

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ





*Гор
Юджін-Ріпун*

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ
ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

монографія

Інститут культурології
НАМ України
Київ — 2020

УДК 130.121.1(091): 316.277.5+792:782
Ю16

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології
Національної академії мистецтв України
(протокол 4 від 30.07.2020)

Виконано в межах фундаментального наукового дослідження
Інституту культурології Національної академії мистецтв України
за темою:

«Феноменологія культури як культурологічна методологія:
системний підхід, персонологічні характеристики, історичні трансформації»

НАУКОВИЙ КЕРІВНИК
член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства
І. М. Юдкін-Ріпун

РЕЦЕНЗЕНТИ:
С. М. Волков
доктор культурології, професор
О. М. Немкович
доктор мистецтвознавства

Юдкін-Ріпун Ігор

Ю16 Феноменологія культури як методологія інтерпретації – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2020. – 352 с.; іл.
ISBN 978-966-2241-57-0

У монографії з позицій феноменології розглянуто проблематику виконавського мистецтва в театрі та музиці. Інтерпретацію подано в контексті інтуїтивного мислення в аспекті герменевтики і евристики. Простежено формування ейдетичних абстракцій як метаморфози ідіоматики.

Для студентів і викладачів мистецьких вишів, дослідників театрального і музичного мистецтва, культурології, філософії культури, мистецтвознавства.

УДК 130.121.1(091): 316.277.5+792:782

ISBN 978-966-2241-57-0

© Інститут культурології
НАМ України, 2020
© Юдкін Ріпун
Ігор Миколайович, 2020

Зміст

Вступ	
Інтерпретація як опосередкування в творчому процесі	7
Розділ 1	
Феноменологічна рефлексія як узагальнення морфологічного аналізу	25
Розділ 2	
Ейдетичне і вербальне абстрагування як основа культурогенезу	61
Розділ 3	
Герменевтика і евристика – основні форми інтерпретації	99
Розділ 4	
Логіка інтуїтивного мислення в культурогенезі як предмет феноменології	129
Розділ 5	
Історія і міфотворчість у феноменологічній рефлексії	157
Розділ 6	
Міфотворчість як знаряддя митецького експериментування в міжособистісному світі: досвід Пантелеймона Куліша	203
Розділ 7	
Тексти культури як інтенціональний об'єкт: перспективи втілення і витлумачення творчого задуму	229
Розділ 8	
Ритміка та ідіоматика театрального і музичного тексту у феноменологічній ейдетичній редукції	257
Післямова	297
<i>Бібліографія</i>	299



Вступ

*Інтерпретація
як опосередкування
в творчому процесі¹*

Призначення і покликання виконавського мистецтва, театрального і музичного, його можливості і обмеження, його відношення до створення текстів — це часткові питання широкої проблеми творчого процесу.

¹ Попередня апробація матеріалів здійснена в публікаціях автора: Юджкін-Ріпун І.М. Семіотичні питання виконавства. *Культурологічна думка*. 2013. № 6. С. 27–32; Інтерпретація як предмет морфології культури. *Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу: зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теорет. конф.* Київ, 2–3 червня 2016 р. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2016. С. 127–129; Морфологічний підхід до виконавського мистецтва. *Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур: зб.тез доповідей наук.-теорет. конф. з міжнар. участю*. Київ, 30 листопада 2016 р. Київ: Інститут культурології НАМ України. 2016. С. 153–155; Інтертекстуальне як інтерперсональне: до морфології виконавства. *Культура-текст-особистість: українські перспективи*. Тези доповідей всеукраїнської науково-теоретичної конференції 1–2 червня 2017 р. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2017. С. 178–181; Методологічний зміст морфології культури. *Сучасні засади культуротворення в Україні. зб. тез наук. конф.* Київ, 19 жовтня 2018. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2018. С. 75–78; Морфология культуры как эвристический метод интерпретации текстов. *Национальная философия в глобальном мире*. Тезиси 1-го Белорусского философского онгресса. Минск 18–20 октября 2017 г. Минск: Беларуская навука, 2017. (Институт философии НАН Беларуси). С. 147.

Виконавство як втілення цілей, як знаходження засобів для здійснення творчого задуму становить необхідний момент витлумачення і визначення самих цілей, відповідності їм засобів, тобто процесу інтерпретації об'єкту цілеспрямованої дії². Та вже сама ніби то очевидність такого покликання виконавства стикається з неочевидністю його існування як спеціалізації на терені культурогенезу: вже фольклор не знає його відособлення. Тому виникає потреба з'ясувати передумови спеціалізації виконавства як мистецтва інтерпретації текстів³.

Творчість митця-виконавця (актора, музиканта) містить парадокс: з одного боку, вона завжди є репродукцією наперед визначеного матеріалу драматичної ролі або композиторського твору; з іншого боку, вона не має сенсу поза продукцією нового, коли у виконанні створюється новий образ, пропонується нове прочитання тексту, виявляються невідомі раніше інтерпретаційні можливості. Така антиномія репродукції та продукції відтворює значно загальнішу суперечливість, притаманну мовному спілкуванню кожної людини⁴. Це — відкрите В. Гумбольдтом т.зв. протиріччя коду та тексту: з одного боку, кожний мовленнєвий акт завжди є відтворенням наявних в мовному коді слів і граматичних структур, інакше він буде не мовленням, а позбавленим сенсу звучанням; з іншого боку, якщо вимовлені вислови не виявляють думку, то які б вони не були граматично вірними, їх не

² Варто відзначити, що водночас як гілка суспільної влади виконавство визначається у відомій тріаді Ш. Монтеск'є, де протиставляється законодавству, законотворчості як засоби до мети, а судовій гілці призначається функція визначення доцільності цих засобів. Відтак виконавству відводиться місія вибору засобів, а відтак інтерпретації цілей.

³ Поширене порівняння виконання з перекладом не враховує одну істотну відмінність: виконавець спрямовує інформаційний струмінь від автора (композитора чи драматурга) до адресата (публіки), але ні в якому разі не в протилежному напрямку, натомість перекладач постає як арбітр діалогу носіїв різних мов.

⁴ Це питання докладніше висвітлено (Yudkin-Ripun 2013, 19–24).

відрізнити від звуконаслідування папуги. Більше того, дивовижність мови виявляється в тому, що вже з перших кроків малюк-немовля оволодіває мовним кодом як цілісністю. Водночас очевидно, що самий по собі код не може наперед визначити ті відкриття, які людина здатна зробити. На практиці це тягне за собою суперечність будь-якого акту розуміння: сприйняття форми не гарантує адекватності змісту, а будь-які виражальні засоби не дають можливості докладно передати саме ту думку, яку має на увазі автор⁵.

Стосовно виконавської творчості така суперечність свідчить практика неадекватного «розшифрування» знакової умовності вистави, добре відома з анекдотичних випадків, коли глядач сприймає видовище як ситуацію з реального життя.

Таким чином, вже універсальна людська мовна здібність і закони мислення визначають парадокс виконавства, а водночас як спеціалізована діяльність воно виявляється лише за особливих умов. Вочевидь є підстави шукати такі передумови в тих особливостях відношення між текстами і кодами, які властиві відповідним видам художньої творчості⁶. Питання про його необхідність обертається питанням про те, за яких умов воно повинно спеціалізуватися, зокрема, в музичному та драматичному мистецтві. Насамперед, компоненти виконавства в згорнутому вигляді присутні в будь-якому акті сприйняття: навіть для адекватного розуміння літера-

⁵ Це викликає подекуди вкрай песимістичні висновки на кшталт відомого «*проріши думку — ти збрехав*» («*Мысль изреченная есть ложь*», Ф.І. Тютчев)

⁶ Зокрема, практика копіїстів не розгорнулася в окрему самостійну професійну діяльність тому, що в ній відсутні передумови ля кодифікації текстів — такої, приміром, як витворення коду візерункових мотивів у декоративно-ужитковому мистецтві. Водночас будь-який штрих малюнку повторює ті сліди, які можна знайти й у іншому зображенні, так що елементи виконавської діяльності тут присутні також. Але ці штрихи не утворюють знакову систему, а відтак відсутні і передумови для специфічного протиріччя між репродукцією коду та продукцією тексту.

турного твору необхідна співучасть читача, який повинен принаймні відтворити у власній уяві сюжет оповідання. Текст не містить явного опису сюжету (за винятком особливих випадків, як, приміром, у середньовічних новелах, де попереду виписувався короткий зміст), а водночас без виявлення сюжету інтеграція тексту неможлива, відтак участь стороннього спостерігача (читача) з його компетенцією становить необхідну екзистенціальну умову існування тексту. Відоме музикознавче поняття «спрямованості на сприйняття» подає саме таку відповідність текстової структури комунікативним умовам її функціонування: текст побудовано так, щоб уможливити участь реципієнта в його тлумаченні. Можна сказати, виконавство з його антиномією імпліцитно закладено в структуру художнього тексту, але лише за певних умов воно стає явною, експліцитною активністю, персоніфікованою як творчість актора.

Укоріненість витоків виконавства в природі мови уможливорює простеження генези його спеціалізації. Мова становить не знаряддя, не засіб (спілкування, мислення), а буттєву основу людини, вихідну субстанцію, носієм якої стає людина, що в тій мірі є людиною, в якій є таким її носієм. Це передбачає насамперед виправдання літературоцентризму в широкому тлумаченні — від логоцентризму, тобто пріоритету мови та свідомості, до лексикоцентризму, де слово та, спеціально, ім'я стає основною клітинкою тіла культури. Обов'язковий момент вербалізації світу тягне за собою необхідну участь свідомості в творчому процесі. Альтернативою літературоцентризму може бути лише атлетоцентризм та бестіалізація людини⁷.

Саме вербалізація світу становить основу його поетизації, міфопоетичної картини як основи звичаєвої, канонічної культури та, зокрема, фольклору, де немає відмеж-

⁷ Важливий наслідок: з онтологічного статусу мови впливає однозначний пріоритет соціального в біосоціалній проблематиці людини.

ування виконавства як специфічного опосередкування, а відтак імпровізація постає способом існування канону. Варіантність як іманентна властивість фольклорного тексту унаочнює принцип метаморфізму, але фольклор не знає спеціалізованого виконавського мистецтва, покликаного інтерпретувати текст, а не створювати його наново.

Міфопоетична картина світу породжує відповідну риторичну систему, в якій, зокрема, створюється сталий репертуар топосів (загальних місць) та гапаксів (виняткових форм виразу), тавтологій та тропів, еліпсисів та плеоназмів. Їй властивий примат речової, зокрема, тілесної, соматичної образності, що зумовлює, зокрема, пріоритет усної творчості у фольклорі. Це виявляється в редукції вчинків, подій до звичаю, рутини, ритуалу (в т.ч. у вигляді етикету чи моди). Гра як рівнобіжник ритуалу породжує свій віртуальний світ — маски як замітники речей, як відособлені знаки, тобто предикати, інкорпоровані до канонічного коду культури.

Гене́за виконавства як спеціалізованої інтерпретації (чого не знає фольклор) з її вимогами артистизму, віртуозності має глибокі коріння в культурно-історичному розвитку людства, і зокрема, пов'язане з виникненням прозаїчної культури з її критико-аналітичним спрямуванням в найширшому сенсі (а не лише як літературної прози), що протистоїть культурі канонічній, міфологічній, поетичній. Поетизації світу в канонічній культурі протиставляється проза в такому широкому тлумаченні як критика наявних міфопоетичних риторичних уявлень емпіричними реаліями. Відмова від системи риторичних конвенцій у прозі тягне за собою необхідність наново осмислювати засоби виразності, що кінець кінцем веде до відособлення виконавства як спеціального роду творчості, спрямованого на тлумачення текстів. Відтак складається антитеза поетичного канону та прозаїчної кри-

тики, що спирається на витворення абстрактних норм та їх розвиток через їх додання і оновлення в процесі інтерпретації.

Прозаїчна, критико-аналітично орієнтована культура висуває проблему спонтанності в цілісному тексті як інтеграції за умов неозначеності, що погребує тлумачника, інтерпретатора⁸. Прозаїчна культура пов'язана з феноменом далекодії, дистантних (а не лише контактних) відсилань у тексті, зокрема, системи дейксису, що поряд з централізацією та циклічністю (гіллястою будовою) визначає багатомірність, нелінійність тексту. Це уможливорює так званий дієгезис — оповідь про події через їх суб'єктивне переживання, опосередковане внутрішнім світом тексту (на противагу епічному мімесису як відстороненому, об'єктивному звіту про події), а відтак і формування цього внутрішнього світу, що власне і лежить в основі драми⁹. Протиставлення прозаїчної критики та аналітики поетичним риторичним канонам висуває питання щодо проміжної посередницької ланки: нею стає театральна культура, в якій міф перетворюється у видовище — мистецтво інтерпретації, тлумачення текстів.

Отже, спеціалізація виконавства становить виявлення закономірностей розвитку культури в цілому, де виконавство постає як посередницька ланка, необхідний для самого існування текстів культури. Це підводить до проблеми одного з центральних понять неоплатонізму — опосередкування (*corula*, *μεταχρῆ*) як всеохоплюючого сполучення частковостей в ціле. Звідси виникає концепція

⁸ Ця проблема відсутня в канонічній культурі, де невмотивованість наперед усувається за межі можливостей утворення тексту.

⁹ Подібний результат розвитку рефлексії становить також феномен автореферентних текстів та самозаперечення (антифраза, антиемфаза), особливо розвинутих в барокову епоху, якими уможливають висловлення антитези до дослівного сенсу в підтексті.

«проміжного світу» (*Zwischenwelt*), світу-посередника¹⁰ як узагальнення рукотворного світу семіосфери та техносфери¹¹. Добре відома зворотна залежність людини від нею ж створеного штучного середовища, що постає як своєрідні милиці, до яких вона звикає і яких не може уникати¹². Цей проміжний світ постійно мінливий, перебуває в сталому розвитку, тож це опосередкування відношення людини до світу стає історичною силою, значно ширшою від спеціальних завдань виконавського мистецтва. Так, за Г. Лукачем, «новий час робить людину щоразу більше залежною від цілокупностей та всезагальностей (*von Ganzheiten und Allheiten*) та водночас щоразу більше незалежною від окремішностей та особливостей»; в царині театру це вело, зокрема, до того, що «колишня ... ренесансна драма була насамперед драмою великих індивідуумів, теперішня драма — драмою індивідуалізму» (Земляной 2006, 111). Виконавство постає лише як один з виявів опосередкування та інтерпретації текстів, що сили культурогенезу, а не лише мистецтва театру.

Істотно, що посередницькі властивості виявляється особливо яскраво у тих теренах культури, які займають периферійне становище. Саме периферію позначає пере-

¹⁰ В антропології культури склалися уявлення про те, що техносфера «нейтралізує» людське тіло, «розвантажує» його, водночас обтяжуючи психіку, зокрема, через свою чужорідність до людської мови: «... активність мовлення нічого не змінює в речах, про яких воно висловлюється. Завдяки зображальній функції слова конституюється певний проміжний світ (*Zwischenwelt*), ... чий розвантажувальний ефект ... на іншому рівні» обертається новим навантаженням (Плеснер 2004, 16–17).

¹¹ Саме опосередкування і визначає загальну придатність рукотворних предметів репрезентувати ті чи інші категорії як представники царин штучного світу, ставати знаками, так що їхня властивість нести посилання на те, що стоїть за текстом, становить похідне від їхньої посередницької місії.

¹² За французьким прислів'ям (наведеним, зокрема, в збірці М. Номиса як паралель до української «кожний добродій має свою милицю»), *chaque homme de bien a sa jambe de bois* (дослівно «кожна людина з майном має і свою дерев'яну ногу») (Номис 1993, №. 13531, 588).

хідність, оскільки «проміжний світ» медіумів складається на пограниччі, подібно сполучній тканині (епітелію) в живому організмі, і саме тут, через периферію центральні феномени взаємодіють з оточенням, визначаючи спрямування розвитку культури в цілому, надаючи їй стан переходу. Звідси ж випливає відома **білатеральність** «проміжного світу», сполучників з пограниччям, проміжних елементів в переході, яким забезпечується невинний процес перетлумачення та переосмислення — процес **інтерпретації**. Придатність ставати предметом потенційно нескінченної інтерпретації становить фундаментальну властивість людського пограниччя — рукотворного світу. Кожен артефакт має властивість ставати предметом інтерпретації, оскільки вже наявність активного суб'єкта, що створює ці артефакти, передбачає розгортання рефлексії.

Слід зазначити, що у визначенні місії інтерпретації в центрі уваги опинялися частковості. Теоретичну необхідність існування інтерпретації в пізнавальному процесі вбачають у невизначеності і завданнях знаходження предметного поля для теоретичних (та, ширше, розумових, уявних) побудов¹³. Розрізняється, зокрема, семантична та емпірична інтерпретації, де, відповідно, наявні або відсутні проміжні опосередковуючі ланки абстракцій¹⁴. В інтерпретованому тексті виявляються «сфери умовчання», тобто лакуни, місця текстової неповноти,

¹³ Зокрема, в практиці наукового дослідження «нерідко впроваджуються поняття ... стосовно яких ... неможливо сказати ... що вони означають», відтак їх інтерпретація «може бути охарактеризована ... як визначення системи об'єктів» (Крымский 1965, 47–48).

¹⁴ Коли семантична інтерпретація вимагає «впровадження проміжного рівня подання їх змісту на абстрактних об'єктах, ... ідеалізація реальності», то для емпіричної вистачає «встановлення зв'язку між формалізмом досліджуваної галузі абстракції ... та ... мовою спостереження» (Крымский 1965, 50, 52, 55) на евристичне покликання інтерпретації, що постає як «своєрідний розумовий експеримент»

розраховані на доповнення тлумаченням (Горський 1981, с. 34–35, 146–150), а ці аспекти інтерпретації узагальнюються ширшим призначенням — інтеграцією проблемного поля.

Зазначене дозволяє в інтерпретації бачити ряд перетворень, метаморфоз, як супутників тексту, що включаються до ширшої категорії так званих перехідних, транзитних текстів (разом з підготовчими чернетками або інтерпретаційними коментарями), зокрема, редакційних версій. Відтак маємо справу з низкою відмінних описових версій первинних даних, від стародавніх екфразисів для екзегези до чернеток театрального сценарію для екранізації. Тоді інтерпретація як текстів, так історичних реалій постає як єдність наслідування та вигадки (мимесису та фантазії) — вихідний пункт творення текстів, в тому числі похідних, редакційних версій як альтернатива «творіння з нічого»¹⁵. Тут необхідно підкреслити, що трансформації, метаморфози становлять загальну властивість не лише історичного життя, тлумачення текстів, але й самої їх будови¹⁶ (фольклорна варіантність становить тут окремих, спеціальний випадок загальної перетворювальності текстового матеріалу), тому інтерпретація не залежить цілковито від самого лише суб'єктивного релятивного чинника, а окреслюється можливостями, закладеними в самому тексті. Нульовий рівень, точку відліку текстових

¹⁵ Креаціоністська концепція містить відому антиномію: «Перед створенням часу не було, оскільки перед створенням не було нічого ... Що ж до теологів, то вони теж виходять з того, що ... створення — постійний процес. ... Створений світ не мав початку в часі, а проте не можна сказати про нього, що він не мав початку ... Акт творення триває», відтак і творчість митця постає значною мірою як відтворення та перетлумачення вже наявного, так що «митець ... або відтворювач, або відкривач, або ще винахідник, тобто творець. Або він відтворює дійсність, рятуючи її від забуття, або відкриває її закони та красу, або творить те, чого не було» (Татаркевич 2001, 241–242, 249)

¹⁶ Пріоритет відкриття цієї обставини належить українській науці, де відповідні ідеї Н. Хомського було випереджено кількома роками (Мигирин 1957)

перетворень становить вже згадана елементарна репродукція, повторення і відтворення тексту. Необхідність інтерпретації зумовлена вже неповнотою (т.зв. лакунарність) як іманентною властивістю тексту¹⁷. Вже виявлення підтексту становить вихідний момент побудови коментаря як реального або уявного контрапункту до тексту.

Звідси випливає, що сама будова тексту, зокрема, розрахованого на виконавське тлумачення в театрі, на подальшу інтерпретацію, дає основу для її дослідження. Це передусім стосується особливостей будови драми. Їх докладніше розглянуто в іншому місці (Yudkin-Ripun 2013, 105–224), а тут відзначимо, що вони виводяться передусім з рефлексії, в тому числі багаторазової. Зокрема, про це свідчить вже само розуміння драми як «опосередкованої лірики», що бере початок від В. Гумбольдта. Зумовленість потреби у виконавському тлумаченні тексту рефлексією визначається самою комунікативною природою тексту, де завжди присутній розподіл комунікативних ролей — автор і адресат, партнери діалогу і арбітр, спостерігачі та учасники. Крім того, передбачається також наявність особи, відстороненої від комунікації і здатної з дистанції відтворити адекватні умови текстової цілісності. Парадоксальність драматичної комунікації полягає в тому, що, по-перше, хоча в ній відбувається спілкування між партнерами на сцені, та справжнім адресатом виявляється глядач, тобто сторонній спостерігач. Така ситуація іменується перлокуцією або непрямим повідомленням (на відміну від локуції — нейтральної оповіді, та іллокуції — звернення за метою переконування). По-друге, хоча в ній текст обмежується прямим мовленням персонажів і авторський текст відсутній, та справді образ автора невидимо завжди стоїть за лаштунками. Зокрема, драматичний текст позначений особливою неоднорідністю, так що вистава потрібна вже для його інтеграції, щоб він не розлучився на сукупність фрагментів.

¹⁷ Нагадаємо відомий афоризм Й. Гете, що вся світова література фрагментарна.

Іншу внутрішню властивість текстів, що передбачає необхідність інтерпретації, становить багатомірність, яка виявляється насамперед через ієрархію будови, польову структуру з протиставленням центр — периферія, що завжди припускає альтернативні версії структури, перенес функцій центру на різні елементи тексту в процесі витлумачення. З цим пов'язана циклічність тексту, його побудова з відособлених замкнених одиниць (зокрема, синтагм, речень, мотивів, сюжетних одиниць). Нарешті, у тексті завжди наявні дистанції у відношеннях між елементами. Всі ці обставини — централізація, циклізація, дистанція — визначають багатомірність тексту, його нелінійну будову, його стратифікацію — розшарування на неоднорідні смуги, що й розкриває інтерпретація. Зокрема, завдяки дистанційним відношенням і системі посилянь — *дейксису* — в тексті виникають єдина перспектива і множинність аспектів, в яких відкриваються можливості інтерпретації.

У текстовій перспективі розкривається мотивація тексту або, навпаки, спонтанність його окремих моментів, зумовлені тим, що Р. Яусс назвав «горизонтом розуміння» (див. Yudkin-Ripun 2013, 55), тобто компетентністю, необхідною для розуміння історичного досвіду, закладеного в тексті. Спонтанні події, зокрема, осмислюються як трансцендентні щодо тексту, визначені сторонніми силами (*deus ex machina* в театрі, диво в бароковому міраклі), а не вияви хаосу, що виправдовує звернення до конфлікту як основи драми (на протипагу ідеї первинності хаосу). Ще один чинник багатомірності становлять ефекти післядії та далекодії в репліках коментаря.

Інтерпретаційні властивості тексту розкриваються лише у відношенні до людської особистості, звідки постає проблематика характерології. Зокрема, за Г.В.Ф. Гегелем, характер як вияв суті прототипу зіставляється, з одного боку, з зовнішньою характерністю (він впровадив самий термін *характерне*), відтворюваній як мімікрія

(удавання), а з іншого боку, з ситуаціям розкриття характеру¹⁸. З упровадженням понять типуажу з'являється варіювання як одна з форм інтерпретації, властива, зокрема, фольклору. Відтак кодифікуються стереотипи як основа риторики, приклад чого становить система ампула імпровізаційного театру (*commedia dell'arte*). Місію інтерпретації становить розкриття характеру, зокрема, не персоніфікованого, а властивого обставинам ситуації. Розкриття характеру, зі свого боку, становить складову ширшої проблеми інтенціональності тексту, вияву його мотиваційних схем через характер, а це, кінцевим рахунком — цілеспрямованість тексту, здійснення в ньому мети, яка відсилає до людських особистостей.

Тоді, зокрема, комунікаційні ситуації постають як варіанти інтерпретації неоднорідності тексту. Авторизація та адресація тексту розчиняється в більш узагальнених персоніфікованих функціях свідків, спостерігачів, посередників подій повідомлення. За текстом завжди стоять людські постаті та їхні інтенції, що виявляються через інтерпретацію. Тому можна твердити, що не лише перетворюється текст, а остаточний результат інтерпретації становить преображення причетної до неї людської особистості — співучасника моменту творення і переживання виконавського тексту. Персональні співвіднесення, посилення тексту виявляються втому, що виконуваний матеріал (зокрема, репліки ролі) дістає функції цитати з уст наявної або уявної особи. Тому відбувається семантичний перехід, переосмислення, ідіоматизації вихідного тексту. Поданий як цитата текст набуває абстрактного значення завдяки виявленню подвійної функції як носій

¹⁸ Це розрізнення стосується насамперед портретування, де «надано свободу внутрішній а зовнішній своєрідності суб'єктивності, яка ... може переходити до тих часткових особливостей, завдяки яким уперше виникає **характерне** в сучасному значенні цього слова» (виділене Гегелем). Відтак «ситуація за своєю природою може бути скороминущою ... або ж ситуація і почуття охоплюють всю душу якогось характеру» (Гегель 1971, 253, 257)

вихідного і похідного (дериваційного) значення. Прообраз так трактованої репліки становить прислів'я як цитата голосу інкогніто (оракула), що стає абстрактним узагальненням.

Наслідування (імітація) як основа репродукції тексту ролі передбачає діалогічні відношення між виконавцем та створюваним образом. Семантичний перехід осмислюється як комунікативний процес, де виконавець стає посередником між особистісними світами. Таке опосередкування у театрі, зокрема, відоме як парадокс Дідро: актор спілкується з образом персонажа як з реальною особою. В сучасних синтаксичних теоріях такий феномен описано як суб'єктна перспектива, де оповідний (наративний) підмет стає комунікативним персонажем. Приміром, не виведені на кін, але згадані в устах персонажів особи або речі діють як активні чинники драматичної дії, що не менш реальні, ніж дійові особи. Так, викрадені листи в «Брехні» В. Винниченка не менш реальні персонажі, ніж постать шантажиста, а лікувальні краплини (якими умовно позначається отрута) осмислюються як персоніфіковане знаряддя вбивства. В «Украденому щасті» І. Франка¹⁹ подібним суб'єктом дії стають вкриті кров'ю чоботи, кожух та сокира, що дають привід звинуватити Миколу як буцімто німі свідки. Отже, діалогічні відношення закладені у внутрішній будові тексту через переосмислення суб'єктів оповіді як комунікативних партнерів.

Репліки ролі, подані як цитати діалогу, як голос Іншого, викликають необхідність у тлумаченні виконавця²⁰. Виголошені виконавцем, вони виконують посередницьку

¹⁹ В основу драми покладено колізію фольклорної «Пісня про шандаря», так що твір розвиває класичні європейські традиції інсценізації балади. (Дей 1975, 64–65)

²⁰ Будь-який текст тут прибирає вигляду діалогу, зокрема, солілоквії — розмови автора з собою.

місію в міжособистісній (інтерперсональній, за Е. Гуссерлем) взаємодії, зокрема, між автором, адресатом та арбітром (компетентною публікою), а сенс визначають відповідні інтенції, цілеспрямовані репліки. Таке опосередкування зумовлює абстрагування цитованого виконавцем матеріалу, тож вимовлене з театрального кону слово як цитата стає своєрідним вербальним фетишем (термін Г. Лукача), сенс якого підпорядковує вихідні значення тексту. Драма прибирає вигляду центону — поетичного тексту, складеного з цитат, зокрема, взятих з поточних розмовних зворотів (колоквіалізмів) або з поетичних конвенцій. Сама спонтанність драматичного мовлення потребує присутності посередника, виконавця, який розкриває не висловлені явно інтенції. Діалог завжди постає як полеміка, в т.ч. прихована, як боротьба за ініціативу і долання перипетій у драматичній дії, що виявляється через т.зв. предикатну ієрархію тексту — послідовність дій, позначених дієсловами, що передбачає наявність їх спільної мети, мотивації, послідовність ситуацій. У театральній практиці для розкриття вмотивованості дій служать, зокрема, прийоми т.зв. «добудови» (вияв ініціативи або адаптації дії)²¹, розкриваючи інтерперсональні відношення.

Цитування як імітація образу стає чинником гальмівних процесів, звільняючи простір для творчості, оскільки взагалі імітація є інгібіцією (гальмуванням), витискаючи особисті вчинки, а відтак слугує фільтром²² сценічних

²¹ Поняття «добудови» запропоновано як «приспособлення діючим самого себе до якостей, властивостей об'єкта ... Тут може знадобитися: перейти до сусідньої кімнати, перейти через кімнату, обернутися обличчям до нього ...» (Ершов 1959, 82)

²² «Під час роботи збуджується певна частина мозку. Та лише роботу закінчено, ... відбувається процес гальмування. Тому ... неможливо однаково жити поспіль два рази». Зі свого боку, саме гальмування становить спеціальну проблему для сценічної поведінки актора як захисний (протекційний) психологічний механізм, що перешкоджає сценічним завданням, коли «щоб вияви наші не видавали нас, ми гальмуємо їх» (Демидов 1965, 92, 251)

дій. Зокрема, автоматизм окремих операцій усувається на користь автомативації цілісної сценічної гри²³. Механізм цитування тому постає не лише технічним знаряддям побудови сценічного тексту: він стосується цілого цілеспрямовання виконавської творчості, що тягне за собою значеннєве абстрагування самого змісту цитати. Іntenціональне навантаження репліки як цитати засвідчує її залежність від мети та завдань, які виникають в сценічній дії. Зокрема, «надзавдання» та «наскрізна дія» як наріжні камені виконавської інтерпретації тексту становлять яскраві приклади абстракцій, утворених в уяві виконавця. Вони передбачають виявлення цілеспрямованості тексту, встановлення мети та пріоритетів завдань, засобів її здійснення, які неможливі без абстрагування. Тоді персоніфікація та, відповідно, інтерперсональні відношення (одне за базових понять феноменології) виникають як необхідний аспект абстрагування, диференціації абстракцій, розкриття їх неоднорідності. Абстракції передбачають інтенції, якими спрямовується виконувана дія, а отже, і особисту волю як основу цієї дії. Опосередкування цілей засобами визначає ієрархію сценічних дій як систему пріоритетів завдань, що складають абстракцію імперативу драми.

Виконавець відтворює генезу абстрагування, розкриваючи суб'єктну перспективу тексту через створення характерів, а предикатні ознаки та невід'ємні атрибути характерів через ситуації та зовнішню характерність. Не важко помітити, що тут реставруються деякі властивості архаїчної магічної ритуальної практики, зокрема, ритуальних обміну та заміни предметів: те, що можна замінити в персонажа (зокрема, маску), що не становить невід'ємну частку ества, стає джерелом розвитку абстрактних ознак, предикації. Відтак в процедурі заміни укорі-

²³ Для розгальмовування «справа лише в тому, щоб не заважати собі ... жити» (Демидов 1965, 175)

нена здібність абстрагування. Можливість заміни, а відтак відсутності такого носія стає витокком заперечення, негації як логічної властивості предикації, а відтак особливої диссиметрії тексту, протиставлення константних та варіантних, замінних елементів, що стає основою особливого різновиду метонімії (фігура т.зв. абстракції замість конкретики, *abstractum pro concreto*). Зі свого боку такі замінні елементи тексту (зокрема. театральні маски та їх розширене тлумачення в літературному тексті як вербальні маски) стають знаряддям опосередкування взаємин між персонажами.

Як наслідок, режисерські коментарі дають абстрактне тлумачення тексту реплік, осмислених як цитати персонажів. Відтак абстракції, що виникають у виконавському тлумаченні тексту ролі, стають позначеннями не готових уявлень, а проблем, які належить розв'язувати виконавцеві. Зокрема, вони виникають як наслідок подвійної метонімії — частковість замість частковості (*pars pro parte*), з якої розвивається згадана фігура абстракції замість конкретики (*abstractum pro concreto*). Виконавська творчість постає як абстрагування, викликаючи до життя транзитні, проміжні форми текстів, зокрема, такі як режисерські зошити та репетиційні версії²⁴. Формування такої паралітератури спирається на іманентно властиві тексту неповноту, неоднорідність, неозначеність як необхідні умови сумісності (когерентності) його складників. Це позначається на суб'єктно-предикатних відношеннях, де перевагу дістають неактуалізовані можливості, закладені в суб'єктах оповідної дії, що надає специфічного «іменникового стилю» транзитним текстам, наближаючи їх вигляду до переліків. От чому, приміром, попередні сценарії, так само як чернетки літературного твору, дістають вигляду переліків називних речень — приклади

²⁴ Проміжні виконавські версії виявляють спільність з чернетками письменника як знаряддями опосередкування міжособистісного діалогу.

можна знайти, приміром, в архіві М. Коцюбинського, де попередній начерк новели виглядає як кіносценарій, у архівних проектах екранізації Ол. Довженка. На противагу предикації як актуалізації потенцій та відособленню атрибутів цих суб'єктів тут залишаються відкритими інтерпретаційні (а відтак актуалізаційні) можливості, що виявляється у спонтанності, відсутності завершеної мотивації (як узагальненої предикації) у чернетках і режисерських зошитах. Виконавець має справу з неповним, так званим лакунарним текстом, який стає предметом реінтеграції. Текст повертається до стадії літературної чернетки, ескізу, що поділяє спільну властивість неповноти з такими виконавськими робочими версіями, як сценарії, лібрето, режисерські зошити або так звані диригентські аплікатури²⁵. В центрі уваги опиняються перехідні, транзитні версії тексту (предмет роботи «при столі» для драматичного театру, на противагу репетиції «на кону»), які утворюють величезний корпус своєрідних відкритих форм, що вимагають свого осмислення.

Отже, інтерпретація виконавцем тексту — не репродукція, не відтворення тексту як готової і наперед визначеної цілісності. Інтерпретація становить виявлення опосередкування відношення людини до світу, осмислення цього відношення як чинності активного суб'єкта, носія інтенцій. Зокрема, у виконавському мистецтві, перед тим, як наново постати в драматичній виставі чи музичному концерті, текст піддається тотальній дезінтеграції, перетворюється на перелік, на проміжні, транзитні тексти, що опрацьовуються в творчій робітні. Відбувається своєрідна редукція тексту до переліку як необхідний попередній етап виконавської роботи. Відтак і створення нового тексту, творчий процес літератора чи композито-

²⁵ «Вірне розуміння диригентом взаємодії темпу та пульсації (а звідси і вибори системи тактування) так само важливо для нього, як вірне розташування аплікатури для інструменталіста» (Рождественский 1974, 7)

ра також містить компонент інтерпретації, зокрема — інтерпретації художнього коду та історичних реалій. Тому дослідження інтерпретації постає перед низкою проблем перетворення і переосмислення текстів, зокрема, побудови художніх абстракцій та розкриття інтенціональності текстів. Для їх розробки потрібні адекватні методи, які знаходимо насамперед у феноменології.

Розділ 1

Феноменологічна рефлексія як узагальнення морфологічного аналізу¹

Феноменологія як науковий метод виявлення сутності за зовнішністю спостережених явищ була створена Г. В. Ф. Гегелем для подолання того розриву (Spalt) між явищем (феноменом) та сутністю (ноумен, річ собі), яке склалося у філософії І. Канта від успадкованого нею протиставлення існування (existentia) та суті (essentia) в середньовічних схоластиків, а відтак для шукання шляхів осягнення суті явищ. Народжена одночасно з морфологією Й. Гете, покликаною виводити зовнішність форми з внутрішніх потенцій та генезису організму, феноменологія разом з нею була успадкована передусім біологічними на-

¹ Попередня апробація матеріалів розділу здійснена в публікаціях автора: Юджін-Ріпун І.М. Феноменологія культури як методологія історичної поетики. *Культурологічна думка*. 2019. № 16. С. 20–35; Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація сенсів. *Культурологічна думка*. 2011. №3. с. 8–17; Семіотичні аспекти морфології культури. *Аспекти морфології культури України: генезис, типологія*. Київ: Інститут культурології Національної Академії Мистецтв України, 2011. С. 9 – 87; Імагологія як комплексний напрям дослідження культури. *Культурологічна думка*. 2009, № 1. С.42–48

уками як методика дослідження тих сил, які визначають зовнішні прояви, властивості, форми живого світу. Зокрема, в медицині дослідження феноменів як симптоматики патологічного стану організму лягло в основу діагностики, мета якої — визначення їх спричинення тими чи іншими факторами². В ботаніці, а згодом і в загальній біології феноменологія стала джерелом окремої галузі — фенетики, покликаної дати розв'язання проблеми дискретності та неперервності (континуальності) в дослідженні еволюції живого світу як діалектики суті та явища³.

На початку ХХ ст. низку проблем у феноменології виявив Е. Гуссерль, перетворивши її на окремий напрямок, що був би, за його задумом, вченням про споглядання чистих сутностей, звільнене від сторонніх домішок. Домагаючись сприйняття сутності як очевидності⁴, Е. Гуссерль фактично прагнув до того, що його сучасник П. Валері висунув як ідеал: сприйняття абстрактних ідей, позначень сутностей, як наочних чуттєвих образів (Валері 1972). Пізнавальна і пошукова, евристична цінність такого підходу зумовлюється вже його діагностичною ефективністю тобто можливістю виявляти внутрішні, приховані сили культурогенезу. Однак ці можливості феноменологічної методики як своєрідної діагностики в дослідженнях історії культури вживалися у збідненому розумінні⁵. Відтак постає актуальна проблема пошуку

² Феноменологічна проблематика діагностики виявляється, зокрема, в тому, що «відмінність між хворобою та синдромом відповідає відмінності між явищем та сутністю» (Василенко 1959, 189).

³ В добу формування генетики на початку ХХ ст. стало очевидним, що «провідні труднощі дарвінізму полягають у переході від неперервної мінливості у дискретність видів», з чого постало завдання «відійти від традиційного погляду на мінливість лише як на неперервний феномен: мінливість може бути дискретною» (Яблоков 1980, 29)

⁴ Поняття, виведене з давньогрецького αληθεια, дослівно «правда, істина»

⁵ Приміром, у підручнику, прийнятому в російських вищах, зміст феноменології по суті обмежено описом окремих ділянок культури, передусім правничої та економічної, подаючи мистецтво як залишок (Королев Кондрашов 2011).

псляхив залучення феноменології до художньої культури.

Незважаючи на суперечності в застосуванні феноменологічної методики, інтерес до неї в різних галузях гуманітарної науки невпинно нарощується, засвідчуючи вочевидь її ефективність. Насамперед, цей інтерес пов'язаний з музикою, де впродовж останньої чверті століття простежується від звернення до праць Р. Інгардена та О. Ф. Лосева до нових здобутків у розробці окремих проблем⁶. Зокрема, Р. А. Куренкова звертається до феноменології для дослідження музичної семантики, специфіку якої вона виводить з феноменологічного уявлення про комунікацію між суб'єктами як спосіб існування ідеальних об'єктів. Особливо варто відзначити її висновок, що «інтерсуб'єктність явленого сенсу як спосіб феноменологічного пізнання музики пов'язана з тим, що ... не може музики змусити існувати в словах або щось немuzичне за своєю природою зробити музичним» (Куренкова 2015, 43): саме поняття інтерперсонального або інтерсуб'єктного простору впроваджено Е. Гуссерлем як основу світу лдумок і почувань повсякдення — того, що він назвав «життєвим світом» (*Lebenswelt*).

Окремі уваги вартий напрямок «історичної феноменології як вільної від передумов герменевтики» (Юрганов et al. 2003, 92), де передбачається перевтілення в образ сучасника досліджуваної епохи, а «запитання» до джерел стосуються лише ряду подій, які бачать очима такого сучасника. Водночас він став предметом критики як вияв постмодерного релятивізму, оскільки не пропонував відповіді, «як здійснюється верифікація результатів» (Кром 2004). Особливо широко феноменологічні уявлен-

⁶ Так, В.Л. Ковтонюк (Харків) відзначила взаємини виконавського досвіду з суспільними тенденціями як джерело виникнення феноменів музичної культури (Ковтонюк 2018, 15). М.А. Аркадьєв для пояснення структури музичного ритму вдається до феноменологічних уявлень про інтенціональність, розглядаючи, зокрема, синкопування як вираз порушення намірів та очікувань, а метричну схему в тактовій ритміці як уявне висування цілей (Аркадьєв 1991, 62).

ня вживаються в психологічних дослідженнях, що стало предметом спеціального аналізу в працях В. Г. Анікіної. Зокрема, вона привертає увагу до такої феноменологічної категорії, як рефлексія, що пов'язана з властивостями особистості⁷, відкриваючи перспективи для «відкритої феноменології» (Анікіна 2011, 53). Деякі інші психологічні аспекти обирає А. Г. Асмолов, відзначаючи «багатомірність феноменології особистості»⁸ (Асмолов 2001, 34) як концептуальне завдання психології. Нарешті, склався спеціальний напрям феноменології релігії, де обирається «те, що є спільним для багатьох релігій» (Лесная 2012, 7). Таким чином, на противагу біологічним наукам, де феноменологія стає основою методів діагнозу і фенології, діючи цілісно і продуктивно, в гуманітарних науках використовуються її окремі, поодинокі аспекти.

Водночас цілісну характеристику феноменології як філософського напрямку висвітлено досить докладно, і в Україні це здійснено особливо ретельно. Піонерське значення тут відіграла праця Є. М. Причепія 1971 року, де, зокрема, визначено такі специфічні концепції феноменології, як вже згадана «очевидність», пов'язана з гаслом «назад до самих речей» (*zurück zu den Sachen selbst*) (Причепій 1971, 41) і з проблемою апріорного знання та повсякденної свідомості — щойно відзначеного «життєвого світу» міжособистісного повсякденного спілкування і відповідного досвіду. Суголосність морфології тут очевидна: обґрунтовуючи переваги морфологічного підходу його повнотою та адекватністю досліджуваному об'єктові, культуролог першої половини ХХ ст., один з засновників

⁷ «Завдяки рефлексії особа може активно працювати з собою, і це виявляється в мпроцесах самоусвідомлення, саморегуляції, саморозвитку» (Анікіна 2011, 54)

⁸ «На замість неявному припущенню про існування якогось одного єдиного виміру феноменів особистості надходять спроби побудови предмету психології особи за допомогою колекціонування різних проявів за аспектами, що зумовлює ілюзію цілісності» (Асмолов 2001, 35)

т.зв. «соціології знання» Карл Мангейм наголошував на вагомості балансу консервації та модернізації як основи цілісності об'єкту, а відтак на спостереженні явищ в їхній «незайманості»⁹ — у згоді з цим гаслом. Тут пізнанню передуює «досвід як убачання сутностей» (*Wesensschau*) на снові повсякдення: «Очевидність черпається із смислового аналізу наявної мови» (Причепій 1971, 18). Особливо істотно, що автор вказав на парадоксальну зумовленість очевидності вимогами однієї з центральних категорій — попередньої редукації, утримання від упереджених суджень.

Через понад тридцять років монографічне дослідження феноменології здійснив С. О. Кошарний, в якого, зокрема, висвітлено аспекти її відношення до історичної науки. Зокрема, було відзначено, що вимога очищення інтелектуального споглядання від «зайвини» визначає одну з внутрішніх суперечностей феноменології: постулат про наявність «історично незмінного еґо як засновника смислбуття світу» веде до того, що «перехід феноменології від філософії еґо до філософії історії людства має бути телеологією нескінченних завдань розуму» (Кошарний 2005, 296–297). Таке докладне висвітлення методологічних підходів феноменології визначає можливості і необхідність їх застосування в дослідженнях культури.

Відзначені суперечності в розробці феноменологічної методології дають підставу черговим кроком у її впрова-

⁹ «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 в 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, вдаються до абстракцій, щоб далі створити з них цілком нові комбінації» (Мангейм 1994, 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 знерухолення тіла.

дженні до гуманітарних досліджень вважати знаходження посередницької ланки, яка б уможливила звернення до цілої сукупності її підходів. Такою ланкою слід вважати історію культури в, зокрема, історичну поетику. Тут слід відзначити, що значущість саме феноменологічного підходу вже підкреслив один з провідних фахівців з історичної поетики, Олександр Вікторович Михайлов, вказавши, як на свого попередника, на вихованця Київського університету і уродженця м. Сквіри на Київщині Густава Густавовича Шпета¹⁰. Зі свого боку, саме Г. Шпет вказав на інтерпретацію (отже, особливу форму рефлексії) як на опосередковуючу ланку переходу до історизму на основі «можливості вбачати сутність у фактичному» (Шпет 1988, 313). Саме тут він запропонував своє розв'язання давньої гегелівської проблеми історичного і логічного: відзначивши, що історія «являє собою зразок найбільш досконалого пізнання конкретного в її необмеженій повноті», а відтак «логіка емпіричних наук є насамперед логікою історії» (Шпет 1988, 299–300), він дійшов висновку, що «у проблемі інтерпретації лежить вузол, який щільно пов'язує історичну науку з логічним вченням» (Шпет 1988, 318). Значущість цього висновку для методології інтерпретації як основи виконавського мистецтва очевидна.

Особливо важливим є те, що феноменологія Е. Гуссерля пов'язується з герменевтикою (теорією інтерпретації) В. Дільтея саме на основі проблеми історизму (що засвідчене спілкуванням обох філософів)¹¹. Саме герменевтика, за Г. Шпетом, опосередковує зв'язок феномено-

¹⁰ «Шпет, якого високо цінував Едмунд Гуссерль, дуже швидко надає нові, рішучі акценти феноменологічній філософії — це, головне, осмислення дійсності як дійсності історичної, що повинно було виразно контрастувати з аісторичним мисленням Гуссерля» (Михайлов 1989, 81)

¹¹ «Ми не в змозі вийти за межі життя», за В. Дільтеєм, навпаки, позиція НЕ. Гуссерля позначена «прагненням до абсолютної філософії» (Михайлов 1997, 75, 72)

логічної теорії з історією через тлумачення знаків¹². Завдання феноменології становить тоді надання адекватного опису історичних подій, опрацювання дескриптивної історичної методики на противагу як емпіризму так і довільній інтерпретації¹³.

Водночас такий підхід наражається на небезпеку найгіршого релятивізму, висловленого афоризмом Ф. Ніцше «немає фактів, є лише інтерпретації». Подібним чином і прагнення до чистоти теорії, проголошене феноменологією, містило ризик безпредметності, проголошення «ніщо» змістом теорії в дусі нігілізму. Та внутрішні тенденції феноменології виявилися суголосними тому «діахронічному повороту» (diachronic turn), який відзначається в гуманітарному знанні в останній третині ХХ ст. та актуалізується в зростанні інтересу до історичної поетики (Попова 2015, 154). Не важко помітити, що «діахронний поворот» в структуралізмі по суті відтворює думку Г.В.Ф. Гегеля, який ішов від панлогізму до історизму, що увінчалось, зокрема, в його естетиці вченням про стадіальність розвитку мистецтва від символічних форм через класику до романтики та про прозу як епос сучасності, яке, попри всю відому обмеженість, таки втворювала шлях до наступного вчення про суспільні формації. Отже, самі тенденції історичної поетики як галузі історії культури засвідчують запит на феноменологію.

Сама можливість відособлення феноменології як особливої дослідницької методології спирається на мовчазні передумови, по-перше, існування феноменів як зовнішніх виявів сутностей, а по-друге, їх взаємного розрізнен-

¹² Оскільки «теорія знаку зі свого матеріального боку і є не що інше, як теорія соціального предмету» (Шпет, 1989, 256)

¹³ Звертання історичного дослідження до критичної інтерпретації, розвинутої, зокрема, феноменологією, визначається такими ризиками як «небезпека модернізації» та необхідністю «врахувати долю спостерігача», де «виникає ілюзорний момент обмеженості» (Михайлов 1988 а, 452–453)

ня, диференціації як окремих явищ. Саме такі передумови було сформульовано в явному вигляді на тому терені, де феноменологічна методика виявилася особливо продуктивною — в біології. Тут для позначення зовнішніх властивостей, реакцій, ознак було впроваджено похідну від феномена аббревіатуру — фен, і проголошено принцип окремішності відповідної ознаки. Важливо те, що фени як спадкоємні ознаки мають значення для існування організмів, вони — екзистенційний фактор, не байдужий для життя¹⁴. Звідси випливає таксономічне значення фену як показника умов існування виду, тобто як чинника філогенезу. Цим визначається також відносна автономія фенотипу від генотипу¹⁵, самостійність його існування¹⁶. Тут виявляється діалектика дискретного і континуального, кінцевого і нескінченного¹⁷.

Феноменологічне протиставлення «маніфестоване — латентне» (окремих варіант антитези «явище — сутність») становить також основу морфологічного підходу в лінгвістиці, де фактологічні дані осмислюються як рефлексії внутрішніх формотворчих сил, що піддаються реконструкції як результат відповідних дослідницьких процедур. Іманентна двоїстість всієї лінгвістичної реальності, співіснування явних, маніфестованих фенотипів з латентними генотипами, що стоять за ними та визначають їх розгор-

¹⁴ «Головна відмінність фену від інших ознак — його діагностична цінність: за наявністю фену можна скласти уявлення про генотип» (Яблоков 1980, 46)

¹⁵ Зокрема, це виявляється у т.зв. плейотропії та полімерії, коли. Відповідно, «кожен ген бере участь у визначенні кількох ознак ... кожна ознака залежить від багатьох генів» (Есюнин 2011, 39.)

¹⁶ Оскільки «ознаки фенотипу більш стійкі, ніж гени, що їх визначають: ознака, що раз виникла в еволюції, може здобути рове генетичне визначення», то й «генетичне перевизначення ознак — досить звичний еволюційний процес» (Есюнин 2011, 50, 52)

¹⁷ Зокрема, «... число ознак фенотипу практично нескінченне, а число генів має кінцевий характер» (Яблоков 1980, 49)

тання, осмислюється, за висловом одного з засновників корпусної лінгвістики В. А. Плунгяна, як «проблема морфологічного нуля», коли, зокрема, сама «відсутність морфологічної одиниці ... передає цілком визначену інформацію» (Плунгян 1998, 12). Такий підхід дозволяє обґрунтувати фундаментальну відмінність семіосфери мовного світу від техносфери знярядь: це — вказівка на відсутнє, на те, чого немає, що заміщається мовними елементами, а відтак і на їх прихований, латентний зміст.

Оскільки феномен — це одна з можливостей, яку здійснено, то існують інші, нездійснені можливості, отже, альтернативи одному феномену. Відтак кожен феномен передбачає альтернативи, перетворення в інверсні, зворотні форми. Існування окремого феномену спирається на конфлікт, суперечність, заперечення, воно передбачає альтернативи та інверсії. Очевидна схожість ситуації з тією, що має місце в лінгвістичній семантиці, де елементарність одиниці змісту, т.зв. семи, також дискусійне, але її дискретність незаперечна і визначається запереченням. Звідси впливає наявність тіньових супутників, латентних сателітів кожного феномена — епіфеноменів як нездійснених можливостей його сутності¹⁸. Саме епіфеномени засвідчують автономію зовнішніх виявів, а відтак і епігенетичну основу філогенезу¹⁹. Саме епіфеномени та відповідний епігенез визначають пізнавальну цінність експериментального дослідження, в тому числі розумового експерименту.

У розмежуванні фенотипів і генотипів, провідних феноменів та супутникових епіфеноменів феноменологія продовжує ті методологічні підходи, які склалися і річищі морфології, і передусім проблема діалектики частин і ці-

¹⁸ Оскільки «не самі гени взаємодіють один з одним, а їхні продукти. Ці надгенетичні взаємодії називають епігенетичними» (Васильев et al. 2007, 41)

¹⁹ Коли «фени являють собою маркери процесу розвитку — епігенезу», що «дозволяє обґрунтувати епігенетичний механізм успадкування надбаних ознак» (Васильев et al. 2007, 42, 62) — зазначимо, відповідно до вчення ламаркізму.

лого як явища і сутності. Саме завдання дослідження цілого, що виявляється за окремими наявними й підданими спостереженню частковостями, становить спільну основу морфології і феноменології. Відтак приймається постулат існування цілого в різних виявах — від сукупності (агрегату) до цілісності (організму). Саме такий підхід закладено в методі тоталлогії, розробленому київським дослідником В. В. Кизимом. Передбачається, що піддані спостереженню частковості об'єднано тотальністю, звідки виводиться необхідність бачення того всього, що їх охоплює, зокрема, і такої тотальності, яка стає цілісною, нетотожною сукупністю частковостей²⁰. Констатація тотальності, що стоїть за сукупністю частковостей, насуває питання про характер цієї тотальності, зокрема про такі її якості як повнота, завершеність, замкненість, а відтак і цілісність.

За такого підходу форма засвідчує своє цільове призначення, ту доцільність, якою вмотивовується її цілісність, а відтак і той зміст, який вона несе саме як ціле²¹. Об'єктивний і абсолютний, а не відносний зміст форми визначає ще й інше питання — про взаємність (комутативність) цілого та частин у складі форми²². Саме така нероз-

²⁰ Для позначення такого «всього» (дослівне значення тотальності), зокрема, В. В. Кизима запропонував давньоеллініське поняття неозначеності — «амер» (дослівно «позбавлене частин»), аналогічне «апейрон» — безмежжю Анаксагора), що вже передбачає характеристики нескінченості та граничного переходу як невід'ємних властивостей будь-якого формотворення.

²¹ Приміром, коли викопані кістяки вимерлих тварин засвідчують їх доцільність для полювання та поїдання інших тварин, то звідси випливає, що носіями таких форм були хижаки.

²² Г. В. Ф. Гегель, зокрема, вказав у § 135 «Енциклопедії філософських наук» на неможливість тлумаченні одного без іншого: «Частини відмінні одна від одної і самостійні. Але вони являються собою частини лише в тотожному відношенні одна до одної або, іншими словами, настільки, наскільки вони, взяті разом, становлять ціле. Та це “разом” є водночас протилежність і заперечення частини» (Гегель 1974, 301). Звідси виводиться відомий парадокс неможливості вичленовування частин: «... органи живого тіла повинні розглядатися не лише як його частини, оскільки вони є тим, чим вони є, лише у їх єдності й аж ніяк не відносяться байдуже до останнього. Простими частинами стають ці ... органи лише під рукою анатома, та він вже має тоді справу не з живими тілами, а з трупами» (Гегель 1974, 301).

дільність частин та цілого характеризує специфічну для гегелівської філософії категорію відношення. Взаємна співвіднесеність частин та цілого визначає їх перехід — те, що було частиною, може перетворитися на ціле і навпаки²³. Виправданість біологічних моделей культурогенезу як морфогенезу полягає в тому, щоб брати цілісність не як наперед заданий постулат, а як результат інтеграції культури. Зокрема, концепція **ароморфозу** видатного українського зоолога І. І. Шмальгаузена виявляється корисною для розуміння походження та розвитку суспільних форм²⁴: частковості тут тягнуть за собою зміну цілого (т.зв. «ефект Дідро», пов'язаний з відомим оповіданням філософа про те, як придбання нового халату змусило поступово змінити ціле домашнє оточення), а поліфункціональність органів стає чинником розширення можливостей, універсалізації рухових навичок²⁵. Значущість цієї концепції, зокрема, в тому, що так само поліфункціональність текстових фрагментів, суміщення різних цільових призначень, зумовлене вже їх відособленням, стає істотним чинником розвитку абстрагування їх значень. Це підводить до питання про виявлення тих чинників, завдяки яким часткові зміни тягнуть за собою цілісні метаморфози, а відтак

²³ Особливо унаочнюється це прикладами з живого світу, використаними Г.В.Ф. Гегелем для демонстрування християнської ідеї Святої Трійці в ранній праці «Дух християнства та його доля»: «Дерево, яке має три гілки, складатиме дерево разом з ними, але і кожне породження дерева ... само є деревом. ... Дерево, перегорнуте ... в землю, випустить з ... коріння листя, а гілки його закріпляться в землі; можна з однаковими підставами твердити як те, що перед нами одне дерево, так і те, що їх тут трое» (Гегель 1976, 156).

²⁴ «Ароморфні зміни спираються ... звичайно на ... не багатьох часткових здобутках, як за даних умов середовища одразу приводять до великих переваг ...» так що «... деякі, навіть незначні зміни організації зміни організації здобувають за певних умов середовища часом винятково велике значення» (Шмальгаузен 1983, с. 212–213).

²⁵ Зокрема, це усунення спеціалізації та пристосованості лише до обмеженої «екологічної ніші» (Гринин Марков Коротаев 2008).

посередництва між деталями, опосередкування²⁶ — тобто кінцевим рахунком питання про інтерпретацію.

Взаємозв'язок морфологічного відношення «частина — ціле» та феноменологічного відношення «явище — сутність» реалізує **принцип метаморфізму**, невпинного перетворення форм і феноменів. Цей принцип дозволяє зняти протиріччя холізму (пріоритету цілісності) та атомізму (поділу на неділимі далі елементи). Його втілено і конкретизовано в концепції морфологічного типу Й. Гете, яка передбачає трактування форми в процесі інтеграції, отже, як фази в цілому ланцюжку метаморфоз, що засвідчено в крилатому вислові Й. Гете: «Вчення про форми є вченням про перетворення» (*Gestaltlehre ist Verwandlungslehre*) (Bednarczyk 1973, 122). Цей пріоритет цілісності як інтеграційного процесу метаморфоз — за формулюванням Й. Гете, «тривання в мінливості» (*Dauer im Wechsel*) — виявляється в тому, що «морфологічний тип — це закон» (додамо, процесу інтеграції), оскільки «закономірність, позначаючи також живу природу, взагалі уможливорює наявність типу, який цю закономірність виражає» (Bednarczyk 1973: 65). Морфологічний тип можна характеризувати як певну програму (*Gesetz*, закон, або *Regel*, правило, за гетеанською термінологією), за якою розгортаються процеси в живій природі, передусім процеси інтеграційні²⁷. Зі свого боку, поняття типу

²⁶ В культурогенезі медіумом стає все штучне середовище в цілому, увесь рукотворний світ, вся сукупність артефактів — витворів людської праці, поза якими існування людини немислиме не лише в соціальному, але й у біологічному сенсі. Він утворює непроникливу оболонку, (що влучно засвідчено метафорою Т. Карлейля — образом всесвітнього вбрання, одягу), а тому придатну бути предметом гістологічного аналізу як тканини організму.

²⁷ За твердженням самого Гете, “Indem wir jenen Typus aufstellen als eine allgemeine Norm, ... setzen wir in der Natur eine Konsequenz voraus, wir trauen ihr zu, dass sie in allen einzelnen Faellen nach einer gewissen Regel verfahren werde” (Складаючи тип як загальну норму, ми припускаємо в природі певну послідовність, ми довіряємо, що вона у поодиноких випадках буде дотримуватися певного правила) (Bednarczyk 1973, 136).

виникає як узагальнення уявлень про “праобраз” (das Urbild), що стоїть за розмаїттям проявів життя²⁸.

Істотно, що розвиток морфологічних концепцій цілісної органічної форми як процесу інтеграційних перетворень спиралося на постулати «філософії життя», зокрема, Г. Ріккерта²⁹, суголосної концепції «життєвого світу» Е. Гуссерля, що тягло за собою вагомими методологічними висновками щодо «вчування», «переживання» як знаряддя осягнення історії культури: дослідник «повинен вжитися в події минулого, наново пережити їх, а відтак зробити їх знову живими, як живим є безпосереднє теперішнє» (Ріккерт 1998, 279). Більше того, оскільки “все, про що ми осмислено говоримо, повинно якось переживатися” (Ріккерт 1998, 306), такий підхід пов’язується з педагогічним принципом наочності і з феноменологічним ідеалом безпосереднього знання та веде до надання центрального місця в історичному пізнанні культури інтуїції³⁰. Поширюючи уявлення життя на явища культури, “філософія життя” фактично стає попередницею сучасної системології. Розглядаючи культуру з позицій теоретичної біології як своєрідний організм, її феноменам “можна давати найменування хвороби та здоров’я, що мають природничий відтінок” (Ріккерт 1998, 340), тож позитивний або негативний зворотний зв’язок відповідає здоровому або хворобливому стану. Принцип метаморфізму обґрунтовується біологічно: “Життя проймається тим супереченням,

²⁸ Водночас не заміняючи їх, «так само як з’ясування генетичних механізмів, якими зумовлюється поява певних ознак, не ліквідує поняття самих ознак» (Bednarczyk 1973, 137).

²⁹ За визначенням Г. Ріккерта, «життя проголошується властивою сутністю світу і водночас органом його пізнання» (Ріккерт 1998, 275).

³⁰ Це, зі свого боку, тягне за собою основну методологічну суперечність інтуїціонізму: «В тому разі, коли інтуїція *in nuce* (дослівно «в горішку» — І.Ю.-Р.) бачить всю світобудову, варто розгризти цей горішок, але тоді він ні в якому разі не може бути лише інтуїцією», оскільки «світ як ціле неможливо уявити наочно» (Ріккерт 1998, 321–322).

що воно може загинути лише у формах, але разом з тим може не гинути в них, завдяки чому воно долає і руйнує кожну з них” (Риккерт 1998, 330)³¹.

Ідеї метаморфізму стали витоком такої передумови феноменології, як принцип активності суб’єкта. Саме суб’єктивна активність визначає те, завдяки чому «явища з’являються» як здійснені можливості субстанціональної суті. Такий принцип міститься вже у монадології Лейбніца в зв’язку з формулюванням логічного правила достатньої основи³², від якої він перейшов до Гегеля³³. Особливо істотним тут виявляється те, що суб’єктна активність субстанції в цілому виявляється насамперед як рефлексія, що впливає з вищезгаданої суперечливості, негативності як основ існування окремих феноменів. В гегелівській діалектиці саме в рефлексії на основі самозаперечення виявляється активність субстанції³⁴, якій завдячують існуванням феномени. За Е. Гуссерлем, така рефлексія інтенціональна, тобто визначається цілеспрямованістю суб’єкта, і саме інтенціональність визначає самостійність суб’єкта³⁵.

Складність проблеми інтенції в тому, що вона містить одразу два компоненти — **когнітивний і мотива-**

³¹ Відтак висувається завдання «за допомогою біології повернути на вірний шлях філософію», оскільки вона «посідає чіткий принцип форми. Її форми беруться з науки про життя, тобто про організми» (Риккерт 1998, 342).

³² Зокрема, як «принцип наявності змісту предикату вислову в його суб’єкті» (Измайлов 2004, 171)

³³ «Лейбніцева монада — ... прообраз гегелівської субстанції-суб’єкта» (Измайлов 2004, 185)

³⁴ У Гегеля «субстанція як суб’єкт є чистою негативністю, завдяки якій вона являє собою роздвоєння єдиного, яке виявляється у рефлексії в собі: вона — суб’єкт, оскільки має себе в якості об’єкта» (Измайлов 2004, 183)

³⁵ У феноменології, згідно з ученням Р. Ингардена про відповідальність, «вчинок виникає за ініціативою особи і... є незалежним від тих станів світу, які могли б вплинути на її рішення» (Ingarden 1973, 133).

ційний. Перший виявляється в тому, що як передумова будь-якого сприйняття інтенція як спрямування на об'єкт забезпечує абстрагування інформації про нього від нього самого, тобто, за уявленнями схоластиків, які створили цей термін, «дематеріалізує» об'єкт. Друге ж виявляється як цілеспрямованість такого абстрагування, визначення його мотивами самого суб'єкта. Саме така двоєдина природа дозволила інтенціональності згодом стати джерелом одного з центральних концепцій сучасної психології — вчення про установку (розвинуте, зокрема, в працях Дм. М. Узнадзе та грузинської психологічної школи). Важливість інтенціональної рефлексії полягає в тому, що всі взагалі предмети культури, артефакти, тексти на відміну від природних об'єктів існують в своїй якості лише як носії інтенціональності і для інтенціонального суб'єкта³⁶. Саме інтенціональність дозволяє посилити загальний антропний принцип (вплив спостерігача на предмет спостереження) в сфері культури, де створене наскрізь цілеспрямоване середовище. Водночас будь-яка мета та відповідна воля завжди передбачає абстрагування, а відтак згадану дематеріалізацію предметів у сенсі схоластиків. Звідси випливає важливий висновок про т.зв. інтелектуальне споглядання, коли абстракції можуть сприйматися як ейдетичні явища, як наочні, чуттєві предмети, про що згадувалося на початку. Інтенціональна рефлексія веде до ейдетичного мислення: поняття перетворюються на образи, а це складає основу інтуїції. Як слушно відзначив Є.М. Причепій, тут «... з очевидністю (у досвіді) дається не тільки одиничне, але й загальне, родове. Досвід, в якому дається загальне, і є інтуїцією» (Причепій 1971, 45–46).

Ще один особливий наслідок суб'єктної активності —

³⁶ Дикі кози, що ходили по руїнах античних храмів, мавпи, що заселили камбоджійський Ангкор - Ват, звідки зникли люди — для них архітектура нічим не відрізнялася від навколишніх скель.

це проблема апріорних передумов знання, їх використання або відмови від них, т.зв. утримання від судження³⁷. Так здійснюється одна з центральних процедур феноменологічної методики — ейдетична редукція. Подібно до того, як просвітництво поборювало «забобони», феноменологія досягала ейдетичного ідеалу наочності через абстрагування від апріорного досвіду, на що вказав Є.М. Причепій: «Власне, уже сама вимога очевидності виступає певною мірою як редукція, як абстрагування насамперед від традиційних поглядів і фактичності» (Причепій 1971, 53). Отже, з принципу активності суб'єкта виводиться основна феноменологічна тріада: рефлексія — інтенція — редукція.

Цей висновок дає основу для формулювання важливого дослідницького підходу. Підсумовуючи характеристику редукції як визначення предмету для феноменологічної рефлексії, Г. Шпет формулює висновок: «Феноменологія має своїм предметом у знайденому нами феноменологічному *residuum* те абсолютне іманентне буття, яке відкривається актом рефлексії, спрямованим на свідомість, на інтенціональні переживання» (Шпет 2005, 303). У П. Рікера методика редукції фактично постає як «інтерпретація розширена, ..., інтерпретація, що приділяла головну увагу надлишковому смислу включеного в символ, надлишку, який рефлексія мала своїм завданням визволити і, водночас, збагатитися ним» (Рікер 20021, с. 29).). Очевидно, уявлення про залишок або надлишок, про *residuum* — «зайвину», вводиться в гру гегелівське поняття міри, розвинуте в феноменології як знаряддя інтерпретації, спрямованої на виявлення незведених слідів феномену.

Інший аспект апріорного знання — це вже відзначений повсякденний досвід або «життєвий світ» (*Lebenswelt*).

³⁷ Гуссерль вживав тут термін античних скептиків епос

На похідний характер цього феномену, його виведення з активності суб'єкта знову-таки вказував Є.М. Причепій: «При рефлексивній позиції досягається трансцендентальна суб'єктивність, яка виявляється конституюючою основою світу життя» (Причепій 1971, 38). Інше джерело цього поняття міститься в біологічних уявленнях про навколишнє середовище (Umwelt) (Кошарний 2005, 237). Для позначення такого апіорного досвіду вживалося поняття, запозичене з античного літописання — доксграфів (дослівно — описів громадської думки). Позначаючи стихію історичної суспільної свідомості, це поняття зі свого боку постулюється як результат інтерпретації історичних реалій. Відтак апіорне знання має соціально-історичну складову як повсякденний досвід сучасника епохи, тому соціально-історичний аспект розглядається як необхідний наслідок феноменологічного підходу (особливо це стосується музичної культури)³⁸. Можна ототожнити «життєвий світ» як виток апіорного досвіду з дискурсом повсякдення. Своєю чергою, кантівський трансцендентальний суб'єкт, що стоїть над особами і промовляє їх голосами та здійснює свою волю в їх вчинках, розшифровується в феноменології як реальна комунікація. Спілкування, а відтак і усуспільнення, створення соціуму. Для цього впроваджено поняття інтерсуб'єктного відношення³⁹. Принцип суб'єктної активності, таким чином, веде не лише до ейдетики як наслідку редукції, але і до плюралізму суб'єктів як носіїв апіорного досвіду, а відтак одразу постає і проблема зняття плюралізму через

³⁸ «Виключити аспекти музичної діяльності людини зі сфери культури неможливо, зневажаючи адекватністю соціального аспекту інтерсуб'єктних зв'язків і відношень» (Куренкова 2015, 123)

³⁹ «Проблема Іншого, проблема alter ego виявляється критичною точкою і центральним моментом антисоліпсистської аргументації феноменології» (Кошарний 2005, 202), отже, постулюється вихідна множинність суб'єктів, де відтворюються традиції монадології.

спілкування, витворення суспільного суб'єкта. Тоді множинність суб'єктів як підстава для спілкування постає також умовою комунікації як способу існування ідеального взагалі.

Тут виявився парадокс історичного розвитку феноменології: спрямована проти психологізму, вона здобула реальне застосування і продуктивний розвиток саме в психології. Відзначимо здобутки гештальт — психології (повнота, відносна завершеність предмета, так звана прегнантність, а з іншого боку, його розчленованість, відособлення окремих частин, так званій фі - феномен, коли в уяві глядача окремі позиції предмету об'єднуються як точки траєкторії, так що уявне об'єднання позицій предмету становить свідчення цілого, що відтворюється на основі часткових, поодиноких зорових вражень)⁴⁰. Закономірність, за якою поле сприйняття завжди централізоване і містить уявлення про цілісність, дає підстави для узагальнень, які поширюються з суто споглядальної діяльності людини на між людські взаємини та творення культури. Оскільки «між фігурою та фоном ... знаходиться контур або пограниччя», а зі свого боку, міжособистісний «контакт відбувається саме в пограниччі, зростання відбувається на пограниччі, там же відбувається формування фігури уваги та її руйнування» (Булюбаш 2004, с. 27–28), то це дозволяє поширити уявлення гештальт — психології на терен інтерперсональних взаємин⁴¹. За частковостями просвічує ціле, так само як і ціле не може не поділятися на частини, а протиставлення їх завжди плинне: частина може ставати цілим, а ціле частиною.

⁴⁰ Наявність цілісної форми в сприйнятті, виявляється, зокрема, в тому, що «кожна перцепція організується в фігуру, яка виділяється з фону» (Булюбаш 2004, 25–26).

⁴¹ «Будь-який незавершений досвід шукає свого завершення, будь-яка незавершена в минулому значуща ситуація заважає зараз і шукає завершення в теперішньому. В сутінках незавершеної ситуації ховається незадоволена потреба» (Булюбаш 2004, 34).

Ейдетичне мислення як основа інтуїції, відкрите феноменологією Е. Гуссерля, спирається на свою особливу логіку, відмінну від формальної. Одну з особливостей її відзначив Є. М. Причепій як «предикатну спонтанність» (*prädikative Spontaneität*): «Категоріальні предметності індивідуальні, хоч і ідеальні» (Причепій 1971, 46–47)⁴². Інакше кажучи, наочний світ очевидності постає як світ, де наявні лише імена власні. Зазначимо, що найістотнішу особливість такої логічної системи становить заміна родово-видових відношень з їх ієрархією понять на відношення частини — цілого⁴³. Наприклад, коли розглядаємо відношення «Говерла — Карпати», то імена тут відносяться як частина до цілого, а Говерла належить до того ж класу, що й інші карпатські гори, натомість у відношенні «Говерла — найвища гора» вона потрапить до того ж класу, що Монблан, як у звичайній формальній логіці. Подібно до імен власних поводять себе наочні, зорові образи⁴⁴. На мислення в таких уявленнях, що виходять за нормативи формальної логіки, звернули увагу, зокрема, дослідники психології дитинства. Виявлено, приміром, відмінність між включенням частин повним і частковим та, відповідно, розрізнення повного і часткового включення (Пиаже et al. 1963, 20–21); в межах гештальт-психології, що розвивалася паралельно з феноменологією, привертала увагу до розрізнення між необхідними та довірливими компонентами сукупності предметів (Вертгеймер 1987, 197–302).

Програму розробки такої логіки імен власних, відмінної від формальної і заснованої на відношеннях «час-

⁴² Відзначимо очевидну паралель до «непредикативних визначень», впроваджених того ж часу А. Пуанкаре.

⁴³ Зокрема, стосовно зорових образів ставиться питання про відмінність їх від формально-логічних понять: «Чи є в візуалізації ... обсяг та зміст?» (Макулин 2017, 213)

⁴⁴ «Сам візуальна логіка може сполучати частини і ціле» (Макулин 2017, 227)

тина — ціле», сформулював Е. Гуссерль в §12 «Ідей до чистої феноменології» 1913 року: «Ейдетичні особливості — це сутності, які хоча й мають над собою загальніші сутності як свої родові класи, але не в тому відношенні, в якому б вони самі несли б відмінності різновидів ... Саме тому багато дослідників зводять відношення ейдетичних родів і видів до ейдетичних відмінностей у відношеннях частин та цілого. Ціле та часини мають тут найширше значення поняття того, що містить в собі і того, що вміщується»⁴⁵. Ця програма, власне, стала основою для розробки т.зв. інтуїціоністської логіки в математиці початку ХХ ст. Одним з піонерів на цьому терені був львівський математик Ст. Лесьневський (1886–1939), який назвав свою версію такого логічного числення мереологією (від гр. «частина»). Звідси ж виводиться вимога конструктивізму в математиці, коли говорять «про об'єкт, що перебуває в становленні, а відтак з'являється не як цілком або до кінця даний, а як даний лише через побудову» (Асмус 2004, 168). Не важко зауважити спільність поняття конструкції та феноменологічного поняття конституювання ейдетичних об'єктів. Нарешті, варто відзначити, що відношення частин до цілого як основа ейдетичного мислення знаходиться в полі уваги лінгвістики, де вивчаються т.зв. меронімія або партонімія як особливі різновиди синонімії — позначення частин, що належать єдиній сукупності предметів (Слива 2014).

Одну з особливостей ейдетичної логіки становить утворення замкнених циклів, що містять компоненти за відношенням частин до цілого. Само ділення предметно-

⁴⁵ «Eidetische Singularitäten sind Wesen, die zwar notwendig über sich allgemeiner Wesen haben als ihre Gattungen, aber nicht mehr unter sich Besonderungen, in Beziehung auf welche sie selbst Arten (nächste Arten oder mittelbare, höhere Gattungen) wären ... Eben darum führen manche Forscher das Verhältnis eidetischer Gattung und Art zur eidetischen Besonderung unter den Verhältnissen von Teil zum Ganzen auf. Ganzes und Teil haben dabei eben den weitesten Begriff von Enthaltendem und Enthaltendem» (Husserl 1913, 25–26).

го поля на компоненти становить тут аналітичну процедуру без абстрагування⁴⁶. На цю відсутність абстрактних предметів звертали увагу дослідники візуального мислення, відзначаючи пошукове, евристичне призначення своєрідних химер, які витворюються уявою⁴⁷. Водночас слід вказати, що властивість замкненості притаманна саме рефлексії, на основі якої створюються умови розвитку ейдетики. Зворотний зв'язок (рекурсія) лежить і в основі самого обговореного вище відособлення окремих феноменів. Циклізація ейдетичних образів, їх замикання та відмежування спирається на рефлексію вже тому, що для повторенні (ітерації) необхідне попереднє уявлення про відношення еквівалентності, ідентичності (як і наявність альтернативи для окремішності феноменів). Зокрема, для замикання необхідна можливість ототожнення вихідної та кінцевої точки, що досягнути можна лише на основі рефлексії. Очевидно, що такий замкнений, циклічний феномен також багатомірний, нелінійний.

Отже, від обґрунтування існування окремого феномену на основі альтернативних можливостей до циклізації як основи ейдетичного мислення феноменологія демонструє апарат, ефективний для дослідження внутрішніх питань художньо культури. І тут окреслюється внутрішня трудність самої цієї методики, зумовлена насамперед ейдетичною редукцією, «очищенням» знання від апріорних передумов: це — проблема історизму самого знання. Але «історія ... може дещо більш витонченим чином знову повернутися у саму серцевину трансцендентальної свідомості ... Кожний предметний смисл конституційовано в

⁴⁶ Зазначимо, що пріоритет аналізу над синтезом становить взагалі властивість рефлексії як такої, насамперед у відособленні предмету та його атрибутів, у протиставленні суб'єкта та об'єкта. Звідси впливає також її значення для деталізації, виявлення частковостей.

⁴⁷ «місце абстракцій займають об'єкти, які мають десигнат, але не мають денотату, химери, які не відірвані від евристичного пошуку» (Макулин 2017, 237)

різноманітності (*Mannigfaltigkeit*) послідовних профілів явлюваного предмета як єдність цього предметного смислу» (Кошарний 2005, 301). Тут зняття перейнятого від монадології суб'єктного плюралізму через інтерсуб'єктні відношення, комунікацію, втворює шлях до історії.

З якими першочерговими проблемами стикається тоді феноменологічна методика в застосуванні до історичних реалій? Насамперед, це проблема ідіографії⁴⁸ предметів історії, тобто дослідження унікальних, невідворотних і неповторних подій. Відзначаючи цю принципову трудність історії, А.В. Гулига влучно застеріг: «Історичне узагальнення не знімає факту. В цьому сенсі факти для історії мають самостійне значення» (Гулыга 1969, с. 21). Очевидно, що ейдетична логіка імен власних, орієнтована на висвітлення відношень «частин — цілого» відповідає саме вимогам ідіографії. Цим визначається також незамінність інтуїції як одного з дослідницьких знарядь. Предмети історії, події стають суб'єктами спілкування, вони персоніфікуються. Тоді повертається давня картина історії як алегоричної драми. Ті речі, до яких феноменологія закликала повернутися, стають поруч з персонажами світової історії як драматичні суб'єкти дії. Тут феноменологія перетинається з тенденціями сучасної й поетичної творчості. Так, тотальну реіфікацію світу, осмислення його як світу речей, здатних промовляти і вирішувати людські долі, демонструє поезія Р.М. Рільке, така ж тенденція простежується в нашого Володимира Свідзинського. Тотальну персоніфікацію світу бачимо у польського поета першої половини ХХ ст., львів'янина Леопольда Стаффа (Юдкін-Ріпун 2009). Речі і особистості утворюють ту активну субстанцію-суб'єкт, яка творить драму історії.

⁴⁸ Термін впровадив М. Віндельбанд в ректорській промові у Страсбурзькому університеті 01.05.1894 р. для позначення методу дослідження унікальних подій історії.

Отже, історичний світ як предмет ідіографії постає насамперед як світ ейдетичний, що передбачає для пізнання, зокрема, момент інтуїтивного осмислення. Тут насувається також проблема пізнання цілісності історичної епохи як основа унікальності подій. Зрозуміло, що історичні події в цілій сукупності взагалі перебувають поза можливістю реального відтворення, оскільки тоді необхідно було б створити фантастичну «машину часу». Однак можна вести мову про переживання в уяві того, що відбувалося в голові людей минулого, про «вчування» в мотивацію вчинків та співчування, симпатію персонажам минулого. Вельми промовисто, що феноменологи тут наголошують на вчування в особливості тілесності Іншого як предмету історичної рефлексії⁴⁹. Але така симпатія до предметів пізнання добре відома в театрі, де актор перевтілюється в персонажі, втому числі в історичні постаті. Так повертається давня метафора історії к театральному кону.

Слід наголосити на очевидних перевагах створеної феноменологією ейдетичної логіки імен власних для осмислення історії порівняно з концепціями «історії без подій» (або «без імен»). Сутність подій не може виявитися в історії через закономірне повернення, як у природі. Тому повторність повсякдення, побуту неспроможна пояснити творчі процеси історії культури, наперед зводячи їх до рутини. «Історія без подій» в площині культурогенезу обертається фаталізмом, залишаючи осторонь унікальність подій та цілісність епохи. Такий підхід хибує також модернізацією, поширюючи поняття масового суспільства на ті культури, де суспільство було наперед структурованим. Навпаки, ейдетична логіка адекватна

⁴⁹ Дослівно, «у емпатії тіло іншого дається безпосередньо виразним, тобто утворюючи уявно проникливий вимір тіла, де їй вимір переплітається, у особистій єдності, з суб'єктивним життям, також тілесно виявленим» («in empathy the other's body is given as immediately expressive, that is, as constituting a mentally infused bodily dimension, this dimension being intertwined, in personal unity, with a subjective life manifesting itself bodily») (Jardine 2014, 280)

вимогам ідіографії, розглядаючи історичні поняття через їхні неповторні імена.

Поряд з унікальністю подій історична свідомість має справу з їх віддаленістю, з історичною дистанцією. Історична подія ніколи не дана безпосередньо, для її осягнення необхідне опосередкування. Необхідність такого опосередкування як основу розв'язання проблеми переходу від логічного до історичного обґрунтовано у «Феноменології духу» Г.В.Ф. Гегеля, закроєній як критика кантівського протиставлення речі в собі та речі для нас. Історизм, здобуття істини в історичному розвитку тут проголошено як шлях до суті речей⁵⁰, що постає нічим іншим, як історією самих речей як розкриттям та відкриттям закладених в них можливостей, тож проходження дистанції до предмету історичного пізнання стає процесом саморозкриття цих предметів досліднику: «Мету становить проникнення духа в те, чим є знання. Нетерплячість вимагає неможливого, а саме, досягнення мети без звертання до засобів. З одного боку, слід витримати довжину цього шляху, оскільки кожен момент необхідний; з іншого боку, на кожному треба затриматися, бо ж кожен момент є сам деяка індивідуальна цілісна форма і розглядається лише настільки абсолютно, наскільки її визначеність розглядається як ціле або конкретне, тобто оскільки ціле розглядається в своєрідності цього визначення» (Гегель 2000, 21). Історик постає тут знову так як учасник історичної драми⁵¹.

Слід наголосити, що інструментарій ейдетичної логіки виявляються ефективними і для осягнення історичної

⁵⁰ «Істинне є цілим. Але ціле — це лине сутність, яка завершується через свій розвиток» (Гегель 2000, 16)

⁵¹ Тому доречно згадати позицію гегельянця Р.Дж. Коллінґвуда, який порівнював історика з письменником: «Я визначаю конструктивну історію як історію, інтерпольовану між висловлюваннями, здобутими з наших джерел, як інші висловлювання, що припускаються ними ... Цей акт інтерполяцій жодною мірою не довільний ... заповнюючи лакуни в оповідях джерел, надає історичному нарративу неперервності». (Коллінґвуд 1980, 229).

дистанції завдяки засобам циклізації предмету пізнання. Зворотний зв'язок, що відкривається петлями рефлексії як основою циклів, дозволяє висвітлювати далекоюсяжність наслідків історичних подій та, зокрема, перманентність художньої традиції. До числа закономірностей, що пояснюються циклізацією логіки інтуїтивізму, особливо вагомим для визначення своєрідності української культури, належать тяглість, перманентність традицій та їхній розвиток у бік конвергенції. Одна з особливостей культурного розвитку України — знаходження спільних точок дотику, які забезпечили, зокрема, феномен бароково-фольклорної конвергенції, взаємного упізнання первістків народного досвіду і «книжної» культури, міфопоетичної картини світу та казуїстики «другої схоластики». Водночас саме таке переконливе свідчення продуктивності конвергентного розвитку, як феномен українського бароко, демонструє і тяглість культуротворчих традицій. Тут дослідник стикається з тим феноменом історичного життя традицій, який О.В. Михайлов запропонував позначати німецьким терміном *Nachleben* (Михайлов 1997, 279) — дослівно «життя після життя», тобто життя традиції «в сплячому стані», тривання її в підземеллі «колективного несвідомого» впродовж століть. Для позначення такого феномену видається доречним вжити метафоричний образ, створений М. Коцюбинським — Тіні Забутих Предків. Виявлення життєздатності минувшини тут принципово протиставляється т.зв. пережиткам, рецидивам, що пасивно присутні в сьогоденні, так само як і ретроспекція — стилізаціям. Історія культури знає різні форми повернення традицій. Зокрема, існують також релікти, що демонструють продуктивність у новочасному житті, або рудименти, що в зародку провіщають стилістику майбутнього. Використовуються стилістичні ремінісценції або цілеспрямовані реставрації, зокрема, манер виконання. Та в основі тут лежить ейдетична логіка циклів, рекурсії

зворотного зв'язку, коли «спляча» інформація перетворюється на «сплячу красуню», що виявляє життєздатність.

Ця проблема історичної дистанції як перманентності традицій знаходить розв'язання в концепції існування тисячолітньої т.зв. морально-риторичної системи⁵², як її, слідуючи за чільним представником німецької школи історичної поетики Е.Р. Курціусом, запропонував іменувати О.В. Михайлов. В цій системі «поетична істина існує як істина моральна» (Михайлов 2008, 19), але, що особливо істотно, така система спирається на пріоритет словесності: «Життя пізнає себе в слові — не просто через посередництво слова, за його допомогою, а саме в ньому» (Михайлов 2008, 29). Таке панування риторики протривало до ХІХ ст., коли навізамін надійшов плюралізм індивідуальних стилів. Однак безмежна диференціація точок зору⁵³, своєю чергою, є нічим іншим, як театралізацією множинності голосів, що стала витоком новочасної прози як антитези риториці.

Обстоючи таку тезу про тяглість риторичної традиції, започаткованої еллінізмом, Е.Р. Курціус формулює говорить про невинний ланцюжок метаморфоз, перетворень, що непомітно дають нові результати, як це сталося з такою принциповою новацією європейської культури, як рима⁵⁴ — та, додамо, перетворення метричної

⁵² «... від риторичного слова як носія всіх традиційних сенсів і змістів бере обрахунок те, що можна було б назвати морально-риторичною системою слова ... В межах риторичного типу культури завжди твердо наперед відомо, що є істиною ... слово, яким користується поезія, є готовим словом» (Михайлов 1988 б, 310)

⁵³ «Кожен великий реаліст ХІХ ст. створює свою власну риторику ... завдання такої "риторики" антириторичні — треба знищити слово в реальності образу, щоб за тим відновити його посеред самої реальності» (Михайлов 2008, 34)

⁵⁴ «Мову апробували на всі її можливості й видобули з неї нові ефектні ходи, що можна спостерігати на розвитку латинського римунання за багато сотень років.... Рима, така ж чужа для римлян, як і для германців, опанована шляхом намацування, не прив'язана до правил і послідовності, розвинута нарешті до органічного дивовижного блиску, — це великий лексичний здобуток середньовіччя» (Курціус 2007, 432–433)

системи віршування на силабічну, що поряд з римуванням стало основою новочасної поезії. Ці трансформації образів, переходячи з одного тексту до іншого, відбуваються в широкому діапазоні варіацій, обмеженому граничними межами слідування традиції або ж починання наново творення текстів: «Ставлення до літературної традиції переміщається між двома ідеальними уявленнями: скарбниця (thesaurus) і чистий аркуш (tabula rasa)» (Курціус 2007, 438). Зрештою, йдеться знову-таки про риторичні види мімесису — наслідування природи (imitation naturae) і наслідування творів (imitatio operis) та взаємну критику цих двох ліній.

Відтак шлях до істини, до суті пролягає через історію. Давній міфологічний образ Ізиди, що знімає покрив з таїни з плином часу, стає унаочненням феноменологічного підходу від Гегеля до Гуссерля, що звертається до коріння, до основи феноменів⁵⁵. Ототожнення історії явища з її сутністю веде до відомих суперечностей, оскільки історія феномену на вичерпує всіх можливостей, закладених у його суті⁵⁶, але виявляється можливим актуалізувати в історії метафору книги буття, розглядаючи історію як текст⁵⁷, а тексти культури як шаблянки історії. Такий висновок можна визначити як принцип взаємності синхронії та діахронії. Тут не важко помітити аналогію з основним морфологічним біогенетичним законом, де ембріон індивіду «конспективно» відтворює всі стадії розвитку виду. Якщо ж історичний процес осмислюється як драма-

⁵⁵ Зазначимо, що популяризований постмодерном термін різомат (розгалужене коріння як образ розосередженого тексту, що не має центральних, стійких положень) виводиться з ужитого Е. Гуссерлем давньогрецького словосполучення «коріння всього» (ρίζοματα παντων) як позначення суті.

⁵⁶ За дотепним висловом М. В. Поповича, тоді сутність речі виражалася б лише в некролозі (Попович 2004, 330).

⁵⁷ Певна річ, за межами позитивістської формули Фюстель де Куланжа «в історії є лише тексти», оскільки розуміння самих текстів не позитивістське, а відсилає до віртуальної реальності.

тургія текстів, як «написання» і «читання» в найширшому сенсі, то й процедури текстових трансформацій можна розглядати в розширеному значенні, як організацію перебігу подій.

Для історії культури як такого розширеного тексту можна, зокрема, говорити про післядію, уповільнені ефекти традиції, було запропоновано іменувати терміном гістерезис (Юджін 2011) або, навпаки, пришвидшення темпоритму драми історичних подій, їх своєрідний каталіз. Обидва ефекти унаочнює історія української культури. Так, феномен українського бідермайєру засвідчує продуктивність барокового спадку, що виявилось, приміром, у Г. Квітки-Основ'яненка. Яскравий приклад каталізу демонструє «театр корифеїв» у кінці XIX ст., коли прискорювачем парадоксальним чином виявилось периферійне становище, завдяки чому відсутність кону для літературної продукції сприяла розвитку «драми для читання» та письменницьких експериментів. Можна твердити також про кумулятивні та дисипативні процеси в історичному житті образів, стилів, традицій. В перебігові подій, осмисленому як драматичний процес, розрізняються стабільні періоди та кризові точки, граничні явища як антиподи пересічних. Саме для їх опису ефективною виявляється процедура циклізації ейдетичної логіки. Текстуальний аналіз історії уможливує віртуальне моделювання подій подібно до сценічної гри а відтак реконструкцію ще невідомих феноменів, продемонстровану, зокрема, О. Шпенглером стосовно середземноморської архаїки⁵⁸. Це відкриває перспективи розумового експерименту (наукового або художнього) як знаряддя пізнання історії саме на основі описаних вище взаємин феноменів та епіфеноменів.

⁵⁸ Він здійснив, зокрема, «прогноз стосовно змісту недоступних тоді крито-микенських текстів, який блискучо підтвердився після їх розшифровки» (Аверинцев 1991, 187)

Тут доцільно зазначити, що існує цілком конкретний прообраз феноменологічного підходу в мистецькій практиці: це — театр, де маска ролі відповідає феноменам, явищам, які спостерігаються, натомість суть відповідає тому, що замасковане і розкриває приховані можливості суб'єкту з розгортанням дії, з плином історичного часу. Театральна гра становить своєрідну модель феноменологічного методу проникнення в суть явищ. Тоді історичний роман та історична драма виявляються найповнішими текстами, де феноменологічна методика знаходить свій вияв. Актор історичної драми неначе реалізує тезу романтичного історика Ж. Мішле «історія — це воскресіння», і така місія актора як медіума для повернення до життя історичних постатей усвідомлювалася зрозумілою задовго до виникнення феноменологічного методу, про що свідчить, приміром, вже перший лист А. Ф. Коні до М. Г. Савіної⁵⁹. Зрештою, мінливість історичних образів на театральному кону добре демонструється прикладом театального педагога М. О. Кнебель про звукозапис, де «було записано один сонет Шекспіра, який читали актори різних поколінь ... Різна дикція, різне дихання, різні смислові акценти. Все — різне, хоча сонет - один» (Кнебель 1984, 271). Історична драма та історичний роман тоді становлять найбільш повну форму тексту як предмету феноменологічного аналізу, оскільки саме тут здійснюється взаємність синхронії та діахронії: історія постає як текст, але і текст тлумачиться як шматок історії, події історії та мотиви тексту взаємозамінні.

Характеризуючи своєрідність розвитку європейських стильових систем, відомий український філолог-медієвіст Ігор Качуровський вказав на парадокс формуван-

⁵⁹ «Що вам сказати про Ревізора? ... Адже роль сама по собі беззмисловна і безбарвна. (Гоголь взагалі рідко коли творив вдалі жіночі типи); все залежить від вкладання в неї невловимої мережі нюансів, якими відзначалася провінційна дівчина 30-х років ... Ви зуміли інстинктивним відчуттям поета відгадати як суть так і форму чужих Вам за часом типів» (Савина et al., 21)

ня театру після занепаду античності, коли «зберігалися певні елементи театрального дійства у ... обрядах. Але драма пізнього Середньовіччя виросла не з тих обрядів: вона постала в церкві з останнього А у слові алілуя», а саме — з антифонарію, співу громади, де «виходило безконечне А, що його співали на різні лади і голоси» (Качуровський 2005, 316). Таке творення з нічого — *creatio ex nihilo*, — з порожнього простору або усамітненої крапки (в даному разі — окремої голосної) в цьому просторі властиве не лише театрові, але в сценічній інтерпретації воно розкривається з особливою очевидністю. Театр як знаряддя історичного дослідження — це ідея добре відома і випробувана. На додаток до образів Ізиди та Тіней Забутих Предків тут виникає і образ Фенікса, подібно якому історична подія воскресає для сучасників, що як хрестоматійну істину наводить Г. Н. Бояджиєв (Бояджиєв 1981, 12). Можна сказати, історія культури як експериментальна наука реалізується через театральну інтерпретацію за ейдетичною логікою, що реалізує принцип метаморфізму, загальної перетворювальності текстів.

Тут особливо продуктивною виявляється спільна для феноменології і морфології концепція внутрішньої форми, яка склалася в Плотіна (поняття *εἶδος εἰδού*) в сув'язі з тими прагненнями обґрунтувати принципи цілісності неоплатонізму, а згодом розвинена в біології і звідти перенесена до лінгвістики В. Гумбольдтом, О.О. Потєбнею та їхніми послідовниками. За характеристикою дослідників гумбольдтіанства, внутрішня форма постає як той невидимий принцип організації мови, її віртуальна програма, завдяки якій «ціле відображається в кожному елементі, але не закарбовується повністю в кожному з них», вона, «залишаючи скрізь сліди у вигляді численних зовнішніх форм, не застигає в жодній з них», а водночас «завдяки її наявності найдрібніший мовний

елемент містить в зародку все, що кожен інший» (Постовалова 1982, 170, 173)⁶⁰. Відтак інтерпретація текстів перетинається з деривацією нових значень як опосередкування переходу від внутрішньої до зовнішньої форми⁶¹. Вчення про внутрішню форму становить основу для розуміння змістовності форми як динамічного утворення, де можливості, закладені за поверхневими шарами, не лише розкриваються як наперед наявні, але самі розвиваються і постають в динаміці як об'єкт дослідження. Внутрішня форма становить криптотип, тобто таємний, прихований виразовий потенціал, що не лише виявляється назовні, але і формується, змінюється в процесі свого розкриття.

Думка про те, що слово вказує насамперед на проблему, на розумове завдання, а не на готове уявлення про предмет, на питання, а не на відповідь, належить до здобутків пізньої елліністичної та ранньої християнської культури., де в традиції, започаткованій Св. Августином світ текстів визначається особливими властивостями інакобуття, заміщення, посилення до того, чого немає, що відсутнє в наявному бутті⁶². Св. Августин вказав також на ще один істотний момент появи нового знання, визначаючи знак як «річ, яка крім того, що дає чуттям форму, додає ще в мислення дещо інше як похідне від себе» (Бычков 1984 а, 198), а відтак окреслюючи відкритість для оновлення, закладену в самій частковості, неповноті позначення. Інакомовлення, семантична деривація як

⁶⁰ У дальшому розвитку гумбольдтіанства, насамперед у О.О.Потебні, було виявлено «отожнення внутрішньої форми з етимомом слова ... як елемент первинної номінації» (Радченко 2006, 257).

⁶¹ «Між “пошуковим образом слова” та “внутрішньою формою слова” (в одному з вагомих тлумачень цього терміну) можна покласти знак рівності» (Демьянков 1989, 88)

⁶² За Орігеном, чий погляди продовжував Аврелій Августин, знаком вважається «те, через посередництво чого те, що ми бачимо, виражає щось інше» (Бычков 1984 а, 198).

властивість внутрішньої форми слова тут виявляє давню традицію, що виводиться ще з 1-го послання апостола Павла, розвинутої в естетиці Св. Августина⁶³.

Відновлення інтересу до проблематичності, таємничості, загадковості семантичного навантаження слова відродилося в романтизмі і стало джерелом для розробки вчення про його внутрішню форму, де ключовий здобуток належить О.О.Потебні. Тут слід насамперед відзначити розуміння Потебнею первинної номінації, закладеної у внутрішній формі, як потенціалу невпинних перетворень, джерела значенневих деривацій, так що «назва словом є створення думки нової в сенсі перетворення ... Слово не можна ... розуміти як вираз ... готової думки» (Потебня 1990 а, 115). Ця думка про найменування як перейменування, про перемінність та перехідність як іманентні властивості первинної номінації приводять до тези про первинність образного змісту слова⁶⁴. Нарешті, особливо категорично теза про вихідну полісемію первинної номінації міститься в тому, що, слідуючи за О. П. Пресняковим, можна назвати «парадоксом Потебні»: «Чому до сучасного мовознавства вважали, що троп є відхиленням від звичайного способу мовлення, а не навпаки, звичайне мовлення є відхиленням від тропу? Перший перехід помітний. Другий цілковито непомітний» (цит. Пресняков 1978: 63). Найменування — це завжди перейменування, номінація містить в собі деривацію, а відтак тягне за собою питання про вмотивованість, про виведення похідних значень⁶⁵. Частковість, неповнота за-

⁶³ Йдеться про принцип пізнання, за яким «суттєві ідеї досягаються не з дослівного розуміння біблійних текстів, а в особливих словесних образах, через відображення в загадці (*per speculum in aenigmate*)» (Бычков 1984 а, 209).

⁶⁴ «Всі значення в мові за походження образні, кожне може з плином часу стати безобразним», так що «безобразність ... є тимчасовий спокій думки» (Потебня 1990 б, 160).

⁶⁵ «Ніщо в мові не можна пояснити інакше, як своїм походженням» (цит. Пресняков 1980, 60).

свідченої іменем суті, подання її через окремі неповні характеристики такою ж мірою знаменує означувану суть, якою і приховує її, засвідчуючи одне і замовчуючи інше, вкрите внутрішньою формою. Ім'я є позначенням проблеми, а не готового «концепту», і саме його внутрішня форма зберігає цю проблемність, зумовлюючи необхідність шукання вмотивованості семантичних переходів⁶⁶. Для характеристики внутрішньої форми слова саме як покажчика стану переходу показовим і промовистим видається те, що трохи пізніше від О.О. Потебні, але незалежно від нього її було витлумачено саме в такому сенсі (1929) на основі ідей А.Марті (1908) через впровадження поняття «місткової форми» (bridge form)⁶⁷. П. А. Флоренський довів подібні погляди до логічного завершення, оголосивши внутрішню форму слова «постійно народжуваною» разом із створенням самого слова в унікальному акті мовлення (Флоренський 1990, 233): вона «безперестанно коливається, дихає», і промовисто, що приклад такого існування унаочнює «можливість різних витлумачень однієї й тієї ж драми» (Флоренський 1990, 236). Відтак на внутрішню форму дивляться тепер як на альтернативу концептам як носіям готових універсальних понять, що придатна насамперед пояснити процеси значеннєвої деривації⁶⁸.

⁶⁶ На це, зокрема, вказував Ф.Штейнталь, вже коли писав про «забуття» внутрішньої форми, коли «формується нова внутрішня форма мови» (цит. Радченко 2006, 253).

⁶⁷ Тут фіксується проміжне «між наявною вже формою та новим значенням слова» поняття «форми, що сполучає старе і нове значення слова» (Радченко 2006, 254)

⁶⁸ Приміром, зміст внутрішньої форми слова визначається як «матриця ... рефлексивних подій у свідомості людини», до того ж «в момент породження або сприйняття і розуміння слова», де згадка про рефлексію стосується потєбнянського тлумачення того, «як уявляється людині його власна думка», позначеного як «образ образу» (Карманова, 37). Інша дослідниця. наголошує на тому, що «опиняючись втягнутим до процесів вторинної номінації, окремі ознаки образу стають внутрішньою формою нового значення», яка, відповідно, заміщає собою стару внутрішню форму слова (Фурашова, 117–118).

З самого розуміння внутрішньої форми як потенціалу метаморфоз випливає, що вона окреслює ціле гніздо (генеалогічну лінію або таксономічний клас) можливих похідних утворень. Такі гнізда утворюють, приміром, постійні епітети⁶⁹. Звідси випливає посилення на те, що лежить за межами імені— своєрідне випромінювання, тяжіння назовні, і це виявляється суголосним уявленням про творчу волю як основу формотворення. За характеристикою Г. Зедльмайра, «виокремлено певну художню форму (мотив) ... і віднайдено генетично похідні від неї форми. Так утворюються генетичні ряди, в яких генетично ідентична форма (мотив) зазнає метаморфоз ..., наче проходить через різні стилі» (Зедльмайр 2000, 40). Рушійна сила таких метаморфоз — це «спрямування художньої волі» (Зедльмайр 2000, 42), а зі свого боку «носієм цієї надіндивідуальної волі, так же ж як і об'єктивного Духа, виступає група людей» (Зедльмайр 2000, 46)⁷⁰. Відтак впровадження А.Ріглем уявлення про творчу волю як основу інтеграції форми уможливорює конкретний історичний аналіз розвитку форм цілісності через розкриття названої «внутрішньої долі» та «волі» особистості як наочних слідів суспільної зумовленості⁷¹. Водночас про-

⁶⁹ Стосовно них О. О. Потебня зазначав, що «обидва слова пов'язані третім, невисловленим, цілковито забутим ... народ у створенні їх керувався не властивостями нових сприйнятих, а несвідомим прагненням відновлювати забуту внутрішню форму слова», завершуючи ці міркування висновком про те, що «... чим більше вдивляешся в народну казку, прислів'я, тим більше знаходиш сполучень, з необхідністю зумовлених попереднім життям внутрішньої форми слів» (Потебня 1993, 145–146).

⁷⁰ Відтак форми стали розглядатися в динаміці історичного розвитку, як сліди динамічної творчої волі, яким властива історична «внутрішня доля» (Зедльмайр 2000, 51).

⁷¹ Н. Х. Копистянська, зокрема, запропонувала спіралеподібну конструкцію історичних взаємин стилів, напрямів, де «жанрова система динамічна не лише тому, що вона постійно поповнюється новими компонентами, а й тому, що усередині її постійно проходить переміщення і її компоненти не рівнозначні» (Копистянська 2005, 63), так що кожен елемент будь-якого артефакту постає не як окрема «цеглинка», а як представник певного гнізда, приміром, жанру.

блема внутрішньої форми як гнізда спільна не лише для культури і словесності, але для феноменології в цілому, в тому числі біологічної⁷². Спрямування феноменологічного методу на виявлення глибинного змісту, прихованих, латентних рушійних сил знаходить в концепції внутрішньої форми адекватне дослідницьке знаряддя.

Отже, незважаючи на відомі хиби «чистого» теоретизування та умоглядності, феноменологія розробила цілу низку концепцій, принципово важливих для сучасного дослідження культури. Феноменологія як знаходить широке застосування в різних галузях знання. У біології вона стає основою діагностики та філогенетики. Різні її аспекти застосовуються в гуманітарних науках, насамперед у психології, хоча бракує їй підходу в історії культури. Феноменологічний принцип активності суб'єкта дозволяє сформулювати вчення про інтенціональність та інтенціональну рефлексію як знаряддя виявлення цілей в конфліктних ситуаціях, суголосне сучасним уявленням про цілеспрямовані (телеономні) системи, про доцільність та цілісність в історичному процесі, інтенціональну рефлексію. Метод ейдетичної редукції (зокрема, відбору інформаційних залишків) та оцінка апріорного знання стає своєрідним інформаційним фільтром для відбору та відсіву історичних даних, для визначення ключових деталей досліджуваного тексту.

Феноменологічний підхід до інтерпретації уможливив продуктивне тлумачення давньої метафори «світ як книга», виявлення відносної еквівалентності понять історії та тексту, а відтак тлумачення історії як тексту, що

⁷² Пошлемося на відомого біолога О. Любищева, який 1963 року підкреслив: «Загальновідомі генеалогічні дерева шляхетних родин засновані на фікції однопатьківського походження. Але оскільки кожна людина походить від пари батька й матері, то справжня генеалогія кожної людини має форму мережі, яка збігається в одному пункті», отже, «генеалогія має форму решітки». Звідси виводиться висновок про «доцільність шукання ... систематики, подібної до періодичної системи Менделєєва» (Любищев 1982, 94, 106).

розширили можливості евристичних методів дослідження історії культури. В історичному бутті виявляються ті суттєві, а водночас наочні, безпосередньо засвідчені дані, які можуть ставати представниками цілого класу подій. Ефективність для історичних досліджень виявляють визначення феномену та епіфеномену як підстави для розумового експерименту. Концепція «життєвого світу» як стихійного знання «доксографів», що передує теоретичним конструкціям, та інтерсуб'єктних відношень, що узагальнюють уявлення про комунікацію як спосіб існування ідеального, виявилася корисною для осмислення історичного матеріалу.

Нарешті, головним здобутком феноменології стала розробка логіки інтуїції, де відношення «частина — ціле» займає місце родово-видових відношень, що стає основою ейдетичного мислення в сучасних уявленнях про подвійне (вербальне та візуальне) кодування та дозволяє описати механізми зворотного зв'язку, рекурсії подій на основі циклізації. Інтуїціоністська логіка, розвинута на основі ейдетики, призначена для власних імен, що відповідає особливостям історичних подій як унікальних і неповторних. Ці надбання відкривають нові перспективи для розробки історичної поетики, зокрема, через виявлення інтенціональної рефлексії як основи інтерпретації в історичному житті образів. Історія прочитується як текст, а окремі тексти своєю чергою осмислюються як відтинки історичного життя, від миттєвості до періоду цілої епохи. Продуктивність традицій розкривається в несподіваному ракурсі як своєрідна петля часу, як упізнавання спадку давно минулого в сьогоденні в душі платонівської анамнези. Стиснення і пришвидшення історичних процесів, своєрідний каталіз та, навпаки, післядія, гістерезис реліктів минувшини висвітлюються в перспективі феноменологічного розкриття глибинної суті видимих подій.

Розділ 2

Ейдетичне і вербальне абстрагування як основа культурогенезу¹

Феноменологічний підхід до інтерпретації як проміжної посередницької ланки відкриває нові можливості осмислення абстрагування як основи художнього мислення, зокрема, в світлі нових синтаксичних концепцій суб'єктної перспективи та предикатної ієрархії. Творення і витлумачення тексту як сходження від абстрактного до конкретного вихідним кроком містить диференціацію самих абстракцій, зокрема, предметів та ознак, суб'єктно — предикатні відношення. Своєрідність абстрагування виявляється у вербальному та ейдетичному матеріалі.

¹ Попередня апробація матеріалів розділу здійснена в публікаціях автора: Юдкін-Ріпун І. М. Морфологічні характеристики абстрагування в художньому тексті. *Культурологічна думка*. 2017. № 11. С. 23–34; Корпусний аналіз текстів та художні образи. *культурологічна думка*. 2012, № 5. С. 20–30; Семіотичні питання виконавства. *Культурологічна думка*. 2013, № 6. С. 27–32; Перекладацька практика та крос культурна комунікація: обмеження вербальних моделей. *Культурологічна думка*. 2010, № 2 с.30-36; Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація сенсів. *Культурологічна думка*. 2011 № 3 С. 8–17

Особливої значущості проблема абстрагування дістає в музичних та театральних текстах. В концепції Г. Лукача, зокрема, саме подвійний мімесис та опосередкування зумовлює абстракції чуттєвого світу в музиці, так що предметна неозначеність музики обертається визначеністю атрибутів предметності, викликаних у суб'єктивному світі людини. Як про це влучно висловився Й. Уйфалуші, учень Г. Лукача, в музиці «з “як” ми можемо робити висновок про недостатню ... характеристику “хто” або “що”. В живопису все виглядає навпаки» (Уйфалуши 1968, 210). Інакше кажучи в музиці, як у загадці, окреслюються атрибути, предикати, якими позначені ознаки, натомість залишаються невизначеними суб'єкти, предмети². Розуміння побудови музичного тексту як сходження від абстрактного до конкретики засвідчується «аспектом, відсутнім у початковій абстракції» (Уйфалуши 1966, 139) — появою нового сенсу у творі³. Своєю чергою розвиток художньої прози спирався на критику абстрактних риторичних умовностей і на театралізацію літератури, які зумовили «надвизначеність», точність прозаїчного слова (Юджин 2014, 40). Відтак абстрагування вкорінене вже в самій будові тексту.

Для визначення текстового потенціалу абстракції значущі загальні логічні принципи, відкриті порівняно недавно, в 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 формувань — це твердження про можливість існування та-

² Тут «чим більше визначений речовий вигляд твору, тим менш точно визначається ... спосіб порівняння» (Уйфалуши 1982, 131).

³ Зокрема, розвиток самостійності новочасної інструментальної музики становило протиставлення деталізованих ознак почуттів неозначеності їх предметів або «вияв водночас афективної однозначності і абстрактного інкогніто» (Золтай 1977, 201).

ких речень, які не виводяться з сукупності наявних тверджень⁴. Екстраполюючи це твердження на текст, можна сказати, що він завжди залишається **неповним**, коли він залишається несуперечливим, узгодженим, сумісним (коли не становить випадкового зіставлення різномовних «макаронічних» фраз). Однак таке твердження про іманентну неповноту тексту суперечить реальній практиці художньої культури, де втручання в завершений текст рівнозначно його руйнуванню. Фактично це твердження підводить до проблеми т.зв. відкритої форми, яку можна довільно доповнювати, зокрема, в репетиційній роботі, в підготовчих чернетках⁵. Ще одне твердження належить французькому математикові Жаку Ербрану (1908–1931, загинув у альпіністській 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)⁶. Відтак проголошується можливість

⁴ Приміром, аксіома Евкліда про паралельні, яка незалежна від інших аксіом. Відтак «для будь-якої даної несуперечливої системи ... існують істинні речення, що не виводяться з цієї системи», так що «розширення не може зробити повною, тобто ... у новій системі знайдуться істинні, але неможливі для виведення (хоча й можливі для виразу) її засобами» (Нагель, Ньюмен 1970, 35–36). В основі тут лежить відмінність метасистеми «висловлювань про формалізовану систему» та «висловлювань, які належать самій системі» (Нагель, Ньюмен 1970, 39), так що без звернення до метасистеми неповноти неможливо уникнути.

⁵ Приміром, як в музиці у випадку з імпровізованими каденціями інструментальних концертів. Те, що запропоновано визначати як «принцип відмежування зайвого» та «єдність чуття завершеності та чуття необхідності» (Пиралішвили 1982, 182–183), становить тут один з орієнтирів для обрання рішення щодо можливості тимчасового, проміжного доповнення тексту в процесі роботи з ним в репетиційній практиці.

⁶ Це робить можливим побудову «переліку імен, адекватних множині речень» (Нильсон 1973, 185). Звичайно цей принцип формулюється також від протилежного: утворення переліку диз'юнкцій неможливе тоді, коли семантичне дерево тексту внутрішньо суперечливе (Герасимов 2011, 150–151) або спростовується антиноміями (Кононюк 2017, 362).

кожному цільному, інтегрованому текстові зіставити перелік імен з більшою мірою **неозначеності**, припускається існування можливого супутника тексту, який відрізняється дезінтеграцію. Така двоїстість текстів простежується, зокрема, в явищах фольклоризації літературних джерел, зокрема, в контамінації оповідних мотивів, які переставляються і комбінуються як відособлені елементи переліку. Однак так само, як у випадку відкритої форми, тут залишається проблематичним питання про адекватність дезінтеграції: була традиція створення віршів «на три слова», однак перелік слів не замінить самого вірша.

Сенс текстової дезінтеграції можна окреслити через впроваджене Р. Інгарденом поняття «місце неозначеності»⁷. Відтак Р. Інгарден запропонував розглядати такий інтерпретаційний процес, до якого спонукують місця неозначеності, як процес «конкретизації»⁸. Неважко помітити у цьому визначенні «сходження від абстракції знаків до конкретики образів» Е.В. Ільєнкова (Юдкин 2010, 399). Узагальненням **неповноти і неозначеності** стає поняття **дистанції**⁹. Як антитеза контактному відношенню між елементами тексту дистанційні зв'язки визначають взаємні посилання цих

⁷ Тут «не можна сказати про певний визначений предмет, чи має він ту чи іншу властивість», приміром, коли подається словесний портрет людини, не конечно повинен згадуватися колір очей, тож «відомо, що мусила мати якийсь колір очей, лише який саме — цього не можемо вирішити» (Ingarden 1976, 53).

⁸ Неозначеність тут коли не усувається (принаймні частково), то знімається уявою, так що «... читач читає немов між рядками й мимовільно доповнює твір ... Таке доповнення до окреслення поданих предметів називаю конкретизацією» (Ingarden 1976, 55–56).

⁹ Воно витлумачене запропоноване Г. Лукачем в широкому сенсі, коли творці тексту ставлять себе в позиції «вище безпосереднього ставлення до життя і встановлюють між собою та цими явищами дистанцію, необхідну для художнього аналізу» (Лукач 1974, 171). Такий підхід суголосний музикознавчому тлумаченню дистанції, зокрема, Б.В. Асаф'євим, як визначеного «динамікою відстані між звуками» (Асаф'єв 1963, 72).

елементів, мережу зв'язків (т.зв. дейксис), якими забезпечується цілісність тексту. Це дозволяє зіставити дистанційні зв'язки з ширшим поняттям «далекодії» як антитези «близькодії», відомій в класичній механіці¹⁰. З цих та подібних міркувань випливає, що для антитези «дистанція — контакт» виникає необхідність опосередкування, де проміжні ланки забезпечують взаємодію. Для проблеми інтерпретації це означає, що як форма опосередкування вона повинна породжувати транзитні метаморфози — проміжні, перехідні тексти, такі, як чернетки літературного твору або репетиційні версії вистави, що заповнюють дистанцію між вихідним задумом та остаточним результатом і різняться мірою абстрактності.

Неозначеність і неповнота засвідчують проблемність, конфліктність закладених у тексті можливостей, що можна збільшувати в експериментальних спробах для пошуків інтерпретації. Таке опосередкування антитез тексту (зокрема, в акторській практиці) виявляє властивості симетрії та асиметрії, а своєю чергою, негативність взаємних заперечень, від відмінностей до контрастів і конфліктів, зумовлює виявлення відношень єдності, еквівалентності, тотожності¹¹. Встановлення ж 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 ви-

¹⁰ Це поняття, на яке спиралося ньютонівське вчення про всесвітнє тяжіння, виявило низку парадоксів: так, вже вкінці XIX ст. (Цельнер, 1872) було одержано висновок, «що із наближенням вагомих тіл на нескінченно малу відстань їх потенціал мав би діставати нескінченно велике значення» (Кузнецов 1958, 254).

¹¹ «Будь-яке вчення про симетрію — це також специфічне вчення про ізоморфізм», що зумовлене «увагою до єдиних — ізоморфних — планів будови об'єктів» (Урманцев 1974, 150). До ролі негативності як першоджерела тотожності привертав увагу ще Микола Кузанський, відзначивши, що «... першоджерело всього — неділимість — можна досягнути лише заперечним способом» (Кузанский 1980, 122).

гляді абстрактного предмету (що стає, зокрема, елементом метамови і виступає дескриптором по відношенню до цих предметів), так і залишатися їх невід'ємною складовою. Останній випадок можна проілюструвати, зокрема, в тією ситуацією в театральному житті кінця XIX ст., яку засвідчено цитованими М. Волошиним словами Т. Готье: «У всіх театрах Парижа щовечора грають одну й тук ж п'єсу під різними іменами» (Волошин 1988, 126)¹². Для окремих театральних персонажів інваріант демонструє впроваджене І. Кантом поняття «трансцендентного ідеалу» як «вища і повна матеріальна умова можливості всього існуючого» (цит. Асмус 1973, 263).

Інваріантність як вияв притаманної тексту як такому симетрії знаходить узагальнений підсумок в суб'єктно-предикатних відношеннях як абстракції 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» (Измайлов 2005, 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» (Вандервекен 2009, 7). На противагу атрибутові як властивості суб'єкта предикат відчужується від предмета, виявляючись у відношенні до зовнішніх предметів¹³. Відмінність позначеної суб'єктом сутності предмету від зовнішньої предикації виявляється,

¹² Цей приклад добре унаочнює також ситуацію в канонічній культурі, у фольклорі, де інваріант невіддільний від різних варіантів його втілення.

¹³ Це відзначав вже Микола Кузанський, за яким предмет «має свої властивості відносно інших чуттєвих речей, ... ці властивості не належать його простій сутності» (Кузанский 1980, 124).

зокрема, наявністю невіддільних атрибутів, що засвідчує само буття на протигагу 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» (Богомолів 1984, 67–68).

Таке розмежування суб'єктів і предикатів спирається на різні види абстрагування — відповідно, індивідуацію та ідентифікацію. В основ ідентифікації лежить принцип синекдохи — представництва цілого часткою, коли предикатна ознака стає ознакою цілого класу предметів¹⁴. У індивідуації предмет протиставляється всім іншим. Відтак неявно передбачається ціле, все, від чого ізолюється даний предмет як відособлена частина універсуму¹⁵. В основі тут лежать, відповідно, абстракції ізоляції, де має місце «процес опредмечування абстрактних властивостей і відношень», узагальнення, типізація, де йдеться про «процес абстрагування від нерівних, що відрізняються, властивостей предметів» (Горський 1961, 25, 24). Типізація, зі свого боку, передбачає персоніфікацію¹⁶, що має вагомість для теорії

¹⁴ Наприклад, синя сукня і сине небо складають клас синіх предметів, де колір мислиться як відчужена самостійний предикат, хоча він складає лише деталь названих предметів.

¹⁵ Таке протиставлення себе всьому влучно описав теоретик монодрами М.М. Євреїнов, уживши когнітивну метафору стрічки в дівочій косі: «Вплітаючи 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 і виправляю природу. Адже вона створила мене без стрічки!» (Євреїнов 1922, 6).

¹⁶ «Абстракції не лише просто опредмечуються, тобто розглядаються як існуючі в тому ж сенсі, в якому існують окремі матеріальні речі; вони також уособлюються» (Горський 1985, 186–187). Цю ідею особливо розвинув П. Флоренський, за яким, як підкреслював М.М. Новосьолов, «генеалогія будь-якої ідентичності ... повинна повертатися до духовного я» (Новоселов 2003, 101).

театрального виконавства. Ідентифікація натомість, становлячи основу предикації як включення об'єктів до класу, визначеного абстрактною властивістю, містить внутрішнє суперечення, оскільки передбачає заперечення властивості можливості відрізнитися¹⁷. Для розв'язання такого порочного кола М. М. Новосолов запропонував поняття інтервалу абстракції як, за характеристикою Д. П. Горського, «тих властивостей, які служать для ідентифікації» (Горский 1985, 12)¹⁸. Так виявляється відмінність між атрибутами та предикатами¹⁹, де персоніфіковані абстракції з їхніми невіддільними атрибутами протиставляються відокремленим предикатам.

Отже, абстракція індивідуації як основа суб'єктної індивідуальності визначає саме сутність, а не атрибути²⁰. Було запропоновано визначати таку індивідуацію як онтологічну на протигагу тій, що дано через атрибути, як епістемологічній індивідуації²¹. Відтак принцип індивідуації як основа абстрагування суб'єктів відсилає до проблеми сутності де вміщено справжню природу індивіду-

¹⁷ Тут «елементи ... можуть якимось чином відрізнитися ... інакше всі елементи злилися б в один елемент. Між тим, щоб відрізнитися ... попереду повинно існувати їхнє розрізнення» (Горский 1985, 11).

¹⁸ Проблема абстрагування від розрізнявальних властивостей як проблема предикації використовується в дослідженнях мікросвіту з його непіддатними розрізненню елементарними частками, подібними до солдатів як елементів класу, визначеного предикатом.

¹⁹ Що може ілюструватися поділом епітетів, відповідно, на постійні та прикрасальні.

²⁰ Так що «те, що визначається індивідуально для себе не повинно визначатися як індивідуальне також і для пізнання» (Новосолов 2000, 88).

²¹ Саме Г. В. Лейбніц наголосив, що «індивідуальність містить нескінченість в собі, і лише Той, Хто здатний ухопити її, може посісти знання принципу індивідуації тієї чи іншої речі» (Лейбніц 1983, 291).

альності²². Своєю чергою, атрибути як невіддільні властивості (на противагу предикатам як ізольованим ознакам) приходять до проблеми визначення предмета за його частинами, узагальнене в понятті непередикативного визначення²³, де ім'я береться безвідносно його окремих ознак, як індивід даного класу. Щоб задемонструвати важливість такої внутрішньої сутності варто нагадати, що, згідно з О. Ф. Лосевим, «до будь-якого розвитку і будь-якої історії існує річ сама по собі», а тому «ми не визнаємо визначення речі через її ознаки» (Лосев 1994 б, 312). Як наслідок, «сама сутність речі абсолютно позбавлена ознак і предикатів і становить її абсолютну індивідуальність» (Лосев 1994 б, 323). Це повертає до давньої схоластичної проблеми так званих супозицій²⁴ як засобів абстракції індивідуації, де трансцендентні відношення впроваджувалися як альтернатива предикації. Випереджаючи подальший виклад, зазначимо, що тут коріняться джерела інтуїціоністської логіки відношень «частина — ціле».

З ототожнення суб'єктно — предикатних відношень з потенцією та актуалізацією впливає їхня взаємність, а відтак і шляхи взаємних перетворень, де можливості здій-

²² Відмінність між сутністю та атрибутами було показано вже М. Кузанським, який писав, що індивідуальна субстанція «володіє своїми властивостями у відношенні до інших чуттєвих речей, справляє свій вплив на них через ці властивості, і тою мірою, як вона володіє цими властивостями у відношенні до інших речей, вони не належать їй» (Кузанский 1980, 124).

²³ Термін, упроваджений А. Пуанкаре (1853–1912), пов'язаний також з поняттям т. зв. предикабілії або диспозиційного (потенційного) предикату — такого, який актуалізується лише за виконання відповідних умов. Приміром, давній фармацевтичний припис *corpora non reagunt nisi soluta* (тверді тіла не реагують, якщо не розчинені) передбачає предикабілію *solubilis* (розчинний), яка стає актуальним предикатом лише за виконання вказаної в приписі умови (наявності розчину); у визначенні «число два є таким, в якого сума із собою дорівнює добутковій на себе» властивість є невідокремлений атрибут, а не предикат.

²⁴ Відповідно до Стефана Яворського «трансцендентне відношення становить сутність, що сама по собі передбачає щось інше», відтак вона визначається як «субстанціональна», а предикація як «акциденція» (Яворський 1992, 522).

снюються, а в дійсності відкриваються нові можливості. Практичне значення такого протиставлення очевидне в сценічних інтерпретаціях, зокрема, в 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 вже згадана синекдоха і гіперболізація²⁵. Зворотнє перетворення предикатної ознаки на суб'єкт демонструє давній прийом персоніфікації, зокрема, уособлення явищ природи.

Множинність суб'єктів, наявних в 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, арбітра, свідка, спостерігача, учасника. 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 лиця дійової особи, ніколи не дивитися на неї збоку» (Толстой 1989, 42). Тоді суб'єкт як учасник дії збігається з суб'єктом як спостерігачем і оповідачем.

Узагальнено-особові та безособові суб'єкти приходять до прози з театру, зокрема, через засоби невластиво-прямого мовлення, яке розвивається з театральної солілоквії і

²⁵ Зокрема, такий прийом кінематографу, впроваджений ще Д. Гріффітом, як виділення предмету великим планом.

перетворюється згодом в прийоми «струменя свідомості» як запису внутрішнього мовлення²⁶. Оповідь будується за принципом контрапункту — зіставлення запису внутрішнього мовлення з відкритою розповіддю про події²⁷, що знову-таки повертає до театральної солілоквії, діалогу з собою абстрактного актора-автора, де 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, які обидва, однак, ведуть до **мультиплікації** суб'єктів. З одного боку — це деперсоналізація²⁸, пов'язана з відродженням містеріального театру в символізмі. З іншого боку, це — тотальна персоніфікація, коли актантами прози стають і предмети, і обставини. Безособові учасники дії, також відроджені в символістських феєріях, виводяться від стійких релігійних уявлень про трансцендентні сили. Варто згадати насамперед про Хресну Силу, яку славлять на світо Здвиження Хреста (27.09): відзначалося, зокрема, в службі на це свято «вперше у каноні ... особове звернення до Хреста» (Скабалланович 2004, 106). Іншим відомим прикладом уособлення трансцендентних сил, яке перейшло до драматургії, може бути фольклорне уявлення про Долю.

Введення нових суб'єктів постає, зокрема, як засіб непрямої, опосередкованої оповіді, спостереження очима тих свідків, які цитуються в переданні сторонніх джерел. Узагальнення цього прийому вело до того, що в дії беруть участь вже такі суб'єкти, як взагалі не мають персональних характеристик. За крилатим висловом, цитованим Б.В. Алперсом, панування негативних персонажів у

²⁶ 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 монологам.

²⁷ Класичним взірцем став «Клим Самгін» М. Горького.

²⁸ «Хтось у сірому» та інші персонажі «Життя людини» Л. Андреева

М.В. Гоголя компенсується тим, що «смій є позитивною особою» (Алперс 1945, 267)²⁹. Продовжуючи такі міркування, можна дійти висновку, що суб'єктами дії (або споглядання) стають не поодинокі постаті-носії інтенцій, а самі конфлікти (між повинним та наявним, відображені в цих інтенціях) як уособлені трансцендентні сили розвитку подій, подібно до уособленої Доли у фольклорі. Зрештою, у М. Коцюбинського персоніфіковане «колективне підсвідоме» перетворюється на цілком відчутного учасника дії, реального суб'єкта.

Своєю чергою, поняття суб'єктної перспективи виникає з узагальнення віддавна відомого явища діатези — взаємного перетворення пасивного і активного способів вислову³⁰. Відтак зовнішні, невідомі сили можуть розглядатися як справжній суб'єкт дії — серед них й інші предмети (Yudkin-Ripun 2016). Те, що згадується у тексті, може здобути власне життя, перетворитися не лише на суб'єкта оповіді, але і на уявного учасника акту повідомлення. Інакше кажучи, нарративний суб'єкт — підмет речення, може стати суб'єктом комунікативним, учасником спілкування як автор або адресат тексту. Таке перетворення нарративного суб'єкта на комунікативного персонажа демонструє вся історія барокової шкільної драми, де алегоричні постаті, такі, як Доброчесність, Гріх, Душа, Тіло тощо, з рядків оповіді переходять на кін театру. Зникнення кордону між нарацією та комуніка-

²⁹ Такий трансцендентний персонаж дуже влучно охарактеризований в заключних 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.).

³⁰ Приміром, за значенням можуть взаємно заміщатися речення <Сонце освітлювало галявину> ↔ <Галявина була освітлена сонцем>. Слід відзначити, що в мовах так званого ергативного устрою таке розрізнення способів відсутнє, а обидва речення у перекладі можна уявити в такому вигляді: <(Діялося так, що змушувало) сонце освітлювати галявину>. Дієслово тут постає як каузатив, спричиняючи до взаємодії пасивні суб'єкт і об'єкт.

цією здійснюється і в феномені так званої невласно-прямої мови, де стає неозначеною авторизація та адресація ділянки тексту. У ліриці поет оспівує предмет так, що голос може належати самому предметові, який сам про себе розповідає. Подібне розширення царини суб'єктності відоме і поза межами суто синтаксичних теорій у театральній справі. Власне, воно спостерігається у тому феномені, який Л. С. Танюк назвав ефектом Доріана Грея, коли «багато акторів і поза репетиціями можуть піклуватися репліками з п'єси, в якій вони зайняті, не здаючи собі справи» (Танюк 1985, 33), так що фантом ролі, витворений в уяві актора, полонить його і диктує йому поведінку, або коли створений уявою письменника персонаж чи неживий предмет діє за власною логікою, незалежно від волі автора.

Дуже виразно властивості суб'єктної перспективи засвідчено в завершальній фразі повісті «Севастополь у травні» Л. М. Толстого: *«Герой же ж моєї повісті, якого я люблю всіма силами душі, якого намагався відтворити в усій красі його і який завжди був, є і буде прекрасним — правда»*. Це — вкрай несподіване визнання творчого кредо: письменник — реаліст мислить як творець алегоричної драми барокової доби, так що голос, який промовляє з рядків завіту про події, належить безособовому суб'єктові дії — Правді, названому лише в кінці твору єдиним словом. Відомо, що Л. М. Толстой творчо розвинув театральні прийоми внутрішнього монологу, відкривши можливість подавати оповідь в різних ракурсах, з точок зору різних спостерігачів; наведене свідчення свідчить, що до числа таких ракурсів належать не лише персонажі, але й значно ширше коло суб'єктів дії. Та за всіма такими суб'єктами знаходяться прототипи, перетвореннями яких вони постають, а відтак і певні абстракції.

Взаємні перетворення об'єктів та суб'єктів оповіді на учасників спілкування, своєю чергою, дає підставу для

дальшого кроку — для взаємних перетворень предметів та ознак, тобто суб'єктів та предикатів. Тут узагальнюється ще одне давно відоме явище — актуалізація формальної будови речення в контексті, де формується так званий актуальний предикат — рема. Приписуючи ознаки темі (як актуальному суб'єкту, даному), рема несе відповідь на якесь питання (яке може і не формулюватися явно), а відтак і визначає новизну повідомлення, передбачає альтернативи і заперечення, реалізує комунікативну мету, виявляючи інтенції повідомлення. Нове як протиставлення даному (темі) буде також абстрактнішим, оскільки воно становить результат вибору альтернатив. Стаючи актуальним предикатом, суб'єкт означає вже не предмет, а очікувану або несподівану ознаку³¹.

В процесі розгортання цілісного, інтегрованого тексту відбувається два взаємопов'язаних процеси. По-перше, утворюється система зв'язків поміж предикатами. Ця мережа предикатів — так званий таксис (як узагальнення понять паратаксису та гіпотаксису) — містить розподіл їх на основні та похідні, між якими складаються перспектива часу.³² Виникає предикатна ієрархія або «дієслівний сюжет» — «поступовість подій, послідовність дії» (Кожина 1966, 107) як узагальнення таксису. По-друге, відбувається поступове ланцюгове перетворення суб'єктів і предикатів. Попередня рема стає темою для нового акту предикації, а відтак змінюється рівень абстракції. Такі перетворення можна унаочнити віршем В. Свідзинського (1936 р.): *«Густіє морок. Крізь вікно одчинене / Дивлюсь один, як понад краєм насипу / Біжать верхи вагонів, а за пагорком / Ховаються*

³¹ «Суцільна новизна рівнозначна суцільній предикативності» (Ковтунова 2005, 288), що становить, зокрема, особливість ліричного.

³² «Сполучення основної та пов'язаної з нею вторинної предикації підкреслює семантику часової співвіднесеності» (Бондарко 2002, 508).

блискучі вішка місяця». Тут ряд присудків *густіти* — *дивитися* — *бігти* — *ховатися* фактично виконує роль так званих займенникових дієслів як носіїв дейктичної, вказівної функції, натомість предикатну роль відіграють імена: **МОРОК** (як ознака надвечір'я) — **ВІКНО** (спрямування погляду назовні) — **ВАГОНИ** (ознака повсякденного життя довкілля) — **МІСЯЦЬ** (атрибут нічного світу). В цьому ряді імен кожне попереднє вмотивовує появу наступного і стає предметом для його характеристики: морок постає як причина спрямування погляду до вікна, через яке відкривається погляд на світ, де стає зрозумілим, що ніч надійшла. Цей приклад демонструє також, як у цілісному, інтегрованому тексті, де водночас предикація змінюється з розгортанням тексту.

Взаємність суб'єктно - предикатних відношень можна побачити в епітетах і порівняннях: у словосполученні *<неспокійне чекання>* ознакою є *неспокій*, але в *<неспокій чекання>* атрибутом стає вже дія чекання; в *<нудний лист>* атрибут — *нудота*, але в *<нудота листа>* властивість абстрактного предмету визначає вже *лист*. Хоча у реченні *<вогонь палає>* (а може згаснути), та в порівнянні *<палає, як вогонь>* саме *вогонь* як носій властивостей окреслює ознаку. Предикація як знаряддя побудови тексту через підвищення ступеня абстрагованості постає також знаряддям інтерпретації того коду, на основі якого текст створюється, зокрема, тлумачення так званих прототипів, що лежать в основі образів. Виділення ознак тут здійснюється через відособлення частковостей з цілого, у виокремленні деталей, зміні їх значущості в цілому. Рівень абстрактності елементів тексту залежить від інтерпретації матеріалу коду: від контексту залежить, який елемент братиметься в абстрактному значенні, ставатиме актуальним предикатом — ремою. «*Не все те золото, що блищить*» — це прислів'я час-

то наводиться для демонстрації відмінності суб'єкта від предиката як окреслення ознак; однак коли суб'єктом стає саме *блищання*, то *золото* перетворюється на один з атрибутів (зокрема, порівнянням — *як золото*) виділеного поняття.

Значення абстрагування та її виразу предикацією для побудови цілого тексту зумовлюється вже тим, що розрізнення елементів тексту за рівнем абстрактності — зокрема, як предметів та ознак, як частин та цілого — становить основу інтеграції тексту. Ефект такого розрізнення виявляється, зокрема, у формуванні та переосмисленні художніх умовностей, конвенцій. Такі процеси особливо очевидні в ліриці, де риторичні традиції становлять одну з основ образного мислення. В театральному тексті диференціація рівнів абстрагування подається, зокрема, через прийоми так званої зовнішньої характерності, через сценічні ситуації та словесні маски персонажів.

Водночас абстрагування і її вираз у тексті через предикацію від початку породжує низку парадоксів. Парадоксальність властива вже поєднанню абстрактних понять в акті предикації, де одне тлумачиться як ознака іншого, а тим більше можливість інверсії предикації (що бачили у епітетах і порівняннях). З одного боку, ознака відособлюється від предмету, її носія, як частина цілого. З іншого ж боку, діючи самотійно, вона визначає клас, множину предметів, що стають представниками цього класу, його частинами. Те, що було частиною, тепер стає цілим, а цілі предмети — представниками класу абстракції. Завдяки такій інверсії предмет стає «частиною своєї частини». Парадокс полягає і в тому, що ознака як атрибут предмету передбачає альтернативу, а відтак і можливість заперечення. Абстрагування завжди пов'язане з запереченням,

з усуванням альтернативи³³. Звідси випливає зв'язок абстрагування з виявленням конфліктів, з негативністю як необхідною передумовою побудови тексту (зокрема, як явної або прихованої полеміки). Предикація складає критико-аналітичну основу тексту, не лише протиставляючи ізольовані ознаки предметам, але і окреслюючи альтернативи і конфлікти через характеристику самих ознак.

Ще один аспект абстрагування в побудові тексту полягає у визначенні інтенціональності, цілеспрямованості тексту як здійснення мети повідомлення, а відтак у персоніфікації абстрагованих уявлень. Яскравим прикладом персоніфікації як знаряддя абстракції може бути сценічне тлумачення шекспірівської спадщини як портретної галереї, що здобуло популярності в другій половині XIX ст. і дало поштовх для гастрольної діяльності солістів: «Трагіки мандрували по містах і містечках, граючи не шекспірівські трагедії, а шекспірівські ролі» (Бачелис 1983, 24). Давши нагоду для осміювання у «Гекльбері Фінні» Марка Твена, мода на таких гастролерів — незліченних Гамлетів, Макбетів, Лірів — по суті тлумачила персонажів як абстрактні маски, як «ходячих предикатів».

Всі найдосконаліші форми абстрагування, своєю чергою, розвиваються з тих передумов, які закладено на рівні рефлексів, що демонструються вже в дресурі свійських тварин. Певна річ, для собаки, яка відповідає гавканням на число звуків, абстракції числа не існує, а подразники мають інше значення (зокрема, сигналів про наступне підкріплення їжею), однак уже тварина може розрізняти подразники саме за такою абстрактною озна-

³³ Цю особливість утворення абстракцій спеціально описав Г.В.Ф. Гегель, за яким «абстрактне вже передбачає, що для того, щоб одержати його, треба відкинути інше визначення конкретного. Ці визначення як детермінація взагалі є запереченнями; однаковим чином і відкидати їх означає, далі, піддавати запереченню» (Гегель 1972, 36).

кою, як число. Взагалі ж відмежування ознак від предметів становить вихідний крок розвитку абстрагування а водночас постає знаряддям ідентифікації та диференціації предметів на основі зіставлення їхніх атрибутів. Що така навичка становить значне еволюційне надбання, свідчить, приміром, неуміння розрізняти ознаки та предмети в курчат, які дзьобають плями так само, як начебто це були зерна (Павловские сред 1949, 43)³⁴. Саме з розрізнення ознак та предметів починається розвиток так званої елементарної розсудливої діяльності у тварин. Про початкові форми розсудливої діяльності свідчать численні факти інструменталізації дій³⁵. Виразні передумови абстрагування складаються в колективах тварин з утворенням зграй і формуванням ритуалів³⁶. Поряд з ритуалом гра звірят як форма навчальної поведінки (зокрема, надбання мисливських навичок) розвивається на основі розпізнавання вирішальних ознак (зокрема орієнтації в просторі).

Водночас побудова уявлення про предмет за його абстрактними ознаками сама по собі становить досить складне завдання³⁷: подібні завдання ставляться у спеціальному фольклорному жанрі — загадках, або у кросвордах. Більше того, тотожність поняття про предмет, яка описується відомим законом формальної логіки, не дається сама по собі вже тому, що невпинно змінюєть-

³⁴ Сліпе щеня реагує на запах ганчірки так само, як на матір (Пейпер 1962, 415). Навіть для немовля «різні властивості окремої речі не розрізняються ...: колір речі не відділяється від її форми» (Гальперин, Эльконин 1967, 603).

³⁵ Приміром, деякі види птахів для спорудження гнізд «не лише обирають і зберігають найпридатніші "знаряддя", але й обробляють їх» (Крушинский 1986, 167).

³⁶ «Символічні ритуальні рухи — це специфічна природжена детермінована мова, якою користуються тварини у виконанні сумісних дій» (Крушинский 1986, 212).

³⁷ На це звернув увагу ще У. Джеймс, один з перших дослідників підсвідомості, зазначивши, що «пізнавши предмет за його відношеннями, ми, однак, ще не можемо уявити його собі» (Джеймс 1902, 190).

ся стан людини³⁸. Проблема відособлення предметів та ознак розв'язується в тому, що істотними виявляються не самі по собі предмети та ознаки, а їх відношення³⁹. Звідси випливає, що саме відношення між різними ступенями абстрактності, яку бачили вище в суб'єктно-предикатних відношеннях, є основним, натомість подальша розбудова абстракцій розвивається на основі відношень, зокрема, таких як ідентичність та диференціація.

Формування ідентифікації займає тут вихідне місце. В межах «допоняттєвого» мислення дитини виявлено відсутність уявлень про тотожність собі одного і того ж предмету, а не лише про еквівалентність різних предметів. Звідси випливає, зокрема, що розвиток уявлень про еквівалентність, схожість предметів у дитини повинен принаймні передувати розвиткові здібностей абстрагування. Це було продемонстровано відомими дослідями Ж.Піаже, присвяченими формуванню в дитини уявлень про число. Так, його відомі експерименти з судинами різної форми показали, що така ознака рідини, як кількість, не розрізняється дитиною незалежно від предмету (судини): про цю кількість діти до 7 років судили з висоти рівня поверхні, так що в судинах вузьких і високих їм видавалося більше рідини, ніж в широких і низьких. Диференціація ознак також зазнає змішування в цьому віці, так що замість дедукції постає феномен так званої трансдукції (Грановская 1988, 145): приміром, сонце вважається живою істотою тому, що рухається, так що ознаки життя і руху змішуються. До семирічного віку на стадії первинного синкретизму для дитини суміжність і

³⁸ «Ніщо не може бути упізнаним як те ж саме, коли воно розпізнається не в новому стані мислення» (Джемс 1902, 191).

³⁹ «У елементарних судженнях типу “людина іде” “лампа горить” і т. ін. відношення предмету та ознаки залишається інваріантним ... для різних людей. Психічні ж структури, позначені словами “людина”, “іде”, “лампа”, “горить”, можуть дуже істотно змінюватися за ступенем узагальненості» (Беккер 1976, 238).

схожість предметів не розрізняються, так що класифікувати предмети дитина спочатку не здатна: завдання розташувати схожі речі вона виконує, відносячи до схожих ті речі, які кладуться поруч. Коли ж виникають перші уявлення про еквівалентність, то це відношення для дитини уявляється лише попарним, так що ознака класу ще відособлюється від самих предметів.

Розвиток специфічно людської здібності абстрагування ґрунтується принципом активності суб'єкта як фундаментальної властивості людини, що (на протигагу такій характеристиці реактивних процесів як вибірковість) «дозволяє подолати підхід до людини лише як до істоти, яка пристосовується до довкілля, протиставити йому перетворюючий, творчий характер людської діяльності, її неадаптивність» (Смирнов 1985, 32). Цей принцип становить необхідний висновок з реактивності та подразнювальності як загальної властивості життя. Коли живий організм реагує на зовнішні стимули, то до числа таких стимулів він має всі підстави включити і себе самого. Організм перетворює своє середовище, а не лише пристосовується до нього, вже самим фактом своєї присутності в довкіллі. Саме активність зумовлює відомий парадокс продуктивного екзерсису, в якому долаються обмеження репродукції і виникає, за висловом засновника фізіології активності Н.А. Бернштейна, ефект «повтору без повтору. Відгадка цього позірного парадоксу — в тому, що вірно виконувана вправа відтворює щоразу не той чи інший засіб розв'язання завдання руху, а процес розв'язання цього завдання, щоразу змінюючи і вдосконалюючи засоби» (Бернштейн 1979, 82). Як наголошував В. П. Зінченко в ювілейній доповіді на честь цієї концепції, з наведеного ефекту випливає, що «передусім треба замкнути рефлекторну дугу ... Мертва реакція стала живим кільцем» (Зінченко 1996, 136). Таке «оживлення» рефлекторної залежності, відкриваючи перспективу

нескінченного оновлення репетицій вправи, привело до цілком несподіваного висновку про рух живої істоти як про самостійно існуючий віртуальний організм⁴⁰.

Особливо цікаво, що вчення про «живий рух» знайшли одразу ж прихильний відгук і застосування в царині фортепіанного виконавства в концепції Г. П. Прокоф'єва, де підкреслювалося вирішальне значення цілісності кінематичного ланцюга замість старих поглядів на людську моторику⁴¹. Цей підхід надав додаткову аргументацію для погляду на моторні функції як на вияв мислення, а не лише на виконання фізіологічних функцій, а відтак і для критики популярного тоді так званого анатоμο-фізіологічного вчення про фортепіанну техніку⁴². Біомеханіка піаніста як спосіб думання подано Г. П. Прокоф'євим виявляється в обґрунтуванні правомірності віртуальних, зовні начебто зайвих рухів, коли «рухи непомітно здобувають ніби пантомімічний характер» (Прокоф'єв 1956, 289)⁴³. Свідченням продуктивності підходу до біомеханіки як до способу мислення виявляється спільність завдань, що виникають перед музичним та театральним виконавством, і демонструються, зокрема, типами емоційного переживання рухів (Прокоф'єв 1956, 27).

⁴⁰ «Рух як функціональний орган має власну біодинамічну чуттєву тканину» або, за словами Н.А. Бернштейна, «рух реагує як жива істота» (Зинченко 1996, 137).

⁴¹ Як свідчить наведена ним цитата Н. А. Бернштейна: «Біомеханічний індивідуум є сполучення ланок», а не м'язів, додає я. «Наші рухи», продовжує автор, «і їх іннервація визначаються не м'язовою, а суглобовою схемою» (Прокоф'єв 1927, 39).

⁴² Відповідно для фортепіанної педагогіки було висунуто завдання подолати традиції пасивності учнів, коли «методи роботи емпіричної педагогіки переводять задатки пасивної реактивності в постійні властивості учнів» (Прокоф'єв 1935, 15). Альтернативою виявилася саме активність.

⁴³ Це підтверджується і даними з психології праці: «Мікроскопічні рухи непрацюючих пальців, в процесі виконання особливо важких і точних дій, мають вочевидь велике значення ... Вилучення цих, на перший погляд непотрібних, зайвих рухів веде до різкого збільшення загального часу дії» (Розе 1970, 16).

Те, що людська рухливість становить компонент мислення, засвідчується її посередницьким місцем в чуттєвому досвіді людини. «Кінестезія є обов'язковим членом будь-якої асоціації відчуттів» (Ананьев 1977, 74), тому складаються моторні абстракції як узагальнені ознаки вражень. Наочним прикладом таких моторних абстракцій у фортепіанному виконавстві може бути аплікатура. Відома, приміром, карколомна аплікатура А. Шнабеля до сонат Л. Бетховена, де, зокрема, враховується специфічна контрастність фактури, коли за одним фрагментом «слідuje текст, який пропонує виконавцеві прямо протилежні завдання» (Месснер 1962, 51). Відомо, що сам А. Шнабель «володів дивовижним умінням за допомогою жесту окреслювати мелодію» (Смирнова 1979, 89). Цей особливо красномовний приклад засвідчує загальну закономірність аплікатури, яка часом навіть «створює навмисні незручності для торжества виконання» або «ставить пальцям гальмівні перешкоди», навіть «виконує раціональні фактурні конфіскації» (Перельман 1986, 28). Аплікатура наочно демонструє, як абстрагування виявляється в «живому русі», що з механічної функції перетворюється на знаряддя мислення.

Принцип активності як джерело розвитку абстрагування виявляється в тому значенні, яке тут належить орієнтації та цілеспрямованню — тому, що І. П. Павлов називав дослідницьким рефлексом та рефлексом мети⁴⁴. Типовий вияв такого рефлексу становить заціпеніння, гальмування при зіткненні з незнайомими подіями, що було предметом спеціального обговорення на щотижне-

⁴⁴ «Вряд чи досить поцінований рефлекс, який можна було б назвати дослідницьким рефлексом, або, як я його називаю, рефлексом “що таке?” ... Коли б у тварини не було цієї реакції, її життя висіло б поміті на волоску. А в нас цей рефлекс іде надзвичайно далеко, виявляючись, нарешті, в тій допитливості, яка створює науку», писав І.П. Павлов (Павлов 1952, 9).

вих семінарах І. П. Павлова, де відзначалося, що «... постійне гальмування при будь-якій новизні є рефлексом біологічної обережності. Нормально цей рефлекс переходить в орієнтаційний ще у перші роки життя» (Павловские среды 1949, 334). Інший феномен рефлексорного вчення, що має безпосередній стосунок до розвитку абстрагування, становить відособлення мети як самостійного стимулу активності: «... між рефlekсами повинен бути встановлений особливий рефлекс, рефлекс мети — прагнення до володіння певним предметом — подразником» (Павлов 1938, 309), який має цілковиту самостійність, так що «... суть справи полягає в самому стремлінні, а мета — справа вторинна» (Павлов 1938, 310). Чинність такого рефлексу ілюструє постать колекціонера. Збирацька діяльність наявна і в тваринному світі, а людський світ демонструє постать скнари, приміром, продемонстрованої у комедії Мольєра, де пристрасть стає метою самою для себе. Генетично це пов'язане «з головним хапальним рефлексом — рефлексом їжі» (Павлов 1938, 312), а умову розвитку рефлексу становить «наявність перешкод», де «ігнорується неможливість досягнення мети» (Павлов 1938, 314). Таке переслідування мети заради самої мети засвідчує автомотивацію дій, їх керування внутрішніми силами. Особливо наочно це виявляється в азарті гри, де сама діяльність поглинає всі сили суб'єкта.

Отже, орієнтація та автомотивація як особливі форми рефлексорної діяльності вже становлять те підґрунтя, де зароджується універсальна здатність абстрагування. Випереджаючи наступне, зауважимо, що тут виявляється специфіка феноменологічної категорії інтенціональності — єдність когнітивного і мотиваційного аспектів.

Зародки абстрагування виявляються тут в тому, що вже намацування шляху пробами та помилками

здійснюється не спонтанними випадковими діями, а на основі програм, виразно протиставлених автоматизму⁴⁵. Ця протидія особливо наочно виявляється в такій наскрізь автоматизованій формі рухливості, як хода, коли тварина потрапляє в незвичні обставини і змушена шукати способів пересування. Приміром, коні в умовах небезпечних гірських урвищ під загрозою завалу «починали рухатися дуже характерним способом: вони ставили спершу одну передню ногу дуже обережно, далі злегка натискали нею, потім натискали сильніше, але ще не пересували корпус, і лише упевнившись в міцності опори, кінь переносив на цю ногу вагу» (Гальперин 1976, 97). Тут виявлено основну ознаку цілеспрямованості — формування пріоритетів завдань на основі розмежування мети та засобів, де вже закладено передумови для градації уявлень за ступенем абстрактності.

Орієнтація та цілеспрямування як передумови диференціації абстракцій втворюють шлях до узагальнюючих абстракцій, які спираються на таку властивість умовних рефлексів як генералізація подразника. Приміром, коли рефлекс викликався дотиком в одному місці шкіри, то і доторкання в інших місцях також може викликати реакції, хоча й менш інтенсивні. Це ж стосується й інших показчиків подразника, приміром, висоти звучання. Отже, реакція викликається не окремою ознакою, а цілим класом ознак збудника (Ле Ни 1973, 44–45). Необхідність такого узагальнення реакції визначається самими умовами існування: зокрема, здобич постає для хижака завжди як певний типаж, як пред-

⁴⁵ Відомо, що «між орієнтаційним та умовним рефлексом складаються антагоністичні відношення — орієнтаційний рефлекс гальмує умовно-рефлекторну діяльність» (Гальперин 1976, 52).

ставник класу узагальнення⁴⁶. Водночас предмет залишається суто індивідуальним носієм комплексу ознак, що виявляється як внутрішня суперечливість: «Парадоксальність ситуації полягає в тому, що подразник виступає генералізовано, натомість дія повинна бути точно підігнана під часткові особливості об'єкта» (Гальперин 1976, 112).

Долання такої суперечності становить постійне джерело розвитку здібності узагальнення, яке вдосконалюється вже в навчальній, тренувальній діяльності, властивій вже тваринному світові. Зокрема, таким узагальненням постає вироблення маршруту в тварин⁴⁷. Зародок перетворення абстрактних ознак в поняттєві узагальнення можна спостерігати, приміром, у дитини, яка всіх чоловіків іменує «дядя»⁴⁸. Водночас в житті кожної дитини відбувається процес, в якому неминуче утворюються абстрактні узагальнення. Як відомо, «процес перетворення предмету в іграшку, предметної дії в гру і є народження символу» (Салмина 1988, 140). Гра, так само як і ритуал, неможлива без такої метаморфози. Умови розвитку здібності гри як автмотиваційної поведінки з'являються вже у немовля до дворічного віку, так що, приміром, «графічні сліди — це індивідуальна гра дитини з собою» (Сал-

⁴⁶ «Об'єкт, з яким взаємодіє тварина, повинен виступати генералізовано», оскільки інакше «якби вовк кидався лише на таку вівцю, яка була б точнісінько схожа на з'їдену раніше, і відмовлявся від будь-якої іншої, то такий “вовк – педант” дуже швидко став би жертвою природного відбору» (Гальперин 1976, 112). Це положення цитувалося (Горский 1985, 31).

⁴⁷ Наприклад, у kota з зав'язаними очима: «Де найкоротшим шляхом, не наптовхуючись знаходить отвір» (Бериташвили 1959, 93) — це протокольне спостереження, а розповіді про мандрівки свійських тварин, які поверталися додому, долаючи величезні відстані, становлять цілий жанр.

⁴⁸ Тут здійснюється «перехід від усвідомлення одиничного предмету, в якому виділено певні властивості, до виконання спільної для цих предметів дії» (Шеварев 1941, 192).

мина 1988, 121). Тут предмети виходять за межі того вузького значення, з якими пов'язує їх автоматизм рефлексів, і стають узагальненими збудниками широкого кола дій.

Для ролі обряду та гри як джерел узагальнення істотне значення здобуває вже відзначена вище концепція ароморфозу, тобто такої метаморфози, «яка відповідає змінам організації або функції, які мають вигідне значення ... для умов найрізноманітніших і найширших» (Давиденков 1947, 96). Саме в багатофункціональності обрядових та ігрових дій коріняться можливості їх виділення з конкретної ситуації та осмислення в широкому ключі як витоку ритуалу⁴⁹. Стаючи іграшкою дитячої забави або фетишем обряду, предмет вже втрачає однозначність свого призначення, здобуває **багатофункціональність**, а тому й узагальнене значення в цілеспрямованні людської діяльності. В розвитку узагальнення багатофункціональність — джерело **трансферу**, переносу навичок з тих обставин, в яких вони склалися, до ширшого кола ситуацій, що засвідчує цілісність дії, незмінність в різних ситуаціях. У кінематографі відкриття трансферу як значеннєвого переосмислення пов'язане з так званим ефектом Кулешова, коли кадр здобуває нове значення завдяки перенесенню в інший контекст. Зрештою, тут відтворюється віддавна відомий семантичний перехід цитати, взятої в чужому контексті, що було основою поетичної форми центону, складеної з суцільних цитат. Трансфер становить ту основу, на якій розвивається когнітивна метафора як основа узагальнюючої абстракції. Якщо «метафору слід вважати швидше актом предикації, ніж називання» (Рікер 1990, 433), то це відповідає

⁴⁹ В первісному світі, зокрема, «страх... був умотивований безпомічністю нашого предка, але не можна не помітити і переростання цього страху за межі його реальної зумовленості» (Давиденков 1947, 135). Наслідком було те, що суб'єктивне почуття тривоги, «небезпека зникає від виконання ритуальної дії» (Давиденков 1947, 143).

значеннєвій абстракції як основі метафори.

Генетичний зв'язок метафори та трансферу добре засвідчено вже в перші десятиріччя розвитку кінематографу, в Д. Гріффіта, С. Ейзенштейна, О. Довженка, де тлумачення предметів як метафор засвідчує їх посередницьку роль своєрідних медіумів узагальнення. Так, приміром, досягається враження цілісності корабля як нероздільного з екіпажем організму: «Дії матросів ритмічно чергуються з кадрами працюючих машин» (Юренев 1985, 163). Тут демонструється своєрідність кінематографічного процесу узагальнення на противагу значеннєвому розвитку в літературі⁵⁰. Відповідно, кінематограф стає лабораторією з утворення абстракцій, на противагу літературному сходженню від абстрактного до конкретного: «В літературі ми користуємося широтою ореола речей і потім уточнюємо значення. В кіно ми маємо певні речі, а потім розширюємо значення» (Шкловский 1973, 172). По суті тут йдеться про відкриття багатofункціональності таких «речей», про їх придатність до переносу, трансферу в різні оточення.

На розвиток наведених міркувань В. Шкловського доречно згадати про таку принципову відмінність від театрального спектаклю (виявлену ще Г. Лукачем), як безальтернативність екрану. Система кінозірок, так само як масовки, полягає в тому, що пересічні або виняткові, середні або екстремальні образи, створені уявою як феномени віртуального світу (подібно до теоретичних фікцій середньої величини в статистиці) подаються як реальні, засвідчені кадром. Відбувається **фіксація фікції**, звідки походять як переваги кінематографу (насамперед в тому, що стосується навіювання публіці потрібного взірця для наслідування), так і його ахіллесова п'ята одноразовості

⁵⁰ «В літературі ми слово уточнюємо епітетом, описом, тобто ідемо від загального до часткового. В кіно ми показуємо часткове і, вводячи його в монтажну форму, робимо з часткового загальне. Ми долаємо в кіно частковість зображення. В літературі долаємо загальність значення» (Шкловский 1973, 138).

і зумовленої нею передбачуваності, навіть нудоти. Цей ефект фіксації фікції позначається на принциповій відмінності поміж кінематографічною та театральною типізаціями. Для театру типовість постає як ідеалізований образ, до якого тою чи іншою мірою наближаються в спектаклі. Навпаки, на екрані подається ідеалізований варіант (зірка або масовка) як реально наявний⁵¹. Можна сказати, сценічна типізація передбачає побудову ідеалізованих, абстрагованих образів, натомість на екрані така ідеалізація завжди уречевлюється в конкретиці. Сценічний типаж вказує на відсутній ідеал, на екрані цей ідеал безпосередньо діє, наперед відсіваючи альтернативні версії (приміром, у формі бракованих дублів, що залишилися на операторському столі). Фіксація фікції окреслює демаркаційну межу між екраном та сценою, визначаючи антитетичне відношення між ними. Коли на кону ініціюється процес інтерпретації словесного тексту, то на екрані подається остаточний результат інтерпретації.

Динаміка абстрагування свідчить, що в тексті абстракції не можуть розглядатися як сталі, незмінні елементи. Вони становлять продукти абстрагування і змінюються в процесі інтерпретації як способу історичного буття тексту. Що абстрагування залежить від інтерпретації, демонструє історія акторської практики. Можна послатися на хрестоматійний приклад історії образу Отелло (та, відповідно, Арбеніна з «Маскараду» М. Ю. Лермонтова), де замість абстракції ревнощів було відкрито втілення гордині, порушення євангельського заповіту

⁵¹ Приміром, у драматичній поемі Р.Броунінга «Перстень і книга» про одну і ту ж подію (вбивство, що сталося в Італії 17-го століття) ми дізнаємося з уст дванадцяти персонажів, кожен з яких подає своє тлумачення, а потенційно таких свідчень може бути і більше. Навпаки, у кінематографі різні ракурси подаються вже наперед фіксованими, так що сама екранізація подібного сюжету запропонує рівно стільки версій висвітлення події, скільки їх запрограмовано, передбачаючи, що ними можливості висвітлення вичерпуються, на противагу літературному творові, відкритому для дальших тлумачень.

про несправедливість осуду ближнього. З ближчих історично-прикладів можна навести відмінності розуміння образу Мартина Борулі, відзначені В.С. Васильком, за яким «одержимість була основною рисою Борулі — Садовського», на протизвагу іншій версії: «Він не був таким хитрим, як, скажімо, Мартин у Саксаганського» (Василько 1962, 150). Абстрагування визначається також інтерпретацією матеріалу, з якого створюється текст, зокрема, відкриттям і випробуванням його багатфункціональності. Стаючи елементом художньої тканини, предмет зазнає трансферу, переносу і стає когнітивною метафорою. Звичайні розмовні вислови на театральному кону стають художніми узагальненнями і абстрагуються від своїх первинних функцій завдяки відповідній інтерпретації.

Дослідження абстрагування підводить кінцевим рахунком до прадавньої проблеми «мова — мислення», та, зокрема, її вузкого варіанту «граматика — логіка». Разючу відмінність граматичних та логічних категорій демонстрував ще О.О.Потебня (1888 р.): «Один член речення може відповідати одному або більш ніж одному судженню» (Потебня 1958, 69). Тому здивування викликають спроби спрощеного тлумачення синтаксичного тлумачення музичних текстів, зокрема, завдання «на єдиній основі логічних фігур зіставити мислення, мову та музику» (Іваницький 2003, 45). Вихідним пунктом тут стало поширення на пісенний фольклор поняття так званих масштабнотематичних структур (Іваницький 1978). В подальшому було здійснено узагальнення про те, що «мислення за допомогою фігур логіки керує не лише мовленням, але й усіма видами людської діяльності» (Іваницький 2003, 60) — всупереч відомим обмеженням фігур силогістики. Неадекватність змішування граматики і логіки з композицією музичного тексту виявляється і в оцінці, зокрема, того, що «музичний гіпотаксис, хоча йому й належить велике місце у фольклорі — продукт зовсім нового часу»

(Іваницький 2003, 112). Така хронологізація аналогу складнопідрядних синтаксичних конструкцій (гіпотаксису) вмотивовується тим, що справді конструкції паратаксису (складносурядного типу) переважали в літературних пам'ятках Середньовіччя. Однак дослідники підкреслюють також інше: «Граматичні конструкції середньовічного речення передбачали тло попередніх речень у значно більшій мірі, ніж цього вимагають граматичні норми сучасних мов» (Будагов 1977, 93), так що за паратактичними формами тут виявляються гіпотактичні відношення синтаксичної перспективи. Найголовніша перешкода для синтаксичного тлумачення музики полягає в тому, що в жодному музичному тексті неможливо знайти жодного аналогу для граматичних категорій: не кажучи про дієслова та іменники. Цей приклад свідчить про необхідність виявлення своєрідності абстрагування в матеріалі, відмінному від мовної картини світу.

З наведеного випливає, зокрема, що істотну відмінність виявляють вербальні та ейдетичні (зокрема, візуальні) абстракції, поряд з розглянутими вище суб'єктно — предикатними відношеннями, індивідуацією та типізацією. Перехід від вербального до візуального коду в естетиці нового часу звичайно пов'язують з іменем Г. Е. Лессінга, який у 17-му розділі трактату «Лаокоон» висловив тезу про те, що поезія змушує в уяві читача дослівно «припинити усвідомлене існування слів» (*Worte bewußt zu sein aufhören*) (Lessing 1909, 110). Ці слова тлумачилися по-різному (в перекладах, зокрема, говориться про «забуття» словесності)⁵², але сенс полягає саме в завершенні (це основне значення вжитого у вислові німецького дієслова)

⁵² Г. Е. Лессінг відзначав, зокрема, різні ракурси, точки зору на описуваний предмет, суміщати й протиставляти їх в тексті, «... як там, у художника, два відмінні погляди ... межують між собою ... так тут у поета, більше ознак слідує одна за одною так швидко, що, здається, ми чуємо них усіх одразу» (Lessing 1909, 119).

існування слова як такого, в його усвідомленні в поетичному контексті як присутнє іншого явища, ніж мова, що повертає до давньої проблеми Горація — домогтися зображальності слова. Словесність розтлумачується і перетлумачується вже як те, що в бароковій поезії іменувалося емблемою — зображенням, невіддільним від супровідного підпису, де словами пояснювався зміст поданої алегорії. Зрештою, історія подає чимало прикладів органічного сполучення вербального та візуального компонентів художнього мислення, переходу від словесності до ейдетичних кодів, серед яких — досвід Тараса Шевченка⁵³. Мистецтво знаходить характеристичні ознаки, нові погляди, мистецтво деталізації, а не само по собі інакомовлення, визначає можливості перетворення слова, його преображення в пластичний образ⁵⁴. Над словом зростає образна, ейдетична сфера похідних сенсів, які здобувають, за словом А. Ріглю, свою «внутрішню долю».

Сполучну ланку в переході від вербального до ейдетичного абстрагування становить мовна ідіоматика як основа поетичних ідіолектів, докладна теорія якої викладена в попередній монографії (Yudkin-Ripun 2013). Основу тут становить семантична деривація — постійний інструмент розвитку мови як знаряддя мислення⁵⁵. Вже

⁵³ Зіставне дослідження його образотворчої та літературної спадщини дало підставу для висновку: «Шевченко — літератор стабільно мислив картинами — візуальними композиціями, котрі бачив у деталях внутрішнім зором» (Генералюк 2008, 308).

⁵⁴ Зокрема, О. В. Михайлов, дослідивши метаморфози словесних сенсів у романі, висунув тезу про «зростання романного слова», коли «образ дійсності, виявлений у слові, підкорює собі само слово» в тому сенсі, що постає реальна можливість «користуючись словом, ... створювати міцні, стійкі, загальнозначащі образи» (Михайлов 1982, 196, 198).

⁵⁵ Приміром, вже латинський термін позначення мислення *cogitatio* в первинному, дослівному значенні означає ущільнення, стиснення (прфікс *co* + *ago* «гнати, тиснути»); синтаксис виводиться від грецького позначення військового порядку.

переклад (зокрема, інтерпретація поетичного ідіолекту) в пограничній ситуації виводить за межі мовної картини світу. Чи не найочевидніший приклад такого виходу за межі мовного світу — це система казкових сюжетів, властивих носіям різних мов⁵⁶, подібна ж універсалізація простежується серед прислів'їв⁵⁷. Зі свого боку, деривація позначена пріоритетними семантичними переходами: в самому процесі функціонуванні мови перехід від словникового значення слова до текстуального сенсу становить синекдоху тобто заміну *pars pro toto* (позначення частини замість цілого), оскільки оточення слова в тексті накладає обмеження на його зміст, звужує його поняттєвий обсяг, виділяючи те, що істотне для поточного моменту; та коли слово переходить з мови до ідіолекту, то деривація нового сенсу прибирає вигляду *pars pro parte* (частина замість частини), тобто заміни позначень, властивої для метонімії. де обмеження вносяться вже нарративною стратегією оповідача (що саме назвати, про що згадати, а що оминати в оповіді). Коли, приміром, М. В. Гоголь описує у фіналі «Миргорода», як *сходили потом* Іван Іванович та Іван Никифорович, то зрозуміло, що *пін* становить тут вказівку на те, що стоїть за цим симптомом та руйнує марні спроби примирення. Виділена красномовна подробиця вказує на інші, відсилає до них та покликається на них. Вона стає знаряддям дейксису — відсилення до тих подробиць та частковостей, які не згадуються

⁵⁶ Зазначимо, що взагалі відособлення і опис сюжетів становить нетривіальне завдання, можливість вирішення якого зумовлена притаманним мові механізмом автоопису, де опис взагалі протиставляється деривації як її особливий, вироджений випадок, коли нові, фігуральні сенси не виникають. Однаковість дії рефлексії дається взнаки у тому, що в обох випадках долаються межі мовної картини світу. Дериваційний процес на противагу дескриптивному визначає формування ідіолекту в межах внутрішнього простору мови.

⁵⁷ Приміром, татарське прислів'я «з краплин наповнюється озеро» має латинський відповідник *gutta cavat lapidem non vi sed saepe cadendo* (крапля довбає камінь не силою, а частим падінням).

і не позначаються, а водночас апелюють до уяви адреса-та й відтворюються в підтексті цією уявою. Про одного з героїв Фенімора Купера — «Шкіряну панчошу» — Марк Твен зазначив, що доречніше було б назвати його «Тріснута гілка», маючи на увазі ту деталь, яка слугує його метонімічним позначенням. Таким чином, деталізація служить вихідною точкою у створенні ідіолекту. Деталь, можна сказати — це ключ, який відкриває замки мовної картини світу та виводить до поля гри культурних кодів.

Зокрема, предикативна роль перифрастичних описів з їх загостренням уваги до нововідкритих деталей та частковостей предмету оповіді як узагальнення таксису в предикатній ієрархії спирається на тому, що характерні деталі цих описів розкривають невідомі раніше властивості предмету, тобто виконують роль предикації, визначення. Наприклад, у типовій бароковій перифрастичній заміні з вірша Л. де Гонгори «*Де втрачав Вас з поля зору / Там знаходив серцем Вас*» подається у відомому трактаті Б. Грасіана як взірць того, де «через спільний обом поняттям середній термін переходять до більш високого» (Грасіан 1977, 461): умовивід тут власне містить середній термін як предикат. Позначення *поля зору* тут служить предикатом поняття фізичної присутності, наявності в межах досяжності, так само як *знахідка серця* означає властивість духовної спільності. Подібним чином, приміром, у прислів'ї *на всякий гук не одгукнешся в стук* позначаються властивості незначних подій через їх сприйняття в полі уваги як *гукання* тобто через вказівку на їх предикат.

Механізм перетворення деталі на ключ до ейдетичної абстракції лежить у діалектиці імені. Коли врахувати, що до змісту слова належить те, що О. Ф. Лосев визначив як ейдос, що «споглядається в своїй простій єдності» та постає як «індивідуальна спільність» (Лосев 1990, 97–98), то можна робити висновок про потенційну

здатність кожного слова ставати власним іменем. Зрештою, таку ситуацію бачимо саме з прізвиськами, коли власні імена даються за якоюсь характерною ознакою, за назвою промовистої деталі. Створюючи свій власний ідіолект, кожна людина вживає слова так, наче вони становлять імена власні — **ейдоніми**. Згадуючи вулицю або гору, людина має на увазі конкретну місцевість, яку зафіксовано в її пам'яті, а водночас ця гора постає як метонімічне позначення галявин, стежин, дерев, а вулиця — будівель, дворів, провулків та інших об'єктів, не згаданих в оповіді. Текст оповіді стає метонімією того, про що автор мовчить. Та перетворюючи мовні загальники на імена власні поетичного ідіолекту, людина стикається з дивовижним перетворенням: у такій якості звичайні слова повсякденної мови виводять за обрії того мовного світу, в якому вони виникли, з якого їх почерпнуто. Добре відомо, що, приміром, географічні назви або прізвиська не перекладаються: слова *Лондон* і *Шекспір* переходять до всіх мов світу. Однак такий же статус прибирають імена в складі поетичного ідіолекту. Можна сказати, перетворюючи імена в прізвиська, одержуємо матеріал для побудови ідіоматики, що виводить за межу мови. Питання про деталізацію підводить до текстуальної та корпусної обумовленості змісту ідіомів. Фраза «*бути чи не бути*» може виникати щокроку в розмовній практиці, але лише в шекспірівському корпусі вона здобуває ідіоматичного значення гамлетівського питання. В драматичному творі звичайні загальники можуть розгортатися до цілих сцен «розмови ні про що» (так званий рамплісаж — дослівно «заповнення»): це, приміром, обмін увічливостями, де за нічого в собі не значущими фразами проглядає мережа референцій до того, що відбувається у взаєминах партнерів діалогу. Фрази, які ні до чого не зобов'язують, перетворюються в контексті драми заміниками інших, не висловлених

відкрито значень. Наприклад, у «Казці старого млина» С.Черкасенка ключову для драми розмову між Вагнером та його антагоністом Подорожнім (ява 2) завершує обмін стандартними фразами: В: «Розмову скінчено». П.: «Прощайте». В.: «Йдіть». Та по суті ці слова прорікають зустріч у трагічному фіналі — на пожежі старого млина. В поетичному ідіолекті утворюється власна семантична система, де ідіоматичний, похідний сенс виразів має пріоритет над їх дослівними значеннями.

Персоніфікація (обговорена вище як чинник абстрагування) відіграє в семантичній деривації ідіомів ключову роль, оскільки несе інтенцію, цільове призначення, яким вмотивовується саме відповідний добір ідіоматичного матеріалу. Абстрактні схеми, окреслені граматичними категоріями, завдяки такому співвіднесенню з конкретними персонажами втілюються в зримі образні деталі. Необхідність мотиваційних чинників інтеграції тексту викликає його інтенціональне визначення як реалізації особистої мети. Блискучий приклад такої інтенціональної зумовленості образу демонструє епілог «Кассандри» Лесі Українки. Агамемнон веде пророчицю як бранку до своєї хати. Зі змісту міфології глядачам відомо, що за мить має відбутися його вбивство з руки присутньої тут його дружини Клітемнестри. Кассандра знає про цей вирок долі і на порозі поривається зупинити царя натяком: «*Стій! Невже пора / ступати нам на шлях кривавий?*». Збентежений Агамемнон просить пояснити натяк, та пророчиця вже отямилася від вагань, відповідаючи, що «*слова її пророчи спопеліли*», а в вимовленій репліці «*іскорка одна була запала / сюди у серце простої рабині / спалахнула на хвилюку та й погасла*». Тут фактично постає так званий парадокс спостерігача як активного учасника спостережених подій, здатного вплинути на них. Кассандра своїми словами може змінити визначений долею перебіг,

і характеристика власних слів як *«іскорки»*, що *«спалахнула»*, досить переконливі, та від подальших кроків вона воліє утриматися. Тут вирішальними стають саме її інтенції, наміри, яким не відповідає змінювати фатальність завершення того, що вже відбулося — падіння Трої. Згадки як про *«кривавий шлях»*, так і про *«попіл»* відсилають до синтаксичної перспективи цілого перебігу подій, які завершує епілог. Вони стають локальними ідіомами, сенс яких розкривається в цій перспективі.

В межах ідіолекту та його корпусу текстів складається своєрідний «ідіосинкратичний синтаксис» (Плунгян 1998, 23), який не збігається з нормативною граматикою. Один з парадоксальних результатів тут полягає у відродженні в індивідуальних поетичних ідіолектах ознак мовної будови, притаманних архаїчному суспільству, зокрема, інкорпорації (з т.зв. словами — реченнями)⁵⁸ та ізоляції (переліки слів). Ці релікти зустрічаються в звичайних розмовних зворотах та, відповідно, в театрі у відтворенні цих зворотів у сценічній мові персонажів драми — в так званих колоквиалізмах. Вірцевим прикладом може слугувати репліка Зіньки з «Патетичної сонати» М.Куліша (дія 1, 4): *«Невже не знаєте? І не вгадаєте? Та ну-бо! Це ж така зрозуміла річ. Це значить, що прийшла ... Думаєте, любов? Великодня ніч! І все. А вам подумалось?»*. Ця репліка може бути подана одним реченням, яке тут розірване на низку ізольованих фрагментів, подібно до лексичних одиниць у мовах з ізоляційною граматичною будовою. Там само (дія 1.5) у репліці Парубка взагалі подається перелік атрибутів: *«Студент ... Та не справжній. З університету на дому. Екстерн. Прибивсь у город. Із села. Вчитися. Батько десь*

⁵⁸ Релікти інкорпорації звичайно вбачають і в манері колишніх неписьменних, які щойно навчилися володіти грамотою і мають проблеми з розмежуванням слів на письмі.

за *пастуха...*»⁵⁹. Подібному ж перетворенню мовлення на перелік служать прийоми сценічної скандованої вимови, коли майже кожне слово або словосполучення вимовляється в іншому регістрі, так що посеред речення наче виставляється ряд крапок або ком, що поділяють його на фрагменти.

Досягаючи межі мовного світу, граничного переходу у перекладах від одного ідіолекту до іншого, від ідіомів до імен власних («прізвиська» речей і персонажів) — ейдонімів як їх граничних варіантів, ми перетворюємо вербальні абстракції у ейдетичні. Абстрагування перетинається з інтерпретацією, оскільки виконує місію опосередкування мети повідомлення та її засобів. Продуктом опосередкування стає неминуче створення конвенцій, художніх умовностей, які стають, своєю чергою, вихідним матеріалом подальшого творення текстів. Витоки абстрагування містяться в принцип суб'єктної активності, де навіть моторика стає формою художнього мислення. Необхідну передумову виникнення і розвитку здібностей абстрагування становить багатофункціональність як основа гри та ритуалу. Перетворення предмету в іграшку або фетиш, його відособлення від практичного вжитку дозволяє відкрити властивості цього предмету, незалежні від його первинного призначення, а відтак протиставити абстрактні ознаки їх предметним носіям. Так виникають когнітивні метафори, на основі яких розвиваються художні абстракції. Багатофункціональність становить джерело розвитку узагальнень, а розподіл міри абстрак-

⁵⁹ Традиційно такі прийоми вживання стилізованих розмовних зворотів пов'язують з персонажем з «Записок Піквікського клубу» Ч. Дікенса Джінглом, мовлення якого позначене саме нанизуванням уривчастих називних речень. Тому «телеграфний стиль», в якому відтворюються властивості ізоляційної граматичної структури, іменують також «джінглоїзмом». Інший персонаж цього роману, Веллер, прикметний висловами — коментарями, в яких подається парадоксальне витлумачення ідіомів, що дало підставу подібний прийом іменувати «веллерізмом».

тності в тексті змінюється з інтерпретацією, від ескізів до репетиційних проб як «функціональних органів», що виникають і зникають в житті тексту як організму. Розвиток суб'єктної перспективи з її мультиплікацією персонажів і предикатної ієрархії, що визначає сюжет, абстракції індивідуації і типізації, перехід від вербальних абстракцій до ейдетичних через розгортання похідних, дериваційних сенсів ідіоматики — все це підводить до проблеми інтерпретації, до необхідності дослідження її видів.

Розділ 3

Герменевтика і евристика – основні форми інтерпретації¹

Феноменологічне розуміння інтерпретації як опосередкування і перетворення її об'єктів, спрямованого на побудову абстракцій, підводить до необхідності висвітлення її технічних засобів. Інтерпретаційна процедура — це особливий різновид посередництва, необхідний для забезпечення внутрішньої текстової зв'язності яка не дана іманентними текстовими засобами, а повинна існувати в уявному відтворенні (як сюжет роману). Загальний метаморфізм текстів та їх корпусів, виявляючись через інтерпретацію як спосіб їх існування, має результатом створення посередників, які оточуються первинний текст, і цей процес постає як самозростання можливостей

¹ Попередня апробація матеріалів розділу здійснена в публікаціях автора: Юдкін-Ріпун І. М. Герменевтика, евристика, морфологія: побудова метатексту як передумова інтерпретації. *Культурологічна думка*. 2017 № 12 С. 20–29; Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація сенсів. *Культурологічна думка*. 2011 № 3 С. 8–17; Лірика — монодрама — поетичний театр: доробок Максима Рильського і Володимира Свідзинського як проблема інтерпретації. *9 міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія*. Київ: ІМФЕ НАНУ, 2019. с. 311–325

інтерпретації. Характер ланцюгового процесу, що сам з себе зростає й живиться своїми результатами, тут наочно виявляється у збільшенні «місць неозначеності», а відтак простору для подальших творчих переосмислень вихідного тексту. Такому самозростанню сприяє те, що конкретизація словесного тексту, ейдетичне тлумачення надає образам додаткових властивостей інтенціональності, чуттєвої небайдужості, що спонукає до дальшого його перетлумачення².

Таку невичерпність можливих витлумачень наочно демонструє сценічне слово. Виголошене з театрального кону слово набуває ейдетичних властивостей вже з тієї ж причини, з якої фольклорні замовляння викликають в уяві візуальні образи. Так, запинання як амнезія, забування саме певного, шуканого слова, неможливість його згадати та (або) вимовити викликається гальмуванням (інгібіцією), зумовленою механізмами табу, заборони (інтердикції), витискання слова з пам'яті³. Табуйоване слово стає першоджерелом змістовних метаморфоз, оскільки з ним розпочинається перейменування, інакомовлення, заміна однієї назви іншою⁴. Сценічне слово

² Зі свого боку, відома індиферентність, невмотивованість мовного знаку постає не як його іманентна властивість (як видавалося за часів Ф. де Соссюра), а навпаки, як наслідок саме його незліченних перетлумачень, зокрема, в процесі перекладацької практики та випробування різним розумінням з позицій індивідуального суб'єктивного досвіду в спілкуванні. Ця довільність становить плід інтерпретації та водночас передумову її потенційно нескінченного продовження.

³ За М.М. Маковським, дослідником цього явища, «феномен табу вперше створив діалектику людського мислення, взаємопроникання так та ні та волю вибору між ними» (Маковський 2005, 44). Т.зв. мантра (словесні формули, настирно повторювані в деяких східних психотерапевтичних практиках, зокрема, в системі психотренінгу йога) становлять своєрідний варіант табу, витискаючи з поля уваги інший словесний матеріал.

⁴ До зазначеного варто додати, що шепіт і вокаліз (спів без слів) регулюються цілком відмінними нервовими механізмами, до того ж фонематична артикуляція пов'язана саме з лічінням чисел та з рухами пальців, якими кодуються числа (так звана дигіталізація).

як результат рефлексії викликає так званий «ефект трибуни», коли театральний кін стає ораторським рупором⁵. Драма від самого початку постає як явище, сповнене посиляннь, референцій до свого реально присутнього оточення, наявного поряд з місцем вистави. За таких умов виголошене з кону слово набуває ейдетичних властивостей, перетворюється на ідіоматичне позначення візуалізованих феноменів, стає своєрідним паролем. Таке перетворення слова засвідчується, зокрема, його вживанням у відлунні (Echo-effect), в тому числі в інтертекстуальних перегуках поміж творами⁶. Саме інтерпретаційна природа театру визначає його покликання як робітні з перетворення слова на образ, оприявлення **ейдетичних властивостей слова**.

Під цим оглядом варті особливої уваги відомі паралелі поміж драмою та лірикою. За характеристикою одного з призабутих свого часу, а нині активно відроджуваних німецьких поетів початку ХХ століття, фактичного першовідкривача верлібру і творця жанру сценічної поеми, що випередила появу монодрам, Арно Гольца, «лірика і драма — явища одного виміру», оскільки драма постає як «опосередкована лірика» (*vermittelte Lyrik*) (цит. Кудрявцева 2006, 54)⁷. Зокрема, у описо-

⁵ Такий ефект знаходять, зокрема, у формуванні давньогрецької трагедії і комедії як відмінних і чітко розмежованих жанрів, коли на заміні давній провідній ролі хорів і танців надходить автономне мовлене слово. Відтак «із внутрішнім спілкуванням у межах самої драми пов'язане спілкування зовнішнє. Внутрішнє спілкування розігрувалося в присутності громадськості, яка колом оточувала сцену, і саме до цієї громадськості діонісійського театру посилалася драма в своїй цілісності» (Kuch 1989, 28).

⁶ «Echo — дещо інше, ніж звичайне відлуння» (Kuch 1989, 34), про що свідчить, приміром, вживання *bevoos* «жах, страхіття» перегуком у різних творах.

⁷ З ним суголосне відоме твердження його сучасника, видатного драматурга Г. Гауптмана: «Першоджерело драматизму в будь-якому разі — це розщеплене або подвоєне Я ... Найпримітивнішою поданою для огляду (*nach außen zur Erscheinung gebrachte*) виставою була перша вимовлена вголос розмова з собою (*Selbstgespräch*)» (цит. Hilscher 1979, 476).

вій ліриці, що діє як лірика сугестивна, виявляється парадокс згадування назви, іменування речей: нагадування або згадка про предмет діє як закляття, як засіб навіювання та фасцинації, подібно до театрального «ефекту трибуни». Незворотність і невідворотність драматичної дії, одноразовість вчинків і неможливість їх поновити та виправити, її ущільненість і суцільність, неперервність і нерозривність тексту, від якого неможливе відволікання, визначають умови існування слова на кону.

Звідси впливає значущість тлумачення сценічного слова як модель інтерпретації як такої. Розуміння і зрозумілість — це необхідна умова життя будь-якого художнього тексту. Текст існує як актуальне повідомлення або потенційне сховище інформації тою мірою, якою його розуміють і можуть зрозуміти. Процедури інтерпретації і розуміння насамперед розроблено в **герменевтиці**, що первинно мала справу з екзегезою як процедурою т.зв. **герменевтичного кола**, яким описують розуміння як поступове наближення до змісту де ціле і частини взаємно корегуються⁸, так що інтерпретаційна процедура залишається потенційно нескінченною⁹. Вихідну точку становить «рефлексивний акт на основі хоча б навіть неповного розуміння цілого», де відбувається «розрив герменевтичного кола» (Богин 1982, с. 65). Створені рефлексією уявні абстракції, до яких відсилає інтерпретований текст, постають як похідний «інший текст», з яким повинен порівнюватися первинний текст щоб дійти ви-

⁸ Засновник герменевтики Ф. Шлейермахер, узагальнюючи досвід екзегези, наголошував, що «з одного боку, ціле розуміємо лише з окремого, а з іншого, окреме — лише з цілого» (Шлейермахер 2004, 228).

⁹ Таке коливання між цілим та частковим передбачає первинне припущення як «принаймні неповне розуміння цілого» (Богин 1982, 65) — так само, як актор вивчає роль.

сновків щодо прихованого змісту¹⁰. Породження такого текстового супутника як альтернативи до первинних даних, зіставлення обох текстів, первинного і похідного, який існує в уяві та внутрішньому мовленні, де похідне є більш абстрактним, оскільки породжується як наслідок заперечувань джерела, становить основу герменевтичної інтерпретації. Виникає текст-сателіт, що складається з часткових заперечень вихідних висловлювань¹¹, постаючи як **альтернативний текст**, протиставлений первинному¹². Супутник з абстракцій як вторинна альтернатива відіграє роль люстра, асиметрично протиставленого первинним даним. Одним з найдавніших зразків таких альтернативних текстів може бути **екфразис** або опис картин, скульптур та інших пам'яток, в тому числі музичних творів.

Інтерпретація постає як циркуляція в герменевтичному колі, де читач фактично поводить себе як актор, прагнучи «перевтілення в автора», висуваючи «передчуття ... сенсу тексту як цілого» (Зинченко 2017 Одеса, 306, 311), перевіряючи свої «здогадки» щодо цілого. Практично це відбувається як висування питань до тексту¹³, зокрема — **питання**, що виникають з деталей та адресуються цілому. Частковості тексту постають як загадки,

¹⁰ Відтак «актуально наявний текст ... відображується у вторинному тексті, а вторинний текст переосмислюється в процесі розуміння ... Рефлексія як така полягає у виникненні взаємних зіставлень, що мають наслідком перенесення одного змісту до іншого» (Богин 1982, 74).

¹¹ Ф. Шляйєрмахер наголошував, що «протиставлення ... часто справляють інтенсивніший вплив, ніж аналогії, оскільки опозиції більш переконаливі» (Шляйєрмахер 2004, 116).

¹² Відтак конфліктні альтернативи лежать в основі проблеми, а діалектика частин і цілого в тексті через герменевтичне тлумачення виявляє його внутрішню конфліктність.

¹³ Зокрема, «речення, яке слідує за даним, виступає як можлива відповідь на такі запитання» (Дем'янков 1989, с.106).

так що, оповідний (асерторичний) модус висловів замінюється на питальний — проблематичний модус. Така процедура інтерпретації, як висування питань до тексту, виявляється суголосною ліриці, якій взагалі притаманна проблематизація вислову, відсутність недвозначного тлумачення завдань, зрештою, загадковість¹⁴. Герменевтична процедура тлумачення тексту постає тоді як перетворення тексту в **катехісис** — чергування питань і відповідей.

І тут герменевтика перетинається з практикою театральної роботи. Суперечність цілого і частин виявляється, зокрема, через тексти ролі та п'єси в цілому. 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» (Попов 1979, 408)¹⁵. Така увага до взаємозалежності цілого і частин в практиці акторського виконавства виявляється особливо яскраво в умінні вести діалог і докладно знати репліки партнера¹⁶. Саме в сценічному діалозі, де одна репліка продовжує іншу, необхідність побудови питань для зрозуміння цілого стає особливо наочною. Зокрема, виникають питання щодо призначення реплік в цілому: «Що хотів сказати автор в цьому місці? Навіщо він вивів цього персонажа? Навіщо дав їй слово?»

¹⁴ Це бере витоки у властивих фольклорному мисленню перетвореннях прислів'їв на загадки (приміром, лисий віл усіх людей звів як загадка має відповідь — предикат день, але як прислів'я цей вислів синонімічний прислів'ю жолудь малий, а з нього великий дуб виростає або танцювальному рефрену попереду іде, за собою всіх веде).

¹⁵ Навпаки, порушення цілісності спостерігається, за ним, в деяких виставах «Чайки», коли «на перший план виходить сатиричне ставлення», тобто «вихоплюються окремі теми з п'єси і граються як головні» (Попов 1979, 477).

¹⁶ За записами лекцій, О.Д. Попов особливо рекомендував: «Другі репліки — спосіб мобілізації уваги виконавців, вони повинні вберегти акторів від відключення» (Шарин 1966, 153).

(Бирман 1939, 15)¹⁷. Важливість висування питань до тексту постійно підкреслюється в працях з театральної педагогіки: «Після першого прочитання п'єси ви можете відчувати образи лише приблизно» (Кедров 1978, 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» (Демидов 1965, 371). За такою метаморфозою тексту в катехісисі в процесі репетиційної роботи

Необхідність посередницької місії, інтерпретаційного компоненту в тексті, зумовлена вже дистанційними відношеннями у тексті, обґрунтовує те, що добудовується уявою актора про не згадані події, зокрема, за допомогою внутрішнього монологу. Такий латентний, прихований зміст¹⁸, трансцендентний щодо тексту, охоплює не лише відомий з теорії дискурсу як підтекст (пресупозиція, імплікацію, інфернеція), а й те, що відсутнє в іманентних даних тексту, але без чого текст позбавлений сенсу і що повинно 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 в своїй уяві ціле життя» (Станіславський 1952, 86), зазначав К.С. Станіславський, відтак частковості

¹⁷ 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» (Кренке 1938, 190). 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» (Кренке 1938, 190).

¹⁸ У епічній прозі А. А. Реформатський запропонував це назвати трансцендентною структурою тексту, не виявленою іманентними засобами, але передбаченою імпліцитно (Реформатський 1987, 181 – 182), а в театрі В.І. Немирович-Данченко називав «другим планом» ролі (Немирович-Данченко 1984, 206).

виглядають 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 і т. ін.) та гіперболізації, за відомим порівнянням сцени із збільшувальною оптикою.

Посередницьке покликання інтерпретації ролі виявляється і від протилежного, через шукання альтернатив: «Ніколи не забувайте, граючи злодія, шукати, де він добрий» (Станіславський 1952, 60)¹⁹. Своєю чергою, коли, за К. С. Станіславським, «актор повинен іти до ролі від себе» (Кнебель 1986, 11), то В. І. Немирович-Данченко поглибив цей підхід: «Цього мало –іти від себе. Ви повинні від себе знаходити те самопочуття, яке диктується... автором» (Немирович-Данченко 1984, 180). В уяві актора текст ролі, за В. І. Немировичем-Данченко, повинен доповнювати «струмінь невимовлених слів» (цит. Кнебель 1966, 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» (Бірман 1962, 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 і про виникнення в уяві актора третьої особи: «Ваше вище я стає вашою другою свідомістю», однак «поряд з натхненням, що сходить від вищого я, повинен зберігатися і здоровий глузд нижчого я ... Створений вами сценічний образ є носієм третьої свідомості»

¹⁹ Зокрема, С. Б. Вахтангов пропонував «прийом ... створення додаткових перспекод» (цит. Горчаков 1957, 81) як проміжних, посередницьких ланок. Не важко помітити тут відродження августиніанської традиції глумачення труднощів розуміння тексту як умисних завдань для мислення.

(Чехов 1986, 265–266)²⁰. Отже, в акторській інтерпретації не лише вимагається доповнення авторського тексту в уяві власним внутрішнім монологом, але і подання з різних точок зору відсутніх в тексті персонажів, тобто – створення суб'єктної перспективи.

Завдання побудови суб'єктної перспективи в герменевтичній інтерпретації, зрештою, впливає вже з того, що вислів у проблематичному модусі постає як характеристика відкритих можливостей. Тоді суб'єктами стають учасники дії, точки зору, навіть запропоновані обставини, що перебувають в неявиному вигляді, «за кадром», досягаючи в граничному переході тотального уособлення. Як у наведеній пораді М. А. Чехова, відбувається множення точок зору, ракурсів спостереження реалій у оповіді — явище, зрештою, відоме вже в драматургії М. В. Гоголя²¹. Оповідний текст виглядає як театр, де персонажами стають словесні маски.

Таке впровадження трансцендентних чинників з-поза тексту виявляється і в 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 від-

²⁰ 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» (Рождественская 1978, 42, 47).

²¹ Тут «складається враження, що дійових осіб ... значно більше, ніж насправді» (Вишневская 1976, 80), — ефект, заснований на «гоголівському прийомі вклучення до діалогу або монологу розповідей про нікому не цікавих людей», так що «цілі губернії постають ... з іменами і прізвищами» (Вишневская 1976, 77 - 78).

криваються всі чотири дії) (Паперный 1976, 162–164)²². 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 і необхідно уявити ціле²³. Така подвійна рефлексія виводиться з театрального прийому «сцени на сцені»²⁴, який стає також засобом втечі від конфлікту до гри. Тут істотним стає побудова предикатної ієрархії, зокрема, виявлення т.зв. неявних предикатів (або «дієслівних сюжетів», за М. Н. Кожиню), переосмислення тексту як притчі в алегоричному ключі з виявленням справжніх мотивів учинків героїв. Саме використання ефекту неявної предикації уможливорює 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 слі-

²² Ще виразніше присутність трансцендентного чинника, того, про що навіть не згадується у тексті, засвідчена тут перервою у два роки між 3-ю та 4-ю діями (Паперный 1982, 150). У «Трьох сестрах» взагалі має місце «дія, що не здійснюється, не-подія», поряд з цим виникають ефекти «невільного діалогу, в який складаються одна з одною самі репліки, без відома промовців» (Паперный 1982, 175–176).

²³ Наприклад, «Бунін перетворює сприйняття головного героя в посередника для зображення сприйняття іншого героя» (Полоцкая 1973, 82).

²⁴ Цей прийом широко вжитий у «Дрібному бісі» Ф. Сологуба, де у фіналі головний персонаж перед убивством заманює до дому і обеззброює жертву своїм удаванням невинних намірів. Театральними умовностями позначена і любовна гра інших героїв — Саші та Людмили. В повісті О.М. Толстого «Бікус (пригоди Невзорова)», яку сам автор вважав 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.

дує 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 витоки коріняться в театральній практиці, зокрема, в прийомах «читання з кінця» або в переробках п'єс через заміну фіналу (трагічного на щасливий, з деякими шекспірівськими драмами у 18-му столітті). Своєю чергою, опосередкування відношення тексту до предмету оповіді суб'єктивним внутрішнім світом, становлячи спільну особливість драми та лірики, визначається як дієгезис — особлива опосередкована форма мімесису (таке розуміння термінів виводиться ще з «Держави» Платона)²⁵.

Концепція драми як опосередкованої оповіді, дієгезису, дозволяє витлумачити традиційні форми власне сценічної інтерпретації, поділені на зовні протилежні підходи театру удавання та театру переживання. Вони виявляють очевидну однобічність і недостатність: реальне переживання стану персонажу (приміром, важко хворого) нездійсненне, а намагання досягти «справжності» позначалося на можливостях акторів (прикладом була, приміром, П. Стрепетова, яка виснажилася вже у сорокарічному віці); удавання ж веде зазвичай до сценічних штампів і фальшування, і лише у виняткових випадках (як у грі віртуозної С. Бернар) цей ефект стає непомітним. Справді за обома підходами виявляється відтворення суб'єктно — предикатних взаємин тексту: тут ставиться питання, чи відкривати в собі можливості суб'єктів, чи відтворювати лише зовнішні ознаки, відчужувані властивості їхніх учинків, тобто питання про пріоритет

²⁵ Так що «статус в межах <...> дієгезису — це статус будь-якого звичайного обміну репліками» (Женетт 1998, с. 368).

суб'єктів або предикатів у інтерпретації. Розв'язання дилеми полягає в тому, що необхідне звернення до реальності з-поза тексту, до «шматків життя», які стають мотивами учинків дійових осіб на кону, а отже, до їх потреб та здібностей. Відтак будується віртуальний світ, яким доповнюється текст, де «в мріях своїх ми можемо переживати такі піднесення, яких нам не доводиться зазнавати в дійсності» (Гуревич 1927, с. 52). Отже, обидва підходи, переживання та удавання, спрямовані відповідно на суб'єкта (як носія можливостей дії) та предикат (як реалізація цих можливостей), що існують лише в єдності.

Узагальнений суб'єкт дії — не персонаж (власне, комунікативний суб'єкт, тобто, оповідач, спостерігач, учасник, адресат або що) і не звичайний підмет (денотативний суб'єкт), а носій можливостей тих учинків та подій, які актуалізуються в текстовій оповіді. Такий підхід дозволяє пояснити ефект породження в ліричному творі образу іншого, *alter ego*, зокрема, множення дійових осіб — т.зв. **мультиплікація персонажів**. Цей ефект дуже виразно подано Г. Гессе у «Степовому вовку» в сцені, де герой повісті Гаррі потрапляє до «чарівного театру» Пабло: «<...> я опинився перед величезним, на всю стіну дзеркалом і побачив у ньому себе. На коротку мить я вгледів відомого мені Гаррі <...> Та не встиг я його впізнати, як він розпався ...все дзеркало було повне Гаррі або уламків з Гаррі <...> Деякі Гаррі були такого віку, як я, деякі старші, деякі зовсім старі, а деякі зовсім молоді ... П'ятидесятирічні і двадцятирічні Гаррі, ... і всі вони були мною» (Гессе 1974, с. 113). У театрі ефект мультиплікації персонажів відомий, як щойно відзначалося, хоча б у драматургії М. В. Гоголя, де реальних суб'єктів дії, згадуваних у репліках дійових осіб, значно більше, ніж безпосередніх персонажів. Зрештою, в цьому ефекті спостерігаємо вияв того театрального феномену, який

М. М. Євреїнов запропонував визначати як монодраму²⁶.

Неважко помітити в цьому визначенні суголосність тому, що відзначає лірику — переважання перцептивного аспекту вислову, подання світу через споглядання спостерігача, через бачення свідка. Водночас тут узагальнено і сценічну практику (автор згадує, зокрема, про досвід акторів — трансформерів, які перевтілюються по чергово в різні ролі)²⁷. В такому множенні постатей йдеться не про персоніфікацію предметів довкілля, а про різні стани, іпостасі однієї особистості. Зокрема, в ліричному вірші учасниками дії стають не предмети самі по собі, а їх видіння споглядачем, Самий факт того, що предмет був помічений і зауважений як предмет сприйняття оповідача відрізняє насамперед досвід цього оповідача від того, яким він був до споглядання, і тому визначає нову **іпостась** особи, а конфлікти виникають і розгортаються саме між такими іпостасями, що постають як свідки різних подій. Незгода між їх голосами визначає преображення особистості, що становить основу змісту ліричної монодрами. Виявлення можливостей і суперечностей внутрішнього світу особистості, його проблематики як підстава інтеграції тексту становить основу сценічного потенціалу лірики як дієгезису — оповіді про реальність, опосередкованої особистістю спостерігача: з-поміж полюсів «ціле — частини», «можливе — актуалізоване», «пи-

²⁶ Тут «світ, який оточує діяча, є таким, яким його діяч сприймає <...> основний принцип монодрами — принцип тотожності сценічного видовища з уявленням діяча. Іншими словами — спектакль зовнішній повинен бути виразом спектаклю внутрішнього» (Євреїнов 1909, с. 18).

²⁷ Досвід монодрами став особливо поширеним в другій половині ХХ ст., після появи моноопери Ф. Пуленка (за Ж. Кокто) «Людський голос». Саме в зв'язку з досвідом моноопери було запропоновано таке поняття, як «всеохоплююча свідомість персонажа», де суб'єкт дії визначається своєю унікальністю, так що «єдиний персонаж поглинає в собі всі смислові шари» і «ми все оточення бачимо очима персонажа» (Приходовская 2018, 49).

тання — відповідь», «суб'єкт (тема) — предикат (рема)» пріоритет у ліриці вочевидь припадає на перші компоненти.. Суб'єктні й предикатні компоненти вислову (зокрема, їх актуалізації - теми й реми) постійно переходять один одного з інтерпретацією тексту.

Тут абстракція виявляє свою двоїсту природу, що відображено у поділі між предикатними і суб'єктними абстракціями. Побудова альтернативного супутника до тексту на кшталт екфразисів, перетворення тексту на катехізис для осягнення цілого і осмислення деталей передбачає диференціацію різновидів абстракцій, де герменевтичне коло циркуляції між цілим і деталями стає шуканням шляху в лабіринті між вибором альтернатив, тобто переростає в евристику. Для евристики як інтерпретаційної процедури визначення актуальних предикатів становить лише вихідний крок для віднесення характерів та ситуацій до прототипів за межами даного тексту.

Водночас, коли герменевтична інтерпретація, де оповідь в кожний конкретний момент подається як відповідь на приховані питання щодо цілого, має універсальне поле застосування, то евристика особливо суголосна умовам саме драматичного тексту. Будова драми збігається з евристичним процесом шукання рішення, зокрема, вже тим, що момент упізнання (анагнозис) відповідає евристичному осяянню (приміром, стан т.зв. *саторі* в дзен-буддизмі) — знахідці шуканого. Вихідний стан неозначеності, амбівалентності, абсурд (у тому ж таки дзен-буддизмі — т.зв. *коан*, загадкова притча) у вигляді трагічної вини або комічної помилки збігається з ініціальним моментом евристичного пошуку²⁸. Тут, зокрема, пускове значення здобувають міфологічні кар-

²⁸ Зокрема, у реконструкції життєпису персонажів драми такий евристичний момент дуже влучно окреслений М.Р. Резниковичем як «підніжка долі» - біографічна травма.

навальні образи перевернутого «світу догори ногами» (*mundus inversus*) або казкових небилиць з їх формулами «неможливості» (*impossibilia*). Так само як корпус казок у фольклорі визначає репертуар сюжетів, парадигматику можливих характерів і ситуацій, міфологічний кодекс можливих, невірогідних подій пропонує своєрідний каталог див (що засвідчено, приміром, у житійній літературі, в описах діянь чудотворців). Саме доведення абстрагування до граничної межі метатексту викликає потребу в евристиці.

Режим найбільшого сприяння для оперування абстракціями метатексту складається в експериментальній діяльності, спрямованій на виявлення епіфеноменів, зокрема, їх випробування в пошуковій діяльності. Для їх позначення католицький мислитель XIX ст. Б. Больцано запропонував термін евристика²⁹. Звернення до такого пошукового підходу визначається неозначеністю як вихідних умов дослідницької задачі, так і шуканого результату, «коли той чи інший процес неможливо повністю ... описати логічно, а можна лише за допомогою множини ... рекомендацій» (Мюллер 1984, 22). Одним з провідних методів евристики став метод т.зв. морфологічної скриньки (*morphological box*)³⁰, розроблений 1942 р. американським астрономом і астронавтом швейцарського походження Фріцем Цвіккі (Zwicky, 1898–1974), який уславився також як автор гіпотези так званої тем-

²⁹ Значущість абстрагування для евристики можна побачити на прикладі таких двох прийомів, для яких запропоновано терміни анаксіоматизація та гіпераксіоматизація: перший з них становить «відкидання окремих ознак, нехтування деякими умовами задачі», так що процедура «постає як психологічний механізм абстрагування» (Розет 1988, 30–31); в другому «вдала знахідка одержує підвищену оцінку» (Розет 1988, 36), а отже, частіше використовується, витискаючи альтернативні підходи.

³⁰ Закроений як альтернатива до відомої «чорної скриньки» (*black box*) — об'єкту, цілком неозначеного у досліджуваного методом спроб і помилок (*trials & errors*).

ної речовини (1933 р.). Відмовившись від апріорної невідзначеності розв'язуваної задачі, Ф. Цвіккі описує об'єкт наперед запропонованими загальними ознаками: «Я запропонував вивчати більш абстрактні ... структурні взаємовідносини» (Ritchey 2002, 3)³¹. Істотний компонент такого підходу утворюють «всі наведені можливі альтернативи» (Антонов 1978, 152), які підлягають усуненню. Абстрактністю зумовлені також обмеження морфологічного підходу, де, з одного боку, надмір альтернатив, а з іншого боку, «відсутність впевненості в тому, що ... враховано всі» (Альтшуллер 1973, 53) можливості.

Евристика досліджувалася переважно на основі інженерної творчості або дидактичних прийомів. Однак її ідеальну модель становить процес театральних репетицій. Так само, як в евристичній процедурі, тут зарезервовано право на помилку до того, як буде одержано остаточний результат. Роль абстрагування тут виявляється в самому процесі висування припущень, гіпотез та їх перевірки. Більше того, можна знаходити паралелі між евристичними прийомами морфологічного аналізу та театральною характерністю: в обох випадках йдеться про відбір ознак предмету як його абстрагованих властивостей. «Морфологічна скринька» становить по суті зібрання всіх можливих редакційних версій тексту, відбір яких здійснюється через їх випробування на репетиціях. Такі транзитні, проміжні варіанти тексту — чернетки письменника або репетиційні проби в театрі — відрізняються саме відношеннями розподілом ступеня абстрактності.

Відтак стартовим моментом евристичного процесу

³¹ Для такого опису складаються таблиці з попарними характеристиками ознак об'єкту (наприклад, ваги і об'єму проектованого виробу), що становлять «типологічне поле, яке містить всі можливі залучені до розгляду відношення» (Ritchey 2002, 3). Головна вимога тут — вибір шуканих параметрів за їх сумісністю, так що результатом стає «визначення і обстеження граничних умов» (Ritchey 2002, 8).

є визначення пошукового завдання у вигляді т.зв. морфологічної скриньки, де зіставляються шукані властивості, параметри³² предметів (суб'єктно-предикатні відношення), що відповідає драматичній перипетії або попередньому випробуванню героя в чарівній казці, в якій постає проблема визначення актуального предиката (у найпростішій схемі детектива — віднесення предиката вини до того чи іншого суб'єкта). Фінальний момент, до якого спрямована драма — відкриття невідомого, визначається латинським висловом «передбачай кінець» (*respice finem*). Саме з цим спрямуванням в майбуття пов'язане евристичне правило, назване принципом Паппа (за іменем античного математика Паппа Олександрійського): розглядати фінал так, наче його вже досягнуто і завдання вирішено³³. Суголосність практиці театру, де саме «від кінця», від уявного досягнутого результату будується дія і виконавський малюнок акторів, підкріплюється і таким евристичним прийомом, як заміна одного завдання іншим, так що вибудовується ланцюжок посередницьких кроків³⁴. Відоме в акторській практиці поняття пристосування — дії, спрямованої на досягнення далекої мети — становить приклад такого евристичного опосередкування завдання заміною його іншим. Метонімічний ряд, типовий саме для міфологічного мислення, суголосний евристичному принципу індуктивного наведення, коли частковість дає дороговказ для розв'язання загальніших

³² «Параметри ... описують характерні особливості і функції виробу ... Можливі варіанти являють собою описи способів ... досягнення параметрів» (Хилл 1973, 72)

³³ За цим принципом, «вважай зробленим те, що треба зробити ... припустивши, що умови задачі цілком виконано» (Пойа 1961, 76). Відтак процес здійснюється «розв'язуванням задач з кінця» (Пойа 1961, 132–133)

³⁴ Мета опосередкування – «обійти перешкоди, які не можна подолати безпосередньо» (Пойа 1961, 82)

завдань³⁵. Тут виявляється точка сходження міфу, театру та евристики: адже комплементарна композиція міфологічного тексту, заснована на доповненнях метоніміями, пов'язана з неозначеністю тексту: оскільки експериментальна перевірка гіпотез завжди часткова, один експеримент повинен доповнюватися іншим, звідки — джерело неозначеності³⁶. Нарешті, в діапазоні похідних текстів сателітів, створених герменевтичною інтерпретацією, повинна досягатися гранична міра абстракції, і її подає **метатекст** як гранична межа текстової деривації.

Оскільки текст в своєму житті оточується похідними інтерпретаційними посередниками, гранично абстрактний метатекст береться за вихідну точку евристичного пошуку, де предикатна ієрархія та суб'єктна перспектива становлять головні вісі. Варто відзначити, що розкриття предикатної ієрархії («дієслівного сюжету», за М. Н. Кожиною) становить тривіальне завдання (як у прислів'ї Цезаря «прийшов, побачив, переміг»). Суб'єктні абстракції залучають значно більше учасників і спостерігачів дії. Значущість предикатної ієрархії у драматичній інтерпретації засвідчено уславленою порадою К. Станіславського грати дієслова, а не іменники чи прикметники, відтвореній у відомому твердженні, що «єдиним знаряддям драматурга є дієслово» (Резникович 1996, 49). Водночас в ширшому підході саме суб'єктна перспектива переважає своєю вагомістю компоненти текстової предикації, що засвідчено іншою рекомендацією: «Грайте характер, а не сюжет», бо ж «у справжній психологічній виставі атмосфера відсутня без характеру» (Резникович 1996, 84). Що характер належить до суб'єктної перспективи, а не до предикації, доводиться ще й його протиставленням

³⁵ «Індукція підказує дедукцію, окремий випадок підказує загальний доказ» (Пойа 1975, 72)

³⁶ «Додатковість має своїм природним наслідком невизначеність» (Бриллюэн 1966, 89)

так званій зовнішній характерності, яка належить до здатних відокремлюватися ознак особи, а відтак визначається як елементи предикації³⁷. Звідси випливає, що метатекст передбачає насамперед опис характерів як індивідуації, що відсилає до сутності.

Один з принципових наслідків процедури виготовлення метатексту — те, що іманентні текстуальні засоби недостатня основа для текстуальної інтеграції, а відтак необхідно шукати засоби трансцендентні у тому сенсі, що вони повинні знаходитися поза текстом. Необхідність трансцендентних основ інтеграції добре відома в театрі, зокрема, як необхідність реставрації минувшини характеру, яку не дано в тексті ролі. М. Резникович дуже влучно запропонував поняття «пастки долі» як вирішальної події в ненаписаній передісторії характеру, тобто «провідної життєвої обставини минувшини, яка перешкоджає здійсненню найглибших намірів героя і життю відповідно з сердечними почуттями, як бажалося б» (Резникович 1996, 115). Ця уявна біографічна подія добре відома у психоаналізі як «фундаментальна травма» (нім. *Grundtrauma*) і належить до очевидних драматичних обставин, які слід розкрити в інтерпретації. Між тим «минулі вчинки становлять невід'ємний компонент характеру. Їх треба прожити» (Резникович 1996, 99). Важливість шукання сил з-поза іманентних текстових ресурсів визначається сутністю як основою змісту абстракції індивідуації.

Своєю чергою це дає підстави для відродження давнього поняття **ідеалу**, який узагальнює абстракцію типу. Увагу до нього нещодавно привернули як до «абсолютної цінності відповідно до закону обов'язку» та «різних форм

³⁷ Зокрема, це величезна помилка, коли характер заміщається характерністю, а актори «мають на увазі зовнішню характерність в сенсі характеру ... тобто лиш є зовнішніх ознак людської поведінки» (Резникович 1996, 84).

першоджерела» що «входять до результату дії» (Колесов 2017, 237–238) з відсиланням на необхідність розглядати його далі як альтернативу ідолам. Під цим оглядом ідеал міг би репрезентувати індивідуацію, зокрема, стосовно персоніфікованих абстракцій через їх атрибути, в яких виявляється їхня сутність³⁸. Тоді можна було б оцінювати ідеал як необхідний компонент метатексту, враховуючи, що взагалі ідеали зіставляються з актуальною оповіддю про події. Слід також наголосити, що подія або вчинок передбачає певне аномальне відхилення, що межує з дивом як неймовірною подією. В цьому сенсі можна казати про театральні казуїстичні експерименти, які уможливають осмислення аномальних компонентів дії як абстрактних узагальнень. М. Резникович наголошує на відмінності між драматичною концепцією події від епічної, де «інерція подій» переважає на протизагу «вихідній події драми» (Резникович 1996, 66–67), якою визначається подальший перебіг дії. У всякому разі подія повинна описуватися як мотив, де суб'єктні та атрибутивні або предикатні компоненти сполучаються. Зі свого боку мотив можна розглядати як абстракцію від ширшої конструкції сюжету або фабули, де залучаються характери і ситуації. Оскільки текст — ланцюжок мотивів, виникає проблема їх мотивації та спонтанності, і тут трансцендентний концепт ідеалу здобуває значущість.

Дієвість такого прихованого ідеалу як актуальної текстової інтеграційної сили можна знайти в описах музики. Що музика має широкі можливості метатексту, може засвідчити добре відоме вживання автодескриптивних елементів, властивих музиці, без звернення до вербального

³⁸ Це можна було б проілюструвати жіночими портретами Просвітництва, де «ознаки ідеалу показано більш безпосередньо» (Коваленская 1983, 9), ніж в чоловічих портретах. Подібний підхід в іншу епоху уможливив розкриття уподібнення «любві до мистецтва та любві до життя» (Коваленская 1983, 184) як виявлення особистісної суті.

матеріалу. Такими є, зокрема, монограми, які створені з виглядом цифрового шифру особистих імен, але здобули ширше коло інтерпретації, як показала Л. Решетняк (Решетняк 2002, 202–203)³⁹. Власний вербальний метатекст музики може бути поданим добре відомими описами інструментальної музики, зокрема, у т.зв. книжках для відвідувачів концертів.

Продуктивність компіляції метатексту засвідчена зокрема описами так званої уявної музики (у творах Е.Т.А. Гофмана, Т. Манна, Г. Гессе). Одне з переконливих виявлень екфразисів музики знаходимо в працях О. Должанського. Так, у 5-й симфонії П. Чайковського такі абстракції, як «похмура думка про марність буття», що «підкреслена характером лихоманкового поспіху» — наслідок «суміші елементів похоронного маршу з вочевидь невластивим йому поспішним ритмом руху» (Должанский 1965, 187–188). Далі слідує «картина життєвого ідеалу, цвітіння найкращих людських сил», що відіграє роль «вирішального засобу проти філософії самознищення» (Должанский 1965, 189). Завершення 1-ї частини становить «беззахисність» (Должанский 1965, 191) піднесеного, а наступна частина пропонує альтернативну картину абстракцій, де 1-ша тема «сповнена виснажливого збудження», готуючи 2-гу тему, так що «все квітне і все надихається» (Должанский 1965, 192–193). Мелодія пасторалі із значенням «покірливої скарги» впроваджує «почуття співчуття та ... незрозумілої тривоги», які мають результатом «вторгнення зла» (Должанский 1965, 193–194) так що альтернативні образи виявляються марно замріяними. 3-тя частина перетягає з буттєвого кон-

³⁹ Ще більш показові приклади музичних паліндромів, де фактично зіставляються пари текстів (Решетняк 2002, 204–205), так що один з них може бути взятим як метатекст для іншого. Інші приклади такого авто-дескриптивного метатексту можуть демонструвати так звані загадкові канони де ціле резюмується у межах мелодичної фрази і розгортається знову засобами симетричних перетворень (Решетняк 2001, 138).

флікту до царини спогадів «образи дитинства», позначені «танцювальною граціозністю», де присутність початкової теми нагадує про себе вторгненням контрапунктів, які «огидно насмішкуваті» і «додають отрути сумнівів» (Должанский 1965, 196). Нарешті, в останній частині третя сила стає силою «стихійності» (Должанский 1965, 198) де знаходимо «печатку твердості, стійкості, світла» (Должанский 1965, 199).

У 8-й прелюдії та фузі Д. Шостаковича (fis-moll) знаходимо «прагнення до щастя, прощання з ним, втрату його і згадку про нього» (Должанский 1963, 64) які визначають зміст 1-ї частини циклу, так що «складна шкала почуттів втілюється у маленькій танцювальній п'єсі: сподівання, задоволення, очікування, досягнення, розлука, втрата» (Должанский 1963, 68). У фузі знаходимо «характер жорстокої, трагічної оповіді» (зокрема, «враження, схоже на похмуре розгойдування нещасних жертв» в деякі моменти) (Должанский 1963, 68 - 69). Конденсація похмурості має результатом те, що навіть «найсвітліше місце ... здобуває драматизму» так що «невимірне горе» (Должанский 1963, 73-74) стає сутністю твору. Інший вид абстракцій, якими визначається текстова інтеграція, запропоновано для 11-го циклу (in Fis-dur). Прелюдія «сполучає умисну серйозність та наївну виконання» разом з «підстрибуючим рухом» (Должанский 1963, 92). Зокрема, танцювальний характер матеріалу підкреслено завдяки вторгненню «слухняних заповільнених послідовностей акордів» (Должанский 1963, 95) як чогось загадкового. У фузі «образ примхливого і гранично різноманітного руху створюється подібно до враження від спортивних змагань з багатьма учасниками» (Должанский 1963, 96). Як наслідок, «картина навальної ігрової пристрасті», «гри життєвих сил, здоров'я, міцності, жвавості» (Должанский 1963, 99) може визначити інтеграційну силу твору.

Істотно, що словесні описи музики служать не лише

як роз'яснювальні засоби для слухачів концертів, але і як інструктивні вказівки для виконавців. Це може засвідчити, зокрема, практика диригування, де симфонії описуються для пропонування відповідних інтерпретаційних версій. На приклад, цілісність 2-ї симфонії С. Прокоф'єва можна обґрунтувати, за Г. Рождественським, з найпростішими абстракціями, де «найяскравіший контраст між обома частинами співіснує з наймогутнішою інтонаційною спільністю. До речі, ця спільність досягається найпростішим способом: через взаємодію двох символів — мажорного і мінорного тризвуків» (Рождественский 1974, 31). Існування таких абстрактних мотиваційних сил пояснює деякі ефекти строкатості, з якими стикаємося в цьому творі. Наприклад, у завершенні 1-ї частини «повторення теми не сприймається як продовження дії ... Прокофєв, здається, зводить монумент загиблому героєві» (Рождественский 1974, 33). Коментуючи 6-ту симфонію, диригент привертає увагу до невеличкої деталі на початку останньої частини, де «уперше безтурботна атмосфера фіналу порушується, це перше попередження про наступну катастрофу» (Рождественский 1974, 47).

Абстракції як знаряддя екфразисів музики з вказівками для виконавців можна продемонструвати на аналізах сонат Л. Бетховена за Ю. Кремльовим. Наприклад, у 29-й сонаті (op. 106 B-dur) 1-ша частина позначена як «сплав героїчних спогадів у низку величних узагальнених форм», де вживаються такі уподібнення, як «потік струмків весною» або «зухвало наступаюче військо» (Кремлев 1970, 283–284). 2-га частина знаходиться «на межі притомності і приспаного буття», готуючи перехід до «зворушливої лірики» (Кремлев 1970, 287). В наступній частині «скарга переходить в порив почуттів», досягаючи «граничного ступеня суму», що доходить висновку про «утвердження духовного миру з відмовою від пристрастей» (Кремлев 1970, 289–291). Як наслідок такого

визволення душі в останній часті має місце «апофеоз розсудливості» (Кремлев 1970, 294).

Показово, що в основі таких герменевтичних описів був запропонований В. Бобровським метод драматичного аналізу музики, продемонстрований, зокрема, стосовно спадщини О. Скрябіна. Відзначалося, що тут створюється «узагальнений драматизм» і «тріада, яка править ним, наступна: від найвищої витонченості через активну навальність (летючість) до найвищої величі» (Бобровський 1990, 151). Така послідовність абстракцій дає основу для метатексту композитора⁴⁰. Такий підхід пояснює ті трансцендентні сили, які визначають композиційну схему абстракціями. Ефективність пошуків абстрактних схем можна продемонструвати на прикладі творів Бетховена, де має місце «принцип діалектичного ствердження через заперечення» (Бобровський 1970, 80), який, зокрема, прибирає форму «рух — гальмування (заповільнення, опір) — вибух (подолання)» (Бобровський 1970, 217).

Екфразиси інструментальної музики можна розглядати як готові сценарії сценічних вистав. Щоб навести приклади таких можливостей інсценізації можна процитувати стандартний опис з книжки для відвідувачів концертів. Як приклад можна взяти той, який стосується 3-ї симфонії А. Брукнера *in d-moll*. Опис пропонує низку абстрактних ідей, таких як контраст героїки та ідилії в елементах 1-ї частини, елегію, як спільний знаменник 2-ї частини, пастораль у наступній частині та у фіналі — прийом подання однієї теми під масками серйозного хоралу та веселого танцю (Laux 1972, 321–323). Такий метатекст подає підготовчі чернетки інсценізації. Зокрема,

⁴⁰ Наприклад, в «Поємі екстазу» саме «парне протиставлення лірика — летючість, що виводиться з пари пісня - танець» (Бобровський 1990, 152) слугує основою інтеграції твору. Відповідно, «надідея — це намір втілення саморуку людського внутрішнього світу в його вичищенні та відстороненні від повсякдення» (Бобровський 1990, 158).

подібні екфразиси можна зіставляти з описами балету. Пояснення, подані Ф. Лопуховим до версії М. Петіпа «Лебединого озера» П. Чайковського, подають трансцендентні основи для обрання сценічної версії⁴¹. Абстрактні поняття уможливають розкриття відмінності між джерелом Е.Т.А. Гофмана та інтерпретацією М. Петіпа «Лускунчика»: «Чисте, світле життя після полуночі, незважаючи на те, що є ніч — та думає Гофман. Можна досягти радощів і щастя, але необхідно перейти через зиму — так мислить Петіпа» (Лопухов 1971, 208). Йдеться про випробування героїв, яке стосується їхніх характерів, їхніх невід'ємних якостей як репрезентації суб'єктної перспективи.

Інший різновид евристичного метатексту зустрічається в особистих позиціях виконавців балету. Можна порівняти зразки метатексту у версіях Джульєтти, підготовлених Г. Улановою та К. Максимовою. Для першої відзначається «ламкість», яка робить її «зворушливо безпомічною», що стає провідним атрибутом ідеалу, який мається на увазі, у версії, виконуваний разом з В. Габовичем. У іншій (дуєт з Ю. Ждановим) вона розкриває «жіночу мудрість, материнське любовне ставлення до коханого» (Львов-Анохин 1970, 37). У виконанні К. Максимової «її дитинячий характер прибирає дуже специфічне філософське значення в трагічному контексті драми», де вона демонструє «чаруючу, сповнену життєвих сил жіночу дитину», яка «не несе печатки трагічної фатальності та патетичної винятковості», так що «жахлива несправедливість, абсурдність її ранньої смерті» становить висновок (Львов-Анохин 1976, 139).

⁴¹ Так, трагедія пов'язана з вказівкою на те, що «лебеді відомі як однолюбці», так що «вірність становить основу змісту» (Лопухов 1971, 217). Крім того, «в момент небезпеки тварини збираються до кола» (Лопухов 1971, 221). Відповідно, коли у фінальній сцені «Одетта і принц оточені півколом», то це дає «пластичну метафору ідеє фатуму» (Лопухов 1971, 224).

Повною мірою створення метатексту виявилось в практиці драматичного мистецтва. Як приклад драматичного метатексту, де переважання суб'єктивних абстракцій характерів стає очевидним, можна розглянути інтерпретацію «Дворянського гнізда» І. Тургенева, запропоновану М. Резниковичем. Для адекватного розуміння образу Лізи важливим є «могутність кохання. Могутність пристрасті. Це не записано в романі, але розшифровується у деталях» (Резникович 1996, 32). Іншими словами, йдеться про трансцендентні сили, які визначають події з-поза тексту. Зокрема, одна з таких сил належить фатальній ролі минулих подій, так що «минувшина почне втручатися в сучасність все потужніше і потужніше» (Резникович 1996, 39). Під цим оглядом сценічна поведінка Лізи у інтерпретації Ані Наталушко демонструє відверту залежність від абстрактно осмисленої і вигаданої минувшини. Зокрема, це «передчуття прийдешнього горя» (Резникович 1996, 119), демонстроване на кону, де мотив «несподіваного листа» дає підстави для вжитку слів ще однієї героїні з іншої повісті І. Тургенева, «Рудін» (Резникович 1996, 121). Тут узагальнення ситуації і перенесення репліки як прихованої цитати уможливають вживання засобів, які стають невід'ємними атрибутами суб'єктів. Схильність характеру визначає катастрофу: «Вона почуває жах і страх перед майбутньою самотністю, і немає сумніву, що це надійде назавжди» (Резникович 1996, 121). Отже, деякі абстракції, такі як пристрасть та минувшина, стоять за текстом і пояснюють події, які здаються спонтанними.

Інший приклад того, як абстракції справляють вплив на розкриття характерів у поведінці, знаходимо у «Безприданниці» О. Островського. Абстрактну сутність метатексту стосовно протагоніста Лариси можна визначити як «трагедія духовної особистості в бездуховному суспільстві», де «драма Лариси почалася ще до підняття завіси»,

оскільки вона зрозуміла, що «що вона не може жити серед цих людей і не бути річчю», відтак розкриваючи «її конфліктування з опредмеченим світом» (Резникович 1996, 35). Абстрактна проблема опредмечування стає прихованою силою яка просуває дію до трагедії. Істотно, що інша проблема виникає, проблема спонтанності подій. Одна з них — поведінка Лариси перед зустрічю з колишнім коханцем, яку неможливо пояснити: «Мабуть ніде в ролі неможливо зіграти такі секунди зневіри самовпевненої особи, сумніви і передчуття поразки» (Резникович 1996, 285). Інший момент спонтанності можна знайти у вирішальній сцені перед остаточним прощанням з коханцем та фінальною катастрофою: «Островський, який завжди такий визначений і докладний тут оминає, залишає в тіні найважливіші події» (Резникович 1996, 296). Тому виконавець повинен уявити трансцендентні дані за допомогою абстракцій. Щодо коханця, стає ясным, що для нього «тягар золотих кайданів ... це його добровільне рабство», так що «він продає себе в рабство» (Резникович 1996, 299). Щодо Лариси, «вона висуває перед ним такі перешкоди, які змушують його розкрити себе» та як наслідок «вона досягає ясності і правди», якими є «здоровий глузд, розрахунок», так що «було сподівання. Тепер сподівання немає. Границі досягнуто» (Резникович 1996, 300–301). От чому фінальна сцена позначає «момент найвищого зречення. І розуміння власної несумісності зі світом, браку життєздатності» (Резникович 1996, 302). Так абстрактні поняття, які стоять за текстовими даними, стають необхідними для інтерпретації та відповідної сценічної поведінки.

Можна знайти метатекст, що мається на увазі, у описах виконання видатних артистичних особистостей. Це стосується, зокрема, такого генію, як М. Заньковецька, у обдаруванні якої С. Дурилін знаходить здатність «поділяти сум з наймишкою і радість з Цвіркункою» (Дури-

лін 1955, 156). У ролі Софії з «Безталанної» І. Карпенка-Карого, написаній спеціально для великої акторки, вона демонструє концепт жертви. Варто відзначити, що акторка уникає ризику «того, що на акторському жаргоні позначається як блакитна роль, тобто схематичне демонстрування різних чеснот та добрих якостей, зневажених чужою злою волею» (Дурилін 1955, 190). Відповідно, метатекст ролі запропоновано як «спокійну любов, світлу радість та неминуче горе» з моментами «ліричної правди», «сонячної ідилії» (Дурилін 1955, 190). В епізоді, обмеженому вісьмома репліками на початку твору, акторка на мить показує «внутрішнє передчуття чогось лихого» як «миттєвий спалах блискавки з далекої, далекої чорної хмари» (Дурилін 1955, 191). Присутність долі як трансцендентної силу стає тут очевидною.

Інший приклад метатексту акторської гри стосується А. Бучми. В ролі Миколи Задорожного в «Украденому щасті» І. Франка відсутність примирення між двома суперниками підкреслено особливим натяком, оскільки він «простягає йому обидві руки як в 2-й дії коли (суперник - поліцай) налягає на них кайдани», так що «він чекає невідворотного покарання, але не мириться і не вибачає» (Львов-Анохин 1959, 92). Так простий жест стає абстракцією, яка відсилає до справжніх намірів і відношень⁴². Інше подання абстрактних ідей можна простежити в ролі Позиря з «Хазяїна» І. Карпенка-Карого. Тут, приміром, після поранення «він стогне не від болі, а від стурбованості бізнесом» (Львов-Анохин 1959, 45). Такі натяки дозволяють зробити висновок: «Не багатство служить йому, а він служить багатству, і це визначає абсурдність його буття» (Львов-Анохин 1959, 46). Ідеали особистості ста-

⁴² Іншим прикладом перетворення деталей на знаки абстрактних узагальнень може бути така манера мовлення, як «безпорадне лопотіння. Це — межа людського приниження і страждання» (Львов-Анохин 1959, 89).

ють за ролями і визначають деталі в поведінці актора. Опосередкування тексту виконавцем постає як евристичний процес, де формується метамова абстракцій як авто-опису тексту, що розвиваються з герменевтичного тлумачення тексту як відповіді на запитання виконавця.

Отже, інтерпретація як особливий вид рефлексії прибирає дві форми — герменевтичну та евристичну. Герменевтика визначає циркуляцію між цілим та частковостями, перетворюючи текст на катехізис. Герменевтичне тлумачення тексту започатковується припущеннями про цілісність і відбувається як взаємна корекція цілого та частин коливальним процесом, осциляцією наближень до текстового змісту (герменевтичне коло), де утворюються текстові супутники (наявні, зокрема, у внутрішньому мовленні), що передбачає побудову його екфразису (прикладом, режисерські коментарі) та його екзегезу, тлумачення як відповіді на неявні, приховані питання. Такі похідні проміжні допоміжні тексти для інтерпретаційної рефлексії стають посередниками, що утворюють абстракції вищого рівня стосовно первинних даних. Ця абстрактність зумовлена заперечною природою цих посередників як альтернатив, контрастів до джерела. Зі свого боку, виявлення в таких абстракціях суб'єктивно — предикатних взаємин через обстеження закладених у тексті можливостей та способів їх актуалізації (тлумачення цих взаємин як теми і реми) зумовлює необхідність виходу за межі тексту до царини трансцендентних щодо тексту прототипів і архетипів, що вже належить до компетенції евристики.

Метатекст як гранична межа абстрактності стає посередником текстового метаморфізму з метою розкриття трансцендентних джерел текстової цілісності (зокрема, таких, як ідеал). Герменевтика має справу з гіпертекстом (прикладом, з сюжетом), евристика через метатекст виходить до реалій буття. Евристичний пошук спрямо-

ваний на виявлення можливостей суб'єктів та їх актуалізації, позначеної предикатами, результатом чого стає осягнення сенсу (зокрема, момент упізнавання в драмі) як мета розгортання подій тексту. Опис характерів через індивідуацію відсилає до здібностей суб'єкта, можливостей, які актуалізуються у вчинках, подіях. Відсилаючи до трансцендентних сил, він розкриває сутність мотивації поведінки на кону через абстракції метатексту. Виправдовується поняття ідеалу як фактичного джерела розгортання метатексту та вихідної точки побудови абстракцій. Саме завдяки своєму спрямуванню назовні евристика несе пошукові завдання, а відтак спрямовується на проблематизацію інтерпретованого тексту. Виконавство, зокрема, практика репетицій і екзерсисів, якої не знає канонічна міфопоетична культура, є евристичним пошуковим процесом, що розвивається до експериментування як виявлення епіфеноменів.

Розділ 4

Логіка інтуїтивного мислення в культурогенезі як предмет феноменології¹

З попереднього ми бачили, що інтерпретація спирається на особливі відношення вербальних та ейдетичних абстракцій, що складаються на основі герменевтики та евристики. Зокрема, місце родово-видових відношень формальної логіки тут займають відношення «частини — ціле», що далі осмислюються як «засоби — мета» та «потенційне — реальне». Це означає, що артистична інтерпретація спирається на логіку, де замість формальної категоріальної ієрархії, орієнтованої на предикацію, постають відношення парцеляції, поділу цілого на частини, та актуалізації можливостей. Інтуїціоністська ло-

¹ Попередня апробація матеріалів розділу здійснена в публікаціях автора: Юдкін-Ріпун І. М. Евристика а ейдетика у феноменології культури. Культурологічна думка. 2020. № 18. С. 8–22; Інтуїтивне мислення та виконавське мистецтво: проблема ейдетичної редукції. V міжнародна науково-практична конференція Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва. Київ, 2020. (Київський Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого) с. 183–187

гіка², що виходила з такої заміни, розвивала передусім традиції герменевтики, зокрема, принцип т. зв. герменевтичного кола — тлумачення тексту функціями частковостей у цілісності та уточненням сенсу цілого частковостями. Виявлявся зв'язок з лінгвістичною проблемою меронімії (Слива, 2014), тобто позначень деталей, частин цілісності як особливого виду ідіоматики, а відтак і з ономастикою ейдонімів як її граничним випадком, що підводить до фундаментальних проблем походження мови й мислення³.

Своєю чергою, побудова логіки інтуїції на основі неповторних образів, а не уможлядних понять, пов'язує її з центральною концепцією феноменології — ейдетичною редукцією, підводячи до питання специфіки ейдетичного абстрагування, відмінного від формальних дедуктивних узагальнень. Відмінність виявлення атрибутів суб'єкта, предикації та його поділу на частини, парцеляції, відома з часів схоластики, виявляється в тому, що коли атрибути та предикати становлять актуалізацію можливостей, притаманних не лише цьому суб'єктові, а й іншим, то другі виявляються саме потенціалом унікального, окремо взятого суб'єкта.

Відповідно, коли виявлення атрибутів спирається на абстракцію узагальнення, то поділ на частини передбачає абстракцію ізоляції (індивідуацію) як представника, екземпляра певного класу. Абстракції такого штибу (що позначалися в німецькій філософській класиці терміном «ідей») висувалися на противагу узагальнюючим

² Зокрема, в одному з перших її варіантів (т. зв. мерелогія), розробленому львів'янином Ст. Лесьневським (1886–1939).

³ На проблематичності розмежування ейдонімів та генонімів у первинній інтуїції наголошував видатний київський лінгвіст А. А. Білецький: «У нас немає впевненості в тому, що завжди існувало протиставлення власних і невластних імен» (Белецкий, 1972, с. 20).

категоріям⁴. Така відмінність уже чітко проводиться у філософії І. Канта, який, зокрема, протиставляв умоглядним описам поняття схеми як наочного взірця для дій, а формальній дефініції — поняття експозиції⁵. Це свідчить про радикальну переоцінку в інтуїціоністській логіці предикації як підведення атрибутів під категорії. На взамін категоріальним ієрархіям інтуїція спирається на парцеляцію, поділ частин і частковостей, якими характеризується суб'єкт⁶.

Та нарешті, надання герменевтичному відношенню «ціле — частини» провідної ролі в інтуїції підводить до питання про вихід за межі «герменевтичного кола» тексту до історичної реальності та про перехід до відношення «внутрішнє — зовнішнє», до дистанції між внутрішнім змістом тексту та зовнішніми щодо нього реаліями епохи, у якій він створюється або витлумачується, і саме тут *герменевтика переходить в ейдетику*.

Нагадаємо, що це нове відношення здобуло досить інтенсивного розвитку на полі мовознавства в концепції В. Гумбольдта — О. Потебні, зокрема, у вигляді вже схарактеризованої проблеми внутрішньої та зовнішньої форми слова. У феноменології «зовнішнє» визначає, насамперед, апріорні передумови, що стоять за внутрішнім

⁴ За кантіанськими уявленнями, зокрема, «категорії мають справу лише з ... частковим пізнанням. На противагу їм ідеї вносять до процесів пізнання точку зору тотальності» (Бур, Иррлиц, 1978, с. 58).

⁵ Тут, зокрема, замість наведення переліку ознак подається опис можливих висновків — так звані експонібілії — які можна зробити з окресленого поняття, приміром, як імені сюжету.

⁶ Не важко помітити в герменевтичному поділі на частини спільний знаменник широкого кола понять, від партиципації первісного мислення Л. Леві-Брюля до концепції «парсичних» відносин у тоталогії В. В. Кизими.

змістом тексту⁷, а відтак наявність метасистеми, за якою розгортається побудова тексту. Зовнішність як протилежність внутрішності тут належить до «життєвого світу», який окреслюється інтерперсональними, міжособистісними відношеннями, зокрема, комунікацією. Отже, проблема побудови ейдетичних образів та природи їхнього абстрагування, що впливає з виходу від парцеляції (поділу цілого на частини) до широкого світу історії за межі цілого тексту, потребує спеціального аналізу.

Ключове феноменологічне поняття ейдетичної редукції має цілу низку відповідників у психологічних дослідженнях. По-перше, воно перетинається з поняттям інсайту, осяяння («ілюмінації»), осягнення «еврика», несподіваного відкриття як мети евристичного пошуку, прибираючи вигляду своєрідного творчого стресу. Пошлемося на свідчення багаторічного психологічного консультанта науково-технічних працівників, який наводить такі інтроспективні спостереження над перебігом «мук творчості» в процесі наближення до винаходу: дослідник відзначає «почуття занурення в пустку», «дивним чином візуалізовані поняття», коли винахідник «внутрішнім баченням розглядає проблему з різних боків ... наче складаючи все ще наявні в свідомості елементи відкритої фігури» (Китаев-Смык, 2007, с. 73, с. 75). Як бачимо, тут дуже чітко окреслено, по-перше, візуальні ейдетичні образи, коли ідея прибирає вигляду геометричної фігури, а по-друге, саме парцеляцію цієї фігури, її поділ на частини та нове об'єднання частин.

По-друге, ейдетична редукція як специфічне абстрагування перетинається з основними поняттями гештальт-психології, що лежать в основі дослідження візуальних

⁷ Прикладом може бути т. зв. «досценічне» життя персонажів драми, тобто ті обставини їхньої біографії, не подані в тексті, які відтворюються в уяві акторами. Реконструкція біографії персонажів становить апіорну передумову створення сценічного образу.

мистецтв. Спільність з ними феноменології зумовлена, насамперед, проблематикою психологічної ідентифікації предмету спостереження, питанням про те, чому «об'єкт упізнається як тотожній і єдиний, незважаючи на множинність переживань» (Улановский, 2010, с. 25). Закони гештальт-психології стосуються, насамперед, візуального сприйняття предмету, зокрема, це — його константність та контрастність, т. зв. прегнантність (доповнення в уяві тих елементів, яких не вистачає до вимог форми); їм присвячена фундаментальна монографія Вольфганга Метцгера (Metzger, 1975, 228, 255). Ейдетичні абстракції тут виявляється можливим унаочнити, зокрема, засобами піктограми, за якими побудована барокова емблематика.

По-третє, ейдетична редукція постає як одна з основ мнемотехніки — т. зв. ейдотехніка (Лурия, 1994, 27). Знайдена О. Р. Лурією у дослідженнях феноменальної пам'яті С. В. Шерешевського (1886–1958) «техніка перетворення пред'явленого ряду слів у наочний ряд образів» (Лурия 1994, с. 22) стала однією з «перших ластівок» концепції подвійного (словесного і образного) кодування — наукової сенсації останньої третини минулого століття, пов'язаної з відкриттям функціональної спеціалізації півкуль мозку людини⁸. Своєю чергою, перетворення слів на образи переступає кордон суто мнемонічних питань, впроваджуючи до терену художнього мислення в цілому та, зокрема, давньої «гораціанської» проблеми «логос — ейдос», тобто образності слова, його придатності передавати наочні картини. Ця проблематика впродовж панування протягом тисячоліття (від еллінізму до бароко) риторичної системи розв'язувалася в межах системи умовностей, що давало підставу характеризувати цю епоху як ейдетичну (Бройтман, 2004, 117). Водночас вини-

⁸ Додамо, що подібну феноменальну пам'ять мав син ніжинського козака (а згодом князь і канцлер) О. А. Безбородько (1747–1799), а мнемотехнічні проблеми становлять повсякдення акторської роботи.

кало питання про відношення слова та образу за межами умовностей, а відтак, у ширшому сенсі, про відношення риторики та ейдетики.

Відкриття подвійного кодування дало підстави для висновку, що справа тут не обмежується спеціалізацією вербальної та візуальної інформації між двома півкулями мозку. Насамперед, словесність і образність тут перетинаються з одночасністю та послідовністю, з симультанними та сукцесивними процесами переробки інформації, що засвідчене дослідженнями хворих на афазію — ураження мовної півкулі мозку⁹. Водночас питання про локалізацію симультанних процесів та розпізнавання зображень не має однозначної відповіді, оскільки, зокрема, істотним чинником тут стає семантична багатозначність самих образів, їхня полісемія. Зокрема, функції немовної, «ейдетичної» півкулі необхідні для розуміння суто мовних тропів, тому коли ця півкуля й відповідає за роботу з зображеннями, то йдеться не про геометричні схеми типу архітектурних креслень, а про зображення з підтекстом, що потребують інтерпретації. У дослідженні таких функцій «доцільно пропонувати суб'єктові уявляти не якийсь зоровий образ, а себе самого, беручи участь у реальній ситуації» (Ротенберг, 1980, 155). Відтак в управлінні зображальною діяльністю вирішальним стає не сама по собі локалізація відповідних психічних функцій, а інтереси причетності суб'єктів до ситуації зображення, тобто — інтенціональність.

«У страху очі по яблуку», «З переляку очкур луснув», «Од страху очі вилупив» — ці українські прислів'я влуч-

⁹ За даними дослідників, «спостерігається відносно збереження симультанної та змістовної структури оповідань у хворих з ураженням лівої, мовної півкулі та явні труднощі з її реалізацією. Коли ж уражена права (немовна) півкуля, то, незважаючи на відсутність мовних розладнань, спостерігалися значні дефекти симультанної єдності та змісту» (Корчужинская et al., 1980, 89)

но відзначають емоційну та інтенціональну основу візуальної інформації. Зображальність немислима без емоційного забарвлення, тож і спеціалізація півкуль мозку стосується не самих по собі процесів обробки візуальної та вербальної інформації, а цілком конкретних завдань, так що й мовна півкуля відповідає за побудову зображень¹⁰. Така емоційна забарвленість демонструється, зокрема, тоді, коли вербальна інформація сприймається ейдетичним способом, зокрема, в експериментах зі стробоскопічним демонструванням писаних слів, що парадоксальним чином тягне за собою зростання вразливості до емоційного сенсу, до підтексту слів (усупереч нестачі часу для їхнього розуміння)¹¹. Звідси випливає висновок про специфічну *візуальну інтенціональність*, якою позначені ейдетичні образи. Під цим оглядом особливо значущим виявляється зв'язок зображення з людською мімікою: промовисте свідчення тут дає феномен т. зв. «кривої посмішки», що виявляє конфлікт між візуальними та вербальними механізмами регуляції, від яких надходять суперечливі (збуджувальні, а не гальмівні) команди¹². Зосередження в цій царині різномірних мотивів та конфліктів стає чинником особливого її значення для *«фізіологічної»* оцінки предметного світу, його ідентифікації з виразами людського обличчя. Через постійну

¹⁰ Існують спостереження «про домінування правої півкулі в завданнях просторового зорового аналізу та лівої — у завданнях зорового розпізнавання», а також про правобічну локалізацію центрів емоційної експресії (Левашов 1981, 212)

¹¹ Коли демонстрування, завдяки спеціальній методиці, відбувалося лише в лівому полі зору, а отже, передавалося лише на праву півкулю мозку, то «поріг розпізнавання неприємних, табу слів був явно підвищеним порівняно з нейтральними, звичайними словами», звідки зроблено висновок про «підпороговий ефект неусвідомлених подразників» (Костандов 1983, 82–83).

¹² Тут «міміку гальмує, насамперед, кора мозку, а гальмівні механізми працюють у лівій півкулі» (Argyle 1988, 124–125, 92).

зацікавленість, відношення до мети зоровий світ людини завжди співвіднесений з історичною епохою, виявляє історичну конкретику¹³.

Отже, відсилаючи до світу історичних реалій, ейдетика визначає дистанцію поміж внутрішнім змістом текстів культури та обставинами їхнього історичного буття, а водночас спрямовується на долання цієї дистанції, на встановлення відношення «текст — епоха». Водночас виникало питання про відношення слова та образу за межами зумовленими такими реаліями умовностей, а відтак, у ширшому сенсі, про відношення «риторика — ейдетика». Тоді особливо вагомим чинником виявлення її специфіки стає евристика. Насамперед, на користь її вибору промовляє те, що її пошукові процедури значною мірою збігаються з логікою парцеляції та відсилання до зовнішнього світу: це — «перевірка можливості поділу об'єкта на незалежні частини» (та сама таки парцеляція) та «ідеальний кінцевий результат»¹⁴ (Альтшуллер 1973, 103). Вищезгадана особистісна причетність до ейдетичних образів, уявлення «себе самого» в проблемній ситуації знаходить відповідник у евристиці, коли «людина вживається в образ об'єкта вдосконалення» (Альтшуллер 1972, 57). Подібний ефект, відомий в психології як емпатія, указує на спорідненість ейдетики з евристичним пошуком. Той факт, що ейдетичне абстрагування має спільні властивості з евристичними дослідницькими програмами, дає підставу простежити зв'язок між ними. Спільною основою для зіставлення візуальної інтенціо-

¹³ Зазначимо, що не випадково у феноменології для позначення основної операції ейдетичної редукції обрано термін «епохе», що в перекладі з грецької означає «утримання (від спекулятивної думки)», а в основі однокорінний з терміном «епоха» (дослівно означає «зупинка»).

¹⁴ Останній відображає відому евристичну вимогу розв'язування завдання «від кінця», з припущення про уявний фінал, що відоме як принцип Паппа, від імені античного математика (IV ст. н. е.).

нальності ейдетики з пошуковими завданнями евристики постає їхнє відношення до історичних реалій конкретної епохи — відношення «текст — епоха».

Евристична спрямованість ейдетичних образів як знаряддя художнього або наукового пізнання конкретної історичної епохи виявляється, насамперед, через проблеми *дистанції* поміж текстовим внутрішнім змістом та зовнішніми передумовами існування текстів, та *проекції* як відношення текстів до цих передумов. Подолання такої дистанції, переступання межі внутрішності тексту й виходу до історичної епохи уможлиблюється пошуковими процесами, які дозволяють ідентифікувати зовнішній світ історичних реалій як метасистему прототипів власних текстових компонентів. Однак таке «знаходження» елементами тексту власних коренів у навколишньому світі, ідентифікація їхніх прототипів передбачає наявність у самому тексті іманентної амбівалентності, неозначеності тлумачення. *«Далекі від тривоги і від земної сварки, / Вони колишуться, одвічні двійники / Сонетів і канцон великого Петрарки»*, так Микола Зеров описував прототипи в сонеті *«У царстві прообразів»* 23. 04. 1921 р. Розуміння історії як царини коренів власної творчості повертає до одвічного питання шукати й упізнавати такі джерела, тобто — усувати завжди наявну невизначеність, співвідносячи текст з прототипами¹⁵. Тут варто наголосити, що амбівалентність ейдетики у феноменології становить один з провідних принципів, для окреслення якого Р. Ингарден впровадив поняття місць неозначеності¹⁶. Побудова ейдетичного, образного тексту становить усування таких місць шляхом «конкретизації», тобто ге-

¹⁵ Виникають неозначені «контури ... апеляцій від тексту до позатекстової реальності» (Лейдерман, 2010, 36).

¹⁶ Наприклад, персонаж літературного твору «мусів мати якийсь колір очей, тільки який — не було визначено» (Ingarden, 1976, 53)

гелівського сходження від абстрактного до конкретного, яке, проте, перетинається з інтерпретацією твору¹⁷. Саме тут і виникають точки дотику ейдетики й евристики, оскільки «невизначеність пошуку» (Серебрянников, 1970, с. 32), амбівалентність — це основна властивість евристичних задач. Ще одна особливість евристики — формування способів розв'язування задачі паралельно з самим розв'язуванням: «Образно кажучи, аксіоматичне числення підводить нас до потенційно нескінченного лабіринту, опановуючи який ми ... виробляємо відповідні евристичні програми» (Серебрянников, 1970, с. 33).

За умови, коли семантичний внутрішній простір тексту формується всебічними зворотними зв'язками (рекурсією) між його елементами, так що внутрішні, автореферентні зв'язки тексту переважають над зовнішніми відношеннями, проєкції до історичних прототипів опосередковуються умовними засобами риторики. Стосовно евристики тут складаються суголосні умови, оскільки згадане «проходження лабіринту» з оволодінням методами розв'язування в процесі самого розв'язування¹⁸ відповідає умовам автореферентних текстів. Саме такі тексти були основою барокової шкільної драми, що демонструє прийоми антифрази (хвала через огуду — прийом, особливо культивованій у «Енеїді» І. Котляревсько-

¹⁷ Автор застерігає, що таке тлумачення твору «не повинно бути аналітичним», тобто дослідницьким, а водночас висловлюється проти «видобування з цілісності лише естетичних вартостей» (Ingarden 1976, 302–303). Про значущість у феноменології згаданих концептів свідчить їх спеціальна розробка дослідниками спадщини Р. Ингардена (Markiewicz, 1976; Glowinski, 1976).

¹⁸ За іншим формулюванням, йдеться про включення евристичних задач до класу тих самих задач, які ними вирішуються (Шоломий, 1969, 38–41), тобто про замикання засобів розв'язування задачі самою задачею. Зрозуміло, що йдеться про рефлексію як основу евристики, призначенням якої стає обмеження проміжних кроків у вирішенні завдання, внутрішня перебудова самого завдання.

го) або самозаперечення в апоріях типу «брехун» («я брехун» — сказав брехун).

Цей спадок барокової казуїстики впроваджує до світу гри як автономізаційної, самоцільної, самодостатньої поведінки для програвання і випробування гіпотез, що перетинається з евристичним пошуком. Автоматика (автореференція, взаємні посилення її умовностей та автономізація риторичної гри) на основі зворотного зв'язку (рекурсія) в риторичних текстах має присутню евристичну природу, зокрема, визначаючи правила гри. Евристичний потенціал риторики тут виявляється, насамперед, у можливостях самозаперечення риторичної конвенціональної метасистеми, засвідчених наведеною апорією. Практично це означає, що вищезгадані «ідеальний кінцевий результат» або «розв'язування від кінця» як орієнтири евристичного пошуку передбачають самозаперечення очікуваного результату. Уже паралелізм розв'язування задачі та вироблення правил розв'язування, властивий саме евристиці, означає, що риторична метасистема тут не працює, вона повинна замінитися іншою, яка формується евристичними операціями. Автоматизм риторики містить у зародку потенціал виходу за її межі, відмови від старих конвенцій на користь нових, відкритих евристикою. Основу такої риторичної спільності евристики й ейдетики варто шукати в рефлексії, у спрямованості текстів на свій зміст, узгоджуючись з риторичними умовностями.

Отже, неозначеність, амбівалентність, з одного боку, та самозаперечення автоматизму замкнених риторичних конвенцій, з іншого, виявляють суголосність ейдетики та евристики. З найбільшою очевидністю евристичне призначення ейдетичного абстрагування виявляється в хронотопі — часопросторовій організації тексту, локалізації його змісту та в локації (авторизація і віднесення сегментів тексту до адресатів, до ракурсів, бачення його

персонажів — учасників та спостерігачів). Концептуальний час і простір, що формується внутрішнім світом тексту, не становить віртуальний об'єкт фантастики, а спирається на цілком реальні перцептивні закономірності. Одним з фундаментальних досягнень психології ХХ ст. стало відкриття того, що, за стислим формулюванням академіка Б. В. Раушенбаха, «для ділянок горизонтальної площини, розташованих безпосередньо поблизу спостерігача, властивості перцептивного простору можуть описуватися як властивості простору Лобачевського» (Раушенбах, 1980, 272)¹⁹.

Така ж особлива геометрія хронотопу виявляється в музиці, де парадоксальним чином акустично близькі елементи виявляються протилежними за сенсом (відомий ефект дисонансу суміжних щаблів); зі свого боку, регістрові й темпові відмінності однієї мелодичної або ритмічної фігури так само неспізнано змінюють її сенс, що дає підставу твердити про неможливість якогось аналога паралельного переносу в евклідовому просторі; більше того, неможливо твердити й про щось схоже на «нерівність трикутника», що легко демонструється в багатоголосі об'єднанням ритмічних фігур поодиноких голосів комплексним ритмом (Денисов, 1972). Ці зауваження можна б доповнити застереженням щодо нелінійності музичного хронотопу, його постійної багатомірності, що виявляється, зокрема, і в монодії, трактованій як унісон. Та спільну основу своєрідності художніх хронотопів становить циклічність їхньої будови, заснована на відмежуванні внутрішнього світу замкнених текстових утворень, що виводиться, зрештою, від герменевтичного кола як коріння ейдетичних образів. Зокрема, багатомірність становить наслідок циклізації текстів, де замкненість тягне за собою нелінійність. Своєю

¹⁹ На підставі подібних спостережень було обґрунтовано «припущення про перемінність кривизни перцептивного простору» (Раушенбах, 1980, 274).

чергою, *циклізація* як утворення замкнених ділянок простору розвивається з *парцеляції*, поділу цілого на частини — спільної основи герменевтики й евристики²⁰.

Щоб продемонструвати, як через циклізацію виявляється базисна ейдетична проблема осмислення дистанції між внутрішністю та зовнішністю, між образами тексту та історичними реаліями епохи, звернімося до окремого, але надзвичайно широкого за наслідками «питання про те, яким чином двовимірне зображення на сітківці ока трансформується в трьохвимірне перцептивне» (Раушенбах, 1980, 44). Проблема дистанції поміж внутрішнім простором зображення (тексту) та зовнішнім предметним світом вирішується у площині картини. Ця проблема цікава, насамперед, тим, що виявляє властиве саме евристиці самозаперечення автоматизму. Так, доведено, що навіть на фотокартках глибина упізнається лише завдяки наявності відповідного історичного досвіду: спостереження над представниками племен, що перебували в палеоліті, показали, що «коли особистість на цьому рівні свідомості побачить світліну, вона не зауважить там нічого, крім плям світлотіні» (Strzeminski, 1969, 23). Для зрозуміння феномену глибини зображення необхідно врахувати, що на підставі спостережень над активністю людини в процесі бачення (зокрема, рухливостю ока), над т. зв. оптичними ілюзіями, над упізнаванням предметів за їхнім зображенням склалася концепція візуальної картини світу не лише як чуттєвого досвіду, а як вирішального чинника формування абстрактного мислення, сформульована, зо-

²⁰ Зазначимо, що замкненість, завершеність цілого вже в межах герменевтичного кола визначає передумови розвитку зворотних зв'язків (рекурсії) та т.зв. автореферентних відношень, взаємних посилань між частинами цілого. Звідси випливає циклічна будова будь-якого тексту (починаючи від мінімально необхідних та достатніх одиниць — відповідно слова і речення), де замкненість циклів висуває проблему відношення їх до зовнішнього світу — до прототипів.

крема, у відомій книзі Р. Грегори²¹. Тоді ж склалася концепція візуального мислення Р. Арнхейма, що дозволила твердити про рівнобіжність розвитку вербальних та візуальних шляхів осмислення світу, зокрема, про поняттєві властивості візуальних образів²² — надаючи, зазначимо, аргументації відомому вислову філолога Р. Барта про те, що «людина бачить не очима, а словами». Звідси випливає відзначена Р. Грегори суто людська здібність до побудови зображень, так само як до мови, та рівнобіжність зображень предметів і називання їх іменами²³. Водночас, за Р. Арнхеймом, такі передумови візуального мислення, як цілісність і вибірковість образів складаються вже у біологічному світі²⁴, в основі ж лежить загальний принцип активності суб'єкта спостереження: «Коли людині доводиться дивитися на якусь сталу фігуру, вона всіма способами прагне змінити її» (Арнхейм 1972, 33). Це доводиться критичними експериментами з перебуванням у сурдокамері²⁵. Відтак, особливість візуального сприйняття полягає взагалі в неможливості відмежувати суто перцептивні процеси від їхнього осмислення.

Щодо глибини, то критичним експериментом для доведення ментальної основи її сприйняття стали дослі-

²¹ Де міститься теза, що «людська здібність до суто абстрактного мислення може бути виведеною з перших спроб об'єктивних інтерпретацій зображень ... у примітивному оці» (Грегори 2003, 41).

²² «Навіть фізіологічно зір надає сприйнятому матеріалу поняттєвий характер» (Арнхейм 1972, 35).

²³ Зокрема, «мавши малюють, але їхні малюнки не містять чогось, що нагадувало б предмети» (Грегори 2003, 179).

²⁴ «Уже в жабі зір — не відчуття, а ціле сприйняття; уже вибірковість і фіксація — це розв'язування задач» (Арнхейм 1972, 37).

²⁵ «Якби сприйняття було лише пасивним прийомом інформації, то можна було б чекати, що мозок не збудився б від тимчасових перерв у роботі цього входного пристрою, а навпаки, був би радий відпочити. Однак досліди сенсорної деривації виявили протилежне» (Арнхейм 1972, 30).

дження ефекту т. зв. псевдоскопії (Грегори, 2003, 160) — сприйняття угнутої маски як опуклого обличчя завдяки відповідному освітленню, відомого, приміром, в атракціонних Диснейленду. Було доведено, що визначення опуклості або угнутості поверхні не може здійснитися на основі самих лише процесів у очі, а потребує навичок розумової діяльності спостерігача. За старими припущеннями вважалося, що в біноккулярному баченні згадана ілюзія — це наслідок або неузгодженості очей, або гальмування інформації з одного ока, її ігнорування. Однак дослідження на стереоскопі, де інформація одного з очей відсівалася кольоровим фільтром, та на стробоскопі, де сприйняття реального руху маятника також не залежало від неузгодженості інформації очей, надали можливість зробити радикальний висновок: «Що бачать розумовим оком, не може узгодитися з образом сітківки». Більше того, спостереження обличчя виявилось окремою проблемою: «Мабуть, сприйняття обличчя викликає унікальні механізми, які не узгоджуються із сприйняттям інших предметів»²⁶.

Згадуючи те, що мовилося вище про інтенціональність ейдетики та, зокрема, про зв'язок її з мімікою, можна констатувати, що зображальна діяльність та візуальне сприйняття мають справу не з нейтральними просторовими схемами предметного світу, а з емоційною експресією, з зацікавленим ставленням до нього. Отже, у зображенні, за висловом Р. Арнхейма, «неживі речі виявляють справжні фізіономічні якості» (Арнхейм 1976, с. 378). Можна сказати, *ейдетика* постає як *фізіономіка* світу, а це вже конкретизує ейдетичні абстракції історичними реаліями. Підсумком стає висновок про розумові операції як основу зору: «Роботу, не менш важливу, ніж

²⁶ “What one sees in the mind’s eye cannot be geometrically reconciled with the retinal images ... Perhaps the perception of faces invokes unique mechanisms that do not apply to the perception of other objects” (Yelbott 1981, 124).

око, виконує мозок», так що «мозок начебто “розтягує” і “стискає” зображення, що виникло на сітківці ока» (Раушенбах 1986, с. 13)²⁷.

Ці спостереження свідчать, що сприйняття глибини як специфічна пошукова розумова діяльність спирається на цілу низку мовчазних передумов. По-перше, це *парцеляція*, поділ площини картини. Моноліт глибини не має. Для відчуття глибини зір повинен розрізняти зображені предмети, яких повинно бути щонайменше пара. Уже в первісному мистецтві відзначається «контур в контурі», де «наявність не лише обводу, але й чогось, що відбувається всередині обводу» (Strzeminski 1969, 25). «Ціле й частини», зв'язність (*Gebundenheit*) та розчленування (*Gliederung*) лежать, за вищезгаданим В. Метцгером (Metzger 1975, 140), в основі зорового образу. На площині парцеляція передається замкненими контурами, які в полі зору поляризуються, протиставляються як фігура та тло. Відкритий гештальт-психологією закон «фігура — фон» свідчить, що з парцеляцією пов'язується централізація поля зору як необхідна передумова враження глибини. Замкнені контури, якими позначаються предмети, визначають циклізацію площини картини, її поділ на подібні й повторювані відтинки, яким властива багатомірність, доведення чого становило визначне наукове надбання.

1887 року французький математик Каміл Жордан довів теорему, яка фіксує наче б то очевидність: будь яка замкнена крива на площині ділить її на дві частини,

²⁷ Під цим оглядом викликає здивування критика з боку популярного мистецтвознавця Л. В. Мочалова, який, до речі, помилково називає конструктора ракет Б. В. Раушенбаха програмістом (Мочалов 1979, 298): «Цілком зрозуміло, що образ на сітківці є базою образу перцептивного» (Мочалов 1979, 299), що давно вже спростовано хоча б даними про роль руху в формуванні цього образу. На цій хибній підставі заперечується теза про незводимість глибини до перцептивних даних: «Виходячи зі сприйняття, наче б то неможливо зобразити глибину» (Мочалов 1979, 299).

внутрішню і зовнішню. Але для доведення цієї очевидності йому довелося розробити складний категоріальний апарат, що став згодом підмурівком нової математичної галузі — топології. Рефлексія, взята в широкому розумінні як замикання руху думки, як витворення циклу може поширитися і на історичне життя традиції з цілою низкою далекосяжних наслідків. Відтак йдеться про утворення циклів, замкнених просторів, де діють автономні закономірності, що й відповідає вимогам побудови хронотопу. Тоді парцеляція постає як *циклізація* з усіма її загальними властивостями, зокрема, централізацією та зворотним зв'язком частин, автоматизмом. Зрозуміло, що це інтенціональний акт у феноменологічному сенсі, оскільки за визначенням самого критерію поділу площини стоять наміри художника.

По-друге, сама централізація площини картини конкуренцією поміж фігурою і тлом визначає наявність центральних точок, полюсів, зокрема, спрямованості погляду, відносно до якої поляризуються менш і більш віддалені частини простору. Для ближчої та дальшої дистанції, для портрета та пейзажу використовуються цілком відмінні засоби креслення²⁸, зокрема, аксонометрія та лінійна перспектива (Раушенбах 1986, 94), та особливо істотним виявляється те, що віддаленість стає синонімом неозначеності. Масштаби зображення стають основним засобом позначення відстані, відкриваючи *альтернативи* побудови образу. Прикладом таких альтернатив є проблема т. зв. зворотної перспективи, створення т. зв. неможливих світів у Моріса Ешера, де використовуються саме масштабні варіації зображень предметів. Парадокс відтворення глибини в площині картини полягає вже в тому, що вона потенційно нескінченна, на противагу обмеженості площини. На цій обставині стосовно лінійної

²⁸ «Феномен бачення у зворотній перспективі», зокрема, виявляється за умови «малих відстаней» (Раушенбах 1986, 97).

перспективи вельми категорично наголосив П. А. Флоренський у статті «Крапка» для задуманого ним словника символів: «Перспектива ... є машиною для знищення реальності, а пекельним ротом, усе поглинаючим, є точка сходження» (див. Некрасова, 1984, 112). Саме тому йдеться про відтворення нескінченності кінцевими, площинними засобами, тобто про позначення нескінченного замкненими фігурами. Якісна відмінність ступенів віддаленості дає підставу робити приналежним поняття глибини й до часу, зокрема, до історії, як дистанції щодо моменту теперішнього²⁹. Іntenціональна природа обрання ракурсу бачення або моменту спостереження очевидна. Уміння побачити в площині картини опуклості й заглиблення на рівному місці становить вияв рефлексії.

По-третє, зрозуміла імітаційна основа картини, покликаної відтворити бачення зовнішнього світу, але менш очевидна роль імітації окремих контурів, штрихів, фігур у внутрішній площині картини. Закони константності та контрастності, комплементарності (доповнення контуру тим, що відсутнє в полі зору) та когерентності (сумісності) фігур, відкриті гештальт-психологією, засвідчують роль повторів у створенні візуального образу та визначені його глибини. Це дозволило вже цитованому польському досліднику Владиславу Стжемінському обрати те, що позначається багатозначним польським словом *powidok* — дослівно «слід, залишок зорового враження», також «привид, примара» — як основу концепції розвитку образотворчого мистецтва: на його думку, уже «ритміка рівнобіжних рядів — ось головна проблема, що

²⁹ Цю ідею запропонував сербський дослідник Д. Гостушки як наслідок аналізу т. зв. апорій Зенона: «Вимір глибини, який заперечують у часу, мав би існувати ... Єдиний можливий абсолют тепер трансформується в абсолютне часове ніщо. Логічно може існувати лише до і після» (The dimension of depth, which is denied to time, must exist ... The only possible absolute now is transformed into an absolute time-nothing, Logically there can only be before and after) (Gostuski 1968, 396–397).

виникає на основі силуетного бачення», тобто побудови зображення обводом тінювих силуетів, а своєю чергою, «приймаючи силует, ми повинні також прийняти його наслідок у залишкових зорових враженнях, які ведуть до розвитку архітектоніки» (Strzeminski, 1969, 49, 67). Докази такого розвитку містяться, зокрема, у повторях характерних кривих, властивих історичному стилю, таких як відтинки спіралі в античних зображеннях на розписах керамічних виробів або повторення квадратних описаних контурів у ранньосередньовічних романських фресках. Додамо, що саме імітаційний механізм константності та контрастності уможливорює маскування. Своєю чергою, імітація завжди передбачає також інверсію, віддзеркалення, симетричні перетворення. Константність та контрастність відтак виявляються нічим іншим, як виявленням візуального *абстрагування*, що засвідчує безмежний світ орнаментики³⁰.

По-четверте, створення глибини — це, за влучним висловом В. Метцгера, питання про те, «як з ширини робиться далечінь» (Metzger, 1975, 370). Глибина створюється не стільки проекцією за приписами лінійної перспективи, скільки уявним повертанням вертикальної площини зображення в горизонталь, т. зв. ментальною ротацією. Ці ефекти ротації знову засвідчують абстрактну основу глибини.

Усе зазначене демонструє евристичний парадокс створення третього виміру, глибини в площині карти-

³⁰ З цього приводу варто зазначити, що на користь тези про первинність орнаменту промовляє вже його поширення в біологічному світі (приміром, т. зв. захисне забарвлення). Дискусія з приводу гіпотези т. зв. натурального макету в походженні первісного мистецтва, що точилася сорок років тому між А. Д. Столяром (її автором) та її критиками (Р. Я. Журовим та ін.), показала, що само по собі копіювання предмета не може привести до появи площинних зображень, які виникають унаслідок абстрагування. Уже зменшення масштабів фігури (приміром, у скульптурі в т. зв. «палеолітичних Венерах») свідчить про абстрагування форми від розмірів.

ни. Глибина не виникає автоматично, вона утворюється в процесі абстрагування внаслідок внутрішньої перебудови самої картинної площини. Уже відсилання до нескінченності засвідчує її зв'язок з абстрагуванням. Зовнішня глибина виглядає як відтворення зовнішнього світу в площині, що демонструє, наприклад, тіньова проекція силуету або камера-обскура. Та справді не проекція з зовнішньої точки, а внутрішня метаморфоза самої площини стає тут вихідним кроком. Саме внутрішній світ картини трансформується за власними законами, а проекція відбувається як ідентифікація одержаних результатів з зовнішнім предметним оточенням, упізнання в елементах картини проекцій їхніх прототипів. Ініціатива належить тут внутрішньому, а не зовнішньому³¹. Побудова глибини постає тоді як результат рефлексії, як заглиблення в простір за межі картинної площини. Лише після наявності сформованого внутрішнього світу картини можна казати про зовнішні предмети як прототипи зображень.

Тут виявляється історична значущість концепції глибини в малярстві. Глибина, створена в площині картини, виявляє схожість з історичними реаліями в тому сенсі, що вони так само не піддаються безпосередньому спостереженню і містять завжди нереалізовані можливості. Античні т. зв. фаюмські портрети небіжчиків, що стали одним з джерел християнського іконопису, взагалі відсилали до потойбіччя. Тут парцеляція і циклізація площини картини переходить уже в масштаб історичної епохи, розкриваючи можливості її суб'єктів та їхнього цілеспрямованого. Феноменологічне поняття інтенціональності, сполучаючи «дематеріалізацію», абстрагування предмету (зокрема, через відособлення контуру в малюнку) як

³¹ Зазначимо, що така сама ситуація має місце у винахідництві, де «спершу, за звичаєм, робиться винахід, а вже потім відшукується його життєвий прототип» (Альтшуллер 1973, 212).

віртуального утворення з цілеспрямованістю парцеляції (частини відносяться до цілого як засоби до мети), відкриває історичні перспективи тлумачення глибинного зображення. Хронотоп картини з його глибиною як виразом інтенціональності переходить тепер в суб'єктну перспективу особистостей епохи як визначення характерів особистостей її діячів. Зокрема, проблеми малярства тут переходять у проблеми театру як образу історії.

Перехід від хронотопу до характеру підводить до проблематики фаталізму та спонтанності, дилеми «доля — воля» (Юдкін, 2020а), що як основа мотивації вчинків має ключове значення для драматургії (від античної трагедії до барокової драми честі, романтичної драми долі, драми чекання декадансу тощо), де вже самі імена власні виявляють фабулу як долю персонажа³². Ця проблема перетинається з ейдетикою і евристикою, оскільки вже спонтанні, стохастичні явища постають як те, що належить зовнішньому світові прототипів, на який зорієнтовано евристичний пошук. У ній виявляються традиційні питання прогресу й Провидіння. Під цим оглядом варто згадати досить популярне дослідження С. Габлік щодо прогресу в мистецтві, на думку якої художній прогрес — це «повільне й важке звільнення форми від змісту», де досягається «здібність втілювати нескінчені речі обмеженими засобами» (Gablick 1976, p. 45–46)³³. Відтак традиційне «репрезентативне мистецтво постає як внутрішньо замкнена система, де в прихованому вигляді від самого початку закладено кінцевий пункт», натомість у ідеалі «кінцевий пункт повинен постійно конструюватися і відкриватися» (Gablick 1976, p. 157–158). Тут можна

³² За латинським прислів'ям (з комедії Плавта «Перс»), *nomen est omen* (ім'я — це знамено), тож ономастичні позначення, відсилаючи до прототипів, окреслюють також і долю позначеного.

³³ Не важко помітити, що тут майже дослівно повторено славетне визначення алегорії в §46 «Філософії мистецтва» Ф. Шеллінга!

було б побачити натяк на евристичний пошук, де правило розв'язування задачі відкривається в процесі самого розв'язування, але цей пошук завжди інтенціональний, він містить орієнтир, «ідеальний кінцевий результат», який може і спростовуватися, натомість тут безцільність оголошується надбанням прогресу. Крім того, варто зазначити, що придатність форми для різноманітного змістового тлумачення в історії культури становить не кінцевий, а навпаки, вихідний пункт розвитку, пов'язаний з синкретизмом та його семантичною невизначеністю, амбівалентністю. Такому спрощеному погляду доцільніше протиставити реальну проблему узалежнення історичного прогресу його ж наслідками, що влучно подано в притчі Й. Гете про Мефістофеля, який не може вибратися з кабінету Фауста, оскільки повинен виходити лише тим шляхом, яким увійшов і який тепер замкнено: «В нас вільний перший крок, Та другий — наш володар»³⁴. У історичному масштабі це відомо як відчуження, взаємозалежність цілей та наслідків — проблематика інтенціональності. Водночас, тут влучно стисло подано пересування в лабіринті як ланцюг альтернатив — загальну модель евристичного пошуку.

Тоді суб'єктна перспектива розкривається через хронотоп як вияв цілеспрямованої циклізації тексту, де його внутрішній світ переходить у масштаб історичної епохи. Так, усупереч невідворотній лінійності реального часу, у музиці повернення подій — загальна композиційна закономірність, але ж багатомірність притаманна й історичному часові, «музичність» якого виявляється вже тому, що він піддається спостереженню лише з дистанції, через опосередкування. Якщо «події — порох історії» (Ф. Бродель), то їхній усебічний зв'язок, утворюючи неповторну тканину епохи, постає вже «з точки зору тоталь-

³⁴ «Das erste steht uns frei, Beim zweiten sind wir Knechte».

ності», виявляючи своєрідну геометрію. Уже зіставлення подій у т. зв. синопсисі, акцентуючи їх щодо значущості, дозволяє подати їх як моменти, одержані внаслідок парцеляції, поділу епохи, як частковості цілого історичного циклу. Епоха як цикл виявляє багатомірну мережу подій, між якими встановлюються всебічні зв'язки, в т. ч. зворотні зв'язки автоматизму, що усвідомлюються як фаталізм. Ейдетичний образ формується в площині хронотопу як замкнена багатовимірна, нелінійна фігура, цикл, від часткового епізоду до цілої епохи як особливого ейдетичного образу, а цикл містить також центр, репрезентований окремим моментом, точкою.

Евристичний процес осмислення епохи в таких образах тут переходить від побудови глибини в малярстві до шукання прототипів для персонажів театру. У цьому процесі відбувається переосмислення метасистеми творчості, що, зокрема, засвідчено формуванням прози й прозаїчної драми з заперечення риторичних умовностей у барокову епоху. Культура прозаїчної епохи як антитеза давній риторичі з її конвенціями знаменувала звернення до активності суб'єкта, що виявилось у відомих парадоксах творчості, коли логіка поведінки персонажів змушувала письменника відмовлятися від початкового задуму, вносячи корективи в розгортання подій: творча історія «Мадам Боварі» Г. Флобера або «Євгенія Онегіна» О. С. Пушкіна — відомі приклади. Тут відбувається саме евристичний процес, коли вихідна гіпотеза в процесі шукань радикально змінюється і заміщається реальним результатом. Така ж евристична модель лежить і в основі нової новели «мопассанівського» типу, де несподівані сюжетні повороти відтворюють евристичне проходження лабіринту. Та найповніше евристичний пошук демонструє детектив, де відбувається самозаперечення вихідних припущень, а ключові деталі утворюють «нитку Аріадни» в лабіринті.

Такі ж шляхи самозаперечення, відкидання первинних гіпотез демонструє акторська практика, де відбувається проекція внутрішнього текстового простору назовні, до історичних прототипів так само, як у картині ефект глибини створюється внутрішньою перебудовою площини. Наочним прикладом тут може бути реконструкція тих подій, які відсутні в тексті драми, але відіграють ключову роль. Так, М. О. Кнебель, згадуючи у своїх спогадах про роботу в К. С. Станіславського над «Останніми» М. Горького, розповідає, як її вразило, що вирішальною подією тут стає те, що відсутнє в тексті драми: «Виявляється, подія може відбутися до початку п'єси й усе ж визначити весь внутрішній стрій її» (Кнебель, 1967, 312). Зрозуміло, що така відсутня в тексті зовнішня сила становить абстракцію, подібну до точки сходження в лінійній перспективі. Евристичний пошук історичних прототипів для подій або особистостей також спирається на подібне ейдетичне абстрагування. Ці прототипи належать до царини апіорного досвіду феноменології («життєвого світу», *Lebenswelt* Е. Гуссерля) і завдяки своїй абстрактності не мисляться як «непорухні зірки» в античному космоінтерпретатора, що упізнає в них внутрішні сенси драми. Як історичні реалії прототипи поділяють загальну парадоксальність предмету історичної свідомості, який не може спостерігатися безпосередньо (як у природознавстві), а даний завжди опосередкованим свідченнями історичної дистанції як голос минувшини. Певна річ, актуальна історична Марія Стюарт залишається незмінною в минулому, але як ейдетична абстракція, як носій ще не актуалізованих потенцій у функції прообразу героїні Ф. Шіллера або С. Цвейга вона змінюється з ракурсом спостереження, постаючи як проекція інтерпретованого тексту й розкриває непізнані можливості. У такій функції прототипи стають, як глибинні точки в картині, результатом проекції інтерпрета-

тора, його знахідкою, виведеною з забуття минувшини. У шуканнях історичної конкретики виявляється відомий парадокс історичного знання, де суб'єкт не може ставати предметом безпосереднього спостереження, а розкривається лише через посередництво проміжних свідчень, якими є ейдетичні абсії, а підлягають зворотній дії тракції — метасуб'єкти (або ідеали), що визначають суб'єктну перспективу (зокрема, склад реальних учасників драматичної дії, яких більше числа персонажів).

Історія театрального виконавства сповнена шуканням таких метасуб'єктів (ідеалів), між якими складаються альтернативні взаємини. Приміром, Освальд з «Привидів» Г. Ібсена зазвичай розглядався як хвороблива постать. О. І. Остужев для його виконання консультувався з психіатром (Айхенвальд 1977, 147–148). Навпаки, П. В. Самойлов виявив у цього героя ознаки фатальної приреченості, так що він «умістив у собі всі хворобливі суперечності епохи» (Якобсон 1987, 133), а не особисту хворобу. Альтернативні прототипи знаходили в Софії у «Горя з розуму» А. О. Степанова, яка «проводить у життя своє рішення вийти за Молчаліна», і В. А. Мічуріна-Самойлова, яка «вигадує свою любов до Молчаліна», щоб «заглушити своє почуття» до Чацького, який від'їхав і, на її думку, забув її (Кнебель 1961, 31).

Прототипи для замкнених циклів тексту, належачи міжособистісного «життєвого світу», відкривають можливість персоніфікації інтерпретованого тексту. Вони постають не як окремі прообрази портретів персонажів, а як ціла галерея постатей, що в феноменології фіксується поняттям інтерсуб'єктних відношень комунікативного простору. Тому життєвий світ подає значно більше суб'єктів дії, ніж дійових осіб драми, охоплюючи і безособові фатальні сили, не виведені явно на кону, такі як «тіні забутих предків» (що в інтерпретації барокового театру діставали вигляду алегоричної персоніфікації).

Феноменологічна концепція комунікативного простору інтерсуб'єктних відношень дозволяє інтерпретувати текст як місце гри потенційно уособлених сил. Ономастична номінація, надання імен власних, приміром, наявна в такому досвіді акторської мнемотехніки, як використання послідовності ініціалів для запам'ятовування тексту реплік, де різноманітні предмети іменуються як дійові особи: до такого прийому вдавався, зокрема, П. М. Орленев, уславлений тим, за свідченням Т. Павлової, що йому «вдавалося миттєво змінювати свою суть» (цит. Мацкин 1977, 280) — ефект перебування в світі уособлень. І саме тут відбувається зіткнення ейдетики з проблемою фаталізму, зокрема, неминучості та випадковості, оскільки саме спонтанні, стохастичні явища постають як те, що належить зовнішньому світові прототипів. За латинським прислів'ям (з комедії Плавта «Перс»), *nomen est omen* (ім'я — це знамено), тож ономастичні позначення, відсилаючи до прототипів, окреслюють також і долю позначеного. Ейдетична редукція тоді об'єднується з уявленнями про мотивацію драматичної дії.

Отже, так само, як художник здійснює проєкцію внутрішнього змісту картини назовні, упізнаючи в його елементах зображення сторонніх предметів, актор шукає прототипів, співвідносячи власні уявлення з історичними реаліями за чим виявляється в кінцевому рахунку типова постать «життєвого світу» (*Lebenswelt*) епохи. В обох випадках здійснюється евристичний пошук на основі ейдетичних образів. Розглянута вище побудова глибини в площині картини становить модель евристичного пошуку з ейдетичними образами, що дозволяє узагальнити її і поширити на інші види творчої діяльності, зокрема, на театр. Феноменологічна концепція інтерсуб'єктних відношень узгоджується з розв'язанням «парадоксу Дідро», запропонованим О. П. Ленським, з уявленнями про поділ свідомості актора в самоконтролі на сцені М. О. Че-

хова. Ейдетична редукція постає як переведення тексту в простір дитячої гри, де світ населено одухотвореними, уособленими речами з власними міжособистісними стосунками. Паралель до глибинного зображення становить шукання прототипів у театральному виконавстві, що потребує поглибленого дослідження.

Природа історичного знання, де предмети не дано безпосередньому спостереженню, визначає роль ейдетичного абстрагування, заснованого на індивідуалізації, як опосередкування відношення «текст — епоха» («Риторика — історія»). Історичні прототипи ейдетичних образів знаходяться евристичним пошуком, модель якого подає побудова глибини в площинному зображенні. Евристика й ейдетика постають як форми інтенціональної рефлексії, у якій дистанція тексту до зовнішніх обставин долається внутрішніми засобами самого тексту так само, як глибина предметного світу в площині картини створюється суто площинними засобами. Вихідну точку цього розвитку становить парцеляція і циклізація текстів культури, встановлення відношення «ціле — частини», що переходить у відношення «внутрішнє — зовнішнє» та «текст — епоха», де визначальним стає принцип активності суб'єкта та внутрішньої перебудови тексту в рефлексії.

Взаємини ейдетики та евристики виявляються в хронотопі тексту, зокрема, у побудові глибини в площинному зображенні як моделі пізнання історичних реалій, не даних у безпосередньому спостереженні. Хронотоп тексту виявляє циклізацію як основу цих взаємин, як передумову дистанції до історичних реалій, від замкнених епізодів до епохи, що в театральному виконавстві переходить у суб'єктну перспективу. Евристичний пошук полягає тут у знаходженні прототипів як метасуб'єктів (ідеалів), представників епохи, що являють собою ейдетичні абстракції. Модель лабіринту такого пошуку демонструє

його здійснення шляхом послідовних виборів альтернатив, випробування і корегування вихідних гіпотез. Передумови розвитку евристичних програм становлять амбівалентність, неозначеність ейдетичних образів та самозаперечення автоматизму риторичних конвенцій. Завдяки евристиці знаходяться прототипи епохи для ейдетичних образів тексту. Прототипи постають як ейдетичні абстракції особистісних характерів.

Розділ 5

Історія і міфотворчість у феноменологічній рефлексії¹

З попереднього розділу випливає, що одним з основних здобутків феноменології була розробка неklasичної логіки інтуїціонізму, призначеної для дослідження ейде-тичного мислення, яким послуговується інтерпретація. Склався новий підхід до давньої проблеми Горація — взаємин слова та образу, де місце формально-логічних відношень «рід – вид» зайняли відношення «ціле — частини», пов'язані, зокрема, з явищами т.зв. меронімії у мовній номінації, тобто позначеннями частковостей, деталей цілого. Відзначалася продуктивність такого підходу у відтворенні унікальності історичних подій.

Роль інтуїції в історичному пізнанні наочно демонструє такий казус, як проблема «Моцарт і Сальєрі». І. Ф. Белза навів докази на користь поетичної інтуїції,

¹ Попередня апробація матеріалів розділу здійснена в публікаціях автора: Юджін-Ріпун І.М. Феноменологічна інтуїція в мистецькій інтерпретації історії. Культурологічна думка. 2020 № 17 С. 8–18; Іntenція, ідіоматика, міф: до морфології драми. Культурологічна думка. 2018, 14, с. 19–29; Міфологія і евристика в теорії інтерпретації. Культурологічна думка. 2019 № 15 С. 29–40

вказавши на існування звіту про сповідь самого Сальєрі, який бачив відомий музикознавець Гвідо Адлер у віденському католицькому архіві, але цей документ не міг бути опублікованим через обов'язок збереження таємниці сповіді (Бэлза 1953, 59–62). Більше того, ціла сукупність обставин вказує, що за вбивством Моцарта стояв його меценат, відомий дипломат ван Світен, який організував поховання так, що тіло композитора загубилося². Слідуючи принципу повноти свідчень, дослідник привернув увагу і до таких обставин, як причетність Сальєрі до таємної загибелі від аварії у кареті його попередника на посаді придворного капельмейстера Гасмана та до привласнення деяких творів його вчителя Глюка (Бэлза 1953, 57–58). Спробу спростування висновків І. Ф. Белзи, яку здійснив Б. С. Штейнпресс, яскраво позначено вадами позитивістської софістики за принципом «якщо не бачив, то не існує». Тут докладно розглядаються окремі факти, але ігнорується їх зв'язок, головний для інтуїції. Приміром, докладно висвітлюється погода під час поховання, але ігнорується цілий збіг обставин, так що заперечуються навіть очевидні факти³. Атомарні факти поза врахуванням їх сукупності і поза зв'язком за такого підходу стають знаряддям фальсифікації, на протипагу продуктивності інтуїтивних гіпотез.

Справа «Моцарт і Сальєрі» знаходить численні варіанти продовження, приміром, в загадкових завершеннях життєвого шляху багатьох діячів культури, від Еміля Золя до Максима Горького, від Крістофера Марлоу до Анрі Барбюса. Спільне тут вже в тому, що

² «Констанції Моцарт було дозволено відвідати цвинтар св. Марка лише після того, як померла єдина людина, яка знала місце цієї могили» (Бэлза 1953, 53)

³ Так, Штейнпресс твердить: «Констанца Моцарт на поховання не прийшла» (Штейнпресс 1980, 86). Але ж, як бачили, їй свідомо це не дозволили.

неповнота матеріалів потребує опрацювання можливих, вірогідних версій, для яких потрібні ейдетика, евристика, інтуїція. Для інтуїтивної реконструкції подій необхідне врахування всіх відомих обставин та всебічних зв'язків між ними. Зазначимо, що окрему проблему становить інтерпретація історичної реальності в фольклорному героїчному епосі. Приміром, добре відомо, що реалії Київської України-Русі збереглися в українських колядках, де відбулася т.зв. вторинна ритуалізація тексту, який спершу належав до епосу. Це складає завдання подальшого дослідження інтуїції у фольклорному мисленні.

Феноменологічний підхід до історії, спрямований на дослідження інтуїції, склав основу такого нового напрямку гуманітаристики, як історична психологія. Обґрунтування цього напрямку, зрештою, спирається на тезу про пріоритет соціального (насамперед мовного) над біологічним в психічному розвитку людини. Б. Ф. Поршнев, який стояв біля її витоків, пов'язував її проблематику з антропогенезом⁴, убачаючи за цим феноменом розвиток психологічних механізмів наслідування імітації як гальмування. А. Р. Лурія, зокрема, продемонстрував, що така основа психіки, як мнемічна діяльність, пам'ять має суспільну, комунікативну основу, що формується в дитини в процесі історично визначених форм спілкування⁵. Відтак всі когнітивні процеси виявилися зумовленими історичним досвідом діяльності⁶, що виявилось, зокрема, в залежностях категоризації предметного світу

⁴Йому, зокрема, належить парадоксальна теза про те, що «люди — єдиний вид, здатний до абсурду, а логіка й синтаксис — його «дезабсурдизація» (Поршнев 1969, 110)

⁵«Природні процеси пам'яті перетворюються в складні, соціальні за походженням..., які спираються не рнаа природні (генотипічно зумовлені), а на придбані в суспільній історії форми» (Лурия 1971, 42)

⁶Зокрема, обґрунтовано висновок, що «пізнавальні процеси ... включенці в конкретну практичну діяльність» (Лурия 1971, 49)

та, що особливо цікаво для проблематики інтуїції, будови формально-логічного силогізму від практичного досвіду⁷. За півстоліття розвитку цієї галузі, поруч з традиційною історичною поетикою, нагромаджено чимало свідчень продуктивності інтуїції для розкриття суті історичних подій. На сторінках часопису «Історична психологія та соціологія історії», зокрема, вміщено дослідження відомого японіста академіка В. М. Алпатова, яке дає підстави для далекосяжних висновків щодо суспільно-історичної зумовленості розвитку мови, що виявляється через мовну інтуїцію творення цілісних текстів⁸. Для аналізу інтуїції багатий дають матеріал дослідження з історії дозвілля⁹.

Історизм визначає не лише панування часу, необхідне проминання всіх подій. Крім очевидності «ріки Часу» для історичної реальності істотна насамперед її всеосяжність, або, за Гегелем, тотальність, а відтак і унікальність подій. Врахування всієї сукупності обставин події впливає вже за самої часової природи, коли присутні зниклі, невидимі для актуального моменту стадії розвитку. Але обмеження історичності самим лише проминанням, мінливістю несе небезпеку релятивізу-

⁷ У спеціальних експериментах було виявлено, що «самі посилення силогізмів часто сприймаються тут не як система логічних відношень, а як два ізольованих питання» (Лурия 1971, 56)

⁸ В історичному житті текстів складаються «не просто правила, чимсь відмінні від правил мови, а щось принципово інше. Два сусідніх речення можуть не мати ні сполучних ланок ..., ні навіть повторення лексики, а водночас ... єдність теми» (Алпатов 2018, 216). Відтак «прагматика, теорія мовленнєвих актів, дискурсний аналіз, вивчення мовленнєвих жанрів були і залишаються вагомою частиною функціональної лінгвістики» (Алпатов 2018, 219)

⁹ «Історичний персонаж, захоплений під час дозвілля, здатний відкрити історикові те, що старанно приховував, зняти свою соціальну маску» (Сидорчук 2015, 179)

му¹⁰, якій протистоїть вимога всебічності, тотальності. Історичність не зводиться до самого лише генетичного аналізу явищ, але вимагає врахування тотальності умов їх виникнення. Саме наслідком тотальності стає унікальність як основна властивість історичних подій, якій присвячено спеціальну монографію (Подкорытов, Алябьева 2016), де зібрано численні факти на користь неповторності феноменів історичного буття. Зазначимо, що перспективний напрямок аналізу історичної тотальності та унікальності запропоновано в створеному київським філософом В. В. Кизимом комплексному напрямі гуманітарних досліджень, названому ним тоталлогією. Крім того, особливо переконливо результати інтуїції даються взнаки в осмисленні історії в театрі. Ейдетичне мислення мистецтва, що спирається на інтуїцію, суголосне природі історичного і виявляється ефективним для створення цілісної картини епохи. Звідси впливає завдання характеристики інтуїтивних засобів побудови ейдетичних образів історичної реальності для її інтерпретації в сценічному просторі.

Для визначення можливостей і обмежень підходу до історії з позицій феноменологічного інтуїціонізму важливо відзначити, що історична реальність характеризується насамперед властивостями віддаленості, дистанції. Парадокс історичного знання в тому, що воно має справу завжди з минулим, з тим, чого немає, що вже відбулося. Предметом історії стають відносно завершені події¹¹, навіть коли вони належать сучасності та щойно перейшли з теперішнього часу до минувшини. Парадоксальність

¹⁰ За релятивістського підходу небезпека постає як «... вираз феноменальної конкретності історії, якій протиставляється позачасова абстрактність» (Подкорытов 1988, 130) — в дусі платонізму з його «вічною» цариною ідей.

¹¹ «Історію треба прожити і пережити, а не те що сяк-так закінчити» (Булгаков 1991, 217)

предмету історії — в його фактичній відсутності¹², недоступності для спостерігача, а не лише неповноті інформації, яку доводиться реконструювати. В цьому, зокрема — нездоланна відмінність історичного пізнання від природознавства¹³. Відтак історик завжди має справу з можливими світами, з реальністю, опосередкованою слідами діянь та текстовими свідоцтвами. Історична реальність цих можливих світів непіддатна безпосередньому спостереженню, вона відсутня для спостерігача. Отже, сама природа історичного знання відповідає основній проблематиці феноменології — виявлення суті, що лежить за явищами. Якщо, за відомим гегелівським висловом, «суть знаходиться в минулому», то своєю чергою завершеність історичних подій визначається не ними самими, а їх сутнісним значенням, тим, що стоїть за ними, що трансцендентне відносно них¹⁴..

Якщо вдатися до відомого метафоричного образу історії як книги або кону буття, то її можливі світи лежать за крайобрієм безпосереднього спостереження. Відтак виникає проблема далекодії складників такого «тексту», їх ближчих та дальших посилянь та наслідків. Сама невидимість історичної реальності, її віддаленість від безпосереднього спостереження та опосередкованість зумовлює її невизначеність, необхідність пізнавальних зусиль, які

¹² «... явища і процеси, знання про які фіксовано в текстах, досліднику не лише безпосередньо не дані, але у принципі не можуть бути даними» (Ракитов 1969, 175)

¹³ Для порівняння, «... фізик, у принципі, має можливість ... спостерігати фізично відтворювальні об'єкти знання. В істориків подібна можливість цілком відсутня» (Ракитов 1969, 175) (підкреслено мною — І.Ю.)

¹⁴ Проблема завершеності, замкненості, віддаленості історичного матеріалу має феноменологічну основу, так що «... коли залишатися в області історичної феноменальності, ... історія наче не вмє закінчитися», тому «... історія вдалася, якщо вона підготувала свій закономірний кінець і вихід за історію ... це лише симптом, перетворене відображення того, відбувається в глибині» (Булгаков 1994, 350).

б долали дистанцію між історичними подіями та актуальним моментом їх осягнення. Тоді можна припустити, що провідним завданням інтуїції буде пізнання проміжних ланок цієї дистанції, тобто того опосередкування, яким віддалені події стають підданими опису і витлумаченню. Зрозуміло, що відношення «ціле - частини» як основа логіки інтуїціонізму тут дістає провідне значення.

Концепцію відношення «частин — ціле» докладно розробив згаданий В. В. Кизима у вченні про тоталлогію, парсику та сизигію, тобто про ціле (взяте як всеохоплююче), його поділ на частини та всебічний зв'язок між ними¹⁵. Істотно, що поняття сизигії має рефлексивну природу, а відтак наявні підстави вивести її до когнітивних процесів¹⁶, зокрема, до логіки інтуїціонізму. Пристосовуючи цю концепцію до нашої проблематики, доцільно звернути увагу на такі моменти.

Насамперед, «парсичні» відношення (за В. В. Кизимою) «частина — ціле» як основа інтуїції має цілу низку принципових відмінностей від родово-видових відношень формальної логіки. Насамперед, частини цілого зберігають свої відмінності, їх завжди можна розрізнити, на противагу елементам логічного класу, що не розрізняються і можуть замінюватися один іншим. Ця особливість особливо наочно простежується у зіставленні частин організму з формально-логічними атомами, індивідами, які демонструються елементарними частками у статистичній фізиці. Для опису поведінки часток використовуються три види статистики. Найпростіша з них, статистика Максвелла — Больцмана, спирається на постулат індиферентності

¹⁵ «З одного боку, різні буттєві форми ... пов'язані одна з одною через явні причинні відношення генерологічно. З іншого ... вони через умови пов'язані парсично» (Кизима 2016, 14)

¹⁶ Відзначивши парадокс, що експериментатор «піддається рефлексивному впливу змін, які сам викликав», дослідник підкреслює «розуміння сизигії ... як неперервного процесу розгортання, формування і підтримування у світі відповідностей» (Кизима 2016, 36–37)

часток, неможливості їх розрізнення, цей постулат обмежується в статистиці Бозе — Ейнштейна, де впроваджуються різні класи часток. Та лише третя версія, статистика Фермі — Дірака подає частки як індивідуальності, що ніколи не тотожні, і саме ці уявлення наближаються до адекватної репрезентації частин цілого. Звідси ж випливає, що частини цілого, на противагу часткам, в принципі не можуть бути елементарними, вони самі становлять ціле стосовно інших компонентів. Такими частинами є органи в організмі, тканини, що складаються з клітин та розрізняються за функціональним призначенням. Зокрема, виявляється неможливість побудови елементарних часток мовної семантики¹⁷. Додамо, що ця неможливість редукції до елементів у історичній реальності стає особливо значущою, оскільки загальний антропний принцип тут проявляється безпосередньо як діяння самої людини.

Завжди притаманна частинам індивідуальність, зі свого боку, пов'язана ще з такою їх властивістю, як всезагальний, всебічний зв'язок (та, ширше, сизигія, за В. В. Кизимою). Зокрема, це виявляється в функціональності частин, їх призначенні, яка описується феноменологічними поняттями інтенціональності. Частини ізольовані лише умовно і відносно, на противагу класам часток у родово-видових відношеннях. Відтак «парсичні» відношення «ціле — частини» можуть зіставлятися з відношеннями «мета — засоби». За розрізненням частин просвічує їхня інтенціональна основа, їх призначення в межах тотальності. Таке зіставлення свідчить також, що уявлення про частковість або цільність становить таку ж абстракцію, як формально-логічні рід та вид або інтенціональні мета та засоби. Інтуїція становить особливу галузь того ж таки абстрактного мислення.

¹⁷ Це було метою невдалих спроб т.зв. компонентного аналізу, спрямованого на утопічний опис мовного значення ніби то не розкладальними, атомістичними поняттями.

З наведених міркувань випливає вельми значущий висновок щодо особливостей історичної реальності як предмету інтуїтивного мислення. Завершеність і довершеність історичних подій, їх замкненість і віддаленість, їхня відсутність для безпосереднього спостереження визначає також їх циклічність і взаємну співвіднесеність, безпосередню чи опосередковану. Приймаючи метафору історії як тексту — книги чи кону, ми повинні також відзначити що цей текст особливий: йому властива т.зв. автореферентність. Це означає, що все, що відбувається в історії, в тому числі спостереження над нею, не переступає її меж і також належить до історії, вже внаслідок її тотальності, всеосяжності, Якщо історія — текст, то це текст автореферентний, замкнений циклами рекурсії, зворотного зв'язку між подіями. Тоді для опису таких всебічних зв'язків (вищезгаданої «сизигії») можна запропонувати відому логічну процедуру т.зв. «діагоналізації» — зіставлення віддалених компонентів циклу, від реплік драми до перебігу події історії. Така процедура, як вже давно зауважив оксфордський фахівець з логіки А. В. Мур, придатна для опису саме можливих світів (Moore, 1984, 22), з якими має справу історична реальність.

Тоді в схематичному вигляді в першому-ліпшому наближенні процедура інтуїтивного пізнання історичної реальності починається з циклізації та «діагоналізації» (виявлення всебічних зв'язків у циклі). За обсягом цикли історії як тексту охоплюють широкий діапазон, де нижню межу встановлюють поодинокі репліки або епізоди, а верхню — ціла історична епоха. Тоді саме розкриття суті епохи становитиме ключове завдання інтуїції. І тут виявляється феноменологічний зміст такої інтуїтивної процедури: вона виявляє всі ознаки ейдетичної редукції. Не випадково ключовий момент феноменологічної редукції, звільнення від апіорних припущень, упереджень досвіду, зайвих припущень окреслювався терміном з того ж давньогрецького кореня, що й епоха, первинне значення якого —

«зупинка». «Інформаційний фільтр» редукації (Юджін 2019, 28) дозволяє перейти до ейдетичних образів епохи та її подій, суб'єктів дії, поодиноких епізодів. Цей перехід від історичних документів до живих образів, зрештою, засвідчений творчістю видатних істориків. А.В. Гулига, приміром, відзначає: «Ключевський завжди наочно, зримо уявляв собі те, про що збирався оповідати» (Гульга 1969, 48)¹⁸.

Саме всеосяжність, тотальність історії як предмету інтуїтивного ейдетичного мислення змушує внести певні корективи до відомої схеми переходу між абстрактним та конкретним зокрема, сходження від абстрактних апріорних знань до історичної конкретики¹⁹. Циклізація та «діагоналізація» «тексту історії» — перебігу подій, епізодів у складі епохи — спрямовується на створення ейдетичних образів, але ці образи також невіддільні від абстрактного мислення. Наведемо один разючий збіг поетичної думки, що унаочнює своєрідність ейдетичного абстрагування. 1919 року Максим Рильський написав витончену мініатюру — рондо «Тиша» (збірка «Синя далечінь») з дев'яти рядків, де ставиться риторичне запитання: *«Але чи й треба вимовлять словами, / Чи, може, грішним буде навіть спів, / У час, коли ні в нас, ні понад нами / Немає слів?»*. Дивовижним чином саме того ж року цілком інший німецькомовний поет Ернст Ліссауер (1882 — 1937)²⁰ висловив у восьмирядковому вірші «Гори не говорять» зовні схожу тезу: *«У тиші всмоктує сила кривий рід і волю. Гори не говорять: вони стоять. Я хочу звідси іти в спо-*

¹⁸ Що дає підставу і для узагальнення: «Добрий історик завжди співпереживає перебіг описаних подій ... Історик звертається і до внутрішнього світу особистості» (Гульга 1969, 48)

¹⁹ В мисленні історика «...рух відбувається не від абстрактного до конкретного, а від однієї конкретності до іншої» (Гульга 1969, 40)

²⁰ Е. Ліссауер зажив сумнівної слави як автор ультрашовіністичного вірша «Пісня ненависті проти Англії» (Haßgesang gegen England) 1914 р. Іронія історії виявилася в тому, що через єврейське походження він після 1933 р. жив за межами Німеччини.

кій, я хочу мовчки іти»²¹. В обох творах розробляється давній мотив зайвини слів і промовистого мовчання. Та висновки у обох поетів відмінні. Для М. Рильського відсутність слів — тимчасова, це особливий момент, коли промова стає гріхом. Але до і після цієї миті мовний світ словесних абстракцій присутній повною мірою. В німецькомовного поета відсутність слів, навпаки, первинна як атрибут одвічних гір, а відсилання до культу крові уславлює те, що давнім теологам було відоме як бестіалізація людини, її зведення до хижака. Звернення до ейдетичного, безсловесного мислення тут вмотивовується, як бачимо, цілком відмінними аргументами. Для Рильського це продовження традиції ченців — ісіхастів, мовчання як утримання від гріха, що зберігає багатство словесних образів, переводячи їх в інше відношення до конкретики. Німецькомовний вірш взагалі відкидає словесність.

Потенціал ейдетичного мислення як абстрагування вже віддавна був предметом дослідження, зокрема, в експериментальній психології. У дослідженні малювання було виділено, зокрема, пасивне абстрагування (на противагу активному виділенню геометричних фігур), якому властиве «відсутність довільності, наміру», коли предмет «кидається в очі» (Скрябин 1929, 50–51). Розрізнялося також абстрагування позитивне, тобто упізнавання в предметі абстрактних форм²², та негативне, тобто ізоляція предмету. У інших експериментах пропонувалося малювати зображення, відбите в люстрі. Промовисте свідчення однієї з учасниць експерименту: «Вирішила поставити себе на місце свого зображення за дзеркалом і там малюю. Це полегшує працю» (Ферстер 1929, 28).

²¹ «In Schweigen saugt sich Kraft Geblüt and Wille. Die Berge reden nicht, sie stehen. Ich will von hinnen gehen in die Stille, Ich will schweigen gehen» (Lissauer 1920, 37)

²² «Елемент під час абстракції інколи (наче б то) вперше здобуває дану визначену якість» (Скрябин 1929, 60)

Інакше кажучи, тут вжито такий ти повий засіб абстрагування, як інверсія. Такі й інші подібні дані свідчать про придатність ейдетики як інтуїтивного знаряддя абстрагування для дослідження історичної епохи.

Як реально працюють інтуїтивні засоби для створенні ейдетичних образів історичної епохи, можна побачити з театральної практики. Саме в театрі знаходяться проміжні ланки для опосередкування граничних масштабів циклів тексту історії — відношення «епізод — епоха». Між частковістю епізоду та всеосяжністю епохи лежить характер, суб'єкт дії. Феноменологічний принцип активності суб'єкта визначає його місце як субстанції епохи, визначника змісту історичного циклу, і тут виникає необхідність застережень. По-перше, зміст такого суб'єкта в театрі ніколи не може вичерпатися тими репліками, які відведені ролі персонажа драми. Добре відомо, що для виконання ролі необхідне уявлення про життя персонажа поза коном, про ті репліки, які він вимовляє подумки і які повинні домислюватися виконавцями цієї ролі²³. По-друге, перелік дійових осіб не вичерпує сукупність тих реальних суб'єктів дії, які присутні в драмі. Могутність знеособлених сил, таких як суспільні уявлення, робить їх реальними учасниками драми. У «драмах честі» Володимира Винниченка («Брехня», «Гріх») саме влада таких уявлень, голоси совісті ведуть героїнь до самогубства. У новелістиці Михайла Коцюбинського таким суб'єктом дії стають погolos, чутка («Fata morgana»), спогади хазяїна маєтку («Коні не винні»), глоси природи («Intermezzo»)²⁴. За портретами персонажів для театру виступають реальні суб'єкти дії —

²³ «Актор ... шукає живу людину з першого акту, а її треба шукати до першого акта, від дня її народження» — влучно висловив цю думку Л.М. Леонідов (Виноградская 1976, 161)

²⁴ Додамо, що й у одній з новаторських інтерпретацій драми «Іванов» А.П. Чехова суб'єктом дії стає також знеособлена дійова особа: «Гроші — головна дійова особа п'єси "Іванов", головна її рушійна сила» (Бабочкин 1968, 198)

субстанція епохи, носії історичних інтенцій, цілеспрямованості історичного процесу. Відтак інтуїція, спрямована на розкриття змісту замкнених історичних феноменів, має справу насамперед з інтенціональністю суб'єктів епохи, виявленою окремими циклами, епізодами.

Тоді розкриття всебічних і перехресних зв'язків («сизигія» в тоталлогії, «діагоналізація» у формальній логіці) між феноменами історичних циклів стає основним знаряддям виявлення інтенціональності. Вже така відзначена особливість історичного предмету як замкненість, автореферентна спрямованість «тексту історії», визначаючи невідворотність та необоротність перебігу подій в історичному часі, викликають той ефект, який М. Еліаде назвав «жахом історії» і зусилля усунути його, виявивши її сенс²⁵. Тут герменевтична інтуїтивна логіка відношення «ціле — частини» підводить до проблематики фаталізму та спонтанності як основи мотивації вчинків у драматургії: саме з поділу цілого виводиться концепція долі античної трагедії, і не випадково прослідки цих уявлень збережено мовою — в нашому «доля», рос. «участь». Відтак виникає проблема фаталізму історичної епохи як наслідку її замкненості, а відповідно і вільного, відповідального чину з передбачуваними наслідками. В театрі це добре відома проблема волі та долі, що простежується від витоків античної драми в Есхіла²⁶. Не вдаючись до аналізу цієї великої проблеми, відзначимо лише, що дилема «воля — доля» належить до «вічних тем» світового театру²⁷, а через неї здійснюється прорив від побутової

²⁵ «Події ... не проста послідовність довільних випадковостей, ... вони ведуть до певної мети — до остаточного усунування жаху історії, до спасіння» (Еліаде 1987, 134)

²⁶ «Есхіл знову впроваджує образ ... долі як необхідності ... перед якою безсиле уміння» (Горан 1990, 259)

²⁷ Зрештою, не лише само слово доля виводиться від ділення, але і щастя етимологічно походить від частини, участі, приділеної особистості ...

замкненості до масштабу епохи. Коли актор Іван Барильченко у фіналі «Житейського моря» І. К. Карпенка-Карого останнім зусиллям волі відмовляється від запропонованої коханкою спокуси удаваного подвійного самогубства, він спростовує вирок долі і робить свій маленький крок до творення епохи. Здатність цього персонажа протиставляти вольовий чин фатальному засмоктуванню середовища стало вагомими здобутком виконання цієї ролі Амвросієм Бучмою, який демонстрував, за відгуком свідка вистави, «момент дива, момент преображення. Куди зник зморено-подрозданий, невдоволений вираз обличчя ...» (Львов — Анохин 1959, 111). Протиставлення інтенцій героя і середовища тут відтворює дух епохи.

Історичну значущість окремих, зовні приватних вчинків персонажа розкрив Іван Мар'яненко у виконанні ролі Фелікса Гранде в інсценізації «Євгенії Гранде» О. Бальзака. Саме зла воля постає тут історичною силою²⁸. За свідченням актора, «я керувався ... абсолютним бажанням Гранде здаватися зовнішньо милим простаком, добродушною людиною, а іноді навіть дурником. Звідси і заїкування, коли виникає у цьому потреба, і езуїтська посмішка, і метушливість» (Мар'яненко 1964, 236). За частковостями, деталями, епізодами просвічує історичний тип, здатний злою волею руйнувати долю людей.

Виявлення всебічного зв'язку деталей, їх «діагоналізація», розкриття їх призначення стає основним знаряддям інтуїції для прориву з замкненого циклу побуту до масштабу історичного часу. В такому разі інтерпретації піддається не окремий твір з його низкою реплік, а ціла епоха, що стоїть за текстом і містить можливості несподіваних співвіднесень окремих епізодів. Знаходження всебічних, всеосяжних зв'язків між позірними дрібницями циклу епохи особливо виразно демонструє

²⁸ «Не драму скнари, а трагедію скнарості треба було донести до глядача» (Мар'яненко 1964, 236)

шукання акторами прототипів для ролей, що уможливило знахідки незвичної інтерпретації. Такі прототипи зуміла, приміром, знайти М. К. Заньковецька для тролі Харитини з «Наймички» І. К. Карпенка-Карого, за свідченням її партнера І. О. Мар'яненка: «Уся її роль наскрізь пройнята одним прагненням: знайти своє маленьке сирітське щастя серед чужих, черствих і байдужих людей. Таке трактування значною мірою рятувало роль від мелодраматичності» (Мар'яненко 1964, 112). Інша славетна роль, Циганка Аза з однойменної драми М. П. Старицького, засвідчує знахідки обґрунтування поведінки в прообразах епохи, як свідчать висновки С. М. Дуриліна зі спостережень над виконанням ролі: «У Зарницької не вірилося словам Ази, що вона закружила голову панові і лишилася чиста: це здавалось прикиданням, хвалькуванням; у Ази-Заньковецької ці слова не збуджували ані найменшого сумніву ... Коли Аза Зарницька тремтіла від лютої ненависті до Василя ..., цьому цілком вірилось ...; але коли Аза — Заньковецька клялась у зненависті до Василя, глядач ... відчував, що зненависть ця не вичерпує Азиної душі» (Дурилін 1955, 268–269). Йдеться про створення ейдетичного образу на основі всеосяжної сукупності деталей, що інтегруються характером.

У традиційній акторській практиці склалося поняття т.зв. «блакитної ролі» ідеально позитивного персонажа, «незаплямованого» побутовими особливостями. Очевидна абстрактність таких образів, їхня позачасовість, позаісторичність. Основу для протидіяння таким вадам Амвросій Бучма вбачав у шуканні «найскладніших і найважчих шляхів до створення образу» та, зокрема, у зверненні до характерних деталей, подробиць, особливостей історичної епохи²⁹. Характер з його особливими деталями по-

²⁹ За влучним висловом А. Бучми, «рятівним колом для актора, що тоне в “блакитних ролях”, є насамперед характерність» (цит. Львов-Анохин 1959, 157)

ведінки стає тут посередником між окремими епізодами ролі та цілісністю епохи³⁰.

Окрему проблему становить відтворення творів віддалених епох на сучасному кону. Тут виникає проблема припустимих меж модернізації класики, зокрема, переробки та адаптації — практика, що здобула поширення в другій половині ХХ ст., коли приміром, «Анна Кареніна» перероблялася на мюзикл з обов'язковим happy end, або трагічний по суті «Пігмаліон» Б. Шоу був перетворений на «Мою чарівну леді» Алана Лернера з музикою Фредеріка Лоу³¹. В таких випадках зникає найістотніше, що визначає інтерпретацію спадщини — напруження між різними епохами, їх відмінність, а водночас наявність спільного первістку, який уможливорює розуміння минувшини. Ефект перенесення подій до іншої епохи, приміром, значною мірою визначає своєрідність другої частини «Фауста» Й. Гете, де античність водночас відтворюється і виявляє свою несумісність з новим часом. Водночас саме така трансляція здійснюється, зокрема, в трактуванні шекспірівських образів, як про це свідчить і український досвід, узагальнений півстоліття тому в монографії І. Г. Ваніної. Прикладом може слугувати «Багато галасу даремно», де провідну роль Беатріче грала Н. Ужвій, запропонувавши своєю інтерпретацією своєрідний місток до розуміння далекої епохи сучасниками. За її власним свідченням, героїня — «граціозна дівчина з сміливим жіночим розумом. За її тонкими іронічними дотепами ... криється щире, любляче і великодушне серце. ... вона нікого не хоче образити» (цит. Ваніна 1964,

³⁰ З наведених прикладів виливає також, що інтуїтивне мислення спирається в мовному, вербальному аспекті не лише на меронімію як позначення частковостей, але і на метонімію, заміну однієї частковості іншою.

³¹ Ці екземпляри смітника масової культури засвідчують прагнення втечі від історії, страх часу (хронофобію) і мають ту ж основу, що й формування пересічної знеособленої особи масового суспільства (man), яка прагне позбутися своєї унікальності від згаданого «жаху історії».

138). Виконавці знаходять спільний знаменник епох, і тоді історична реальність стає суголосною сучасності.

Підсумовуючи, можна сказати, що епоха постає на кону як цілісний ейдетичний образ — результат синтезу інтуїтивного мислення. Тоді драматургія епохи — не метафоричний вислів, вона реально відтворюється зусиллями інтуїтивної думки. Засоби інтуїції як феноменологічної ейдетичної редукції стають продуктивним знаряддям творчої інтерпретації історичної реальності. Вона відкриває простір не довірливій вигадці, а вчуванню і співпереживанню реального перебігу історичних подій, необхідних для висвітлення їх сенсу. Тому можна погодитися з висновком академіка М.В. Нечкіної, яка, зокрема, стосовно творчого шляху творця «Горя з розуму» влучно зазначила, що «дихання життя пішло геть з біографічного трафарету», а відтак «чому відставний гусарський корнет після історії з балериною та бурхливого спалення життя надумав зненацька написати найбільш політичну п'єсу — це залишається загадкою» (Нечкіна 1982, 85–86) Саме для відповіді на такі загадки потрібна неформальна логіка інтуїції, розроблена на основі феноменології.

Отже, тотальність історичної епохи, а відтак і корпусний характер її документів, визначаючи унікальність її подій, розкривається через інтуїцію як автореферентний текст, замкнений всеосяжністю історичної реальності. Саме замкненість епохи та її віддаленість від безпосереднього спостереження викликають необхідність в інтуїтивній логіці її осмислення, де всебічний та всеосяжний зв'язок частковостей («сизигія», «діагоналізація») забезпечує створення ейдетичних образів. Основу роботи інтуїції становить циклізація історичної реальності, що пролягає в діапазоні «епізод — епоха». Медіумом, який сполучає і опосередковує перехід між цими граничними межами, у театрі є характер як носій інтенцій та суб'єкт дії, для витворення якого необхідно брати до уваги всезагальний

зв'язок частковостей. Прикладом тут стає шукання прототипів для персонажів у виконанні ролей, що забезпечує перехід від драматичних епізодів до масштабу епохи. Розкриття інтенціональності акторською інтуїцією робить можливим діалог сторичних епох. Своєю чергою, само тлумачення категорії рефлексії у феноменології уможлиблює вживання її для висвітлення історичного буття традицій: на основі рефлексії складаються зворотні зв'язки (рекурсія) між різними історичними фазами розвитку традиції, визначаючи його замкнені цикли.

Спеціальну форму таких зв'язків становить феномен зворотного перекладу, в якому уявний оригінал постає як зовнішній збудник внутрішніх перетворень традиції. Модель зворотного перекладу дозволяє висвітлювати такі питання українського культурогенезу, як перманентність барокової традиції, її життєвості, творчої продуктивності в подальшому часі; своєрідність бідермаєру та неокласицизму. Зокрема, це явище фольклорно-барокової конвергенції, коли неможливо встановити, що первинне і що вторинне, що ішло від питомих народних традицій, а що від т.зв. «місіонерського» бароко; нарешті, впізнавання в барокових образах того змісту, який виходить далеко за межі доби, але осмислюється її виразовими засобами.

Для дослідження таких питань корисними видаються методи феноменології та історичної поетики, спільність яких, що становить передумову їх ефективності, вже відзначалася, коли в останній третині ХХ ст. помітним став т.зв. «діахронний поворот» в структуралізмі (Попова 2015, с 154), тобто звернення уваги до історичної зумовленості досліджуваних явищ, до їх ролі в культурогенезі. Тут саме придалася гусерлівська редакція гегелівської феноменології, зокрема. своєрідна версія розв'язування гегелівської проблеми логічного та історичного, де було закладено підвалини віртуаль-

ного моделювання історичних подій, розумового експерименту для дослідження історичних можливостей³². На це звернув увагу Г.Шпет, київський учень Е. Гуссерля, вказавши, що «в проблемі інтерпретації знаходиться вузол, який щільно пов'язує історичну науку з логічним вченням» (Шпет 1988, 318).

Отже, для феноменологічного підходу важливою рушійною силою розвитку культури стає інтерпретація як форма рефлексії, в тому числі перекладацька практика в широкому сенсі, як переосмислення культурних традицій, своїх та сторонніх. Традиція постає як генеративний механізм породження текстів, що в історичному житті зазнає дивовижних метаморфоз. Зрозуміло, що історія, осмислена через інтерпретацію, постає як масштабний текст. Зі свого боку, від такого уподібнення історії та тексту, як написання «книги буття» один крок і до висновку про феномени «вічного повернення», до культу воскресіння, що єднав Миколу Гоголя і послідовників Адама Міцкевича, як з'ясував П.В. Михед (Михед 2007, с. 172). Культурогенез тоді прибирає вигляду масштабних історичних циклів, замкнених рефлексією, і саме тут відкривається перспектива відкриття іманентних властивостей історичного життя традиції. Для цього слід відзначити особливість замикання таких циклів на основі рефлексії, що виявляється придатною пояснювати циклізацію історичного процесу, а не лише текстової будови. Такі цикли стають наочними, коли простежується дієвість традиції. Переживання далекої минувшини оживають в культурогенезі, коли вони, здається, давно забуті й утратили продуктивність. Історія демонструє петлі часу, коли традиція, виявляється, не відмерла, а лише на певний час відступила, існувала в прихованому вигляді як течія підземної річки.

³² Нагадаємо, що метафора «історія — книга», «історія - театр» виявила цілком прагматичну, а не метафоричну, ефективність, коли, як відзначалося, Шпенглер передбачив розшифрування крито-мікенських написів.

Ці феномени життєздатності традиції добре відомі в історії стилів. В масштабі історичного часу розрізняють такі види рефлексії як ретроспекції та рецидиви (пережитки), релікти та рудименти, ремінісценції та реставрації. Так, ретроспективне спрямування вочевидь засвідчують стилізації мови персонажів в душі епохи Просвітництва в історичних драмах І. Кочерги «Фея гірко-го мигдалю» та «Алмазне жорно». Пережиткові явища прикрашального ставлення до фольклору висміюється в «Співочих товариствах» В. Винниченка. Прадавнім реліктом, що здобуває нове життя і виявляє творчу продуктивність, стає вертепна драма в «Іродовій мороці» П. Куліша. Блискучий приклад рудиментів демонструє Іван Франко, чия повість «Перехресні стежки» містить в зародку характерні риси майбутнього експресіонізму з його страхіттями. Леся Українка в «Касандрі» інтуїтивно знайшла той ефект спостерігача, який впливає на спостережений предмет, що став надбанням природничої думки лише в середині ХХ ст. Релікт може ставати рудиментом і навпаки. Релікти фольклорної архаїки стали рудиментами розвитку стилістики неосинкретизму в культурі ХХ ст., натомість експериментальні шукання футуризму початку ХХ ст. стали курйозними реліктами епохи.

Та має місце ще один вияв рефлексії в історичному часі, який визначається залежністю кожного наступного кроку від попереднього, т.зв. рекурентною залежністю історичних подій або рекурсією. Для його позначення відомий германіст О.В. Михайлов запропонував німецьке поняття *Nachleben* — дослівно «життя після життя», позначаючи ним «триваючу традицію бароко, що окремими своїми сторонами виходить за межі відведеного йому часу» (Михайлов 2000, 390). Широке розуміння замкненості рефлексії, її поширення на масштаби історичного життя традиції унаочнюється новим тлумаченням відомої метафори Ізиди, що здимає покрив з історичної таїни

з плином часу, з розгортанням історичних подій. Тут ця метафора обертається вже іншою, вже питомо українською — тим образом, який влучно визначений М. Коцюбинським: «Тіні забутих предків». Традиція, що починає своє «життя після життя», існує в прихованій, латентній формі, невидимо зберігаючи свою дієвість і виринаючи тоді, коли здається втраченою.

Для таких феноменів корисним видається запозичене з перекладацької практики поняття «зворотного перекладу», яке було запропоновано вживати в розширеному сенсі для дослідження проблем історичної поетики О. В. Михайловим³³. «Зворотний переклад» постає в найширшому розумінні як евристичне знаряддя дослідження історичного буття текстів культури, їх перетворень та витлумачення. «Оригінал» постає тоді як своєрідне люстро, в якому віддзеркалюються питомі традиції національної культури.

Така увага до зворотного перекладу зумовлена тим, що він не раз відігравав вже продуктивну роль в розвитку культури. Важливим історичним прецедентом було, зокрема, повернення до Європи спадщини Арістотеля, яке спочатку здійснювалося через арабські, а далі зроблені з них латинські переклади, повертаючись у двічі перетвореному вигляді³⁴. Цей прецедент обґрунтовує можливість

³³ «Провідний метод історії культури як науки — це зворотний переклад настільки, наскільки вся історія полягає в тому, що різні культурні явища ненастанно переводяться в інші, чужі їм культурні мови, часто з граничним переосмисленням змісту» (Михайлов 2000, 16).

³⁴ Так народився зокрема, відомий ідейний рух аверроїзму (від імені Аверроеса, арабського перекладача і коментатора Арістотеля). Як відомо, лише 1259 року папа Урбан 4-й «доручив Вільямові з Мербока перекласти твори Арістотеля з грецької, а Томі Аквінському і Альберту Великому — здійснити критичну інтерпретацію» (Катусенко 2003, 7). От чому саме Аквінат та засноване ним вчення томізму стали альтернативою аверроїзму, адже «саме в його час з'явилися якісні переклади Арістотеля безпосередньо з грецької мови, а не передані через арабську» (Катусенко 2003, 12).

застосування моделі зворотного перекладу і для аналізу деяких феноменів української культури. Біля витоків ново українського красного письменства стоїть тридцятирічна праця Івана Котляревського над вітчизняною версією Енеїди. Зазвичай її ставлять до ряду незлічених перекладів-переспівів римського героїчного епосу. Але можна погодитися з Валерієм Шевчуком, який побачив у «Енеїді» криптографічний текст з глибоко прихованим потаємним змістом, де форма перекладу маскувала зашифровану інформацію про українську історію³⁵. Латинський оригінал дає тут лише привід для розвитку власних, питомих традицій, що випромінюються вітчизняною минувиною і віддзеркалюються в пам'ятці римського епосу.

Поряд з «Енеїдою» доречно зіставити ще один твір, відомий лише через польський переклад з загубленого французького оригіналу — «Рукопис, знайдений у Сарагосі» Яна Потоцького, створений в ті ж роки. Тут так само виявився неістотним оригінал перекладу, що став допоміжним знаряддям для історичних траєкторій незалежної від нього образної системи твору, яка, наче промінь, народилася в задумі автора, віддзеркалилася від втраченого французького тексту і пішла власним шляхом. Ідея упізнавання в чужому предметі, зокрема, в предметі перекладу свого власного, перетвореного і відчуженого змісту, значно глибше вкорінена і ширше розповсюджена, ніж звичайно це уявляють. Коли в «Енеїді» позірно відтворюється латинський прообраз, то «Омирова Ільйонянка» Степан Руданського відверто розвиває традиції козацького літописання, де «Іліада» становить лише підпору тексту, побудованого хоча й як

³⁵ Так, очевидна алегорія відродження запорізької січі на Кубані на чолі з Головатим (Шевчук 2008, 13), вміщено відверті перекази уривків з козацьких літописів (Шевчук 2008, 17).

переклад, та зануреного в українські реалії³⁶.

Наочні приклади петлі часу демонструє бідермаер, дослідження якого розгорталися паралельно з бароковою культурою. Значущість його для України пов'язана ще й з формуванням прози та прозаїчної культури в цілому в творчості Г. Квітки-Основ'яненка. Дискусійність цієї проблеми відзначив Дм. Чижевський у останньому курсі лекцій, зазначивши, що в Німеччині, звідки пішов цей термін, він позначав «протверезіння після захоплення романтичними ідеями», «обміщання романтиків» (Чижевський 1956, с. 489). Ці слова писалися в середині ХХ ст., але подальше вивчення цього феномену довело обмеженість таких уявлень: зрештою, йшлося не про міщанство і тверезість, а, про повернення до тих живучих барокових традицій, які завжди підтримувалися народною релігійністю і відступали до затінку європейської свідомості лише в поверхневих, не закорінених в народі носіях книжкової «ученості». Цей напрямок коріниться і в такому загальноєвропейському русі, як «стерніанство», наслідування й розвиток манери англійського письменника Л. Стерна (до одного з послідовників якого належав і Л. Толстой, сповідуючи водночас погляди Г. Сковороди). Але особливо істотним видається те, що як у Німеччині, так в Україні він виявляв тяглість барокової традиції, переклад її на мову нових історичних реалій. Для П. Куліша уявним оригіналом для зворотного перекладу стали шекспірівські хроніки, генетичний зв'язок з якими його «Драмованої трилогії» відомий. Та перекладний взірць тут — лише привід для власної історичної міфотворчості, етіологічної та есхатологічної разом. Тут хроніки стали

³⁶ Як зазначав академік А. О. Білецький, «Руданський безжално обійшовся з гомерівськими власними іменами і назвами в своєму бажанні якнайбільше українізувати їх ..., така українізація часто межує з неможливістю ототожнення» (Білецький 1973, 407–408), так що перед читачем постає «Гомер, переодягнений бандуристом або кобзарем» (Білецький 1973, 413)

лише зовнішнім збудником творчого процесу, що пішов своїм власним шляхом.

Феномен українського неокласицизму, славетне «*гроно п'ятірне нездоланих співців*» (М. Драй-Хмара) продовжує також і програму Кирило-Мефодіївського братства, де нагадувалося про стару істину, що мова існує не лише для поширення думки, але і для її приховування. Ця програма криптографії дістала нового життя в зверненні до тих предметів перекладів, на межі з містифікацією, де за вигаданим оригіналом перекладу стояли справді не позичені, а питомі джерела. Тут дивовижна стійкість традицій в Україні виявляється в їх здатності до невпинних метаморфоз, в їх мінливості, що змушує згадати образ античного Протея. У класичній тріаді «мимесис — фантазія — мімікрія» (та, окрема, дієгезис як особлива, суб'єктно обарвлена форма мимесису) всі ланки забезпечили незвичайну здатність до різноголосся, до динамічних перетворень голосів, до майстерного використання прихованих або явних стилістичних цитат, засвідчене безперечним лідером «грона» — Максимом Рильським (Юдкін 2008 а, 88–93). Що поетичний напрям, який, усвідомлюючи себе як ретроспекція, справді зростав на основі досвіду перекладацької практики та рефлексії над цим досвідом, стало додатковим ролі рефлексії, яка забезпечує тяглість традицій.

Іван Франко звичайно розглядається в одному ряді з сучасними йому натуралістами, і для цього є підстави. Монументальний реалізм Е. Зола з його поетизацією повсякдення повсюдно присутній в його творах. Але очевидно також, що його творчість має й інші джерела, на менш значущі. Відбувається трансляція досвіду середньовічної агіографічної літератури, дидактичної поезії, який віддзеркалюється реаліями сучасності як оригіналом в ситуації із зворотним перекладом. Виходячи за межі українського культури, можна вказати на ще один

цікавий казус перекладацької практики — рецепцію Достоевського в західному світі. Саме в Німеччині доби експресіонізму його творчість здобула широкий спектр інтерпретацій. То ж чи не було це тлумачення Достоевського (приміром, у «Докторі Фаустусі» Т. Манна) саме упізнаванням власної минувшини, анамнези сом, де оригінал перекладу ставав лише збудником спогадів?

Нарешті, слід зазначити, що модель зворотного перекладу виявляється корисною для висвітлення взаємин вербального та візуального мислення, для визначення прототипів образів³⁷. Історичні реалії, прототипи даються як відлуння, відповіді на запити сучасності у вигляді «зворотного перекладу», через ефект бумерангу, а тому підлягають дослідницькій дії, розкриваючи непізнані можливості через художній експеримент. Так від герменевтичного тлумачення тексту як замкнених циклів через надання імен власних елементам цих циклів здійснюється ейдетична редукція до уособлення прототипів, з якими внутрішній зміст циклів співвідноситься, отже і для узагальнення досвіду виконавської практики.

Відтак «зворотний переклад» можна вважати законом ейдетичного мислення, коли ілюстрації до оповіді, переклади оповіді мовою візуального мистецтва стають джерелом для нової оповіді. Він визначає модель культурогенезу, яка виходить далеко за межі суто перекладацької техніки, реалізуючи феноменологічний принцип єдності історичного і логічного. Можна казати про своєрідний ефект бумеранга в житті художньої традиції, що збігається з платонівським анамнезом, пригадуванням у

³⁷ От свідчення перетлумачення образів як оповіді про реальні події нагороджено чимало: режисер С. Образцов ідентифікував центральний персонаж з картини М. Клодта «Остання весна» як свою двоюрідну сестру, померлу від сухот (Образцов 1987, 85); письменник К.Федін, вже написавши роман «Брати», зацікавився з композитором Ю. Шапоріним, і був уражений, упізнавши в ньому фактичний прообраз одного з персонажів роману.

найширшому сенсі. Проміння, пущене в минувшину істориком, повертається бумерангом, оновлюючи свій сенс тим, від чого воно було відбите. Історичний процес демонструє своєрідні петлі часу, коли традиція відходить в сутінки, стаючи «тінями забутих предків», для того, щоб знову опромінювати світ з гребінців нової хвилі свого історичного буття.

Таким чином, помножена, мультиплікована інтерпретація історії постає у феноменологічному висвітленні як витлумачення реалій, що спирається на закони інтуїтивної логіки. Тоді постає питання про відношення історичних реалій до міфологічного їх осмислення, яким постійно супроводжується їх присутність у суспільній свідомості. Історична інтуїція дає нагоду до висвітлення відомої антитези «міфологема vs. історія» саме як проблеми пізнання. Тут суголосним феноменологічному відходу виявляється розуміння міфу як необхідного шаблону розвитку абстрактного мислення на основі інтерпретації синкретичної мовної багатозначності через метонімічне її розшарування на явні і приховані значення і побудову віртуального світу. Евристика як розв'язування пошукових завдань в умовах невизначеності використовує міфологічні образи як теоретичні фікції, експериментальні умисні похибки, робочі гіпотези. Театральна інтерпретація, зокрема, має за взірць евристичний пошук прообразів для суб'єктів дії.

Все зазначене про історичну інтуїцію суголосне тлумаченню міфу саме як евристичного знаряддя, якому присвячена ціла низка дисертаційних досліджень. Відзначалося, зокрема, евристичне, пошукове значення звертання до антропоморфних та тілесних (соматоморфних) образів міфології³⁸ та до синкретичного значення

³⁸ Оскільки «архетипічна інформація знімається з соматичних структур» (Косарев 1996, 31)

як засобу унаочнення досліджуваних предметів³⁹. Виявляється схожість міфологічного тлумачення події як відтворення прообразу та евристичних пошуків прототипу події⁴⁰, фаталістичних тенденції міфології в тлумачення залежності перебігу подій від зовні незначних обставин та гри випадковостей в евристичному процесі⁴¹, тлумачення міфологічного коловороту часу як відкриття невідомих можливостей майбуття та виходу за межі нездоланності часу⁴². У міфі вбачають «дорефлексивні установки» світосприйняття, що визначають «горизонт» евристичного пошуку (*Галанина (Раздьяконова) 2013, 129*), а відтак міфологеми переосмислюються як дослідницьке знаряддя⁴³. Синкретична культура в цілому, до якої належить міф — джерело багатозначності, а відтак пошукових можливостей евристики⁴⁴. Особливо продуктивними виявляються «міфологічні конструкти» в педагогічній практиці, виконуючи роль своєрідних евристич-

³⁹ «Міфологія є явлення людині безпосередня дійсність» (*Косарев 1996, 29*)

⁴⁰ У міфі «завершена подія (архе) не міститься в минулому, вона присутня у всіх звичних для профаного часу вимірах», що співвідноситься з «з відмовою синергетики від понять суворой детермінованості та оберненості постулюванням імовірності як одного з умов самоорганізації» (*Тычкин 2012, 237, 239*)

⁴¹ Для евристики «в точках біфуркації ... система, перебуваючи в стані крайньої нерівноваги, надзвичайно сприйнятлива до малих збурень ... така тенденція характерна і для логіки розгортання подій у міфі» (*Тычкин 2012, 240*)

⁴² Оскільки «міф прагне подолати час, утверджуючи здібність людини звернутися до трансцендентного ... Повернення до точки першоджерела не означає монотонного повторення того ж самого циклу, а становить імпульс для народження нового, досі не бувалою стану речей» (*Тычкин 2012, 241*)

⁴³ Адже «міфологічні елементи не просто присутні в науковому пізнанні, а збільшують евристичні можливості самої науки» (*Раздьяконова (Галанина) 2009, 17*)

⁴⁴ Йдеться, зокрема, про те, як у міфі формуються «спільні ... для евристики вигадки про боротьбу хаосу з космосом» (*Ільїнова 2012, 189*)

них орієнтирів⁴⁵. Відзначалася і проблемність міфу як джерела евристичного процесу, а відтак його взаємини з загадками⁴⁶. До цього переліку можна додати, що класична евристична проблема лабіринту має міфологічне походження.

Однак незважаючи на неозору літературу, присвячену міфології та міфотворчості, питання про визначальні їх ознаки залишаються дискусійними⁴⁷. Зокрема, універсалізація міфології має свою історію помилок в розвитку філософської думки⁴⁸. Тому для адекватного тлумачення міфології необхідно внести обмеження самого розуміння міфу, а відтак уточнити взаємини міфотворчості з інтуїцією.

Насамперед, привертає увагу привертає увагу ситуація невизначеності, амбівалентності, що становить точку дотику міфу і театру. Передусім слід наголосити на особливій правді міфу, що не обмежується символікою і

⁴⁵ «Міфологічні конструкти можуть виступати... засобом виразу ціннісного аспекту... В разі науково-педагогічного пізнання вони категорично не можуть (не повинні!) бути його результатом» (Мазниченко 2018, 20).

⁴⁶ Відзначається «здібність до евристичного оновлення і прогнозування (... якщо загадка — це питання, що потребує відповіді, то міф — відповідь, що вимагає питання)» (Богданов 2001, 166)

⁴⁷ Приміром, Р.В. Демчук, констатує цей стан речей, відзначає, що «міф неможливо спростувати», оскільки «міф є тотальним і може витлумачити кожний сюжет у модусі своєї концепції», звідки висновок, що «міф — не просто текст, ... а вид світосприйняття, що структурує і культуру, і суспільство» (Демчук 2017, 14, 16, 19, 20). З таким розширенням поняття міфу важко погодитися, адже вся історія наукових відкриттів є нічим іншим, як спростуванням міфів: досить згадати Коперника, який виступив проти геоцентричного міфу Птолемея, Колумба, який відкриттям Америки розвіяв міфологію трьох частин світу, або встановлення механізмів кровообігу Гарвеєм. Старі міфи виявилися недостатніми, щоб «перетлумачити» нові відкриття.

⁴⁸ Ф. Шеллінг, обґрунтовуючи тезу про абсолютну міфологію, яка ніби то передре мові, змушений був вдатися до міфу про Вавилонську вежу, відтак впадаючи до хибного кола — аргументуючи міф міфом (Шеллінг 1989, 271).

підкреслюється найпоспідовнішими прихильниками реалізму⁴⁹. Ця міфічна правдивість виявляється у цілісній картині світу, у зверненні до семантичних прототипів, що розкривається через спеціальне опосередкування з ключами до розуміння образів. Тому міф, зокрема, нерозривно пов'язаний з тим, що є практичним синонімом театрального кону — з **утопією** як необхідним компонентом його етіологічної, космологічної основи. В міфі маємо справу не з абсурдом, а з проблемами, які належить дослідити.

Міф визначається насамперед невичерпною варіантністю, мінливістю і відсутністю якоїсь первинної форми, що влучно висловив М. І. Стеблін-Каменський: «Міф — це твір, первинну форму якого ніколи не можна встановити. Він завжди — переказ чогось, що існувало раніше» (Стеблін-Каменский 1976, 87). Звідси походить універсальний **метаморфізм** міфу, де перетворення становлять як його предмет оповіді, так і форму існування: «Метаморфози» Овідія можуть бути взірцем міфотворчості як такої. Коментуючи цей шедевр, А. Содомора влучно визначив той психологічний рушій, яким просувалася вигадка міфотворців: «Та яким різноманітним не було б ... почуття, ... його відтінює туга. Саме вона буває тією пружиною, яка приводить у дію феномен перевтілення. Як од кошмарного сну рятує раптове пробудження, так і тут, коли туга стає нестерпною, виникає прагнення зробити крок через невидиму межу болю, вихопитись із свого тіла» (підкреслено мною — І.Ю.) (Содомора 1985, 9). Годі казати, що тут дуже чітко і стисло сформульовано основу театральної творчості, яка виявляється спільною з міфотворчістю. Поруч з метаморфізмом міф і драму об'єднує **катастрофізм**. Наявність катастрофи (або

⁴⁹ «Мабуть, формула міф закінчується там, де виникає питання про істину, можлива лише за дуже вузького розуміння самої істини» (Лифшиц 1979, 47)

тріумфу як її інверсного варіанту) становить обов'язків композиційний момент драматичного твору з наступним ефектом катарсису як визволеного волевиявлення. В історичній перспективі міф становить розповідь про катастрофи в світовому вимірі, де також через катастрофи уявляються шляхи можливого визволення⁵⁰. Ще один аспект міфу полягає у його семантичній продуктивності, в деривації похідних значень непрямим способом, для чого К. Леві-Стросс впровадив поняття «рикошету» — *bricolage*, що очевидне для осмислення театральних реплік⁵¹.

Та ще істотні ший визначник міфу — це його вербальна основа. Міф невіддільний від слова, на що наголошували як О. О. Потебня⁵², так і О. Ф. Лосев⁵³. Міфом можуть вважатися лише тексти, придатні для вербалізації. Відтак міф виникає як дериват мовної картини світу, як її похідне утворення, тобто — необхідний щабель розвитку її інтерпретації. Постаючи в процесі такої інтерпретації мови, міф утворює особливий мовний ідіолект, зокрема, поряд з поетичними ідіолектами фольклору. Зі свого боку, запускаючи такий процес деривації сенсів, міфотворчість не зупиняється, породжуючи з первинних

⁵⁰ «Міф є саме царство свободи, яке люди знаходять лише в своїй фантазії ... Сам ідеал свободи росте разом з його запереченням у реальному житті» - звідси походить «революційна підкладка міфологічного всесвіту» (Лифшиц 1978, 145, 150), очевидна, насамперед, у етіологічних міфах.

⁵¹ Саме для виявлення цієї продуктивності А. Греймас впровадив поняття семантичної **ізотопії** як своєрідного аналогу етимологічних гнізд, де зафіксовано синтагматичну сумісність образів (Греймас 2018, 42) — так само, як це стосується речей у мізансцені на кону, що повинні доповнювати одна одну.

⁵² За категоричним висловом О.О. Потебні, «для мене цілком немислимо, як можна припускати існування міфу поза словом» (Потебня 1976, 444)

⁵³ «Отже, міф не є історичною подією як такою, але він завжди є словом» (Лосев 1994 а, 151)

міфів вторинні, зокрема, міфи індивідуальної творчості⁵⁴. Інтерпретаційна концепція міфу як продукту мовної деривації протистоїть ритуальній теорії його походження, яка не витримує критики вже тому, що ритуальні форми поведінки широко розповсюджені в тваринному світі (приміром, у птахів та котів під час т.зв. шлюбних сезонів), натомість жодних прослідків міфології не спостерігається. Більше того, міф не лише несумірний з ритуалом за мірою абстракції, він не завжди сумісний і з практичною діяльністю, що засвідчено численними спостереженнями над трудовими навичками т.зв. відсталих племен і було головним аргументом для спростування тези Л. Леві — Брюля про існування особливого «дологічного» первісного мислення⁵⁵. Отже, міф — це насамперед особлива, вихідна, базова інтерпретація мови. На противагу визначенню міфу як «хвороби мови» (за висловом одного з засновників романтичної міфологічної школи М. Мюллера) можна було б казати скоріше про «прабатьківський гріх», про «успадковані вади», що зумовлені придатністю мови виражати не лише істину, але й брехню, не лише відкривати правду, але й приховувати її.

Така мовно-інтерпретаційна основа міфу виявляється і в тому, що він розвивається з фундаментальної властивості слова — багатозначності, полісемії, закоріненій в самій специфіці мовної картини світу — гомоморфізмі відображення предметного середовища. Більше того, міф реалізує первинний різновид багатозначності, засно-

⁵⁴ На розмежування вихідних і похідних міфів вказував вже О.М. Веселовський, який «послідовно розрізняв міф як первинне джерело розвитку поетичних образів і як його побічний результат» (*Топорков 1997, 377*), і таке ж розрізнення первинних і вторинних міфів розвивав Р. Барт (*Барт 1989, 103*).

⁵⁵ «Найвідсталіші тубільці островів не живуть у міфі, коли вони будують свої каное. Вони роблять це за всіма правилами первісного інженерного мистецтва» (*Лифшиц 1979, 28*)

ваний на семантичному синкретизмі, для чого було запропоновано поняття т.зв. синкретема (Пименова 2013, 46), де немає протиставлення первинного та переносного значення, на відміну від нормативних тропів, а відтак виявляється семантична неподільність, що передбачає умовивід (т.зв. інференцію) для визначення актуального сенсу виразу. Такий умовивід викликає до життя метонімічні ряди семантичних переходів, що розгортаються в тексті⁵⁶. Таке виняткове значення метонімії для розвитку синкретичної багатозначності визначається тим, що композиційний принцип комплементарності, доповнення відсутніх значень стає основою побудови міфологічного тексту⁵⁷. Провідна роль метонімії пов'язана і з тим, що основу синкретизму становить осмислення власного тіла — соматоморфізм (Юдкін 2003 соматична семантика). Тоді заміна частковостей (*pars pro parte*) стає вихідним джерелом розвитку абстрагування (*abstractum pro concreto*)⁵⁸. Визначення міфу О. Ф. Лосевим як розгорнутого імені здійснюється в метонімічному ряді.

Наочну демонстрацію заміни одного змісту іншим метонімічним шляхом можна знайти у давніх японських поетичних мініатюрах, де закономірності міфологічного мислення збережені повною мірою. Такий приклад наводить М. І. Конрад. Вихідний текст має такий дослівний сенс: «*Бачу: сукні тут, які призвичаївся одягати, їхні боки на вітру теліпаються ...*». Як пояснює дослід-

⁵⁶ Відбувається, за М.В. Піменою, «побудова метонімією синтагми (а не парадигми)» (Пименова 2015, 407)

⁵⁷ Оскільки «метонімія — знак, який заміщає пропущене» (Колесов 1990, 33)

⁵⁸ Оскільки «древня людина змушена була передавати в мові загальне через окреме», то, як наслідок, «абстрактне узагальнення може бути передано тільки через троп», а такий семантичний перехід визначається взаємною заміною частин: «Зв'язок за суміжністю, навіть зв'язок за схожістю — всі були метонімічними, а тому не відчувалися як рівноцінні» (Дьяконов 1990, 24, 29, 39)

ник, тут скрізь метонімічно зміщується значення: «герой бачить, як теліпаються на вітру боки дорогоцінного одягу (він зі столиці), згадує ... про столицю», а відтак далі розгортається «ціла низка омонімів та інакомовлень: ... бік сукні і дружина; призвичаюватися до носіння одягу і до людини (в сенсі міцного любовного зв'язку) ... В результаті одержуємо другий сенс вірша: *“Думається мені: там в столиці далеко — мила дружина”*» (Конрад 1991, 545). За описом одягу на вітру міфологічне мислення приводить образ коханої дружини в столиці. В сучасній лінгвістиці такий спосіб побудови висновків з текстових даних на основі відомої адресатові інформації іменується інференцією (реконструкцією неявного знання ляхом умовиводу), натомість наявність такого другого плану для міфу є нормою, що не потребує спеціальних операцій.

Саме така ж наявність другого плану оповіді як норма міфологічного мислення становить одну з провідних мотивів творчості Г. Сковороди. Ось приклад з діалогу «Кольцо», де майже докладно відтворюється послідовність щойно наведених міркувань: *«Афанасій: ... для чого Бог изображается колесом? Яков: Он начинает все — не начинается, тѣмъ есть начало; ... А.: Для чого же сіе начало образується змієм? Я.: Для того, что змій в кольцо свивается, притом и острый взор имѣет ...»* (Сковорода 1973 т. 1, 395–396). Тут наочно демонструється принцип наявності двох світів, видимого і невидимого, зовнішнього опису і внутрішніх сутностей, заснований на синкретичній багатозначності мови, про що докладно йдеться у діалозі Г. Сковороди «Разглагол о древнем мірѣ»: *«... вели поставитъ вкруг себѣ сотню дзеркал вѣнцем. ... един твой тѣлесный болван владѣет сотнею видов ... Однако же тѣлесный наш болван и самъ есть едина токмо тѣнь истиннаго человека»* (Сковорода 1973, 313). Ідея протиставлення видимого світу як тіні справжньої

суті становить тут метаморфозу міфологічного світорозуміння в душі барокової казуїстики (де перероблялися концепції платонізму), в основі чого лежить значеннєвий синкретизм мови. У відомому прикладі О. О. Потєбні — образ «хмари — небесні корови» як троп дає лише інакомовлення, але як міф це зіставлення світів видимого і справжнього.

Саме з такою подвійністю сенсу і метонімічною домінантою міфологічної семантики пов'язане варіантність текстів міфу, зокрема, відсутність Urtext'у, вихідного джерела, яке було б інваріантом, а відтак виявлення в міфотворчості виявляється загального морфологічного принципу метаморфізму, взаємного перетворення як текстів, так і міфологічних істот. Звідси ж впливає також потенційний характер міфологічних образів: оскільки в кожний момент мовлення актуалізується лише одне з значеннєвих можливостей слова, то всі інші значення становлять його семантичний потенціал, окреслюючи картину «можливих світів». Водночас міф не тотожний фантастичній вигадці як такий, диктуючи ставлення до можливого як до актуального. Синкретична багатозначність виявляється і в особливій інтенціональності міфологічних образів, де каузальна, причинно-наслідкова залежність подій персоніфікується і осмислюється як волевиявлення міфічних істот, їх інтенцій⁵⁹. Міфологія становить терен потенцій та інтенцій можливих світів. Звідси вже впливає ключове значення інтерпретації як цілеспрямування та актуалізації можливостей, що становить передумову самого існування міфу. В найвужчому значенні так витлумачена інтерпретація постає тоді як визначення актуального предикату — реми (що не збігається з формальним присудком речення), але не обмежується цим завданням. Можливі світи, створені мі-

⁵⁹ «Основним змістом міфу, його ядром є завжди якое діюче начало ... за своєю волею — *principium volens*» (Дьяконов 1990, 70)

фом на основі мовної багатозначності і мовленнєвих намірів, підлягають дослідженню в уявному міфологічному просторі. Адекватним відповідником його стає утопічний простір театрального кону. От чому драма стає заміником міфу в нову епоху.

Таким чином, з семіотичного погляду міф являє собою корпус (і водночас кодекс) текстів, породжений як дериват, похідний результат особливої інтерпретації первинно закладеної в мові синкретичної багатозначності, передусім — метонімічних переходів соматичних, тілесних найменувань. Міф описує те, що уявляється можливим, а не наявним, як світ не здійснених потенцій та нездійснених інтенцій, як віртуальний світ. Він демонструє прообраз теоретичної фікції як допоміжного пізнавального знаряддя в науці, стаючи своєрідною школою формування абстрактного мислення. Продуктивність фікцій як дослідницького інструменту було докладно обстежено в кантіанстві (досить згадати Г. Файхінгера, засновника німецького кантівського товариства 1904 року, який впровадив самий термін фікціоналізм, та його колеги Е. Кассірера, творця концепції міфу як вияву символічного мислення). Ця віртуальна основа міфу з необхідністю впливає з властивостей самої мови і становить необхідний щабель їх розвитку як джерела абстрактного мислення. Міф продукує **фікції** як передумову змістовних абстракцій.

Осмислення міфологічного синкретизму в площині протиставлення видимого та невидимого світів, поверхневого опису та глибинної суті має своїм наслідком розвитку заперечення як ще однієї основи міфу. Таке перетворення семантичного переходу в протиставлення наочно засвідчено однією особливістю фольклорної поезики, відомої, за характеристикою О. І. Дея, як «слов'янська антитеза — структура типу: питання з припущенням + заперечна відповідь» (Дея 1978, 193). У наведеному ав-

тором прикладі з балади питання описує видимість (білі птахи), натомість відповідь розкриває суть (татарський полон): «*Що ся в полі забіліло — Ой чи гуси, чи лебеді? Тепер гуси не літають, Ні лебеді не плавають. То татари полон женуть ...*» (Дей 1978, 202). Ще один приклад, вже без питань і відповідей, але з заперечним паралелізмом, засвідчує лірична пісня: «*І сюди гора, і туди гора, Поміж тими крутими горами Котилась зоря. Ой то ж не зоря — дівчина моя ...*» (Дей 1978, 226). Два значеннєві плани — видимий і справжній — подано тут так, що один заперечує інший.

З негації випливає специфічна антитетичність міфу, відома як архаїчний дуалізм, світоспоглядання через бінарній опозиції — взаємні заперечення і табу. Саме на основі міфологічного мислення розвиваються образні протиставлення, контрасти, альтернативи. Гра симетрій та їх порушень, відома, зокрема, в неолітичній геометричній орнаментиці, репрезентує один з виявів цієї загальної властивості міфу. Вихідним кроком тут було формування системи табу в мовній картині світу. Звідси випливає і загальне поширення такого прийому побудови міфологічних текстів, як інверсія, зокрема, «перевертання світу», побудова «світу навпаки» в карнавалі, перевертання відношень (в тому числі театральне травесті). Інверсія лежить в самій основі необхідної умови міфу — дива як заперечення природного, вірогідного, вмотивованого перебігу подій, як антитези природі. Містерія як основна форма побутування міфу завжди доповнюється пародією. Принцип інверсії має мовне походження і пов'язаний з формуванням метамови (Юдкін 2017 Мельничук). Саме з інверсії виводяться уявлення про лінійну впорядкованість (т.зв. індуктивні множини), що стають вихідним кроком у розгортанні евристичних процедур (наочний приклад — шукання шляху в лабіринті). Джерелом негації було усвідомлення особистої смертності,

тлінності всього сущого, що передається разом з мовною картиною світу дитині біля п'ятого року життя. Тому в основі міфу лежить не звичайне заперечення, а саме граничний його випадок, доведення до крайньої межі як підстава негації. Існування подається тут як заперечення небуття, як член антитези з подвійним запереченням, що несе ризик нігілізму⁶⁰. Саме такий підхід становить основу казуїстики як бази барокової естетики, де істина доводиться шляхом т.зв. конфутації — спростування заперечень.

У світлі дуалістичності міфу спеціального значення здобуває такий універсальний наслідок синкретичної полісемії як ефект невизначеності (засвідчений, зокрема, риторичною фігурою антиемфазы та граматичними інфінітивами), який виявляється в текстах різної природи, зокрема, вербальних і музичних⁶¹. Для виразу неозначеності вже Арістотель впровадив поняття третього, доданого члену (συμβεβηκοο) як подвійного заперечення водночас істинності твердження та брехливості⁶², що виводить за межі двозначності. У словесному способі виразу цьому відповідає половинна або неповна предикація, коли залишається проблемним, чи шукана властивість є відчуженим предикатом, чи невід'ємним атрибутом предмету.

⁶⁰ « ... небуття абсолютне, а буття відносне ... Небуття як самопричина заперечує само себе. Небуття небуття є буття » (Чанышев 1990, 161–162)

⁶¹ Напрочуд влучно це спостеріг В.Ф. Одоевський у одному фрагменті (*О способах выражения идеи*, 1832): «... слово просить іншого, це слово третього, і так до безконечності ... ви бачите ряд слів як геометричну безконечну прогресію, у якій не можете відшукати останнього члена ... Отже, повинна бути якась інша мова ... Її властивість — невизначеність ... мова музики найбільше наближена до цієї внутрішньої мови » (Одоевський 1982, 37)

⁶² Це «привнесене (не необхідне) проміжне (середнє) між однозначно обумовленими так і ні» (Брусенцов 2002, 55), де, зокрема, «у не може бути відносно х ні необхідно властивим, ни невластивим» (Брусенцов 2003. 318)

Проблемність і неозначеність як вияв багатозначності зумовлюють в масштабі міфологічного тексту його багатомірність, зокрема, багатоголосся. Саме з симетрії та асиметрії протиставлень розвивається ієрархія як особливий випадок асиметричних відношень — протиставлення центру та периферії. Саме в міфі як інтерпретації мовної багатозначності вперше формується фабула, а відтак дистанційний зв'язок подій оповіді на відстані як реалізації різних можливостей, закладених в характері міфологічних персонажів. Міфічні уявлення про долю, фатум як наперед визначений перебіг подій визначають невідворотність ситуацій завдяки синкретичному суміщенню можливостей та їх розкриттю в процесі оповіді. Неозначеність сенсу становить основу далекодії окремих мотивів оповіді, їх придатність до розгортання на відстані після їх згадування в оповіді: профетичні, пророчі мотиви (такі, як визволення Прометея Гераклом) — наочне підтвердження такої укоріненості далекодії в багатозначності, проблемності образу. Особливості мотивації дії, пов'язані з багатозначністю і виявляються в далекодії окремих мотивів у міфологічному тексті, як чинники багатомірності. Вихідна синкретична багатозначність диференціюється не лише на видимий та невидимий світи, але і в послідовність мотивів діяння.

Зі свого боку, в міфології універсальна текстова неозначеність обертається не лише антитезами, але і екстремальними, доведеними до границі контрастами, зокрема, такою властивістю міфу, як катастрофізм. Міф має справу не з будь-якою вигадкою, не з фантастикою, а саме з граничними речами, такими як життя і смерть, буття і небуття. Так само, як у драмі катастрофа (або тріумф) викликає ефект катарсису, міф розрахований на співчуття. З екстремальності міфу випливає і його інтегральність: він завжди стосується цілої світобудови, а не поодиноких подій, як казка, він покликаний ви-

явити суттєве, оминаючи ті подробиці. Звідси випливає такий феномен міфу, як **абсурд**. Формула Тертулліана («вірую, оскільки абсурдно») фіксує саме цю особливість міфологічного мислення, але у ХХ ст. її майже дослівно відтворив А. Ейнштейн («якщо ідея у перший момент не здається абсурдною, вона безнадійна») для терену наукових теорій. Наявність абсурду, що спирається на потенційність значень, відрізняє міфологічну оповідь від реалістичного опису подій. Узагальнення абсурду становить концепція дива як спонтанного, неймовірного перебігу подій. Спонтанність усвідомлюється і через образи долі, особистого життєвого шляху, через фатальний збіг подій.

Звідси випливає сугестивність міфу, його сприйняття через навіювання (фасцінацію), а не переконання. Відповідно містерія, подання інформації як таїни становить необхідний продукт міфологічного мислення. Виникаючи як мовний дериват, як особливий ідіолект, міф постає як шифр для втаємничених, а відтак передбачає також ініціацію — формування кола носіїв ключів до його відчитування. На основі міфу створюється своерідна конспірація, коло втаємничених в сенс його ідіолекту⁶³. Міф подає карту невідомої частини світу, свого роду зворотного боку місяця, окреслюючи проблеми і завдання для майбутнього дослідження. Міфологічний абсурд перетворюється в новому вигляді в театрі у вигляді трагічної провини (αμαρτία) або комічної помилки, якими ініціюється драматична дія.

Нарешті, міф (так само як і фольклор) становить замкнену і самодостатню систему, **кодекс**, що, зрештою, випливає з його зумовленості мовною картиною світу. Вихід за межі міфу рівнозначний переходу до іншої мови, що вимагає перекладу. Так само, як і казка, він репрезентує стереотипну, репродуковану систему персонажів

⁶³ Зазначимо, що й засвоєння рідної мови немовлям також становить ініціацію — її перехід до віку дитини.

і сюжетів, кодифіковану в каноні, витворює свою риторичу з її парадигматикою. Тому він постає як метатекст відносно конкретних оповідей, побудований з елементів парадигми. Саме на ці властивості міфу спиралася барокова казуїстика, відкриваючи продуктивність т.зв. автореферентних текстів, замкнених своїми внутрішніми відсиланнями. Автореферентні відношення створюють амбівалентність, невизначеність сенсу внутрішнього змісту тексту, спонукаючи до інтерпретації як шукання прототипів. Відтак ейдетична редукція постає як інверсія рекурсії циклів, тобто як шукання прототипів, співвіднесення з ними, для чого слугують ономастичні засоби утворення ейдонімів (прізвиська в межах фольклорної міфопоетичної картини світу) та загальніших засобів поетонімії.

Отже, міфологічне мислення характеризується такою властивістю, як автоморфізм, замикання внутрішнім світом. Самодостатність його виявляється в тому, що для всіх можливих запитань є готові відповіді, все має своє власні імена. Своєю чергою, з антитетичності і замкненості міфу випливає і провідне місце самозаперечення — зокрема, буття тут утверджується як заперечення небуття в душі згаданого нігілізму. Воно демонструється, зокрема, прийомом антифрази, що лежить в самій основі театрального мистецтва і засвідчений одним з найдавніших парадоксів — «брехун» («я брехун — сказав брехун.

Саме замкненість міфологічного світу виявляє внутрішню антагоністичність його уявлень, що випливає з уже обговорених теорем К. Геделя про суперечливість завершених, повних теоретичних систем. Відкриті казуїстикою ефекти самозаперечення, антифрази стають внутрішнім джерелом необхідності перевірки міфологічних уявлень, а відтак розмикання міфологем. Вже відзначена несумісність міфу з практичними діями, зі свого боку, стає джерелом критики міфу ззовні, з боку життєвого до-

свіду. В цілому міфології з її риторикою протиставляється критика експериментальним і прозаїчним мисленням, яка, своєю чергою, становить не механічне її усунення, а діалектичне зняття, переймаючи і переосмислюючи окремі її аспекти. Міфологеми постають тепер в значенні експериментальних робочих гіпотез, зокрема, носіїв абсурду, необхідних для пошукових процедур. Експеримент звертається до абсурду як предмету випробування, маючи справу з інформацією, наперед визначеною як неістинна: приміром, помилки вимірів або нечутливості приладів спостереження оцінюється сучасною наукою не як неістотний, вартий знехтування елемент пізнання, а як необхідний чинник взаємодії спостерігача з об'єктом⁶⁴. Запрограмована неістинність становить вихідну умову як міфотворчості, так і експериментального досліджу. Умисна помилка абсурду вживається принаймні у двох логічних процедурах, що особливо широко культивувалися бароковою казуїстикою і були покладені в основу евристики — у зведенні до абсурду (*reductio ad absurdum*) та міркуванні від протилежного, спростування заперечень (контрапозиції, що відповідає риторичній конфутації).

Така трансформація міфологічного мислення помітна вже у виникненні театрального мистецтва, де унаочнення міфу має ту ж експериментально-екзаменаційну мету, що й уточнення слова в художній прозі — перевірку чинності образів та дієвості їх риторики. Саме тут міфологія виявляє вже відзначену збіжність з евристикою драматичного тексту. Але особливо істотним для драми є наявність «другого плану» — цілковитого відповідника міфологічного невидимого світу, зокрема, незримо присутніх суб'єктів дії, прихованих рушіїв подій. Вони стають цілком явними в музичному театрі, де саме те, що не назване словом, окрес-

⁶⁴ «Неможливо провести жодного спостереження без збурювання об'єкту», тому «Похибки — істотна риса картини світу, яку слід враховувати в теорії» (*Бриллюэн 1966, 87, 151*)

люється музикою⁶⁵. Саме цей трансцендентний щодо слова прихований план дії виявляється суголосним завданням пошуку прототипів характерів і ситуацій, так що точкою сходження евристики та міфології стає музичний театр.

Отже, такі ознаки міфології, як зіставлення світів видимого та невидимого (театральний «другий план»), кодифікація картини світу як парадигми (подібно до театральних амплуа), спрямування подій від стартового абсурду через перипетії до фінального відкриття (будова драми), нарешті, осмислення невизначеності (в т.ч. абсурду) в зв'язку з комплементарністю тексту (поступове розкриття обставин у театрі) — все це виявляється спільним з театральною інтерпретацією і евристикою. Якщо евристична фікція знайденого рішення (згаданий принцип Паппа), аналогічний театральній практиці починати драму з кінця⁶⁶, відповідає міфологічному віртуальному світу, то виведення невизначеності з доповнюваності має ще більш універсальне значення, виявляючи спільність із світоглядними фізичними **принципами доповнюваності та невизначеності**. Евристичне значення умисних помилок, абсурдних робочих гіпотез відповідає комплементарності метонімічного ряду міфологічного тексту, де породжується місця невизначеності.

Саме такі місця становлять особливий інтерес для інтерпретації. Коли в деяких поетичних ідіолектах концепт «*річ*» тлумачиться саме як місце невизначеності (Лещева 2010: 13), то, приміром, в такому хрестоматійному прикладі театральної інтерпретації, як роль Лариси («Безпосажна» О. Островського) саме надання йому ви-

⁶⁵ Промовистим видається тут спостереження над «Скнарим лицарем» С. Рахманінова за О. Пушкіним: «Барон в “Скнарному лицарі” незримо присутній і керує дією ще до появи його на сцені. В музиці це відчутніше, ніж у драмі, завдяки здатності музики виражати прихований підтекст дії» (Келдыш 1973, 258)

⁶⁶ Промовиста тут порада О. М. Толстого, засвідчена в спогадах: «Якщо ви задумали п'єсу, напишіть кінець п'єси. Одержали кінець — сідайте і швиденько напишіть все інше» (Розенфельд 1982, 173)

значеності, відкриття героїнею, що до неї ставляться як до речі, стає поворотним моментом дії. Саме нехтування цією обставиною, зокрема, зумовила прорахунок екранізації твору («Жорстокий романс» Е. Рязанова 1984 р.), де фактично героїня ототожнюється не з річчю, а з лялькою для забави⁶⁷. Це ж стосується й іншого персонажа, її антагоніста Паратова, який у попередній екранізації (Я. Протазанов, 1936 р.) інтерпретувався як іпостась гоголівського Ноздрьова (у його уста, зокрема, вкладалася фраза «*арифметика замість душі*» (Арлазоров 1973, 247)), що суперечить чітко обрахованій поведінці, влучно окреслений київським режисером К. П. Хохловим: «Це природжений ділок, навіть картярський шулер» (Зюков 1985, 123).

Ці приклади демонструють, що в центрі уваги евристичної інтерпретації, яка в перетвореному вигляді демонструє прояви міфологічного мислення, перебуває насамперед суб'єктна перспектива, виявлення можливостей суб'єктів дії. Зокрема, це стосується реконструкції «досценічного життя» персонажів, їх життєвого досвіду. Таким шляхом ішов, зокрема, Ю. Юр'єв, працюючи над втіленням Арбеніна («Маскарад» М. Лермонтова). Для свого тлумачення образу актор знайшов альтернативну гіпотезу, що йшла всупереч поточним уявленням про образ в душі мелодраматичної версії Отелло, запропонувавши тривалу паузу⁶⁸. Варто відзначити, що так само семихвилинну паузу зуміла провести на кону київська актриса О. Полевицька в ролі Лізи («Дворянське гніздо» І. Тургенєва), виправдана прощанням з минулим життям⁶⁹.

⁶⁷ Завдяки купорам «ні в чому не виявилася душа Лариси, її збентежене і горде ... серце, що зіткнулося зі страшною правдою про світ» (Сурков 1986, 125)

⁶⁸ «Розкривши себе Ніні, він невільно став вірити у своє повне переродження ... у мене з'явилася потреба зробити паузу, щоб вкласти в себе попередній стан, відійти від нього і зажити іншим» (Юр'єв 1948, 647)

⁶⁹ «Такі паузи звичайно здаються вічністю. Полевицька насичувала цю сцену такою глибиною переживання, що глядачі, затамувавши подих, стежили за кожним її рухом» (Городиський 1961, 104)

Цікава з евристичного погляду сценічна доля балету «Спартак» А. Хачатуряна. Його першу виставу (1956 р.) було закрито як утілення міфу про боротьбу титанів, втіленого, зокрема, на вівтарі з Пергаму, який надихнув режисера Л. Якобсона на мальовничу, сповнену ілюстративними подробицями інтерпретацію. Цей евристичний пошук спрямовував і виконавця головної ролі Аскольда Макарова на прообрази античної пластики⁷⁰. Цілком іншу міфологему було взято за прототип для вистави Ю. Григоровича (1968), де уславилася пара виконавців — К. Максимова (Фрігія) і В. Васильєв (Спартак), а в центрі опинилися не ідеї титанічності, а героїка боротьби за право на кохання, що дало підставу історичній достеменності протиставити універсальні ідеали людяності⁷¹. Нарешті, автор цих рядків був свідком вистави балету Анатолія Шекери на кону Львівського оперного театру (1965) і, тоді як учень випускного класу Львівської музичної школи, мав честь спілкуватися з композитором, який, виступивши як диригент у виставі, люб'язно погодився на запрошення до зустрічі директором школи Ол.Дм. Тищенком. На відміну від двох попередніх інтерпретацій тут орієнтиром евристичного пошуку була ідея боротьби, що зростала до всесвітнього масштабу. Зокрема, Фрігія у виконанні Н. Слободян інтерпретувалася як образ одвічної скорботи, увиразнюючи трагічний пафос і закликаючи до боротьби. Ця вистава виявилася не лише сучасною, але й суголосною скульптурному військовому меморіалу Д. П. Крвавича, створеному в ті ж роки.

⁷⁰ Актор «був здатний в скульптурній пластичі передати горіння духу», зокрема, через відповідні пози: «В стрибках позування розмивалося і лише на землі знову концентрувалося в своїй скульптурній завершеності ... Танцювальний монолог будувався на різних формах *renversée* — руху, що ніби як спіраль скручувало тіло танцюриста. Ця спіраль рішучо випростовувалася в стрибках» (Ильичева 1984, 114)

⁷¹ Тут «маленький острівцець мужності в безмежному морі страждань ... образні мости в перспективу часу ... Сила цього балету ... в моральному пафосі ідей» (Львов-Анохин 1976, 49)

Нарешті, про спрямованість евристики театрального виконавства на джерела характерів, на виявлення їх здібностей та намірів свідчить досвід роботи над персонажами. Прикладом такої пошукової діяльності може бути робота над інсценізацією прозаїчних творів, де сценічні портрети вимагають спеціального текстового опрацювання. Особливо утруднюється таке завдання в тих письменників, які подають різнобічну характеристику своїх персонажів, як Л. Толстой⁷², зокрема, у інсценізації «Анни Кареніної». Образ Кареніна, створений М. Кедровим, був наслідком саме евристичного процесу, відмінного від того, яким ішов його попередник Н. Хмелев з його сатиричним образом⁷³. Знахідкою стала буденність, звичайність поведінки героя як пересічного представника чиновництва відповідного рангу. Така нейтральність зовнішності дає підставу заглибитися у внутрішній світ героя, виявити там боротьбу добра і зла. Трагедія відбувається насамперед в глибині душі — таке рішення пропонує ця інтерпретація⁷⁴.

Міфологія як необхідний щабель розвитку абстрактного мислення виникає на основі синкретичної, неподільної мовної багатозначності через формування уявлень про видимий і невидимий світи з віртуальними фікціями і демонстрацію антитез, доведених до абсурду як складових замкненого кодексу текстів. Будова міфологічного тексту, позначена доповнюваністю та невідзначеністю, суголосна новочасним уявленням про евристичну роль експериментальних похибок. Евристика переосмислює ці риси міфологічного мислення як вису-

⁷² «Складним характеристикам Толстого взагалі дуже важко знайти сценічний еквівалент» (Фрейджина 1975, 365)

⁷³ Він «нагадував ... карикатуру Кустодієва на Победоносцева» (Фрейджина 1975, 367)

⁷⁴ «Цей Каренін любить Анну безперестанку ... Звідси непослідовність учинків» (Фрейджина 1975, 376)

вання і перевірку робочих гіпотез, що знаходить плідне поле застосування у виконавському мистецтві. Сама будова драми відповідає фазам евристичного процесу, зокрема, перипетії постають як пошукові завдання, а момент відкриття істини збігається в евристичному пошуку і в театральній грі. Суголосність евристики театральній інтерпретації виявляється в спрямуванні на прообрази суб'єктів дії, дослідження їх можливостей.

Отже, логіка інтуїціонізму, розроблена на основі феноменології як альтернатива формальній логіці, виявляє спільні риси з ейдетичною редукцією, створюючи умови для побудови ейдетичних образів. В основі інтуїції лежить відношення «частини — ціле», спільне з тоталогією у філософії та з меронімією в мовознавстві, де, на відміну від елементів класу в формальній логіці, частини не індиферентні, а наперед відмінні за своїми функціями, визначаючи поділ предмету пізнання на замкнені цикли. Основні засоби інтуїції — циклізація предмету та виявлення всебічних зв'язків між частинами («діагоналізація») — суголосні властивостям історичної реальності, яка позначена тотальністю та унікальністю, становить «можливі світи», віддалені від безпосереднього спостереження історичною дистанцією. Особливо важливу властивість історичного матеріалу становить замкненість, виявляючи властивості автореферентного тексту. Це визначає проблематику фаталізму, у театрі подана у вигляді дилеми «воля — доля». Для театральної інтерпретації історії вагоме значення має діапазон циклів «епізод — епоха», перехід між якими забезпечує суб'єкт дії як носій інтенціональності. Інтуїція в театральній інтерпретації виявляється у розкритті всебічних зв'язків окремих епізодів, зокрема, через знаходження прототипів персонажів. У театрі відтворюється суб'єкт дії епохи як носій інтенціональності. Епізоди співвідносяться з епохою в її ейдетичному образі.

Розділ 6

*Міфотворчість як знаряддя
митецького експериментування
в міжособистісному світі:
досвід Пантелеймона Куліша¹*

Зазначене вище про міфотворчість як знаряддя експериментального і евристичного дослідження історії знаходить переконливі докази в творчості одного з найзагадковіших українських мислителів недалекої минувшини, постать якого викликає суперечливі спроби витлумачення. Так, підсумовуючи життєпис П. Куліша, найглибший його дослідник Є. Нахлік висловлює думку про «дії за парадигмою зигзагів» (Нахлік 2007, т.1, с. 462) як визначник творчого шляху, тобто про хитання між крайнощами. Такий узагальнений висновок видається можливим доповнювати і уточнювати. Підставу для висновку щодо «хитань» дають насамперед два «історичні» російсько-

¹ Попередня апробація матеріалів розділу здійснена в публікаціях автора: Юдкін-Ріпун І.М. Історизм Пантелеймона Куліша. *Студії мистецтвознавчі*. 2019. №2. С. 7–13; Епоха і епізод у поетичній інтуїції Пантелеймона Куліша. *Студії мистецтвознавчі*. 2019. № 3–4. С. 16–24.

мовні тритомники — «История воссоединения Руси» (1-й та 2-й томи — 1874, 3-й том 1877 р.), особливо 2-й том, де висловлене критичне ставлення до Т. Шевченка² (зрештою, усунуте в 2-й рукописній редакції) та «Отпадение Малороссии от Польши» (1888–1889), що містило критику політики Богдана Хмельницького і збіглося у часі з відкриттям йому пам'ятника в Києві³. Однак одночасно (того ж таки 1874 р.) вийшов трактат «Хуторская философия и удаленная от света поэзия», незабаром знищений цензурою (1879 р.). Тож насувається питання, а де ж П. Куліш говорив «своїм голосом», з чим він ідентифікував своє авторство? Зрештою, коли виникає метафора більярду з відбиттям від одного боку дошки на іншій, то чи був П. Куліш більярдною кулькою в тій грі чи вправним гравцем або, радше, лицедієм на кону тогочасної історії?

Здається, тут придалася б ще одна метафора — Протея (впроваджена Н. М. Корнієнко (Корнієнко 2013, 247)), що, як актор, виступає під різними масками, програє різні ролі. Зрештою, досвідчений конспіратор, П. Куліш у своїх листах, у стратегії поведінки під час справи Кирило-Мефодіївського братства виявив неабиякі акторські здібності, а криптографічна програма, засвідчена таким документом, як «Книги буття українського народу» М. Костомарова (Юджін-Рішун 2008 а), передбачає виявлення за кожним висловом розлогого прихованого підтексту. Тому доцільно для висвітлення тайнопису П. Куліша звернутися до творів, призначених для театру — передусім до «Драмованої трилогії», створеної напередодні й після трагедії в житті П. Куліша — пожежі Мотронівського хутора 1885 р.

² Є. Нахлік пропонує пояснення цього архетипом братів-суперників: «Передумови повстання проти Шевченкового культу криються в ревнивому ставленні Куліша ще в дитинстві до рано померлого старшого брата Тимофія», і далі наводяться відомі психоаналітичні міркування А. Адлера (Нахлік 2007 а, 322)

³ Перипетії, пов'язані з тими подіями, докладно висвітлено Є. Нахліком (Нахлік 2007 б, 45–46)

Трилогія складається з трьох частин — «Байда, князь Вишневецький (1553-1564)» (надрукована 1884 р.), «Цар Наливай (1596)» та «Петро Сагайдачний (1621)»⁴ і зовні нагадує романтичні історичні драми, та під цією поверхнею ховається значно складніша структура. Визначення першої частини трилогії як «театру світу», подане Ю. Шевельовим (Нахлік 2007 б, с. 245), та трилогії в цілому як «драми ідей» та «інтелектуальної драми» (Нахлік 2007 б, с.239), видається доцільним доповнити з огляду на міфотворчі тенденції, засвідчені твором. Автор обрав вістовий час з історії України — від створення Січі до кінця правління Сагайдачного, тож на кону подається етіологічний міф про створення світу, яким є в розумінні автора новочасна Україна. Та міфотворення тут не постає самостійною метою. Воно уможливорює перегляд романтичних концепцій історичної нездоланності, необхідності через повернення до барокової метафори «історія - театр» або «історія — книга». Історичні події постають як тексти, що підлягають витлумаченню, а не як предмет безпосереднього споглядання. Гегелівська проблема історичного та логічного актуалізується в світлі барокового досвіду шукання глибинного сенсу подій.

Іншу особливість трилогії становить відтворення деяких композиційних особливостей барокової алегоричної драми. Маючи досвід створення сценічних містерій («Ірродова морока», де відтворено вертепну драму, та «Хуторянка» — інсценізація біблійної «Пісні над піснями»), автор цілком природно скористався досвідом алегоричного театру, де історичні постаті тлумачаться водночас як уособлення історичних сил, людських чеснот та вад. Тому поряд з реальними історичними діячами на кін виводяться також фольклорні персонажі (як Ганжа Андибер) або типажі, властиві умовам історичної доби (як постаті єзуїтів

⁴ Тексти подаються за посмертним виданням творів П. Куліша (Куліш 1909 d). В пізніший час трилогія не друкувалася майже ціле ХХ століття.

Ignotus та Tripus). Відтак можна твердити, що П. Куліш створив своєрідну сполучну ланку між бароковою алегорією та драмою-дискусією модерного театру, та театром не обмежується значущість цього твору. Досвід барокових алегоризму та казуїстики виявився суголосним тогочасній ситуації в історичній науці. Через десять років після публікації першої частини трилогії, у ректорській промові 1 травня 1894 р. в Страсбурзі Вільгельм Віндельбанд проголосив наявність двох типів наукових методів, названих ним номотетичним (дослівно «законодавчим») та ідіографічним (тобто описом ідіомів). Перший, спрямований на розкриття загальних законів, панує в природознавстві, другий, що має справу з унікальними подіями, застосовується в історії. Так було покладено початок дискусіям щодо методологічних принципів історії, що призвело до формування, зокрема, концепцій історії «без подій» або «без імен», орієнтованої на повсякдення, а водночас до морфології культури О. Шпенглера, де за повсякденними дрібницями виявлялася цілісність, що їх визначала. Серед цих дискусій подання П. Кулішем історичних героїв як персоніфікації знеособлених сил історичної неминучості відкривала .

Слід також відзначити «бальзаківський парадокс» П. Куліша і утриматися від простолінійних припущень щодо однозначного засудження або підтримки історичних постатей та подій, навіть коли видається, що автор схиляється до ідентифікації себе з одним з персонажів. Йдеться, зокрема, про конфлікт між т.зв. «культурництвом» (прихильником чого був автор) та «буянням» (охлократією). Приміром, цитований Є. Нахліком словесний двобій в 2-1 частині («Цар Наливай») між Хмелецьким («В законі честь моя і оборона») та Наливайком («Для правди дано серце чоловіку») (Нахлік 2007 б, 247) відсилає фактично до прадавнього джерела — «Слова про закон та благодать» митрополита Іларіона (XI ст.),

спрямованого саме проти старозавітних «законників». Крім того, відомий «фемінізм» П. Куліша (Нахлік 2007 б, 245) має наслідком те, що не лише жіночі постаті стають непомітними, але визначальними рушійними силами подій, створюючи периферійну лінію дії, важливішої від зовні провідного конфлікту, але й ним належить останнє слово. Під оболонкою протистояння героїв ховаються цілком інші події — альтернативи провідній фабулі, які унеможливають однозначну оцінку. Зазначимо, що цьому суголосна критична налаштованість П. Куліша щодо романтичної ідеалізації козацтва та тверезої оцінки його суперечностей (Ясь 2010, 143–144).

Ознаки цього простежується вже в першому історичному романі українською мовою — «Чорній раді», присвяченому зовні наче локальній події в Ніжині 1663 року. Та фінал роману — це подружнє щастя дочки Череваня Лесі й Петра, а завершальний абзац від автора починається промовистим визнанням: *«Так-то усе те лихо минулось, мов приснилось»* (Куліш 1989, 151). Сам автор, полишаючи осторонь розповідь про історично значущі події і переходячи до фіналу, підкреслює: *«... хочеться ще озирнутися на тих, хто після тої біди остались живі на світі»* (Куліш 1989, 150). Саме «живі на світі» й становлять провідну силу історії, творять її після загибелі героїв. Тут автор розвиває традиції історизму Вальтера Скота, водночас поглиблюючи критичне ставлення до романтичної героїки. Принципово новий підхід на основі барокового алегоризму демонструє «Драмована трилогія».

Усталилася традиція, за якою трилогію звичайно порівнюють з шекспірівськими хронічками (Івашків 1990, с. 108), але є не менше підстав убачати тут досвід вищезгаданих авторських містерій. Перша п'єса трилогії присвячена конфліктові протагоніста Байди з антагоністом Андибером, що відбувається на тлі протистояння Московщини і Туреччини. Та протистояння ці не розгля-

даються як сталі і безумовні. Про це твердить Байда у завершальній сцені з матір'ю Княгинєю, маючи на увазі свій конфлікт з Андйбером: *«Сьогодні козаки — знаряддя зради, / А завтра — святої правди»* (5.3)⁵ (Куліш 1909 в, 167). На початку ж він проголошує свою позицію утримання від конфліктів між державами, звертаючись до послів: *«Не можу я тепер вам обіцяти, / Кому з вас буду скорше помагати: / Бо обіцяти і зробити в мене / Вимовлюється ділом, а не словом»* (1.2) (Куліш 1909 в, 65). Слушність такої дипломатії підтверджується в подальшому, коли при перебуванні Байди і його матері при султанському дворі завдяки через листовне втручання султанової дружини Роксоляни вдається визволити з полону бранку Катерину — небогу Княгині (3.2). Незважаючи на трагічний фінал — загибель обох антагоністів, залишається надія, втілена заручинами Катерини з Тульчинським (5.2).

Друга частина трилогії, присвячена Наливайкові, являє собою трагедію повстанського руху. Куліш чужий тієї ідеалізації, до якої вдавався, приміром, К.Ф. Рилев, якого він вочевидь читав. Про це свідчить, приміром, такий уривок з монологу героя: *«Поляжемо — по нас настануть люди / Що прах німий наш воскресять ділами»* (3.4) (Куліш 1909 в, с. 400). У «Сповіді Наливайка», яка поширювалася в Росії підпільно, міститься схожа думка⁶. Насамперед, герой постає як син свого часу — релігійних війн та т.зв. полемічної літератури, тож в його уста вкладається декларація нетерпимості: *«Так! Ми одні на світі — християни / А всі народи округи — погани»* (3.4) (Куліш 1909 в, 398). Ці слова особливо промовисті, оскільки далі з ними ж перегукується репліка

⁵ В дужках подається номер акту та сцени.

⁶ У К.Ф. Рилеева: *«Известно мне: погибель ждет / Того, кто первый восстает ...»* (Відомо мені: гине той, хто повстає перший) (Рилеев 1956, с. 331)

ченця Афонця: *«Наш Іоан із Вишні щирю правду / Ізрек, що всі князі й пани великі / Пошились в ересі та в католики!»* (4.1) (Куліш 1909 в, 407). Посилання на Івана Вишенського тут підкріплює непримиренність позицій у конфлікті. Мабуть також з посиланням на декабристське тлумачення образу Наливайка пов'язане зображення його як конспіратора, що підбурює народ, коли його устами проголошується: *«Читай, чи добре нашу думку тайну / Прикрив еси проречистим письменством / Щоб нам до бою чернь убогу й рвану / Звести з поезуїчним шляхетством»* (3.4) (Куліш 1909 в, 399). Та далі в тій же сцені всі сподівання покладаються саме на народ, а не на змовництво: *«Широко розлило ся Руське море, / Ще ширша наша рідна Україна: / Недовідома глибина морська / І вольності народная безодня; / Потоне в ній безрозумне насильство ...»* (3.4) (Куліш 1909 в, 401). Ця репліка випереджає останні слова фінальної драми, де звеличується хлібороб як справжній спадкоємець героїчного чину драми. Чесноти повстанців засвідчує репліка Лободи, який твердить, що належить до тих, хто *«Проти Ляхви один на одному лягають, / А на жінок шабляки не здіймають!»*⁷ (2.3) (Куліш 1909, 365).

Та приреченість повстанців зумовлено вже їх внутрішньою слабкістю, розкритою, зокрема, в сценах серед простого люду, устами якого засуджуються гультяї. Показово, що сцени тут подано прозою, як репліці Параски з корчми: *«Таких злюк я не бачила й між водними козаками на Самарі»* (3.1) (Куліш 1909 в, 376). Тому дальший перебіг подій неминуче визначають вже антагоністи, персоніфіковані насамперед езуїтом Ignotus. Тут П. Куліш демонструє обізнаність з політичними технологіями того часу. Намовляючи Касильду — жіночу постать з та-

⁷ Тут вочевидь маємо бальзаківський парадокс: «Авторські симпатії віддано виразникам розуму (а не релігії козацького серця)» (Нахлік 2007 б, 247), натомість повстанці виявляються морально вищими від «культуриників».

бору антагоністів — прислужитися справі боротьби проти повстанців, він демонструє, приміром, такий софізм: «*Сей меч Юдита Польщі завіщала*» (4.4.) (Куліш 1909 в, 428), маючи на увазі виконання ролі біблійної героїні. Більше того, беручи конфіденційний тон, цей персонаж сповіщає про стратегічну таємницю: «*Машина, що під нас Москву нахилить, / Се — мертвий і вокреснувший царевич. / Більш не питай*» (5.4) (Куліш 1909 в, 451). Вочевидь йдеться про історію Димитра та Марини Мнішек. Останнє слово у драмі — це тріумфальний монолог єзуїта. Але між тріумфом та катастрофою залишаються ще ті, хто не належить до героїв, і це передусім — вигнані до Варшави жінки з корчми, «кабашниці», вже згадана Параска, з уст якої наприкінці проголошується: «*Тут люди нас, хто ми такі, не знають, / І всюди словом добрим покликають*» (5.6) (Куліш 1909 в, 459). Зазначимо, що тут влучно відгадано ознаки пролетаризованого знеособленого суспільства низів, своерідну анонімність, що дає прилисток від невпинної наруги і визиску в «звичайних» умовах.

У завершальній частині трилогії йдеться про передавання влади від Сагайдчного, що при смерті, до наступника Хмелецького, але найдраматичніші події відбуваються в побічній драматичній лінії: це — доля матері й дочки, Случаїхи та Случаївни, яких врятував гетьман та яких переслідують ніби за чаклунство. Їхні антагоністи — це гультяї Ходика (що намагався силоміць побратися з дочкою) та його приятель Садко, але провідна сила темряви — це єзуїт Tripus. Саме йому належить ініціатива, в його устах лунають прикметні зізнання. Вже перші слова його монологу засвідчують упевненість панування і саркастичне знуцання над жертвами омани: «*Ми батька з рідним сином розлучили ... Тебе ж із князем Василем злучили, / Мов куклу воскову переліпили ... Спасибі вам за працю, мудреці, / Видючі надто широко сліпці!*» (1.1)

(Куліш 1909 в, 185). Таке визнання того, що нині іменується маніпуляцією свідомістю значно випереджає свій час. Промовиста і та сентенція, в якій проголошується парадоксальна спілка єзуїтів і розбишак, конспірації та криміналу. Єзуїт проголошує *«Гадюці схизми зітремо главу»* і на запитання Масальського *«Ким зітрете?»* відповідає *«Тими, що поб'ивались / Мов крем'яхи, по корчах-кабаках»* (1.1) (Куліш 1909 в, 188–189). Консолідація антагоністів — такий сенс останньої частини драми.

Тож протагоністи порятунку шукатимуть, вже відсилаючи до минувшини, як у репліці Ререпи, приятеля Хмелецького, який звертається до Случайниці, що втікає з монастиря, не знайшовши там притулку: *«Рушаймо на самарські та саксанські / Незнані панству вільні хутори / Нехай в Хмелецького, так як у Байди / Шукають ласки королі й царі»* (4.5) (Куліш 1909 в, 297). Згадка про Байду не випадкова, засвідчуючи примарність перспектив. Загибель обох жінок сповіщається словами Садко: *«Дивись, он дим густий / Из башти, де сидять відьми, мітлюю / Як сажка чорною, мов стовп товстий / Встає під небо»* (5.3) (Куліш 1909 в, 315). Зіставлення обох реплік надає цій загибелі особливого сенсу: гине те, що в першій драмі уособлювало надію на майбуття. Це вже — загибель світу, есхатологія, і світ поринає в темряву.

Тому й останні слова у драмі, які виголошує Хмелецький, ставлять знак запитання: *«Що ж правда, батьку друже, і що воля? / Борітесь осліп. Я за тих стою / Хто серед дикого пустого поля / Кладе за плугом голову свою»*. Тут лише названо того, на кого покладено сподівання — хліборобський народ. Й «амінь» тут додає фраза його побратима Ререпи про головного героя драми: *«... хто нас веде до славного спокою / І хто до колоту й жалю довів»*. Автор не робить висновків. Він надає голоси реальним силам, персоніфікованим як історичні портрети, і пропонує читачеві шукати відповідь. Тут було б

необачно пропонувати ідентифікацію автора з чийсь голосом. Навпаки, різноголосся створює картину, що не вкладається в канони театральної хроніки, бо демонструється відкритість подій різним тлумаченням та метаморфозам. Альтернативу романтичній героїці становить міф, через який осмислюється історія: персонажі стають персоніфікаціями історичних сил, де барокові алегорії дають поживу для розвитку вже в майбутньому модерної драми-дискусії.

Отже, етіологічний міф обертається есхатологічним. В першій драмі творці-деміурги, спільники-суперники Байда й Андибер обидва гинуть в турецькій неволі, та залишається Катерина, заручена з Тульчинським. В другій ініціативу від головного героя перехоплює єзуїт, второвуючи шлях хаосові «смути». У фінальній драмі відхід героя тягне за собою і загибель врятованих ним матері й дочки, а наступникові у спадок лишаються проблеми. «Живі на світі» (за висловом з фіналу «Чорної ради») тоді не вивищенні долею герої, а народ, що їх породив. Герої лише настільки герої, наскільки вони персоніфікують, втілюють своє покликання, стають носіями історичних сил, або, за метафорою світового театру — грають відведені їм ролі. Тому, думається, згадані на початку «зигзаги» автора тут прибирають вигляду дещо іншого — різноголосся, уміння зрозуміти позицію різних дійових осіб театру історії та й самому діяти як актору. Коли П. Куліш програвав історичні події на театральному кону, він здійснює інтерпретацію історичних постатей для виявлення тих рушійних сил, що стоять за ними, що складають суть історичного процесу. Саме тут придалися конспіраційний досвід часів Кирило-Мефодіївців та їхня програма криптографії. Залишаючи питання відкритими, завершуючи трилогію нерозв'язаною проблемою, П. Куліш пропонує читачеві самому дочитати невисловлене явним текстом.

Відзначивши парадоксальність фактажу історії,

один з засновників сучасної школи «історії понять» влучно зауважив: «Історичними фактами минулого, як і майбутнього, є ... можливості, що виключають обов'язкову необхідність. Хоч як обґрунтовуй факти, а вони все ж залишаються мінливими, бо народжуються у просторі людської свободи» (Козеллек 2005, с. 178). Можна додати, що свобода в історії рівнозначна існуванню, бо відомо, що фаталізм рівнозначний нігілізмові. П. Куліш як історик скористався саме цим простором свободи, дослідивши у театрі різноманітні можливості, надані історією. Персонажі діють як носії цих можливостей, надаючи здобутки барокової драми для пізнання історичних сил. Тут міф вже перетворюється на історичний розумовий, уявний експеримент. Простір театрального кону дозволяє не лише описувати історичні події і творити портрети героїв, як у романтиків, а досліджувати саме можливості. Відкриття такої робітні, де випробовуються здійснені і нездійсненні події — здобуток П. Куліша.

Аналіз «Драмованої трилогії» П. Куліша дає підстави твердити, що розвиток його історичних поглядів відбувався не «зігзагами» (за поширеними уявленнями), а на основі програвання можливих ролей. Створено новий тип історичної драми, проміжної між бароковим алегоричним театром та новітньою драмою-дискусією, де історичні постаті персоніфікують знеособлені історичні сили. Базою став досвід створення П. Кулішем містеріального театру («Іродова морока» та «Хуторянка»), використаний для осмислення історії. Його досвід криптографії з часів конспірації Кирило-Мефодіївського братства позначився на множинності інтерпретаційних можливостей, закладених у висловлюваннях.

Після написання «Драмованої трилогії» та пожежі хутора розпочався останній період творчого шляху Пантелеймона Куліша, істотно відмінний від всього попереднього. На це звернув увагу вже перший біограф мисли-

теля Осип Маковей, розпочинаючи констатацією того, що «сам Куліш ділив себе на прежнього та і пізнішого, та проте не можна сказати, щоб у пружнім Кулішу не містив ся пізнійший» (Маковей 1900, 1), а в пізньому періоді, за враженням біографа, «всі свої погляди оснував головно на соціології» (Маковей 1900, 167). Є. Нахлік відкрив у пізній творчості П. Куліша ознаки нового історизму, коли він «малює постаті й картини не типові, життєподібні, а літературно-умовні, символічні» (Нахлік 2007 б, 208). Додамо, що такі постаті реалізують уявний розумовий експеримент з архетипами, що вбачаються за подіями і діями, як свідчить аналіз історичних драм.

Зрештою, «осінне квітання» майстра належить до загальних явищ культури. Те ж бачимо в Гете й Тиціана, Клода Моне й Лева Толстого. Музикознавцям добре відома проблема пізнього стилю Бетховена. Підсумовуючи спостереження над феноменами такого роду, М. Валліс висловив міркування про особливу поетичну вільність, яка з'являється з віком⁸. У П. Куліша така поетична вільність виявилася в тому, що історіософія розвивається не в трактатах, а в медитативній ліриці, куди переносяться відзначені «соціологічні» концепції та новий історизм.

Така увага до історії не випадкова. Адже пізня творчість П. Куліша припала на добу, коли відкрилися парадокси історичної свідомості романтизму і спалахнули дискусії щодо самої методики та проблематики історичної науки. Немає безпосередніх свідчень, чи П. Куліш був обізнаний з швейцарським істориком культури Я. Буркгардтом, принаймні так, як він знав Т. Карлейля. Однак хід його думок був суголосним тому, що завдяки працям швейцарця ставало основою культурно-історичного підходу. Відзначимо, зокрема, концепцію культур-

⁸ Ним відзначається, зокрема, «незвичайні сміливості й вільності (ліцензії), що виступають в тих творах» (Wallis 1975, 164) — таких приміром, як «Панорама Толедо» Ель Греко, де на тлі міського краєвиду подано Розп'яття та фігури Лаокоону.

них криз як «природних механізмів історичних перемін» (Kuderowicz 1972, 19)⁹, поряд з протилежно спрямованими консерваційними процесами усталення «того, що в історії ідентичне і незмінне» (Kuderowicz 1972, 17). Історіософські ідеї П. Куліша так само позначені протиставленням творчих і руйнівних сил, консервації і модернізації, але висловлюються вони через розвиток ліричних образів. Прозріння історичної неминучості досягаються в інтуїтивному мисленні, через створені словами ейдетичні видіння. Тому для реконструкції історіософії пізнього періоду П. Куліша першорядного значення набуває питання про його інтуїтивні методи.

Відомо, що інтуїція, заміняючи формально-логічні родово-видові відносини на відношення частини — цілого, виходить з основної герменевтичної проблематики — т.зв. герменевтичного кола, де сенс частковості визначається цілим, а ціле залежить від повної сукупності частковостей. Тому відношення цілого і частин взаємне, комутативне, і це насамперед стосується проблеми періодизації, визначення меж епохи та масштабів тих історичних епізодів, що входять до неї. Такий підхід історичної герменевтики, фактично наявний в міркуваннях П. Куліша, підводить до одного вельми істотного висновку. Не лише епізод входить до складу епохи як частина до цілого, але й епоха сама постає як епізод, миттєвість, що може бути схоплена єдиним поглядом — тобто, за феноменологічною термінологією, як ейдетичний предмет. *«І мить за миттю вічність поглинає, — так все минає, навіть неминуче! І сталість є лиш в цьому проминанні»* — так писав Г. Гессе у «Щаблях» зі «Гри в бісер» (Гессе 1983, 260). Ціла епоха та найдрібніші її події, епізоди мають спільне в тому, що вони — цикли історичного процесу, що різняться масштабами.

⁹ «Кризи та властивий їм фанатизм слід трактувати як правдиві ознаки життя, кризу саму як допомогу природі, подібно до гарячки, фанатизм — як ознаку того, що відомі речі, цінніші від життя і майна», твердив Я. Бурггардт (цит. Kuderowicz 1972, 16).

Та основу цієї циклічної спільності визначає суб'єкт-субстанція історії, ті носії інтенціональності та активності, які відкривають і здійснюють закладені в історичному розвитку можливості. Коле епоху репрезентує ключова подія, епізод з його чинним суб'єктом, характером, то власне ті, хто здійснює історію, визначають взаємну заміненість цілого та частин епізоду й епохи. Такий підхід не означає суб'єктивного релятивізму: йдеться про об'єктивно визначені цілі й наміри суб'єктів дії, про інтенціональність характеристик як критерій визначення цілого й частин.

Подання приватного епізоду як знаряддя характеристики громадської історичної епохи — це поетичний засіб, апробований вже засновником сучасного історичного роману В. Скотом. Така історична герменевтика — розкриття органічного зв'язку цілого з частковостями — сама по собі не містила нічого принципово нового в добу романтизму. Водночас метонімічна заміна епохи епізодом в історизмі В. Скота містила небезпеку, яка відкрилася згодом, в концепціях історії «без імен» та «без подій», у заміні подієвості на повсякденність у т.зв. «школі анналістів» у ХХ ст. Тут за деревами не бачили ліса, в частковостях побутової марноти розчинялася історична доля. Саме усвідомлення цього П. Кулішем унеможливило однозначне, навіть побутове тлумачення епізодів. За побутом просвічує безчасся, яке є залаштунковим персонажем поеми «Грицько Сковорода» — творчого заповіту, що становить альтернативу побутовій марноті.

Не лише епізод постає своєрідною голограмою епохи (як у романтичній традиції В. Скота), але й ціла епоха обертається частковістю, миттєвістю, згортається в ейдетичний образ. Зрештою, це відсилає до відомого казкового мотиву перебування героя в потойбічному світі, коли після повернення виявляється, що за ті миті, що там уявилися як три дні, тут промайнуло три століття. В 4-й строфі «Заспіву» до «Сковорода» П. Куліш відкрито проголошує таку

взаємну заміненість епізоду й епохи, їхню інверсію, аргументуючи це тим, що суб'єкт — субстанція історії, «народ / Єдинством сил своїх ... / Тисячоліттями блищить во-місто годів!». Основа ж такої можливості полягає в тому «мова наша з мов, як серафима глас, Гармонію сердець водворить серед нас!» (Куліш 1909 б, с. 286). Складається непорушна тріада «час — мова — народ», де тисячоліття й роки можуть згортатися і зростати у просторі пам'яті. Наскільки це уявлення стійке, можна судити з його формулювання в «Дзвоні», у 4-й строфі поетичного звернення до Марії Вовк-Карачевської («До Марусі В.»): «Отечество собі будуймо в ріднім слові: / Воно, воно одне від пагуби втече, / Піддержить націю на предківській основі ...». Якщо перекласти ці ідеї сучасною феноменологічною термінологією, то можна сказати, що сталість історичної доби вбачається в чинності її суб'єкта-субстанції, яким є народ, а основу забезпечення цього лежить мовному світі. Тож епоха осмислюється через уособлення її діячами, що стають героями поем — такі, приміром, як «Сторчак і Сторчачиха» з часу Руїни, або «Уляна клюшниця», сучасниця поета.

Та коли цикли історичного розвитку, від епізоду до епохи, визначаються активністю суб'єктів дії, то виникає питання про методи художнього дослідження такої детермінації. Позиція поета-спостерігача-дослідника тут виявляється вирішальною. Є. Нахлік стосовно пізнього П. Куліша говорить про амбівалентність відносин, як міжособистісних, так і громадських¹⁰. Думається, є підстави для пошуків значно ширшого кола виявів амбівалентності, та й самий цей феномен тлумачити казуїстичним бароковим спадком.

Прислужилася тут і акторська вдача П. Куліша, прибирання ним розмаїтої машкари для своєрідного розумового експериментування з програванням ролей, що насамперед

¹⁰ Зокрема, «у пізнього Куліша посилилося амбівалентне ставлення до України», і далі він «амбівалентно коментував» пригоди на хуторі в одному з листів (Нахлік 2007 а, 399–400).

помітно в його історичних драмах, але проводиться і в ліро-епічних творах¹¹. Ця вдача подекуди сприймається в контексті схильності до містифікацій¹², але в листах вона постає, мабуть, найповніше, засвідчуючи своєрідну монодраму, програвання ролі в уявній драмі¹³, і тут очевидні прослідки барокової т.зв. шкільної драми, створеної на основі казуїстики.

Пізній П. Куліш привертає увагу майстерним володінням питомо бароковою казуїстичною технікою, всупереч його ж незмінним інвективам на адресу її творців, езуїтів, що само містить парадокс — адже, мабуть, сам автор добре усвідомлював цю спадкоємність, засвідчивши саркастичними рядками з 30-ї строфи 2-ї пісні «Грицька Сковороди»: *«Козак був проста сіра свита, / І сіромахою прозавсь, / Та переважив езуїта ...»* (Куліш 1909 б, с. 299). Зокрема, здобутки поета стосуються такого знаряддя казуїстики, як автореферентні вислови в різних формах, насамперед таких, як антифраза. В основі феномену автореферентності лежить відомий з античності парадокс «брехуна», де неможливо встановити істинність висловлювання *«я брехун — сказав брехун»*¹⁴. Це стосується, зокрема, дифірамбів на честь гнобителів України, що можуть інтерпретуватися і як автореферентна антифраза — огуда, висловлена як хвала. Це свідчить, що до інвективи та дифірамбів тут слід ставитися вкрай обережно: інверсія одного в інший, перетворення на проти-

¹¹ «Використовуючи поетику діалогізму, автор роздвоюється» (Нахлік 2007 б, с. 216) у поемі «Нагай».

¹² «Як літератор, Куліш був великим містифікатором: залюбки ... надягав і міняв різні маски ... виступи від імені персонажів» (Нахлік 2007 б, 217)

¹³ Наведемо свідчення Ю.В. Шереха (Шевельова), за яким «дослідження листів — це справжня інтелектуальна і емоційна насолода усувати маску і знаходити обличчя» (цит. Усенко 2017, 139).

¹⁴ Теорія автореферентності належить до недавніх здобутків теоретичної логіки, до розробки та популяризації яких доклав зусилля американський математик німецького походження Дуглас Роберт Гофштадтер (Hofstadter 2007)

лежне — звичайне місце, бо ж вислови — це маски, сенс яких визначається цілою стратегією театральної гри.

Чи не з особливою виразністю амбівалентність і маскування як знаряддя висловлення ліричними засобами історіософських поглядів виявилися в творах П. Куліша, написаних у Відні 1882 р., якими було започатковано українську поетичну орієнталістику, розвинену згодом А. Кримським та В. Мисиком. Йдеться про поеми «Маруся Богуславка» і «Магомет і Хасида», де не лише вперше в Україні здійснено докладне поетичне дослідження східного (зокрема, ісламського) світу, але й само тлумачення цього світу подано як вихідний пункт для розгортання історіософії. Як влучно з цього приводу відзначив О. Федорук, «для Куліша туркофільство і магометанство ... — лише зручна форма, у якій він явив тогочасні провідні думки - ідеї», зокрема — «релігія любові як антитеза грубої сили ...; вищість жіночого первня, якому ця релігія любові іманентна від природи» (Федорук 1999, 222). Варто додати також, що написання творів засвідчує активну причетність П. Куліша до подій тогочасної історії: місце й рік написання не випадкові (ім присвячене цитоване дослідження О. Федорука), адже саме там і тоді почалися події на Балканах, яким судилося відіграти фатальну роль вже наступного ХХ століття¹⁵.

Може видатися, що в цих творах автор наслідує традиції просвітницької «східної» повісті для критики європейського суспільства. Можна запідозрити автора і в симпатіях до сучасного йому бісмарківського Kulturkampf — антиклерикальної політики, особливо беручи до уваги часто-густо подібунані в його текстах інвективи проти «попів». Але тоді незрозумілим залишиться, як же бути з працею цілого його життя — перекладом Святого Пись-

¹⁵ 1878 р. проголошено незалежність Болгарії, а водночас приєднано Боснію та Герцеговину як провінції до Австро-Угорщини, а 1882 р. позначений впровадженням військового стану в цих провінціях.

ма. Вже цитований О. Маковей з уїдлигим сарказмом зазначає, що «ми готові разом з Кулішем дати чисту дань Аллаху та забути хоч на хвилину про те, що саме з магометанізму перейняв Лойоля свою науку» (Маковей 1900, 159), натякаючи на сталий лейтмотив критики єзуїтів у П. Куліша. Та такий висновок нехтував би основну властивість тексту — його театральність, маскування голосів.

У «Магометі і Хадизі», надрукованій 1883 р., розгортається думка про спорідненість християнства та магометанства, адже (пісня 1, строфа 5) «*Повинен в мир прийти новий творець закона, / Возвишений як оний Син Марії*». Сама ж Хадиза порівнюється з Марією Магдалиною (строфа 41). Друга пісня має прообразом розп'яття і воскресіння, подані як розповідь про загибель Магомета та реальне його повернення, а слова Магомета «*З багатством до тебе Хадизо, я вернувся*» (строфа 40) знаменують початок нової ісламської епохи. Варто відзначити, що того ж року відомий російський містик В. Соловйов надрукував брошуру, де висловлював думку про іслам як розвиток східнохристиянських еретичних рухів, зокрема, іконоборчих¹⁶. Та не в виведенні родоводу релігії суть поеми, а в утвердження любові і вірності. Про неістотність питання щодо коренів ісламу свідчить і така деталь: коли Хадиза перебуває в розпуці по звістці про нібито загибель Магомета, «*У двері стукотять черниці з молитвами*» (строфа 34) — очевидний анахронізм і контамінація християнських реалій, оскільки жіночого чернецтва тодішній арабський світ не знав, то ж цілком вірний наведений висновок О. Федорука про любовну основу поеми.

Упізнавання в історичних подіях універсальних ар-

¹⁶ «Все те, що ще в неявних формах було наявне в східнохристиянських ересях, було ясно виражене мусульманством», за В. Соловйовим, в якого розвинута «своєрідна християнська апологія ісламу» (Журавський 1990, 45–46).

хетипів відзначає і «Марусю Богуславку»¹⁷, де обговорення питань ісламу та витоків яничарства становить лише привід для виходу до всесвітніх масштабів оповіді. У визволенні козаків Марусею вбачається прототип відомої легенди про відвідування пекла Богородицею Марією (ходіння по муках), про що свідчать слова Левка Кочубея: *«Її на небі жде непорочна Ісусова мати»* (Куліш 1909 а, 110). Але ще більшою мірою амбівалентність образів розкривається після основної епічної події (звільнення бранців), коли замість загибелі Маруся одночасно бачить видіння діви Марії і зустрічається з султаном, який передає їй знак влади — берло: *«Положи його, кохана, у ногах в богині, / Що твій розум осіяла на чужій чужині»* (Куліш 1909 а, 116). Основу поеми становить власне історія перетворення Марусі на другу Роксоляну, як вона іменується в тексті. Діалоги твору тут являють собою словесний двобій закоханих, побудований на двозначностях, залежних від авторизації, що і лежить в основі барокової казуїстичної амбівалентності.

Зі свого боку, основу казуїстики становить рефлексія, але саме вона демонструє продуктивність історичного виміру — зокрема, у вигляді ретроспекцій та пережитків (рецидивів), ремінісценції та реставрації, реліктів минувшини та рудиментів майбуття. Виникають своєрідні петлі часу, де традиція не зникає, а існує в приглушеному, латентному стані для того, щоб відродитися після історичної паузи. Приміром, реліктами вертепного театру користувався П. Куліш в «Іродовій морозці». Навпаки, рудиментом майбутнього може вважатися такий незвичний у його поезії твір, як «Воїнський романс» (зб. «Дзвін»). Сучасність обертається для П. Куліша пророцтвом, несподіваним прозиранням у майбуття. Твір варто зіставити з написаним майже одночасно віршем «Му-

¹⁷ Текст подається за виданням (Куліш 1909 а), де вміщено пісні 8–13, відсутні в пізніших передруках.

зика іде!» (Die Musik kommt) Детлева фон Лілієнкрон (Detlev von Liliencron), який вважається маніфестом прусського мілітаризму: там подано лише хвалькуватий опис демонстрації військової потуги: «*З гордовитим почуттям наближається полковник, Два лейтенанти, рожеві й бронзові, вони бережуть прапор як плит*»¹⁸. Навпаки, в П. Куліша панують роздуми про сенс воячини, визнання якої вмотивовується тим, що *«тільки смерть укаже життєвий шлях»*, а для того вояк покликаний *«згорда показати страшиного ворогам»*. Це вже зародки екзистенційних мотивів наступного, ХХ століття. Між іншим, мотив, висловлений в рядках *«де мечі, / Схрестившись, істину тверезу проявляють»* майже дослівно випереджає те, що через півстоліття стрічаємо в «Міфі» Б.-І. Антонича (зб. «Зелена євангелія», 1938 р.): *«Горять на небі ясних зір знамена, / Мов перехрест окриленних шабель»*.

Та узагальненням ретроспекцій постає рефлексія як зворотний зв'язок (рекурентна залежність) між попереднім і наступним кроками в історичному розвитку — т.зв. рекурсія, і саме ця узагальнена рефлексія стала вагомим здобутком історіософії П. Куліша. Шлях до цього здобутку глибоко вмотивований. Вихідним пунктом творчого шляху П. Куліша був фольклор - насамперед героїчний епос та історична пісня. Він продовжує фольклорні записи як їхній співтворець, і це виправдовується тим, що використовується такий питомий засіб фольклорної поетики, як контамінація¹⁹. Тут відбувалася не стилізація, а саме органічне продовження фольклору так, як це мало місце в «народних книгах» пізнього середньовіччя.

¹⁸ В оригіналі *«Der Hauptmann naht mit stolzem Sinn», «Zwei Leutnants, rosenrot und braun, Die Fahne schützen sie als Zaun»* (Liliencron, 16).

¹⁹ На це звернув увагу Є. Нахлік: «До народнопоетичних підробок він завжди ставився з осудом, але вважав за допустиме редагувати фольклорні записи і вдаватися до контамінації» (Нахлік 2007 а, 315).

Результатом став унікальний феномен цілеспрямованої, умисної фольклоризації, ширення в народі новотворів з-під пера П. Куліша, визнання їх не лише адекватними народній поезиці через засвоєння фольклором, але навіть і своєрідного перезаписування їх як фольклорних у зібраннях пізніших фольклористів²⁰. Зрозуміло, що в історичній концепції здійснюється відхід від фаталізму, умисної визначеності перебігу подій через їх отождоження з коловоротом ритуалістики, упізнавання в історії незмінних міфологічних архетипів. Історична герменевтика романтичного народництва з її наперед визначеним фаталізмом того, що відбулося в далекій минувшині, долається альтернативною герменевтикою, де перебіг подій проблематизується, стає непевним. Це повертає до барокової доби критики фаталізму в казуїстиці, коли відстоювалася проблема т.зв. активної благодаті, що спиралася на вільний вибір, але в П. Куліша вмотивовується спроектованою в історію рефлексією — зворотним зв'язком подій, рекурсією.

Цей досвід фольклоризму дістав дальшого розвитку й узагальнення в «Позиченій кобзі», де по суті маємо справу з феноменом «зворотного перекладу». Переспіви чужих текстів стали для П. Куліша приводом для вислову власного натхнення та для повернення забутих предків, реалізації відкладених у часі власних можливостей. В переспівах П. Куліш вдається до того ж принципу контамінації, що й у згаданих переробках фольклорних записів. Зокрема, він вживає українські реалії для пояснення перекладених висловів. Так, у відомому перекладі балади «Вільшаний цар» Й. Гете чарівний персонаж обіцяє дитині «*коточка співати*» (в оригіналі *einsingen* — дослівно «наспівувати комусь, співом зачаровувати»),

²⁰ За Є. Нахліком, «на початку ХХ століття ці перероблені тексти стали доходити до народних кобзарів і лірників, і вже від них у дещо зміненому вигляді верталися назад до етнографічних збірок» (Нахлік 2007 а, 316).

тобто співати коліскову (алюзія на відомий засіб присипляння дитини); в іншому місці, з уст того ж персонажа, «*Квітками в нас пишно лука процвітає*», де вжито позначення вигнутого, похилого узбережжя затоки на річці для відтворення німецького терміну *Strand* — найменування частини берегу, придатної для притики кораблів. Подібні приклади вживання реалій в переспівах доволі численні, засвідчуючи ефекти контамінації, спільні з фольклором. З такими ефектами пов'язане, зокрема, також специфічне використання фразеологічних зворотів, нагромадження неоднорідних за сенсом ідіомів в межах вузького контексту (приміром, у вислові з «Іродової морочки», побудованому з суцільних ідіомів: «*А чи довго вам, ледачі, **крутить веремію?** Я з вас, клятих людоморів, **видавлю олію!***» (цит. Усенко 2017, 133)), відзначене дослідницею стилю П. Куліша як індивідуальна властивість²¹. Контамінація становить відтак знаряддя синтезу текстів, спільне для фольклорних переробок і для переспівів чи перекладів, що апробується і у власній творчості. Але за контамінацією, своєю чергою, проступає зворотний зв'язок, рекурсія свого і чужого, що осмислюється в історичному часі.

Тут виявляється одна істотна ознака спільності фольклорних переробок і перекладацьких переспівів: вони засвідчують творчий коловорот, циркуляцію на основі такого зворотного зв'язку, рекурсії власної творчості та джерел. Як в контамінаціях фольклорного і власного, так і в упізнаванні питомого коріння засвоєних з перекладів мотивів відбувається своерідна циркуляція, а відтак і циклізація, замикання дії. Виникають своерідні петлі

²¹ Йдеться про те, що «уживання поряд кількох фразеологічних одиниць (використовуваних для побудови судження) — неодмінна беззаперечна ознака ідіостилю П. Куліша. Саме у цих позиціях виразно проступає оцінний, образно-смісловий потенціал фразеологізмів» (Усенко 2017, 134). Зазначимо, що цей засіб посилення неоднорідності тексту має ту ж основу, що й контамінація сюжетів у народній казці.

часу, повернення історичних циклів, і тут П. Куліш знову-таки солідарний з Я. Буркгардтом. Ідея вічного повернення, циклічності історії була відома віддавна, та коли Сковорода в поемі «Грицько Сковорода» зіставляється з поверненням віщого Бояна — автора «Слова про Ігорів похід», то ідея ця тлумачиться не так, як у польських «воскресенців» з міцкевичевого кола — т.зв. ресурекціоністів²². Йдеться про віднайдення і здійснення забутих і притлумлених можливостей, що існували впродовж століть в прихованому, латентному стані.

М. Зеров відзначив дивовижний хист П. Куліша до віршування, описуючи те, що тепер назвали б «автоматичним писанням»: «Накидавши олівцем контур одної чи кількох строф, він, здається, одразу ж подавав їх в каліграфічному біловику, потім вносячи до нього тільки редакційні поправки» (Зеров 1990 б, 249). Це свідчення творчої роботи поета цінне тим, що вказує на чинник упізнавання свого в чужому. Власне, тут йдеться про феномен, відомий у перекладацькій практиці як вже згаданий «зворотний переклад». Здійснюючи такий «зворотний переклад», П. Куліш підходить до проблеми «риторика — історія». За самою природою поетична творчість немислима поза риторичними засобами виразності, насамперед фольклор з його стійкими мовними формулами. Історичні події, унікальні за своєю природою, повинні осмислюватися через посередництво таких загальників, яким надається завдання індивідуалізації описуваних реалій. Тут, перекидаючи місток між епохами, П. Куліш випереджає відкриття віртуальних ретроспекцій вже неокласиками ХХ століття, стаючи їхнім попередником. Саме на цій спадщині взурався М. Зеров, засвід-

²² На цю схожість, в основі якої лежала «біблійна міфологема воскресіння», звертав увагу Є. Нахлік: «Услід за Міцкевичем, який культивував міфологему Польщі як Христа народів, Куліш на загал уподібнював страдницький шлях українського народу ... до долі Ісуса Христа» (Нахлік 2007 б, 173–174).

чивши своє ставлення сонетом на честь поета (11.05.1926 року). Знаменний рядок — «*В повітрі пише ще його рука*» (Зеров 1990 а, 32), — яким завершується цей твір, вказує саме на віртуальність як джерело історичних реконструкцій на основі зворотного зв'язку, рекурсії подій.

Саме всебічний зворотний зв'язок подій, їх рекурсія визначає замкненість і цілісність історичного циклу, від окремого епізоду до епохи. І тут П. Куліш виявляє суперечність між замкненістю циклу визначеним, відомим перебігом подій (в дусі фаталізму) та відкритістю можливостей, що їх несе навіть ідилічне повсякдення, до якого раз по разу повертаються герої²³. Він став тверезішим від романтиків, виявивши скептицизм і відстороненість та відкривши амбівалентність подій. Саме відстороненість, зокрема, стосується навіть сучасників, і для витворення дистанції П. Куліш вдається до віддавна випробуваного засобу мандрівки в засвіти в поемі «Куліш у пеклі». Навіть свідок і учасник подій, він пише про них так, неначе це спогади, те, що вже бачене, але на відстані.

Історичний цикл, епоха для П. Куліша — це вік, насамперед людський, але й у цілому значенневому розмаїтті цього слова, оскільки відтинок історичного часу має сенс саме як часу людського життя, буття чинного суб'єкту — субстанції епохи. Такий підхід — не що інше, як ейдетична редукція історичного часу, здійснена через уособлення. І саме на основі персоніфікації епохи будується вже згаданий творчий заповіт — поема «Грицько Сковорода»²⁴.

²³ У ліриці пори року, зосібна у краєвидах, звичайно подаються як позачасова антитеза скороминущості історичної доби, як відсилення до вічності, але таке протиставлення виявляється поверховим і неістотним. Проте справді самий вже погляд, звернений до вічного, навіть до ідилії є вже свідченням відмови від визначеності історичним часом, неприйняття доби, відмови від неї, а відтак відсиленням до епохи від протилежного.

²⁴ Текст подаємо за виданням 1909 року (Куліш 1909 б), де наявні всі три пісні твору.

Епоха тут подається як безчасся, стан невизначеності, амбівалентності, про це відкрито сповіщається в 1-й пісні (строфа14): *«Не дбали наші про науку, / Нам не до шкіл тоді було»* (Куліш 1909 б, 292). Цілком зрозуміло, що поет вдається до засобів барокової казуїстичної антифрази, від протилежного характеризуючи героя як *«псалмами шкварчала / Ба й свячена Сковорода»* (Куліш 1909 б, 293). Що умисно вжитий тут засіб слід розуміти навпаки, доводиться далі справжнім гімном на честь Сковороди, який *«Був стоїком правдиво строгим»,* що *«зачистив ся од скверни / Тих розумів і тих сердець, / Що нашу націю велику / В ораву обернули дику»* (Куліш 1909 б, с. 304-305). Постає філософа відтак стає альтернативою епосі безчасся, і в тому його трагізм: *«Він серця панського не зрушив, / Простоті ж духа не підняв, / Бо рідне слово занедбав»* (Куліш 1909 б, 295). Цей вислів вельми прикметний тим, що засвідчує сталість уявлень П. Куліша про єдність вищезгаданої тріади мова — доба — суб'єкт. І коли тут саме згадується, що *«панни куклами росли»*, то картина безчасся визначає персоніфікацію конфлікту доби. Це, зокрема, дає підстави вбачати в «симфонії» П. Тичини «Сковорода» продовження заповіту П. Куліша. У щоденникових записах П. Тичини міститься промовисте визнання того, як «я вивчав, у жменю взяв, як живу побачив усю ту гниль дворянську ... Учений гнилі тодішній треба було протиставити когось із учених, що йшли з найбіднішим народом ...» (Тичина 1981, 74). Та порівняльний аналіз обох шедеврів сам становить перспективне завдання.

Попередні ж спостереження засвідчують неабияку продуктивність циклічної концепції історичного часу в П. Куліша. Діалог з минувиною висуває на чільне місце рефлексію як творчий процес. Здійснюється зворотний зв'язок, рекурсія з джерельною базою творчості, від фольклору до оригіналів перекладу, що дозволяє на

новій основі висувати і розв'язувати проблему джерел — прецедентних текстів, прототипів не як незмінних витоків, а як предметів активної пошукової роботи. Вже засоби контамінації в обробках фольклору та переспівах перекладів стають джерелом автореферентних і амбівалентних текстів за традицією барокової казуїстики. Саме така настанова стала провідною в ХХ столітті у неокласиків, сполучною ланкою яких з бароковим спадком стала творчість П. Куліша. Історичні цикли від епізодів до епох у концепції П. Куліша персоніфікуються, репрезентуються ейдетичними образами. Герменевтика як логіка частин і цілого стає основою поетичної інтуїції.

Відтак давні метафори «історія — театр» та «історія — книга», відроджені в ХХ ст., виявили продуктивність вже у творчості П. Куліша, ставши витоком історичного міфотворення як знаряддя розумового (художнього) експерименту. Етіологічний міф обертається на есхатологічний, де читачеві залишаються відкриті питання. На кону випробовуються можливості, закладені в історичних подіях, створюються уявні історичні портрети. Проблема ідіографії (опису унікальних історичних подій), висунута в тогочасних методологічних дискусіях, розв'язується П. Кулішем через віртуальний світ сценічних історичних образів, що передбачає розширення інтерпретаційних можливостей. Теоретичний доробок П. Куліша як історика невіддільний від письменницького внутрішнього світу і постає як продовження сценічних експериментів. Пізній період творчості П. Куліша позначений відкриттям нових можливостей поетичного осмислення історії. Цикли історичних подій, від окремих епізодів до цілої епохи, подаються в зворотних зв'язках як предмет рефлексії. Амбівалентність барокової казуїстики та засоби контамінації фольклорної і перекладацької практики спричинилися до розвитку історичної герменевтики в межах лірики.

Розділ 7

Тексти культури як інтенціональний об'єкт: перспективи втілення і виглумачення творчого задуму¹

Наведені спостереження щодо інтуїції підводять до центральної феноменологічної категорії — інтенціональності, де неподільно сполучено два аспекти абстрагування — когнітивний та мотиваційний. Така специфічна єдність пізнання і цілеспрямування в культурогенезі, зафіксована в феноменології концепцією інтенціональності, відкриває широкі можливості для висвітлення семантики текстів. У театральній практиці спільним знаменником вже загаданої ономастичної номінації (іменування речей як дійових осіб) та мотивації (фаталістичної або спонтанної) вчинків стає феноменологічне поняття інтенції. Інтенціональність артефактів тривіальна: будь-

¹ Попередня апробація матеріалів розділу здійснена в публікаціях автора: Юджін-Ріпун І.М. Інтенція, ідіоматика, міф: до морфології драми. *Культурологічна думка*, 2018, 14, с. 19–29; Особливості музичної семантики. *Мистецтвознавство України*. Вип. 8. Київ, 2007. (Академія Мистецтв України). С. 127–137

який рукотворний предмет доцільний вже тому, що закарбовує сліди цілеспрямованої діяльності, в тому числі і притчового «биття байдиків», де присутня від'ємна мета як відсутність сторонньої мети². Однак питання вже не виглядає тривіальним, коли від загальної царини культури перейти до буття текстів як ідеальних об'єктів, тобто таких, за Е. І. Ільєнковим, «в тілі яких відчутно подано щось інше, ніж вони самі» (цит. Желнов 1981, 187). Звідси випливає, що властивість ідеальних об'єктів — самозаперечення: ідеальне завжди містить альтернативу самому собі, відтак його основа негативна, вона заперечує, зокрема, самий цей об'єкт. Така негативність і альтернативність текстів, що відсилають до того, чим вони не є, має далекосяжні наслідки. Текст має властивість інакобуття, відсилання до іншого, що не є текстом, і саме це інакобуття становить його суто і зміст.

Зокрема, події, подані в тексті як ідеальному об'єкті, виступають як учинки, як дії, що мають мотивацію (і тому числі і нульову, тобто тлумачаться як спонтанні) та реалізують інтенцію. Своєю чергою, узагальненням події як вчинку є сповіщення, повідомлення, втілене, приміром, у драматичній репліці. Події постають як вісті, осмислюються як комунікативні акти повідомлення. Тоді постає проблема суб'єктів таких учинків як учасників комунікації, виникає питання про джерела їх доцільності, про витoki тієї мети, реалізувати яку вони покликані у тексті, в тому числі про їх вмотивованість або спонтанність (відсутність мети в сенсі щойно згаданого «байдикування»). Зрозуміло, що така проблема має евристичну природу, оскільки стосується суб'єктно-предикатних характеристик тексту³: подія-учинок-сповіщення постає як предика-

² За етимологічними припущеннями, первинне значення цього фразеологізму — «вид дитячої гри» (Коломієць 1982, 116), тобто автомативаційна, самодостатня, самоцільна діяльність.

³ Зокрема, в дусі «морфологічної скриньки» Ф. Цвіккі.

ція, де актуалізуються потенції та інтенції суб'єкта дії, а відтак виявлення цього невідомого суб'єкта стає вихідним завданням дослідження тексту.

Про складність висунутого завдання може свідчити хоча б такий епізод з роману Ірини Вільде «Сестри Річинські»: «Глянувши мимохіть в дзеркало, Катерина побачила очі Безбородька, що стежили за Нелею» (підкреслено мною — І.Ю.-Р.) (Вільде Ірина 1964, 501). Тут в одному реченні подано не лише класичний любовний трикутник. Істотним є те, що все передається непрямим, опосередкованим чином. Насамперед, знеособлена річ — дзеркало — стає активним учасником дії, через його посередництво передається інформація. Далі, не сам чоловічий персонаж як такий, а його очі зраджують його наміри. Нарешті, інформація виникає мимоволі, незалежно від цілей вихідної спостерігачки — «мимохіть». Виникає ціла множина людей і речей, взаємини яких опосередковуються внутрішнім світом їх спільної аури. Для такого опосередкованого, витвореного силою спостереження та уяви подання подій існує спеціальне позначення — дієгезис. Опис стосується не самих по собі подій, а того, як вони засвідчені, спостережні, яким «дзеркалом» передані і чийми «очима» зроджені. Отже, в одному лише реченні створюється ціла драматична колізія завдяки опосередкованому опису — дієгезису. Такий опис повніший від безпосередньої оповіді — мімесису, оскільки, зберігаючи можливість епічної дистанції (відсторонення суб'єктної оцінки) та конденсації подій, докладного викладу, дієгезис ще додає множинність точок зору, ракурсів висвітлення.

Тоді не лише сам текст є повідомленням, предметом комунікації між його автором та спостерігачем. Самі події, подані у тексті, осмислюються як повідомлення, як комунікація серед множинності суб'єктів дії, які опосередковують зображення, подання подій як інакобуття тексту,

того змісту, до якого він відсилає. В такому разі текст не є лише знаряддям комунікації, він постає як комунікація, сповіщення про комунікацію як взаємодію між суб'єктами дії. Очевидно, що найповнішою мірою такі можливості дієгезису реалізуються в драмі та театрі, де взагалі про всі події розповідається репліками дійових осіб. Більше того, поділяючи спосіб дієгезису з лірикою, драма на відміну від неї подає події не лише як учинки, але і як комунікацію, діалогічну взаємодію різних суб'єктів дії, як реалізацію комунікативних конфліктів (зокрема, полеміки). В будові тексту це виявляється через неоднорідність як передумову створення суб'єктної перспективи — ієрархії партнерів (спостерігачів, свідків, учасників, арбітрів) комунікації. Осмислення суб'єктів як носіїв інтенцій стає передумовою організації тексту в цілісність.

Продуктивність підходу до тексту як дієгезису і комунікації між реальними чи уявними суб'єктами, учасниками дії виявляється, зокрема, в тому, що виявляється можливим розглядати тексти різної природи, як драматичні, так і музичні. Це продемонстрував, зокрема, М. Г. Арановський, виявивши у оперному тексті комунікативні ситуації та відповідні мовленнєві реєстри як носії значеннєвих функцій, що фактично відповідають уявленням про комунікативні акти — локуцію (нейтральне повідомлення), іллокуцію (повідомлення з метою впливу на адресат, приміром, прохання, наказ, погроза) та перлокуції (звернення до адресату з метою впливу на стороннього спостерігача, третю особу, свідка комунікації). Виходячи з відомої ідеї А. А. Альшванга щодо «узагальнення через жанр», дослідник виявив у оперному речитативі мовленнєві жанри (поняття М. М. Бахтіна, яке відповідає сучасним поняттям реєстрів мовлення), де за інтонаційними формулами виявляються інтенції дійової особи, що відповідають комунікативним ситуаціям — зокрема, такої виразної постані, як дон Жуан у сцені спокушання донни Анни в «Ка-

мінному гості» Даргомижського⁴. Так само у «Отелло» Дж. Верді простежується розвиток комунікативних завдань у спілкуванні Яго з головним героєм⁵. Ідентифікація намірів уявних суб'єктів стала основою запропонованого дослідником методу аналізу музичного тексту, де вбачається віртуальна комунікація. Виходячи з такого підходу, можна сказати, що текст населений багатьма суб'єктами, взаємини яких опосередковуються їхнім внутрішнім світом, через який подаються події. Текст містить інтерперсональне середовище, де розгортаються ці події.

Своєю чергою, інтенціональність узагальнює такі характеристики, як аспект і модус, що первинно стосуються предикації, але співвідносяться з суб'єктом як носієм комунікативних намірів. Узагальнені уявлення про аспект розвинулися на основі поняття внутрішнього або відносного часу, що, зі свого боку, узагальнювало давні уявлення про узгодження часі дієслів (правило *consecutio temporum* латинської граматики, що перейшло до новоєвропейських мов)⁶. Наприклад, майбутній час та ще й

⁴ Герой «вимовляє лише звичайну формулу етикету, але з властивим йому лицемірством перебільшує ввічливість ... солідною дозою удаваного співчуття ... Зрозуміло, оскільки лексика такої формули може бути лише загальноновживаною, вся вага експресії лягає на інтонацію». Зокрема, «слова я, вас, сум здобувають висотні і метричні переваги», оскільки мовлення «в цей момент стає плавним, майже кантиленим», зокрема, «з'являються "італьянізми", що надають більш чуттєвий характер», «домінантовий зворот з галантною затримкою на другому щаблі», нарешті, «кульмінаційна фраза з ... скрадливими хроматизмами». Результат таких засобів — вони «виділені з контексту сцени переважно речитативного характеру за допомогою іншої категорії мелодики, що мають ознаки кантилени» (Арановский 1972, 66)

⁵ «Відбувається зміна мовленнєвих ситуацій: від зовні суто інформаційної бесіди (зовні, оскільки питання Яго містять "подвійне дно") Яго переходить до спонукального мовлення-поради» (Арановский 1972, 68), тобто відбувається перехід до іллокутивного акту впливу на адресата.

⁶ «Поняття аспектуальності тісно пов'язане з ... внутрішнім часом дії. До аспектуальності належать такі характеристики, як обмеженість \ не обмеженість границею ..., відмінності між власне дією, станом та відношенням» (Бондарко 1987, 41)

у імперативі у нас вживається для позначення теперішнього з модальністю неможливості: вислів «*не підеш нікуди в таку погоду*» стосується першої особи в поточну мить вислову. Так само т.зв. історичний теперішній час (*praesens historicum*) у оповіді стосується минулих подій, приміром, в епічних описах засвідченого, як у драматично напруженому початковому епізоді «Облоги Буші» Михайла Старицького: «*Із широко розчинених церковних дверей тихий спів лине ... Церква світлом сяє ... правий притвір і середина церкви набиті козацтвом ... Жіночі уста шепочуть благання*». Аспект вислову забезпечує його локалізацію у часі й просторі всупереч формальним ознакам засобів відповідно до інтенцій вислову. Ще тісніше, ніж з часом, аспект пов'язаний з модусом, що передбачає насамперед локацію вислову — його відношення до категорії особи, зокрема, авторизацію як вияв інтенціональності, що дозволяє, приміром, позначати наміри та їх здійснення вживанням майбутнього часу⁷, як у прислів'ях: «*Глянеш на неї — води нап'єшся*»; «*Буде миска — знайдеться ложка*». Відтак локалізація та локація висловів, позначена аспектами і модусами, узагальнюється інтенціями. Насамперед, інтенціональність виявляє ієрархію цілей, ряд їх пріоритетів, а відтак вона відсилає до прототипів, що знаходяться поза текстом⁸.

Тлумачення тексту як дієгезису, як інтерперсонального середовища з множинністю носіїв інтенцій відкриває можливості аналізу суб'єктно-предикатних відношень як перемінних, перехідних і залежних від інтерпретації⁹. Ця обставина суттєва тому, що хоча модус і

⁷ «Модальність ірреальності передає темпоральну перспективу (наприклад, волевиявлення пов'язане із сферою майбутнього)» (Бондарко 2002, 476)

⁸ «Прототипи в сфері семантики за своєю природою інтенціональні» (Бондарко 2002, 266)

⁹ Нагадаємо, що «... детермінація предиката з боку суб'єкта має яскраво виражений інтерпретаційний характер» (Бондарко 2002, 632)

аспект первинно стосуються предикації, вони співвідносяться і з суб'єктною перспективою тексту, а відтак відіграють вирішальну роль у детермінації цих відношень. Особливе місце для інтерпретації здобуває модус неозначеності (*modus infinitivus* латинської граматики), в ширшому сенсі — **амбівалентність**, неозначеність вислову в цілому, що відповідає дієслівній формі інфінітиву, розвиненій лише індоєвропейськими та ностратичними мовами¹⁰. Про значущість інтенціональності для розвитку інфінітивних форм свідчать, зокрема, матеріали лінгвістичної дискусії 1970-х рр. (за участі Н. Ю. Шведової та С. Г. Ільєнко) стосовно ролі категорії особи в дієслівній семантиці: як відомо, у мовах далекого сходу немає покажчиків особи і числа (розрізнення сенсу здійснюється за контекстом), тому роль особи тут виявляється саме як носія інтенції, актуалізованої в предикації дієслова. Для проблеми інтенціональності дуже істотним є використання інфінітивів (та інших засобів виразу неозначеності) для окреслення мети — це т.зв. давньогрецької та латинської мов (Козаржевський 1975, 115). Зрештою, використання інфінітивів у значенні імперативів для позначення інтенцій очевидне к поточному мовленні у формі наказів: «*Встани! Сісти!*».

Інфінітивний модус, стан невизначеності, позначаючи інтенції, водночас окреслює цілі епізоди, де наявні відкриті можливості різночитання, на проблемність вислову, а відтак створює поле для виявлення різних інтенцій. Зокрема, це вже згадані, за терміном Р. Інгардена, «місця неозначеності». Образно кажучи, інфінітив тут переосмислюється як імператив, і це переосмислення широко вживається у виконавській театральній практиці, у так

¹⁰ Так, у японській мові (т.зв. полісинтетичного типу) поряд з розвиненими фінітними формами дієслів відсутні інфінітиви (їхню роль відіграють активні дієприкметники), не знає протиставлення інфінітивів та фінітних форм китайська мова (т.зв. ізоляційного типу) з її «прихованою граматиною».

званій застільній роботі з текстом, коли саме інфінитиви вживаються як титули окремих фрагментів¹¹. Інфінитив позначає імперативну інтенцію, а водночас окреслює поле для розгортання інтерпретаційних можливостей, які стосуються суб'єктно-предикатних відношень, оскільки він сам виникає як субстантивація предикату, переосмислення відчуженої ознаки у самостійний предмет. Узагальненням інфінитивного модусу стало впроваджене в останні десятиліття в лінгвістиці уявлення про половинну або проміжну предикацію, де стає невизначеним само розрізнення предиката та невід'ємних атрибутів суб'єкта. Такі явища надзвичайно поширені в мовній практиці, де звичайно бракує тих чи інших покажчиків (особи, часу, способу дії) для точного окреслення предикації. Такий досвід мовленнєвої практики свідчить про відсутність «чорно-білої», двозначної логіки і тягне далекосяжні наслідки. Як відомо, основна вада двозначності полягає в тому, що з нею нерозривно пов'язаний фаталізм, абсурдне заперечення взагалі будь-який випадкових, непередбачуваних подій всупереч елементарному життєвому досвіду¹² (Карпенко 2007, 28). Цей т.зв. парадокс Арістотеля (Лукаевич 1959, 216) став вихідним пунктом для розробки Я. Лукаевичем першої (у 1920 р.) версії багатозначної логіки, за висловом якого «модальна логіка взагалі не може бути двозначною системою» (Лукаевич 1959, 281). Відтак складається поле інтерпретаційних можливостей, якими визначається відносність суб'єктно-предикатного протиставлення.

¹¹ Пошлемося на свідчення репетиційної роботи: «... за столом відбувався поділ цілої п'єси на режисерські, а кожної ролі на акторські шматки ... Намагалися визначити кожний шматок одним словом, переважно іменником ... Шматок, вдало окреслений іменником ... не приводить до визначення внутрішньої дії сценічного образу. Іменник або фразу, якими окреслюється шматок, ... треба перетворити на дієслово, до того ж у інфінитивному модусі» (Бирман 1962, 68).

¹² Тому розробляється «альтернатива ... перейти від системи з двома цифрами до системи з трьома цифрами» (Брусенцов 1985, 56)

Мабуть, найочевидніша природа інтенціональних об'єктів виявляється у драмі, де події подаються як дієгезис, через опосередкування внутрішнім світом суб'єктів, так що текст будується як «комунікація про комунікацію», повідомлення про повідомлення учасників дії. Це стосується в широкому масштабі вже характерів та ситуацій драми як виявів суб'єктної перспективи та предикатної ієрархії. Розгортання суб'єктної перспективи шляхом множення учасників дії (т.зв. мультиплікація персонажів) наочно демонструє відома літописна повість про смерть князя Олега: суб'єктами дії стають череп улюбленого коня, до якого звертається і схиляється князь, змія, що заховалася у череші, нарешті, самий обряд поминальної тризни як знеособленої сили, що об'єднує княжих наступників — Ігоря та Ольгу. Такі учасники дії вочевидь відсилають до прототипів — посланців потойбіччя. Предикатна ієрархія теж через т.зв. макропредикати відсилає до прототипів, зокрема, сюжетних ситуацій (наклеп і вбивство дружини в Отелло, помста за отруєного батька у Гамлеті й ін.). Істотно, що фабула та сюжет виявляють суб'єктно-предикатні взаємини за типом взаємин характерів і ситуацій у драмі¹³. Зрештою, характер окреслює коло ситуацій, прийнятних для його можливостей, і в цьому сенсі стає носієм потенційних фабул, актуалізованих в сюжеті. Основу оповідної структури тексту становлять мотиви, які виявляти як суб'єктне, так і предикатне значення в межах місії, функції пов'язаного з ними характеру та відповідних ситуацій.

Отже, характери та ситуації, суб'єкти та предикати в актуалізації можливостей тексту можуть не лише переходити один у одного (як т.зв. теми та реми), між ними ще виникає ціла низка перехідних градацій. Ця обставина

¹³ Зокрема, «практично у кожного персонажа буде своя фабула, лише у деяких фона буде розгорнутою, а у деяких поданою у вигляді стислого фрагменту. З цього погляду сюжет слід розглядати як переплетіння фабул» (Матюшкин 2007, 102)

істотна тому, що дозволяє поширити евристичний підхід і на ті тексти, в синтаксису яких взагалі немає суб'єктно-предикатного протиставлення, як, зокрема, в музиці. Водночас діалогічні, комунікативне осмислення тексту стає можливим незалежно від того, чи суб'єкти осмислюються як персонажі чи як знеособлені істоти, учасники дії. Так, зокрема, тлумачаться відношення тематичного матеріалу в аналізі музичних форм. Відбувається двобічне осмислення суб'єктів, як у бік персоніфікації, так і в бік реіфікації, подання їх як активних речей або знеособлених сил.

Саме в інтерпретації полів неозначеності тексту міститься джерело формування ідіоматики, відкриття нових значенневих навантажень художнього матеріалу. Один з поширених засобів створення неозначеності — це вилучення окремих епізодів оповіді або їх замовчування (риторичні еліпсис, апосіопеза), що вживається і в монтажі кінематографічних текстів¹⁴. Виникає т.зв. лакунарний, неповний текст, що спеціально зорієнтований на інтерпретаційні зусилля, де міститься особлива, за В. С. Горським, «сфера умовчання»¹⁵. Ідіоматичну продуктивність неозначеності тексту спеціально окреслив М. Л. Гаспаров, який запропонував особливий троп — антиемфазу, що на противагу актуалізації спеціального значення в емфазі зумовлює розширення й розмивання сенсу, зростання неозначеності¹⁶. Неозначеність, а відтак

¹⁴ «Класичний засіб організації таїни — вилучення ланки дії з наступним поясненням подій» (*Разумовский* 1968, 129)

¹⁵ Ця «сфера» містить, принаймні, три компоненти: «те, що не знає автор, те, про що він знає, але свідомо замовчує, те, що ... само собою зрозуміле» (*Горский* 1981, 146)

¹⁶ Він визначає троп як «расширение значения, размывание его: когда Блок пишет “*Лишь телеграфные звенели на чёрном небе провода*”, то можно лишь сказать, что эти провода означают приблизительно тоску, бесконечность, загадочность, враждебность, страшный мир и пр., но всё — лишь приблизительно» (*Гаспаров* 1986, 190).

і проблемність становить мету концептуалізації в бароковій казуїстиці та самого вживання поняття концептів як згорнутих проблем¹⁷. Зрештою, формування місць неозначеності у драмі становить безпосередній наслідок самої будови її тексту як дієгезису як опосередкування внутрішнім світом суб'єктів дії: суб'єктивність завжди часткова, неповна, а тому постає як загадка, що її належить розв'язувати з перебігом драматичної дії. Дієгезис як основа драми становить джерело її проблематизації.

Саме завдяки полю неозначеності відкривається новий значеннєвий зміст знайомих виразів, відбувається їх ідіоматизація. Психологічні спостереження свідчать вже про звичайне повторення окремих слів у поточному мовленні як засіб їх переосмислення, що помітив, зокрема, К. І. Чуковський, спостерігаючи за такими сучасними йому письменниками і артистами¹⁸. Така особливість мовлення влучно відтворювалася і в ролях окремих персонажів як їхня характерність¹⁹. Ідіома народжується в середовищі інфінітивного модусу, серед неозначеності антиемфази.

Продуктивність такого переходового стану як джерело формування ідіоматики особливо наочно демонструє практика театральної інтерпретації. Йдеться насамперед про переходи між актуальними суб'єктами (темами)

¹⁷ Приміром, в одній з найбільш поширених в барокову добу «в концептуальній антиемфазі «земне життя Христа — символ історії людства» відомим виявляється «земне життя Христа» (вихідний домен), а невідомим «історія людства» (цільовий домен)» (Райхерт 2015, 43)

¹⁸ Це стосується, приміром, М. Горького, «він полюбляв повторювати одне і те ж слово кілька разів з різними відтінками — цю ознаку я помітив і в Андреева та Шалапіна» (запис 28.10.1918) (Чуковский 2011, 231)

¹⁹ Так, у О. Островського в драмі «Пучина» в героя Кисельникова, який спускається вниз по сходах життя, демонструється «навичка по кілька разів, наче примовляючи, повторювати одне й те ж слово», що «властиве людям самотнім, яким часто доводиться розмовляти з самим собою» (Холодов 1978, 197)

та предикатами (ремами), які виявляються у виконаннях ролей. Прикладом може бути відкриття нового тлумачення ролі Поліни з «Ворогів» М. Горького А. К. Тарасовою (киянкою за походженням), яка зуміла запропонувала альтернативу старому тлумаченню цієї ролі О. Л. Кнішпер. За її висловом. «коли я стала працювати, вдумуватися в кожну її репліку, Поліна відкрилася мені цілком наново. Не безпорадна, безвільна жінка Захара, а фабрикантша, господарка, навіжена, але впевнена в собі, в могутності, силі, а головне, в непорушності свого становища» (Радищева Шингарева 1978, 126). Підставу для такого висновку дають, зокрема, такий діалог з Клеопатрою, дружиною вбитого господаря: К.: *Ці п'яні свистіли нам услід. А ви з ними люб'язно говорите. Читання різні. Навіщо це?* П.: *Так, так! ви уявляєте, в четвер іду в село — свистять! Навіть мені свистять, га? Не каже про непристойність — це може налякати коней.* Тут для обох персонажів СВИСТ має цілком різне значення: для Клеопатри це — предикат, рема, емфатично виділена ідіома, що відсилає до макропредикату ЗАГРОЗА (суспільному ладу); навпаки для Поліни це лише суб'єкт вислову, носій різних можливостей для тлумачення, в тому числі — в сенсі НЕЗРУЧНІСТЬ, що засвідчує самовпевненість цього персонажа, відзначену А. К. Тарасовою.

Таке тлумачення ідіоматики дає підстави звернутися до взаємин театру з прозою. В одному з новіших досліджень творчості М. Пруста пропонується тлумачити відому епопею як своєрідне подвоєння реальності, де вигаданий, уявний світ письменника постає не лише альтернативою, але й ключем до реальності²⁰. Та це тлумачення

²⁰ «... основна гіпотеза нашої книжки — припущення, що не було нічого того, про що він писав, і що це — мрії хворого юнака ... У героя, Марселя, два життя: реальне, починаючи від дитинства в Иль-Комбре (... до лікарні в старості) и вигадане» (Николаева 2012, 97, 107)

можна подати і як театралізацію реальності в світлі численних спостережень щодо залежності структури прозаїчного тексту від театру. Хрестоматійний приклад, приміром, становить «Мадам Боварі» Г. Флобера, де Емма поводить себе як акторка у житті²¹. От чому цілком суперечить цьому образу те тлумачення, яке було запропоновано А. Коонен у резонансній інсценізації роману 1940 р. Насамперед, як вона визнає у спогадах, авторський текст було змінено, зокрема, в діалогах²². Це призвело до того, що, приміром, в уста Родольфу вкладаються слова про РОЗЧАРУВАННЯ для удавання суголосності почуттів з героїнею (Коонен 1975, 381), що цілком суперечить не лише авторському текстові, але й характеру персонажу. Так само не відповідає оригіналу і уявлення про героїню як «мрійницю» (Головащенко 1947, 267), про те, що «розчарування Емми — це її змужніння» і що «Емма увесь час відходила від людей. З якими пов'язувало її життя» (Головащенко 1947, 274–275). У інтенціях творців вистави була очевидною прихована полеміка проти уславленого образу Анни Кареніної, створеного трьома роками раніше А.К. Тарасовою, але замість альтернативи з'явилася лише невдала пародія. У інсценізації було надто виразно намір апології героїні і усунуто наявну в романі неозначеність.

Один з давніх способів створення неозначеності коріниться в самій природі драматичного тексту — в самозапереченні, в тому числі в парадоксальності та іронічності, які особливо розквітли в українському бароковому театрі в шкільній драмі. Тут маємо справу з так званими автореферентними текстами, що постають у вигляді парадоксів самозаперечення, що до них привернула увагу

²¹ Зокрема, з «заміною після смерті матері справжньої скорботи наслідуванням» (Копистянська 2003, 114)

²² «Діалогів у Флобера дуже мало, треба було вигадувати самій» (Коонен 1975, 374)

казуїстика, як у класичному парадоксі брехуна, який себе іменує брехуном²³, де модус (авторизація слів) заперечує диктум (те, що стверджується), так що виникає суперечність як основа проблеми. Парадоксом створюється проблемність твердження, виявляється його неозначеність, що постає як завдання для розв'язання. Це, зокрема, засіб подвійної (та, загалом, мультиплікованої) гіперболи, розвинений саме в бароковій поезиці. Доведення суперечностей до граничної межі викликає кінцевим рахунком їхнє перетворення. Здійснюється діалектичне заперечення заперечень, утвердження нової якості через подвійне перебільшення вихідної тези. Приміром, сама суть театру передбачає гіперболізацію характерних властивостей особи (в тому числі карикатурне зображення постатей в комедії), що наочно демонструє шкільна драма, де сама алегорична природа звільняла від вимог правдоподібності, а культивування дива само апелювало до гіпербол. Зі свого боку, коли й гравці з кону дають до зрозуміння, що вони демонструють театральні умовності без домагань вірогідності та що перебільшення закладено в оповідь поза будь-якою іронією, то сама гіперболізація постає як проблема, як завдання для дальшого вичитування того сенсу, який за ним позначений. Наочні приклади подвійної гіперболи демонструє відкритий вже в добу кінематографу прийом збільшеного плану: коли умисне перебільшення подається ще й в умисному збільшенні, з умисною демонстрацією, то умовність такого перебільшення розкривається як спеціальний засіб, а не відхилення від норми, як умовність, що потребує розуміння, а не аномалія. З позицій функціональної граматики ефект подвійної гіперболізації зрозумілий як зняття гіперболічної аномалії в диктумі через вживання такої

²³ Це — так званий парадокс критянина Епіменіда, який твердить «віс критяни брехуни», залишаючи відтак відкритим питання про «значення, яке мав на думці Епіменід» (Вдовиченко 2006, 186).

ж гіперболи в модусі. Тоді анагнозис драми, розкриття загадок постає як самозаперечення перебільшень, розкриття глибинного сенсу гіперболізованих подій.

Суцільна умовність алегоричної вистави з її несподіваними дивами і незбагненними актами благодаті може розглядатися як гіпербола або емфаза, очевидність і визначеність якої знімається вже самими умовами театрального кону. Визначеність невмотивованої умовності знімається (в діалектичному сенсі) тим, що подається на кону. Театральна вистава умовного шкільного театру постає як розгорнутий парадокс, що прибирає рис неозначеності і тлумачиться як проблема для відгадування, а не декларація. Само місце дії на кону, у виставі робить гіперболу припустимою, витлумачує її як «звичайне диво», а відтак подає її як антиемфазу. Умови кону дають нереальність основи того, що діється на кону, за парадоксом імплікації: з неістинного твердження випливає будь-який висновок, тож все може відбуватися у виставі. Модус театру усуває невірогідність драматичних подій (зокрема, дива), з яких складається диктум вистави.

Цей спадок барокової казуїстики виявився в українському театрі в тому, що вчинки героїв подаються саме в річищі вчення про дві форми благодаті — «достатньої» та «дійової»²⁴. У шкільній драмі дійові особи поставали не лише як алегоричні втілення чеснот або вад, але і як носії перебільшеної характерності, як гіперболічні зображення відповідних носіїв людських якостей. Такі прослідки шкільної драми засвідчено в Т. Шевченка у «Назарі Стодолі», де конфлікт розгортається навколо Галі з її нареченим Назаром та її батьком Хомою Китчастим, який

²⁴ «Єзуїти зробили спробу звільнитися від суворості августинівської етики», зокрема, впровадивши, за казуїстикою, розрізнення двох видів благодаті «достатньої» (т.зв. *gratia sufficiens*, коли «благодать наявна як проста можливість, котру можна ... використати або ні») та «дійової» (т.зв. *gratia efficax*, яка «владно охоплює іство тих, кого визначено до спасіння») (Хома 1997, 531)

планує через її одруження забезпечити собі кар'єру. У останній з чотирьох версій драми фінал становить втечу закоханих, їх піймання та прибуття їм на допомогу Гната Карого з розкаянням батька і примиренням. Однак «у першому варіанті Хому Китчастого вбивали» (Дзюба 2014, 228), що відповідало нормативам романтичної мелодрами. Зміну фіналу звичайно пояснюють цензурними вимогами, однак їх не вистачало б для авторського обрання саме мотивів каяття. Між тим зовні невмотивоване навернення, преображення грішника силою благодаті як дива — це типова схема міраклів, які культивувалися в шкільному театрі. Нерішучість й удавана слабкість героїв, їх невмотивоване примирення вказують саме на «благодать» казуїстики, а драматичний анагнозис — «момент істини» — тут полягає в розумінні глибинного сенсу навчання добру, який просвічує за напівказковими подіями на кону.

Звідси родом і коріння цілої галереї страждених борців — типових героїв шкільної драми, і гротескове перетворення грації, її самозаперечення, типове для М. В. Гоголя. В «Енеїді» І. П. Котляревського автореферентний текст став нормою. Вже А. П. Шамрай відзначив, що самі характери героїв тут неістотні, оскільки їхні дії «підказані ситуацією, в якій перебуває персонаж» (цит. Яценко 1977, 145). Така залежність вчинків від обставин ситуації, і насамперед від зрадливостей війни, що становить наскрізну тему поеми, осмислюється в ключі барокової критики суєтності світських справ. Пріоритет зовнішніх обставин над внутрішніми мотивами учинків узгоджується з потрактуванням характерів як алегорій загальних ідей, носіїв чеснот або вад, а відтак дає підстави для висновку, що І. Котляревський будує поему як драму ситуацій, а не характерів: приклад — відсутність мотивації дружніх стосунків у зустрічі героя з Дидоною (Яценко 1977, 91–92). Перипетії героя в цілому прибира-

ють вигляду дивовижних перетворень в душі театральних міраклів. За таких умов обґрунтовується широке вживання риторичних засобів антифрази як різновиду іронії (хвала через позірну огуду та навпаки), які в перспективі міраклю стають характеристиками «від протилежного», як самозаперечення: *«Сивіллю лайте безтолкову / Її се мізок змусовав»* (ч. 4, строфа 3) — так автор висловлюється про свою музу. Та йдеться не стільки про іронію, скільки про властиву антиемфазі невизначеність, проблемність. Драматичний анагнозис тут полягає в розумінні самозаперечення висловів, ужитих автором.

Самозаперечення декларативних тверджень, власлива шкільній драмі з її парадоксами самореферентного тексту особливо демонстративно простежується в драмі «Сватання на Гончарівці» (докладніший аналіз див. (Юдкін 2018 а, 192–193)), що зовні начебто має ознаки водевільної комедії, яку завершує щасливий рішенець. Та зовнішнє враження тут оманливе: Уляна, міщанка, закохана в кріпака, наче б то здобуває щастя, одружується з коханим, але примарність такого щастя очевидна. Водевільний happy end обертається жахливим абсурдом: дівчина перетворюється на кріпачку, грація стає гротеском. Таку метаморфозу ще й підкреслено фінальним панегіриком на честь кріпацтва, який проголошує напівбожевільний відставний солдат Скорик. Саме йому випадає амплу «чарівного помічника», який усуває перешкоди до шлюбу, натомість Уляна з її кількома репліками демонструє лише рішучість типового слабого персонажа, що чекає сподіваної благодаті у шкільній драмі. Мабуть, для посилення ефекту гротескності саме в уста Скорика в куплетах, що уславляють солдатчину, вкладено безподібний щодо абсурдності гімн катуванню: *«Палка! Дело ты святое, / Ум и разум нам даешь»*. Можна лише подивляти тогочасній цензурі, яка тричі (1835, 1836 і 1840 р.) не помітила відвертого сарказму,

видавши дозвіл. В цілому, з урахуванням того, хто виявляється справжнім рушієм подій, комедія постає як гротескна пародія на водевіль: керуючись найкращими намірами, «чарівний помічник» приводить героїню в рабство, та й по - мазохістському тішиться тиранією. Тому анагнозис драми не збігається з радісною сценою на кону.

Особливе місце у спадку письменника займає «Щира любов», відома в новелістичному (1839) та драматичному (1842) варіантах (докладний аналіз драми подано (Юджін 2018 а, 190–192)). Письменник, спираючись на досвід сентименталізму, тут випередив художні відкриття А. П. Чехова, подавши начебто невмотивовану трагедію — відмову Галі щиро закоханому в неї офіцеру Семену. Вирішальною силою стає підтекст, зокрема, обставини виховання, сила забобонного середовища, на які частково натякає оповідання. Такі фантоми, привиди стають сильнішими від життя і прирікають героїню до смерті. Саме фантоми середовища («ідоли театру», коли вжити термін Ф. Бекона, або *Fata Morgana*, за сучаснішим М. Коцюбинським) визначають прийняття рішення героїнею, що недвозначно відзначено у повісті (на відміну від драми): *«Якби її воля привчилася б і письма»*. У новелі в уста героїні вкладається і посилення на той мотив, який тяжіє над нею і стає актуальним предикатом, визначником подій — ЗАЗДРИСТЬ: *«Коли він справді мене любить, як я його, так ще лучче тут мені вмерти ... лучче хочу цілій відмучитись ... нашому щастю люди позавидують»*. Спираючись на спадок казуїстики, письменник створив принципово новий жіночий образ, розвинений вже у «Блакитній троянді» Лесі Українки та у відродженій бароковій «драмі честі» за часів модернізму. Тут радикально переосмислено мотиви, по-перше, мезальянсу, а по-друге, спокуси та обману бідної дівчини ловеласом. Все подано за контрастом до звичайних

сюжетних схем: офіцер Зорін — цілковита протилежність амплуа спокусників, він щиро закоханий в Галю, відмова ж його освідченню слідує з уст самої Галі, яка відповідає його почуттям, але саме тому і не бажає, як їй здається, нашкодити коханому. Тут відчутні тенденції барокової «драми честі», однак місце уявлень про честь займають невидимі фантоми забобонів, які спонукають діяти всупереч не лише серцю, але й розуму абсурдним чином. Не зводиться образ Галі також і до амплуа Гризельди, оскільки їй немає потреби доводити свою вірність випробуваннями. Фатальною силою стає відкритий письменником фантом, який вже через півстоліття після створення драми дістане в соціології назву «колективного несвідомого». Але тут не лише вперше описаний тип особистісної патології, який згодом дістане назву мазохізму, не лише подані хворобливі спотворення особистості суспільними забобонами. Письменник творчо використав надбання барокової казуїстики. «З переляку очкур луснув», за прислів'ям — і нагромадження гіпербол спричиняється до зворотного результату, грація взаємної закоханості обертається гротеском абсурдного самозречення.

Таким чином, прийомами самозаперечення, що коріняться в самій автореферентній основі театрального тексту, створюється проблематизація цього тексту, виникає атмосфера загадковості і сумнівів щодо достовірності поданих на кону подій. Місця неозначеності Р. Інгардена або антиемфаза М. Л. Гаспарова, як інфінітивний модус та риторична антифраза — це все способи проблематизації тексту, які дозволяють окреслити суть драматичного тексту як розв'язування загадок — те, що традиційно позначається як «поступове роз'яснення обставин» у розгортанні драматичної дії. Епізоди драми постають як пасажі, як перехідні і проміжні тексти, що прямують до «моменту істини». Проблематичність, загадковість драматичного

тексту виявляється в його спрямуванні до моменту т.зв. анагнозису — упізнання, розкриття сенсу подій. Драма розгортається як розв'язування загадок через ідіоматизацію висловів відповідно до суб'єктних інтенцій.

Отже, драматичний текст, подаючи події у вигляді дієгезису, через опосередкування внутрішнім світом суб'єктів дії, може розглядатися як взірець найповнішої репрезентації тексту як ідеального об'єкту. Множинність суб'єктів як носіїв інтенцій, зображення подій як їх учинків визначає стан неозначеності «поступового прояснення обставин», інфінітивний модус, який домінує у драмі до «моменту істини» — анагнозису, упізнання обставин. Ця невизначеність виявляється насамперед у можливостях різночитання відношень між суб'єктною перспективою (характерами фабули) та предикатною ієрархією (ситуаціями сюжету), створюючи вдячні обставини для продукції ідіоматики. Розгортання драми має ознаки автореферентного тексту, замкненого між учасниками комунікації, відкриваючи можливості самозаперечення, а відтак і герменевтичної та евристичної інтерпретацій як основи породження ідіоматики. Особливе значення тут здобули традиції барокової казуїстики, які стали питомими джерелом розвитку української драматургії. На їх основі розвиваються взаємини драматургії та міфотворчості, що ґрунтуються на такій їхній спільності, як катастрофізм та метаморфізм. Стан невизначеності, амбівалентність актуальних суб'єктно-предикатних відношень визначає можливості герменевтичної та евристичної інтерпретації як джерело формування ідіоматики. Драма становить автореферентний текст, замкнений між учасниками комунікації, і розгортається як відгадування загадок, спрямоване до розкриття обставин (анагнозису). Категорії метаморфози і катастрофи, спільні для драми і міфу, забезпечують розвиток їх взаємин, започаткованих в барокову епоху.

Та не меншою мірою, ніж у драмі, виявлення інтенціональності на основі амбівалентності дається взнаки в музичному мистецтві. Не випадково розквіт “програмної музики” збігається з одночасним створенням концепції “абсолютної музики”, де фактично визнавалася неможливість вичерпати сенс музики через зовнішню стосовно неї систему засобів виражальності. Передусім слід зазначити, що опірність музики словесному опису засвідчена історією естетичної думки про музику. Семантичний антагонізм музики та слова яскраво засвідчений афоризмом Вольтера: *ce qui est trop bête pour être dit, on le chant* ‘співають саме те, що надто дурне, щоб його вимовити’. Багатовіковий досвід речитативу з його близькою взаємодією слова та співу, свідчить, що йдеться не про співіснування, а про боротьбу²⁵. Прикладом порушення цієї рівноваги, приміром, стала епоха в переддень виникнення опери²⁶. Дослідження речитативів, де, здавалося б, запрограмована залежність музики від мовної інтонації, виявило “опір матеріалу”, який чинить мелодика²⁷. Зре-

²⁵ За висловом М. Імберті, який взагалі вважає за потрібне семантику вокальної музики розглядати окремо від інструментальної, «в кожному епоху витворюється певна рівновага між мовою та музикою», завдяки якій «встановлюється властива для музики семантична система» (Imberty 1973, 193).

²⁶ Тоді під тиском з боку словесності була перервана традиція *musica mundana* і склалася «хорова музика XVI–XVII ст., передаючи дух (*seelisch erfasst*) слова, та формуючи зміст в типізованих формах виразності». Саме завдяки такому зовнішньому тискові слова виникла езотерична традиція *musica reservata*, адресована знавцям, з її вишуканими ладогармонічними засобами (наприклад, змінами модусів а *torio ad phrygiam*) (Federhofer 1957, 30, 35).

²⁷ Так, в операх представників чеської школи, де особливо обстоювалася ідея наслідування мовної інтонації, виявилися результати, протилежні такій ідеї: Б. Сметана, приміром, лише вторинно «наслідує наслідуванню» мовної інтонації, так що в декламаційних епізодах мелодичні «ознаки є вже суто музичними, які не можна вивести безпосередньо з мовного досвіду» (Jiranek 1971, 26–27). Аналогічні результати дали спостереження над творами Л. Яначека: «Відкритість становить прикметну ознаку музики Яначека не лише в більших масштабах, але і в дрібніших клітинках», що є «не лише наслідком його орієнтації на мовлення, але й того факту, що музична думка не ховається в наперед визначених формах, а покладається на в собі самій наявну динаміку» (Gülke 1967, 14).

штою, на противагу мові як універсальній властивості людини, ранній розвиток музичних здібностей становить виняток²⁸ — так званий комплекс Моцарта або “комплекс вундеркінда” (Мартинсен 1966). Водночас музика знаходить паралелі з тлумаченням слова в драмі, де слово в репліках постає як слово цитоване, воно піддається постійному переосмисленню²⁹, а невідворотність дії відповідає унікальності музичного виконання. Слід відзначити також, що на противагу фольклорно-літературному дуалізму, орієнтованому на слово, на логоцентризм (Юджін 2008, с. 24)³⁰, в музиці складається інша ситуація.

Водночас коли драматичні репліки нерозривно сплетені з діями, вчинками персонажів, то музика не містить предметної мети дії, вона постає як неозначена тінь драми, як поле невизначеності. Про таку неозначеність свідчать, зокрема наші експерименти над сприйняттям театральної музики, здійснені ще понад 40 років тому під керівництвом О.Г.Костюка. Слухачам, необізнаним з музикою Р. Вагнера та з німецькою мовою, пропонували звукозапис з вагнерівського “Трістана” і давали завдання розповісти, про що, на їхню думку, йдеться у виставі. Слухачі вважали, що їм демонструють ... “Отелло”! Музика передає безпредметну абстракцію інтенціональності.

Особливо істотна відмінність музики від слова — це протиставлення правди і брехні. Музичними засобами неможливо створити брехню, яка завжди на себе вкаже через фальшивість звучання, наче почервоніле обличчя

28 Додамо, що протиставлення мовлення і співу — це шепіт і вокаліз.

²⁹ Те, що діалогічність тут не мала вирішального значення, засвідчується, приміром, тим фактом, що «вплоть до XVIII–XIX вв. діалоги драми були в ее текст четко локализованы» (Хализев 1981, 526).

³⁰ Навіть розвинені інструментальні форми позначені наслідуванням строфічних поетичних структур (Хай 2007, 328, 373), а в традиції навчання кобзарів та лірників сакральне значення надавалося слову (Кушпет 2007).

дитини. З точки зору логіки музичні тексти можуть бути віднесеними до того, що Кант визначив як аналітичні судження, які є завжди істинними, оскільки лише виявляють властиві суб'єкту ознаки. Цією обставиною зумовлена, зокрема, неозначеність критеріїв реалізму в музиці. Коли в літературі з окремих формально вірних дріб'язкових істин можна створювати брехню в цілому, то музика лежить в потойбіччі правди і кривди, а процеси аргументації, доказу тверджень в музиці заміщаються мотивацією. Фактично тут складається ситуація, подібна до тієї, яка мала місце в логіці, коли робилися спроби формалізувати (звести до так званого числення предикатів) правила силогізмів³¹. Можна сказати, музика лише подає жести та сілуети тих, хто сперечається, але про що ведуться суперечки — не чути. Відповідно, категорії змісту та обсягу понять також не можуть поширюватися на музику³². Спроби конструювати “інтонаційні словники” наперед приречені на невдачу тому, що неможливо виділити мінімальні елементи художнього коду, роль яких в мові виконують слова³³. Само питання про можливість побудови музичного тезауруса опиняється відкритим.

Про невідповідність інтонації лексиці свідчить і без-

³¹ Аналіз цих спроб виявив їх безперспективність: зокрема, «...не все законные выражения силлогистики ... являются тождественно истинными в логике предикатов», що дає підстави «считать силлогистику своеобразной логической системой, которую нельзя вывести только из собственных предпосылок исчисления предикатов» (Субботин 1969, 31, 34)

³² От чому, наприклад, не можуть уподібнюватися іменам так звані теми — монограми, утворені послідовністю нот, позначених літерами, типу a-b-e-g-g або a-(e)s-c-h у О.Шумана або монограми Баха b-a-c-h та Шостаковича d-(e)s-c-h: це лише поодинокі конвенціональні позначки, але за ними не стоїть поняття ієрархія.

³³ Приміром, популярна в 1940-х роках ідея словника “музичних ідіомів” Миколи Слоніського, що реанімувала барокові музично-риторичні концепції, кінець кінцем потрапила до архіву.

посередня практика співвіднесення слів та наспівів, зокрема, трансформації слова у співі у т.зв. вокалізації³⁴ як “озвучення приголосного” (Шевчук 2006), де антагонізм слова та співу виявлено в незалежності силабіки від лексики³⁵. В музиці немає вказівки на конкретний предмет найменування, так само як сполучальність лексики (приміром, слово *вода* сполучається з такими, як *замерзати* або *текти*, а заміщається словами *калюжа* або *течія*). Розмежування основного та переносного значення, найменування та перейменування визначає протиставлення центру та периферії семантичного поля слова³⁶. Надаючи речам імена, мова розчленовує картину світу³⁷. Водочас на основі дискретних елементів мови постійно формується континуум, що долає вихідні розчленування, створюючи проміжні, перехідні ланки між цими елемен-

³⁴ За характеристикою сучасника такої практики Ю. Крижанича, в таких випадках «голоса перемежаются и нелегко понять, что именно поется или говорится», «соло любит своею голосом, придавая ему суетную легкость и сладость» (Гольдберг Аввакумов Белоненко 1985, 397)

³⁵ Під цим оглядом хибна спроба редукції музики до мови: «Іншого інтонаційного досвіду, крім мовного, людина не мала» (Іваницький 2003, 67). Та дослідження з фізіології співу привели до категоричного висновку про те, що «голос розмовний і голос співацький є двома цілком відмінними способами використання чуттєво-рухової асоціації звукоутворення, як парадоксально це не здається» (Юссон 1974, 217). Ця спроба позначається і на твердженні про те, що лише «із закінченням Середньовіччя ... назриває можливий відрив музики від мовлення» (Іваницький 2009, 73). Залишається незрозумілим, а як виглядала залежність музики для тих відомих з археології інструментів доби палеоліту від мовлення? Про них згадується, але лише для того щоб висловити тезу: «перше ніж мова стала мовою і мистецтво — мистецтвом, вони ... на безумовнорефлекторному рівні засвоювали численні умовнорефлекторні (в тому числі логічні) зв'язки та фігури» (Іваницький 2009, 98). Як умовні рефлекси засвоюються на рівні безумовних?. Не кажучи про тлумачення логічних фігур як умовних рефлексів ...

³⁶ «Строение макроявлений — семантических полей — повторяет принципиальное строение микроявлений — многозначных слов» (Апресян 1974, 255)

³⁷ За Ф. де Соссюром, «в языке нет ничего, кроме различий» (Соссюр 1977, 152)

тами³⁸. Навпаки, в музиці не може бути й мови про шукання якогось основного, вихідного значення, подібного до словникового значення слова³⁹. Вичитування того, чого в музиці немає, супроводжується нехтуванням очевидних алюзій, адресованих не ерудитам, а профанам — сучасникам композитора⁴⁰. Відсутність основного, вихідного значення виявилось в поетичних уявленнях про “безодню” музики, про невловимість її сенсу⁴¹. В музиці немає також нічого схожого до мовної полідіалектності — «китайського муру» або «вавілонської вежі», а відтак і потреби перекладу (спроби шукати якісь аналогії перекладу, приміром, в аранжуваннях або в транскрипціях безпідставні, оскільки відсутня посередницька ланка, персоніфікована особою перекладача). Музыка і мова принципо-

³⁸ «... всякий прерывный элемент в языке всегда заряжен той или иной динамикой определяющей его семантики», а відтак «язык оказывается сплошным континуумом» (Лосев 1982, 455)

³⁹ До яких непорозумінь веде тут спокуса слідувати мовній логіці, можуть демонструвати помилки у витлумаченні музичних текстів. Так, в 2-й частині бетховенської 7-ї симфонії пропонується вбачати втілення міфу про Адоніса на тій підставі, що в ритміці вжито античну стопу — “адонік” (Кудряшов 2006, 191). Однак цей розмір був надзвичайно поширеним, улюбленим в пісенній ліриці бетховенського часу, яка взагалі нічого спільного з зазначеною міфологемою не мала. Так, суцільними адоніками написані ре-тівські вірші «Dass ich bezahle / Um zu verführen / Das ist in Westen / Das ist in Osten» ‘За що я плачу, щоб звести — те є на заході, те є на сході’ (з циклу “Zahme Xenien”) або солдатська пісня з 2-го акту “Фауста” «Burgen mit hohen / Mauern und Zinnen...» ‘Замки з високими мурами та зубцями’. Крім того, коли вбачати у симфонії таку програму, то вимагається не лише, щоб слухач досконало знав Овідієві “Метаморфози”, але і визначити, приміром, про кого йдеться у 9-12 тактах, чи про Афродіту, чи про Персефону.

⁴⁰ Так Ф.Ліст цитує в етюді “Дике полювання” дуже популярну в Німеччині пісню епохи антинаполеонівських війн “Lutzovs wilde verwegene Jagd” ‘Дике, завзяте полювання Лютцова’ (героя цих війн), проте такий відвертий натяк залишився непоміченим., натомість у творі відзначено лише відгомін «древнегерманских представлений о разгуле ведьм» (Кудряшов 2006, 244).

⁴¹ За Св.Августиним, «музыка, наче виходячи з найпотаємніших схованок, закарбовує свої сліди в наших враженнях та в речах, що ми відчуваємо, то ж чи не буде доцільнішим спершу вивчити ці сліди» (Бычков 1984 а, 98).

во відмінні у питанні вмотивованості знак⁴², яке в художній культурі взагалі не має сенсу, оскільки семантична індиферентність художнього матеріалу неможлива.

Нарешті, подвійна природа, вже обговорена білатеральність мовного знаку, в якому зміст і вираз перебувають в стані сталої нерівноваги, виявляється і в такій парадоксальній особливості мови, як незалежність семантики так синтаксису⁴³, що становить наслідок ієрархії за мірою абстрактності: походження синтаксичних детермінантів виводиться з абстрагування семантичних значень⁴⁴. Цьому завдячує своїм існуванням цілий жанр поезії нонсенсу та небилиць. Цілком інша ситуація — в музиці: за відомим висловом Е Бенвеніста, «коли розглядати музику як мову, то це така мова, де є синтаксис, але немає семантики» (Бенвеніст 1974, с. 80)⁴⁵. Це твердження також вимагає посилення: коли вбачати в музичного тексту ознаки синтаксису, то це такий синтаксис, де не-

⁴² У лінгвістиці відомі два протилежні погляди на це питання. Одна позиція висловлена відомими словами Ф. де Соссюра «означаюче не мотивовано, т.е. произвольно по отношению к данному означаемому» (Соссюр 1977, 101). Однак в сучасному мовознавстві вважається, що «как означаемые, так и означающие знаков постоянно обусловлены и опосредованы другими знаками языка и не являются полностью произвольными» (Степанов 1975, 265).

⁴³ «Предложение может быть синтаксически корректным и при этом семантически абсурдным» (Теньер 1988, 53). За хрестоматійний приклад може правити відома конструкція академіка Л.В.Щерби (змінена нами з урахуванням особливостей українського словотвору) «глока кудра штеко бодланула бокра і кудрячить бокренця», де корені слів не мають жодного значення, натомість всі суфікси та їх узгодження бездоганно відповідають граматичним нормативам.

⁴⁴ так, дієслівний суфікс –ся виводиться від займенника свій, який, в свою чергу, похідний від індоєвропейського кореня у значенні “окремий”, префікс пре- походить від перги, перед, німецький дієслівний префікс ge- від дієслова із значенням “хапати, тримати” (Маковский 1988, 187)

⁴⁵ Про синтаксичну обумовленість музичної семантики свідчить також те явища, яке І. Чижик позначила запропонованим нами терміном (Юджін 1991, 80, 85-86) музична омонімія: так, у Д.Скарлатті «одна з формул гармонії доби Відродження», і в одному варіанті її використання в сонаті «виникає ретроспективна корекція», натомість «у другому варіанті сприймається внутрішньо недиференційований блок мелодично злитих у спільному русі вертикалей. Це традиційна для старої поліфонії гармонічна структура...» (Чижик 2000, 85–86).

можливо знайти підмет і присудок⁴⁶.

Нарешті, в музиці принципово інакше, ніж у літературі, виявляється співвідношення категорій трагічного та комічного. Відома інтуїція Ф. Ніцше, який пов'язував музику з трагедійними пріоритетами, суголосна також тривалим асоціаціям музики з культом меланхолії⁴⁷. Під цим оглядом положення Ґ. Лукача про дефетишизацію світу в трагічному катарсисі, про граничні випробування⁴⁸ дозволяє аргументувати трагічні пріоритети музики⁴⁹. Щодо комізму, саме гумор виявляє найбільшою мірою виявлену в музиці форму комізму. Певні аналогії знаходимо в музиці і до гострослів'я (Witz творця теорії комізму, романтика Жан-Поля) у жанрі капрічіо, проте і тут спостерігаються принципові відмінності від словесного матеріалу: якщо обов'язкову умову гострослів'я становить лаконічність (зокрема, стислість каламбурів), якщо воно можливе лише як епіграма, то капрічіо, навпаки, потребує значного масштабу для розгортання (причому, у третій частині сонатно-симфонічного циклу). Пріоритет гумору в музиці зумовлений виявленням у ньому комічного в чистому вигляді — як виразу почуття

⁴⁶ Зокрема, природа музичного тематизму має ейдетичну, а не вербальну основу, спираючись на протиставлення фігури та фону.

⁴⁷ Наведемо з цього приводу два висловлювання. Одне з них — з листа Т. Манна до відомого дослідника міфології К. Керені від 01.01.1947 р.: «... плач был, наверно, началом всякой выразительности, а всякая выразительность — это всегда в сущности плач. Как только музыка, в начале своей новейшей истории, эмансипируется до выразительности, она превращается в lamento, в lasciate mi morire» (Мани 1975, 218). Інші слова належать відомому шелінгіанцеві В.Ф.Одоевському: «Пластика и младенческая радость были уделом древних, музыка и задумчивая грусть уделом нашим» (Одоевский 1974, 175).

⁴⁸ за яким «индивид предельными испытаниями доказывает подлинность своей личности» (Лукач 1986, 428).

⁴⁹ Тоді катарсис, який, за формулою Арістотеля, «через співчуття і страх сприяє очищенню» (Арістотель 1967), ажніак не може тлумачитися лише як «продуктивная тишина понимания» (Самойленко 2002, 173).

радощів⁵⁰. На противагу трагедії, комедія не має справу з пограничними станами та ситуаціями, а орієнтується на посередність. В музиці трагічне та комічне протиставляються як екстремальне пограниччя та нормальна середина. Зазначені труднощі витлумачення музики через слово становлять істотний аргумент на користь того, що можна було б визначити як трансцендентність її змісту⁵¹, тобто як граничне наближення перейменувань (подібно до того, як у математиці подаються трансцендентні числа в дусі давньої музично-числової піфагорійської традиції). Ставлячи ж до музики ті ж запити, що й до мови, ми опинимося в ситуації “Невідомого шедевра” О. Бальзака, де замість картини постала сукупність різнобарвних плям.

Отже, з погляду феноменології завдяки «предметній неозначеності» (Г. Лукач) музичний зміст постає як ідеальний зразок інтенціонального об'єкта. Дослідження і зняття неозначеності, яке здійснює виконавець в музиці і театрі, репрезентує логіку інтуїтивного мислення, спрямованого інтенціональним змістом. Відповідно, аналіз цього мистецтва інтерпретації відкриває перспективи для пізнання законів інтуїції.

⁵⁰ Навпаки, сатира пов'язана з гнівом, іронія з сумом, гротеск із страхом. Тим більше помилково шукати витoki комізму в музиці в пародії (Соломонова 2006, 141), що лежить в основі фарсу та відтворює кінець кінцем ту ідею, яка засвідчена відомими словами Св. Августина про диявола як мавпу Бога. Карикатура з її гіперболізацією не завжди розрахована на сміх: приміром, ілюстрації до “Корабля дурнів” С. Бранта та сучасні їм гравюри - листівки реформаційної епохи передбачали лише осуд, так само танцювальні дублі переритмізованих мелодій гімнів самі по собі не розраховані на сміх.

⁵¹ Так, у творчості Ф. Ліста як втілення трансцендентності розглядаються «прорывы за пределы» звичайних жанрово — видових розмежувань та тональної організації, «трансформация мотива — символа в ... монотематизме» (Калинин 2002, 98).

Розділ 8

Ритміка та ідіоматика театральною і музичною тексту у феноменологічній ейдетичній редукції¹

Вищенаведені висновки щодо інтенціональності музичного змісту як передумові його інтерпретації дають нагоду для узагальнень щодо будови художнього тексту і цілому, зокрема, його циклізації так парцеляції в тлумачення інтерпретатором. Тут музикознавчий досвід виявляє дослідницьку ефективність поза суто музичними межами. Одним з парадоксів сучасних досліджень культури є те, що, всупереч поширеним уявленням про «відставання» музики, саме традиційне музикознавство виявилось попереду найновіших надбань семіотики та лінгвістики. Функціональний підхід, укорінений в науці про музику від початку ХХ століття, уможливив розробку функціональної граматики як основи лінгвістики тексту,

¹ Попередня апробація матеріалів розділу здійснена в публікаціях автора: Юдкін-Ріпун І.М. Художні деталі в семантичному ритмі драматичного твору. *Мистецтвознавство України*. 2020. № 20. С. 280–287; Семантичний ритм лібрето музичної драми. *Студії мистецтвознавчі*. 2011, № 1, с. 7–19

і не випадково її творець академік В. А. Бондарко розпочинав свій творчий шлях як піаніст. Якщо в музикознавстві поняття предикату та суб'єкту узагальнюються домінантною та субдомінантною (або автентичною та плагальною) функціями, то в функціональній граматиці зумовленість окремих висловів текстовою цілісністю пов'язує їх з так званою актуалізацією висловлювання як рему (актуальний предикат) та тему: приміром, у шевченковій поемі «Іван Підкова» в початкових рядках «Було колись, в Україні ревіли гармати ...» в межах першого речення предикат — *ревіти*, що позначає бойові дії, але з розгортанням подальшого контексту актуалізується предикатне значення початкового слова *було* як позначення минувшини.

Узагальненням музикознавчого функціоналізму стало відоме вчення В. П. Бобровського про композиційні функції та, відповідно, про композиційну модуляцію та композиційний ритм. Автор виходив з уявлень Б. В. Асаф'єва про універсальність значення тріади $i:m:t$ «початок — середина - кінець» як визначення функцій тексту. Поняття композиційного ритму², своєю чергою, підсумовує здобутки попередників, серед яких, зокрема, метро-тектонічна теорія Г. Е. Коноуса³ та вчення про масштабно-тематичні структури В. А. Цуккермана і Л. А. Мазеля. Перевагою вчення В. П. Бобровського була послідовна функціональна основа, яка уможливила спадкоємність з теорією Б. В. Асаф'єва, завдяки чому функції різних масштабів постали «як ряд класів, що звужуються» (Чигарева 2016, 4)

² «Композиційний ритм, діючи на всіх рівнях форми від ядра до циклу, утворює на основі функціональної подібності цілу систему» (Бобровский 1978, 79).

³ Ця концепція спиралася на виявлення в тексті законів пропорційності. Своєрідного розвитку вона дістала в Чехії, зокрема, у працях музикознавця Карела Янечека, автора оригінальної тектонічної концепції музичної форми.

Лише майже через півстоліття подібні ідеї досягли лінгвістики, де вони виявилися суголосними завданням дискурсивного і корпусного аналізів великих масивів текстів. Так, в одному з найсучасніших досліджень з синергетики тексту стверджується, що «мовленнева матерія ... спонтанно поділяється на початок, середину та кінець» (Москальчук 2014, с. 295) — та це хрестоматійна теза музикознавства. Саме такий підхід, музикознавчий за своїми витоками, став основою для розробки уявлень про макроскопічний метроритм як часову та просторову абстраговану композицію, що, зокрема, передує його створенню і вичитується в сприйнятті тексту⁴.

Думка про те, що художній текст має ознаки ритмічної організації в плані змісту, а не лише виразу, стала порівняно недавнім надбанням одного з напрямків нової риторики — так званої лінгвістики тексту. Насамперед ці ознаки виявляються в тому, що іменується польовою структурою — в протиставленні центру та периферії, кульмінаційних, ключових ділянок тексту та сполучних, проміжних ланок, що відповідає акцентній організації ритму. Водночас реально зафіксовані елементи тексту зіставляються з уявними, прихованими, що правлять за своерідний орієнтир, подібний до метричних схем ритму. Приміром, у тексті як своерідній самоорганізації мовного матеріалу виявляється закономірне коливання довжини речень біля уявної середньої одиниці, так що «середні розміри речення та абзацу правлять за тло, на якому виявляються композиційні ролі експресивних одиниць» (Москальчук 2003, 94) подібно до того, як метрична схема для ритму визначає такі ж пересічні, середні одиниці. За аналогією до акцентів виділяють атрактори — «області

⁴ «Форма тексту як універсалія існує у вигляді метроритмічної тенденції текстової організації. Вона є і до породження тексту (як злита з початковим смутним задумом та передчуттям цілого), вона вписана у в готовий текст» (Москальчук 2006, 76).

тяжіння» (Москальчук 2003, 131) тексту, його центральні ключові ділянки, своєрідні вузлові точки, до яких прямують та з яких виводяться лінії оповіді. Ще виразніше така спадкоємність музикознавчого підходу виявляється у використанні по суті того ж визначення пропорцій, яке лежить в основі масштабно-тематичних структур, що для словесного матеріалу характеризуються, зокрема, тривалістю текстових сегментів⁵. Нарешті, в самій риториці ритміка іманентно властива зв'язність тексту (Yudkin-Ripun 2013, 33)⁶. Тому виправданий висновок про те, що «динамічність первинного семантичного ритму тексту» стає своєрідним «ключем до розуміння інтегральної концепції тексту», визначаючи «загальну психологічну перспективу тексту» (Татару 2008, 37).

З зіставлення музикознавчих та лінгвістичних ідей щодо ритму цілого тексту насувається кардинальне питання: а які взагалі є підстави наведені макроскопічні властивості тексту (пропорції композиційних розділів, розподіл їх функцій, частотні показники середньої тривалості та відхилення від них) іменувати ритмом? Тут необхідно врахувати деякі загальні закономірності, що лежать в основі ритмічності як такої. За звичайними уявленнями, ритм характеризується повторністю явищ, тобто процедурами ітерації та репетиції, періодичністю та циклічністю процесів або структур, можливістю репродукції, тобто, насамперед, наявністю констант. Зі свого боку, повторність передбачає наявність чогось не відтво-

⁵ Точніше, «відмінностями в розмірах речень, що створюють неповторність ритмічної організації» (Москальчук 2006, 74–75). В дослідженнях цього напрямку текстовий ритм визначається «на основі аналізу розміру речення» (Андрусенко 2017, 69).

⁶ Зокрема, зв'язок ділянок тексту здійснюється за ланцюговим принципом як «перетворення дієслівного присудка в попередньому реченні в абстрактний іменник в ролі суб'єкта в наступному» (Солганик 1997, 53) — тобто як вже висвітлений раніше процес взаємного перетворення теми і реми.

рювального, відмінного, а відтак — контрасту. Єдність констант та контрастів визначає коливальну, хвильову основу ритму. Та така «світлотінь» властива будові тексту взагалі — тавтології та парадокси, топоси (загальні місця) та гапакси (рідкісні вирази), або, за уявленнями теорії інформації, надлишковість та шум — все це становить граничні межі, між якими розгортається повідомлення.

Тому такі властивості становлять необхідні, але не достатні ознаки ритму: вони надто загальні і не містять специфічної відмінності ритмічного феномену, який полягає не у самому лише коливанні, а в тому, що на його основі формується механізм самоорганізації тексту, його автоматизм (синергетика тексту, за сучасною термінологією). Саме наявність такого автоматизму визначає метрику текстового простору як базу формування ритму. Однак автоматизм метру як згадана єдність констант та контрастів існує не сам по собі, а як знаряддя творчої інтенції, втіленої в тексті. Так само, як за принципами біомеханіки умовні рефлекси пов'язані з активністю суб'єкту, формуючи вже згаданий «живий рух», метричний автоматизм стає інструментом реалізації інтенціональності. Такий підхід, зокрема, став основою розробки нової фортепіанної педагогіки у ХХ столітті, де рух розглядається як віртуальний живий організм, відкриваючи «перспективу нескінченного оновлення повторних вправ» (Юдкин 2018 б, 353) а відтак шляхи розвитку тону як вияву рухової доцільності та основи ритмічного чуття.

Тому самий ритм не зводиться до автоматизму, він складається у тексті як втілення цілеспрямованої дії, тобто — як інтенціональний феномен. Ритм завжди виявляє інтенції, що здійснюються засобами метричного автоматизму (заснованому, зі свого боку, на конфлікті константи та контрастів). Взаємодія і протистояння автоматизму та інтенціональності, їх діалектичний конфлікт

становить вихідну передумову існування ритму. Відтак у ритмі виявляється діалектика людської волі, її протистояння ризику відчуження, перетворення на відсторонений від людини автомат: з одного боку, ритм становить вияв цілеспрямованості, з іншого ж його метрична основа кладе край вільному волевиявленню (*Yudkin-Ripun* 2013, 139)⁷. Автоматизм постає як відчужена інтенція.

Така діалектика ритму наочно виявляється в природі акцентів як позначення мікрокульмінацій — моментів досягнення цілей або їх спростування. Акцентуація має значно ширше значення, ніж само по собі виокремлення наголошеного моменту. Позначені акцентами фази мікрокульмінацій виявляють польову структуру тексту — протиставлення центру та периферії, а відтак ієрархічну будову як основу текстової цілісності⁸. Польова структура становить вихідний аргумент для поширення ритму на макроскопічні масштаби тексту через відповідність кульмінацій та акцентуації. Її наявність як наслідок такої акцентної централізації очевидна у щойно згаданому актуальному членуванні речення, що змінює емпатичний наголос та, відповідно, предикатну функцію з розгортанням тексту. Так, у елегійному дистиху М. Зерова (26.10.1927 року) «*Прудко на безвість ідуть наші дні і короткі години, / Зрана до ночі гуде колесо темних турбот*» формальні (потенційні) предикати, подані дієсловами, у першому рядку заміщаються актуалізованим, виділеним початковою позицією словом *прудко*, яке згодом, з початком наступного рядка, де мовиться про час, передає смислове навантаження (разом з предикатною

⁷ З одного боку, «в музиці воля — це ритм. Ритм виявляє волю людини»; водночас, «якщо ми почули ритм, довірилися йому, він деспотично владний. Він примушує слідувати за ним» (Доливо 1948, 100, 105)

⁸ Зазначимо, що М. А. Аркадьєв, вказуючи на польову структуру ритму (Аркадьєв 1992, 99–100), не врахував саме централізації як її визначальної ознаки.

функцією) перифрастично позначеному поняттю **життя*, протиставленому найменуванню *турбот*. Центром елегії стає протиставлення буття і марноти.

Далі, подія тексту подається в метроритмічній структурі як замкнений, завершений цикл (i:m:t). Завдяки замкненості мовленнєвої лінії вона розчленовується на синтаксичні одиниці, де менші за обсягом входять до складу розділів більшого масштабу, від слова до речення, драматичної сцени та цілого тексту. Стопа у віршуванні, такт або давня мензура в музиці становлять приклади циклізації метроритму. Значущість цього виявляється в тому, що між окремими моментами часу або точками простору встановлюється зворотний зв'язок — рекурсія. Така взаємозалежність очевидна вже в будові словосполучень та речень, визначаючи межі синтагми як одиниці словесного тексту. Саме замкненість циклів долає лінійність часу і дозволяє розглядати окремі мовленнєві сегменти як відносно самостійні одиниці. Нелінійний ефект зворотного зв'язку наочно демонструє інверсія, як у хрестоматійних рядках з шевченкової «Тополі»: «*Полюбила чорнобрива козака дівчина*». Тут всі слова пов'язані навперехрест, так що наступне відсилає до попередніх, а в цілому речення обрамлюється підметом і присудком. Зі свого боку, в межах цілого твору така рекурсія створюється між значно більшими циклами розгортання композиції, сягаючи взаємозв'язку між початком та фіналом. Універсальність рекурсії як основи ритмічної циклізації можна було б символізувати типовим бароковим засобом драпірування фігур у малярстві (приміром, у Ель Греко), де смуги складок та опуклостей з хвилями світлотіні демонструють просторові ритмічні цикли.

Нарешті, поряд з централізацією та циклізацією метроритм передбачає дистанційну взаємодію між елементами тексту, завдяки якій взаємодіють не лише суміжні, контактні, але й віддалені між собою вирази. Ця дистан-

ція між виразами — загальний факт в театральній практиці. Її наочно описав відомий режисер Б. М. Сушкевич: «Ідуть п'ять-шість реплік, а потім повернення до тієї ж «мелодії». Лише через кілька реплік виникає відповідь на кинуту фразу. Треба не забувати репліки. Треба знайти засіб, який допоміг би артисту точно знати, в який момент йому треба прийняти репліку іншої дійової особи ... Закінчивши репліку, кожен наче б то передає фокус тому, хто говорить далі» (цит. Берзерак 1967, 91). Тут відзначено не лише постійну наявність дистанції між репліками, але й взаємини між ними за типом «питання — відповідь», і акцентуацію — «фокусування», централізацію реплік. Такі ефекти «далекодії», зрештою, добре відомі у віршуванні в римі, а в музиці у тактовій рисці. Самий ефект відкладеної відповіді, без якого неможлива побудова діалогу, передбачає наявність дистанції та пов'язаного з нею чекання, і цілий жанр «драми чекання», що виник у символістському русі кінця XIX ст., спирається на цей ефект. Та особливо істотною тут є «незабутність» реплік, їх постійна дія як невидимого тла до інших моментів дії. Саме таке тло, невидимий текст, невимовлений, але присутній як підтекст, становить передумову існування макроскопічного ритму, що проймає цілий твір.

Зрозуміло, що присутність у ритмі вже трьох зазначених властивостей — централізації (через акцентуацію), циклізації (як основи рекурсії) та дистанції — дають підставу розглядати його як багатовимірне, нелінійне утворення. Йдеться не лише про потенційне багатоголосся музичного ритму (приховану, латентну поліфонію), але і про постійне опосередкування нагадуваннями минувшини і передчуттями майбуття в словесному драматичному тексті, де мнемонічна природа ритму стає очевидною. Тому ритм невіддільний від часопросторової організації твору — його хронотопу, а відтак і від суб'єктів дії, зо-

крема, голосів персонажів. Багатомірність ритму, зі свого боку, вказує на постійну присутність чинників його формування, не наявних в межах самого тексту. Дієвість таких незафіксованих текстом чинників добре відома як в музиці⁹, так і в театрі: це «струмінь невимовлених слів» (за виразом Вол. І. Немировича-Данченка), внутрішній монолог, яким актор доповнює виписані в тексті репліки в своїй уяві.

Але для ритму найістотніше те, що саме через взаємодію текстових і латентних чинників стає можливим виявлення фундаментального для нього конфлікту автоматизму та інтенціональності. Невидимий віртуальний підтекст становить основну передумову існування тактової метрики саме як очікування імовірності появи наголосу через рівні, визначені тактовими рисками, моменти часу¹⁰. Виникає своєрідна гра з такими ймовірностями, що виявляється насамперед через акцентуацію¹¹. Зі свого боку, автоматизм пульсації комплементарної ритміки контрапункту¹² становив основу для конфлікту з мотивним розгортанням¹³, яке несло інтенціональне навантаження цілеспрямованості тексту. У театрі наявність латентного тексту зумовлюється вже неповнотою кожної ролі, для розуміння реплік якої потрібно враховувати репліки партнерів, а своєю чергою, для розуміння цілого глядач повинен відтворювати в уяві фантом дії, про яку можна лише здогадатися з тексту драми. Для прикладу

⁹ За висловом М. А. Аркадьєва, «основа музики, що не звучить» (Аркадьєв 1992, 22).

¹⁰ За визначенням М. А. Аркадьєва, «важка тактова частка ... є зоною найбільшої агогічної імовірності» (Аркадьєв 1992, 89)

¹¹ «Створення тактової музики — це можливість синкопувати» (Аркадьєв 1992, 62).

¹² У вигляді «мензурального пульсу вісі» (Аркадьєв 1992, 48).

¹³ «Мотивна поліфонічна тканина перебуває в постійній напруженій боротьбі з пульсацією вісі» (Аркадьєв 1992, 76)

наведемо репліки епізодичного персонажа з драми І. Кочерги «Нічна тривога» Виходцева — своєрідну метаморфозу амплуа резонера, який підсумовує перебіг подій, створюючи своєрідний ритмічний каданс дії. Так, його репліка з 1-ї дії до розмови між дійовими особами — *«А для якоїсь драми, ба навіть трагедії, часом досить однієї ночі. Цього досить, мадам, щоб знайти вашого сина і знову його загубити»* — зрозуміла лише з урахуванням цілого подальшого перебігу подій, стисле формулювання яких вона подає.

Та вагомість латентних і віртуальних чинників, не наявних у тексті безпосередньо, не обмежується їхньою конструктивною місією. Як влучно зазначив одеський дослідник А. І. Ровенко стосовно прихованої поліфонії, «справжня історія музики як вправного виконання починається з мистецтва приховування в орнаментальних фігурах основного витриманого тону» (Ровенко 1984, 59). Відтак з наявності латентних компонентів ритмічної організації тексту впливає зв'язок з її інтерпретацією, тому інтерпретаційний компонент повинен завжди братися до уваги в аналізі ритмічних феноменів. Зрозуміло, що інтерпретація стосується насамперед інтенціонального навантаження ритму, тих намірів, які ритмом виражаються, а відтак виявляється вона насамперед через акцентуацію. В музиці й театрі можливості інтерпретації, закладені в ритмі, виявляються особливо наочно.

Отже, підсумовуючи властивості ритму, слід вказати насамперед на його часово-просторову локалізацію в тексті, локацію (зокрема, авторизацію) як мовленнєвої характеристики суб'єктів дії, на діалектику автоматизму та інтенціональності як вияв конфлікту відчуження волі, що завжди передбачає участь інтерпретатора, на рещті, на дистанцію зв'язків між текстовими ділянками, на централізацію та циклізацію як вияв взаємності цих зв'язків. Єдність всіх названих ознак ритму як власти-

вості тексту дає підставу аргументувати поняття семантичного ритму, уперше впровадженого львівським філологом А. В. Чичеріним (див. *Yudkin-Ripun* 2013 моногр., с. 331). Є підстави для розширення та узагальнення цих спостережень щодо інтеграції художнього тексту як такого, зокрема, через творення ідіомів художньої мови як продуктів особливого ритмічного «наголошення» окремих виразів. Вихідну базу для такого розвитку концепції семантичного ритму надає уявлення про семантичні мережі як основу репрезентації текстів¹⁴. За сучасними семіотичними уявленнями, кожний текст може описуватися т.зв. семантичною мережею, побудова якої спирається на вже обговорені принципи, сформульовані біля 1930 р. К. Геделем та Ж. Ербраном: за першим, кожен текст неповний, а тому передбачає приховану, латентну інформацію, не згадану в ньому, зокрема, підтекст; за другим, текст має своєрідний тіньовий сателіт у вигляді т.зв. диз'юнктивної форми, тобто переліку імен, пов'язаних в мережі взаємними залежностями. Зрозуміло, що семантична мережа, так само як й інші форми опису тексту (приміром, реферат наукової статті або лібрето сценічного твору), являє собою абстракцію. Водночас слід вказати і на її відмінність від інших форм текстової абстракції — зокрема, від метатексту (зокрема, екфразису — опису музичного або малярського твору) та гіпертексту (зокрема, сюжету, фабули, композиції).

У чому полягає специфічна відмінність семантичного ритму тексту від його семантичної мережі? Насамперед, з ритмом пов'язаний хронотоп тексту, а локалізація та локація, віднесення до позицій та персон відрізняє семантичний ритм від абстракції семантичної мережі. Щоб упевнитися в значущості текстової позиції для сенсу ритму як носія інтенції, досить проробити елементарний

¹⁴ Методи репрезентації текстів через семантичні мережі були запропоновані в попередніх публікаціях автора (*Yudkin-Ripun* 2013, 122–133)

експеримент — поміняти місцями вислови у тексті. Для прикладу розглянемо останній акт драми В. Винниченка «Гріх» монолог полковника Сталинського, який прийшов до змушеної ним стати провокаторкою Марії з метою цілковито зробити її підвладною своїй волі. Семантична мережа монологу — мотиви візиту в гості (без службових обов'язків), пропозиції спільної подорожі та інтиму перед відвертим шантажем. Якщо поміняти місцями репліки *«Мені давненько вже хотілося прийти до вас у гості. О, не по службі ...»* та *«Ви — моя, зиронько, з голови до ніг ...»*, то завдання залякування героїні не буде виконане. Жандармська відвертість, до якої підводить монолог, тоді виглядатиме як ультиматум, за яким слідує мотив гостювання як вияв вседозволеності стосовно жертви. Тоді мотив шантажу, який становить основну мету візиту, виявиться непотрібним. Отже, не самі по собі мотиви та їх відношення до дійової особи, а насамперед позиції у тексті визначають відмінність семантичного ритму. Тут очевидна паралель до відмінності між фавбулою та сюжетом: коли перша пов'язується саме з характерами безвідносно до послідовності ситуацій і становить аналогію до семантичної мережі, то сюжет відповідає семантичному ритму.

Тому порівняно з граничною абстрактністю семантичної мережі для семантичного ритму чинниками конкретизації постають особистісна **локація** та текстова **локалізація**, які визначають його проміжне, перехідне місце як **посередницького чинника абстрагування**. Така абстрактна основа особливо помітна в балетному театрі, де, приміром, постаті становлять абстрактні алегорії, що не мають історично конкретики (події «Лебединого озера», «Сплячої красуні», «Дерев'яного принца», «Лілей» не стосуються якоїсь епохи), натомість ритмічна організація створює профіль портретів дійових осіб.

Думка про абстрагуючий потенціал ритму увираз-

нюється в зв'язку з принципом активності суб'єкта: будь-який текст як посередник міжособистісного спілкування реалізує **інтенціональні** завдання, що виявляються, зокрема, через ритмічну акцентуацію. Ідіоматичне переосмислення окремих виразів через акценти особливо помітно знову-таки в музичному театрі. Наочний приклад такого розкриття щоразу нового змісту демонструє виконання повторів одного виразу, типових саме для оперних лібрето. Приміром, таку проблему розв'язував К.С. Станіславський у режисурі «Таємного шлюбу» Д. Чимарози: «Виправдання подібних повторів досягалося вишукуванням щоразу новішого й новішого сенсу в одних і тих самих словах», прикладом чого може бути «репліка графа *“Від меншої я в захваті, любов тягне мене до неї”* з чотириразовим повтором», де спочатку «наголос припадав на слово *меншої*, в другому повторі ... він виділяв слово *захват*» (Кристи 1952, 127). Елементарний переніс акценту стає тут знаряддям переосмислення тексту. Ефект абстрагування стає ще очевиднішим у тлумаченні макроскопічної ритмічної структури як дії, де чинним стають не лише наведені в тексті вислови, але й латентною інформацією, що не вміщена в тексті. Прикладом може бути фінал «Гамлету», де загибель всіх учасників конфлікту визначається відомими раніше подіями, в яких закарбувалися інтенції характерів. Зокрема, відома тут загадка — чи Гертруда випиває отруту помилково, чи цілеспрямована здійснює самогубство (ситуація, відтворена згодом у драмі В. Винниченка «Брехня»). Конфлікт фатальності подій та інтенціональності персонажів визначає ритмічну структуру дії.

Особливості такого виду абстрагування через боротьбу фатальності автоматизму та інтенціонального спрямування тексту як основи семантичного ритму підводить до ще однієї ритмічної особливості. Відомо, що для семантичної мережі відношення між іменами визначає

ються передусім родовими-видовими відношеннями, що постають у тексті як суб'єктно-предикатна організація. З точки зору дискурсивного аналізу дію текстового ритму звичайно вбачають в актуалізації суб'єктно-предикатних відношень тексту, визначення теми та реми¹⁵. Однак обмеженість такого підходу стала очевидною з розробкою корпусних методів для побудови тезаурусів¹⁶. Тому виникла потреба враховувати значно гнучкіші так звані партитивні відношення, які подають не субординацію родів і видів, а координацію між частинами та цілим з урахуванням всіх їх обмежень¹⁷. Очевидне виведення таких відношень з герменевтичної логіки частини та цілого.

Для опису таких координаційних взаємин частковостей розроблялися багатовимірні мережі, придатні відтворити складність цих взаємин. Що дає підстави характеризувати таку мережу як ритм, так це наявність фундаментального для ритму конфлікту між метричним автоматизмом так інтенціональним навантаженням тексту, завжди створеного для здійснення комунікативної мети. Тоді метонімічний значеннєвий зсув *abstractum pro concreto* стає основним знаряддям переосмислення виразів, де відбувається ідіоматизація окремих виразів, їх абстрагування та конкретизація.

Для семантичного ритму особливо важливими стають партитивні відношення, частковості та деталі, що організуються конфліктом автоматизму та інтенціональності, де визначальну характеристику утворюватимуть так звані часткові, оказіональні синоніми, які виникають в тексті від значеннєвого наближення лише для даної

¹⁵ Приміром, у М. Цветаєвої знаходять «особливий спосіб ритмічної акцентуації» (Федорова 2012, 116).

¹⁶ Зокрема, відзначалося, що «ієрархічна і польова структури стають невидимими в просторі рівноправних зв'язків» (Осокіна 2015, 263).

¹⁷ «Неможливо визнати владу та історію частиною країни в тому ж сенсі, як рука є частиною людського тіла» (Осокіна 2015, 273).

конкретної ситуації. Такими є, зокрема, риторичні фігури *гендиадис* — парні словосполучення, наближені за сенсом лише для даного конкретного випадку, які прибирають особливого ідіоматичного значення¹⁸. Цікаво, що в історії української літератури вже перший сонет — «Бандура» Амвросія Метлинського, присвячений Ієремії Галці (Миколі Костомарову) — демонструє цілу низку таких фігур: «*Дід заспіває, в бандуру заграє*», «*Його бандура, схоче він, завие, / Його бандура й вороном закряче, / Мов та дитина, жалібно плаче*» — ці рядки демонструють різні дії як компоненти, часткові властивості цілого, що постають лише тут в синонімічному відношенні. Утворюється ритмічний цикл через поступове розкриття деталей як частковостей замкненого цілого.

Тоді семантичний ритм як посередницька ланка до виворення абстрактної семантичної мережі може описуватися через ряди так званих партонімів або меронімів — імен, що позначають частини цілого і утворюють в межах обраного тексту оказіональні синоніми на основі контекстуального значеннєвого зближення. Саме партонімію покладено в основу концепції асоціативних рядів, запропоновану київською дослідницею Т. В. Сливою для опису поетичних текстів¹⁹: прикладом можуть бути наведені нею рядки з І. Северянина — «*Готовь, земля, цветам из рос напиток, / Дай сок стеблю*» (Слива 2014, 226), де *сік* — *напій* та *стебло* — *квіти* постають частковостями стосовно цілого, пов'язаного з землею. Відтак частковості окреслюють замкнений ритмічний цикл.

¹⁸ Тоді «на основі зближення окремих значень двох сполучених слів виявляється символізм особливого роду» (Артамонова 2012, 215).

¹⁹ В основу кладуться «партитивні зв'язки як один з провідних типів парадигматичних відношень в лексичці», на основі яких виявляється «ланцюг асоціацій — відомостей про слово, які утворюють його лексичне тло ... як на основі семантичної, так на основі ситуативно-тематичної спільності» (Слива 2014, 223–224) оскільки «асоціативний зв'язок меронімів очевидний» (Слива 2014, 225).

Важливо відзначити, що для асоціативного ряду істотною значення має саме функція імені, його цільове призначення як деталі, частковості цілого. В тексті асоціативний ряд семантичної мережі має циклічну будову в тому сенсі, що розгортається за принципом асаф'євської тріади *i:m:t*, а тому дістає ритмічну структуру. Не важко помітити і польову структуру ряду, його поділ на центр та периферію, що дає можливість казати про акцентуацію окремих моментів його розгортання.

Такі ряди дають підставу не лише поетизувати деталі, розкрити їх значущість для цілого саме як скороминущих моментів розгортання ритму. Саме через деталі розкриваються альтернативні інтенції, закладені в тексті, і в цьому полягає їх ритмічне значення як визначників циклізації тексту. Під цим оглядом асоціативний ряд, що описує семантичний ритм, можна порівняти з салонною грою в написання віршів на серію з трьох слів. Через деталі, позначені такими словами, окреслюється поетичний намір, а відтак надається замкненість семантичного простору, його циклізація. Наведемо як приклад початок сонету «Куліш» М. Зерова: *«Давно в труні Тарас і Костомара, / Грабовський чемний, лагідний Плетньов. / Сивіє розум і холоне кров; / Літа минулі — мов бліда примара. / Та він працює. Феніксом з пожару / Мотронівка народжується знов; / Завзяттям віє від його промов, / І в очах — відблиск молодого жару»*. Три часткові деталі — *труна, фенікс, очі* — окреслюють цикл, що знаменує протиставлення діяльного життя та небуття минувшини. Згарище родинного гнізда обертається відблиском вогню в очах, що з руйнівної стихії перетворюється на вияв завзяття. Тут відбувається метонімічний значенневий зсув, коли одні частковості відсилають до інших, разом зіцплюючись до замкненого ланцюга циклу. Протилежності проникають одне в одно, стають оказіональними антонімами: міфологічний *фенікс* про-

тистоїть *примарі* минувшини. Саме конкретика деталей локалізує асоціативний ряд в межах тексту, відсилаючи до того кола уявлень, якими користуються сучасники персонажів твору: перша строфа, зокрема, може вкладатися в уста героя.

Ще один приклад ряду ключових деталей як чинників виявлення інтенцій та окреслення ритмічного циклу може демонструвати завершальний монолог Любуші з драми І. Кочерги «Підеш — не вернешся». Це — сповідь жінки, що чекає дитини від свого коханця Шалімова, який вчинив самогубство від ревності, але цією звісткою змусив повернутися закоханого в неї Мальванова, врятувавши його від аварії, до якої потрапив потяг. Зокрема, особливо вагомий такий ряд реплік: «*Нам ще потрібно багато часу, щоб дійти одному до одного ... Як можемо зійтись ми тепер, коли не скінчилися наші шляхи? Хіба не ти сам сказав мені ... шукай мене там — попереду ... Немає вже бідної дівчинки, що розсипала ... свої яблука ... В мене вже є, з ким іти. Це моя пісня і моя дитина ... чекай мене там — попереду, коли я стану гідною тебе. Прощай*». Замикання циклу тут виразно окреслюється деталями *шлях — час — кінець — перед*, в центрі якого розміщено *яблука* (розсипані) — *дитина* — *гідність*. Саме середина циклу визначає цільове призначення монологу, його інтенціональне спрямування: гідність, про яку твердить Любуша — це гідність материнства. Зв'язок мотиву яблук та вагітності відсилає до стійких міфологічних уявлень. Можливість *зійтись* відтак виглядає проблематичною, оскільки вказується на *кінець шляху* (можливо, й життєвого). Відтак принаймні двічі повторена згадка про *попереду* — це саме наголошення проблематичності можливостей, що містяться в часу.

Подібні ряди деталей, окреслюючи цикли текстових мотивів і локалізуючи їх в семантичному просторі, дозволяють інтерпретувати інтенції тексту як вияв його зміс-

тової ритмічності. Саме завдяки деталям розкривається рекурсія, зворотний зв'язок в межах окремих циклів тексту, забезпечуючи його інтеграцію. Думається, що саме завдяки деталізації має справедливість спостереження К.С. Станіславського, що «вірні взяті темпо-ритм п'єси або ролі сам по собі, інтуїтивно, підсвідомо, часом механічно може захопити почуття артиста» (Станіславський 1955, 186).

Це спостереження свідчить, що шлях до концепції семантичної ритміки прокладався насамперед у театральній практиці. Так, приміром, ієрархія ритмічних циклів виявляється в тому, що «надзавданням тексту підпорядковано дрібніші завдання», так що «перспектива тексту — це орієнтація на надзавдання» (Кандинський 1982, 26–27)²⁰. У драмі розгортаються гра і протигра між спонукальним моментом та його розв'язанням через ланцюг перипетій. Ритмічна структура драми визначається саме перипетіями, а відтак вона завжди несе семантичне навантаження, тому концепція ритму як семантичного процесу належить до здобутків театральної культури ХХ століття. Так, концепція ритмопластики Л. Курбаса вихідним пунктом мала хореографічні уявлення Далькроза та Дельсарта, але вийшла далеко за їх межі. Свою «акторську формулу» Л. Курбас вбачав, за Н. М. Корнієнко, «в ритмі як свідомстві глибинних форм життя», для нього «все на світі наділене ритмом. І стіл..., і вітер, і не лише ритмом для вуха ... Коли актор заглибиться, зосередиться на моменті перебування в певному ритмі, він повинен знайти ... символи, які дав митець» (Корнієнко 2005, 199). Саме долаючи зовнішні хореографічні витоки ритмопластики, Л. Курбас «розробляє партиту-

²⁰ Зрештою, вже в підручниковій літературі подається як загальноприйнята річ, що «ритм драми є ритмом боротьби», що «темп виправляє, вирівнює ритм, наближає його до метру», натомість «метр — це схема» (Волькенштейн 1960, 94, 102–102).

ру ритмічних перетворень» та, відповідно, «прийом відчуження» (Корнієнко 1998, 256–189). В підсумку «ритм перетворюється на структурну одиницю, яка по різному живе в мікросюжетах вистави», тобто постає чинником семантичного розвитку.

Так само концепція темпоритму К.С.Станіславського, ініційована уявленнями про зовнішні дії, що стають поштовхом до переживання, вийшла далеко за межі тодішньої рефлексології, в якій ці уявлення культивувалися. «Темпоритм потрібний нам не один, сам по собі й для себе, а в сув'язі з запропонованими обставинами, які створюють настрій, в сув'язі з внутрішньою сутністю, яку темпоритм завжди містить в собі», а природа дієвості темпоритму коріниться в остаточному рахунку в спілкуванні, оскільки люди «одержують найзагальніший настрій від чужого ритму, а це вже дещо означає у впливі на інших» (цит. Басин 2009, 113). *Промовисте зауваження стосовно семантичної природи темпоритму вміщено в режисерських варіантах «Отелло», де описується спосіб формування актором необхідного переживання через осмислення ритму: «Знайшовши ..., можливо, безпричинний ритм сам по собі і для себе, намагайтеся виправдати його якимось магічним “якби” ... навчившись у вірному ритмі ..., підставляйте слова тексту і виправдовуйте їх вашою вигадкою» (Станіславський 1945, 143). Узагальнення цієї рекомендації дозволяє твердити, що «від відтворюваного ритму будете згадувати ...різноманітні внутрішні почуття і відчуття» (Станіславський 1945, 229). Нарешті, з наведених практичних спостережень виводиться характеристика темпоритму, де «всі сили людини спрямовуються на очікуваний об'єкт» (Станіславський 1945, 141).*

Інакше кажучи, темпоритм постає тут як інтенціональний об'єкт в сенсі класичної феноменології, що змушує згадати класичне положення з «Амстердам-

ських викладів» Е. Гуссерля, за яким: «... до кожного сприйняття як інтенціонального переживання належить як невід'ємне від нього те, що воно є сприйняттям свого сприйнятого ... воно ... незалежне від питання, чи дійсно існує, приміром, сприйняти ландшафт, чи він, як виявляє подальший досвід, виявляється ілюзією» (Гуссерль 2005, 308). Отже, інтенція, що засвідчується ритмом, породжує рефлексію («сприйняття сприйнятого»), якою власне вмотивовується організуюча роль ритму в драматичному тексті. Саме на основі рефлексії складається той зворотний зв'язок ритму з метром, що виявляється неперервним зіставленням реальних здобутків або втрат з очікуваними сподіваннями та відповідним корегуванням вчинків персонажів.

Поряд з цими театрознавчими витоками концепції семантичного ритму в літературознавстві розроблялися уявлення про ритміку прози, які виводили до перспективи художнього часопростору, а відтак до виявлення різної основи ритмічної організації. Теза вищезгаданого О. В. Чичеріна про те, що «для ритму прози вирішальне значення має не фонетичний, а семантичний устрій поетичного мовлення» (Чичерин 1973, 206) — зокрема, семантичний та синтаксичний зв'язок слів у словосполученнях, стала вихідним положенням для досліджень, які розгорнулися в організованому Н. Х. Копистянською семінарі «Проблеми художнього простору, часу, ритму». Зокрема, було виявлено генерологічні властивості семантичного ритму прози, її часопростору, що дозволяє окреслити жанрові особливості тексту²¹. Ці літературознавчі

²¹ «У баладній прозі посилена драматизація викладу сприяє стислості оповіді» (Копистянська 2005, 235). Так само завдяки особливій семантичній ритміці оповіді «Флобер іронічно переосмислює двосвіття романтиків» (Копистянська 2003, 116). В цьому ж напрямі здійснено низку гоголезнавчих досліджень Н. Арват, яка, зокрема, констатує, що «засобами створення ритмічності є насамперед синтаксичні конструкції» (Арват 1996, 13)

дослідження виявили самоорганізацію на основі рефлексії, зворотного зв'язку між очікуваннями та реальними ефектами. Особливо істотним виявляється багатшаровість самого художнього часопростору, організованого ритмом.

Та теоретичне осягнення цього було значно випереджено творчою практикою, зокрема, течією так званого струменя свідомості, однією з чільних представниць якої була англійська письменниця В. Вулф. Своєрідним маніфестом ролі ритму як провідного чинника творення образів став її роман «Хвилі», про який сама авторка висловила, що «труднощі полягали в тому, що я писала для ритму, а не для сюжету», та що «ритмічне для мене більш природне, ніж оповідне» (цит. Parsons 2000, V). Побудований як зіставлення сповідей героїв, цей роман містить чимало авторських рефлексій, що дозволяють витлумачити таку програмовану ритмічність оповіді²². Водночас саме аналіз ритміки часопростору роману дозволяє виявити його жанрові витоки, зокрема, зіставити його за композицією з баладою, що пояснює присутність у романі типово баладних мотивів — таких, зокрема, як символізація водою кордонів між особами²³.

Проте існує ще одна обставина, до якої досі не приверталася увага. Йдеться про баладні витоки роману

²²Приміром, в уста однієї з героїнь, Роді, вкладається сентенція: «Wonder and awe change as they put off the draperies of the flowing tide» (Woolf 2000, 131) (Здивування і жах змінюються, коли відкидається вбрання хвилі, що напливає).

²³Дослідниця твору відзначала також, що «чергування монологів персонажів, які утворюють опозиції жіноче — чоловіче, також дозволило Вулф ритмічно структурувати оповідь», те ж стосується ритмічного протиставлення персонажів та дієвості «архетипу водної стихії з її власними ритмами» (Любарець 2008, 9, 7). Зокрема, вона вдається до музикознавче поняття тематичного ритму, характеристика якого визначається ключовими мотивами, їх константами та антитезами, що у В. Вулф має відверто театральне походження, зокрема, він коріниться у солілоквії, внутрішніх монологів (Yudkin-Ripun 2014).

В.Вулф та фундовані ними паралелі до музичної драми Р.Вагнера «Летючий голандець», яка також виходить з баладних традицій. Письменниця вкладає відверті натяки на баладні джерела в уста одного з персонажів, Бернарда, який значною мірою постає як її alter ego: «I pass from house to house like the friars in the middle ages who cozened the wives and girls with beads and ballads. I am a traveller, a pedlar, paying for my lodging with a ballad» (Woolf 2000, 123) (Я простую від хати до хати, наче ченці в середньовіччі, які зводили жіночок та дівчат королями й баладами. Я волоцюга, мандрівний гендляр, що сплачує за ночівлю баладою). Відтак твір можна зараховувати до тієї категорії баладних романів ХХ ст., виявлених Н. Х. Копистянською, де «не описують ситуацію, а викликають ... живе уявлення про подію» (Копистянська 2005, 225) — відповідно до відомої спорідненості балади та драми (Копистянська 2005, 194). Твір Р.Вагнера так само містить подібні свідчення, особливо яскраво подані в ключовій сцені — в баладі Сенти, де викладено резюме подальших подій. Істотні також конкретні паралелі: так, спільним для обох творів виявляється мотив випробування вірності кохання. Вагнеріанські алюзії містить ім'я одного з персонажів роману — Персіваль (Парсифаль), який гине від падіння з коня²⁴. Самовбивство Сенти у Вагнера — очевидна паралель до такого ж кінця Роди у Вулф: обидва жіночі персонажі являють собою аутсайдерів. Зрештою, визначення самою авторкою роману як драматичної поеми та зібрання сценічних солілоквій (Parsons 2000, VIII) дає підстави для виходу до театральної, драматичної проблематики.

Отже, можна твердити, що на противагу розрізне-

²⁴ Зазначимо, що кінь міфологічно трактується як водяна істота, тож подію можна тлумачити в ключі алегоричного розбиття корабля — так само, як гине вагнерівський герой.

ним мовленнєвим актам тексту властива ритмічність розгортання сенсу одиниць мовлення. Це розгортання сенсу, позначене семантичними переходами і витворенням стійких перенесених значень, становить процес ідіоматизації мовних виразів. Слово, вжите в художньому тексті, стає неповторним моментом семантичного ритму цього тексту, що насажує його унікальним для даного тексту сенсом, а відтак набуває значення ідіоматичного виразу, фіксованого в даному тексті. Відбувається своєрідна «пульсація» сенсу, живе слово дихає й тріпотить, як організм, пройнятий ритмічним струменем. Саме через перехідність виявляється семантична ритмічна організація тексту, надаючи окремим лексичним одиницям окремішнього ідіоматичного сенсу. Ідіоматизацію висловів визначає саме перемінність та перехідність сенсу, узалежненого від їхніх ритмічних позицій у тексті. В свою чергу, всі такі ідіоматичні відхилення сенсу від звичайного, пересічного лексичного значення та семантичні переходи відбивають інтенціональність мовленнєвого акту. Доля ідіоматизованого вислову визначається його місцем в ритмічному струмені розгортання сенсів, зокрема, наближенням або віддаленням від такої пересічної лінії залежно від намірів промовця, від мети мовленнєвого акту. Ідіоматизація висловів може розглядатися як результат їх семантичної ритмізації — заряджанням енергією цього ритму, що походить від мети, заради якої створено текст. Інтенціональність тексту як виявлення цієї мети викликає рефлексію, що проймає текст наскрізною мережею взаємних посилань, пов'язуючи всі вислови в суцільну тканину, організовану за ритмічним принципом зворотного зв'язку, де творяться ідіоми.

Окрему проблематику ритмічна зумовленість ідіоматизації висловів породжує в драмі. Відома думка про те, що драма пишеться заради єдиного слова, вимовленого

в єдиний можливий момент і в єдиному вірному місці, унаочнює саме таку зумовленість сенсу вислову мережею ритмічної структури, часопросторовими координатами даного слова в тексті. Своєрідність семантичного ритму драми відображує його загальні генерологічні властивості, тобто його відповідність жанровій характеристиці тексту. Приміром коли для ритміки епосу властива завершеність періодів, то драма позначена фрагментарністю, зумовленою вже діалогічною будовою тексту. Саме стосовно цих властивостей окреслюється коло питань, які особливо значущі для музичної драми, де складається відомий парадокс: закроена для долання умовностей традиційної оперної «номерної» структури, для наближення до драматичного театру, вона часто не наближала, а віддаляла від мети. Цей парадокс виявився, зокрема, в тому, що замість сподіваного ефекту драматизації одержували цілком протилежні результати ліризації або епізації вислову: вагнеріанський театр розвивався в напрямку оперно-ораторіального синтезу. «Травіата» була драматичнішою від сучасного їй «Трістана», а протиставлення Бізе Вагнеру з відомого памфлета Ніцше «Казус Вагнера» обґрунтоване саме невідповідністю намірів та наслідків.

Складність питань, пов'язаних з драматизацією опери, визначалася ще й тим, що само формування драми передбачало долання канонів, які виникли за умов дуалізму комедії та трагедії. Практично одночасно з досягненнями Лессінга в тому ж напрямку розгорталася оперна реформа Глюка — Кальцабіджі, спрямована проти *opera-seria* Метастазіо. Однак, як відомо, ця реформа заради створення альтернативи старому «концерту в костюмах» в межах самої лише *opera-seria* не досягала сподіваної мети, натомість до справжньої драматизації вели зусилля Моцарта в річищі «буффонної»

традиції²⁵. Як у драматичному театрі долався дуалізм комедії та трагедії, так в театрі музичному усувався дуалізм “серйозного” та “буффонного” жанрів, долався також дуалізм “ефекту” — “афекту”, тобто протиставлення дії та переживання (відповідно, речитативу та арії). Такий дуалізм та відповідна статичність семантичного ритму *opera-seria* була зумовлена також тією обставиною, що призначалися твори цього жанру для виконання «живими ляльками» — кастратами. Звідси випливає той специфічний автоматизм механічного слідування загальників у наперед відомому сюжетному річищі, що виключав будь-яку можливість драматичного ризику. Крім наявності такого комічного лялькового елемента в трагедії, само вже регістрове розташування голосів, призначених для кастратів, передбачало можливість їх виконання жінками. Відтак любовний трикутник як основа фабули може розіграватися з переодягненими жінками — як травестія, а не трагедія. Такі приховані в *opera-seria* можливості травестійної інтерпретації трагедії визначили її внутрішню суперечливість.

Розв'язання таких суперечностей досягалося створенням спеціальної оперної ансамблевої техніки з особливим семантичним ритмом, принципово відмінної від діалогічного викладу драматичного театру. Виникнення цієї особливої техніки, де ритм чергування “афектів” арій з “ефектами” речитативів усувався на користь плинної

²⁵ Відзначалося, зокрема, що коли для “реформи” визначальними були «... заміна *recitativo secco*, що став у опері-серія майже формальним — акомпанованим речитативом, усунення кордонів, які відмежовували речитатив і арію, створення великих драматичних сцен, які містили і речитативі, і арії, і ансамблі, і хори ...», то вирішальний крок у перетворенні опери здійснив Моцарт, який виходив з буффонної, а не “серйозної” традиції. Зокрема, в нього особливо підкреслено «специфічну буффонну мову — роль ансамблів та хорів вилучених з опері-серія), ансамблеві інтродукції та фінали з їх стрімким розвитком дії та веселою плутаниною і метушню комічних перипетій ...» (Чигарева 2000, 82–83).

ритмічної структури процесу шукання рішення, фондувалося ще однією обставиною. Як відомо, вагнеріанство оголосило “симфонізацію” опери, а відтак по-новому поставило питання про роль драматизму в музичному театрі²⁶. Програма симфонізації не була, зрозуміло, поверненням до старого “костюмованого концерту”, оскільки її основу визначав симфонічний наскрізний розвиток, який передбачав пріоритет ансамблевої техніки. Складалася нова ситуація трактування слова, невідома як колишнім номерним лібрето, так і досвіду драматичного театру, для якого залишилася чужою саме нововідкрита ансамблева техніка, заснована на музичній, а не вербальній, взаємодії учасників діалогу.

Саме принципова відмінність ансамблів від драматичного діалогу давала підставу вбачати в них паростки симфонізації музичного театру. Ансамблева техніка виводиться з прийомів солілоквії — внутрішнього монологу, де розмежування голосів має суто ситуативну зумовленість: приміром, коли в типовій бароковій драмі розмовляють голоси персоніфікованих Душі та Тіла, то зрозуміло, що, дійшовши згоди, вони постануть як один голос особи, якою ведеться відповідний внутрішній монолог. Продовжуючи зіставлення з бароковою традицією, можна сказати, що тут, подібно до жанру декламацій, де окремі уступи монологу виголошувалися різними персонажами, пріоритет має не авторство тих чи інших реплік, а насамперед гра намірів, інтен-

²⁶ В одній з пізніх статей Вагнер зазначав про схожість драми та симфонії, і хоча він вказував також на їх принципові відмінності, та саме симфонічний розвиток здавався йому ідеалом: «У ... симфонічній композиції ми упізнаємо ту ж єдність, яка так певно діє на нас у доскональній драмі ... Найбільш чужим елементом, однак, тут виявляється саме драматичне, яке вимагає для свого розгортання (*zu seiner Entfaltung*) нескінченно багатших форм ... Та все ж нова форма драматичної музики повинна виявити (*aufweisen*) єдність симфонічної композиції» (Wagner 1982, 298–299)

цій, незалежно від того, від кого вони походять і ким виголошуються. Саме інтенції, які від імені окремих осіб виголошуються в декламаціях (або з уст персоніфікованих пристрастей однієї особистості в солілоквіях), стають рушійною силою розгортання і зміни сенсу висловлювань.

Виняткова значущість інтенціональності драматичного тексту, з особливою наочністю засвідчена ансамблевою технікою, визначає особливості семантичних переходів у драматичному тексті. Можна сказати, ідіоматичний вираз тут не стільки *позначає* сенс, скільки *призначає* його відповідно до намірів промовців. Водночас саме інтенціональний аспект драматичного тексту становить особливі труднощі для аналізу. Вже у звичайному монологі досить важко розмежувати наміри, не кажучи про солілоквію; ще більш плинні й невизначені розмежування між намірами в контексті концертної пісні, яка часто прибирає ознаки так званого невласно-прямого мовлення, оскільки пряме мовлення іншого персонажа, відтворене тим співаком, від особи якого провадиться оповідь, вже подається цим контекстом саме як мовлення непряме, відтворене саме через витіснення відповідних вербальних засобів та їх заміну засобами музичними²⁷. Значно утруднюється інтенціональний аналіз хорових текстів, своєрідність яких, зокрема, як чинника епічного, стороннього щодо драми елементу, відома ще з античної класики. Ці труднощі безпосереднім чином стосуються проблематики ансамблевої техніки музичної драми: саме

²⁷ Наприклад (Васина-Гроссман 1966, 110), у “Дощі сліз” Ф.Шуберта в тексті В. Мюллера пряме мовлення коханої, про яку говорить від першої особи ліричний герой, виділено в запису лапками та двома крапками: «... sie sprach: “Es kommt ein Regen, ade, ich geh nach Haus”» (вона сказала: “дощить, прощай, я вертаю додому”). Однак у співі її слова злило з оповіданням героя, а відтак виникає ефект інтерференції — накладання додаткового, драматичного сенсу на розповідь про його переживання.

в ансамблевих сценах виявляються ознаки згаданого не-власно-прямого мовлення.

Невизначеність і безособовий модус висловлювання дається взнаки не лише в тому, що, приміром, деякі репліки співають разом різні партнери ансамблю, так що відбувається їх деперсоналізація (така ситуація спостерігається вже в античних хорах), але й у доволі поширеній не обов'язковості самого змісту репліки для ролі персонажа, що має місце в рамплісажних епізодах²⁸. В дуеті з вагнерівського “Тристана” фрази, що передують спільному співу, можуть мінятися місцями: «*Isolde: Herz am Herz dir, Mund am Mund; Tristan: eines Atems ein'ger Bund; Beide: bricht mein Blick sich Wonn'erblindet*» (Ізольда: *серце при серці, вуста с вустами; Тристан: один подих еднаючих обійм; Обидва: мій погляд заламується, засліплений втіхою*) (Wagner s.a. a, 75–76). Про придатність реплік ансамблю взаємно замінятися може свідчити також застосування прийому *Stimmtausch* (обміні голосів), як, приміром, у схожому рамплісажному епізоді Папагено та Паміні (7-й дует) з “Чарівної флейти” Моцарта. Подібні приклади унаочнюють органічну цілісність ансамблевих текстів, зумовлену музичними засобами і неможливу в драматичних діалогах.

Така ситуація властива не лише рамплісажним епізодам “розмови ні про що”. Безособовість та надособовість модусу висловлювання в ансамблях зумовлена музичним узгодженням текстів ролей, яке позначається насамперед на семантичному ритмі тексту, на перемінах сенсу висловів. Репліки в ансамблі не лише доповнюють

²⁸ Так, в моцартівському “Дон Жуані”, в дуеті Дон Жуана з Лепорелло, що супроводжує дует Церліни з Мазетто (сцена 20) репліки - вигукки (*Riposate, vezzose ragazze! Rinfrescatevi, bei giovinotti!* (Відпочиньте, милі хлопчиська! Відсвіжіться, гарненькі юнаки!)) (Mozart s.a. a, 130) можуть однаковою мірою вимовлятися як паном, так слугою. В дуетіно Дон Жуана з Церліною (№ 7) обмін репліками лише готує спільний спів (*Andiam, andiam, mio ibene* (Іди, іди, милий мій)) (Mozart s.a. a, 68–69).

одна одну, як у діалозі драми, але й подаються в суто музичних взаєминах, не тотожних вербальним. Як наслідок ансамблевий текст відрізняється значно більшою щільністю, ніж відповідний діалог поза музикою, а завдяки ущільненню ансамблева техніка стає чинником наскрізного розвитку, адекватним вимогам музичної драми. Однак разом з ущільненням тексту відбувається також послаблення його драматичних властивостей — насамперед того ефекту ризику непередбачуваних наслідків випробування персонажів, який складає одну з визначальних ознак драми як такої. Послаблення ефекту “запрограмованого сюрпризу”, притаманного драматичному тексту, відбувається через те, що музичний компонент тексту має свої іманентні закономірності побудови, які, нейтралізуючи враження непередбачуваності словесного ряду, створюють власні несподіванки. Водночас посилюються ліричні властивості тексту, оскільки внутрішній простір драматичної дії окреслюють музичні засоби. Випробування персонажів тут подаються вже відображеними в ліричному світі переживань, опосередкованими рефлексією, а тому не цілковито непередбачуваними.

Наприклад, в одному з найдраматичніших місць моцартівського “Дон Жуана” (дует 22) (Mozart s.a. a, 263), де герой зустрічається з Лепорелло слугою біля статуї командора та після зізнання в пригодах і реплік статуї вимагає від Лепорелло запросити статую на вечерю, відповідь з того світу не видається несподіванкою, оскільки він підготовлений розгортанням тонального плану. Сперечання між слугою та паном також можуть витлумачуватися як сперечання ліричного героя з собою — типова сцена вагання, невизначеності, непевності, коли персонаж зважує аргументи за і проти обговорюваного рішення. В цій сцені вже передбачено трагічний фінал, який виявляється не стільки драматичною катастрофою, скільки ліричним завершенням історії душі. В ансамб-

лі, як у солілоквії, на противагу діалогу, голоси персонажів наближаються один до одного, подібно до реплік персоніфікованих абстракцій внутрішнього монологу. Ансамблева техніка виявляє потенційну монологічність діалогічного тексту, подаючи, приміром, сперечання між персонажами як вагання в душі між різними інтенціями певної надособової істоти. Завдяки музичній узгодженості голосів у ансамблі персонажі постають як персоніфікації, а діалог — як внутрішній монолог, як обговорення різних аргументів одної й тої самої душі.

Це тягне за собою також інше, ніж у драматичному театрі, осмислення проблеми характеру та відповідної ідіоматики в тексті ролі. Стосовно вагнерівського “Трістана”, приміром, можна було б казати про Ізольду як центральну ліричну героїню монодрами, тоді як Трістан, Марк, Мелот (не кажучи про Брангену) можуть трактуватися як її alter ego (або “тіні” її “самості” в юнганському сенсі). Персонажі постають як іпостасі Оракула — Інкогніто, ліричного героя, як голоси виреченого ним присуду, а тому вони наче вказують на того, хто стоїть за ними, чії інтенції виявляються в розгортанні семантичного ритму тексту. В музичній драмі такий ритм завдяки ущільненню тексту позначений послабленням суто драматичних моментів ризику випробувань персонажів. Відтак музична драма з її наскрізним розвитком наближається до лірики з її «захищеним» від ризику внутрішнім світом, куди переноситься дія, а ролі персонажів набувають ознак персоніфікації різних іпостасей ліричного героя. Парадокс музичної драми тепер подається як уникання драматизму через вихід до лірики, до внутрішнього світу ліричного героя. Тут істотно, що поза музичним контекстом лібрето втрачає сенс, в чому легко переконатися, читаючи лібрето без музики: так поза музикою центральний, 2-й акт “Трістана” дістане вигляд, цілком придатний для оперети з адюльтерним сюжетом; фінал “Парсифаля” ви-

глядав би як жінконенависницький фейлетон с типовим резонером в ролі Гурнеманца, а дует Парсифаля та Кундрі з 2-го акту вписується в типовий дискурс салонних бесід “мовою квітів”²⁹.

Навпаки, наскрізний розвиток в музичній драмі, що спирається на трактування ансамблю як солілоквії, ущільнюючи текст, сприяє також ліричним тенденціям деперсоналізації персонажів та, водночас, персоніфікації духовних сил в музичній драмі. Голоси персонажів подаються як alter ego ліричного героя, зливаючись фактично в єдиний внутрішній монолог. Таке ущільнення семантичного ритму не лише зумовлює ідіоматизацію висловів та їх перетворення в імена сюжетних мотивів, але й надає їм властивості неповторних, притаманних лише даному ритмічному моменту імен власних — т.зв. *ейдонімів*³⁰. Це особливо показово для музичного театру, оскільки ім'я власне, як і музика, не потребує перекладу. Становлячи границю ідіоматизації і позначаючи сюжетний мотив, воно стає **ейдетичним образом**.

Приклади такого перетворення «ідіома — ейдонім — ейдетика» можна знайти в “Чарівній флейті” В. Моцарта, зокрема, в позначеннях мотивів закоханості в портрет та блукання, до якого спонукає кохання. Ключове значення здобуває лексична ідіома *BAHN* (шлях, дорога) та пов'язані з нею імена суміжного смислового поля — синонім *WEG*, а також *PFORTE* (брама, ворота), *MAUER* (мур, стіна). Вперше ключове слово з'являється в устах трьох хлопчиків: «*Zum Ziele führt dich diese Bahn*» (до

²⁹ За спостереженням М.П.Алексеева стосовно традиції оспівування квітів, на той час «... майже не знаходилося такого поета, який не спокушався б написати щось подібне — про троянду та лілію» (Алексеев 1984, 371)

³⁰ З подібним явищем, що стає границею ідіоматизації, досить часто стикаємося у фольклорі, де імена загальні використовуються як прізвиська в ролі імен власних.

мети тебе веде цей шлях) (Mozart s.a. b, 59). Мотив стіни як перешкоди на шляху до мети виникає на початку 2-го акту (3-я сцена), коли на питання, що спонукало пройти. Таміло відповідає: «Freundschaft und Liebe» (дружба і кохання) (Mozart s.a. b, 92). Нарешті, мотив воріт з'являється у фіналі, символізуючи досягнення мети. Та зрозуміло, що лексика наведеного поля позначає не лише ті стежки, якими блукають персонажі, та перешкоди, які вони долають. Роли Таміно згадує «den Weg der Tugend» (шлях чеснот) (Mozart s.a. b, 147), він чує голос Паміни. У фіналі ж з уст Таміно лунають слова про «Bahn zum neuen Leben» (шлях до нового життя) (Mozart s.a. b, 186). Позначення шукання шляхів тут не лише **ідіоматичне**: воно також **ейдетичне**, наочне в тому сенсі, що відповідні слова закріплено за чітко визначеними місцями в ритмічній структурі тексту.

І тим більшою мірою така ейдетична наочність символу шукання шляхів виявляється у сполученні з новим мотивом — LIEBE (кохання), коли Паміна виголошує: «... die Liebe leitet mich! Sie mag den Weg mit Rosen streu'n, weil Rosen stets bei Dornen sein» (... мене веде любов! Вона забажає всипати шлях трояндами, бо ж троянди завжди перебувають біля терніїв) (Mozart s.a. b, 151). Ключова ідіома LIEBE вперше вводиться до тексту в партії трьох Дам, які зізнаються в закоханості Таміно: «Würd ich mein Herz der Liebe weihn, so müßt es dieser Jüngling sein» (коли б я присвятила своє серце кохання, то мусив би ним бути цей юнак) (Mozart s.a. b, 17). Біля фіналу кохання тлумачиться в дуеті Папагено та Папагени як ознака людського щастя: «... wenn die Götter uns bedenken, unsrer Liebe Kinder schenken» (... якби боже-ства про нас подбали, нашому кохання діточок подарували) (Mozart s.a. b, 167). Очевидно, що для Паміни, для Папагено та Папагени, для трьох Дам кохання несе різні додаткові сенси, що відхиляються від його пересічного

значення. Ці унікальні сенси імені власного фіксуються відповідними місцями в семантичному ритмі драми, який визначає такі відхилення ідіоми від «словникового» значення.

Своєю чергою, ключове слово BILD (образ, портрет), яким вводиться мотив кохання, Таміно вимовляє після того, як три Дами демонструють йому портрет доньки володарки Ночі : «... dies Götterbild mein Herz mit neuer Regung füllt» (цей божественний образ знову сповнює хвилюванням мое серце) (Mozart s.a. b, 30). Закоханість у образ тягне за собою також завіт спасіння через випробування, про який запевняють Дами. Паралельно в тому ж 1-му акті (сцена 14) у Папагено, який звертається до Паміни, мотив знижується: «Komm, schönes Fräuleinbild!» (ходи-но сюди, гарненький образ жіночки) (Mozart s.a. b, 55). Отже, сенс мотиву залежить від того, в якій ритмічній лінії він подається. Подібно до того, як переритмізація однієї мелодії у вигляді танців та псалму використовується для переосмислення музичного матеріалу, тут сенс ідіоматики образу змінюється в устах різних персонажів, що репрезентують різні ритмічні лінії розгортання змісту.

Той же мотив закоханості в портрет подано в «Летючому голландці» Вагнера. Характерно, що ідіома BILD з'являється в репліках Марії перед і після балади Сенти, до того ж вона сполучається з іншою ідіомою — TRAUM (сновидіння, мрія): «Immer vor dem Bild! Willst du dein ganzes junges Leben verträumen vor dem Konterfei?» (Повсякчас перед образом! Ти прагнеш все своє молоде життя провести у мріях перед підробкою?) (Wagner s.a. b, 90). Та далі TRAUM лунає з уст Еріка, який застерігає Сенту про загрозу біди: «Ein Traum ist's, hör ihm zur Warnung an!» (От сон, послухай про нього заради перестороги) (Wagner s.a. b, 124). Антитезу цим зловісним пересторогам несе вираз TREUE 'вірність', який вимов-

ляє Сента в сцені заручин з Голландцем, несе сенс: «Hier meine Hand, und ohne Reu bis in den Tod gelob ich Treu» (от моя рука, і без каяття до смерті залишаюся вірною) (Wagner s.a. b, 157). Та ж ідіома присутня і в останній репліці Сенти до її загибелі. Завдяки розташуванням у відповідних місцях мотиви вірності та сновидіння подаються як антитези, виявляючи ритм смислових відхилень від пересічного значення слів.

В “Трістані” ідіоматизується ім’я SCHIFF (корабель). На початку (сцена 1) це ім’я згадане Брангеною, на потіху Ізольді, як носій уявлень про спокій, адже «sanft und schnell segelt das Schiff» (ніжно і швидко пливе човен) (Wagner s.a. a, 24). У фіналі (сцена 1) в устах Курвенала спочатку лунають слова про HOFFNUNG — сподівання, коли він потішає Трістана словами про Ізольду: «Lebt sie denn, so laß dir Hoffnung lachen» (бо ж вона живе, тож нехай тобі посміхнеться надія) (Wagner s.a. a, 98). Нарешті, коли Трістан втрачає сили, він на потіху собі згадує про сподіваний корабель: «Das Schiff? Gewiß, es naht noch heut, es kann nicht lang mehr säumen» (Корабель? Зрозуміло, він прибуде ще сьогодні, він не може вже далі оминати) (Wagner s.a. a, 104). Так складається доволі прозорий образ — “корабель надії”. Однак наявне також віднесення даного мотиву до архетипу смерті корабля як посередника між живими та покійниками (човен Харона): втіха тут означає кінець останніх справ. Відтак корабель у цій музичній драмі — не лише стійкий ідіоматичний вираз, що несе символічне навантаження: завдяки розташуванню у відповідних позиціях в семантичному ритмі драми, в 1-му та 3-му актах він розкриває антитези.

Ще одну ідіому, яка досягає границі семантичних перетворень в імені власному, використане тут для позначення семантичного поля GARN (плетива та відповідних синонімів — прядіння, обтягування тканиною, обшивання) як символу хитрощів. Тут вжито дієслів umspannen

(оббивати — як технічний термін) та umgarnen (оплітати). В 2-му акті Ізольда ставить риторичне запитання: «Wie flöh ich wohl das Land das alle Welt umspannt?» (як втечу з землі, що оббиває цілий світ?) (Wagner s.a. a, 89). Та ж ідіоматика звучить у репліці Брангени, яка застерігає про зраду Мелота, який «heimlich euch umgarnt» (потайки вас оплітає) (Wagner s.a. a, 60). Все це завдяки унікальному розташуванню слів стає позначенням сюжетних мотивів хитросплетіння, символікою павутиння інтриг. Семантичний ритм драми надає їм сенсу позначення даної конкретної зради.

Історична доля музичної драми засвідчує зміни в трактуванні передусім того, що визначало її семантичний ритм: у експресіонізмі взамін ансамблевій техніці наскрізного розвитку приходить звернення до діалогів драматичного театру³¹. Прикладом наслідків такої переорієнтації для сенсу ідіомів може служити тлумачення мотиву KIND (дитина) та слів його семантичного поля в опері “Лулу” А. Берга (за Ф. Ведекіндом). Відзначалося, зокрема, що один з коханців, Альва, говорить про дитячі очі (Kinderaugen) героїні, що викликають з його уст дифірамп її красі, а для доктора Шена «безмежна довіра до найближчої людини є вияв якогось Kindergemüt» (дитячого духу) (Тараканов 1976, 111) - духу дитинча, який підлягає осудові. Ритмічні ряди ролей, розкриваючи протилежність характерів, визначають тут протиставлення сенсів одного й того ж вислову. В різних устах, у відмінних ритмічних **позиціях** сенси вислову відхиляються від пересічного значення в протилежні напрями.

Підсумовуючи зазначене про ритмічні позиції як чинник ідіоматизації, варто наголосити на давніх коріннях: О. Ф. Лосев, зокрема, спростовуючи вкорінені уявлення про «Енеїду» Вергілія як зразок класицистського

³¹ Так, у А.Берга «Воцтек» — це насамперед опера діалогів, де виникають складні суперечливі взаємини між учасниками ...» (Тараканов 1976, 111).

стилю, вказав на наявність в ній феномену, який він визначив як «хтонічна ритміка всієї художньої образності» (Лосев 1974, 143). Вона демонструється, зокрема, тим, що, за докладним аналізом лексики твору, вже провідний герой поеми, Еней «повсякчас плаче, стогне, лякається, жахається, в нього проймаються холодом руки й ноги, ... , він хвилюється, ціпеніє», а зі свого боку «його вчинки сповнені ірраціональності, нестриманості, гніву, пристрасті» (Лосев 1974, 155–156). Інакше кажучи, ритм характеризується саме деталями, частковостями, особливостями образу, виразними лексичними засобами, що стають ейдетичними образами.

Таким чином, семантичний ритм демонструє алгоритм ідіоматизації вжитих висловів, їх перетворення в ейдетуку. Ритмічні позиції визначають роль ідіомів як носіїв відхилень сенсу від середньої лінії пересічного лексичного значення. Завдяки ідіоматизації вислови стають позначеннями сюжетних мотивів, долаючи обмеженість суто словесних засобів вражальності і стаючи знаряддям побудови образів. Граничність таких перетворень визначає перехід від ідіоматики до ейдетуки, до трактування слова як імені власного, яке означає унікальний феномен з неповторною ритмічною позицією. Зокрема, в музичній драмі основним чинником ідіоматизації стає ансамблева техніка, де особливо унаочнюється така особливість музичного сенсу як безособовість, деперсоналізація порівняно з однозначним віднесенням вислову до особи у вербальній сфері. Якщо лібрето постає як своєрідна мінус-музика (подібно до того, як німе кіно постає як мінус-слово), як словесний ряд, вилучений з визначального для його сенсу музичного контексту, то виявлення відповідних значеннєвих змін дозволяє знаходити напрямі свідоцтва щодо особливостей того сенсу, який несе саме музичний ряд твору.

Нарешті, характеристика ритму як організації частковостей, деталей зумовлює необхідність висвітлити від-

ношення їх до цілісності, а відношення ритму до гармонії. Таке покликання гармонії та ритму демонструють, приміром, відомі характеристики Ф. В. Шеллінга, де «те, що назвали доцентровою та відцентровою силами, є не що інше, як друге — ритм, перше — гармонія» (Шеллінг 1966, 207–208)³². Те, що відособлено ритмічними засобами, постає саме як частина цілого, яка потребує продовження і доповнення; гармонія як ознака завершеності цілого має сенс лише за умов розчленування і протиставлення таких відособлених частин форми. Так, приміром, ритмічні каданси в музиці окреслюють завершення саме окремих уступів твору, на противагу гармонічним кадансам як ознакам замкненості тонального плану; так само ритмічні клаузули в поезії позначають кінець рядка або строфи, а не твору, натомість пуант в сонеті як висновок твору може зіставлятися саме з гармонією в музиці. Коли в понятті гармонії окреслюється завершеність, цілісність, повнота форми, то ритм веде від однієї частковості до іншої, «виносячи за дужки» досягнення цілісності. Відповідно, ритм та гармонія мислимі лише як компоненти форми, а не самостійні сили. Виходячи з загальних морфологічних міркувань висловлено тезу про те, що «дослівно кожному видові системних перетворень властиві гармонія, певна повнота і замкненість» (Урманцев 1988, 60)³³. Коли ритм забезпечує вмотивованість зв'язку по-

³² Формотворчі особливості ритму та гармонії виявляються, зокрема, в тому, що «архітектура, яка з турботою про ритм ще зберігає піднесену, сувору форму і прагне істини, через дотримання гармонії наближається до органічно прекрасного, а оскільки ... архітектура може бути лише алгоричною, гармонія і є власне ідеальною формою цього мистецтва» (Шеллінг 1966, 300).

³³ В т.зв. загальній теорії систем гармонія постає тут як узагальнення кореляції (зокрема, кореляції органів у складі організму — саме такого сенсу, слідом за палеонтологічними відкриттями Кюв'є надавав їй Гегель) та поняття гомеостату — стану нестійкої рівноваги як загальної характеристики живої істоти.

між окремими ланками форми, то гармонія відповідає за такі якості форми, як повнота, цілісність, завершеність.

В музиці це виявляється особливо наочно: саме кадансові формули як сигнал текстуальної повноти складаються насамперед на основі гармонічних засобів. Тому на практиці гармонія постає як проблема фіналу форми. Якщо, за відомим афоризмом творця жанру так званої «добре зробленої драми» Е. Скріба, драма пишеться з кінця, то саме передбачення гармонізації драматичного конфлікту, його розв'язання тут констатується як основа твору. Гармонія визначає коли не знахідку відповіді на запитання, то принаймні переведення цього запитання в риторичне. Навпаки, неістотність ознак цілісності і завершеності форми для ритму демонструється в такому поетичному жанрі, як центон — віршований текст, складений з рядків, цитованих з різних творів. Частини різних цілісних творів тут сполучаються в суцільному ритмічному ряді, який «байдужий» до їх частковості і може продовжуватися як абстракція форми. Ритм як семантичний чинник подає ряд часткових найменувань, сполучає деталі часткових характеристик ситуації без якихось наслідків для цілісності, характеризуючи насамперед розчленованість, а не завершеність форми. Наочною ілюстрацією цього може бути зіставлення діалогів з розмовника з діалогами драматичного твору: коли перший звичайно має дуже аморфні ознаки початку та закінчення, то у складі драми діалог вже несе цілком певне призначення, а відтак і межі, визначені його призначенням.

Звідси випливає, що відмінність гармонії та ритму полягає насамперед в особливостях абстрагування. Якщо ритм, як відзначалося, завжди визначений часово-просторовою локалізацією та особистісною локацією, в томі числі безособовою, то гармонія відволікається від цієї визначеності. З того реального часу й простору, який організується ритмом, гармонія переносить в абстрак-

тні виміри: в музиці тональний план абстрагований від хронотопу. Тут саме виявляється відмінність ритму та гармонії стосовно розуміння форми як однієї з метаморфоз ланцюга перетворень, а тексту як компонента корпусу. Коли ритм характеризує організацію окремого тексту або його фрагменту і спирається на мережі взаємних посилань окремих місць цього тексту, то гармонія поширюється на цілі корпуси текстів, незалежно від таких посилань³⁴. Коли ритм окреслює саме дану метаморфозу, саме конкретний текст, опус, то в гармонії міститься те, що стоїть над цими метаморфозами і сполучає їх в ряд перетворень³⁵. Цей зв'язок гармонії та ритму в музиці відображено в старому значенні слова модуляція: за Ф. В. Шеллінгом, «модуляція є мистецтво зберігати в якісній відмінності тотожність тональності, яка панує в музичному творі в цілому, подібно до того як через ритм ця тотожність зберігається в кількісному відношенні» (Шеллинг 1966, 199). Однак феноменологічне дослідження гармонії та ритму — перспективне завдання для майбуття, наразі ж можна констатувати різні рівні абстрагування, закладені в їх потенціях.

Отже, поняття ритму як засобу специфічного абстрагування художнього тексту виявляє тріаду «ритміка — ідіоматика — ейдетика» як феноменологічну характеристику текстотворення. В основі ритміки лежить конфлікт автоматизму та інтенціональності, що уможливорює поширення ритмічних властивостей на макро-

³⁴ В музиці ця відмінність особливо очевидна в варіаційних формах, коли, приміром, незмінна гармонічна схема в залежності від ритмізації може прибирати різний вигляд: у такий спосіб, наприклад, в середньовічній культурі мелодії гімнів переосмислювалися як танці.

³⁵ Ця узагальненість гармонії виявляється в її наведеному системі логічному тлумаченні, зокрема, в біології: приміром, гармонічні закони конексії та кореляції в палеонтології, на підставі яких відтворюють будову кістяків вимерлих тварин — це характеристики цілих таксонів, філогенетичних ліній, а не окремого індивіду.

скопічні масштаби цілого твору. Ритмічні ефекти виявляються в централізації семантичного простору тексту акцентами (польова структура), в утворенні замкнених циклів як одиниць тексту, в дистанційних зв'язках між віддаленими ділянками тексту. Ритм постає як нелінійний багатомірний феномен, де постійно співіснують і взаємодіють зафіксовані у тексті та латентні компоненти, як особлива абстракція, що відзначається персональною локацією (зокрема, авторизацією) та позиційною локалізацією. Пріоритет відношення «частина — ціле» над «рід — вид» визначає роль деталей як чинників циклізації тексту, де виявляються зворотні зв'язки (рекурсія) між його складниками, а замкненість циклів визначає формування специфічного хронотопу. Ритмічні позиції деталей та їх взаємозв'язки в циклах відкривають можливість перетворення деталей у ідіоми в інтерпретації тексту. Зокрема, ансамблева техніка музичної драми відкриває особливості інтенціональності, відмінні від драматичних діалогів. Все це становить базу для розвитку ейдетичного мислення.

Ніслямова

Наведений огляд дослідницьких підходів феноменології дозволяє скласти уявлення про їхню ефективність в широкому обсязі інтерпретаційних процедур. Наведені приклади театрального і музичного виконавства демонструють, як тлумачення текстів культури стає необхідною данкою тлумачення текстів культури їх історичного життя. Творчий процес містить виконавські ланки, коли містить виконавські ланки, коли митець розіграє в театрі уяви своєрідну виставу для осягнення глибинної суті історичних реалій, як бачили на прикладі П. Куліша.

Для феноменології, що спирається на досвід німецької філософської класики та платонізму, зосібна на морфологію, інтерпретація постає всеосяжним процесом опосередкування як проникнення на глибинної суті явищ, виконуючи місію медіума, сполучної ланки. Відтак принцип метаморфізму, де окремі форми постають ланками суцільних ланцюгів перетворень, кладеться в основу розуміння інтерпретації. Ідея внутрішньої форми (чи то як біологічного генотипу, чи то мовного етимону) уможливорює виявлення потенціалу цих метаморфоз як реалізації прихованих можливостей. Відтак інтерпретація розглядається, зокрема, як спосіб художнього мислення, як абстрагування, що унаочнюється театральною маскою, придатної для відокремлення від особистості. Характер, що діє під маскою, та зовнішні ознаки, вияви характерності відповідають феноменологічному розкриттю суті. Інтерпретація постає як особливий різновид феноменологічної рефлексії, що розкривається макроскопічним синтаксисом тексту. Побудова суб'єктної перспективи тексту, виявлення реальних суб'єктів як учасників дії демонструє феноменологічний шлях до суті.

Феноменологія подає основи логіки інтуїтивного мислення як бази інтерпретації зокрема, герменевтики та евристики як знаряддя рефлексії. Герменевтичні циркуляції між част-

ковостями та цілісністю і евристичні осциляції шукань чергового кроку в лабіринті тлумачень вибудовуються як стрункі процедури тлумачення об'єкту, як художнього тексту, так історичних реалій. Такі процедури спрямовані на проникнення в глибину об'єкту, що демонструє побудова перспективи, рельєфності зображення як евристичної діяльності. Текст піддається парцеляції і циклізації, виявляє всебічні внутрішні зворотні зв'язки між своїми елементами. Феноменологічна концепція ейдетичної редукції надає концепційну базу для побудови місткого ейдетичного образу як розкритті суті.

Особливе значення феноменологічне розуміння інтуїції має для проблеми співвідношення міфології та історії, де міфотворчість постає як експериментальне евристичне знаряддя. Своєю чергою, висвітлення унікальності історичних реалій відповідає феноменологічній концепції незнищеного залишку, непіддатного зведенню до апріорних загальників. Вчення про інтенціональність як єдність мотиваційного і когнітивного аспектів, що виявляються в цільовому призначенні будь-якого артефакту, дає основу для розуміння змістовності художніх форм, зокрема, для виявлення специфіки музичної семантики як закодованого цілеспрямування. Феноменологічна концепція інтерсуб'єктного, міжособистісного простору відкриває можливості персоніфікації інтерпретованих об'єктів, зокрема, виявлення діалогічної будови текстів.

Саме феноменологія відкриває можливості для нового осмислення давньої проблеми Горація — зображальності слова, переходу від слова до ейдетичного образу. Ідіоматика породжується вже внутрішньою будовою тексту, зокрема, його циклізацією та зворотними зв'язками, що визначають його ритміку. Ім'я загальне стає іменем власним, ейдонімом. Текст в цілому постає як неподільний ейдетичний образ, як завдання для інтерпретатора, зокрема, для театрального витлумачення. Ейдетичне тлумачення імен, розкриття образного змісту відбувається шляхами феноменологічної рефлексії.

Цей перелік основних ідей феноменологічної методології свідчить про наявність дослідницьких можливостей із значними перспективами. Те, що було констатовано, становить лише початок шляху, на якому можна розробляти цілісну концепцію виконавського мистецтва. Окреслено було коло проблем, розробка яких обіцяє бути результативною.

Бібліографія

- Аверинцев С. С. (1991) «Морфология культуры» Освальда Шпенглера. *Новые идеи в философии*. 1991. Москва: Наука. С. 183–203.
- Аветян, Э.Г. (1978) Парадокс проблемы «речь — язык». *Вестник Ереванского университета*. № 3. С. 83–96
- Адмони, В. Г. (2004) *Основы теории грамматики*. Москва: Едиториал УРСС. 104 с.
- Айхенвальд, Ю. А. (1977). *Остужев*. Москва: Искусство. (Жизнь в искусстве). 264 с.
- Алексеев М. П. (1984) Споры о стихотворении “Роза” Алексеев М. П. Пушкин. *Сравнительно-исторические исследования*. Ленинград: Наука. С. 337–387
- Алпатов В. М. (2018) Язык — система правил и язык — деятельность. *Историческая психология и социология истории* №2 с. 202–220
- Алперс Б. В. (1945) *Актерское искусство в России*. Москва., Ленинград: Искусство. — 562 С.
- Алперс Б. В. (1985) *Искания новой сцены*. Москва: Искусство. 400 с.
- Альтшуллер, Г. С. (1973). *Алгоритм изобретения*. Изд. 2-е, испр. и допл. Москва: Московский рабочий. 296 с.
- Ананьев Б. Г. (1977) *О проблемах современного человекознания*. Москва: Наука. (АН СССР. Институт психологии). 382 С.
- Андреев М. Л. (1989) *Средневековая европейская драма*. Москва: искусство. 216 С.

- Андрусенко Т. В. (2017) Синергетический аспект формирования ритма научного текста. *Грамота*. Тамбов. № 7 (73). С. 69–72
- Аникина В. Г. (2011) Культурно-историческая феноменология рефлексии. *Рефлексивные процессы и управление. Международный междисциплинарный журнал*. Т. 11. № 1–2. С. 46–57.
- Антонов А. В. (1978) *Психология изобретательского творчества*. Киев: Вища школа. Изд. при Киевском гос. университете. 176 С.
- Апресян Ю. Д. (1974) *Лексическая семантика. Синонимические средства языка*. Москва: Наука. 368 с.
- Арановский М. Г. (1972) Речевая ситуация в драматургии оперы «Семен Котко». *С. С. Прокофьев. Статьи и исследования*. Москва: Музыка. С. 59–95
- Арват Н. Н. (1996) Художественно-изобразительная роль ритма в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба». *Гоголезнавчі студії*. Вип. 1. Ніжин. С. 13–20
- Аристотель. (1967) *Поэтика*. Київ: Мистецтво. 84 с.
- Аристотель. (1978). *Риторика. Античные риторики*. Москва: Изд. Москов. Университета. С. 15–164
- Аркадьев М. А. (1992) *Временные структуры новоевропейской музыки*. Москва: Библос. 160 С.
- Арлазоров М. С. (1973) *Протазанов*. Москва: Искусство. 280 С.
- Арнхейм, Р. (1973). Визуальное мышление. *Зрительные образы. Феноменология и эксперимент. Сборник переводов. Ч. 1*. Душанбе: Таджикский гос. университет. С. 8–98.
- Арнхейм, Р. (1976). *Искусство и визуальное восприятие*. Москва: Прогресс. 392 с.
- Артамонова М. В. (2012) Дефиниции устойчивых сочинительных биномов в древнерусском тексте. *Ярославский педагогический вестник. (Гуманитарные науки)*. Т. 1. № 1. С. 214–217
- Асафьев Б. В. (1963) *Музыкальная форма как процесс*. Ред., вступ. ст. и комм. Е. М. Орловой. Ленинград: Музгиз. 380 С.
- Асмолов А. Г. (2001) *Психология личности: Принципы общепсихологического анализа*. Москва: Смысл. 416 с
- Асмус В. Ф. (1973) *Иммануил Кант*. Москва: Наука. 536 С.

- Асмус В. Ф. (2004) *Проблема интуиции в философии и математике. Очерк истории: XVII — начало XX в.* Вступ. ст. В. В. Соколова. Изд. 3-е, стереотипное. Москва: Едиториал УРСС. 320 с.
- Бабочкин Б.А. (1968) *В театре и кино.* Москва: Всероссийское Театральное Общество. 388 С.
- Балухатый, С.Д. (1990) *Вопросы поэтики.* Ленинград: (Ленинградский гос. университет). 320 С.
- Барт Р. (1989) *Избранные работы.* Москва: Прогресс. 616 С.
- Басин Е.Я. (ред.-сост.) (2009) *Психологические основы системы Станиславского.* Москва: Гуманитарий. 136 С.
- Бачелис Т. И. (1983) *Шекспир и Крэг.* Москва: Наука. 352 С.
- Белецкий, А. А. (1972). *Лексикология и теория языкознания (ономастика).* Киев: Изд. Киевского университета. 212 с.
- Бенвенист Э. (1974) *Общая лингвистика.* Москва: Прогресс. (Языковеды мира) 448 С.
- Берзерак И.Б. (1967) *Борис Сушкевич.* Ленинград, Москва: Искусство. 188 С.
- Бериташвили И.С. (1959) *О нервных механизмах пространственной ориентации высших позвоночных животных.* Тбилиси: Изд. АН Груз. ССР. 346 С.
- Бернштейн Н. А. (1979) *Природа навыка и тренировки. Хрестоматия по общей психологии. Психология памяти.* Под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. Москва: Изд. Московского университета. С. 81–84
- Білецький А. О. (1973) «Гільйонянка» — перший повний український переклад Гомерової «Гліади». / Руданський С. *Твори в 3 т.* Т. 3. Київ: Наукова думка. С. 405–418
- Бирман С. Г. (1939) *Труд актрисы.* Ленинград, Москва: Искусство. 136 С.
- Бирман С. Г. (1962) *Путь актрисы.* Изд. 2-е. Москва: Всероссийское театральное общество. 292 С.
- Блок, В. Б. (1983) *Диалектика театра. Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения.* Москва: Искусство. 294 С.
- Бобровский В. П. (1970) *О переменности функций музыкальной формы.* Москва: Музыка. 228 С.

- Бобровский В. П. (1978) *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва: Музыка. 332 С.
- Бобровский В. П. (1990) *Статьи и исследования*. Ред.-сост. Е.Р. Скурко, Е.И. Чигарева. Москва: Сов. композитор. 296 С.
- Богатырев, П. Г. (1971) Народный театр у чехов и словаков (1940) / *Богатырев, П.Г. Вопросы теории народного искусства*. Москва: Искусство. С. 11–166
- Богданов К.А. (2001) *Повседневность и мифология. Исследования по семиотике фольклорной действительности*. СПб.: Искусство. 437 С.
- Богин Г. И. (1982) *Филологическая герменевтика*. Калинин. (Калининский гос. университет). 84 С.
- Богомолов А. С. (1984) «Быть» и «иметь»: эллинизм и современность. *Вопросы философии*. № 6. С. 66–72
- Бондарко А. В. (1987) Содержание и типы аспектуальных отношений. / *Теория функциональной грамматики. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис*. Ленинград: Наука. С. 40–46
- Бондарко А. В. (2002) *Теория значения в системе функциональной грамматики*. Москва: Языки славянской культуры. 736 С.
- Бояджиев Г. Н. (1981) От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. Изж. 2-е. Москва: Просвещение. 336 С.
- Бриллюэн Л. (1966) *Научная неопределенность и информация*. Москва: Мир. 272 С.
- Бріцина О. Ю. (2006) *Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства*. Київ. (НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського). 396 с.
- Бройтман, С. Н. (2004). *Историческая поэтика*. Теория литературы в 2 т. Под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 2. Москва: Academia. 362 с.
- Брусенцов Н. П. (1985) *Микрокомпьютеры*. Москва: Наука. 208 С.
- Брусенцов Н. П. (2002) Интеллект и диалектическая триада. *Искусственный интеллект*. №2. С. 53–57.
- Брусенцов Н. П. (2003) Трехзначная интерпретация силлогистики Аристотел. *Историко-математические исследования*. 2-я серия. Вып. 8 (43). Москва.: Янус-К. С.317–327.

- Будагов Р.А. (1977) *Что такое развитие и совершенствование языка?* Москва: Наука. 264 С.
- Булгаков С. Н.(1991) *Православие. Очерки учения православной церкви.* Киев: Лыбидь. 236 С.
- Булгаков С. Н. (1994) *Свет невечерний.* Москва: Республика. 416 С
- Булюбаш И. Д. (2004) *Руководство по гештальт — терапии.* Москва: Издательство Института Психотерапии. 766 С.
- Бур, М., & Иррилиц, Г. (1978). *Притязания разума. Из истории немецкой классической философии литературы.* Москва: Прогресс. (Общественные науки за рубежом. Философия). 328 с.
- Бычков В. В. (1984 а) *Эстетика Аврелия Августина.* Москва: Искусство. 264 С.
- Бычков В. В. (1984 б) Формирование основных принципов византийской эстетики. *Культура Византии. IV- первая половина VII вв.* Москва: Наука. С. 504–545
- Бэлза И. Ф. (1953) *Моцарт и Сальери. Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова.* Москва: Музгиз. 136 С.
- Валері П. (1972) Вступ до методу Леонардо да Вінчі *Всесвіт.* № 3. С. 162–175
- Вандервеген Д. (2009) Истина, пропозициональные установки и тождество пропозиций. *Логико-философские штудии.* Вып. 7. С. 4–25
- Ваніна І.Г. (1964) *Українська шекспіріана.* Київ: Мистецтво. 204 С.
- Василенко В.Х. (1959) Диагноз, диагностика. *Большая медицинская энциклопедия.* Изд. 2-е. В 36 т. Т. 9. Москва: Большая советская энциклопедия. С. 163-194.
- Васильев А. Г., Васильева И. А., Большаков В. Н. (2007) *Феногенетическая изменчивость и методы ее изучения.* Екатеринбург: Изд. Уральского университета. 280 С.
- Васильев, С.А. (1988) *Синтез смысла при создании и понимании текста.* Киев: Наукова думка. 240 С.
- Василько В.С. (1962) *Микола Садовський та його театр.* Київ: Держ. вид. Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 196 С.
- Васина-Гроссман В. А. (1966) *Романтическая песня XIX века.* Москва: Музыка. 408 С.

- Вдовиченко А. В. (2006) Самозначный язык и парадокс лжеца. *Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. 3. Филология. Вып. 2. С. 183–190*
- Веккер Л. М. (1976) *Психические процессы. Том 2. Мышление и интеллект*. Ленинград: Изд. Ленинградского университета. 344 С.
- Вертгеймер М. (1987) *Продуктивное мышление*. Пер. с англ. С.Д. Латушкин. Ред. Э.М. Пчелкина. Общ. ред. С. Ф. Горбова и В.П. Зинченко. Москва: Прогресс. 336 С.
- Верхотурова Т.Л. (2009) Наблюдатель в концепции У. Матураны (опыт лингвистического анализа). *Вопросы когнитивной лингвистики. № 2. С. 136–141*
- Вільде Ірина. (1964) *Сестри Річинські*. Київ: Радянський письменник. Т. 1. 580 С.
- Виноградская И.Н. (1976) *Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись. Т. 4. 1927–1938*. Москва: Всероссийское Театральное Общество. 584 С.
- Вишневская И. Л. (1976) *Гоголь и его комедии*. Москва: Наука. 256 С.
- Владимиров, С. В. (1972) *Действие в драме*. Ленинград: Искусство. 159 С.
- Волошин М. (1988) Лица и маски. *Волошин М. Лики творчества*. Ленинград: Наука. (Литературные памятники). С. 112–163
- Волькенштейн В. М. (1960) *Драматургия*. Изд. испр. и допл.. Москва: Сов. писатель. 340 С. ...
- Воротников, Ю. Л. (2007) В поисках смыслового каркаса языка. *Язык как материя смысла. Сборник статей к 90 - летию Н. Ю. Шведовой*. Москва: Азбуковник. С. 37–48
- Вяземский, П.А. (1984) Фон - Визин (1848) *Вяземский, П. А. Эстетика и литературная критика*. Москва: Искусство. (История эстетики в памятниках и документах). С. 188–230
- Гаврин С.Г. (1974) *Фразеология современного русского языка в аспекте теории отражения*. Пермь: Пермский гос. педагогический институт. 254 С.
- Галанина (Раздьяконова) Е.В. (2013) Эвристическая роль мифа в неклассической науке. *Известия Томского политехнического университета. Философия, социология и культурология*. 2013. Т. 322. № 6. С. 127–130

- Галеева Н.Л. (2009) Перевод в культуре / *Критика и семиотика*, 2009, №6, с. 24–35
- Гальперин И.Р. (1981) *Текст как объект лингвистического исследования*. М Наука, 1981–140 с.
- Гальперин П. Я., Эльконин Д. Б. (1967) Послесловие. Ж. Пиаже. К анализу теории о развитии детского мышления / П.Я. Гальперин, Д.Б. Эльконин / *Флейвелл Дж.Х. Генетическая психология Жана Пиаже*. С предисловием Жана Пиаже. Пер. с англ. М.И. Лисиной, Л. Ф. Обуховой. Москва: Просвещение, 1967 — С. 596–622
- Гальперин П.Я. (1976) *Введение в психологию*. / Петр Яковлевич Гальперин — Москва: Изд. Московского университета, 1976–152 С.
- Гаспаров М. Л. (1986) Историческая поэтика и сравнительное стиховедение. (Проблема сравнительной метрики) / *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. — Москва: Наука, 1986. — С. 188–209
- Гастев Ю. А. (1975) *Гомоморфизмы и модели*. Москва: Наука. 152 С.
- Гегель, Г. В. Ф. (1971) *Эстетика*. В 4-х т. Т. 3. Москва: Искусство, 1971–624 С.
- Гегель Г.В.Ф. (1972) *Наука логики* (в 3 т.). Т.3. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель — Москва: Мысль, 1972 — (Философское наследие) — 376 С.
- Гегель Г.В.Ф. (1974) *Энциклопедия философских наук*. Т. 1 Наука логики. Москва: Мысль, 1974–454 с.)
- Гегель Г. В. Ф. (1976) Дух христианства и его судьба / *Гегель Г.В.Ф. Философия религии. В 2 т. Т.1*. Москва: Мысль, 1976 — С. 101–194
- Гегель Г. В. Ф. (1977) Лекции по философии религии / *Гегель Г. В. Ф. Философия религии в 2-х т. Т.2*. Москва : Мысль, 1977 — С. 5–333
- Гегель Г. В. Ф. (2000) *Феноменология духа*. Пер. Г.Г. Шпета. Отв. ред. М.Ф. Быкова. Москва: Наука. 495 с. (Памятники философской мысли)
- Генералюк Л. (2008) *Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва*. Київ: Наукова думка. 544 с.
- Герасимов А. С. (2011) *Курс математической логики и теории вычислимости*. Изд. 3-е, испр. и допл. СПб.: Лета. 284 С.

- Гессе Г. (1974) Степовий вовк. Роман. Пер. з нім. Євген Попович. *Всесвіт*. № 4. С. 31–66; № 5. С. 56–135
- Гессе Г. (1983) Власні твори Йозефа Кнехта. Вірші школяра і студента. Пер. Л.Костенко. *Гессе Г. Гра в бісер*. Київ: Вища школа, 1983. С. 252–260 .
- Гокиели, Л.П. (1965) *Логика*. (Т. 1). Тбіліси: Мецниереба. 330 С.
- Головащенко Ю.А. (1947) *Режиссерское искусство Таирова*. Москва, Ленинград: Искусство. 352 С., 64 илл.
- Гольдберг А.Л., Аввакумов Ю.П., Белоненко А.С., Карцовник В.Г. (1985) Трактат о музыке Юрия Крижанича. *Труда отдела древнерусской литературы*. XXXVIII. Ленинград: Наука. С. 356–410
- Горан В.П. (1990) *Древнегреческая мифологема судьбы*. Ровосилірск: Наука. 336 С.
- Городиський М.П. (1961) *Київський театр «Соловцов»*. Київ: Держвидав образотворчого мистецтва. 124 С.
- Горский В.С. (1981) *Историко-философское истолкование текста*. Киев: Наукова думка. 206 С.
- Горский Д.П. (1961) *Вопросы абстракции и образования понятий*. Отв.ред. С.А. Яновская. Москва: Изд. АН СССР. (АН СССР. Институт философии). 352 С.
- Горский Д.П. (1985) *Обобщение и познание*. Москва: Мысль. 208 С.
- Горчаков Н. М. (1957) *Режиссерские уроки Вахтангова*. Москва: Искусство. 192 С., илл. 34 С.
- Грановская Р.М. (1988) *Элементы практической психологии*. 2-е изд., испр. и допл. Ленинград: Изд. Ленинградского университета. 560 С.
- Грасиан Б. (1977) *Остроумие или искусство изощренного ума. Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение*. Москва: Искусство. С. 169–464
- Грегори, Р. Л. (2003). *Разумный глаз*. Изд. 2-е. (1-е изд. 1979). Москва: Едиториал URSS. Редактор Р. Дубровская. Перевод с английского А. И. Когана. 240 с.
- Греймас, А. - Ж. (2004) *Структурная семантика. Поиск метода*. Москва: Академический проект. 368 с.
- Греймас А.Ю. (2018) *Про богів та людей*. Пер. з литов. В. Просцевічуса. Київ: Києво-Могилянська Академія. 464 С.

- Гринин Л.Е., Марков А.В., Коротчаев А.В. (2008) *Макроэволюция в живой природе и обществе*. Москва: ЛКИ Учитель. 248 С.
- Гулыга А.В. (1969) История как наука. *Философские проблемы исторической науки*. Москва: Наука. С. 7–50
- Гулыга, А.В. (1986) *Немецкая классическая философия*. Москва: Мысль. 336 с.
- Гумбольдт, В.(1985) Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротею» Гете. *Гумбольдт В. Язык и философия культуры*. Москва: Прогресс. С. 160–278
- Гуревич Л. Я. (1927) *Творчество актёра. О природе художественных переживаний актёра на сцене*. Москва. (Труды Гос. Академии Художественных Наук. Театр. секция. Вып. 2). 64 С.
- Гуссерль Э. (2005) Амстердамские доклады: феноменологическая психология. *Гуссерль Э. Избранные работы*. Москва: Территория будущего. С. 297–340
- Давиденков С.Н. (1947) *Эволюционно-генетические проблемы в невропатологии*. Ленинград: Гос. Институт усовершенствования врачей/ 384 с.
- Дей О.І. (1975) *Сторінки з історії української фольклористики*. Київ: Наукова думка. 272 С.
- Дей О.І. (1978) *Поетика української народної пісні*. Київ: Наукова думка. 250 С.
- Демидов Н.В. (1965) *Искусство жить на сцене. Из опыта театрального педагога*. Москва: Искусство. 384 С.
- Демчук Р.В. (2017) Метаморфози міфологічного. *МАГІСТЕРІУМ. Культурологія*. Вип. 68. С. 14–21
- Демьянков, В.З. (1989) *Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ*. Москва: Изд. Московского университета. 172 С.
- Денисов, Э. (1972). Композиционный процесс и возможности его формализации при исследовании. *Точные методы и музыкальное искусство*. Ростов на Дону: Изд. Ростовского университета. С. 12–18.
- Джемс В. (1902) *Научные основы психологии*. Пер. с последнего английского издания по ред. Л.Е. Оболенского / Вильям Джемс. — Дозволено цензурою. СПб., 20 мая 1902 г. СПб.: Электронпечатня. (10-е бесплатное приложение к журналу “Самообразование”). 370, VI С.

- Дзюба І. (2014) *Тарас Шевченко*. Київ: Наукова думка. (Історія української літератури у 12 т. Т. 4). 784 С.
- Должанский А.Н. (1963) *24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича*. Ленинград: Сов. композитор. 276 С.
- Должанский А.Н. (1965) *Симфоническая музыка Чайковского*. Москва, Ленинград: Музыка. 240 С.
- Доливо А.Л. (1948) *Певец и песня*. Москва, Ленинград: Музгиз. 252 С.
- Домбровский В. (2008) *Українська стилістика і ритміка. Українська поетика*. Дрогобич: Відродження. 288 С.
- Дурилін С.М. (1955) *Марія Заньковецька. 1860-1934. Життя і творчість*. Київ: Мистецтво. 520 С.
- Дьяконов И.М. (1990) *Архаические мифы Востока и Запада*. Москва: Наука. 248 С.
- Дыбо А.В. (2009) Семантическая реконструкция в алтайской этимологии: лексика конкретного словаря // V Международная научная конференция *Язык Культура Общество*. М., 24-27.09.2009. Пленарные доклады. Москва: Московский Государственный Институт Иностранных Языков. С. 92–130
- Евреинов Н.Н. (1909) *Введение в монодраму*. СПб.: Изд. Н.И. Бутковской. 35 С.
- Евреинов Н. Н. (1922) *Театральные инвенции*. Москва: Время. 20 С.
- Ершов П.М. (1959) *Технология актерского искусства*. Москва: Всесоюзное театральное общество. 308 С.
- Есюнин С.Л. (2011) *Современные проблемы биологии: систематика, эволюция, экология*. Пермь: Пермский гос. университет. 148 С.
- Жан-Поль. (1981) *Приготовительная школа эстетики*. Москва: Искусство. 448 С.
- Желнов М.В. (1981) *Предмет философии в истории философии*. Москва: Изд. Московского университета. 720 С.
- Женетт Жерар. (1998) *Фигуры*. Т. 2. Пер. с фр. Общ. ред. С. Зенкина. Москва: Изд. им. Сабашниковых. 472 С.
- Жоль К.К. (1984) *Мысль. Слово. Метафора*. Киев: Наукова думка. 304 С.
- Журавский А.В. (1990) *Христианство и ислам. Социокультурные проблемы диалога*. Москва: Наука. 128 С.

- Захаров В.П. (2005) *Корпусная лингвистика. Учебно - методическое пособие*. СПб. (Санкт-петербургский гос. университет. Кафедра математической лингвистики) 48 С.
- Зедльмайр Г. (2000) *Искусство и истина*. СПб: Аxiома. 272 с.
- Земляной С. (2006) Духовные искания молодого Лукача. *Логос*. 1 (52). С. 109-115
- Зеров М. (1990 а) Сонети. *Зеров М. Твори в 2 т.* т.1. Київ: Дніпро. С. 22–70 .
- Зеров М. (1990 б) Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства. *Зеров М. Твори в 2 т.* т.2. Київ: Дніпро. С. 246–567
- Зинченко В. Г. (2017) Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. *Зинченко В.Г. Научное наследие литературоведа. Воспоминания*. Одесса: Астропринт. С. 208–371
- Зинченко В. П. (1996) Интуиция Н. А. Бернштейна: движение — это живое существо. (К столетию со дня рождения Н. А. Бернштейна) // *Вопросы психологии*. № 6. С. 135–138
- Золтай Д. (1977) *Этос и аффект*. Москва: Прогресс. 372 С.
- Зубов А.В., Зубова И.Н. (2007) *Основы искусственного интеллекта для лингвистов*. Москва: Логос. 320 с.
- Зюков Б.Б. (1985) *Константин Хохлов*. Київ: Мистецтво. 162 С.
- Иваницкий А.И. (1978) Типологическая характеристика некоторых принципов формообразования в украинском фольклоре. *Музыкальная фольклористика*. Вып. 2. Москва: Музыка. С. 90–116
- Иваницький А.І. (2003) *Основы логіки музичної форми (проблема походження музики)*. Київ: Альтерпрес. 180 С.
- Иваницький А.І. (2009) *Историчний синтаксис фольклору. Проблеми походження, декодування та хронологізації народної музики*. Вінниця: Нова книга. 404 С.
- Иванов Вяч.Вс. (2004) *Лингвистика третьего тысячелетия*. Москва: Языки славянской культуры. 208 с.
- Измайлов Г. В. (2005) Лейбниц и Гегель: понятие субстанции как субъекта. *Историко-философский ежегодник 2004*. Москва: Наука. С. 168–187
- Ильинова Е.Ю. (2012) Мифология как эвристический прием интерп-

- регации когнитивной картины мира. *STUDIA LINGUISTICA. Антропологическая лингвистика: проблемы и решения.* Вып. XXI. СПб.: Политехника-Сервис. С. 184–194.
- Ильичева М.А. (1984) *Аскольд Макаров.* Ленинград: Искусство. 158 С.
- Івашків В. М. (1990) *Українська романтична драма 30–80-х років XIX ст.* Київ: Наукова думка. 142 с.
- Калинин С. (2002) Трансцендентное в философии XVIII — первой половины XIX веков в творчестве Листа. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств.* Харьков: РА — Каравелла. С. 92–100
- Кандинский Б.С. (1982) Коммуникативная организация текста. *Московский гос. ин-т иностр. яз. Сб. науч. тр.* Вып. 189. Москва. С. 22–37
- Кант, И. (1964) Критика чистого разума. *Кант, И. Соч. в 6-ти т.* Т. 3. Москва: Мысль. С. 73–799
- Карманова З.Я. (2009) О смысловом потенциале слова (в развитие идей А.А.Потебни). *Вестник Челябинского университета,* № 10. (Филология. Искусствоведение. Вып. 30) С. 36–43
- Карпенко Д.С. (2007) *Логика Лукасевича и простые числа.* Москва: URSS (ЛКИ). 256 С.
- Катусенко В. (2003) Тома Аквінський і його філософія. *Тома Аквінський. Коментарі до Арістотелевої «Політики».* Київ: Основи. С. 5–25.
- Качуровський І. (2005) *Генерика і архітектоніка. Література європейського середньовіччя.* Київ: Києво-Могилянська академія. 384 С.
- Кедров М. Н. (1978) Беседы с участниками режиссерской лаборатории о перевоплощении актера. *Кедров М. Н. Статьи, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о М. Н. Кедрове.* Москва: Всероссийское Театральное Общество. С. 137–172
- Келдыш Ю.В. (1973) *Рахманинов и его время.* Москва: Музыка. 472 С.
- Кизима В.В. (2016) Сизигия как сущность бытия. *Totallogy — XXI. Постнекласичні дослідження* № 33. С. 7–54
- Китаев-Смык, Л. А. (2007). Факторы напряженности творческого процесса. *Вопросы психологии.* № 3. С. 69–82.
- Кнебель, М. О. (1961). *О действенном анализе пьесы и роли.* Москва: Искусство. 132 с.

- Кнебель М. О. (1966) *Школа режиссуры Немировича-Данченко*. — Москва: Искусство. 168 С.
- Кнебель, М. О. (1967). *Вся жизнь*. Москва: Всероссийское театральное общество. 588 с.
- Кнебель М.О. (1984) *Поэзия педагогики*. 2-е изд. Москва: Всероссийское театральное общество, 528 С.
- Кнебель М. О. (1986) Михаил Чехов об актерском искусстве. *Чехов М.А. Литературное наследие. Т. 2*. Москва: Искусство. С. 5–33
- Коваленская Т.М. (1983) *Русский реализм и проблема идеала*. Москва: Изобразительное искусство. 304 с., 118 ил.
- Ковтонюк В. Л. (2018) Творчество музыканта-исполнителя сквозь призму феноменологии *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 50 с. 8–16
- Ковтунова И.И. (2005) Синтаксис поэтического текста. *Поэтическая грамматика*. В 3-х кн. Кн. 1. Москва: Азбуковник. (РАН. Институт русского языка им. В.В. Виноградова). С. 239–297
- Кожина М.Н. (1966) *О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики*. Пермь. (Пермский гос. университет им. А.М.Горького). 210 С.
- Козаржевский А.Ч. (1975) *Учебник древнегреческого языка*. Москва: Изд. Московского университета. 408 С.
- Козеллек Р. (2005) *Минуле майбутнє*. Київ: Дух і літера. 380 С.
- Козлик І.В. (2007) *Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства*. Івано-Франківськ: Поліскан. 592 с.
- Колесов В.В. (1990) Общие понятия исторической стилистики / *Историческая стилистика русского языка*. Петрозаводск. (Петрозаводский гос. университет им. О.В. Куусинена). С. 16–36.
- Колесов В.В. (2017) Идея и идеал. *Языковые категории и единицы: синтагматический аспект. Материалы 12-й Международной научной конференции. (г. Владимир, 26–28 сентября 2017 г.)*. Владимир: Владимирский государственный университет. С. 225–239
- Коллингвуд Р.Дж. (1980) *Идея истории. Автобиография*. Пер. и комм. Ю.А. Асеева. Москва: Наука. 488 С.
- Коломієць В.Т. (1982) Байдики. *Етимологічний словник української мови*. Т. 1. Київ: Наукова думка. С. 116

- Кононюк А. Е. (2017) *Дискретно-непрерывная математика. Кн. 9. Математическая логика. Ч.1.* Київ: Освіта України. 582 С.
- Конрад Н.И. (1991) *Японская литература в образцах и очерках.* Репринтное издание. (Ленинград: Издание института живых восточных языков им. А.С. Енукидзе. 1927). Москва: Наука. VIII, 552 С.
- Коонен А. Г. (1975) *Страницы жизни.* Москва: Искусство. 456 С.
- Копистянська Н. (2003) Функція чужого простору в поетиці роману Г. Флобера «Мадам Боварі». *Іноземна філологія.* Вип. 114. С. 107–118
- Копистянська Н.Х. (2005) *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства.* Львів: ПАІС. 368 С.
- Копыленко, М.М.; Попова, З.Д. (1978) *Очерки по общей фразеологии.* Изд. 2-е. Воронеж: Изд. Воронежского университета. 144 С.
- Корнієнко Н.М. (1998) *Лесь Курбас. Репетиція майбутнього.* Київ: Факт. 470 С.
- Корниенко Н.Н. (2005) *Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937).* Киев: Гос. Центр театрального искусства им. Л. Курбаса. 408 С.
- Корнієнко Н.М. (2013) *Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея.* Київ: Альтерпрес, 2013. 264 С.
- Королев В.С., Кондрашов В.А. (2011) *Феноменология культуры.* Ростов на Дону: Издание Южного Федерального Университета. 296 С.
- Корчежинская, В. И., Кузьмина, Т. В., & Маляревский А. Л. (1980). Изучение структуры нарушения слухоречевой памяти. *Психологический журнал.* № 5. С. 82–92
- Косарев А.Ф. (1996) *Мифология и ее эвристическая значимость: формы человеческого бытия и способы его постижения в исторической перспективе.* Автореф. дис. ... д.филос.н. СПб. 36 С.
- Костандов, Э. А. (1983). *Функциональная асимметрия полушарий мозга и неосознаваемое восприятие.* Москва: Наука. 172 с.
- Костелянец, Б.О. (1976) *Лекции по теории драмы. Драма и действие.* Под ред. В.А. Сахновского — Панкеева. Ленинград. (ЛГИТМиК) 159 С.

- Костюхин, Е.А. (1987) *Типы и формы животного эпоса*. Москва: Наука. 272 С.
- Кошарний С.О. (2005) *Феноменологічна концепція філософії Е. Гуссерля*. Київ: Український центр духовної культури. 370 С.
- Кремлев Ю.А. (1970) *Фортепианные сонаты Бетховена*. Москва: Сов. композитор. 336 С.
- Кренке Ю. (1938) *Воспитание актера*. Москва: ВЦСПС. Центральный дом художественной самодеятельности. 248 С.
- Кристи, Г.В. (1952) *Работа Станиславского в оперном театре*. Москва: Искусство. 284 С.
- Кром М.М. (2004) Зрячий миф или парадоксы исторической феноменологии (Рец. на Каравашкин А.В., Юрганов А.Л. Опыт историвческой феноменологии: трудный путь к очевидности. Москва: РГГУ, 2003. 385 С.) *Новое литературное обозрение*. № 4.
- Крушинский Л.В. (1986) *Биологические основы рассудочной деятельности*. Москва: Изд. Московского университета. 272 С.
- Крымский С.Б. (1965) Интерпретация как логическая операция. *Вопросы философии*. № 11. С. 47–56
- Кузанский Н. (1980) Берилл Кузанский Н. *Соч. в 2 т.* Т. 2. Москва: Мысль. (Философское наследие. Т. 82). С. 95–133
- Кудрявцева Т.В. (2006) *Арно Хольц: «революция в лирике»*. Москва: ИМЛИ РАН. 172 с.
- Кудряшов А.Ю. (2006) *Теория музыкального содержания*. СПб., Москва: Лань. 428 С.
- Кузнецов Б. Г. (1958) *Принципы классической механики*. Москва: Изд. АН СССР. 324 С.
- Куліш П. (1909 а) Маруся Богуславка. *Куліш П. Твори. Видане товариства «Просвіта»*. Т.2. (Руська Письменність. VI.2). Львів: З друкарні Наукового товариства ім. Шевченка. С. 5–192
- Куліш П. (1909 б) Грицько Сковорода. *Куліш П. Твори. Видане товариства «Просвіта»*. Т.2. (Руська Письменність. VI.2). Львів: З друкарні Наукового товариства ім. Шевченка. С. 285–386
- Куліш П. (1909 в) *Твори. Видане товариства «Просвіта»*. Т.4. (Руська Письменність. VI.4). Львів: Наукове товариство ім. Шевченка., 1909. 528 С.
- Куліш П. (1989) Чорна рада. Хроніка 1663 року. *Куліш П. Твори в 2 т.* Т. 2. Київ: Дніпро. С. 6–153

- Куренкова Р. А. (2015) *Этюды к феноменологической эстетике музыки*. Владимир : Изд. Владимирского гос. университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. 200 с.
- Курціус Ернст Роберт (2007) *Європейська література і латинське середньовіччя*. Пер. з нім. Анатолій Онишко. Львів: Літопис, 2007. 752 с
- Кушпет В. (2007) *Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX-поч. XX ст.)*. Київ: Темпора. 496 с.
- Ларин Б.А. (1956) Очерки по фразеологии (О систематизации и методах исследования фразеологических материалов). Доклад на сессии АН Литовской ССР 15 VI 1953, повторенный в ЛГУ. *Ученые записки Ленинградского Гос. Университета. Серия филологических наук*. Вып. 24. С. 200–224
- Левашов, О. В. (1981). О различии в принципах переработки зрительной информации в правом и левом полушариях головного мозга. *Проблемы управления в технике, экономике и биологии*. Москва: Наука. С. 207–212.
- Лейбниц Г.В. (1983) Новые опыты о человеческом разумении. Пер. с фр. П.С. Юшкевича. *Лейбниц Г.В. Соч. в 4 т. Т. 2*. Москва: Мысль. (Философское наследие. Т. 87). С. 47–545
- Лейдерман, Н. А. (2010). *Теория жанра. Исследования и разборы*. Екатеринбург: Уральский гос. пед. институт. 900 с.
- Ле Ни Ж.-Ф. (1973) Условные реакции / Жан-Франсуа Ле Ни / *Экспериментальная психология*. Ред.-сост. Поль Фресс и Жан Пиаже. Пер. с фр. Общ. ред. и предисл. А.Н. Леонтьева. Вып. 4. Научение и память. Москва: Прогресс. 344 С.
- Лесная О.Ю. (2012). *Феноменология религии. Учебно-методические материалы*. Витебск: Витебский гос. университет им. П.Я. Машерова. 73 С.
- Лефевр, В.А. (1973) *Конфликтующие структуры*. Изд. 2-е, перераб. и допл. Москва: Сов. радио 160 С.
- Лещева А.Н. (2010) *Природа текстовой категории «неопределенность» (на материале лирики И. Бродского)*. Автореф. дис. к.филол.н. Екатеринбург. 22 С.
- Лифшиц М.А. (1978) Критические заметки к современной теории мифа. Часть 2. *Вопросы философии*. № 10. С. 138–152
- Лифшиц М.А. (1979) *Мифология древняя и современная*. Москва: Искусство. 582 С.

- Лопухов Ф.В. (1971) Комментарии. Балетмейстерские экспликации (М. Петипа). *Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи*. Ленинград: Искусство. С. 155–224
- Лосев А.Ф. (1974) Хтоническая ритмика аффективных структур в “Энеиде” Вергилия. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград: Наука. С. 143–160
- Лосев А.Ф. (1980) *История античной эстетики. (Т. 6) Поздний эллинизм*. Москва: Искусство. 767 С.
- Лосев А.Ф. (1982) *Знак. Символ. Миф*. Москва: Изд. Московского университета. 482 С.
- Лосев А.Ф. (1990) *Философия имени. Лосев А.Ф. Из ранних произведений*. Москва: Правда. С. 9–192
- Лосев А.Ф. (1994 а) Диалектика мифа. *Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность*. Москва: Мысль. С. 5–216
- Лосев А.Ф. (1994 б) Самое само (1934). *Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность*. Москва: Мысль. С. 299–526
- Лосев А.Ф. (2000) *История античной эстетики (Т. 8, кн. 2). Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2*. Москва : Фолио. 678 С.
- Лоусон, Дж. Г. (1960) *Теория и практика создания пьесы и киносценария*. Пер. с англ. Е. С. Макарова и З. М. Скаловой. Москва: Искусство. 564 С.
- Лукаевич Я. (1959) *Аристотелевская силлогистика с точки зрения современной формальной логики*. Пер. с англ. Н.И. Стяжкина и А.Л. Субботина. Общ. ред. и вступ.ст. проф. П.С. Попова. Москва: Иностранная литература. 312 С.
- Лукач Д. (1974) Франц Кафка чи Томас Манн? *Всесвіт*. № 5. С. 168–185
- Лукач Д. (1986) *Своеобразие эстетического*. Т. 2 Москва: Прогресс. 468с.
- Лурия А.Р. (1971) Психология как историческая наука. *История и психология*. Москва: Наука. С. 36–62
- Лурия, А. Р. (1994). *Маленькая книжка о большой памяти*. Москва: Эйдос. Изд. 2-е. (Изд. 1-е 1965). 102 с.
- Любарець Н.О. (2008) *Ритм художньої прози Вірджинії Вульф*. Автореф. ... дис. к. філол. н. Київ, 2008 (Київський національний університет ім. Тараса Шевченка). 20 С.
- Любищев А.А. (1982) *Проблемы формы, систематики и эволюции организмов*. Москва: Наука. 280 С.

- Львов-Анохин Б.А. (1959) *Амеросий Максимилианович Бучма. 1891–1957*. Москва: Искусство. 186 С. , 36 С. илл.
- Львов-Анохин Б.А. (1970) *Галина Уланова*. Москва: Искусство. (Жизнь в искусстве). 280 С.
- Львов-Анохин Б.А. (1976) *Мастера Большого балета*. Москва: Искусство. 240 С.
- Мазниченко М.А. (2018) *Эвристический потенциал педагогической мифологистики*. Автореф. дис. ... д. пед. н. Москва. (Институт стратегии развития образования РАО). 37 С.
- Маковой О. (1900) *Панько Олелькович Куліш, огляд його діяльності*. Львів: З друкарні Наукового Товариства імені Шевченка під зарядом К. Беднарського. 6, 169 С.
- Маковский М.М. (1988) *Лингвистическая комбинаторика*. Москва: Наука ! 232 с.
- Маковский М.М. (2005) *Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев*. Изд. 2-е, допл. Москва: URSS ! 280 С..
- Макулин А.В. (2017) *Визиография. Око Линкея и щит Персея. Ч. 1*. Архангельск: Северный гос. мед. институт. 432 С.
- Манн Т. (1975) *Письма*. Москва: Наука. 470 с. ...
- Манхейм К. (1994) *Диагноз нашего времени*. Москва: Юрист. 704 С.
- Мартинсен К.А. (1966) *Индивидуальная фортепианная техника*. Москва: Музыка. 220 с.
- Мар'яненко І.О. (1964) *Сцена. Актори. Ролі*. Київ: Мистецтво.
- Матюшкин А.В. (2007) *Проблемы интерпретации литературного художественного текста*. Петрозаводск: Изд. КГПУ. 190 С.
- Мацгин А.П. (1977) *Орленев*. Москва: Искусство. (Жизнь в искусстве). 382 С.
- Мельников Г.П. (2003) *Системная типология языков. Принципы, методы, модели*. Москва: Наука. 394 С.
- Месснер В.О. (1962) *Аппликатура в фортепианных сонатах Бетховена*. Москва: Сов. Россия. 152 С.
- Мещанинов И.И. (1940) *Общее языкознание*. Москва, Ленинград: Учпедгиз. 260 С.
- Мигирин, В.Н. (1957) Трансформациология языка. *Известия Крымского педагогического института. 1956. Том 23*. Симферополь. С.303–319

- Михайлов А.В. (1982) Роман и стиль. *Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения*. Москва: Наука. С. 137–203
- Михайлов А.В. (1988 а) Йохан Хейзинга в историографии культуры / *Хейзинга, Й. Осень средневековья*. М.: Наука, 1988 — С. 412–459
- Михайлов А.В. (1988 б) Античность как идеал и культурная реальность XVIII - XIX вв. *Античность как тип культуры*. Москва: Наука, 1988. с. 308-324
- Михайлов А.В. (1989) *Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры*. Москва: Наука, 1989–232 с.
- Михайлов А.В. (1996) Иоганн Беер и И.А. Гончаров: о некоторых поздних отражениях литературы барокко. *Контекст — 1993*. Москва: Наследие. С. 263–295
- Михайлов А.В. (2000) Обратный перевод. Москва: Языки русской культуры. 853 С.
- Михайлов А.В. (2008) *Методы и стили литературы*. Москва: ИМЛИ РАН им. А.М.Горького. 176 с.
- Михайлов И.А. (1997) Переписка Дильтея и Гуссерля. Экзистенциальные истоки феноменологии. *История философии. ИФ РАН*. Вып. 1. С. 71–80
- Михед, П. (2007) *Слово художне, слово сакральне*. Ніжин: Аспект-Поліграф. 180 С.
- Москальчук Г.Г. (2003) *Структура текста как синергетический процесс*. Москва: УРСС. 294 С.
- Москальчук Г.Г. (2006) Структурная организация как аспект общей теории текста. *Вестник Оренбургского гос. университета. Гуманитарные науки*. Т. 1. № 1. С. 73–81
- Москальчук Г.Г., Манаков Н.А. (2014) Форма текста как многоуровневый конструкт. *Знание. Понимание. Умение*. (Московский гуманитарный университет). № 4. С. 291–302.
- Мочалов, Л. В. (1979). О систематике типов пространственного построения картины. *Советское искусствознание 78*. Вып. 2. Москва: Советский художник. С. 295–314.
- Мюллер И. (1984) *Эвристические методы в инженерных разработках (методы нужно применять)*. Москва: Радио и связь. 144 С.
- Нагель Э., Ньюмен Д. (1970) Теоремы Геделя. Сокращенный перевод с англ. Ю. А. Гастева. Москва: Знание. 64 С.

- Нахлік Є. (2007 а) *Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель*. Наукова монографія у 2 т. Т. 1. *Життя Пантелеймона Куліша. Наукова біографія*. Київ: Український письменник. 463 С.
- Нахлік Є. (2007 б) *Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель*. Наукова монографія у 2 т. Т. 2. *Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша*. Київ: Український письменник. 462 С.
- Некрасова, Е. А. (1984). Неосуществленный замысел 1920-х годов создания *Symbolarium'a* (словаря символов) и его первый выпуск «точка». *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. 1982*. Ленинград: Наука. С. 99–115.
- Немирович-Данченко Вл. И. (1984) *О творчестве актера. Хрестоматия*. Изд. 2-е, допл. Сост., ред., автор статей В.Я. Виленкин. Москва: Искусство. 624 С.
- Нечкина М.В. (1982) *Функция художественного образа в историческом процессе*. Москва: Наука (АН СССР. Отделение истории). 322 С.
- Никитин М.В. (1988) *Основы лингвистической теории значения*. Мочква: Высшая школа. 168 С.
- Николаева Т.М. (2012) *О чем на самом деле написал Марсель Пруст?* Москва: Языки славянской культуры. 128 С.
- Нильсон Н. (1973) *Искусственный интеллект. Методы поиска решений*. Пер. с англ. В. Л. Стефанюка. Под ред. С. В. Фомина. Москва: Мир. 272 С.
- Новоселов М.М. (2000) *Логика абстракций (методологический анализ)*. Ч. 1. Москва: Институт философии РАН. 192 С.
- Новоселов М.М. (2003) *Логика абстракций(методологический анализ)*. Ч. 2. Москва: Институт философии РАН. 156 С.
- Номис М. (1993) *Українські приказки, прислів'я і таке інше*. Київ: Либідь. (Літературні пам'ятки України). 768 с.
- Образцов С.В. (1987) *Этафета искусств*. Изд. 3-е. Москва: Искусство. 240 С.
- Одоевский В.Ф. (1974) Гномы XIX столетия. *Русские эстетические трактаты первой половины XIX в. Т. 2*. Москва: Искусство. с. 171–178
- Одоевский В.Ф. (1982) Из записной книжки. *Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве*. Москва: Современник. С. 33–38

- Осокина С.А. (2015) *Основания теории мезауруса*. Дис. ... д.филол.н. Барнаул. (Алтайский гос. университет). 467 С.
- Павлов И.П. (1938) *Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных*. Сб. статей, докладов, лекций и речей. Изд. 6-е, проверенное и вновь дополненное. Ленинград: Ленбиомедгиз. 772 С.
- Павлов И.П. (1952) *Лекции о работе головного мозга*. Москва: Изд. Академии Медицинских Наук СССР. (Классики физиологии) 288 С.
- Павловские среды*. (1949) Протоколы и стенограммы физиологических бесед. Том 1. Протоколы 1929–1933 гг. Отв.ред. акад. Л.А. Орбели. М.осква, Ленинград: Изд. АН СССР. 360 С.
- Паперный З. С. (1976) *Записные книжки Чехова*. Москва: Сов. писатель. 392 С.
- Паперный З. С. (1982) *«Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова*. Москва: Искусство. 288 с.
- Пейпер А. (1962) *Особенности деятельности мозга ребенка*. Пер. с нем. Ленинград: Медгиз. 520 С.
- Переверзев В.Ф. (1982) Основы эйдологической поэтики. *Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования*. Москва: Советский писатель. С. 417–509
- Перельман Н.Е. (1986) *В классе рояля*. Ленинград: Музыка. 80 С.
- Пешковский А.М. (1938) *Русский синтаксис в научном освещении*. Изд. 6-е. Москва: Учпедгиз. 452 с.
- Пиаже Ж., Инельдер Б. (1963) *Генезис элементарных логических структур*. Пер. с фр. Э.М. Пчелкиной. Послесловие А.Н. Леонтьева и О.К. Тихомирова. Москва: Иностранная литература.
- Пименова М.Вас. (2013) Устойчивые единицы древнерусского текста: семантика и структура. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Вип. 18. С. 45–50.
- Пименова М.Вас. (2015) Синкретемы с устойчивым книжным атрибутом в памятниках XVII в. *Языковые категории и единицы: синтагматический аспект. Материалы 11-й международной конференции*. Владимир. С. 406–410
- Пиралишвили О. Д. (1982) *Проблема «нон финито» в искусстве*. Тбилиси: Хеловнеба. 248 С.

- Плеснер Х. (2004) *Ступени органического и человек: введение в философскую антропологию*. Москва: РОССПЭН. (Книги света). 368 с.
- Плунгян В.А. (1998) *Грамматические категории, их аналоги и заместители*. Автореф. ... докт. филол. н. Москва. (Московский Гос. Университет). 48 С.
- Подкорытов Г.А. (1988) *О природе научного метода*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета. 224 С.
- Подкорытов Г.А., Алябьева З.С. (2016) *Уникальное в мире природы и человека. Сборник научных и литературно-художественных миниатюр*. Санкт-Петербург: Химиздат. 320 С..
- Пойа Д. (1961) *Как решать задачу*. Пер. с англ. В.Г. Звонаревой и Д.Н. Белла. Под ред. Ю.М. Гайдука. Изд. 2-е. Москва: Учпедгиз. 208 С.
- Пойа Д. (1975) *Математика и правдоподобные рассуждения*. Пер. с англ. И.А. Вайнштейна. Под ред. С.А. Яновской. Изд. 2-е, испр. Москва: Наука. 464 С.
- Полоцкая Э. А. (1973) Чехов в художественном развитии Бунина (1890-1910-е годы). *Иван Бунин. Кн. 2*. Москва: Наука. (Литературное наследство. Т. 84. Кн. 2). С. 66–89
- Попов А. Д. (1979) Художественная целостность спектакля. *Попов А.Д. Творческое наследие*. Москва: Всероссийское Театральное Общество. С. 305–503
- Попов Э.В. (1982) *Общение с ЭВМ на естественном языке*. Москва: Наука. 360 С.
- Попова И.Л. (2015) *Историческая поэтика в теоретическом освещении*. Москва: Институт мировой литературы РАН. 264 С.
- Попович М.В. (2004) Памяти учителя. *Злотина М.Л. Диалектика*. Киев: Институт философии. Институт социологии НАН Украины. С. 328–332. .
- Поршнев Б.Ф. (1969) О начале человеческой истории. *Философские проблемы исторической науки*. Москва: Наука. С. 80–112
- Постовалова В.И. (1982) *Язык как деятельность. Опыт интерпретации концепции В.Гумбольдта*. Москва: Наука. 222 С.
- Потебня А.А. (1958) *Из записок по русской грамматике*. Том 1–2. М.: Учпедгиз. 536 С.
- Потебня А.А. (1976) Из записок по теории словесности (фрагменты).

- Потебня А.А. Эстетика и поэтика.* Москва: Искусство. С. 286–461
- Потебня А.А. (1990 а) Из лекций по теории словесности. *Потебня А.А. Теоретическая поэтика.* Москва: Высшая школа. (Классика литературной науки). С. 55–131
- Потебня А.А. (1990 б) Из записок по теории словесности. *Потебня А.А. Теоретическая поэтика.* Москва: Высшая школа. (Классика литературной науки). С. 132–319
- Потебня А.А. (1993) *Мысль и язык.* Киев: СИНТО. 190 С.
- Пресняков О.П. (1978) *А.А.Потебня и русское литературоведение конца XIX — начала XX века.* Саратов: Изд. Саратовского университета. 232 С.
- Пресняков О.П. (1980) *Поэтика познания и творчества: теория словесности А.А. Потебни.* Москва: Художественная литература. 218 с.
- Приходовская Е.А. (2018) *Смысловый и выразительный потенциал синтетического жанра монооперы.* Дисс. ... д. иск. Новосибирск. (Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки). 411 С.
- Причепій Є.М. (1971) *Феноменологічна теорія свідомості Е. Гуссерля.* Київ: Наукова думка. 104 С.
- Прокофьев Гр.П. (1927) *Игра на фортепиано. (Лекции, читанные 21 и 28 марта 1926 г.).* Москва. (Библиотека пианиста. Кн. 2. Труды Гос. Института Музыкальной Науки. Фортепиано — методологическая секция). 152 С.
- Прокофьев Гр.П. (1935) Наука и музыкальная педагогика. *Развитие пианиста. Сб. статей за 1931-33 г.* Москва: ОГИЗ МУЗГИЗ. (Науч.-исслед муз.-пед лаборатория). С. 5–22
- Прокофьев Гр.П. (1956) *Формирование музыканта-исполнителя — пианиста.* Под ред. действ. чл. АПН РСФСР Б.М. Теплова. Москва: Изд. Акад. Педагог. Наук. (АПН РСФСР. Институт психологии). 480 С.
- Радищева О.А., Шингарева Е.А. (1978) *Летопись творческой жизни А.К. Тарасовой / Алла Константиновна Тарасова. Документы и воспоминания.* — Москва: Искусство. С. 31–138
- Радченко О.А. (2006) *Язык как мирозидание. Лингвофилософская концепция неогумбольдтианства.* Изд. 3-е.. Москва: Ком-книга URSS. 312 С.

- Раздьяконова (Галанина) Е.В. (2009) *Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры*. Автореф. дис. ... к.филос.н. Томск. 23 с.
- Разумовский А. (1968) Пирс Уайт. *Звезды немого кино*. Москва: Искусство. С. 114–132
- Райхерт К.В. (2015) Концептуализация и тропология. *Первый независимый научный вестник*. № 1. С. 40–43
- Ракитов А.И. (1969) К вопросу о структуре исторического исследования. *Философские проблемы исторической науки*. Москва: Наука. С. 161-185
- Раушенбах, Б. В. (1980). *Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов*. Москва: Наука. (АН СССР. ВНИИ Искусствознания Министерства культуры СССР). 288 с.
- Раушенбах, Б. В. (1986). *Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы*. Москва: Наука. 156 с.
- Резникович М.Ю. (1996) *От репетиции к репетиции*. Київ: Абрис. 320 С.
- Реформатский А. А. (1987) Структура сюжета у Л. Толстого (1928). *Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика*. Москва: Наука. С. 180–259
- Решетняк Л. (2001) Нотный текст как шифр (на примере загадочных канонов). *Київське музикознавство*. Вип. 7. С. 136–144
- Решетняк Л. (2002) О буквенных и цифровых шифрах в эстетике романтизма/ Л. Решетняк. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств*. Сост. Г.И. Ганзбург. Харьков: Каравелла. С. 201–209
- Рикер П. (1990) Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение. *Теория метафоры*. Москва: Прогресс. С. 416–434
- Рікер П. (2002) *Інтелектуальна автобіографія*. Київ: Дух і літера. 112 С.
- Риккерт Г. (1998) *Философия жизни / Риккерт Г. Введение в трансцендентальную философию. Предмет познания. Философия истории. Философия жизни. О понятии философии*. Киев: Ника-центр. С. 268–44
- Ровенко А.В. (1984) Научные основы скрытого многоголосия. *Поли-*

- фоническая музыка. Вопросы анализа.* Москва. (Гос. муз. — пед. институт им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 75). С. 51–68.
- Рождественская Н. В. (1978) *Проблемы сценического перевоплощения.* Ленинград. 1978. (Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии). 182 С.
- Рождественский Г.Н. (1974) *Дирижерская аппликатура.* Ленинград: Музыка. 104 С.
- Розе Н.А. (1970) *Психомоторика взрослого человека.* Ленинград: Изд. Ленинградского университета. 128 С.
- Розенфельд С. (1982) (Воспоминания) / *Воспоминания об А.Н. Толстом.* Изд. 2-е, допл. Москва. Советский писатель. С. 164–172
- Розет И.М. (1988) *Что такое эвристика.* Минск: Народная асвета. 168 С.
- Ротенберг, В. С. (1980). Слово и образ: проблема подтекста. *Вопросы философии.* № 4. С. 152–155.
- Рылеев К.Ф. (1956) Наливайко (отрывки из поэмы). *Рылеев К.Ф., Стихотворения.* Ленинград: Сов. писатель. (Библиотека поэта. Малая серия). С. 318-339
- Савельева, М.Ю. (2002) *Введение в метатеорию сознания.* Київ: Парапан. 334 С.
- Савельева М.Ю. (2003) *Лекции по мифологии культуры.* Київ: Парапанг. 272 С.
- Савина М. и Кони А. (1938) *Переписка 1883–1913.* Ленинград, Москва: Искусство, 1938. 116 С.
- Савицкий, В.М. (2006) *Основы общей идиоматики.* Москва: Гнозис. 208 С.
- Салмина Н.Г. (1988) *Знак и символ в обучении.* Москва: Изд. Московского университета. 288 С.
- Самойленко А. И., Русяева М.О. (1997) Концепция посттрагического в музыке. / *Культурологические проблемы музыкальной украинистики.* Вып. 2. Ч. 1. Одесса: Астропринт. С. 52–58
- Самойленко А. (2002) *Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога.* Одесса: Астропринт. 244 с.
- Се Ше Цзюньюн, Колодкина, Е.Н. (2007) Фреймовый и лингвокультурологический анализ устойчивых сочетаний, содержащих ботанизмы, в китайском, русском и английском языках. *Вестник Российского государственного педагогического института.* С. 5–16

- Серебрянников, О. Ф. (1970). *Эвристические принципы и логические исчисления*. Отв. ред. Бирюков, Б. В. Москва: Наука. 284 с.
- Сидорчук И.В. (2015) Цели и перспективы истории досуга *Историческая психология и социология истории* 2015 № 2 С. 174–286
- Скабалланович М. Н. (2004) *Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня*. Киев: Пролог. 258 С.
- Сковорода Г. (1973) *Повне зібрання творів у 2-х т.* Київ: Наукова думка. Т.1. 532 С.
- Скрябин С.С. (1929) Экспериментальное исследование процесса абстракции в связи с восприятием формы. *Труды Государственной Академии Художественных Наук. Лаборатория экспериментальной эстетики и искусствоведения*. Вып. 2. С. 45–87
- Слива Т.В. (2014) Меронимы в составе ассоциативно-семантических групп. *Науковий часопис Національного педагогічного університету*. Сер. 9 *Сучасні тенденції розвитку мов*. Вип. 11. С.223–227
- Смирнов С.Д. (1985) *Психология образа: проблема активности психического отражения*. Москва: Изд. Московского университета. 232 С.
- Смирнова М.В. (1979) *Артур Шнабель*. Ленинград: Музыка. 96 С.
- Содомора А. (1985) Співець одвічних перевтілень. *Овідій. Метаморфози*. Київ: Дніпро. С. 5–14
- Солганик Г.Я. (1997) *Стилистика текста*. Москва: Флинта. Наука. 256 С.
- Соломонова О. (2006) *«И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики*. Київ: Задруга. 380 с.
- Соссюр Ф. де (1977) *Труды по языкознанию*. Москва: Прогресс. 696 с.
- Станиславский К.С. (1945) *Режиссерский план «Отелло»*. Москва., Ленинград: Искусство. 392 С.
- Станиславский К. С. (1952) *Беседы К.С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг.* Записаны К. Е. Антаровой. Москва: Искусство, 1952. 180 С.
- Станиславский К.С. (1955) Работа актера над собой. Часть 2. Работа

- над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика. *Станиславский К.С. Собр.соч. в 8 т. Т. 3.* Москва: Искусство. 504 С.
- Стеблин-Каменский М.И. (1976) *Миф*. Ленинград: Наука. 104 С.
- Степанов Ю. С. (1975) *Основы общего языкознания*. Москва: Просвещение. 272 с.
- Строева, М.Н. (1973) *Режиссерские искания Станиславского 1898–1917*. Москва: Наука. 376 С.
- Субботин, А.Л. (1969) *Теория силлогистики в современной формальной логике*. Москва: Наука. 160 С.
- Суперанская А.В. (1973) *Общая теория имени собственного* Москва: Наука. 368 С.
- Сурков Е.Д. (1986) *Что нам Гекуба? Статьи*. Москва.: Советский писатель. 392 С.
- Табачковський В.Г. (2002) *У пошуках невтраченого часу. Нариси про творчу спадщину українських філософів-шестидесятників*. Київ: Парапан. 300 С.
- Танюк Л.С. (1985) Слово о Михаиле Романове. *Михаил Федорович Романов. Статьи, письма, дневники. Статьи и воспоминания о М.Ф. Романове*. Москва: Искусство. С. 6–42
- Тараканов М.Е. (1976) *Музыкальный театр Альбана Берга*. Москва: Советский композитор. 560 С.
- Татаркевич Вл. (2001) *Історія шести понять*. Київ: Юніверс. 368 с.
- Татару Л.В. (2008) Пространственная точка зрения и структура повествовательного текста: лингво– когнитивный аспект. *Филологические науки*. № 1. С. 35–45
- Теньер Л. (1988) *Основы структурного синтаксиса*. Москва: Прогресс. 654 с.
- Тичина П. (1981) *Из щоденникових записів*. Київ: Радянський письменник. 432 С.
- Толстой А. Н. (1989) Письмо В. П. Полонскому 04.05.1927 / *Переписка А. Н. Толстого в 2 т. Т. 2.* Москва: Художественная литература. С. 40–44
- Топорков А.Л. (1997) *Теория мифа в русской филологической науке XIX века*. Москва: Индрик. 456 С.
- Тычкин П.Б. (2012) Эвристические аспекты категории событие в

- компаративистском анализе мифа и науки. *Вестник науки Сибири. Серия В. Общественные науки.* № 7 (2). С. 237–242
- Тычкин П.Б. (2013) *Эвристический потенциал мифа в контексте постнеклассического образа науки.* Дисс. ... к.филос.н. Томск: Томский гос. университет. 162 с.
- Уйфалуши Й. (1966) Абстрактное и конкретное в музыке. *Борьба идей в эстетике.* Москва: Наука. С. 137–143
- Уйфалуши Й. (1968) Единство пространства, времени и действия в содержании музыкального образа. *Музыка Венгрии.* Сб. статей. Москва: Музыка. С. 187–214
- Уйфалуши Й. (1982) Музыка и чувство. *Музыкальное искусство и формирование нового человека.* Киев: Музична Україна. С. 127–133
- Улановский, А. М. (2010). Идеи феноменологической психологии в контексте современных теорий и представлений. *Вопросы психологии.* № 2. С. 20–30.
- Урманцев Ю. А. (1974) *Симметрия природы и природа симметрии.* Москва: Мысль. 232 С.
- Урманцев Ю.А. (1988) Общая теория систем: состояние, приложения и перспективы развития / *Система. Симметрия. Гармония.* Москва: Мысль. С. 38–130
- Усенко Л.Ф. (2017) *Фразеологічна підсистема ідіостилю Пантелеймона Куліша в контексті формування нової української літературної мови.* Дис. ... канд. філол. н. Київ. (НАН України. Інститут української мови). 318 С.
- Федорова Е.В. (2012) Особенности композиционного ритма в прозе М. Цветаевой. *Вестник Южно-Уральского гос. университета.* № 2. С.114–118
- Федорук О. (1999) Пантелеймон Куліш у Відні 1882 року (історико-літературне есе). *Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ – початку ХХ століття.* Київ, Чернівці, 1999. (Національна комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України). С. 210–229
- Ферстер Н.П. (1929) Взаимоотношение зрительного и двигательного моментов при восприятии пространственных форм. *Труды Государственной Академии Художественных Наук. Лаборатория экспериментальной эстетики и искусствоведения.* Вып. 2. С. 7–44

- Флоренский П.А. (1990) У водоразделов мысли. *Флоренский П.А. Том 2*. Москва: Правда. 448 с.
- Фрейдкина Л. (1975) Раб в мундире и звездах. *Михаил Николаевич Кедров. Статьи, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о М.Н. Кедрове*. Москва: Всероссийское театральное общество. С. 363–378.
- Фурашова Н.В. (2010) О роли внутренней форму слова в дальнейшем развитии его значений. *Вопросы когнитивной лингвистики*. № 1. С. 116–123
- Хай М.Й. (2007) *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*. Київ — Дрогобич: Коло. 544 с.
- Хайдеггер М. (1987) Исток художественного творения. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.* Москва: Изд. Московского университета МГУ. С. 364–312
- Хализев В.Е. (1981) Монолог и диалог в драме. *Известия АН СССР. Сер. языка и литературы*. Т. 40. № 6. С. 621–531
- Хилл П. (1973) *Наука и искусство проектирования. Методы проектирования, научное обоснование решений*. Пер. с англ. Коваленко Е.Г. Под ред. к.тех.н. Венды В.Ф. Москва: Мир. 264 С.
- Хинтиikka Я. (1980) *Логико-эпистемологические исследования*. Москва: Прогресс. 448 с.
- Холодов, Е.Г. (1978) *Язык драмы. Экскурс в творческую лабораторию А.Н. Островского*. Москва: Искусство. 240 С.
- Хома О.И. (1997) Провинциализм и культура Нового Времени: к проблеме диссидентства Паскаля. Примечания. *Паскаль Б. Письма к провинциалу*. Киев: Port Royal. С. 501–557
- Хорев В. (2003) Имагология и изучение русско-польских литературных связей. *Славянські мови, літератури і культури: этнас у святлі гісторії і сучасності*. Гродна. (Гродзенскі Дзяржаўны Універсітэт імя Янкі Купалы). С. 15–24
- Чанышев А.Н. (1990) Трактат о небытии. *Вопросы философии*. 1990 №10. С. 158-165
- Чейф У. (1975) *Значение и структура языка*. Москва: Прогресс. 432 С.
- Чехов М. А. (1986) О технике актера *Чехов М.А. Литературное наследие*. Т. 2. Москва: Искусство. С. 177–309

- Чигарева Е.И. (2000) *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени*. Москва: Эдиториал УРСС.
- Чигарева Е.И. (2016) Развитие триады i:m:t Б.В. Асафьева в функциональной теории В.П. Бобровского. *Журнал Общества Теории Музыки*. 2016, № 2 (14). С. 3–8
- Чижевський Дм. (1956) *Історія української літератури від початків до доби реалізму*. Літературна редакція Ю. Шереха-Шевельова.. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. 512 С.
- Чижик І. (2000) З приводу омонімів у гармонії сонат Д.Скарлатті. *Музикознавство з ХХ у ХХІ століття. Науковий вісник Національної Музичної Академії України ім. П.І.Чайковського*. № 7. С. 82–89
- Чичерин А.В. (1973) *Ритм образа*. Москва: Сов. писатель. 280 С.
- Чуковский К.И. (2011) *Дневник 1901–1921*. Сост., подготовка текста, комм. Е. Чуковской. Москва: ПРОЗАиК. 592 С.
- Шайкевич А. Я. (2005) Лексические маркеры в корпусе текстов Достоевского. *III международная научная конференция «Язык и культура», Москва, 23–25 сентября 2005 г. Тезисы докладов. Пленарные доклады*. С. 48
- Шатрин А. Б. (1966) 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. Москва: Всероссийское Театральное Общество. С. 150–164
- Шведова, Н. Ю. (2004) Теоретическая концепция «Русского идеографического словаря». *Русский идеографический словарь. Мир человека и человек в окружающем его мире*. Проспект. Москва. (РАН. Институт русского языка им. В. В. Виноградова). С. 21–43
- Шеварев П.А. (1941) Мышление. *Психология*. Под ред. К.Н. Корнилова, Б.М. Теплова и Л.М. Шварца. Изд. 2-е, перераб. и допл. Москва: Учпедгиз. С. 176–204
- Шевчук О. (2006) Літургічна вимова гимнографічних текстів в Україні: хомонія. *Старовинна музика — сучасний погляд. Науковий вісник Національної Музичної Академії України ім. П.І.Чайковського*. № 41. С. 107–127
- Шевчук В. (2008) *Вершинний твір українського бароко. Літературознавче дослідження «Енеїди» І. Котляревського*. Київ: Веселка. 38 С.

- Шеллинг Ф.В. (1966) *Философия искусства*. Москва: Мысль. 496 с.
- Шеллинг Ф.В. (1987) Система трансцендентального идеализма. *Шеллинг Ф.В.Й. Соч. в 2-х т. Т. 1*. Москва: Мысль. С. 227–489
- Шеллинг Ф.В.Й. (1989) Введение в философию мифологии. *Шеллинг Ф.В.Й. Соч. в 2 т. Т. 2*. Москва: Мысль, 1989. С. 159–374
- Шип С.В. (2001) *Музыкальная речь и язык музыки*. Одесса. (Одесская гос. Консерватория им. А.В.Неждановой). 296 с.
- Шкапа Е.А. (2006) *Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса и ее место в истории музыковедческих наук и возможности применения*. Дисс. ... к.искусств. Москва. (Московская государственная консерватория). 278 С.
- Шкловский В.Б. (1973) *Эйзенштейн*. Москва: Искусство. (Жизнь в искусстве). 296 С.
- Шлейермахер Ф. (2004) *Герменевтика*. Пер. с нем. А.Л. Вольского. Науч. ред Н.О. Гучинская. СПб: Европейский дом. 242 С
- Шмальгаузен И.И. (1983) *Пути и закономерности эволюционного процесса*. Москва: Наука. 360 с.
- Шоломий, К. М. (1969). О различии между эвристическими и неэвристическими программами. *Вопросы психологии*. № 3. С. 37–45.
- Шпет Г.Г. (1988) История как предмет логики. *Историко-философский ежегодник 88*. Москва: Наука. С.290–320.
- Шпет Г.Г. (2005) Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы. *Шпет Г.Г. Философско-психологические труды*. Москва: Наука. С. 308–414
- Штейнпресс Б.С. (1980) *Очерки и этюды*. Москва: Советский композитор. 352 С.
- Элиаде М. (1987) *Космос и история*. Пер. с фр. и англ. Васильева А.А., Рокитянский В.Р., Борисова Е.Г. Общ ред. Григулевича И.Р., Гаспарова М.Л. Москва: Прогресс. 312 С.
- Энгельгардт Б.М. (1927) *Формальный метод в истории литературы*. Ленинград: Academia. (Гос. Институт Истории Искусств. Вопросы поэтики. Вып. 11). 118 С.
- Юрганов А.Л., Каравашкин А.В. (2003) Историческая феноменология и изучение истории России. *Общественные науки и современность*. № 6. С. 90–102

- Юренев Р.Н. (1985) *Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод*. Москва: Искусство. 304 С.
- Юрьев Ю.М. (1948) *Записки. Письма, статьи, речи*. Ленинград, Москва: Искусство. LVI, 720 С.
- Юссон Р. (1974) *Певческий голос*. Москва: Музыка. 264 с.
- Яблоков А.В. (1980) *Фенетика. Эволюция, популяция, признак*. Москва: Наука. 132 С.
- Яворський С. (1992) *Змагання перипатетиків. Курс перший*. Пер. з лат. І.С. Захари. *Яворський С. Філософські твори у 3 т. Т. 1*. Київ: Наукова думка. (Пам'ятки філософської культури українського народу) С. 115–614
- Якобсон, В. П. (1987). *Павел Самойлов. Сценическая биография его героев*. Ленинград: Искусство, 206 с.
- Ясь О. (2010) Дегероїзація козацтва та пошуки аксіологічного взірця в історичній візії Пантелеймона Куліша *Студії з україністики. Зб. наукових праць ... на пошану Валерія Цибульського*. Рівне: Возень. С. 139–146
- Яценко М.Т. (1977) *На рубежі літературних епох. «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі*. Київ: Наукова думка. 280 С.
- Argyle, M. (1988). *Bodily communication*. 2nd ed. New York: Methuen. 364 p.
- Bartminski J. (1973) *O języku folkloru*. Wrocław etc.: Ossolineum (Z dziejow form artystycznych w literaturze polskiej. XXXII). 286 S.
- Bednarczyk A. (1973) *Johann Wolfgang Goethe: problemy metodologiczne teorii typu morfologicznego*. Wrocław etc. (Monografie z dziejow nauki i techniki. Tom LXXXI). 180 S. .
- Federhofer H. (1957) *Monodie und Musica reservata // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 1957*. Jg. 2. S. 30–36
- Gablick, Susan. (1976) *Progress in Art*. London: Thames and Hudson. 192 p.
- Glowinski, M. (1975). On concretization. In: Graff, P., Krzemien-Ojak, S. (eds.). *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe. P. 33–45.

- Gostuski, D. (1968). *Vreme umetnosti (prilog zasnivanju jedne opste nauke o oblicima)*. Beograd: Prosveta. 406 s.
- Gülke P. (1967) Versuch einer Ästhetik der Musik Leos Janaceks // *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 1967*. Jg. 12. S. 5–39
- Hilscher E. (1979) *Gerhart Hauptmann*. 3-te, überarbeitete Auflage. Berlin: Verlag der Nation. 632 S.
- Hofstadter, Douglas R. (2007) *"I am a strange loop"*. New York: Basic Books & Perseus Books.. XX, 412 p.
- Husserl, E. (1913) Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie. *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*. 1-r Band. Teil 1. V, VII, 323 S.
- Imberty M. (1973) Introduction a une semantique musicale de la musique vocale. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. N 2. P. 175–195
- Ingarden R. (1973) *Ksiazeczka o czlowieku*. Krakow: Wydawnictwo literackie. 192 S
- Ingarden, R. (1976). *O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. (Ingarden R. Dzieła filozoficzne). 468 s.
- Jardine, J. (2014) Husserl and Stein on the Phenomenology of Empathy: Perception and Explication. *Synthesis philosophica*. Issue. 58 N 2. p. 273–288
- Jiranek J. (1971) Vztah hudby a slova ve Smetanove Prodane neveste. *Hudebni veda*. № 1. S. 19–40
- Kuch H. (1989) Zur Funktion und Kommunikation des griechischen Dramas. *Philologus*. № 1 (133). S. 25-37
- Kuderowicz Zb. (1972) Jakuba Burckhardta filozofia dziejów. *Zeszyty naukowe uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace filozoficzne*. Z. 2. S. 7–33.
- Laux K. (1972) Anton Bruckner 1824–1896. *Konzertbuch. Orchestermusik A-F*. 2. Aufl. Begr. K. Schönewolf. Hrsg. H. Schäfer. Leipzig VEB Deutscher Verlag für Musik. S. 311–344
- Lessing G.E. (1909) Laokoon // *Lessings Werke in 5 Bd*. Bd. 3. Leipzig: Bibliographisches Institut. S. 5–246
- Liliencron D. (s.a.) Von. *Sein Werk in Auswahl. Prosa und Dichtung*.

- Berlin, Stuttgart: Deutsche Buchgemeinschaft, s.a. 400 S.
- Lissauer E. (1920) *Der inwendige Weg*. Jena: Diederichs. 120 S.
- Markiewicz, H. (1975). Places of indeterminacy in literary work. In: Graff, P., Krzemien-Ojak, S. (eds.). *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. P. 159–171.
- Metzger, Wolfgang. (1975) *Gesetze des Sehens*. 3. Völlig neubearbeitete Auflage. (1. Aufl. 1936. 2-Aufl. 1953). (Senkenberg Buch Bd. 54). 676 s.
- Moore A.W. (1984) Possible Worlds and Diagonalization. *Analysis*. V. 44. P. 21–22
- Mozart, W.A. (s.a a) *Don Giovanni*. Klavierauszug von Kurt Soldan. Deutsche Bearbeitung ... von Georg Schönemann. Leipzig: Peters. 324 S.
- Mozart (s.a. b) *Die Zauberflöte*. Leipzig, Peters. 188 S.
- Parsons D. (2000) Introduction. *Woolf V. The Waves*. Ware: Wordsworth. P. V–XVII.
- Perelman, Ch. (1975) Dialektyka i dialog. *Studia filozoficzne*. № 5 (114) S. 79–86
- Proust, M. (2006) Time regained. *Proust M. Remembrance of things Past*. Translated by C.K.Scott Moncrieff & Stephen Hudson. Vol. 2. Ware: Wordsworth. P. 1015–1284
- Ritchey, Tom (2002). *General morphological analysis for non-quantified modeling* / Tom Ritchey — © Swedish Morphological Society (revised 2013). / ritchey@swemorph.com
- Solntsev V.M. (1983) *Language: a System and a Structure*. Mosacow Nauka. 302 p.
- Strzemiński, Wł. (1969). *Teoria widzenia*. Krakow: Wydawnictwo literackie. 256 s.
- Tatarkiewicz Wł. (1972) Droga przez estetykę. *Tatarkiewicz Wł. Pisma zebrane*, Nom 2. Warszawa: Polskie Wtdawnictwo Naukowe. 484 S.
- Wagner R. (1982) Über die Anwendung der Musik auf das Drama / *Wagner R. Ausgewählte Schriften*. Leipzig Reclam. S. 290–306
- Wagner R. (s.a. a) *Tristan und Isolde*. Leipzig: Reclam. 120 S.

- Wagner R. (s.a. b) *Der fliegende Holländer*. Klavierauszug von Gustav Becher. Leipzig, Peters. 218 S.
- Wallis M. (1975) *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 228 S.
- Woolf V. (2000) *The Waves*. Ware: Wordsworth. XVIII, 172 P.
- Yellott, John I., Jr. (1981). Binocular Depth Inversion. *Scientific American*. Vol. 245. July. N. 1. P. 118–125.
- Юдкін І.М. (1991) Проблема «Схід-Захід» як аспект взаємодії традицій. *Мистецтво та етнос*. Київ: Наукова думка. С. 72–93,
- Юдкін-Ріпун І.М. (2002) Ритм як музична механіка. *Метро-ритм-1*. Київ. (Національна Академія Наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського). С. 4–10
- Юдкін І.М. (2003 а) Соматична семантика за етимологічними матеріалами. *Тіло в текстах культур*. Київ. (НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Український Етнологічний Центр). С. 196–204
- Юдкін-Ріпун І.М. (2003 б) Семантика та статистика: організація тексту в культурі ХХ століття. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Вип. 2 (Пам'яті академіка О.Г.Костюка). Київ. (Національна Академія НАук України. Інститут мисецтвозневства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського). С. 86–91
- Юдкін-Ріпун І.М. (2006) До реконструкції української «філософії життя». *Студії мистецтвознавчі*. № 1 (13). С. 7–16
- Юдкін І. (2008 а) *Формування визначників української культури*. Київ: Інститут культурології. 186 с.
- Юдкін-Ріпун І.М. (2008 б) Львівський світ Леопольда Стаффа або про лірику логіки. *Українсько-польські культурні взаємини*. Вип. 2. Київ. (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України). С. 49–69
- Юдкін-Ріпун І.М. (2009) Харківські вірші Леопольда Стаффа або катастрофа як перетворення. *Слово і час*, № 1. С. 50–60
- Юдкин И.Н. (2010) К диалектике кризиса культуры. *Ильенковские*

чтения — 2010. Материалы XII международной научной конференции (13–14 мая 2010 г., Киев). Киев: НТУУ «КПИ». С. 399–400

Юджин-Ріпун І.М. (2011) Морфологічний підхід до семіотики культури. *Аспекти морфології культури України: генезис, типологія*. Київ: Інститут культурології Національної Академії Мистецтв України. С. 9–87.

Юджин-Ріпун И.Н. (2014) *Театрально-литературные взаимосвязи в свете трудов А.В. Михайлова (доклад на Михайловских чтениях Института мировой литературы РАН, Москва, 10.12.2014)*. Киев. (Национальная Академия Искусств Украины.. Институт культурологии). 44 с.

Юджин-Ріпун І.М. (2015) Перифрастичні звороти як словесні маски. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія*. Одеса. Вип. 18. Т. 1. С. 86–90

Юджин І.М. (2017 а) Етимологічні відкриття академіка Олександра Мельничука як основа морфології культури. Знакові поста-ті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України. Збірник статей міжнародної наукової конференції. Київ. 25 травня 2017 року. Київ: ІМФЕ. С. 70–80

Юджин И.Н. (2017 б) Субъектная перспектива и предикатная иерархия в диалогической речи. *Языковые категории и единицы: синтагматический аспект. Материалы 12-й Международной научной конференции. (г. Владимир, 26–28 сентября 2017 г.)*. Владимир: Владимирский государственный университет. С. 554–558

Юджин І.М. (2018 а) Особливості української драматургії першої половини ХІХ століття. *Історія українського театру. Т.1. Від витоків до 1914 року*. Київ: ІМФЕ. С. 183–199

Юджин-Ріпун І.М. (2018 б) Г. П. Прокофьев — один из основоположников музыкальной психологии. *Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем*. Москва: НИЦ Московская консерватория. С. 350–357

Юджин-Ріпун І.М. (2018 в) Mythos, sprachliches Weltbild und Geschichtsbewusstsein (Міф, мовна картина світу та історична свідомість). *Студії мистецтвознавчі*. №4. С. 7–14

Yudkin-Ripun, I. (2013) Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry. Kiev: Osvita Ukrainy. (National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Culturology). 444 p.

- Yudkin-Ripun, I. (2014) Theatrical Devices in V. Woolf's Novels. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія*. Одеса. Вип.. 8. Том 2. С. 101–104
- Yudkin-Ripun, I. (2016) The impersonal dramatis personae: A. Tennyson's "In memoriam" as a dramatic poem // *Мова і культура*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго. Вип. 19. Т. III (183). С. 11–19

Наукове видання

Гор Юджин-Річун

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ
ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Монографія

Авторська редакція

Комп'ютерна верстка
та дизайн
Фадейкова Л.В.

Інститут культурології Національної академії мистецтв України
б-р Т. Шевченка, 50-52, Київ, 01032

Підписано до друку 22.09.20. Формат 60х90/16.

Папір офсетний №1. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 21.

Наклад 200 прим.

Друк: ФОП Ричік Н.В.