

УДК 111.852+128

МОРФОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ АБСТРАГУВАННЯ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Юдкін

Ігор Миколайович

доктор мистецтвознавства,
член-кореспондент НАМ України,
провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ
України

Юдкін

Ігорь Николаевич

доктор искусствоведения,
член-кореспондент НАИ Украины,
ведущий научный сотрудник
Института культурологии
НАИ Украины

Yudkin Ihor

leading scientific worker,
Institute for Culturology,
National Academy of Arts of Ukraine

***Анотація.** Давня проблема художнього абстрагування привертає увагу в світлі нових синтаксичних концепцій суб'єктної перспективи та предикатної ієрархії. Витоки абстрагування містяться в принципі активності, а моторика стає формою художнього мислення. Багатофункціональність становить джерело розвитку узагальнень, а розподіл міри абстрактності в тексті змінюється з інтерпретацією і тлумачиться як евристичний процес, від ескізів до репетиційних проб як "функціональних органів", що виникають і зникають у житті тексту як організму.*

***Ключові слова:** багатофункціональність, трансфер, метафора, функціональний орган, гра, ритуал, предикація, активність, орієнтація.*

***Постановка проблеми** абстрагування як витоку цілісності художнього тексту визначається тим, що зіставлення абстракцій різного рівня становить вихідну умову самого творення тексту. Протиставлення конкретного предмета і абстрактної ознаки, суб'єктно-предикатні відношення належать до універсальних властивостей будь-якого повідомлення. Побудова тексту з матеріалу поетичного ідіолекту або іншого художнього коду як сходження від абстрактного до конкретного вихідним кроком містить диференціацію самих абстракцій, зокрема предметів і ознак.*

Особливої значущості проблема абстрагування набуває в музичних і театральних текстах. У концепції Г. Лукача саме подвійний мімесис і опосередкування зумовлюють 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*. У живопису все виглядає навпаки" [38, 210]. Інакше кажучи, в музиці, як у загадці, окреслюються предикати, що ними марковані ознаки, натомість залишаються невизначеними суб'єкти, предмети: "чим більше визначений речовий вигляд твору, тим менш точно визначається ... спосіб порівняння" [39, 131]. Розуміння побудови музичного тексту як сходження від абстрактного засвідчується "аспектом, відсутнім у початковій абстракції" [37, 139], що становить появу нового сенсу у творі. Зокрема, розвиток самостійності новочасної інструментальної музики становило протиставлення деталізованих ознак почут-

тів неозначеності їх предметів або “вияв водночас і афективної однозначності, і абстрактного інкогніто” [16, 201]. Але розвиток художньої прози також спирався на критику абстрактних риторичних умовностей і театралізацію літератури, які зумовили “надвизначеність”, точність прозаїчного слова [43, 40].

Нові синтаксичні концепції, зокрема нове розуміння суб’єктів і предикатів, уможливлені новим поглядом на колізії абстракцій у художньому світі. Поняття суб’єктної перспективи виникає з узагальнення віддавна відомого явища діатези — взаємного перетворення пасивного і активного способів вислову. Приміром, за значенням можуть взаємно заміщатися речення <Сонце освітлювало галявину> ↔ <Галявина була освітлена сонцем>. Слід зауважити, 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 освічувати галявину>. Дієслово тут постає як каузатив, спричиняючи до взаємодії пасивні суб’єкт і об’єкт. Відтак зовнішні, невідомі сили можуть розглядатися як справжній суб’єкт дії. Таке ж перетворення може поширитися і на інші предмети [47].

Те, що згадується у тексті, може здобути власне життя, перетворитися не лише на суб’єкта оповіді, а й на уявного учасника акту повідомлення. Інакше кажучи, наративний суб’єкт — підмет речення, може стати суб’єктом комунікативним, учасником спілкування як автор або адресат тексту. Таке перетворення наративного 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 комунікацією здійснюється і у феномені так званої невластивості 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 й поза межами суто синтаксичних теорій у театральній справі. Власне, воно спостерігається у тому феномені, який Л. Танюк назвав ефектом Доріана Грея, коли “багато акторів і поза репетиціями можуть спілкуватися репліками з п’єси, в якій вони зайняті, не здаючи собі справи” [36, 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. Толстого: “Герой же 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 заповіту про події, належить безособовому суб’єктові дії — Правді, названому лише наприкінці твору єдиним словом. Відомо, що Л. Толстой творчо розвинув театральні прийоми внутрішнього монологу, відкривши можливість подавати оповідь у різних ракурсах, з точок зору різних спостерігачів; наведене свідчення доводить, що до таких ракурсів належать не лише персонажі, а й значно ширше коло суб’єктів дії. Та за всіма цими суб’єктами знаходяться прототипи, перетвореннями яких вони постають, а відтак і певні абстракції.

Взаємні перетворення об’єктів і суб’єктів оповіді на учасників спілкування, своєю чергою, дають підставу для дальшого кроку — для взаємних перетворень предметів і ознак, тобто суб’єктів і 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 містить відповідь на якесь запитання (яке може й не формулюватися явно), а відтак і визначає новизну повідомлення, передбачає альтернативи та заперечення, реалізовує 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 ознаку. “Суцільна новизна рівнозначна суцільній предикативності” [17, 288], що становить, зокрема, особливість ліричного.

У процесі розгортання тексту 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 ві-

ршем В. Свідзинського (1936 р.): “*Густіє морок. Крізь вікно одчинене / Дивлюсь один, як понад краєм насипу / Біжать верхи вагонів, а за пагорком / Ховаються блискучі вушка 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). У 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. Виникає предикатна ієрархія, якою визначається цілісність тексту [44].

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 предмета визначає вже *лист*. Хоча *<вогонь палає>*, у порівнянні *<палає, як вогонь>* саме *вогонь* як носій властивостей окреслює ознаку. Предикація як знаряддя побудови тексту через підвищення рівня абстрагованості постає також знаряддям інтерпретації того коду, на основі якого текст створюється, зокрема, тлумачення так званих прототипів, що лежать у основі образів. Виділення ознак тут здійснюється через виокремлення частковостей із цілого. Морфологічний сенс процедури полягає у виокремленні деталей, зміні їх значущості в цілому. Рівень абстрактності елементів тексту залежить від інтерпретації матеріалу коду. Приміром, у наведених елементарних словосполученнях від контексту залежить, який елемент братиметься в абстрактному значенні, ставатиме актуальним предикатом — ремою. “*Не все те золото, що блищить*” — це прислів’я часто наводять для демонстрації відмінності суб’єкта від предиката як окреслення ознак; однак коли суб’єктом стає саме *блиск*, то *золото* перетворюється на один з атрибутів (зокрема, порівнянням) виокремленого поняття.

Нагромадження подібних проблем свідчить, що потрібний підхід до художнього тексту, ширший від традиційних уявлень про суб’єктно-предикатні

відношення тексту. Його можна знайти в морфології культури, зокрема, в принципі біолінгвістичної аналогії [42, 14], що дозволяє простежити джерела походження художніх абстракцій.

Значення абстрагування та її вираження предикацією для побудови цілісного тексту зумовлюється вже тим, що розрізнення елементів тексту за рівнем абстрактності — зокрема, як предметів і ознак, як частин і 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. У театральному тексті диференціація рівнів абстрагування подається, зокрема, через прийоми так званої зовнішньої характерності, через сценічні ситуації та словесні маски персонажів.

Водночас абстрагування і її вираження у тексті через предикацію від початку породжує низку парадоксів. Парадоксальність властива вже поєднанню абстрактних понять у акті предикації, де одне тлумачиться як ознака іншого, а тим більше в інверсії предикації (що зауважуємо в епітетах і порівняннях). З одного боку, ознака відмежовується від предмета, її носія, як частина цілого. З іншого ж боку, діючи самостійно, 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 предмета передбачає альтернативу, а отже і можливість заперечення. Абстрагування завжди пов’язане із запереченням, з усунуванням альтернативи. Цю особливість утворення абстракцій спеціально описав І. 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” [11, 36]. Звідси висувається зв’язок абстрагування з виявленням конфліктів, із негативністю як необхідною передумовою побудови тексту (зокрема, як явної або прихованої полеміки). Предикація становить критико-аналітичну основу тексту, не лише протиставляючи ізольовані ознаки предметам, а й

окреслюючи альтернативи й 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 популярність 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” [4, 24]. Давши нагоду для осміювання у “Гекльберрі Фінні” Марка Твена, мода на таких гастролерів — незліченних Гамлетів, Макбетів, Лірів — по суті тлумачила персонажів як абстрактні маски, як “ходячі предикати”.

Усі найдосконаліші форми абстрагування, своєю чергою, розвиваються із тих передумов, які закладено на рівні рефлексів, що демонструються вже в дресурі свійських тварин. Певна річ, для собаки, яка відповідає гавканням на кількість звуків, абстракції числа не існує, а подразники мають інше значення (зокрема, сигналів про наступне підкріплення їжею), однак уже тварина може розрізнити подразники саме за такою абстрактною ознакою, як число. Взагалі ж відмежування ознак від предметів становить вихідний крок розвитку абстрагування і водночас постає знаряддям ідентифікації та диференціації предметів на основі зіставлення їхніх атрибутів. Що таке уміння становить значне еволюційне надбання, свідчить, приміром, невміння розрізнити ознаки та предмети в курчат, які дзьобають плями так само, як начебто це були зерна [24, 43]. Слепе щеня реагує на запах ганчірки так само, як на матір [25, 415]. Навіть для немовляти “різні властивості окремої речі не розрізняються: колір речі не відділяється від її форми” [9, 603].

Саме з розрізнення ознак і предметів починається розвиток так званої елементарної розсудливої діяльності у тварин. Про початкові форми розсудливої діяльності свідчать численні факти інструменталізації дій. Приміром, деякі види птахів для спорудження гнізд “не лише обирають і зберігають найпридатніші “знаряддя”, але і обробляють їх” [18, 167]. Виразні передумови абстрагування складаються в колективах тварин з утворенням зграй і формуванням ритуалів: “Символічні ритуальні

рухи — це специфічна природжена детермінована мова, якою користуються тварини у виконанні спільних дій” [18, 212]. Поряд із ритуалом гра звірят як форма навчальної поведінки (наприклад, набуття формування 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 доволі складне завдання, на що звернув увагу ще В. Джеймс, один із перших дослідників підсвідомості, зазначивши, що “пізнавши предмет за його відношеннями, ми, однак, ще не можемо уявити його” [14, 190]. Додамо, що подібні завдання ставляться у спеціальному фольклорному жанрі — загадках або в кросвордах. Більше того, тотожність поняття про предмет, яка описується відомим законом формальної логіки, не дається сама по собі вже тому, що невпинно змінюється стан людини: “Ніщо не може бути упізнаним як те саме, коли воно розпізнається не в новому стані мислення” [14, 191].

Проблема розмежування предметів і ознак розв’язується в тому, що істотними виявляються не самі по собі предмети та ознаки окремо, а саме їх відношення: “У елементарних судженнях на зразок “людина іде”, “лампа горить” і т. ін. відношення предмета та ознаки залишається інваріантним... для різних людей. Психічні ж структури, позначені словами “людина”, “іде”, “лампа”, “горить”, можуть дуже істотно змінюватися за ступенем узагальненості” [8, 238]. Звідси висновок, що саме відношення між різними рівнями абстрактності, яку бачили вище в суб’єктно-предикатних відношеннях, є основним, натомість подальша розбудова абстракцій розвивається на основі відношень, зокрема, таких як ідентичність і диференціація.

Формування ідентифікації посідає тут вихідне місце. У межах “допоняттєвого” мислення дитини виявлено відсутність уявлень про тотожність собі одного предмета, а не лише про еквівалентність різних предметів. Звідси теза, 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 із посудинами різної форми показали, що така ознака рідини, як кількість, не розрізняється дитиною незалежно

від предмета (посудини): про цю кількість діти до 7 років судили з висоти рівня поверхні, через те їм видавалося, що в посудинах вузьких і високих більше рідини, ніж у широких і низьких. Диференціація ознак також зазнає змішування в цьому віці, так що замість дедукції постає феномен так званої трансдукції [12, 145]: приміром, сонце вважається живою істотою тому, що рухається, тобто ознаки життя і руху змішуються. До семирічного віку на стадії первинного синкретизму для дитини суміжність і схожість предметів не розрізняються, тож 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 парним, так що ознака класу ще відокремлюється 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 перетворювальний, творчий характер людської діяльності, її неадаптивність” [34, 32]. Цей принцип становить необхідний висновок з реактивності та подразнювальності як загальної властивості життя. Коли живий організм реагує на зовнішні стимули, то до таких стимулів він має всі підстави віднести й 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 та виникає, за висловом засновника фізіології активності Н. 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” [6, 82]. Як наголошував В. Зінченко в ювілейній доповіді на честь цієї концепції, зазначений ефект дає підстави для висновку, що “передусім треба замкнути рефлекторну дугу... Мертва реакція стала живим кільцем” [15, 136]. Таке “оживлення” рефлекторної залежності, відкриваючи перспективу нескінченного оновлен-

ня репетицій вправи, привело до цілком несподіваного висновку про рух живої істоти як про самостійно існуючий віртуальний організм: “Рух як функціональний орган має власну біодинамічну чуттєву тканину” або, за висловом Н. Бернштейна, “рух реагує як жива істота” [15, 137].

Особливо цікаво, що вчення про “живий рух” знайшли одразу ж прихильний відгук і застосування в царині фортепіанного виконавства в концепції Г. П. Прокоф'єва. Для морфологічного підходу особливо цікаво, що наголошувалося вирішальне значення цілісності кінематичного ланцюга замість старих поглядів на людську моторику, як свідчить наведена ним цитата Н. Бернштейна: “«Біомеханічний індивідуум є сполучення ланок», а не м'язів, додаю я. «Наші рухи», продовжує автор, «і їх іннервація визначаються не м'язовою, а суглобовою схемою»” [27, 39]. 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 техніку. Відповідно для фортепіанної педагогіки було висунуто завдання подолати традиції пасивності учнів, коли “методи роботи емпіричної педагогіки переводять задатки пасивної реактивності в постійні властивості учнів” [28, 15]. Альтернативою виявилася саме активність. Біомеханіка піаніста як спосіб думання виявляється в обґрунтуванні правомірності віртуальних, зовні начебто зайвих рухів, коли “рухи непомітно здобувають ніби пантомімічний характер” [29, 289]. Це підтверджується і даними із психології праці: “Мікроскопічні рухи непрацюючих пальців, у 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” [31, 16]. Свідченням продуктивності підходу до біомеханіки як до способу мислення виявляється спільність завдань, що виникають перед музичним і театральним виконавством і демонструються, зокрема, типами емоційного переживання рухів [29, 27].

Те, що людська рухливість становить компонент мислення, засвідчується її посередницьким місцем у чуттєвому досвіді людини. “Кінестезія є обов'язковим членом будь-якої асоціації відчуттів” [2, 74], тому складаються моторні абстракції як узагальнені ознаки вражень. Наочним прикладом

таких моторних абстракцій у фортепіанному виконавстві може бути аплікатура. Відома карколомна аплікатура А. Шнабеля до сонат Л. Бетховена, де, зокрема, враховується специфічна контрастність фактури, коли за одним фрагментом “іде текст, який пропонує виконавцеві прямо протилежні завдання” [20, 51]. Відомо, що сам А. Шнабель “володів дивовижним умінням за допомогою жесту окреслювати мелодію” [35, 89]. Цей особливо промовистий приклад засвідчує загальну закономірність аплікатури, яка часом навіть “створює навмисні незручності для торжества виконання” або “ставить пальцям гальмівні перешкоди”, навіть “виконує раціональні фактурні конфіскації” [26, 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. Павлов називав дослідницьким рефлексом і рефлексом мети. “Навряд чи доволі 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 щомиті на волосині. А в нас цей рефлекс іде надзвичайно далеко, виявляючись, нарешті, в тій допитливості, яка створює науку”, — зауважив І. Павлов [23, 9]. Типовий вияв такого рефлексу становить заціпеніння, гальмування при зіткненні з незнайомими подіями, що було предметом спеціального обговорення на щотижневих семінарах І. Павлова, де зазначалося, що “...постійне гальмування за будь-якої новизни є рефлексом біологічної обережності. Нормально цей рефлекс переходить в орієнтаційний ще в перші роки життя” [24, 334]. Іншим феноменом рефлексорного вчення, що має безпосередній стосунок до розвитку абстрагування, є виокремлення мети як самостійного стимулу активності: “...між рефlekсами повинен бути встановлений особливий рефлекс, рефлекс мети — прагнення до володіння певним предметом-подразником” [22, 309], який має цілковиту самостійність, так що “...суть справи полягає в самому прагненні, а мета — справа вторинна” [22, 310]. Чинність такого рефлексу ілюструє постань колекціонера. Збирацька діяльність наявна й у тваринному світі, а людський світ демонструє постань скнари, приміром, продемонстрованої у

комедії Мольєра, де пристрась стає метою самою для себе. Генетично це пов’язане “з головним хапальним рефлексом — рефлексом їжі” [22, 312], а умову розвитку рефлексу становить “наявність перешкод”, де “ігнорується неможливість досягнення мети” [22, 314]. Таке переслідування мети заради самої мети засвідчує автмотивацію дій, їх керування внутрішніми силами. Особливо наочно це виявляється в азарті гри, де сама діяльність поглинає всі сили суб’єкта. Отже, орієнтація та автмотивація як особливі форми рефлексорної діяльності вже становлять те підґрунтя, де зароджується універсальна здатність абстрагування.

Зародки абстрагування виявляються тут у тому, що вже намацування шляху пробами та помилками здійснюється не спонтанними випадковими діями, а на основі програм, виразно протиставлених автоматизму. Відомо, що “між орієнтаційним та умовним рефлексом складаються антагоністичні відношення — орієнтаційний рефлекс гальмує умовно-рефлексорну діяльність” [10, 52]. Ця протидія автоматизму умовного рефлексу особливо наочно виявляється в такій наскрізь автоматизованій формі рухливості, як хода, коли тварина потрапляє в незвичні обставини і змушена шукати способів пересування. Наприклад, 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” [10, 97]. Тут чітко демонструється основна ознака цілеспрямованості — формування пріоритетів завдань на основі розмежування мети та засобів, де вже закладено передумови для градації уявлень за рівнем абстрактності.

Орієнтація та цілеспрямованість як передумови диференціації абстракцій второвують шлях до узагальнювальних абстракцій, які спираються на таку властивість умовних рефлексів, як генералізація подразника. Приміром, коли рефлекс викликався дотиком у одному місці шкіри, то й доторкання в інших місцях також може викликати реакції, хоча й менш інтенсивні. Це ж стосується й інших показників подразника, приміром, висоти звучання. Отже, реакція викликається не окремою ознакою, а цілим класом ознак збудника [19, 44–45]. Необхідність такого узагальнення реакції визначається

самими умовами існування: “Об’єкт, з яким взаємодіє тварина, повинен виступати генералізовано”, оскільки інакше “якби вовк кидався лише на таку вівцю, яка точнісінько схожа на з’їдену раніше, і відмовлявся від будь-якої іншої, то такий “вовк-педант” дуже швидко став би жертвою природного добору” [10, 112]. Таким чином, здобич постає для хижака завжди як певний типаж, як представник класу узагальнення. І 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” [10, 112].

Долання такої суперечності становить постійне джерело розвитку здібності узагальнення, яка розвивається, зокрема, як згадувалося, в навчальній, тренувальній діяльності, властивій уже тваринному світові. Зокрема, таким узагальненням постає вироблення маршруту в тварин, наприклад, у kota із зав’язаними очима: “Іде найкоротшим шляхом, не наштовхуючись знаходить отвір” [5, 93] — це протокольне спостереження, а розповіді про мандрівки свійських тварин, які поверталися додому, долаючи величезні відстані, становлять цілий жанр. Зародок перетворення абстрактних ознак у поняттєві узагальнення можна спостерігати, приміром, у дитини, яка всіх чоловіків іменує “дядьком”: тут здійснюється “перехід від усвідомлення одиничного предмета, в якому виділено певні властивості, до виконання спільної для цих предметів дії” [40, 192]. Водночас у житті кожної дитини відбувається процес, у якому неминуче формуються абстрактні узагальнення. Як відомо, “процес перетворення предмета на іграшку, предметної дії на гру і є народження символу” [33, 140]. Гра, так само, як і ритуал, неможлива без такої метаморфози. Умови розвитку здібності гри як автмотиваційної поведінки з’являються вже в немовляти до дворічного віку, так що “графічні сліди — це індивідуальна гра дитини із собою” [33, 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 в контексті морфологічного підходу істотне значення здобуває вже зауважена нами раніше [42, 14] концепція ароморфозу, тобто такої метаморфози,

“яка відповідає змінам організації або функції, які мають вигідне значення ... для умов найрізноманітніших і найширших” [13, 96]. Саме в багатофункціональності обрядових та ігрових дій коріняться можливості їх виокремлення з конкретної ситуації та осмислення в широкому ключі. У первісному світі “страх... був умотивований безпорадністю нашого предка, але не можна не помітити і переростання цього страху за межі його реальної зумовленості” [13, 135]. Наслідком було те, що суб’єктивне почуття тривоги, “небезпека зникає від виконання ритуальної дії” [13, 143]. Стаючи іграшкою дитячої забави або фетишем обряду, предмет уже втрачає однозначність свого призначення, набуває багатофункціональності, а тому й узагальненого значення в цілеспрямованні людської діяльності.

Та вирішальне значення в розвитку узагальнення належить трансферу — перенесенню навичок із тих обставин, у яких вони склалися, до ширшого кола ситуацій. Перенесення засвідчує цілісність дії, яка залишається незмінною в різних ситуаціях. У кінематографі відкриття трансферу як значеннєвого переосмислення пов’язане з так званним 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 центон, складеної із суцільних цитат. Трансфер становить ту основу, на якій розвивається когнітивна метафора як основа узагальнювальної абстракції. Якщо “метафору слід вважати швидше актом предикації, ніж називання” [30, 433], то це відповідає 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 посередників узагальнення. Так, наприклад, досягається уявлення про цілісність корабля як неподільний з екіпажем організм: “Дії матросів ритмічно чергуються з кадрами працюючих машин” [45, 163]. Тут демонструється своєрідність кінематографічного процесу узагальнення на противагу значеннєвому розвитку в літературі, що дуже чітко окреслив В. Шкловський: “У літературі ми слово уточнюємо епітетом, описом, тобто ідемо від загального до часткового. В кіно ми показуємо часткове і, вво-

дячи його в монтажну форму, робимо з часткового загальне. Ми долаємо в кіно частковість зображення. В літературі долаємо загальність значення” [41, 138]. Відповідно, кінематограф стає лабораторією з утворення абстракцій, на протипагу літературному сходженню від абстрактного до конкретного: “В літературі ми користуємося широтою ореолу речей і потім уточнюємо значення. У кіно ми маємо певні речі, а потім розширюємо значення” [41, 172]. По суті тут ідеться про відкриття багатофункціональності таких “речей”, про їх придатність до перенесення, трансферу в різні середовища.

Режим найбільшого сприяння для оперування абстракціями, їх виникнення та зникнення формується в експериментальній діяльності, витюки якої коріняться вже в елементарних пізнавальних діях спроб і помилок. Особливу роль тут відіграють уявні, розумові експерименти, які виконують пошукову функцію. Для їх позначення католицький мислитель XIX ст. Б. Больцано запропонував термін “евристика”. Звернення до такого пошукового підходу визначається неозначеністю як вихідних умов дослідницького завдання, так і шуканого результату, “коли той чи інший процес неможливо повністю ...описати логічно, а можна лише за допомогою множини ...рекомендацій” [21, 22]. Значущість абстрагування для евристики можна побачити на прикладі таких двох прийомів, для яких запропоновано терміни “анаксіоматизація” та “гіпераксіоматизація”: перший із них становить “відкидання окремих ознак, нехтування деякими умовами задачі”, так що процедура “постає як психологічний механізм абстрагування” [32, 30–31]; у другому “вдала знахідка одержує вищу оцінку” [32, 36], а отже, частіше використовується, витісняючи альтернативні підходи.

Однак особливо значущим видається той факт, що одним із провідних методів евристики став так званий морфологічний аналіз, розроблений 1942 р. американським астрономом і астронавтом швейцарського походження Фріцем Цвіккі (Zwicky, 1898–1974), який уславився також як автор гіпотези так званої темної речовини (1933 р.). Цей метод був названий спершу “морфологічна скринька” (morphological box) і закросений як альтернатива до відомої “чорної скриньки” (black box) — об’єкта, цілком неозначеного у випробовуваного методом спроб і помилок (trials & errors). Відмовившись від апіорної невизначеності розв’язуваної задачі,

Ф. Цвіккі описує об’єкт наперед запропонованими загальними ознаками: “Я запропонував вивчати більш абстрактні ...структурні взаємовідносини” [46, 3]. Для такого опису складаються таблиці з попарними характеристиками ознак об’єкта (наприклад, ваги і об’єму проєктованого виробу), що становлять “типологічне поле, яке містить усі можливі залучені до розгляду відношення” [46, 3]. Головна вимога тут — вибір шуканих параметрів за їх сумісністю, так що результатом стає “визначення і обстеження граничних умов” [46, 8]. Істотний компонент такого підходу утворюють “усі наведені можливі альтернативи” [3, 152], які підлягають усуненню. Абстрактністю зумовлені також обмеження морфологічного підходу, де наявні, з одного боку, надмір альтернатив, а з іншого боку, “відсутність упевненості в тому, що ...враховано всі” [1, 53] можливості.

Евристика досліджувалася переважно на основі інженерної творчості або дидактичних прийомів. Однак її ідеальну модель репрезентує процес театральних репетицій. Так само, як у евристичній процедурі, в ньому зарезервовано право на помилку до того, як буде одержано остаточний результат. Роль абстрагування тут виявляється у самому процесі висування припущень, гіпотез та їх перевірки. Більше того, можна знаходити паралелі між евристичними прийомами морфологічного аналізу та театральною характерністю: в обох випадках ідеться про відбір ознак предмета як його абстрагованих властивостей. “Морфологічна скринька” — це, 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 мірою абстрактності.

Динаміка абстрагування, продемонстрована в процесах утворення здібності до неї, 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. Лермонтова), де замість абстракції ревнощів було відкрито втілення гордині, порушення євангельського заповіту про неправедність осуду ближнього. Із ближ-

чих історично прикладів можна навести відмінності розуміння образу Мартина Борулі, відзначені В. Васильком, за яким “одержимість була основною рисою Борулі–Садовського”, на противагу іншій версії: “Він не був таким хитрим, як скажімо, Мартин у Саксаганського” [7, 150]. Абстрагування визначається також інтерпретацією матеріалу, з якого створюється текст, зокрема, відкриттям і випробуванням його багатофункціональності. Стаючи елементом художньої тканини, предмет зазнає трансферу, перенесення і стає когнітивною метафорою. Звичайні розмовні вислови на театральній сцені стають художніми узагальненнями і абстрагуються від своїх первинних функцій завдяки відповідній інтерпретації.

Висновки. Абстрагування як морфологічна характеристика тексту виконує місію опосередкуван-

ня мети повідомлення та її засобів. Продуктом опосередкування стає неминуче створення конвенцій, художніх умовностей, які стають, своєю чергою, вихідним матеріалом подальшого творення текстів. Необхідною передумовою виникнення і розвитку здібностей абстрагування є багатофункціональність як основа гри та ритуалу. Перетворення предмета на іграшку або фетиш, його відособлення від практичного вжитку дозволяє відкрити властивості цього предмета, незалежні від його первинного призначення, а відтак протиставити абстрактні ознаки їх предметним носіям. Так виникають когнітивні метафори, на основі яких розвиваються художні абстракції. Постійне виникнення і зникнення абстрактних медіумів-посередників як тимчасових “функціональних органів” визначає їх евристичне значення як основи інтерпретації тексту.

Література / References:

1. *Альтшуллер Г. С.* Алгоритм изобретения. Изд. 2-е, испр. и доп. / Генрих Саулович Альтшуллер. — М.: Московский рабочий, 1973. — 296 с.
2. *Ананьев Б. Г.* О проблемах современного человекознания / Борис Герасимович Ананьев. — М.: Наука, 1977 — (АН СССР. Институт психологии) — 382 с.
3. *Антонов А. В.* Психология изобретательского творчества / Анатолий Васильевич Антонов. — К.: Вища школа. Изд. при Киевском гос. ун-те, 1978. — 176 с.
4. *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг / Татьяна Израилевна Бачелис. — М.: Наука, 1983. — 352 с.
5. *Бериташвили И. С.* О нервных механизмах пространственной ориентации высших позвоночных животных / Иван Соломонович Бериташвили. — Тбилиси: Изд. АН Груз. ССР, 1959. — 346 с.
6. *Бернштейн Н. А.* Природа навыка и тренировки / Николай Александрович Бернштейн // Хрестоматия по общей психологии. Психология памяти / под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.Я. Романова. — М.: Изд. Московского университета, 1979. — С. 81–84.
7. *Василько В. С.* Микола Садовський та його театр / Василь Степанович Василько. — К.: Держ. вид. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. — 196 с.
8. *Веккер Л. М.* Психические процессы: в 2 т. Том 2. Мышление и интеллект / Лев Маркович Веккер. — Л.: Изд. Ленинград. ун-та, 1976. — 344 с.
9. *Гальперин П. Я.* Послесловие. Ж. Пиаже. К анализу теории о развитии детского мышления / П.Я. Гальперин, Д.Б. Эльконин // Флейвелл Дж.Х. Генетическая психология Жана Пиаже / с предисл. Жана Пиаже; пер. с англ. М.И. Лисиной, Л.Ф. Обухова. — М.: Просвещение, 1967. — С. 596–622.
10. *Гальперин П. Я.* Введение в психологию / Петр Яковлевич Гальперин. — М.: Изд. Москов. уни-та, 1976. — 152 с.
11. *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики [в 3 т.]. Т.3. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. — М.: Мысль, 1972. — (Философское наследие) — 376 с.
12. *Грановская Р. М.* Элементы практической психологии. 2-е изд., испр. и доп. / Рада Михайловна Грановская. — Л.: Изд. Ленинград. уни-та, 1988. — 560 с.
13. *Давиденков С. Н.* Эволюционно-генетические проблемы в невропатологии / Сергей Николаевич Давиденков. — Л.: Гос. Ин-т усовершенств. врачей, 1947. — 384 с.
1. *Al'tshuller H. S.* Alhorytm yzobretenyia. Yzd. 2-e, yspr. y dop. / Henrykh Saulovych Al'tshuller. — M.: Moskovskyy rabochy, 1973. — 296 s.
2. *Anan'ev B. G.* O problemakh sovremennoho chelovekoznan'ya / Bor'ys Herasymovych Anan'ev. — M.: Nauka, 1977 — (AN SSSR. Ynstytut psykholohyy) — 382 s.
3. *Antonov A. V.* Psykholohyya yzobretatel'skoho tvorchestva / Anatol'y Vasy'l'evych Antonov. — K.: Vyshcha shkola. Yzd. pry Kyevskom hos. unte, 1978. — 176 s.
4. *Bachelys T. I.* Shekspyr y Kreg / Tat'yana Yzraylevna Bachelys. — M.: Nauka, 1983. — 352 s.
5. *Berytashvily I. S.* O nervnykh mekhanizmykh prostranstvennoy oryentatsyy vyssh'ykh pozvonochnykh zhyvotnykh / Ivan Solomonovych Berytashvily. — Tbyl'sy: Yzd. AN Hruz. SSR, 1959. — 346 s.
6. *Bernshteyn N. A.* Pryroda navyka y trenirovki / Nikolay Aleksandrovych Bernshteyn // Khrestomatyia po obshchey psykholohyy. Psykholohyya pamyaty / pod red. Yu.B. Huppenreyter, V.Ya. Romanova. — M.: Yzd. Moskovskoho unyversyteta, 1979. — S. 81–84.
7. *Vasy'l'ko V. S.* Mykola Sadov's'kyy ta yoho teatr / Vasy'l' Stepanovych Vasy'l'ko. — K.: Derzh. vyd. obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoyi literatury URSR, 1962. — 196 s.
8. *Vekker L. M.* Psykhycheskiye protsessy: v 2 t. Tom 2. Myshlenye y intellekt / Lev Markovych Vekker. — L.: Yzd. Lenynhrad. un-ta, 1976. — 344 s.
9. *Hal'peryn P. Ya.* Posleslovye. Zh. Pyazhe. K analyzu teoryu o razvytyy det'skoho myshlenyya / P.Ya. Hal'peryn, D.B. El'konyn // Fleyvell Dzh.Kh. Henetycheskaya psykholohyya Zhana Pyazhe / s predysl. Zhana Pyazhe; per. s anhl. M.Y. Lysynoy, L.F. Obukhovoy. — M.: Prosveshchenye, 1967. — S. 596–622.
10. *Hal'peryn P. Ya.* Vvedeniye v psykholohyyu / Petr Yakovlevych Hal'peryn. — M.: Yzd. Moskov. uny-ta, 1976. — 152 s.
11. *Hehel' G. V. F.* Nauka lohyky [v 3 t.]. T.3. / Heorh Vyl'hel'm Frydrykh Hehel'. — M.: Mysl', 1972. — (Fylosofskoe nasledye) — 376 s.
12. *Hranovskaya R. M.* Elementy praktycheskoy psykholohyy. 2-e yzd., yspr. y dop. / Rada Mykhaiylovna Hranovskaya. — L.: Yzd. Lenynhrad. uny-ta, 1988. — 560 s.
13. *Davydenkov S. N.* Evolyutsyonno-henetycheskiye problemy v nevropatolohyy / Serhey Nykolaevych Davydenkov. — L.: Hos. Yn-t usovershenstv. vrachey, 1947. — 384 s.

14. *Джемс В.* Научные основы психологии. пер. с последнего английского издания по ред. Л.Е. Оболенского / Вильям Джемс. — Дозволено цензурою. СПб., 20 мая 1902 г. СПб.: Электротпечатня, 1902. — (10-е бесплатное приложение к журналу “Самообразование”) — 370, VI с.
15. *Зинченко В. П.* Интуиция Н. А. Бернштейна: движение — это живое существо. (К столетию со дня рождения Н. А. Бернштейна) // Вопросы психологии. — 1996. — № 6. — С. 135–138.
16. *Золтай Д.* Этос и аффект / Денеш Золтай. — М.: Прогресс, 1977. — 372 с.
17. *Ковтунова И.И.* Синтаксис поэтического текста / Ирина Ильична Ковтунова / Поэтическая грамматика. В 3-х кн. Кн. 1. — М.: Азбуковник, 2005. — (РАН. Институт русского языка им. В.В. Виноградова) — С. 239–297.
18. *Крушинский Л.В.* Биологические основы рассудочной деятельности. / Леонид Викторович Крушинский. — М.: Изд. Московск. ун-та, 1986. — 272 с.
19. *Ле Ни Ж.-Ф.* 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. — М.: Прогресс, 1973. — 344 с.
20. *Месснер В. О.* Аппликатура в фортепианных сонатах Бетховена / Валерий Осипович Месснер. — М.: Сов. Россия, 1962. — 152 с.
21. *Мюллер И.* Эвристические методы в инженерных разработках (методы нужно применять) / Иоганнес Мюллер. — М.: Радио и связь, 1984. — 144 с.
22. *Павлов И. П.* Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. Сб. статей, докладов, лекций и речей / Иван Петрович Павлов. — Изд. 6-е, проверенное и вновь дополненное. — Л.: Лениздат, 1938. — 772 с.
23. *Павлов И. П.* Лекции о работе головного мозга / Иван Петрович Павлов. — М.: Изд. Академии медицинских наук СССР, 1952. — (Классики физиологии) — 288 с.
24. Павловские среды. Протоколы и стенограммы физиологических бесед. Том 1. Протоколы 1929–1933 гг. / отв.ред. акад. Л.А. Орбели. — Москва, Ленинград: Изд. АН СССР, 1949. — 360 с.
25. *Пейпер А.* Особенности деятельности мозга ребенка: пер. с нем. / Альбрехт Пейпер. — Л.: Медгиз, 1962. — 520 с.
26. *Перельман Н.Е.* В классе рояля / Натан Ефимович Перельман. — Л.: Музыка, 1986. — 80 с.
27. *Прокофьев Гр. П.* Игра на фортепиано. (Лекции, читанные 21 и 28 марта 1926 г.) / Григорий Петрович Прокофьев. — М., 1927. — (Библиотека пианиста. Кн. 2. Труды Гос. Института Музыкальной Науки. Фортепианно-методологическая секция) — 152 с.
28. *Прокофьев Г. П.* Наука и музыкальная педагогика / Григорий Петрович Прокофьев // Развитие пианиста. Сб. статей за 1931–33 г. — М.: ОГИЗ МУЗГИЗ, 1935. — (Науч.-исслед. муз.-пед. лаборатория) — С. 5–22.
29. *Прокофьев Г. П.* Формирование музыканта — исполнителя — пианиста / Григорий Петрович Прокофьев. — М.: Изд. Акад. педагог. наук, 1956 — (АПН РСФСР. Институт психологии) — 480 с.
30. *Рикер П.* Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение / Поль Рикер // Теория метафоры. — М.: Прогресс, 1990. — С. 416–434.
31. *Розе Н. А.* Психомоторика взрослого человека / Наталия Александровна Розе. — Л.: Изд. Ленинград. ун-та, 1970. — 128 с.
32. *Розет И. М.* Что такое эвристика / И.М. Розет. — Минск: Народная асвета, 1988. — 168 с.
33. *Салмина Н. Г.* Знак и символ в обучении / Нина Гавриловна Салмина. — М.: Изд. Московского университета, 1988. — 288 с.
34. *Смирнов С.Д.* Психология образа: проблема активности психического отражения / Сергей Дмитриевич Смирнов. — М.: Изд. Московского университета, 1985. — 232 с.
35. *Смирнова М. В.* Артур Шнабель / Марина Вениаминовна Смирнова — Л.: Музыка, 1979. — 96 с.
36. *Танюк Л. С.* Слово о Михаиле Романове / Лесь Степанович Танюк // Михаил Федорович Романов. Статьи, письма, дневники. Статьи и воспоминания о М. Ф. Романове. — М.: Искусство, 1985. — С. 6–42.
37. *Уйфалуси Й.* Абстрактное и конкретное в музыке / Йозеф Уйфалуси
14. *Dzhems V.* Nauchnye osnovy psykholohyy. per. s poslednego anghlyyskoho yzdaniya po red. L.E. Obolenskoho / Vyl'yam Dzhems. — Dozvoleno tsenzuroyu. SPb., 20 maya 1902 h. SPb.: Elektrotpechatnya, 1902. — (10-e besplatnoe prylozhenye k zhurnalу “Samoobrazovanye”) — 370, VI s.
15. *Zynchenko V. P.* Yntuitysya N. A. Bernshteyna: dvyzhenye — это zhyvoe sushchestvo. (K stoletiyu so dnya rozhdeniya N. A. Bernshteyna) // Voprosy psykholohyy. — 1996. — № 6. — S. 135–138.
16. *Zoltay D.* Etos y affekt / Denesh Zoltay. — M.: Prohress, 1977. — 372 s.
17. *Kovtunova Y. Y.* Syntaksys poetycheskoho teksta / Yryna Yl'ynychna Kovtunova / Poetycheskaya hrammatyka. V 3-kh kn. Kn. 1. — M.: Azbukovnyk, 2005. — (RAN. Ynstitut russkoho yazyka im. V.V. Vynohradova) — S. 239–297.
18. *Krushynskyy L. V.* Byolohycheskiye osnovy rassudochnoy deyatel'nosti. / Leonyd Vyktorovych Krushynskyy. — M.: Yzd. Moskovsk. un-ta, 1986. — 272 s.
19. *Le Ny Zh.-F.* Uslovnye reaktssy / Zhan-Fransua Le Ny // Eksperymental'naya psykholohyya / red.-sost. Pol' Fress y Zhan Pyazhe; per. s fr., obshch. red. y predysl. A.N. Leont'eva. — Вып. 4. Nauchnyye y pamyat'. — M.: Prohress, 1973. — 344 s.
20. *Messner V. O.* Applykaturny v fortepiannykh sonatakh Betkhovena / Valeryy Osyprovych Messner. — M.: Sov. Rossyya, 1962. — 152 s.
21. *Myuller Y.* Evrystycheskiye metody v ynzhenernykh razrabotkakh (metody nuzhno prymenyat') / Yohannes Myuller. — M.: Radyo y svyaz', 1984. — 144 s.
22. *Pavlov Y. P.* Dvadsatyletnyy opyt ob'ektyvnogo yzucheniya vysshey nervnoy deyatel'nosti (povedeniya) zhyvotnykh. Sb. statey, dokladov, lektsyy y rechet / Yvan Petrovych Pavlov. — Yzd. 6-e, proverennoye y vnov' dopolnennoye. — L.: Lenbyomedhyz, 1938. — 772 s.
23. *Pavlov Y. P.* Lektsyy o rabote holovnoho moz'ha / Yvan Petrovych Pavlov. — M.: Yzd. Akademyy medytssynskyykh nauk SSSR, 1952. — (Klasyky fyzyolohyy) — 288 s.
24. *Pavlovskyye sredy. Protokoly y stenohrammy fyzyolohycheskykh besed. Tom 1. Protokoly 1929–1933 hh. / otv.red. akad. L.A. Orbel'y.* — Moskva, Lenynhrad: Yzd. AN SSSR, 1949. — 360 s.
25. *Peyper A.* Osobennosty deyatel'nosti moz'ha rebenka: per. s nem. / Al'brekht Peyper. — L.: Medhyz, 1962. — 520 s.
26. *Perel'man N.E.* V klasse royal'ya / Natan Efymovych Perel'man. — L.: Muzyka, 1986. — 80 s.
27. *Prokof'ev Gr. P.* Yhra na fortepyano. (Lektsyy, chytannyye 21 y 28 marta 1926 h.) / Gryhoryy Petrovych Prokof'ev. — M., 1927. — (Byblyoteka pyanysta. Kn. 2. Trudy Gos. Ynstitutu Muzykal'noy Nauky. Fortepyanno-metodolohycheskaya sektsyya) — 152 s.
28. *Prokof'ev H. P.* Nauka y muzykal' na pedahohyka / Gryhoryy Petrovych Prokof'ev // Razvytye pyanysta. Sb.statey za 1931–33 h. — M.: OHYZ MUZ'HYZ, 1935. — (Nauch-yssled muz.-ped. laboratoryya) — S. 5–22.
29. *Prokof'ev H. P.* Formyrovanye muzykanta — yspolnytelya — pyanysta / Gryhoryy Petrovych Prokof'ev. — M.: Yzd. Akad. pedahoh. nauk, 1956 — (APN RSFSR. Ynstitut psykholohyy) — 480 s.
30. *Ryker P.* Metaforycheskyy protsess kak poznanye, voobrazhenye y oschushchenye / Pol' Ryker // Teoryya metafory. — M.: Prohress, 1990. — S. 416–434.
31. *Roze N. A.* Psykhomotoryka vzrosloho cheloveka / Natalyya Aleksandrovna Roze. — L.: Yzd. Lenynhrad. un-ta, 1970. — 128 s.
32. *Rozet Y. M.* Chto takoye evrystyka / Y.M. Rozet. — Mynsk: Narodnaya asveta, 1988. — 168 s.
33. *Salmyna N. H.* Znak y symvol v obucheniyy / Nyna Havrylovna Salmyna. — M.: Yzd. Moskovskoho unyversyteta, 1988. — 288 s.
34. *Smyrnov S. D.* Psykholohyya obraza: problema aktyvnosty psykhycheskoho otrazhenyya / Serhey Dmytryevych Smyrnov. — M.: Yzd. Moskovskoho unyversyteta, 1985. — 232 s.
35. *Smyrnova M. V.* Artur Shnabel' / Maryna Venyamynovna Smyrnova — L.: Muzyka, 1979. — 96 s.
36. *Tanyuk L. S.* Slovo o Mykhaile Romanove / Les' Stepanovych Tanyuk // Mykhayl Fedorovych Romanov. Stat'y, pys'ma, dnevyky. Stat'y y vospomynaniya o M.F. Romanove. — M.: Yskusstvo, 1985. — S. 6–42.
37. *Uyfalusy Y.* Abstraktoe y konkretnoe v muzyke / Yozhef Uyfalusy

- луши // Борьба идей в эстетике. — М.: Наука, 1966. — С. 137–143.
38. *Уйфалуши Й.* Единство пространства, времени и действия в содержании музыкального образа / Йозеф Уйфалуши // Музыка Венгрии. сб. статей. — М.: Музыка, 1868. — С. 187–214.
39. *Уйфалуши Й.* Музыка и чувство / Йозеф Уйфалуши // Музыкальное искусство и формирование нового человека. — К.: Музична Україна, 1982. — С. 127–133.
40. *Шеварев П. А.* Мышление / П.А. Шеварев // Психология / под ред. К.Н. Корнилова, Б. М. Теплова и Л.М. Шварца. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — М.: Учпедгиз, 1941. — С. 176–204.
41. *Шкловский В. Б.* Эйзенштейн / Виктор Борисович Шкловский. — М.: Искусство, 1973. — (Жизнь в искусстве) — 296 с.
42. *Юдкін І. М.* Морфологічний підхід до семіотики культури / І.М. Юдкін // Аспекти морфології культури України: генезис, типологія. — К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2011. — С. 9–87.
43. *Юдкін-Ріпун І. Н.* Театрально-літературні взаємозв'язи в світє трудов А.В. Михайлова (доклад на Михайловских чтениях Института мировой литературы РАН, Москва, 10.12.2014). — Киев, 2014. — (Національна Академія Искусств України. Інститут культурології) — 44 с.
44. *Юдкін-Ріпун І. М.* Ієрархія предикатів у готичній поезії Івана Франка / І.М. Юдкін-Ріпун // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. ISSN 2409-1154. Одеса, 2016. Вип. 24. Т. 1. — С. 78–82.
45. *Юрєнев Р. Н.* Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод / Ростислав Николаевич Юрєнев. — М.: Искусство, 1985. — 304 с.
46. *Ritchey, Tom.* General morphological analysis for non-quantified modeling / Tom Ritchey — © Swedish Morphological Society, 2002 (revised 2013). / ritchey@swemorph.com
47. *Yudkin-Ripun, I.* The impersonal dramatis personae: A. Tennyson's "In memoriam" as a dramatic poem // *MOVA I KULTURA: naukovyy zhurnal.* — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. — Вип. 19. — Т. III (183) — С. 11–19.
- // *Bor'ba ydey v estetyke.* — М.: Nauka, 1966. — С. 137–143.
38. *Uyfaluшы Y.* Edynstvo prostranstva, vremeny i deystviya v sodержaniy muzykal'noho obraza/ Yozhef Uyfaluшы // *Muzyka Venhryy.* sb. statey. — М.: Muzyka, 1868. — С. 187–214.
39. *Uyfaluшы Y.* Muzyka y chuvstvo / Yozhef Uyfaluшы // *Muzykal'noe yskusstvo y formirovaniye novoho cheloveka.* — К.: Muzychna Ukrayina, 1982. — S. 127–133.
40. *Shevarev P. A.* Myshlenye / P.A. Shevarev // *Psykholohyya / pod red. K.N. Korniylova, B.M. Teplova y L.M. Shvartsa.* — Yzd. 2-e, pererab. y dop. — М.: Uchpedhыз, 1941. — S. 176–204.
41. *Shklovskyy V. B.* Eyzenshteyn / Vyktor Borysovykh Shklovskyy. — М.: Yskusstvo, 1973. — (Zhyzn' v yskusstve) — 296 s.
42. *Yudkin I. M.* Morfolohichnyy pidkhid do semiotyky kul'tury / I.M. Yudkin // *Aspekty morfolohiyi kul'tury Ukrayiny: henezys, typolohiya.* — К.: Instytut kul'turolohiyi Natsional'noyi akademiyi mystetstv Ukrayiny, 2011. — S. 9–87.
43. *Yudkyn-Rypun Y. N.* Teatral'no-lyteraturnyye vzyamosvyazy v svete trudov A.V. Mykhaylova (doklad na Mykhaylovskyykh chtenyakh Ynstytuta myrovoy lyteratury RAN, Moskva, 10.12.2014). — Kyev, 2014. — (Natsyonal'naya Akademyya Yskusstv Ukrayny. Ynstytut kul'turolohiyy) — 44 s.
44. *Yudkin-Ripun I. M.* Iyerarkhiya predykativ u hotychniy poetytsi Ivana Franka / I.M. Yudkin-Ripun // *Naukovyy visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya: Filolohiya.* ISSN 2409-1154. Odesa, 2016. Vyp. 24. T. 1. — S. 78–82.
45. *Yurenev R. N.* Serhey Eyzenshteyn. Zamyslы. Fyl'mы. Metod / Rostyslav Nykolaevykh Yurenev. — М.: Yskusstvo, 1985. — 304 s.
46. *Ritchey, Tom.* General morphological analysis for non-quantified modeling / Tom Ritchey — © Swedish Morphological Society, 2002 (revised 2013). / ritchey@swemorph.com
47. *Yudkin-Ripun, I.* The impersonal dramatis personae: A. Tennyson's "In memoriam" as a dramatic poem // *MOVA I KULTURA: naukovyy zhurnal.* — К.: Vydavnychy dim Dmytra Buraho, 2016. — Vyp. 19. — T. III (183) — S. 11–19.

Юдкін Ігорь Николаевич

Морфологические характеристики абстрагирования в художественном тексте

Аннотация. Давняя проблема художественного абстрагирования привлекает внимание в свете новых синтаксических концепций субъектной перспективы и предикатной иерархии. Истоки абстрагирования содержатся в принципе активности, а моторика становится формой художественного мышления. Многофункциональность является источником развития обобщений, а распределение степени абстрактности в тексте изменяется с интерпретацией и истолковывается как эвристический процесс, от эскизов до репетиционных проб как “функциональных органов”, возникающих и исчезающих в жизни текста как организма.

Ключевые слова: многофункциональность, трансфер, метафора, функциональный орган, игра, ритуал, предикация, активность, ориентация.

Ihor Yudkin

The morphological aspects of abstraction in an artistic text

Summary. The old problem of artistic abstractedness is intrinsically connected with that of mediation as one of the fundamental morphological qualities of any sign. Now this problem gains attention due to the newly appeared syntactic concepts of subjective perspective and predicative hierarchy. In particular the textual multidimensionality and the existence of oblique and latent subjects of observation, as well as of participation, within the represented flow of events come back to the approbated scenic devices of inner monologue (soliloquy) and contribute essentially to textual integration. In its turn the differentiation of textual segments according to the grades of abstractedness impact upon their subjective or predicative functions enabling thus their mutual transitions and transformations.

The sources of abstraction are implied from the principle of subjective activity that enables disclosing their prerequisites within the general development of psychological processes. The very regulation of movements and motor reactions displays the transformation of the environment by a subject (instead of one's proper adaptation) and therefore the anticipation and prediction of the coming event. It results in the separation of features from the things that the subject deals with. The principles of the physiology of activity promote in the explanation

of the formation of provisionary or transitive textual entities as those of a rehearsal's probes or a writer's preparatory rough copies. Such versions are comparable to the so called "functional organs" in physiology or temporary files in computing techniques: they emerge and disappear with the existential life of a text as an organism.

In its turn the development of functional systems becomes the decisive force in the formation of generalizing abstractions (as those differed from the isolating abstractions). It is already the reflexes of orientation and purpose that become the initial steps of such development. Of a particular interest are such phenomena as the transfer of action (the application of the existent habits and the experience as a whole towards the unknown objects) and the formation of cognitive metaphor. The development of transfer demonstrates the role of multifunctional actions as the source of generalization.

These premises of abstractedness within the tissue of an artistic text give grounds for the conclusion that the distribution of the degree of abstractedness depends upon interpretative efforts and is to be considered as a heuristic procedure. It is the so called "morphological box" (F. Zwicky) as the procedure for the selection of the parameters in need, that can be regarded as the explanatory model for the abstractions' evolvement. This approach discloses the perspectives of abstract spaces of attributes as opposed to objects that would depict textual integration without the attachment to a particular artistic branch, in particular, both music and theatre or literature.

Keywords: multifunctional mission, transfer, metaphor, functional organ, game, rite, predication, activity, orientation.