

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИРИКИ КАК ПОСТРОЕНИЕ СЦЕНАРИЯ МОНОДРАМЫ

И. Н. Юдкин-Рипун

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии
Национальной академии наук, Киев, Украина

Постановка вопросов к истолковываемому тексту и выявление скрытых противительных высказываний является исходной точкой интерпретации. Лирика обнаруживает свойства, близкие монодраме, в трактовке персонажей, представляемых как различные ипостаси одного лица. Переходы темы в рему (через гиперболизацию, сравнение) и обратно (через олицетворение, постоянный эпитет) определяют субъектную перспективу с приоритетом характера по отношению к ситуации. Интерпретация лирики как монодрамы есть реконструкция ее театральных истоков.

Ключевые слова: герменевтический круг, противительный модус, двойное отрицание, тема, рема, субъектная перспектива, альтернатива, загадка, спонтанность

Памяти Георгия Исаевича Богина

Подход к изучению поэтического текста, известный как «анализ одного стихотворения» [31], дает основание обратиться к общим методам интерпретации. В. Е. Холшевников, рассматривая особенности такого подхода, отметил, что «как сюжет — движение событий ..., так и в лирическом стихотворении движется, развивается, стремится к концовке лирический образ» [28, с. 8]. Благодаря такой композиционной обобщенности в лирике прослеживаются и общие закономерности диалектики *целое — частное*. Если же учесть, что, согласно Ф. Шлейермахеру, развивавшему герменевтику как общую теорию интерпретации на основе опыта экзегезы, «с одной стороны, целое понимается только из единичного, а с другой, единичное — только из целого» [30, с. 228], то становится очевидной значимость лирики для применения герменевтических процедур толкования текста. Именно согласование целого и частей, поиск их гармонии является, согласно В. З. Демьянкову, основой интерпретации как таковой, где «гармонизация может выражаться, в частности, в осознании свойств контекста, окружающего интерпретируемую речь, и в помещении результатов такого осознания в плоскость собственного внутреннего мира» [8, с. 47].

Между тем особенность задачи гармонизации целого и частей обусловлена их неравнозначностью: если частности даны толкователю непосредственно, линейно и контактно, то целостность текста восстанавливается отвлеченным путем, через многомерные дистанционные связи. Абстрактность целого отмечал еще И. А. Фигуровский, указывая на «объединение ... общим для всего отношения отвлеченным отношением» [26, с. 31]. Эта отвлеченность общего содержания демонстрируется примерами союзов «но» (у М. Горького), «или» (у Л. Толстого), что дает основания для вывода: «союз, стоящий в начале одного лишь первого предложения, может выражать общее отвлеченное значение

группы законченных предложений» [26, с. 33]. Еще один аспект асимметрии целого и частей отметил создатель современной герменевтической концепции Г. И. Богин, указав, что «малое в тексте стремится к инвариантности, большое — к вариантности»: это хорошо демонстрирует песенный рефрен. Отправная точка восстановления цельности тогда предстает как «рефлексивный акт на основе хотя бы и неполного понимания целого», как «особый вид угадывания», где происходит «разрыв герменевтического круга» [1, с. 65, 66]. Дальнейшее развитие эти положения получили у В. З. Демьянкова, согласно которому «интерпретатор скорее активно выдвигает догадки, чем целеустремленно стремится к правильному ответу». Толкование предстает как вопрошание, как постановка вопросов к тексту, где «предложение, следующее за данным, воспринимается тогда как возможный ответ на такие вопросы ... последующие действия интерпретатора связываются с заполнением недостающего не только и не столько в читаемом тексте, сколько в получаемой последовательности ожиданий» [8, с. 106, 126]. Процедура интерпретации тогда предстает как задавание вопросов к интерпретируемым эпизодам.

Однако всякий вопрос предполагает ряд возможных ответов, из которых осуществляется выбор — актуализация этих возможностей. Высказывание в проблематичном модусе есть характеристика **возможностей**, еще предполагающих актуализацию. В свою очередь, наличия самих лишь неосуществленных возможностей еще недостаточно для вопроса. Чтобы вопрос возник, необходимы различия между этими возможностями, развивающиеся до степени противоречия, **конфликта**. Именно альтернативы порождают проблему, а потому интерпретация предстает как вскрытие конфликтов. Диалектика целого и частей текста выявляется через внутреннюю конфликтность частей. Субъективно противоречие (в частности, между частью и целым) оценивается как удивление, дающее основания рассматривать высказывание как загадку. Таковы, например, срединные строки из миниатюры Ю. Друниной «В коридор корабельных сосен ...»: *«До чего же леса спокойны! / Каждый куст, каждый лист притих»*. Возникает вопрос: а чем вызвано такое внимание именно к покою? Что стоит за выделенностью именно тишины и покоя? Ответ дан в непосредственно следующем двустишии: *«Непонятны им бури, войны, / Что бушуют в сердцах людских»*. Таким образом, обрисовывается конфликт между природой и человеческим миром. О том, что из альтернатив выбирает автор, гласят заключительные строки: *«В такт великой эпохи бьются / Наши маленькие сердца»* [9, с. 143].

Очень отчетливо проблематичность лирического высказывания как построение перипетии выражена во второй, узловой строфе «Кантаты безумств» Алины Грэм, где провозглашается четырехкратное отречение: *«Безрадостен бог, что синиц почитал журавлями, / Бесстрастен пророк, на молитву меняющий пламя, / Беспечен боец, бастион полагающий вечным, / Безроден певец, полюбивший счастливые речи»* [6, с. 35]. Через универсальную приставку отрицания «без» развенчиваются идолы, от божка до певца, польстившегося на «золо-

тую клетку», а на их месте утверждается «ярость благородная», равнодушие и несогласие. Макропредикат «разума возмущенного» обобщает и подытоживает то, что подразумевается в контексте в упоминаниях «мира», который «оставлен» (очевидная отсылка к «Богооставленности») и «пылает», где «разбужены сны», не говоря уже об «отчаянном крике» столетий. Текст не просто конфликтует, он протестует против состояния мира, что и провозглашается в закланательной формуле отречения.

Обретая облик загадок, фрагменты текста в качестве отправной точки интерпретации предстают как выражения, идиоматичные для данного текста. Существенно, что идиома не принимает явной формы вопроса, но отсылает к тому, что следует разгадать. Об этом очень метко высказалась Юнна Мориц: «*Если есть у метафор священный долг, / Если тайны дано им видеть, — / Будут птицей свистеть или выть, как волк, / Чтобы ИМЯ воспеть, но не выдать!*» (выделено мной – И. Ю.-Р.) [22, с. 177]. Сказанное о метафорах относится к любому выражению, обретающему особый смысл в поэтической целостности. Имя, представленное перифрастическим описанием, загадкой, становится обозначением скрытых возможностей, а потому открытие загадочности выражений как исходный шаг интерпретации устраняет определенность актуальных предикатов — рем. Текст как бы подвергается субстантивации, отсылая к субъектам действия как носителям возможностей, выраженных в вопрошании толкователя текста.

Итак, интерпретация, которой требует любой текст, начинается с вопрошания как выявления конфликтных, альтернативных возможностей, а значит, с **инверсии** текста — с представления его утверждений как **двойных отрицаний**. Текст представляется в противительном виде как высказывание, дополненное подразумеваемым комментарием «*но не нечто иное*». Именно такие противительные (адверсативные) альтернативы характерны для фольклорных загадок, как, например, в примерах из собрания Д. Н. Садовникова: «*Не зверь, не птица, а нос как спица*» (комар); «*Под небом дощечка не сохнет, не мокнет*» (язык); «*Без клина, без топора мост мостит*» (мороз). Первый шаг интерпретатора, преобразующего текст в загадку, в вопрос, есть поиск той альтернативы, которая этим текстом отрицается. Наглядным примером может быть «Я не дрожала в чистой спальне ...» [22, с. 120] Ю. Мориц, посвященное детству поэтессы, разрушенному войной. Уже первые строки предполагают противительное дополнение — вывод о разрушенном детстве (→ *а проводила детские годы в ином месте, была лишена детских радостей*). Еще одна строка с упоминанием места детства «*Спалили спальню орудия*» дает импликацию (→ *а не бытовой пожар*), (→ *а не была она невредима*). Это определяет освященное отношение: «*Была нам спальня завещана*», то есть (→ *она стала заветом, а не рядовым воспоминанием*). Так обосновывается особый смысл воспеваемого предмета: строка «*И что стоит за этой спальней*» указывает на символ неповторимого, личного мира детства.

Альтернатива как основа вопросительного, проблематичного модуса высказывания нередко предстает в лирическом тексте и в явном виде. Наглядным примером является поэма «Пять стихотворений о болезни моей матери» Ю. Мориц, где открыто провозглашается: *«Не нужна мне небесная манна, / Мне нужна моя смертная мама!»* [19, с. 38]. Обращения поэтессы к больной маме, построенные как личные, неповторимые образцы заклинаний, несут цель ограждения, отвлечения от опасного окружения (т. наз. апотропеическая, охранительная магия): *«Не тронь костра. Так полежи. / Помнишь, в грамматике есть надежи? / Ты — мой родительный, ты — мой винительный»* [19, с. 40]. Поэма, прославившая борьбу за жизнь, завершается триумфальной имитацией детской песенки: *«Прилетела птичья стая / В разноцветной одежонке»* [19, с. 41]. Речь идет о весне и выздоровлении, которое является отрицанием предыдущего времени зимы и опасностей. Текст как картина борьбы предполагает неназванные альтернативы риска.

Подытоживая, приходим к следующему выводу: задать тексту вопрос невозможно на основании имманентных данных самого лишь текста. Постановка вопроса вовлекает то, что лежит **вне текста**, трансцендентно ему, что определяется как пресуппозиция, предпосылка текста и его импликация, выводы. Таковы диктальные вопросы *a priori*, на которые текст отвечает, уже подразумеваемая существование субъектов. Когда в стихе «Сверхчеловеки» Ю. Друниной констатируется появление *«тех, кому ничто другие»* [11, с. 55], то подразумевается уже само существование «тех» как ответ на диктальный экзистенциальный вопрос, что приводит к откровению *«И мне знакома ностальгия / По уходящей доброте»*. Это влечет за собой ряд дальнейших вопросов, уже выводящих за пределы текста: Мир становится злым? Тоска по «добру» есть «известное» чувство? Кому она «известна»? Таким образом, уже представление текста в виде двойного отрицания и вопрошания как отправная точка интерпретации становится одновременно выходом за пределы текстовых данных в необъятный мир поэтического опыта.

Со своей стороны, вопросы интерпретации стиха обретают особую актуальность в свете тенденций в театральном искусстве, связанных с развитием поэтического театра [32]. Именно в контексте этих тенденций оказалось затребуемым высказанное еще В. Гумбольдтом (в заметках к «Герману и Доротее» И. В. Гете) понимание лирики как драмы внутреннего мира человека, а драмы как опосредованной лирики [33, с. 225–226]. Это родство с лирикой видно уже из того, что простым упоминанием задается конфликт с тем, что только подразумевается, подобно противительным высказываниям в загадке. Такая неизбывно присущая лирике конфликтность сопоставима с представлением отдельно взятой перипетии в драме: при отсутствии явного сюжета, свойственного драме и эпосу. Тут можно говорить о «сюжете-оксюмороне» (выражение В. Б. Шкловского) как обозначении лирически осмысленной перипетии.

В противовес эпосу, повествующему о свершившихся событиях, лирика имеет дело с открытыми возможностями, допускающими различные актуализа-

ции. Внимание привлекается к субъектам действия как носителям возможностей деяний, способностей к поступкам, а потому субъектная перспектива для лирики важнее, чем предикатная иерархия, особо значимая для эпоса. Художественное исследование возможностей действий и субъектов как их носителей сближает лирику с драмой, основой которой является как раз переход возможностей в действительность через действие. Значимость субъектной перспективы для лирики ярко демонстрируется в миниатюре Ю. Друниной «Доброта»: *«Стираются лица и даты, / И все ж до последнего дня / Мне помнит о тех, кто когда-то / Хоть чем-то согрели меня. / Согрели своей плащ-палаткой, / Иль тихим шутивным словом, / Или чаем на столике шатком, / Иль попросту добрым лицом. / Как праздник, как счастье, как чудо / Идет Доброта по земле. / И я про нее не забуду, / Хотя забываю о зле»* [10, с. 242]. Во 2-м четверостишии появляется целый хор персонажей, отмеченных отдельными предикатами, а в последней строфе вводится и аллегорическая фигура — Доброта. Между тем подобное умножение персонажей хорошо известно в театральной практике. Уже в гоголевской драматургии реальных субъектов действия, упоминаемых в репликах персонажей, значительно больше, чем непосредственно указанных действующих лиц, так что фактически «целые губернии» [5, с. 77] становятся участниками действия. Одновременно наличествует и иная возможность, когда различные персонажи предстают фактически как ипостаси одного и того же лица, а их диалог сопоставим с солилоквией — разговором с самим собой: такие свойства, в частности, демонстрирует Кочкарев как «второе я» Подколесина в гоголевской «Женитьбе», еще ярче это раздвоение видно в «Носе». Показательно, что Анна Ахматова, по свидетельству Я. Е. Максимова, находила «проекции своей личности» [18, с. 398] Бориса Пастернака в персонажах «Доктора Живаго».

Именно вторая возможность стала отправным пунктом для построения Н. Н. Евреиновым в начале XX века учения о монодраме, где «мир, окружающий действующего, является таким, каким воспринимает его действующий <...> основной принцип монодрамы — принцип тождества сценического представления с представлением действующего. Другими словами — спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего» [12, с. 18]. Нетрудно заметить в этом определении созвучность преобладанию в лирике перцептивного аспекта, представления в ней свидетельств наблюдателя. В то же время тут обобщается сценическая практика (автор упоминает, в частности, опыт артистов — трансформеров, перевоплощающихся поочередно в различные роли). По существу как монодраму прочитывал на своих репетициях пьесы Качалов, «соединяя в своем исполнении обе роли» [3, с. 108] — свою и партнера. Учение о монодраме получило продолжение спустя почти век в связи с развитием монооперы, для которой было предложено понятие «всеобъемлющее сознание персонажа», где субъект действия определяется «единственностью», уникальностью, так что «единственный персонаж вбирает в себя все смысловые ... слои» и «мы все окружающее ... видим глазами персонажа» [24, с. 49]. Тут очевидна созвучность не только отмеченной театральной практике поочередного

перевоплощения, где отдельные действующие лица представляются как ипостаси, alter ego «всеобъемлющего сознания», но и лирическому мировосприятию, где картина мира опосредуется восприятием «единственного» автора. В частности, монолог предстает как солилоковия, прения разных ипостасей персонажа, предполагая отсутствующих, но действенных партнеров.

Именно такой опыт был обобщен Вл. И. Немировичем-Данченко, создавшим учение о внутреннем монологе как основе актерской работы: «Каждый из нас может найти в себе и героя, и труса, и шельму, и честного человека, и хитрого и доверчивого, и умного и глупого...» [23, с. 155]. Всеобщность, универсальность любой человеческой личности, способность выступать под различными масками открывает целый ряд проблем. Здесь фактически выдвигается вопрос о парадоксе размывания границ между персонажами и между разными состояниями одного персонажа. Эта множественность субъектов, заключенных под обликом одного персонажа, требует особых усилий для своего раскрытия, толкования своего «я», открытия в себе неведомых ранее возможностей. Но такое толкование самого себя оказывается также и толкованием своего слова: «Все задачи актера только тогда дойдут до зала, когда они выльются в великолепной, старательно, с талантом написанной автором фразе» [23, с. 166]. Иначе говоря, воплощение сценического образа напрямую связывается с убедительностью театральной идиоматики, то есть с теми же деталями, которые в герменевтике связываются с целым. Приведенный панегирик фразе развивает ранее (в статье «Искусство театра» 1915 г., в полемике Ю. А. Айхенвальдом) высказанную мысль Вл. И. Немировича-Данченко, отсылающую к евангельской притче о зерне: «<...> авторский замысел должен умереть в душе актера, как простое пшеничное зерно должно умереть в зерне» [23, с. 146]. Очевидно, что эта душа, воссоздающая целостность драмы, демонстрирует реальную сценическую практику раскрытия целого из частности идиоматики.

О значимости монодрамы для интерпретации лирики свидетельствует следующий пример. Обычно в качестве образца монооперы рассматривают «Человеческий голос» Ж. Кокто (музыка Ф. Пуленка) — беседу героини по телефону с отсутствующим любовником, ее реплики, по которым можно догадаться о происходящем разрыве, завершающиеся самоубийством. Однако мировая лирика обладает еще более пронзительным примером: это — «Последние стихи» Елены Михайловны Ширман, редактора фронтовой газеты, мученически погибшей от рук гитлеровцев в июле 1942 г. Эта исповедь — обращение безутешной влюбленной к черствому возлюбленному, жалоба девушки, восходящая, быть может, еще к Сафо и Фаону. Не говоря уже о том, что поэма написана верлибром, фиксирующим декламацию театрального монолога, привлекает внимание разделение ее на фрагменты многоточиями, так что каждый из них задуман как самостоятельно значимая реплика персонажа, по которой строятся догадки о том, к кому она обращена. В одном из срединных фрагментов говорится: «...Ты требуешь от меня благоразумия, / Социально значимых стихов и веселых писем, / Но я не умею, не получается...» [29, с. 625]. Саркастическая

горечь здесь очевидна, и можно догадываться, с чем обращался к ней ее возлюбленный. Существенен противительный аспект высказывания, его полемический тон. Потрясает не театральным, а подлинным, жизненным катарсисом последний отрывок, где поэтесса предсказывает свою гибель как видение: «...Я могла бы пройти босиком до Белграда, / И снег дымился бы под моими подошвами, <...> Белоголовый часовой поднимет винтовку, / И я не услышу выстрела — / Меня кто-то как бы негромко окликнет, / И я увижу твою голубую улыбку совсем близко, / И ты — впервые — меня поцелуешь в губы. / Но конца поцелуя я уже не почувствую» [29, с. 627]. Здесь на каждом шагу — загадки. Не является ли упоминание Белграда намеком на события весны 1941 г.? Почему снег дымится, не связан ли образ с ритуальным танцем на угольях? Отчего пограничник белоголовый (а не просто седой)?

Кажущаяся монологичность лирической речи скрывает целый хор возможных и воображаемых участников и свидетелей действия — ипостасей лирического героя или повествователя. Очень наглядно такой принцип монодрамы виден в стихе Ю. Друниной «Дочери»: «Скажи мне, детство, разве не вчера / Гуляла я в пальтишке до колена? / А нынче дети нашего двора / Меня зовут с почтеньем «мама Лены». / И я иду, храня серьезный вид, / С внушительной папкою под мышкой, / А детство рядом быстро семенит, / Похрустывая крепкой кочерыжкой» [9, с. 69]. Каков здесь облик лирической героини? Тот, который она «хранит» и разыгрывает, представляя «сцену на сцене» для «двора», или же тот, который «семенит», невидимый ни для кого, кроме самой поэтессы? И не являются «дети нашего двора» хором ипостасей воображения героини?

О театральности лирики, причем о ее построении именно по принципам монодрамы, имеется немало свидетельств, относящихся, в частности, к творчеству П. Антокольского. При чтении им своих стихов, как свидетельствует ученик Вахтангова Я. Хелемский, персонажи казались авторскими ипостасями: «Это был истинный Театр Одного Актера <...> Ведь в уста каждого своего героя поэт вкладывает свои слова, свое понимание и ощущение этой судьбы» [27, с. 116]. Существенно, что театральному переосмыслению в его лирике подвергалась вся история: «„Вчера он был наш черный хлеб, сегодня — наш театр!“ — эту свою фразу Антокольский мог отнести к бездне вещей. Он был человеком Театра, если под Театром понимать весь мир» [16, с. 47].

Гармонизация частей и целого через построение вопросов и поиск ответов, объединяющая лирику и театр, продолжается и обобщается в интерпретации субъектно-предикатных отношений. Возможности представляемых в тексте событий передаются субъектом (прежде всего актуальным — темой, определяющей пресуппозицию высказывания), тогда как предикатный признак указывает на их актуализацию. Выдвигаемые в герменевтическом толковании вопросы, поскольку они характеризуют открытые, неосуществленные возможности, соотносятся с субъектной стороной текста, тогда как выбор и осуществление этих возможностей в ответе задает предикат. Со своей стороны, само определение субъектно-предикатного отношения как отношения предмета к призна-

ку предполагает частичность, частность предикации относительно того, чем обладает субъект, соотносимый с целым. Более того, предикат предстает не только как часть, но и как часть отчуждаемая, в противоположность имманентным субъекту атрибутам. Предлагается, в частности, понятие «атрибуции, которой объект обладает в любой возможной ситуации» [2, с. 7], в противоположность связанному с ситуацией предикату. Исходное для интерпретации отношение цельность — частность представимо через предметно — признаковые субъектно-предикатные отношения.

Для лирики такое обобщение особо значимо виду дискуссионности самой роли предикации. И. И. Ковтунова распространяет на лирику то, что согласно Л. С. Выготскому для внутренней речи определяется как «абсолютная предикативность», благоприятствующие условия для чего возникают «в результате концентрации односоставных предложений», откуда вывод: «Выдвижение на первый план ... признака, в то время как его носитель остается в некоторой тени» [15, с. 18–20], то есть господство предикации в лирике. Утверждалось также, что «возможны и сплошь предикативные тексты лирические тексты» [14, с. 5]. Однако, как видели, признаки могут быть и атрибутивными, неотчуждаемыми от субъекта. Представляется уместным также учитывать, что применительно к актуальным субъектам и предикатам, теме и реме «... понятия тема (старое) — рема (новое), предмет (субъект) — признак (предикат) не описываются через отношения первичность-вторичность именно потому, что они представляют собой лишь разные варианты акцентировки частей одной общей для них семантемы» [7, с. 86]. В частности, «в существительном одна часть значения (предметный компонент) всегда образует пресуппозицию, другая ... входит в рему, тогда как в глаголе попадают в рему оба эти компонента» [7, с. 77]. Нахождению актуального предиката помогает испытание отрицательных вариантов, как в известной Некрасовской строке «*Не ветер бушует над бором*» (= *нечто бушует над бором, но не ветер*), откуда ремой оказывается «ветер», а не «бушевать».

Существенным оказывается не только противопоставление темы и ремы, но их взаимность, превращение одной в другую. Субъектно-предикатные отношения как выражение предметно-признаковой дифференциации показательны своей асимметрией, они соотносительны, а не постоянны. Такое неравновесие вносится уже в фигурах ситуативных синонимов **гендиадис**, где у одного из слов обнаруживаются предикативные свойства по отношению к другому. Таковы фигуры в «Языке цветов» Ю. Мориц: «*Земля на этом языке / учила неге и тоске*» (подчеркнуто мной — И. Ю.-Р.) [22, с. 92]. Имена обоих чувств здесь представляются пока синонимичными, но как следует из далее изложенного, приоритет субъектного значения обретает именно «тоска», поскольку в последних строках стоит вывод: «*На чистом языке цветов / Беседуют младенцы!*». У Ю. Друниной в миниатюре «На ничьей земле ...» (повествование о работе фронтовой санитарки с перевязочным материалом) гендиадис бытовых деталей «*лужа & камень*» обретает символическое значение: «*Я стираю их в какой-то луже / Я о камни их со злостью тру*» [10, с. 184]. Здесь «камень», отмеченный

«злостью», становится предикатом относительно жидкой стихии как символа фронтового быта.

Взаимные превращения темы и ремы для лирики являются существенным свойством. Субстантивация предиката, его превращение в субъект очевидна в приеме **персонификации** отчуждаемых признаков. Как в приведенном примере с персонажем *Детство* у Ю. Друниной, в ее элегическом стихе «Дни идут ...» появляется олицетворение возраста: «*Неужели рядом бродит Старость — / Осторожный и скупой старик?*» [9, с. 142]. Персонификация как средство превращения предиката в субъект действия явственно видна в «Параде в сорок первом» Ю. Друниной: «*И шла по Красной площади Война*» [10, с. 158]. Персонифицируются и становятся субъектами также отдельные признаки войны: «*Герзали тело Подмосковья рвы*». Наглядным примером субстантивации предиката является превращение в атрибут в виде постоянных эпитетов и дальнейшее использование в качестве замены табуизированных имен в мифологии, в частности, при происхождении некоторых названий животных (волк — букв. влекущий). Такой переход предикатов в атрибуты выделяют как **полупредикативность**.

Но особенно существенно превращение предшествующих рем в темы последующего текста в последовательном повествовании. Так построена миниатюра «В заповеднике» (1954) Ю. Друниной, например, четвертое четверостишие: «*Незаметно подползает темень, / Замигала первая звезда ... / Все легко сказать в такое время, / Даже то, о чем молчишь года*» [9, с. 90]. Здесь исходная рема **ТЕМЕНЬ** уточняется следующей ремой **ЗВЕЗДА**, указывая на подразумеваемую тему ***НОЧЬ** как время, позволяющее высказывать то, что было **МОЛЧАНИЕМ**. Получается вовлечение новых персонажей — Тьмы (Ночи), пробуждающей Молчание (Тишину), которая начинает говорить устами поэта. Субстантивация предикатов проявляется и в такой особой форме, как **реификация** — представление опредмеченных предикатных признаков в виде вещей, загадочность которых хорошо известна в поэтическом мире Р. М. Рильке. В театре вещь становится самостоятельным действующим лицом, вступающим в неявный спор с персонажем (платок в «Отелло», кубок королевы в финале «Гамлета»). Таково превращение ремы «грим» (в выражении «покрывать гримом») в самостоятельную тему в строке Ю. Мориц «<...>*Я люблю поля / (По крайней мере, хлеб не мажут гримом)*» («Длина листа ...») [21, с. 40]. Предикат сценической операции становится субъектом, равнозначным по смыслу маске как знаку лицемерия.

Обратное превращение субъекта в предикат наблюдается особенно отчетливо в **сравнениях**, в основе которых всегда лежит инверсия — использование имени предмета в качестве обозначения признака для характеристики предиката. «*Он носит раны, словно ордена*», и далее — «*большие, как медали синяки*» в стихе Ю. Друниной «*Кто говорит, что умер Дон-Кихот?*» [9, с. 169] демонстрирует, как имя награды становится отчуждаемым, предикатным признаком, позволяющим измерять травмы. Развернутые уподобления — источник аллего-

рий, где, в частности, имя собственное становится нарицательным («мудрый, как Соломон») и обозначает своего рода «ходячий предикат», театральное амплуа как носителя односторонних качеств характера. Такое развернутое сравнение демонстрирует Ю. Мориц в стихе «Трубадуру»: «*Что ты мастеришь за облаками, / Журавлей разглядывая в щелки? / Так ребенки — нищенки веками / Барские разглядывали елки!*» [20, с. 119]. Образ романтической эпохи — нищий ребенок в Рождество — превращается из субъекта в мерило поведения, образец сравнения, т.е. в предикатный признак. Пословичный мотив «журавля в небе» (что следует из упоминания «облаков») также становится предикатным признаком «заоблачных» мечтаний.

Со своей стороны, подобные пространные уподобления вырастают на основе гиперболизации и обособления отдельных признаков субъекта (как разновидность синекдохи, представления целого его частью, например, в показе вещи крупным планом в кинематографе). Пример такой гиперболы, порождающей театральное амплуа, демонстрируют уже первые строки «Портрета» Ю. Мориц: «*Эта грубость и жестокость / Милой девочкой была*» [22, с. 132]. **Гипербола** как основание превращения субъекта в предикат распространена в половицах: «*Без хозяина товар сирота*» (лицо становится носителем качества — сиротства); «*На мышку и кошка зверь*» (и далее «*Сильнее кошки зверя нет*», что предполагает гиперболизацию «зверства»); «*Пьяному море по колено*» (где имя водоема становится гиперболой препятствий). Как видим, предикация и метафоризм аллегорий имеют общий исток

Итак, для интерпретации существенными оказываются именно взаимные переходы субъектов и предикатов, их превращения, выявляющие асимметрию, неравновесие текста. Следует иметь в виду, что для лирики эти превращения неравноправны в силу того, что события передаются опосредованно и потому отвлеченно, через внутренний мир наблюдателя. Поэтому субъектная перспектива, возникающая при субстантивации предикатов, имеет преимущество перед превращением имен в предикаты. В свою очередь, для определения субъектов лирики решающее значение получает абстракцию индивидуации в противоположность абстракции идентификации как основы определения предикатов, указывающих на признак класса [34, с. 22]. Здесь существенным является понятие **интервала абстракции**, задаваемого через пределы смыслового поля образа его антонимами и антитезами. Интервал абстракции ограничивает возможные толкования образа, поскольку он задает «симметрию между гносеологическим универсумом и предметным миром», причем «не предполагает соответствия между абстракцией и действительностью» [4, с. 24]. Поэтому для его определения существенны методы «внешнего дополнения» [17, с. 144] от противоположного, поскольку «нельзя мыслить одно, не противопоставляя его другому», в силу чего «код полярности обладает структурой интервала» [13, с. 289].

Роль интервала абстракции в интерпретации субъектной перспективы хорошо видна на примере заключительной строфы стихотворения «Передавая карандаш ...» Ю. Мориц: «*Но в сопряжении стихий, / Повальных встрясок, / Так*

стройно шествуют стихи — / Без всяких масок / И, каждой молнии разряд / Считая кровным, / Не всех ли глубже говорят / Дыханьем ровным?» [19, с. 145]. Образ персонифицированных стихов — ведущий субъект — ограничен указанными уже в тексте антитезами, такими как *стихи — стихия, ровность — глубина, шествие — встряска*. При этом мир стихов не просто противопоставляется стихии, но и подчиняет ее, включая «разряды молний» в «стройное шествие». Пример построения интервала абстракции на основе ограничения антитезами дает «Штрафной батальон» (1944) Ю. Друниной, где намеки позволяют ограничить смысл повествования: *«Вечер, дорожный, щемящий вечер. / Глух паровозный крик. / Красное небо летит навстречу, / Поезд идет в тупик»* [9, с. 33]. Предварительно стоит заметить, что тут фактически применен безглагольный, именной стиль, поскольку глаголы движения (лететь, идти) фактически использованы как элементы устойчивых сочетаний, как «местоглаголия». Очевидны образы неба как кровавого заката, тупика как предела жизненного пути. Поезд осмысливается как субъект действия.

Мотивы как представления лирически осмысленных событий формируются на основе такой семантической поляризации характеров. Поскольку в лирике событие опосредовано переживанием во внутреннем мире субъекта, оно представляется как **преображение** характера. Драматические ситуации тогда осмысляются как перипетии самих характеров, субъектов, определяемых «от противного». Предикация в лирике, в частности, мотивация событий, зависит от характеров, данных в альтернативах. Например, «Мы навеки ...» Ю. Мориц, где воспета тоска расставания, стих *«Я еще улыбнусь тебе солнцем / В тумане осеннем <...>»* [22, с. 27] подразумевает макропредикат НАДЕЖДА как антоним представленному в тексте УНЫНИЮ. Следствием такого приоритета характера по отношению к предикации является известная лирическая спонтанность мотивировки событий, поскольку источник их скрыт в глубине души.

Значимость спонтанности засвидетельствована тем, что она проявляется в баснях, балладах, песнях, где эпические элементы, казалось бы, обуславливают обоснованность событий. Непонимание этого закона лирики приводит к искажениям. В качестве курьеза приведем пример толкования знаменитой «Катюши» М. В. Исаковского киевлянином А. А. Пучковым, умудрившимся вообразить, будто героиня песни — «деревенская девица, избавляясь от воспоминаний о сизом орле, встретила в деревне другого» на том основании, что строка *«чи письма берегла»*, по его мнению, «заставляет предположить, что уже не бережет» [25, с. 105 — 106]. К сведению толкователя, у героини был реальный прообраз — студентка Ленинградской консерватории Катя Филиппова, жена пограничника с Дальнего Востока и приятельница композитора М. И. Блантера, познакомившего поэта с ее судьбой. Неадекватность интерпретации здесь опирается и на грубую логическую ошибку — недопустимое расширение значения прошлого времени глагола, что указывает на преднамеренность искажения смысла.

Если же оставить в сторону курьезы, то становится очевидным, что спонтанность лирики придает стихотворению облик драматической поэмы, как в

балладе Ю. Мориц «Те времена» [19, с. 104 — 105], повествующей о голодном послевоенном детстве, о том, как будущая поэтесса делилась котлетой с товарищем по столовой, поскольку «У меня был туберкулез / А у бедняги — нет». Сама по себе мотивировка событий в тексте не дана, необходимо знать исторический контекст. Показателен пояснительный диалог между детьми: «Однажды я спросила его, / Когда мы были вдвоем: / — Не лучше ли съесть котлету в шесть, / А не в один прием? / И он ответил: — Конечно, нет! / Если в пять или в шесть / Во рту остается говяжий дух — / Сильнее хочется есть». Поступки героев маленькой драмы понятны, только когда учитываются неназванные силы — ГОЛОД и ДОБРОТА. Именно добро победило голод, и эту победу воспевают торжествующие последние строки: «Гвоздями прибила война к моему / Его здоровый скелет. / Мы выжили оба, взгрызаясь в один / Талон на один обед. / И оба скелетика втерлись в рай / Имея один билет!»

Таким образом, интерпретация текста, в основу которой кладется герменевтическое испытание вопрошанием и отрицанием, применительно к лирике воплощается в монодраме. Сами истоки лирики во многом драматичны. Отвлеченность образов и увековечивание мгновений свидетельствуют, что между реальностью и текстом встает посредник — театр воображения. Тогда интерпретация лирики в монодраме оказывается адекватным воссозданием ее драматических истоков. Приведенные примеры женской лирики демонстрируют поэтический театр конца второго тысячелетия.

Список литературы

1. Богин Г. И. Филологическая герменевтика. Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1982. 84 с.
2. Вандервекен Д. Истина, пропозициональные установки и тождество пропозиций // Логико-философские штудии. 2009. Вып. 7. С. 4–25.
3. Виленкин В. Я. Качалов (1875–1948). М.: Искусство, 1976. 234 с. (Жизнь в искусстве).
4. Вилесов Ю. Ф. Онтологические и гносеологические основания абстракции // Вестник Удмуртского университета. Философия. Социология. Психология. Педагогика. 2012. Вып. 3. С. 22–25.
5. Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. М.: Наука, 1976. 256 с.
6. Грэм Алина. Офелия. Приглашение к путешествию. Кантата безумств // Пятница: сб. стихотворений авторов проекта РИФМА.РУ. Новосибирск, 2007. С. 33–35. (Свеча).
7. Гуревич В. В. Актуальное членение предложения в его разных проявлениях // Вопросы языкознания. 2004. № 3. С. 69–87.
8. Демьянков В. З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. М.: Моск. ун-т, 1989. 172 с.
9. Друнина Ю. В. Страна Юность: избранные стихотворения. М.: Худож. лит., 1967. 272 с.
10. Друнина Ю. В. Избранное. М.: Худож. лит., 1977. 400 с.
11. Друнина Ю. В. Мир под оливами: лирика. М.: Молодая гвардия, 1978. 128 с.
12. Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. Реферат, прочитанный в <...> драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской 4 марта 1909 г. СПб.: Изд. Н.И. Бутковской, 1909. 35 с.
13. Киященко Н. И., Киященко Л. П. Культура: диспозиция и композиция поэзиса (интервальный опыт толкования) // Вестник Ярославского педагогического университета. Гуманитарные науки. 2013. № 4, т. 1. С. 288–293.
14. Ковтунова И. И. Поэтическая речь и предикаты разных рангов // Вопросы языкознания. 1986. № 1. С. 3–13.

15. Ковтунова И. И. Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке // Очерки истории языка русской поэзии XX века. М.: Наука. 1990. С. 7–27.
16. Кунина Е. Школа поэтики // Воспоминания о Павле Антокольском. М.: Сов. писатель, 1987. С. 43–48.
17. Лазарев Ф. В. Интервальная методология: логика становления, базовые концепты и методы // Ученые записки Крымского университета им. В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2016. Т. 2 (68). № 3. С. 136–149.
18. Максимов Я. Е. Русские поэты начала века. Л.: Сов. писатель, 1986. 408 с.
19. Мориц Ю. П. Суровой нитью: книга стихов. М.: Сов. писатель, 1974. 160 с.
20. Мориц Ю. П. При свете жизни: книга стихов. М.: Сов. писатель, 1977. 144 с.
21. Мориц Ю. П. Третий глаз: книга стихов. М.: Сов. писатель, 1980. 144 с.
22. Мориц Ю. П. Синий огонь: стихи. М.: Сов. писатель, 1985. 192 с.
23. Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера: хрестоматия / сост., ред. В. Я. Виленкин. М.: Искусство, 1984. 624 с.
24. Приходовская Е. А. Смысловой и выразительный потенциал синтетического жанра монооперы: дис. ... д. иск. Новосибирск, 2018. 411 с.
25. Пучков А. А. О текстах, контекстах и предосудительности. Киев: Феникс, 2016. 128 с.
26. Фигуровский И. А. Синтаксис целого текста и ученические письменные работы. М.: Учпедгиз, 1961. 172 с.
27. Хелемский Я. «Чтобы другим дышалось горячо ...» // Воспоминания о Павле Антокольском. М.: Сов. писатель, 1987. С. 112–157.
28. Холшевников В. Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения. Л.: Ленинград. ун-т, 1985. С. 5–49.
29. Ширман Е. М. Последние стихи // Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. М., Л.: Сов. писатель, 1965. С. 625–627. (Библиотека поэта).
30. Шлейермахер Ф. Герменевтика / пер. с нем. А. Л. Вольского; науч. ред. Н. О. Гучинская. СПб.: Европейский дом, 2004. 242 с.
31. Юдкин-Рипун И. Н. Предикатная иерархия в целостном анализе поэтического текста: «На смерть Комиссаржевской» А. Блока // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве: сб. науч. тр. / ред. Е. Г. Милюгина. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2017. Вып. 7 (13). С. 78–86.
32. Юдкин-Рипун И. Н. Сценический этюд как учебная интерпретация текста (к 40-летию кончины Л. Ф. Макарьева) // Детская литература и воспитание: сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2015. Вып. 11. С. 96–103.
33. Yudkin-Ripun, I. Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry. Kiev: Osvita Ukrainy, 2013. 444 p. (National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Culturology).
34. Yudkin-Ripun, I. Hermeneutics, heuristics, morphology: the construction of metatext as the prerequisite for interpretation // Культурологічна думка. 2017. № 12. С. 20–29.

Об авторе

ЮДКИН-РИПУН Игорь Николаевич, доктор искусствоведения, член-корреспондент Национальной Академии Художеств Украины, ведущий научный сотрудник Института искусствоведения, фольклористики и этнологии НАН Украины, Киев; e-mail: iyudkin@yandex.ru