – тобто смертність.

Справжніми в бугафорському світі, де героя обманює все, виявляються тільки він сам і велетенський нічний метелик. Вони представляють в даному художньому контексті людське “я” автора, яке, звісно, цим контекстом не вичерпується (не випадково особлива увага читача звертається на дивну тілесну неповноту Цинцинната – автор створює враження, що головна частина героя перебуває десь в зовсім іншому місці).

Але набоковський герой, болісно усвідомлюючи свою втягненість в жорстоку виставу, не підозрює про існування Автора. Він діє самостійно в запропонованих обставинах. “Сам, сам,” – повторює Цинциннат під час страти. Він дійсно сам повинен заставити смерть відступити, і те, що йому це вдається, вселяє надію і в автора.

Напередодні страти Цинцинната більше за все хвилює доля його рукопису. Але залишаючи назавжди бугафорську камеру, яка руйнується просто в нього на очах, герой розуміє, що втрата записів і неминуча і неважлива. Свою роль рукопис зіграв. Останнє слово, написане героєм на останньому аркуші паперу перед стратою, – слово “смерть” – продовжує фразу, що переходить зі сторінки на сторінку: “Но теперь, когда я закален, когда меня почти не пугает...” [7: 513]. Але “смерть” здається Цинциннату неточним словом, і він закреслює його, а потім задивляється на дивовижного нічного метелика. І оскільки закінчити фразу Цинциннату не дали можливості, останнім, що він написав, виявилось перекреслене слово “смерть”, яскраво виділене переносом на наступну сторінку (блискуче використаний В.Набоковим в прозі прийом поетичного переносу).

Таким чином, весь роман уявляє собою віртуозно збудований контекст, в якому з абсолютною естетичною необхідністю “перекреслюється” смерть. До цього висновку приводить здійснене за авторською підказкою співвіднесення “нетки” та “дзеркала”, художнього тексту та його аналітичної моделі.

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – 615 с.
2. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб, 2001. – 704 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1986. – 572 с.
4. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. – М., 1991. – 160 с.
5. Северская О.И., Преображенский С.Ю. Функционально-доминантная модель эволюции индивидуальных художественных систем: от идиолекта к идиостилю // Поэтика и стилистика: 1988 – 1990. – М., 1991. – С. 146-156.
6. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996. – 255 с.