

Лінгвопоетичне тлумачення тексту: теорія і практика



На прикладі оповідання “Людина у футлярі” А. Чехова та поеми “Дванадцять” О. Блока

Нині всі вчителі переконані, що викладання літератури, зокрема зарубіжної, в середній школі має здійснюватися на літературознавчій основі, в єдності форми і змісту, як мистецтва слова, що сприятиме продуктивному використанню її надзвичайно високого освітнього і виховного потенціалу.

І тут цілком доречними стають знання з галузі лінгвістичної поетики, які допомагають оволодіти ефективними засобами аналізу художнього твору в єдності форми і змісту.

Мову слід розглядати не як мертвий продукт, а як процес творення. При цьому необхідно абстрагуватися від того, що вона функціонує для назви предметів і як засіб спілкування, а уважно поставитися до її тісного зв'язку із внутрішньою духовною діяльністю і водночас до факту взаємопливу цих двох явищ.

Вільгельм фон Гумбольдт

Лінгвістична поетика — галузь філологічних знань, що вивчає елементи художньої форми і змісту в активній взаємодії і взаємозумовленості. Вона розкриває систему художніх принципів, що породжують словесне естетичне ціле. Це наука про творчу словесну діяльність людини, результатом якої є художній текст.

Цікаві дослідження з лінгвістичної поетики належать відомим ученим-філологам О. Потебні, О. Лосєву, М. Бахтину, Р. Барту, Ю. Лотману та ін. Наприклад, Р. Барт вважає текст художнього твору “простором, у якому триває процес утворення значень” [1, 424]. У даному разі йдеться не про значення одиниць тексту — письма, а про смисл “лексій” — одиниць тексту — читання. Р. Барт вивів парадоксальну, на перший погляд, бінарну опозицію “твір — текст”, аргументуючи свій висновок тим, що “твір — завжди наочний, видимий, а текст існує тільки у дискурсі, він не може нерухомо завмерти і за своєю природою має крізь щось рухатися” [1, 414 — 415].

Про таку саму бінарну опозицію “твір — текст” йдеться і в дослідженні Ю. Лотмана. На його думку, художній текст — один із рівнів структури твору, “один із елементів відношень”, що виявляються на тлі його “позатекстових” елементів: “дійсності, літературних норм, традицій, уявлень” [2].

Однак в інтерпретації зазначененої опозиції у Р. Барта і Ю. Лотмана спостерігаються певні відмінності. За Бартом, текст більший, ніж художній твір, оскільки включає в себе не тільки текст-письмо, а й текст-читання, тобто інтерпретацію. А Лотман стверджує, що твір більший, ніж текст, бо включає в себе позатекстові компоненти: традицію, культурне тло. Але так тлумачачи текст, згадані літературознавці сприймали його як динамічну систему. “У тексті, — писав Р. Барт, — відбувається вибух, розпорощення смислу. Множинність тексту зумовлено не двозначністю елементів його змісту, а просторовою багатолінійністю значень, із яких він витканий (етимологічно “текст” означає “ткati”)” [1, 417].

Ю. Лотман у своїх працях відзначає тенденцію тексту дуже дробитися і максимально об’єднуватися [3, 105]. “Саме у літературному творі слово “текст” виправдus

свою етимологію [“textum” від “texto” — витканий, сплетений]” [2], — пише він.

Отже, художній текст як динамічна конструкція, або “генератор змісту” [4], що породжується творчою уявою талановитої особистості (автора-творця) і співтворчістю кваліфікованого читача, складний за організацією й щоразу має свій арсенал засобів відтворення реальної дійсності. Об’єктивна дійсність, трансформуючись у свідомості автора-творця, природно неадекватна об’єкту — оригіналу, проте цінність світу художнього твору, мовленнєвої дійсності, створеної автором-творцем, саме в її автoreферентності*. Адже, формуючи свою ідеальну дійсність, особистість знаходить засоби самовираження і самопізнання, перетворюючи як власну свідомість, так і свідомість адресата (читача або слухача). Таким чином, крізь ідеальне вона трансформує або допомагає трансформувати матеріальне.

Лінгвістична поетика як галузь філологічної науки дає можливість досліджувати одиниці різних рівнів поетичної мови, їх функціонування у художньому тексті, а також засоби їх вираження у художній мові мовних і літературознавчих категорій у синтезі. Художній текст, як особлива форма словесного естетичного освоєння людиною матеріальної та ідеальної здатності на описово-аналітичному рівні, що обов’язково враховує лінгвопоетика, має такі типи тлумачення:

1. **Лінгвістичний коментар** передбачає зіставлення формально-поетичних одиниць тексту з “формами і елементами загальнонаціональної мови і її стилів, а також із внутрішньолітературними засобами” (В. Виноградов). Лінгвістичне коментування художніх текстів різних жанрів — найбільш відомий і традиційний прийом описово-аналітичного тлумачення словесного естетичного цілого. Він може розпочинатися з пояснення лексичного значення невідомих читачеві слів і закінчуватися докладною кількісною та якісною характеристикою всієї сукупності мовних засобів тексту.

2. **Лінгвостилістичний.** За цього типу тлумачення художній текст характеризується як система діючих засобів авторського вираження. Головна увага надається з’ясуванню ролі словесних образів у реальному контексті, тобто опису художнього ефекту, який досягається актуалізацією конкретних засобів мовної виразності.

3. **Лінгвopoетичний.** Основна мета цього типу тлумачення — з’ясування подібності художньої форми та художнього змісту, виявлення об’єктивних і суб’єктивних факторів, які зумовлюють створення митцем оригінального художнього текстового світу за рахунок безперервної активізації і трансформації естетичних властивостей мови. До основних факторів, що постійно впливають на взаємодію змісту і форми художнього твору, належать, наприклад, жанр твору, ідейно-естетична позиція автора, образна система тощо.

Проблематика наукової і духовної методології тлумачення тексту має багатовікову традицію. Конструктивність багатьох ідей в інтерпретації художнього тексту полягає саме у вдалому синтезі й творчому розвитку численних досягнень філології, починаючи з Давньої Греції,

*Художній текст автореферентний. Якщо він навіть і відтворює реальну подію, то не має позатекстового референта цієї події. Референт художнього тексту наявний у самому тексті.

з древньої науки герменевтики як науки і мистецтва розуміти та інтерпретувати текст. Так, російський спеціаліст у галузі стилістики **I. Арнольд** зазначає:

“З точки зору герменевтики, розуміння тексту принципово діалогічне, як і кожне гуманітарне пізнання. Діалогічний характер інтерпретації тексту зумовлений тим, що за кожним текстом стоїть особистість його творця, і інтерпретація висловленого у тексті вимагає об’єднання зусиль багатьох гуманітарних наук, які розкривають культурно-історичний контекст, систему коду або, точніше, багатьох кодів, відображеніх мовою тексту”.

Загальновідомо, що художній текст — це своєрідно організована структура, яка постала як специфічний вид людської діяльності, що завершується певним продуктом словесно-естетичного нетипізованого осягнення реального та ірреального світу (у всій багатогранності людських чуттєвих уявлень). Інакше кажучи, художній текст, як у змістовому виявленні, так і формальному, — це продукт “живої людської духовності” (О. Потебня), словесне естетичне ціле зі своїми законами організації. Абсолютна істина сучасної лінгвopoетики — всі елементи художнього тексту насичені образним смислом, вони естетично вмотивовані та функціонально співвіднесені.

Цікавою у цьому плані є думка **О. Потебні** про ізоморфність слова і художнього тексту:

“Елементам слова... відповідають елементи поетичного твору, оскільки таке слово і саме по собі є уже поетичним твором. Єдноті членороздільних звуків (зовнішній формі слова) відповідає зовнішня форма поетичного твору, під якою слід розуміти не лише звукову, а й взагалі словесну форму...

Вже зовнішньою формою зумовлені способ сприйняття поетичних творів і відмінність (іхня. — С. С.) від інших видів мистецтва. Уявленню в слові відповідає образ (або система обrazів) у поетичному творі.

Поетичному образу можуть бути дані ті назви, що й образу в мові, а саме: знак, символ, з якого беруться уява, внутрішня форма...

...Поетичний образ є зв'язком між зовнішньою формою і значенням.

Зовнішня форма зумовлює образ” [5, 309 — 310].

Отже, О. Потебня стверджує, що художній зміст (значення) маніфестирується через словесну художню форму (“єдність членороздільних звуків”) та словесний художній образ (“внутрішній знак значення”), при цьому рухомим компонентом поетичної структури є саме словесний художній образ. Водночас він чітко визначає синтез та ієархію структурних елементів словесного естетичного цілого:

- художньо трансформовану систему засобів мови;
- поетичний образ або єдність словесних, художніх образів.

Проблеми аналізу художнього тексту яквищої форми творчого словесного осягнення дійсності актуальні як для літературознавців, так і для лінгвістів.

Щодо тлумачення словесного естетичного цілого висловився свого часу літературознавець **М. Гіршман**. Зокрема, він зазначив, що кожен значний елемент художнього твору необхідний і незмінний, оскільки в ньому, як в краплині води, відображається смисловна єдність усього цілого, при цьому втілення в окремих елементах усього цілого щоразу неповторне, самобутнє. Шляхи і прийоми тлумачення словесного естетичного цілого можуть бути різними. Проте М. Гіршман, розкриваючи питання аналізу художнього твору, акцентує увагу на тому, що необхідно насамперед зуміти **ввійти** у художню цілісність і, розглядаючи окремі її елементи чи грани, зуміти побачити у **стислому вигляді** іхні внутрішні взаємозв'язки з іншими **частинами**, тим самим сформувати початкове уявлення про загальну ідею та організуючі принципи побудови цілого.

Лінгвіст **Б. Бобильов** запропонував такі рівні філологічного аналізу тексту: перший — рівень авторської оціночної позиції; другий — ідеї тексту, третій — “образу автора”.

Рівень авторської оціночної позиції пов’язаний із прагматичною спрямованістю тексту у вузькому розумінні цього терміна — як установки на вплив. Носієм і виразником “авторської” оціночної позиції, наприклад, у віршованому тексті є ліричний герой. Він є мовленнєвою маскою “образу автора”, яка певною мірою співвідноситься з мовленнєвою маскою “автора-оповідача” у прозі. Ліричний герой у віршованому тексті — це носій мови і предмет зображення.

Рівень ідеї тексту дає можливість уникнути буквального ототожнення авторської оціночної позиції і образу автора. Ідея не зводиться до авторської оціночної позиції і не охоплює цілком образ автора: поняття ідеї виражає суть образної інтерпретації дійсності у художньому тексті, узагальненої у цілісний зміст твору.

На підтвердження поданих вище думок звернімося до лінгвopoетичного аналізу різних за жанровими ознаками творів — оповідання А. Чехова “Людина у футлярі” і поеми О. Блока “Дванадцять”.

Дейно-тематичний пафос чеховського оповідання “Людина у футлярі” спрямований на засудження негативного типу обивателя, який мешкає в обмеженому просторі “со своїми чисто футлярними ображеннями”, світосприйняття, світобачення якого втілюються у класичній фразі “как бы чего не вышло”. Домінантю текстової естетичної парадигми, яка актуалізує образ обивателя, є слово “футляр”, що в контексті оповідання зберігає своє значення: “Коробочка, чехол, куда кладется вещь для хранения или предохранения чего-нибудь” (С. Ожегов). Естетичне залучення ключовим словом інших слів (“чехол”, “оболочка”, “калоши”, “зонтик”, “халат”, “колпак”, “ставни”, “задвижки”, “ящик”, “полог”, “гроб”) здійснюється у розвитку ідеї, яка втілюється у поняттях “ограниченность”, “замкнутость”. Всі слова цієї текстової парадигми мають різне естетичне значення, найбільш близькими у семантико-стилістичному аспекті до ключової номінації є словесні одиниці “чехол”, “оболочка”, “ящик”, “гроб”, у лексичній структурі яких домінує ідея просторового обмеження. Звернімося безпосередньо до тексту з метою з’ясування парадигматичних зв’язків між мовленнєвими засобами за умов естетичного перетворення.

“Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, ходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник”.

“Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний”.

“И дома та же история: халат, колпак, ставни, задвижки, целый ряд всяких запрещений, ограничений, и — ах, как бы чего не вышло!”

“Спальня у Беликова была маленькая, точно ящик, кровать была с пологом”.

“Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было краткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, достиг он своего идеала!”

У цих невеличкіх цитатах із оповідання наочно втілена ідейно-образна значущість слів “чехол”, “оболочка”, “ящик”, “гроб”, “халат”, “колпак”, “ставни”, “задвижки”, “полог”. А. Чехов майстерно використовує естетичні ознаки словесного ряду із домінантою “футляр”. Риторичногозвучання набуває остання фраза з аналогією “футляр — гроб”: “Да, он достиг своего идеала!” Нові текстові парадигматичні зв’язки зазначених вище основних одиниць (синонімічні або дуже близькі до синонімічних у плані мовної системи) мотивуються як спільністю їхнього образно-естетичного змісту, так і особливостями уведення їх до структури художнього цілого. В оповіданні чітко простежується контактне чергування слів “футляр” — “оболочка” (а це і “чехол”, “халат”, “колпак”, “ставни”, “задвижки”) — та “футляр” — “гроб” (як логічне завершення життя в “оболочці”).

Отже, ці спостереження дають підставу констатувати, що функціонування у тексті ключових та домінантних текстових одиниць (зокрема слів) є закономірністю художнього тексту, а дослідження семантики цих ключових і домінантних, а також семантично асоціативно близьких до них текстових одиниць допомагає адекватному до авторського задуму сприйняттю художнього тексту.

Багатий матеріал для лінгвопоетичного тлумачення знаходимо у поемі О. Блока “Дванадцять”. Уже перша її строфа вміщує у собі антитезу, яка визначає особливості образно-мовленневої структури всього твору.

Черный вечер,
Белый снег,
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Блоківські експресеми “черний вечер, ветер” (агонія відживаючого, розгул розрухи), “белый снег” (надія на оновлення, очищення від скверни дрібних людських пристрастей), породжуючи полярні образи, є контекстуальними антонімами. Антитета у цьому контексті посилюється також і за рахунок актуалізації контрастних звукових повторів: у першому рядку перегук сполучень Ч — Р (черний вечер) і відсутність особливої фонетичної організації у другому рядку, безперечно, експресивні та функціонально зумовлені. Третій — шостий рядки цієї самої строфи — символічні за змістом, що зумовлено включенням до контексту негативного слова-символу “ветер” (функціональна значущість ключового знаку посилається шляхом чотиризового повтору) і словоформи “человек” (форма однини іменника). Створюється враження, що у зазначених лірических рядках описано глобальну у світовому масштабі розруху, яка охопила всіх і все.

З урахуванням прийому контрасту структуру поеми “Дванадцять” (образи, конкретні мовні одиниці) можна поділити на дві частини. У першій — *план світла* — будуть зосереджені усі факти словесного естетичного цілого, які мають позитивне мотивування, у другій — *план темряви* — опиняється об’єднані негативною функціональною значущістю елементи художньої структури.

Дослідник життя і творчості О. Блока В. Орлов зазначив: “У поемі “Дванадцять” послідовно застосовано ху-

дожній прийом, який базується на ефекті контрасту. Дрібне й жалюгідне тут суміщено з великим і величним, грішне зі святым, підле з піднесеним, сатира з романтикою, гротеск з героїкою, карикатурно окреслені тіні старого світу з космічними вихорами, молодецькі частівки з урочистим маршем, “паршивий пес” з Ісусом Христом. Цілісність поеми — у неподільній єдності цих перевесніх планів.”

З перших же рядків зображення будеться на чергуванні мотивів темряви і снігової завірюхи.

Черный вечер,
Белый снег...

Ця по-плакатному різка, у два кольори, символіка досить зрозуміла за своїм змістом. Вона символізує два життєвих, історичних, соціально-моральних начала: дріб’язкове і високе, брехню і правду, старе й нове, минуле і майбутнє — все, що переплітається, взаємодіє і бореться як в житті, так і у кожній людській душі” [6, 600].

Проте можливість і необхідність поділу на два плани — світла і темряви — художньої структури поеми “Дванадцять”, у зв’язку з активним використанням прийому контрасту її автором, не є простим, механічним поділом словесного естетичного цілого на дві частини, які протиставлені одна одній у функціональному розумінні. Справа в тому, що опорні, або ключові, словесні знаки цієї складної для тлумачення семіотичної системи мають у різних її місцях різну авторську функціональну значущість. Це, насамперед, стосується таких активних словесних одиниць, як “ветер”, “двенадцать”, “красный”, “черный”. Ці ключові знаки, на нашу думку, мають у тексті як негативну, так і позитивну функціональну вагу.

Символ “ветер”. Якщо у першій строфі цей ключовий знак символізує руйнівний космічний вихор, який охоплює Всесвіт і має певні негативні смислові коннотації, то далі цей важливий естетичний компонент набуває явно позитивної якості:

1.
*Ветер веселый
И зол, и рад.
Крутит подолы,
Прохожих косит,
Рвет, мнет и носит
Большой плакат:
“Вся власть Учредительному Собранию”...*
2.
*Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.*
3.
*...Вдали идут державным шагом...
— Кто еще там? Выходи! —
Это ветер с красным флагом
Разыгрался впереди...*

У цих рядках поетичні номінації “ветер веселий”, “ветер”, “ветер с красным флагом” символізують конкретне суспільне явище (пролетарську революцію) і породжують відповідно до авторської установки урочисті відтінки змісту. “Ветер веселый”, “ветер”, “ветер с красным флагом”, як символи, словесно експлікують (у поєднанні з метафоричними дієсловами “зол”, “рад”, “крутит”, “косит”, “рвет”, “мнєт”, “носит”, “гуляет”, “разыгрался”) цілком реальну, на думку автора, “святу злобу” низів. При цьому позитивна змістова структура зазначених

вище контекстів значно посилюється за рахунок використання поетом функціональної вагомості звукообразів: повторами сонорних приголосних — Р, Л, М, Н, фрикативних — С, З, Х, Ж, Ш, голосних — О, А, Є.

Символ “двенадцать”. Цей ключовий знак також може сприйматися і тлумачитися у якості естетичного компонента як у “плані світла”, так і у “плані темряви”. На різнопланову функціональну значущість та неоднозначність символу “двенадцять” вказує і В. Орлов: “Числові символіка поеми також виникла з самого початку. Про те, що червоно-гвардійські пікети складалися із 12 осіб, свідчать документи і мемуари (зокрема книжка Джона Ріда). У чернетці поеми на початку сьомої пісні є помітка “Двенадцять (человек и стихотворений)”. Можливо, поет мав на меті врівноважити число героїв (воно визначилося уже у другій пісні: “Идут двенадцать человек”) та число самих пісень. У тому, що в поемі діють дванадцять червоно-гвардійців, є, звичайно, прямий авторський натяк на дванадцять євангельських апостолів, які понесли у світ нову людську правду, таких собі нових “апостолів революції”. З іншої ж помітки у чернетці “Двенадцять” бачимо, що йому (Блоку. — С. С.) згадалася балада Некрасова про народного месника — отамана Кудеяра і його дванадцять розбійників [6, 596].

Однозначно можна констатувати тільки те, що числові символіка поеми (двенадцять персонажів і віршів) не є довільною, випадковою. Але до якого плану поетичної структури — *світла* чи *темряви* — можна віднести символ “двенадцять”? Що символізує цей ключовий естетичний компонент — величне чи підле, святе чи грішне?

Звернімося до першої внутрітекстової актуалізації слова-символу “двенадцать” (у другому вірші в контексті перших десяти рядків):

Гуляет ветер, порхает снег,
Идут двенадцать человек.
Винтовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни...
В зубах цыгарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!
Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!
Тра-та-та.
Холодно, товарищи, холодно!

У цій актуалізації, на нашу думку, поетична номінація “двенадцать” розкриває не високе соціально-моральне начало (не дванадцять євангельських апостолів), а почало цілком життєве, дріб'язкове (це дванадцять розбійників у дусі народних месників М. Некрасова). Про це свідчить і сам автор: йдуть не дванадцять апостолів, “Идут двенадцать человек”, і тому вираз “порхает снег” набуває іронічного змісту. Взагалі всі елементи художнього опису — кольоро- та звукосимволіка (“черные ремни”, “огни”, “Тра-та-та”), конкретні словесні деталі (“цыгарка”, “примятый картуз”, “бубновый туз”, “без креста”) — створюють атмосферу анархічного нашестя, такої собі “свободи без креста”. І зовсім не випадково голос автора прямо попереджає: “Холодно, товарищи, холодно!”. Співвіднесеність слова-символу “двенадцать” з “планом темряви” видається закономірною і в таких описах:

1.
*И опять идут двенадцать,
За плечами — ружьеца.*
2.
*...И идут без имени святого
Все двенадцать вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...*

Негативне змістове тло у цих рядках породжується мовними одиницями з відповідною функціональною значущістю: словоформою “ружьеца”, активно характеризуючими предикативними словосполученнями “идут без имени святого”, “ко всему готовы”, “ничего не жаль”. “Двенадцать человек”, які сповідають “свободу... без креста”, діють “без имени святого”, символізують і персоніфікують революційну анархію, або “черную злобу”.

Співвіднесеність із “планом світла” символу “двенадцать” простежується у заключному рядку дванадцятого вірша, коли поетична структура раптово ускладнюється актуалізацією словаобразу “Ісус Христос”.

...Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за выюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос.

В. Орлов досить точно визначив філософію творчості О. Блока у цьому творі: “Поема “Двенадцять” геніальна не тільки як мистецтво, але як і вчинок”; “Величність і тривогу — ось що мав передати образ Христа”; “Образ Христа — уособлення нової всесвітньої і вселодеської віри, нової моралі — послужив для Блока символом загальногоновлення життя...”

О. Блок неодноразово підкреслював символічну умовність Христа у поемі “Двенадцять”, наголошував, що не мав наміру відмовлятися від “свого Христа”, і включення до тексту святого образу вважав природним, не мав сумніву, що Христос йде попереду них. Мовиться не про те, “чи гідні вони його”. Страшно тому, що Він з ними, іншого поки немає, та чи й потрібен Інший? (Записна книжка Блока, 18 лютого 1918 року).

Актуалізація образу *Ісуса Христа* породжує у заключному рядку поеми урочистий контекст, у якому домінують позитивні семантичні конотації, які набувають величного, піднесено-зміщеного звучання. Зазначимо, що колір у контексті, що аналізується, символізує, відповідно до біблійних традицій, з одного боку — жертвоточість, страждання, муки (кривавий), з іншого — чистоту, піднесеність (білий). Звукообрази, як додаткові позитивні компоненти змісту, підсилюють “план світла” на рівні використання повторів лабілізованих голосних — У, О, нелабілізованих — И, Е, А, сонорних — Р, Л, М, Н. Загалом позитивна смислова структура контексту зумовлена активністю лексико-сintаксичних компонентів, які пряма співвіднесеність з “планом світла”. Поетичні номінації “державний шаг”, “нежная поступь”, “россыпь жемчужная” роблять стилістично однозначно позитивну експресію. Ісус Христос в контексті поеми “Двенадцять” — персонаж не реальний, а більше міональний, пряма співвіднесеність з

образом самого Блока. Ісус Христос О. Блока відповідно до соціально-моральних установок самого поета символізує справжню людяність. Так, він з червоногвардійцями, з революційною голитьбою, але не є розбійником, “злодеем”, символом стихійного оновлення, ні, він — реальна духовна субстанція, недосяжна для куль, “надважка”, тобто це — справжній праведний святий дух.

О. Блок у поемі “Дванадцять” сам постає як духовна особистість, пророк, який геніально передбачив згубну суть революційного руйнування.

Понурі передбачення О. Блока, як засвідчило ХХ століття, збулися. І в цілісній структурі твору (на тлі одного-единого позитивного образу автора) домінує план темряви: атмосфера дріб’язкового, грішного і музика руйнування, знищення. І цілком закономірно у контексті негативно-характеризуючого змісту видається актуалізація низки сатиричних і гротескних образів. Порівнямо:

1.
Скользко, тяжко,
Всякий ходок
Скользит — ах, бедняжка!
2.
“Старушка, как курица,
Кой-как перемотнулась через сугроб.
— Ох, матушка-Заступница!
— Ох, большевики загонят в гроб!
3.
И буржуй на перекрестке
В воротник упрятал нос.
4.
А кто это? — Длинные волосы
И говорит вполголоса!
— Предатели!
— Погибла Россия! —
Должно быть, писатель —
Вития...
5.
А вот и долгополый —
Сторонкой за сугроб...
Что нынче не веселый,
Товарищ поп?
6.
Вот барыня в каракуле
К другой повернулась:
— Уж мы плакали, плакали... —
Поскользнулась
И — бац — растянулась!

І в цих іронічних, сатиричних, гротескних описах переважає “революційна” лексика і фразеологія, розмовний синтаксис, тобто занижений лексико-семантичний ряд, що є природним у контексті з негативним образним тлом. Негативна експресія втілена у кожній словесній одиниці, у кожній синтаксичній конструкції. На нашу думку, негативна функціональна значущість лексико-семантичних елементів у цих самих описах співзвучна із семантикою звукообразів — повторів шиплячих, “свистячих” і “вибухових” приголосників.

Ці замальовки представників старого світу, колоритні постаті його персонажів набувають своєрідного узагальнення у дів’ятому вірші:

Стоит буржуй на перекрестке
И в воротник упрятал нос,
А рядом жмется шерстью жесткой
Поджавши хвост паршивый пес.

Стоит буржуй, как пес голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.
И старый мир, как пес безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.

У цьому контексті стилістичну однозначність, пов’язану з негативним планом структури поеми, має насамперед лексична одиниця “буржуй” (пролетарське кліше). Негативна експресія, закладена у розмовній формі “буржуй”, значно посилюється включенням до тексту й інших стилістично знижених, негативно позначеніх одиниць: “упрятал”, “жмется”, “паршивий пес”, “старий мир”. Крім цього, особливе, негативно-оціночне, публіцистичне забарвлення контексту зумовлене і стилістичною активністю порівнянь. Такі порівняльні звороти (“как пес голодний”, “как вопрос”, “как пес безродний”) стилістично знижені, позначені негативом.

План темряви конкретної художньої персоніфікації на буває в історії головних герой твору — Петрухи і Катьки. Цій історії у поемі відведено чимало місця (у шести піснях з дванадцяти), і тому навряд чи слід вважати її чимось випадковим і стороннім. Тож виникає запитання: що означає ця історія у структурі поеми, як вона співвідноситься з її головною темою?

Головна тема твору — *крах і відродження гуманізму* в період соціальних зламів.

Тема відродження духовності, піднесенного начала у людському суспільстві втілюється у Блока, як у автор-творця, через повернення до справжньої людяності, яка не припускає жодного приниження, тим паче вбивства, і символізує у даному разі істинну гуманість: *ім’я святе — Ісус Христос*.

Тема ж повного краху гуманізму в художньому визначені поета-пророка конкретизується, знаходить наочне втілення в історії вбивства Петрухою Катьки: історія відома — у прямому тлумаченні трагічна, бо відображає могутні людські пристрасті. Проте, на наш погляд, історія ця має глибоко символічний характер та ілюструє падіння людського духу, цілком відмежованого від “імені святої”.

Страшна музика розрухи, знищення всього, яка відроджує атмосферу анархічного розгулу, звучить у таких рядках:

1.
Что, Катька, рада? — Ни гу-гу...
Лежи ты, падаль, на снегу!
2.
Эх, эх!
Позабавиться не грех!
Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!
Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба!

О. Блок гостро відчував стихію антигуманізму і зумів досить колоритно висловити її. Музика розрухи в зазначеніх вище рядках породжується активністю лексико-фразеологічного ряду розмовної мови і експресією емоційно насичених синтаксичних конструкцій. І в цих мовних одиницях лексико-синтаксична семантика співвідноситься із семантикою звукообразів, актуалізованих у них.

Загалом історія Петрухи і Катьки — це важливий смисловий компонент плану темряви твору, який символізує все найбільш дріб’язкове, темне, страшне у людських сто-

сунках. У контексті цілісної змістової структури поеми образи Петрухи та Катьки — кільця одного негативного ланцюжка, які породжують багатопланову картину зла.

У поемі домінує план темряви і відповідно до цієї авторської установки у її структурі домінуючим є чорний колір. Порівнямо:

1. Чорний колір актуалізований у початкових і заключних рядках першого вірша:

Черный вечер.
Белый снег
Черное, черное небо.
Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...

2. Чорний колір — деталь опису червоногвардійського патруля:

Винтовок черные ремни
Кругом — огни, огни, огни...

Символіка кольору Блока втілює в собі ідею двох життєвих, історичних, соціально-моральних начал, при цьому суттєвої різниці між категоріями кольору — біле і чорне — немає. Ця символіка безумовно втілює концепти “духа человеческого” — піднесене і дріб’язкове, правду і брехню, але говорити про тотожність у структурі твору білого і чорвоного кольорів не варто. Білий колір у “Дванадцятьох” — символ божественної чистоти, “надв’южності”, високого очищення. Чорвоний колір — символ

спалюючої, знищуючої некерованої божим словом стихії. Слід гадати, що з позиції об’єктивного читача у поемі відсутня істотна різниця між чорним і червоним. І кольори ці, змішуясь, створюють єдине словесно-естетичне поле, яке у структурному плані активно виражене у домінанті, яку ми називамо планом темряви.

Отже, можна констатувати, що загалом практика лінгвостилістичного тлумачення тексту може бути різною. А лінгвостилістична поетика як філологічна наука про словесну творчість людини характеризується різноманітністю концепцій, поглядів та суджень. Але те, що вона заслуговує на увагу не тільки вчених, а й вчителів-практиків, не викликає сумніву, адже це — ще один шлях до подолання застарілих, однomanітніх штампів у тлумаченні художніх творів.

Література

1. Барт Р. Вирані твори. Семантика. Поетика. — М., 1994.
2. Лотман Ю. М. Семиотика культури и понятие текста // Русская словесность. — М., 1997.
3. Лотман Ю. М. Текст как динамическая система // Структура текста. М., 1981.
4. Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб., 2000.
5. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.
6. Орлов В. М. Гамаюн. — Л., 1980.

С. І. Сафарян,

кандидат педагогічних наук
Київ

Контекстне вивчення художніх творів учнями середніх і старших класів

Про необхідність урахування особливостей їхнього вікового та літературного розвитку під час цього вивчення



Контекстне вивчення літературного твору в середніх і старших класах може бути ефективним лише тоді, коли процес засвоєння цього твору максимально враховуватиме особливості вікового й літературного розвитку школярів.

Учитель має будувати згаданий процес на основі глибокого осмислення основних психолого-педагогічних характеристик учнів, специфічних рис їхнього літературного розвитку та ефективного використання цих базових закономірностей.

С. Д. Максименко та В. П. Недашківський стверджують: “Педагогічна практика свідчить, що найбільш ефективним є навчання і виховання, яке спирається на психологічні знання вікових та індивідуальних особливостей формування особистості школяра” [16, 41]. Якщо розглядати специфіку викладання зарубіжної літератури, то слід звернути окрему увагу на особливості сприйняття ними літературних творів на кожному з етапів їхнього літературного розвитку.

Різноманітні аспекти проблеми сприйняття читачами різного віку літературних творів, визначення специфічних рис учнів-читачів кожного з класів розглядали О. І. Никифорова [13, 14], Л. Г. Жабицька [4], Л. М. Рожина [17, 18], Н. Д. Молдавська [11]. Системну

характеристику психологічних та вікових особливостей учня-читача подає Н. Й. Волошина [1, 12, 260 — 283], періоди розвитку читача-школяра в їхньому взаємозв’язку з концептуальним підходом до вивчення літературного твору описує В. Г. Маранцман [7. Ч. I, 85 — 102, 111 — 132], вікові особливості сприйняття учнями літературних творів відповідно до періодів розвитку читача-школяра досліджує Н. Я. Станчек [8, 87 — 95], методично обґрунтовані приклади ефективного врахування вікового та літературного розвитку учнів під час вивчення конкретних тем наводить Л. Ф. Мірошниченко [10, 125 — 148, 192 — 230].

О. І. Никифорова у сприйнятті читачами художньої літератури визначає три етапи, специфіка яких зумовлена аналітико-синтетичними процесами, що відбуваються в їхній естетичній свідомості: трансформація вербалних сигналів у синтетичній конструкції; розумова діяльність, яка виникає на підставі емоційно-естетичних переживань первинного характеру; відтворення образів твору, яке викликає емоційно-естетичне переживання [13, 16 — 31]. Дослідниця подає докладний опис специфіки “образного узагальнення” [13, 19], на підставі якого створюється художній образ у літературному творі, та робить висновок про те, що “Будь-яке образне узагальнення відрізняється від суто логічного” [13, 62]. Однією з головних ознак цієї відмінності вона вважає те, що образне узагальнення “більш сильно і безпосередньо (тут і далі виділено нами. — В. Г.) впливає на людину та її діяльність, має тенденцію проявлятись в її діяльності довільно” [13, 62], і цю психологічну характеристику образного узагальнення, за О. І. Никифоровою, можна визнати провідною ознакою читацького сприйняття.