

## ЛОГІКА МОРФОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ В ПРАКТИЦІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

**Юдкін**

**Ігор Миколайович**

доктор мистецтвознавства,  
член-кореспондент  
Національної академії  
мистецтв України

**Юдкін**

**Ігорь Николаевич**

доктор искусствоведения,  
член-корреспондент  
Национальной академии  
искусств Украины

**Ihor Yudkin**

Doctor of Arts, corresponding  
member of the  
National Academy  
of Arts of Ukraine

***Анотація.** З позицій морфологічного підходу вихідний крок інтерпретації тексту становить герменевтична процедура виявлення взаємозалежності цілого та частин через перетворення тексту в своєрідний катехізис — чергування питань і відповідей. Текстові завжди притаманні неповнота та неозначеність (наслідок теорем Геделя та Ербрана), які узагальнюються дистанційними відношеннями між його елементами (у тому числі трансцендентними, зовнішніми) та викликають необхідність опосередкування в інтерпретації. Властивості симетрії та антитетичності тексту обумовлюють виявлення інваріантів його інтерпретацій. Відношення “суб’єкт — предикат” передає антитезу “потенція — актуалізація” і втілюється через характери (носії можливостей) та ситуації.*

***Ключові слова:** інваріант, ідентифікація, індивідуація, катехізис, дистанція, симетрія, суб’єктна перспектива, предикатна ієрархія.*

***Визначення проблеми.** Обґрунтовуючи переваги морфологічного підходу його повнотою та адекватністю досліджуваному об’єктові, культуролог першої половини ХХ ст., один із засновників т. зв. “соціології знання”, Карл Мангейм наголошував на вагомості балансу консервації та модернізації як основи цілісності об’єкта: “Морфологічне цілісне сприйняття існує там, де спостерігач готовий повністю прийняти те, що він бачив, не вносячи жодних змін; більше того, через посередництво такого цілісного сприйняття робляться спроби стабілізувати ті елементи, які ще перебувають у русі, наче благословляючи буття за те, що воно саме таке, яким воно є”, натомість ті, які “бажають створити з елементів існуючого світу щось нове... весь час відволікаються від буття в його конкретній даності, удаються до абстракцій, щоб далі створити з них цілком нові комбінації” [24, 228–229]. Такий підхід добре відомий у класичній механіці як заміна динаміки руху статикою додаванням до діючих сил фіктивних сил інерції (т.зв. принцип Даламбера), що забезпечують рівновагу та уявне миттєве знерухомлення тіла. По суті про ту ж взаємозамінність руху й нерухомості йдеться у крилатому вислові Й. Гете: “Учення про форми є вченням про перетворення” (*Gestaltlehre ist Verwandlungslehre*) [46, 122].*

Цей принцип метаморфізму поширюється й на тексти, де

сталість є лише моментом їх історичного буття як організмів культури, а постійна трансформація, перетворення становить справжню константу [25]. Існування тексту невіддільне від його інтерпретації, де вже елементарна репродукція тягне за собою рефлексію й переосмислення. На цьому полі, зокрема, пролягає демаркаційна лінія між канонічною, звичаєвою культурою фольклору та нормативною професійною культурою. Варіантність як іманентна властивість фольклорного тексту унаочнює принцип метаморфізму, але фольклор не знає спеціалізованого виконавського мистецтва, покликаного інтерпретувати текст, а не створювати його наново. Виконавське тлумачення тексту має свої закономірності, для розкриття яких морфологічний підхід виявляється особливо продуктивним.

Основний зміст. Вихідна проблематика морфології, як вже відзначалося, окреслюється відношенням цілого та частин [42, 12–15]. Пізнання цього відношення як онова розуміння тексту описується в герменевтиці як процедура т.зв. герменевтичного кола — руху від деталей до приблизних уявлень про ціле та повернення до нового тлумачення деталей у світлі таких уявлень [45]. Читач фактично поводить себе як актор, прагнучи “перевтілення в автора”, висуваючи “передчуття ... сенсу тексту як цілого” [14, 306, 311], перевіряючи свої “здогадки” щодо цілого. Такі здогадки та передчуття є нічим іншим як питаннями, що виникають з деталей та адресуються цілому. Частковості тексту постають як загадки, а тлумачення цілого дістає вигляду катехісису — чергування питань і відповідей. І тут герменевтика збігається з практикою театральної роботи.

Суперечність цілого й частин постає, зокрема, як суперечність між текстом окремої ролі та п’єси в цілому, що досить часто спостерігається в підготовці вистави. О. Д. Попов, приміром, спостеріг у п’єсі О. М. Островського “Бідність не вада”, як “поступове слідування за фразами вступає в конфлікт з іншою правдою, більш широкою, більш вірною, яка ...також виражена в тексті, але у всій п’єсі” [33, 408]. Порушення цілісності спостерігається, за ним, у деяких виставах “Чайки”, коли “на перший план виходить сатиричне ставлення”, тобто “вихоплюються окремі теми з п’єси й граються як головні” [33, 477].

Така увага до взаємозалежності цілого й частин у практиці акторського виконавства виявляється

особливо яскраво в умінні вести діалог і докладно знати репліки партнера. За записами лекцій, О. Д. Попов особливо рекомендував: “Другі репліки — спосіб мобілізації уваги виконавців, вони повинні вберегти акторів від відключення” [41, 153]. Саме в сценічному діалозі, де одна репліка продовжує іншу, необхідність побудови питань для зрозуміння цілого стає особливо наочною. Зокрема, виникають питання щодо призначення реплік у цілому: “Що хотів сказати автор у цьому місці? Навіщо він вивів цього персонажа? Навіщо дав їй слово?” [4, 15]. Питання такого роду складають основу “застільної” репетиційної роботи. Це, зокрема, “шукання відповіді на питання, як діяв би образ за обставин, не введених у п’єсі” [20, 190]. Важливість висунування питань до тексту постійно підкреслюється в працях з театральної педагогіки: “Після першого прочитання п’єси ви можете відчувати образи лише приблизно” [16, 142], і саме ця невизначеність виявляється в запитаннях. Тому саме принцип катехісису, послідовних питань, покладено в основу акторських вправ, запропонованих М. В. Демидовим: “Наші прості вправи (два-три слова — питання, і два-три слова — відповідь) ...дають підбадьорливий результат: актор переступає поріг творчого стану” [12, 371]. Герменевтична процедура тлумачення тексту постає тоді як перетворення тексту в проблемний модус питань і загадок. Тому герменевтичне коло циркуляції між цілим і деталями стає шуканням шляху в лабіринті між вибором альтернатив.

За такою метаморфозою тексту в катехісис у процесі репетиційної роботи, своєю чергою, виявляються деякі загальні логічні принципи, відкриті порівняно недавно, у кінці першої третини минулого століття. Насамперед — це теорема австрійського математика Курта Геделя (1906–1978) про несумісність одночасної повноти та несуперечливості теоретичних систем. Одне з її формулювань — це твердження про можливість існування таких речень, які не виводяться з сукупності наявних тверджень (приміром, аксіома Евкліда про паралельні незалежна від інших аксіом), так що “для будь-якої даної несуперечливої системи ...існують істинні речення, що не виводяться з цієї системи”, так що “розширення не може зробити її неповною, тобто ...у новій системі знайдуться істинні, але неможливі для виведення (хоча й можливі для виразу) її засобами” [26, 35–36]. В основі тут лежить

відмінність метасистеми “висловлювань про формалізовану систему” та “висловлювань, які належать самій системі” [26, 39], так що без звернення до метасистеми неповність зберігається.

Екстраполоючи це твердження на текст, можна сказати, що він завжди залишається неповним, коли він залишається несуперечливим, узгодженим, сумісним (наприклад, коли не становить випадкового зіставлення різномовних “макаронічних” фраз). Звідси випливає також, що текст дає гомоморфну, тобто подібну, лише приблизно схожу, а не вичерпну картину світу. Однак таке твердження про іманентну неповноту тексту суперечить реальній практиці художньої культури, де втручання в завершений текст рівнозначне його руйнуванню. Фактично це твердження підводить до проблеми т. зв. відкритої форми, яку можна довільно доповнювати — приміром, як у музиці у випадку з імпровізованими каденціями інструментальних концертів. Те, що запропоновано визначати як “принцип відмежування зайвого” та “єдність чуття завершеності та чуття необхідності” [31, 182–183], становить тут один з орієнтирів для обрання рішення щодо можливості тимчасового, проміжного доповнення тексту в процесі роботи з ним в репетиційній практиці.

Ще одне твердження належить французькому математикові Жаку Ербрану (1908–1931, загинув у альпійській подорожі). Воно становить узагальнення давно відомого принципу двоїстості: якщо вихідний текст являє собою кон’юнкцію тверджень (об’єднаних сполучником “та”), то його можна замінити диз’юнкцією (сполучниками “або” з відповідним розподілом заперечень). Це робить можливим побудову “переліку імен, адекватних множині речень” [28, 185]. Звичайно цей принцип формулюється також від протилежного: утворення переліку диз’юнкцій неможливе тоді, коли семантичне дерево тексту внутрішньо суперечливе [10, 150–151] або спростовується антиноміями [19, 362]. Відтак проголошується можливість кожному цільному, інтегрованому текстові зіставити дезінтегрований перелік з більшою мірою неозначеності. Припускається існування можливого супутника тексту, який відрізняється дезінтеграцію. Така двоїстість текстів простежується, зокрема, у явищах фольклоризації літературних джерел, а саме в контамінації оповідних мотивів, які переставляються й комбінуються як відособлені елементи переліку. Однак, так само, як і в попередньому прикладі відкритої форми, тут

залишається проблематичним питання про адекватність дезінтеграції: відома традиція створення віршів “на три слова”, однак перелік з трьох слів ніколи не замінить самого вірша. Сенс текстової дезінтеграції можна окреслити через упродовжене Р. Інгарденом поняття “місць неозначеності”, де “не можна сказати про певний визначений предмет, чи має він ту або іншу властивість”, приміром, коли він “мав би бути якогось кольору. Але якого — буде нерозв’язаним” [47, 153]. Неозначеність у тексті, так само як неповнота, засвідчує проблемність, конфліктність різних закладених у ньому можливостей, що можна збільшувати в експериментальних спробах для пошуків інтерпретації.

Узагальненням неповноти й неозначеності стає поняття дистанції, запропоноване Г. Лукачем у широкому сенсі, коли творці тексту ставлять себе в позиції “вище безпосереднього ставлення до життя й встановлюють між собою та цими явищами дистанцію, необхідну для художнього аналізу” [23, 171]. Такий підхід суголосний музикознавчому тлумаченню дистанції, зокрема Б. В. Асаф’євим, як визначеного “динамікою відстані між звуками” [2, 72]. Як антитеза контактному відношенню між елементами тексту дистанційні зв’язки визначають взаємні посилання цих елементів, мережу зв’язків (т. зв. дейксис), якими забезпечується цілісність тексту. Це дозволяє зіставити дистанційні зв’язки з ширшим поняттям “далекодії” як антитези “близкодії”, відомої в класичній механіці. Це поняття, на яке спиралося, зокрема, ньютонівське вчення про всесвітнє тяжіння, виявило низку парадоксів: так, уже в кінці XIX ст. (Цельнер, 1872) було одержано висновок, “що із наближенням вагомих тіл на нескінченно малу відстань їх потенціал мав би діставати нескінченно велике значення” [22, 254]. З цих та подібних міркувань випливає, що для антитези “дистанція — контакт” виникає необхідність опосередкування, де проміжні ланки забезпечують взаємодію. Для морфології тексту це означає, що інтерпретація як форма опосередкування повинна породжувати проміжні, перехідні, транзитні тексти, такі як чернетки або репетиційні версії вистави. Саме такі транзитні метаморфози заповнюють дистанцію між вихідним задумом та остаточним результатом.

Своєю чергою, необхідність посередницької місці, зумовленої дистанційними відношеннями у тексті, обґрунтовує те, що в епічній прозі А. А. Ре-

форматський запропонував назвати трансцендентною структурою тексту, не виявленою іманентними засобами, але передбаченою імпліцитно [34, 181–182], а в театрі В. І. Немирович-Данченко називав “другим планом” ролі [27, 206], який добудовується уявою актора про не згадані події, зокрема, за допомогою внутрішнього монологу. Трансцендентне визначає не лише прихований підтекст (зокрема, пресупозицію та імплікацію), а взагалі те, що відсутнє в іманентних даних тексту, але без чого текст позбавлений сенсу і що повинне бути розкрито в інтерпретації. Вихід за межі тексту стає необхідним для адекватного розуміння самого тексту актором: “Ви не беріть лише того моменту життя, який вам — умовно — запропонований роллю ... малюйте у своїй уяві ціле життя” [37, 86], — зазначав К. С. Станіславський, відтак частковості витлумачуються як синекдоха, що передбачає ціле, відтворене в уяві (*pars pro toto*). Це доповнює відомі прийоми театральної метонімії, коли деталі ставали позначками абстракцій (папір — повідомлення, келих — отруєння тощо) та гіперболізації, за відомим порівнянням сцени із збільшувальною оптикою. Посередницьке призначення інтерпретації ролі виявляється й від протилежного, через шукання альтернатив: “Ніколи не забувайте, граючи злодія, шукати, де він добрий” [37, 60]. Зокрема, Є.Б.Вахтангов пропонував “прийом ... створення додаткових перешкод” [11, 81] як проміжних, посередницьких ланок. Своєю чергою, коли, за К. С. Станіславським, “актор повинен іти до ролі від себе” [18, 11], то В. І. Немирович-Данченко поглибив цей підхід: “Цього мало — іти від себе. Ви повинні від себе знаходити те самопочуття, яке диктується... автором” [27, 180]. В уяві актора текст ролі повинен доповнювати “струмінь невимовлених слів” [17, 101], тобто внутрішній монолог, створений виконавцем. Акторська техніка побудови внутрішніх монологів спрямована на те, що, за С. Г. Бірман, “я повинна з тексту п’єси вичитати потаємне життя образу” [5, 231], тобто вийти за межі тексту.

На цій основі М. А. Чехов розвинув концепцію самоспостереження, де складається уявлення не лише про роздвоєння свідомості актора під час гри (на образ самого себе та образ ролі), але й про виникнення в уяві актора третьої особи: “Ваше вище я стає вашою другою свідомістю”, однак “поряд з натхненням, що сходить від вищого я, повинен збе-

рігатися і здоровий глузд нижчого я... Створений вами сценічний образ є носієм третьої свідомості” [40, 265–266]. Тут, за Н. В. Рождественською, відбувається “наслідування тому образу, який виник в уяві актора”, що “викликає такий же емоційний відгук самого актора, що й реально наявні обставини” [35, 42, 47]. Отже, в акторській інтерпретації не лише вимагається доповнення авторського тексту в уяві власним внутрішнім монологом, але й подання з різних поглядів відсутніх у тексті персонажів.

Таке опосередкування антитез тексту, яскраво засвідчене акторською практикою, стверджує властивості симетрії та асиметрії. Негативність взаємних заперечень, від відмінностей до контрастів і конфліктів, передбачає виявлення відношень єдності, еквівалентності, тотожності. “Будь-яке вчення про симетрію — це також специфічне вчення про ізоморфізм”, що зумовлене “увагою до єдиних — ізоморфних — планів будови об’єктів” [39, 150]. До ролі негативності як першоджерела тотожності привертав увагу ще Микола Кузанський, відзначивши, що “...першоджерело всього — невідлімність — можна осягнути лише заперечним способом” [21, 122]. Зі свого боку, встановлення відношення еквівалентності між предметами у якомусь відношенні означає, що виникає ще й третій уявний предмет — інваріант, тобто спільність обох порівнюваних предметів. Тут важливо підкреслити, що інваріант може як відособлюватися у вигляді абстрактного предмета, що стає, зокрема, елементом метамови й виступає дескриптором у відношенні до цих предметів, так і залишатися їх невід’ємною складовою. Останній випадок можна проілюструвати, зокрема, тією ситуацією в театральному житті кінця XIX ст., яку засвідчено цитованими М. Волошиним словами Т. Готье: “У всіх театрах Парижа щовечора грають одну й ту ж п’єсу під різними іменами” [9, 126]. Цей приклад добре уявляє також ситуацію в канонічній культурі, у фольклорі, де інваріант невіддільний від різних варіантів його втілення. Для окремих театральних персонажів інваріант демонструє впроваджене І. Кантом поняття “трансцендентного ідеалу” як “вищої й повної матеріальної умови можливості всього існуючого” [3, 263].

Інваріантність як вияв притаманної тексту як такому морфологічній властивості симетрії знаходить узагальнений підсумок у суб’єктно-предикатних відношеннях. Уже та герменевтична процедура

осмислення тексту через побудову ланцюга питань і відповідей свідчить, що антитеза “ціле — частини” осмислюється через антитезу “потенція — актуалізація”, оскільки питання власне окреслює набір можливостей для здійснення. Протиставлення суб’єкта та предиката як абстракцій можливості та дійсності одержало формулювання у Г. Лейбніца як “принцип вміщення предиката висловлювання в його суб’єкті” (*praedicatum inest subjecto*), за яким “поняття індивідуальної субстанції містить раз назавжди все, що може з нею відбутися” [15, 171]. Таке розуміння суб’єкта як позначення потенцій впливає з позначення ним суті речей (на противагу предикатові як позначенню існування). Звідси впливає також наявність у суб’єкта невіддільних ознак і властивостей, які окреслюють “ту атрибуцію, яку об’єкт має в кожній можливій ситуації” [8, 7]. На противагу атрибутові як властивості суб’єкта предикат відчужується від предмета, виявляючись у відношенні до зовнішніх предметів, що відзначав уже Микола Кузанський, за яким предмет “має свої властивості відносно інших чуттєвих речей, ... ці властивості не належать його простій сутності” [21, 124]. Відмінність позначеної суб’єктом сутності предмету від зовнішньої предикації виявляється, зокрема, наявністю невіддільних атрибутів, що засвідчує само буття на противагу володінню: “Крім різних ролей є ще дещо таке, яке не може відчужуватися, що властиве лише даній людині... Якщо в мене в будь-який момент може бути відібране все, чим я володію, навіть само життя, то існує ж таки і щось моє, мій скарб, що не може відчужуватися, моє духовне багатство” [6, 67–68].

Таке розмежування суб’єктів і предикатів спирається на різні види абстрагування — відповідно, індивідуацію та ідентифікацію. В основі ідентифікації лежить уже згаданий принцип синекдохи — представництва цілого часткою, коли предикатна ознака стає ознакою цілого класу предметів: наприклад, синя сукня й синє небо складають клас синіх предметів, де колір мислиться як відчужений самостійний предикат, хоча він об’єднує лише деталі названих предметів. У індивідуації предмет протиставляється всім іншим. Відтак неявно передбачається цілого, всього, від чого ізолюється даний предмет як відособлена частина універсалу. Таке протиставлення себе всьому влучно описав теоретик монодрами М. М. Євреїнов, уживши когнітивну метафору стрічки в дівчій косі: “Вплітаю-

чи цю стрічку до коси, дівчинка виконує акт вищого преображення... Адже ця стрічка повинна нам казати від імені дівчинки: Ви думали, я покірлива? А от я невдоволена, я критикую й виправляю природу. Адже вона створила мене без стрічки!” [13, 6].

Протиставлення абстракцій суб’єкта й предиката як потенції та актуалізації виявляє їхню взаємність, а відтак і шляхи взаємних перетворень: можливість здійснюється, а в дійсності відкриваються нові можливості. Практичне значення такого протиставлення очевидне в сценічних інтерпретаціях, зокрема, у розкритті характеру як внутрішніх потенцій дійової особи та ситуацій як зовнішніх обставин. Тлумачення суб’єктно-предикатних відношень як відношень характеру та ситуації виявляється корисним, зокрема, коли виникають завдання визначити, чи той чи інший вчинок дійової особи вмотивований істотними властивостями характеру, чи ситуаційно зумовлений зовнішніми обставинами. Наочний приклад перетворення суб’єкта на предикат демонструє такий прийом кінематографу, упроваджений ще Д. Гріффітом, як виділення предмета великим планом, так що він стає ознакою події, сповіщаючи про неї глядача. Зворотне перетворення предикатної ознаки на суб’єкт демонструє давній прийом персоніфікації, зокрема, уособлення явищ природи.

Множинність суб’єктів, наявних у тексті, узагальнюється поняттям суб’єктної перспективи, де усувається розмежування між суб’єктом оповіді (носієм намірів та здібностей, інтенцій та потенцій) та суб’єктом як виконавцем комунікативної ролі. Поняття дійової особи, суб’єкта оповіді перетинається з комунікативними ролями оповіді — її автора, адресата, свідка, спостерігача. Розмежування інтенціональних та комунікативних функцій суб’єкта стає неістотним, зокрема, авторизація тексту збігається з виконанням вчинку як у ролі в театрі. Можна сказати: автор і актор взаємно міняються місцями. Цей ефект описаний у прозі як внутрішня точка зору, щодо якої О. М. Толстой радив “завжди говорити від дійової особи, ніколи не дивитися на неї збоку” [38, 42]. Тоді суб’єкт як учасник дії збігається з суб’єктом як представником ракурсу спостереження й оповідачем. Узагальнено-особові та безособові суб’єкти приходять до прози з театру, зокрема, через засоби невластиво-прямого мовлення, яке розвивається, з театральної солілоквії й пере-

творюється згодом у прийоми “струменя свідомості” як запису внутрішнього мовлення. Історично цей процес засвідчено вже від Просвітництва, від творчості Л. Стерна та його романтичних послідовників, сягаючи в ХХ ст., зокрема, В. Вульф, В. Винниченко з їх внутрішніми монологами. Оповідь будується за принципом контрапункту — зіставлення запису внутрішнього мовлення з відкритою розповіддю про події, класичним взірцем чого став “Клим Самгін” М. Горького. Цей спосіб оповіді виходить з театральної солілоквії, діалогу з собою абстрактного актора-автора, так що репліки виглядають як приховані цитати, а цілий текст — як центон з підслуханих промов.

Метаморфози суб’єктів оповіді у прозі та театрі відбуваються в протилежних напрямках. З одного боку, це деперсоналізація (“Хтось у сірому” та інші персонажі “Життя людини” Л. Андрєєва), пов’язана з відродженням містеріального театру в символізмі. З іншого боку, це тотальна персоніфікація, коли актантами прози стають і предмети, й обставини. Безособові учасники дії, також відроджені в символістських фєєріях, виводяться від стійких релігійних уявлень про трансцендентні сили. Варто згадати, насамперед, про Хресну Силу, яку славлять на свято Здвиження Хреста (27.09): відзначалося, зокрема, у службі на це свято “вперше у каноні... особове звернення до Хреста” [36, 106]. Іншим відомим прикладом уособлення трансцендентних сил, яке перейшло до драматургії, може бути фольклорне уявлення про Долю.

Уведення нових суб’єктів постає, зокрема, як засіб непрямой, опосередкованої оповіді, спостереження очима тих свідків, які цитуються в переданні сторонніх джерел. Узагальнення цього прийому вело до того, що в дії беруть участь уже такі суб’єкти, які взагалі не мають персональних характеристик. За крилатим висловом, цитованим Б. В. Алперсом, панування негативних персонажів у М. В. Гоголя компенсується тим, що “сміх є позитивною особою” [1, 267]. Такий трансцендентний персонаж дуже влучно охарактеризований у завершальних реченнях “Доктора Живаго” Б. Л. Пастернака, де підводиться підсумок нічній розмові персонажів: столиця, “рідне місто автора... здавалася їм тепер не місцем цих подій, а головною героїнею довгої повісті” (підкреслено мною — І. Ю.). Продовжуючи такі міркування, можна дійти висновку, що суб’єктами дії (або споглядання) стають не пооди-

нокі постаті-носії інтенцій, а самі конфлікти (між повинним та наявним, відображені в цих інтенціях) як уособлені трансцендентні сили розвитку подій, подібно до уособленої Долі у фольклорі. Зрештою, у М. Коцюбинського персоніфіковане “колективне підсвідоме” перетворюється на цілком відчутного учасника дії, реального суб’єкта [43].

Отже, інтерпретаційні можливості виявляються передусім у розширенні суб’єктної перспективи оповіді: суб’єктами стають учасники дії, погляди, навіть запропоновані обставини, що перебувають у неявиному вигляді, “за кадром”, досягаючи в граничному переході тотального уособлення. Як у наведеній пораді М. А. Чехова, відбувається множення поглядів, ракурсів спостереження й подання реалій у оповіді. Це явище, зрештою, відоме вже в драматургії М. В. Гоголя, де “складається враження, що дійових осіб... значно більше, ніж насправді” [7, 80], — ефект, заснований на “гоголівському прийомі включення до діалогу або монологу розповідей про нікому не цікавих людей”, так що “цілі губернії постають... з іменами і прізвищами” [7, 77–78]. Оповідний текст виглядає як театр, де персонажами стають словесні маски.

Таке впровадження трансцендентних чинників з-поза тексту виявляється й у плані предикації, зокрема, щодо ситуаційної, сюжетної мотивації подій. Роль трансцендентного другого плану як альтернативи позірним сюжетам тягне за собою спонтанність, невизначеність мотивації: це засвідчене вже таким хрестоматійним прикладом, як чеховська “Чайка”, де так звані розімкнуті трикутники зміщують звичні очікування розвитку подій, а периферія переймає на себе центральні функції (зокрема, в епізодичній ролі Маші, репліками якої відкриваються всі чотири дії) [29, 162–164]. Ще виразніше присутність трансцендентного чинника, того, про що навіть не згадується у тексті, засвідчена тут першою в два роки між 3-ю та 4-ю діями [30, 150]. У “Трьох сестрах” узагалі мають місце “дія, що не здійснюється, не-подія”, поряд з цим виникають ефекти “невільного діалогу, у який складаються одна з одною самі репліки, без відома промовців” [30, 175–176]. Цей ефект трансцендентних сил з театру переходить до прози.

Мотивація подій і вчинків тим, що винесено за межі тексту, що є трансцендентним, визначає присутність у прозі згаданого вже способу непрямой, опосередкованої інформації про події. Розказана

подія сама вже належить до відсутніх, оскільки розповідь повинна бути перевірена щодо правдивості, де “театр уяви” читача стає такою перевіркою, що особливо наочно виявляється в новелістиці, де подаються лише частковості й необхідно уявити ціле. Наприклад, “Бунін перетворює сприйняття головного героя в посередника для зображення сприйняття іншого героя” [32, 82]. Така подвійна рефлексія виводиться з театральності прийому “сцени на сцені”, який стає також засобом утечі від конфлікту до простору гри. Цей прийом широко вжитий у “Дрібному бісі” Ф. Сологуба, де у фіналі головний персонаж перед убивством заманює до дому й обеззброює жертву своїм удаванням невинних намірів. Театральними умовностями позначена й любовна гра інших героїв — Саші та Людмили. У повісті О. М. Толстого “Ібікус (пригоди Невзорова)”, яку сам автор уважав своїм найкращим твором, несподіваний дарунок від вищих сил — винайдення “змагання тарганів” — стає порятунком для героя (вигнанця на еміграції), і саме “сценою на сцені” з такої гри завершується оповідь.

Трансцендентна мотивація подій у прозі дається взнаки через особливості побудови предикатної ієрархії текстів, зокрема, через виявлення так званих неявних предикатів. Їхня чинність виявляється, зокрема, у переосмисленні тексту як притчі в алегоричному ключі, уможливаючи виявлення справжніх мотивів учинків героїв. Саме використання ефекту неявної предикації уможливує розвиток так званої “спіральної новели” (термін П. Гейзе), де послідовність оповіді про події становить інверсію природної їх послідовності: спочатку подається розв’язання конфлікту, зокрема, катастрофа, за чим слідує реконструкція (звичайно за спогадами) попереднього ходу подій (хрестоматійні приклади — “Смирна” (“Кроткая”) Ф. М. Достоевського, “Легке дихання” І. О. Буніна). Цей прийом, улюблений в кінематографі, уможливується тим, що само розгортання вчинків може охоплюватися загальнішими

схемами дій та відповідними макроскопічними предикатами, які охоплюють ці дії. Його витoki коріняться в театральній практиці, зокрема, у прийомах “читання з кінця” або в переробках п’єс через заміну фіналу (трагічного на щасливий, з деякими шекспірівськими драмами у 18-му столітті). Таким чином, розгортання ситуацій, як і характерів, визначається взаємодією іманентних і трансцендентних чинників тексту, яку покликана розкрити інтерпретація. Тут входить у гру описаний раніше евристичний аналіз суб’єктно-предикатних відношень — т. зв. “морфологічна скринька” [44], де визначаються незмінні образні інваріанти тексту.

**Висновки.** За зовнішньою довільністю й випадковістю акторських і режисерських коментарів до інтерпретованого тексту простежується неухильна послідовність, обґрунтована загальними логічними закономірностями. Інтерпретація тексту починається в герменевтичній процедурі його осмислення питаннями з побудовою своєрідного катехізису, а завершується евристичним аналізом суб’єктної перспективи та предикатної ієрархії, характерів та ситуацій у їхніх взаєминах. Можливості перетворень тексту, його доповнення акторськими внутрішніми монологами та режисерськими коментарями спираються на логічні закони, зокрема, на теорему Геделя про неповноту та теорему Ербрана про дезінтеграцію тексту в перелік імен (у т. зв. семантичну мережу). Інтерпретація тексту постає як опосередкування його іманентних виражальних засобів та трансцендентних позатекстових чинників, до яких фактично відсилають подані в тексті події. Таке опосередкування розкриває виявлені в характерах можливості та їх актуалізацію в ситуаціях, за якими проступають відповідні суб’єктні та предикатні відношення. Антитези тексту (такі, як ціле — частина, дистанція — контакт, потенція — актуалізація) стають передумовою виявлення його інваріантної структури, яка розкривається за варіантами інтерпретації.

#### Література / References:

1. Алперс Б. В. Актерское искусство в России / Борис Владимирович Алперс. — М., Л.: Искусство, 1945. — 562 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ред., вступ. ст. и комм. Е. М. Орловой. / Борис Владимирович Асафьев. — Л.: Музгиз, 1963. — 380 с.
3. Асмус В. Ф. Иммануил Кант / Валентин Фердинандович Асмус. — М.: Наука, 1973. — 536 с.

1. Alpers B. V. Akterskoe yskusstvo v Rossyy / Borys Vladymyrovych Alpers. — M., L.: Yskusstvo, 1945. — 562 s.
2. Asafey B. V. Muzykalnaia forma kak protsess. Red., vstup.st. y komm. E. M. Orlovoi. / Borys Vladymyrovych Asafey. — L.: Muzghyz, 1963. — 380 s.
3. Asmus V. F. Ymmanuyil Kant / Valentyn Ferdynandovych Asmus. — M.: Nauka, 1973. — 536 s.

4. Бирман С. Г. Труд актрисы / Серафима Германовна Бирман. — Л., М.: Искусство, 1939. — 136 с.
5. Бирман С. Г. Путь актрисы. Изд. 2-е / Серафима Германовна Бирман. — М.: Всероссийское театральное общество, 1962. — 292 с.
6. Богомолов А. С. “Быть” и “иметь”: эллинизм и современность / Алексей Сергеевич Богомолов // Вопросы философии. — 1984 — № 6. — С. 66–72.
7. Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. / Инна Люциановна Вишневская. — М.: Наука, 1976. — 256 с.
8. Вандервекен Д. Истина, пропозициональные установки и тождество пропозиций / Даниэль Вандервекен // Логико-философские штудии. — 2009, Вып. 7 — С. 4–25.
9. Волошин М. Лица и маски / Волошин М. Лики творчества / Максимилиан Волошин. — Л.: Наука, 1988. — (Литературные памятники) — С. 112–163.
10. Герасимов А. С. Курс математической логики и теории вычислимости. Изд. 3-е, испр. и допл. / Александр Сергеевич Герасимов. — СПб.: Лета, 2011. — 284 с.
11. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова / Николай Михайлович Горчаков. — М.: Искусство, 1957. — 192 с., илл. 34 с.
12. Демидов Н. В. Искусство жить на сцене / Николай Васильевич Демидов. — М.: Искусство, 1965. — 384 с.
13. Евреинов Н. Н. Театральные инвенции / Николай Николаевич Евреинов. — М.: Время, 1922. — 20 с.
14. Зинченко В. Г. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход / Виктор Георгиевич Зинченко. Научное наследие литературоведа. Воспоминания. — Одесса: Астропринт, 2017. — С. 208–371.
15. Измайлов Г. В. Лейбниц и Гегель: понятие субстанции как субъекта / Г. В. Измайлов // Историко-философский ежегодник. — 2004. — М.: Наука, 2011. — С. 168–187.
16. Кедров М. Н. Беседы с участниками режиссерской лаборатории о перевоплощении актера / Кедров М. Н. Статьи, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о М. Н. Кедрове / Михаил Николаевич Кедров. — М.: Всероссийское Театральное Общество, 1978. — С. 137–172.
17. Кнебель М. О. Школа режиссуры Немировича-Данченко / Мария Осиповна Кнебель. — М.: Искусство, 1966. — 168 с.
18. Кнебель М. О. Михаил Чехов об актерском искусстве / Мария Осиповна Кнебель / Чехов М.А. Литературное наследие. Т. 2. — М.: Искусство, 1986. — С. 5–33.
19. Кононюк А. Е. Дискретно-непрерывная математика. Кн. 9. Математическая логика. Ч.1. / Анатолий Ефимович Кононюк. — Київ: Освіта України, 2017. — 582 с.
20. Кренке Ю. Воспитание актера / Ю. Кренке — М.: ВЦСПС. Центральный дом художественной самодеятельности, 1938. — 248с.
21. Кузанский Н. Берилл / Кузанский Н. Соч. в 2 т. Т. 2. / Николай Кузанский. — М.: Мысль, 1980. — (Философское наследие. Т. 82) — С. 95–133.
22. Кузнецов Б. Г. Принципы классической механики / Борис Григорьевич Кузнецов. — М.: Изд. АН СССР, 1958. — 324 с.
23. Лукач Д. Франц Кафка чи Томас Манн? / Дьердь Лукач // Всесвіт, 1974, 5. — С. 168 — 185.
24. Манхейм К. Диагноз нашего времени / Карл Манхейм. — М.: Юрист, 1994. — 704 с.
25. Мигирин В. Н. Трансформациология языка / В. Н. Мигирин // Известия Крымского педагогического института. 1956, Том 23. Симферополь, 1957. — С. 303–319.
26. Нагель Э., Ньюмен Д. Теоремы Геделя. Сокращенный перевод с англ. Ю. А. Гастева. / Эрнест Нагель, Джеймс Р. Ньюмен. — М.: Знание, 1970. — 64 с.
4. Byrman S. H. Trud aktrisy / Serafyma Hermanovna Byrman. — L., M.: Yskusstvo, 1939. — 136 s.
5. Byrman S. H. Put aktrisy. Yzd. 2-e / Serafyma Hermanovna Byrman. — M.: Vserossyiskoe teatralnoe obshchestvo, 1962. — 292 s.
6. Bohomolov A. S. “Byt” y “ymet”: ellynizm y sovremenost / Aleksei Serheevych Bohomolov // Voprosy fylosofyy. — 1984 — № 6. — S. 66–72.
7. Vyshnevskaiya Y. L. Hohol y eho komedyi. / Ynna Liutsyanovna Vyshnevskaiya. — M.: Nauka, 1976. — 256 s.
8. Vanderveken D. Ystyna, propozytsyonalnye ustanovky y tozhdstvo propozytsyi / Danyel Vanderveken // Lohykyfylosofskyye shtudyi. — 2009, Vyp. 7 — S. 4–25.
9. Voloshyn M. Lytsa y masky / Voloshyn M. Lyky tvorchestva / Maksymylyan Voloshyn. — L.: Nauka, 1988. — (Lyteraturnye pamiatnyky) — S. 112–63.
10. Herasymov A. S. Kurs matematycheskoi lohyky y teoryy vychyslymosty. Yzd. 3-e, yspr. y dopl. / Aleksandr Serheevych Herasymov. — SPb.: Leta, 2011. — 284 s.
11. Horchakov N. M. Rezhyserskiye uroky Vakhtanhova / Nykolai Mykhailovych Horchakov. — M.: Yskusstvo, 1957. — 192 s., yll. 34 s.
12. Demydov N. V. Yskusstvo zhyt na stsene / Nykolai Vasylyevych Demydov. — M.: Yskusstvo, 1965. — 384 s.
13. Evreyinov N. N. Teatralnye ynventsyy / Nykolai Nykolaevych Evreyinov. — M.: Vremia, 1922. — 20 s.
14. Zynchenko V. H. Lyteratura y metody ee yzucheniya. Systemno-synerhetycheskyi podkhod / Vyktor Georhyevych Zynchenko. Nauchnoe nasledye lyteraturoveda. Vospomynaniya. — Odessa: Astroprynt, 2017. — S. 208–371.
15. Yzmailov H. V. Leibnyts y Hehel: poniatye substantsyy kak subekta / H. V. Yzmailov // Ystoryko-fylosofskyy ezhehodnyk. — 2004. — M.: Nauka, 2011. — S. 168–187.
16. Kedrov M. N. Besedy s uchastnykamy rezhyserskoi laboratoryy o perevoploshchenyy aktera / Kedrov M. N. Staty, rechy, besedy, zametky. Staty, vospomynaniya o M. N. Kedrove / Mykhayl Nykolaevych Kedrov. — M.: Vserossyiskoe Teatralnoe Obshchestvo, 1978. — S. 137–172.
17. Knebel M. O. Shkola rezhysury Nemyrovycha-Danchenko / Maryia Osypovna Knebel. — M.: Yskusstvo, 1966. — 168 s.
18. Knebel M. O. Mykhayl Chekhov ob akterskom yskusstve / Maryia Osypovna Knebel / Chekhov M.A. Lyteraturnoe nasledye. T. 2. — M.: Yskusstvo, 1986. — S. 5–33.
19. Kononiuk A. E. Dyskretno-nepyreryvnaia matematyka. Kn. 9. Matematycheskaika lohyka. Ch.1. / Anatolyi Efymovych Kononiuk. — Kyiv: Osvita Ukrainy, 2017. — 582 s.
20. Krenke Yu. Vospytanye aktera / Yu. Krenke — M.: VTSPS. Tsentralnyi dom khudozhestvennoi samodeiatelnosti, 1938. — 248s.
21. Kuzanskiy N. Beryll / Kuzanskiy N. Soch. v 2 t. T. 2. / Nykolai Kuzanskiy. — M.: Mysl, 1980. — (Fylosofskoe nasledye. T. 82) — S. 95–133.
22. Kuznetsov B. H. Pryntsypy klassycheskoi mekhanyky / Borys Hryhorevych Kuznetsov. — M.: Yzd. AN SSSR, 1958. — 324 s.
23. Lukach D. Frants Kafka chy Tomas Mann? / Dierd Lukach // Vsesvit, 1974, 5. — S. 168–185.
24. Mankheim K. Dyahnoz nasheho vremeny / Karl Mankheim. — M.: Yuryst, 1994. — 704 s.
25. Myhyryn V. N. Transformatsyolohiya yazyka / V. N. Myhyryn // Yzvestyia Krymskoho pedahohycheskoho ynstytuta. 1956, Tom 23. Symferopol, 1957. — S. 303–319.
26. Nahel E., Niumen D. Teoremy Hedelia. Sokrashchennyi perevod s anhl. Yu. A. Hasteva. / Ernest Nahel, Dzheims R. Niumen. — M.: Znanye, 1970. — 64 s.



27. *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера. Хрестоматия. Изд. 2-е, допл. Сост., ред., автор статей В.Я. Виленкин / Владимир Иванович Немирович-Данченко. — М.: Искусство, 1984. — 624 с.
28. *Нильсон Н.* Искусственный интеллект. Методы поиска решений. Пер. с англ. В. Л. Стефанюка. Под ред. С. В. Фомина / Нильс Нильсон. — М.: Мир, 1973. — 272 с.
29. *Паперный З. С.* Записные книжки Чехова / Зиновий Самойлович Паперный. — М.: Сов. писатель, 1976. — 392 с.
30. *Паперный З. С.* “Вопреки всем правилам...” Пьесы и водевили Чехова / Зиновий Самойлович Паперный. — М.: Искусство, 1982. — 288 с.
31. *Пиралишвили О. Д.* Проблема “нон финито” в искусстве / О. Д. Пиралишвили. — Тбилиси: Хеловнеба, 1982. — 248 с.
32. *Полоцкая Э. А.* Чехов в художественном развитии Бунина (1890–1910-е годы) / Эмма Артемьевна Полоцкая // Иван Бунин. Кн. 2. М.: Наука, 1973 — (Литературное наследство. Т. 84. Кн. 2). — С. 66–89.
33. *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля. / Попов А. Д. Творческое наследие / Алексей Дмитриевич Попов. — М.: Всероссийское Театральное Общество, 1979. — С. 305–503.
34. *Реформатский А. А.* Структура сюжета у Л. Толстого (1928) / Реформатский А. А. Лингвистика и поэтика / Александр Александрович Реформатский. — М.: Наука, 1987. — С. 180–259.
35. *Рождественская Н. В.* Проблемы сценического перевоплощения. / Наталья Всеволодовна Рождественская. — Л., 1978. — (Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии) — 182 с.
36. *Скабалланович М. Н.* Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня. / Михаил Николаевич Скабалланович. — Киев: Пролог, 2004. — 258 с.
37. *Станиславский К. С.* Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. Записаны К. Е. Антаровой. / Константин Сергеевич Станиславский. — Москва: Искусство, 1952. — 180 с.
38. *Толстой А. Н.* Письмо В. П. Полонскому 04.05.1927 / Переписка А. Н. Толстого в 2 т. Т. 2. / Алексей Николаевич Толстой. — М.: Художественная литература, 1989. — С. 40–44.
39. *Урманцев Ю. А.* Симметрия природы и природа симметрии / Юнир Абдуллоевич Урманцев. — М.: Мысль, 1974. — 232 с.
40. *Чехов М. А.* О технике актера / Чехов М. А. Литературное наследие / Михаил Александрович Чехов. — Т. 2 — М.: Искусство, 1986. — С. 177 — 309.
41. *Шатрын А. Б.* На его уроках / Режиссер, учитель, друг. Современники о творчестве А. Д. Попова. Сб. воспоминаний. Составитель М. Л. Сатаева. Общ. ред. и вступ. ст. Ю. С. Калашникова. — М.: Всероссийское Театральное Общество, 1966. — С. 150–164.
42. *Юдкін І. М.* Морфологічний підхід до семіотики культури // Аспекти морфології культури України: генезис, типологія. К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2011. — С. 9 — 87.
43. *Юдкін І. М.* Театральні образи та засоби в українській культурі: від Г.Сковороди до М. Коцюбинського / Мистецтво та життя. Збірник наукових праць. Київ, 2016 — (Інститут Культурології Національної академії мистецтв України) — С. 9–110.
44. *Юдкін І. М.* Морфологічні характеристики абстрагування в художньому тексті // Культурологічна думка. Київ, 2017. №11. С. 23–34.
27. *Nemyrovych-Danchenko Vl. Y.* O tvorchestve aktera. Khrestomatya. Yzd. 2-e, dopl. Sost., red., avtor statei V. Ya. Vilenkyn / Vladimir Yvanovych Nemyrovych-Danchenko. — M.: Yskusstvo, 1984. — 624 s.
28. *Nylson N.* Yskusstvennyi yntellekt. Metody poyska reshenyi. Per. s anhl. V. L. Stefaniuka. Pod red. S. V. Fomya / Nyls Nylson. — M.: Myr, 1973. — 272 s.
29. *Papernyi Z. S.* Zapysnye knyzhky Chekhova / Zynovyi Samoilovych Papernyi. — M.: Sov. pysatel, 1976. — 392 s.
30. *Papernyi Z. S.* “Vopreky vsem pravylam...” Pesy y vodevyly Chekhova / Zynovyi Samoilovych Papernyi. — M.: Yskusstvo, 1982. — 288 s.
31. *Pyralyshvily O. D.* Problema “non fynyto” v yskusstve / O. D. Pyralyshvily. — Tbylysy: Khelovneba, 1982. — 248 s.
32. *Polotskaia Э. А.* Chekhov v khudozhestvennom razvytyy Bunyna (1890–1910-e hody) / Emma Artemevna Polotskaia // Yvan Bunyn. Kn. 2. M.: Nauka, 1973 — (Lyteraturnoe nasledstvo. T. 84. Kn. 2). — S. 66–89.
33. *Popov A. D.* Khudozhestvennaia tselostnost spektaklia. / Popov A. D. Tvorcheskoe nasledye / Aleksei Dmytryevych Popov. — M.: Vserossyiskoe Teatralnoe Obshchestvo, 1979. — S. 305–503.
34. *Reformatskyi A. A.* Struktura siuzheta u L. Tolstoho (1928) / Reformatskyi A. A. Lynhvystyka y poetyka / Aleksandr Aleksandrovych Reformatskyi. — M.: Nauka, 1987. — S. 180–259.
35. *Rozhdestvenskaia N. V.* Problemy stsenyesheskoho per-evoploshcheniya. / Natalia Vsevolodovna Rozhdestvenskaia. — L., 1978. — (Lenynhradskiy ynstytut teatra, muzyky y kynematohrafyy) — 182 s.
36. *Skaballanovych M. N.* Vozdvizhenye Chestnoho y Zhyvotvoriashcheho Kresta Hospodnia. / Mykhayl Nykolaevych Skaballanovych. — Kyeve: Proloh, 2004. — 258 s.
37. *Stanylavskiy K. S.* Besedy K. S. Stanylavskoho v study Bolshoho teatra v 1918–1922 hh. Zapysany K. E. Antarovoi. / Konstantyn Serheevych Stanylavskiy. — Moskva: Yskusstvo, 1952. — 180 s.
38. *Tolstoi A. N.* Pysmo V. P. Polonskomu 04.05.1927 / Perepyska A. N. Tolstoho v 2 t. T. 2. / Aleksei Nykolaevych Tolstoi. — M.: Khudozhestvennaia lyteratura, 1989. — S. 40–44.
39. *Urmantsev Yu. A.* Symmetriya pryrody y pryroda symmetry / Yunyr Abdullovych Urmantsev. — M.: Mysl, 1974. — 232 s.
40. *Chekhov M. A.* O tekhnike aktera / Chekhov M. A. Lyteraturnoe nasledye / Mykhayl Aleksandrovych Chekhov. — T. 2 — M.: Yskusstvo, 1986. — S. 177 — 309.
41. *Shatryn A. B.* Na eho urokakh / Rezhysser, uchytel, druh. Sovremennyyky o tvorchestve A. D. Popova. Sb. vospomynanyi. Sostavyytel M. L. Sataeva. Obshch. red. y vstup. st. Yu. S. Kalashnykova. — M.: Vserossyiskoe Teatralnoe Obshchestvo, 1966. — S. 150–164.
42. *Iudkin I. M.* Morfolohichnyi pidkhd do semiotyky kultury // Aspekty morfolohii kultury Ukrainy: henezys, ty-polohiia. K.: Instytut kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, 2011. — S. 9–87.
43. *Iudkin I. M.* Teatralni obrazyy ta zasoby v ukrainskii kulturi: vid H. Skovorody do M. Kotsiubynskoho / Mystetstvo ta zhyttia. Zbirnyk naukovykh prats. Kyiv, 2016 — (Instytut Kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy) — S. 9–110.
44. *Iudkin I. M.* Morfolohichni kharakterystyky abstrahu-vannia v khudozhnomu teksti // Kulturolohichna dumka. Kyiv, 2017. №11. S. 23–34.

45. *Yudkin I.* Hermeneutics, heuristics, morphology: the construction of metatext as the prerequisite for interpretation / Культурологічна думка. Київ, 2017. №12. С. 20–29.  
 46. *Bednarczyk A.* Johann Wolfgang Goethe. Problemy metodologiczne teorii typu morfologicznego / Andrzej Bednarczyk. — Wrocław etc.: Ossolineum, 1973. — (Monografie z dziejow nauki i techniki. T.LXXXI) — 180 s.  
 47. *Ingarden R.* O poznawaniu dzieła literackiego / Roman Ingarden — Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1976. — (Roman Ingarden. Dzieła filozoficzne) — 468 s.

45. *Yudkin I.* Hermeneutics, heuristics, morphology: the construction of metatext as the prerequisite for interpretation / Kulturolohichna dumka. Kyiv, 2017. №12. С. 20–29.  
 46. *Bednarczyk A.* Johann Wolfgang Goethe. Problemy metodologiczne teorii typu morfologicznego / Andrzej Bednarczyk. — Wrocław etc.: Ossolineum, 1973. — (Monografie z dziejow nauki i techniki. T.LXXXI) — 180 s.  
 47. *Ingarden R.* O poznawaniu dzieła literackiego / Roman Ingarden — Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1976. — (Roman Ingarden. Dzieła filozoficzne) — 468 s.

### Юдкін Ігорь Николаевич

#### Логика морфологического анализа текста в практике интерпретации

*Аннотация.* С позиций морфологического подхода исходным шагом интерпретации текста является герменевтическая процедура раскрытия взаимозависимости целого и частей через преобразование текста в своеобразный катехизис – чередование вопросов и ответов. Тексту всегда свойственны неполнота и неопределенность (следствия теорем Геделя и Эрбранна), которые обобщаются дистанционными отношениями между его элементами (в том числе трансцендентными, внешними) и вызывают необходимость опосредования в интерпретации. Свойства симметрии и антитетичности текста обуславливают проявление инвариантов его интерпретаций. Отношение «субъект - предикат» передает антитезу «потенция - актуализация» и воплощается через характеры (носители возможностей) и ситуации.

*Ключевые слова:* инвариант, идентификация, индивидуация, катехизис, дистанция, симметрия, субъектная перспектива, предикатная иерархия.

### Ihor Yudkin

#### Logics of the Morphological Analysis of Text within the Practice of Interpretation

*Summary.* From the viewpoint of the morphological approach, it is the hermeneutic procedure of the disclosure of the interdependence between the whole and its parts that is to be the initial step in the interpretation of a text where textual transformation becomes a kind of catechism that is the series of alternative questions and answers. It is incompleteness and indefiniteness always proper for the text (as the consequences of the theorems of Goedel and Herbrand) that become the preconditions for such initial textual transformation. In particular, the interpreted text is supplemented with questions elucidating the functions and intentional missions that the details bear within the whole. The immanent textual incompleteness entails the controversies of the so-called open form that are to a certain degree to be coped with in the process of interpretation. At the same time, the indefiniteness of the text is to be preponderantly enlarged with the aim of its further removal in the final performance. Such randomization of text takes place in the preparatory work of actors and producers and is attested with their drafts.

In its turn, these textual peculiarities of provisional disintegration are generalized with the concept of distance and, in particular, with distant relations between its elements (the transcendental outer elements being included as well) so that the necessity of the mediation arises that is to be accomplished in interpretation. It concerns, in particular, the antitheses (the entirety – the parts, distance – contact) that are to be mediated. The properties of textual symmetry and asymmetry determine the revelation of its interpretative invariants. The most important of such textual invariants is that of the “subject-predicate” relation that renders the antithesis “potentiality-actuality”. The constancy of this invariant is proved with its incarnation in characters (the vehicles of possibility) and situations respectively as the principal determinants of scenic interpretation.

*Keywords:* invariant, identification, individuation, catechism, distance, symmetry, subjective perspective, predicative hierarchy.