

## ДЕТАЛИЗАЦИЯ ПОРТРЕТА В СОНЕТЕ КАК МОНОДРАМЕ: «МЕДАЛЬОНЫ» ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА

**И. Н. Юдкин-Рипун**

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии  
Национальной Академии Наук, Киев, Украина

Драматические свойства сонета, проявляющиеся в его сходстве с перипетией (преодолением препятствий) и с солилоквией (внутренним диалогом), определяют аспект перехода к новому состоянию как основу его текста. Приоритет обретают обозначения частей (меронимы) благодаря сохранению лексической сочетаемости. Деталю придается интенциональная нагрузка, благодаря которой соотносятся отдаленные элементы текста.

*Ключевые слова:* метаморфоза, меронимы, метонимия, дейксис, референция, мотивировка, интенциональность, герменевтика

Созданный И. Северянином в эмиграции цикл сонетов, представляющий собой галерею ста литературных портретов избранных автором писателей и композиторов, в последние два десятилетия постоянно привлекает внимание исследователей. Уже в первой диссертации, посвященной этому циклу, отмечалось переосмысление имен собственных (в частности, названий произведений) как аллюзий [3]. В новейшем исследовании эта проблематика истолковывается как специфическая трудность для перевода, где требуется истолкование скрытого смысла имен [13]. Отмечалась подчеркнутая антитетичность повествования, где «самоутверждение личности происходит через антонимы», причем связано это с субстантивацией изложения, с именным поэтическим стилем, где «качественность преобладает над процессуальностью, существительные и именные слова над глагольными» [1, с. 9, 18]. Отмечалась связь с похожими сонетами В. Бородаевского (1909), как и отличие от этого прецедентного текста: если те «содержат подчеркнуто разделение авторского Я и Ты адресата» (причем воссоздают «итальянскую» схему рифмовки), то у И. Северянина (при преобладании «французской» схемы с внесением новых рифм в заключительные строки) сонет «несет в себе органическое соединение фактов чужой жизни и личности с лирической рефлексией автора», так что движение мысли проходит «от тезиса Он через антитезис Я к синтезу Мы» [5, с. 15]. Последнее наблюдение обобщается в выводе о том, что тут представляется «образ героя объекта в театрализованных, постановочных экзотических обстоятельствах» [2, с. 86]. Подытоживая сказанное, можно говорить о драматических свойствах рассматриваемых сонетов — от конфликтности до наличия различных персонажей, субъектов действия.

Такой драматический потенциал сонетов позволяет указать и на еще не использованные возможности их изучения, связанные с применением герменевтического подхода, восходящего к пионерским работам тверского исследователя Г. И. Богина. Так, лежащее в основе «герменевтического круга» выясне-

ние взаимосвязи целого и частных особенно продуктивно для компактной и устойчивой формы сонета, прежде всего для освещения характерности лирических героев. Герменевтическая взаимосвязь целостности и частности обусловлена родством сонета как с основным звеном риторической дискуссии — опровержением возражений (т. наз. конфутация), так и с драматургической перипетией (преодолением препятствий). Драматическое (а потому и герменевтическое) истолкование сонета восходит и к театрализации лирики в целом (осуществленной в деятельности созданного в Париже в 1890 г. художественного театра): упоминаемые в стихе предметы предстают как вербальные маски существ, наделенных своими особыми целями. Практика такой интерпретации уже в начале XX в. рассматривалась в качестве общепринятой, о чем свидетельствует, например, рассказ Мариэтты Шагинян «Стихотворение» (1916), где описано одухотворение вещей как субъектов действия: «Цель пещеры — сохранить глубину, для этого она таится; цель сосен и плюща — вырасти» [9, с. 169].

Между тем в сонете драматические свойства дают себя знать в признаках не только перипетии, но и солилоквии — внутреннего диалога, разговора между одухотворенными сущностями, силами души. Уже в классических первоисточниках, у Ф. Петрарки сонет строится как апострофа — обращение автора к некоему Ты адресата. Умножение субъектов и диалогические отношения между ними представляют конфликт не просто как перипетию, но именно как противостояние протагониста и антагониста, высказывающих свои реплики. Поэтому сонет предстает как свернутая и отраженная, отрефлексированная авторским сознанием монодрама, где действующие лица, лирические герои (в т. ч. одухотворенные вещи) осмысляются как образы Иного. Такая монодрама дана не как непосредственный драматический текст, а в виде его автодескрипции, описания театральной сцены, как у У. Шекспира, для которого сонеты были этюдами драматических сцен [11]. У еще одного английского писателя, Д. Россетти, цикл сонетов «Дом жизни» воплощает концепцию мира как театра [10]. Польский поэт XX в. Л. Стафф представляет одухотворенные вещи в сонетах как персонажей иезуитской аллегорической драмы барокко [12].

Понимание сонета как монодрамы интересно тем, что позволяет вскрыть представление событий в нем как преобразование, в аспекте перехода от одного состояния к новому. Сам аспект переходности требует мотивации промежуточными, посредствующими звеньями, а потому и обращения к частностям, где преимущественное значение обретает т. наз. отношение партитивности, которое представляется через обозначения частей — т. наз. меронимы или партонимы как антитезы обозначению целого (т. наз. голонимы) [6]. Это отношение замещает родовидовые соподчинения понятий (гипонимы и гипернимы), поскольку именно меронимы сохраняют лексическую валентность, свойства сочетаемости в условиях обособления, а потому и связность текста, его мотивировку. Такая связность имеет координационный, дополнительный (комплетивный) характер — в противоположность предикации с ее понятийной субординацией.

О том, что меронимы хранят заряд связности, сочетаемости, свидетельствует прием парцелляции — расчленения текста, вычленения отдельных идиомов, обозначающих частности. У И. Северянина в сонете 85 «Тургенев» выражение *«в его трагичной карусели»* — обозначение обстановочной детали парка — отсылает к скитальческой жизни между Родиной и зарубежьем. Очевидно, что, например, идиома *\*веселая карусель* предполагала бы иное отношение к странничеству.

Мотивирующая роль подобной детализации, основанной не на дроблении отвлеченных и обобщенных признаков (гипонимов), а на обозначении частных, выявляется и в том, что тут предполагается исключение альтернатив. Отношение партитивности, основанное на дифференциации подробностей, на различении и разграничении деталей (и соответствующих меронимов), обуславливает построение текста в противительном (адверсативном) ключе как отрицание отрицаний. Это демонстрирует, например, сонет 84 «А. Н. Толстой»: герой его не может существовать *«без чутких слов»*, что предполагает исключение *\*разобщенности, отчужденности*; он живет *«не очень забираясь в облака»*, что предполагает отрицание *\*заоблачных высот*. Такая отрицающая роль деталей в герменевтической интерпретации особенно согласуется с риторической основой сонета — опровержением возражений.

Использование детализации для мотивировки связности сонетного текста, воплощения аспекта переходности, вместе с противительной миссией меронимических обозначений как исключения альтернатив обнаруживает особую наглядность процессов смысловых переходов и превращений, идиоматизации текста. Так, очевидна связь меронимии с метонимией — переходом от обозначения части к замене одной части другой (*pars pro parte*) и далее к представлению деталью отвлеченного понятия (*abstractum pro concreto*). Такие превращения смысл частных видны в сонете 90 «Фет»: *«Эпоха робкого дыханья»* сменяется далее словами *«Взамен дыханья — храп везде»*. Очевидно, что обозначение *дыхания* как меронима жизненных функций (наряду с питьем или ходьбой) становится также метонимией.

Особое место среди смысловых переходов занимают взаимные превращения ремы и темы, а в масштабе целого — субъектной перспективы (обобщения залоговых трансформаций, диатезы) и предикатной иерархии (обобщения таксиса). Эти переходы наглядно демонстрируют фигуры сравнения как прообраза метафоры, где при замене местами обнаруживаются взаимные превращения субъектов и предикатов. Подобные переходы (как в катехизисе превращения вопросов и ответов) распространяются далее и на превращения ролей самих участников повествовательных событий, в частности, денотативных и коммуникативных субъектов, когда, например, упоминаемая вещь становится реальным действующим лицом драмы. Такого рода связь субъектно-предикатных переходов с преобразованием ролей наблюдается в диатезе (изменении залога), поскольку *«функция диатетических сдвигов заключается как раз в изменении тематического выделения»* [8, с. 894]. Между тем известно, что как

раз «диатетический сдвиг — это перераспределение коммуникативных рангов участников» [4, с. 199], и что он «может рассматриваться как смещение фокуса внимания, следовательно, как метонимический сдвиг» [4, с. 211]. Подобного рода залоговые переходы, приводящие к метонимическим сдвигам, демонстрирует сонет 56 «Немирович-Данченко» (речь идет о Василии Ивановиче, журналисте и путешественнике). Вначале герой представляется в страдательном залоге («*Ему дан дар...*»), а далее он предстает в активном залоге с метонимическим обозначением действия («*Не закрывая глаз...*»). Существенно, что аспект перехода от одного состояния к новому оставляет открытым вопрос о возможностях самих состояний. Этим сонет (как и возникшая одновременно с ним новелла) принципиально отличаются, например, от басни, где исход события, представленного как пример, предопределен заранее задачей подтверждения нерушимости кодекса тезисов, один из которых демонстрируется. Описательная лирика не содержит переходных аспектов, ограничиваясь представлением созерцания.

Связь аспекта переходности с идиоматизацией реплик, основанной на мотивирующей роли детализации, в сонете прослеживается особенно наглядно благодаря минимальности масштабов. Такая связь видна в сонете 63 «Ромен Роллан», открывающемся строкой: «*Чистейший свет струится из кустов*». Далее этот свет из окна писательского дома становится излучением мысли, направленным на мир, которое раскрывает, в частности «*аромат цветов*». Между тем и свет, и аромат, и цветы, и кусты — все это меронимические обозначения обстановки дома. Они подводят к заключительным словам об источнике света «*с солнечной горы*», где черпает свои силы герой. Идиоматизации способствует и неопределенность, амбивалентность как имманентное свойство переходности. В частности, это касается неопределенно-личного способа выражения и неопределенности авторизации реплик в несобственно-прямой речи. Так обстоит дело в сонете 35 «Зоценко», где стилизуется манера высказывания писателя: «*Заныла чепуховая пурга, Завыражался гражданин шершаво*». Таким образом, облик сонетного текста определяется метаморфозами — от преобладания аспекта переходности как выражения преобразования до семантических переходов идиоматизации, основанной на детализации, на меронимии, хранящей в изоляции сочетаемость слова.

Этот метаморфизм сонета приводит к одному существенному следствию, которое можно определить как дальное действие слова. В тексте, основанном на смысловых метаморфозах, на первый план выступают отдаленные связи между элементами, разделенными дистанцией, в частности — между началом и концом текста. На базе метаморфоз складывается дейксис как система взаимных ссылок, референций, опосредуемых в коммуникации: «*Дейктическое слово ... только опосредованным образом — через речевой акт — соотносится с реальностью*» [7, с. 825]. При этом существенно, что переходы рем и тем, актуализация предикатов и их субстантивация приводят к следствиям такого рода. Так, наблюдения на стилем Лескова приводят к выводу об аспектуальных истоках

дейксиса, когда «совершенный вид описывает актуальные действия, несовершенный — действие как таковое. Актуальность при этом оказывается соотносенной с дейксисом» [7, с. 839]. Такое возникновение дейксиса и дистанционной связи мотивов из актуализации заложенных в упоминаемых деталях возможностей демонстрирует, сонет 26 «Гончаров»: *«обыкновенные истории»* — частный факт биографии, отмеченный вначале, — отсылает к миру *«игрушечной жизни»* в конце, т. е. к иному факту, относящемуся уже к морскому путешествию и встрече в японской экзотикой. В сонете 30 «Достоевский» начальное *«он»*, отмеченное такими атрибутами, как *«улыбка»*, *«сердце»*, соотносится (через посредствующее *«все»*) с заключительным выводом *«человек почти обожествлен»*.

Итак, аспектуальные свойства сонета, сосредоточенные в его метаморфизме, в представлении преобразования (переходов и превращений), определяют как ключевую роль детализации (меронимии и метонимии), обозначений частностей, несущих заряд сочетаемости слов и мотивировки текста, так и развитие отдаленных и опосредованных связей (дейксис), очерчивающих периметр и диаметр текста. Очевидна взаимосвязь обоих этих следствий: обозначенные в тексте части целого, частные объекты становятся потенциальными субъектами действия, вступающими в игру как носители целей, подобно тому, как было описано в приведенных словах М. Шагинян. Иначе говоря, меронимия предстает как обозначение интенционального объекта, соотносимого с отдаленными, а не контактными, объектами текста, где источником интенциональности предстает сохраняемая в этих обозначениях лексическая сочетаемость. Именно благодаря сохранению взаимной мотивировки порождаются взаимные связи, перерастающие в целевое назначение имен. Таковы дистанционные связи в сонете 68 «Салтыков-Щедрин», где начальное *«жутко»* возвращается в заключительном *«нет надежд»*. Посредником выступает, в частности, *«бесплодие похоронье»*, вносящее детализацию в духовную атмосферу сонета.

Благодаря интенциональному заряду соотношение деталей в дейксисе сонета взаимно. Обозначения деталей отсылают одна к другой как реплики драматического диалога. В частности, т. наз. рекуррентная лексика (повторяющиеся словосочетания, как в приведенном примере «Салтыков-Щедрин») особенно наглядно демонстрируют дейктическую взаимность реплик. Как в драме, субъекты сонета испытываются на отдалении друг от друга. Персонаж драмы, вступающая на сцену в общение с предметом, не может заранее решить, является ли этот предмет одушевленным. Испытание предмета и составляет содержание дейктических отношений в сонете.

Благодаря дейксису, взаимной соотношенности субъектная перспектива представляет внешний предметный мир в качестве интенциональных объектов внутренними средствами текста. Субъекты текста отражают внешние объекты в обращенном и превращенном виде, через инверсию, проекцией вовне. Такая субъектно-объектная инверсия представляет упоминавшийся выше диатетический сдвиг в обобщенном виде, что влечет за собой далеко идущие послед-

ствия: частности текста — уже не указания на внешние подробности, а самостоятельные субъекты, аллегорические персонажи. Например, таково соотнесение первой и последней реплик — *«мечта»* и *«гнев»* — в сонете 86 «Тютчев». Здесь предстают одухотворенные сущности, а посредниками служат *«молчанье»* и *«страна долготерпенья»*, которые уже осмыслились в таком ключе самим героем сонета. В сонете 87 «Тэффи» ряд деталей — *«курений»* и *«дуновений»*, суммируемом в *«запахе инопланетном»* противопоставлен антитезе — *«удушье»*, *«увяданье»* и заключительный *«запах чепухи»*. Интенциональная нагрузка «ароматических» деталей очевидна — противостояние облику суеты.

Галерея портретов, созданная Игорем Северянином в виде цикла сонетов, может рассматриваться как ряд драматических сцен. Особенно ярко Детали, отмечающие характерность тех или иных лиц, становятся сами субъектами действия, определяя целенаправленность представляемых сонетом превращений. Традиции давней салонной игры в сочинение стихов «на три слова» оказываются вполне продуктивными для портретирования участников действия воображаемого театра.

Заслуживают особого внимания сонеты, посвященные композиторам, где идиоматические детали становятся основным средством представления драматического конфликта. Сонет 7 «Бетховен» определяет героя через гиперболы и парадоксальные антитезы: *«невоплощаемую воплотив»*, *«окаменев в вспененностях девятых»* (подразумевается Девятый вал). Эмфазой отмечено основное деяние героя — *«предвечный отыскал мотив»*. Антагонист героя — «Суета» и ведомый ею *«весь мир»*, который *«слепые вперив взоры»*, представляется почитателем героя. Между тем слепой взгляд — это признак непонимания, отчуждения, и потому заключительная строка *«презрительная глухота»* — не только намек на характерность героя, но и ответ на суету, реализация отдаленных референций идиомов.

В сонете 17 «Верди» герой *«подслушивает»* голоса Иных и *«будит тени»* — вызывает призраки, что указывает на понимание поэтом особой миссии музыки как хранительницы ушедшего времени. Эти подслушанные голоса Иных представляют *«на маскированном балу Сердца красавиц, склонные к измене»* (намек сразу на две оперы — «Бал-Маскарад» и «Риголетто»). Но особенно существенны уточняющие, детализирующие обстоятельства — *«таясь в углу»*, *«сквозь столетья розовую мглу»*. Эмфазой оказывается характеристика *«превратившихся в золу»*, отсылающая к образу всепожирающего времени: розовое и пепельное — это его атрибуты, манящие к неведомому прошлому. Эта тема времени продолжается в сонете 59 «Оффенбах»: *«О Время! Ты глаз Памяти не три»*. Это обращение, помещенное в 8-й строке, вводит антагониста, противостоящего тому миру, который характеризуется как *«тщета любви»*, *«скорбь»*, *«всюду смерть»*. Песнь о Любви и Смерти — об Эросе и Танатосе — общее место романтического века. Здесь разрешение конфликта дает последняя строка — *«Сон музыки, которой нет больней!»*. Частности тут отсылают к обозначению целого — Времени, содержащему все, что свершается в мире.

Таким образом, частности, характерные детали, отдельные подробности образуют густо населенный мир, который действует сквозь покрытие воображаемых обстоятельств. Игорь Северянин оттачивает детали как реплики неизвестных героев и как самостоятельные сущности, способные воплотиться в участников действия. Упоминания о незаметных обстоятельствах становятся носителями интенциональной нагрузки, целевого назначения, раскрывающего глубинный смысл представленных в сонете лиц и деяний.

### Список литературы

1. *Ахмедова Ю. А.* Идиостиль сонетов Игоря Северянина из цикла «Медальоны»: автореф. дис. ... к. филол. н. Челябинск, 2008. 24 с.
2. *Белова В. В.* Лирическая книга Игоря Северянина: жанр в свете творческой эволюции: дис. ... к. филол. н. М., 2014. 243 с.
3. *Кузнецова Я. В.* Прецедентные феномены в цикле Игоря Северянина «Медальоны»: автореф. дис. ... к. филол. н. Череповец, 2002. 20 с.
4. *Падучева Е. В.* Диатеза и диатетический сдвиг // *Russian linguistics*. 2002. № 26. P. 179–215.
5. *Прокофьев Д. С.* Типология литературного портрета в творчестве Игоря Северянина: автореф. дис. ... к. филол. н. Новгород, 2003. 22 с.
6. *Слива Т. В.* Меронимы в составе ассоциативно-семантических групп // *Науковий часопис Національного педагогічного університету. Сер. 9: Сучасні тенденції розвитку мов*. 2014. Вип. 11. С. 223–227.
7. *Успенский Б. А.* Вид и дейксис // *Динамические модели. Слово. Предложение. Текст: сб. статей в честь Е. В. Падучевой*. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 825–866.
8. *Храковский В. С.* Похвальное слово диатезе // *Динамические модели. Слово. Предложение. Текст: сб. статей в честь Е. В. Падучевой*. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 879–895.
9. *Шагинян М. С.* Стихотворение // *Шагинян М. С. Собр. соч.: в 9 т. Т. 2*. М.: Художественная литература, 1986. С. 163–170.
10. *Юдкин-Рипун И. Н.* Circumlocution and self-description in lyrics: the case of D.G. Rossetti // *Мова і культура*. Вип. 14, т. V (151). Київ: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2011. С. 32–38.
11. *Юдкин-Рипун И. Н.* Data Representation for Dramatic and Lyrical Idioms: the Case of W. Shakespeare // *Мова і культура*. Вип. 15, т. III (157). Київ: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2012. С. 68–74.
12. *Юдкин-Рипун И. Н.* Сонети Леопольда Стаффа як сценічні етюди // *Глобалізація, європеїзація і розвиток національних європейських культур: матеріали міжнародної наукової конференції до дня слов'янської писемності і культури*. Київ, 24 травня 2016 р. Київ: Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського, 2016. С. 219–222.
13. *Bednarczyk A.* «Медальоны» Игоря Северянина — проблемы перевода на польский язык // *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litterariae Russiae*. 2019. № 12. S. 81–97.

### Об авторе

ЮДКИН-РИПУН Игорь Николаевич, Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии Национальной Академии Наук, Киев, Украина