

ЕВРИСТИКА ТА ЕЙДЕТИКА У ФЕНОМЕНОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ

Юдкін

Ігор Миколайович,

доктор мистецтвознавства,
член-кореспондент Національної
академії мистецтв України,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України, м. Київ
dr.iyudkin@gmail.com

Юдкин

Ігорь Николаевич,

доктор искусствоведения,
член-кореспондент Национальной
академии искусств Украины,
Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины, г. Киев
dr.iyudkin@gmail.com

Ihor Yudkin

Doctor of art studies,
Corresponding Member
of the National Academy of Arts
of Ukraine, Institute for Cultural
Research, National Academy
of Arts of Ukraine
dr.iyudkin@gmail.com

Анотація. Ейдети́чні абстракції, засновані на індивідуації, та евристичні програми перевірки гіпотез постають як форми інтенціональної рефлексії, що розвивається в інтуїтивному мисленні. Вихідну точку цього розвитку становить парцеляція текстів культури, встановлення відношення «ціле — частини», що переходить у відношення «внутрішнє — зовнішнє» та «текст — епоха», де визначальним стає принцип активності суб'єкта та внутрішньої побудови тексту в рефлексії. Узаємини ейдетики та евристики виявляються в хронотопі тексту, зокрема, у побудові глибини в площинному зображенні як моделі пізнання історичних реалій, не даних у безпосередньому спостереженні. Модель лабіринту, за якою здійснюється евристичний пошук, визначає його будову як послідовність виборів альтернатив, де відбувається неперервна корекція 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, призначені, зокрема, для сценічної інтерпретації. Циклізація тексту становить необхідну умову творення та опосередкування його дистанції до історичних реалій, від замкнених епізодів до епохи.

Ключові слова: парцеляція, циклізація, дистанція, рефлексія, прототип, автоматизм, інтуїціоністська логіка, суб'єктна перспектива.

Визначення проблеми. У попередніх статтях зазначалося, що інтуїція як основа феноменології спирається на логічні системи, у яких відношення «частини — ціле», осмислюючись як «засоби — мета» (Юдкін, 2020 а, с. 11), заступають місце родово-видових відношень формальної логіки, а відтак поняття, позначені загальними іменами (генонімами), прибирають вигляду імен власних (ейдонімів) або зображень (Юдкін, 2019, с. 24). Інтуїціоністська логіка², що виходила з такої заміни, розвивала 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 ономастиком як її граничним випадком, що підводить до фундаментальних проблем походження мови й мислення².

Своєю чергою, побудова логіки інтуїції на основі неповторних образів, а не умоглядних 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 ґатунку (що позначалися в німецькій філософській класиці терміном «ідеї») висувалися на протигагу узагальнюючим категоріям³. 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 експозиції, тобто визначення предмета за його частинами, узагальнене в понятті непередикативного визначення⁴. 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'єкт⁵.

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 ейдетуку*. Нагадаємо, що це нове відношення здобуло досить інтенсивного розвитку на полі мовознавства в концепції В. Гумбольдта — О. Потєбні, зокрема, у вигляді проблеми внутрішньої та зовнішньої форми слова. У феноменології «зовнішнє» визначає, насамперед, апріорні передумови, що стоять за внутрішнім змістом тексту⁶, а відтак наявність метасистеми, за якою розгортається побудова тексту. Зовнішність як протилежність внутрішності тут належить до «жит-

тевого 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.

Останні дослідження. 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» (Китаєв-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 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, р. 228, р. 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, с. 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 людини⁷. 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 еллізму до бароко) риторичної системи розв'язувалася в межах системи умовностей, що давало підставу характеризувати цю епоху як ейдетичну (Бройтман, 2004, с. 117). Водночас виникало 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 мозку⁸. 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, с. 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 вилутив» — ці українські прислів'я влучно 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 зображень⁹. 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)¹⁰. 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) команди¹¹. Зосередження в цій царині різнорідних мотивів та конфліктів стає чинником особливого її значення для «фізіономічної» оцінки предметного світу, його ідентифікації з виразами людського обличчя. Через постійну зацікавленість, відношення до мети зоровий світ людини завжди співвіднесений з історичною епохою, виявляє історичну конкретику¹².

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». Тоді особливо вагомим чинником виявлення її специфіки стає евристика. Насамперед, на користь її вибору промовляє те, що її пошукові процедури вкладаються, 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»¹³ (Альтшуллер 1973, с. 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, с. 57). Подібний ефект, відомий в психології як емпатія, указує на спорідненість ейдетики з евристичним пошуком.

Мета статті. Той факт, що ейдетичне абстрагування має спільні властивості з евристичними дослідницькими програмами, дає підставу простежити зв'язок між ними. Спільною основою для зіставлення візуальної інтенціональності ейдетики з пошуковими завданнями евристики постає їхнє відношення до історичних реалій конкретної епохи. Мета дослідження полягає у висвітленні ейдетики та евристики як суміжних чинників відношення «текст — епоха».

Основний зміст. 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 уможливується 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 прототипами¹⁴. Тут варто наголосити, що амбівалентність ейдетики у феноменології становить один з провідних принципів, для окреслення якого Р. Інгарден впровадив поняття місць неозначеності¹⁵. Побудова ейдетичного, образного тексту становить усунування таких місць шляхом «конкретизації», тобто гегелівського сходження від абстрактного до конкретного, яке, проте, перетинається з інтерпретацією твору¹⁶. Саме

тут і виникають точки дотику ейдетики й евристики, оскільки «невизначеність пошуку» (Серебряников, 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» (Серебряников, 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'язування¹⁷ 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. Котляревського) або самозаперечення в апоріях типу «брехун» («я брехун» — сказав брехун).

Цей спадок барокової казуїстики впроваджує до світу гри як автмотиваційної, самоцільної, самодостатньої поведінки для програвання і випробування гіпотез, що перетинається з евристичним пошуком. Автоматика (автореференція, взаємні посилення її умовностей та автмотивація 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, влас-

тивий 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 умовами.

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). 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, с. 272)¹⁸.

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 несподівано 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 комплементарним ритмом (Денисов, 1972). Ці зауваження можна б доповнити застереженням щодо нелінійності музичного хронотопу, його постійної багатомірності, що виявля-

ється, 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 (Юджін, 2020 б, с. 281–282). Своєю чергою, *циклізація* як утворення замкнених ділянок простору розвивається з *парцеляції*, поділу цілого на частини — спільної основи герменевтики й евристики.

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, с. 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, с.23). Для зрозуміння феномену глибини зображення необхідно врахувати, що на підставі спостережень над активністю людини в процесі бачення (зокрема, рухливістю 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, зокрема, у відомій книзі Р. Грегорі¹⁹. 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 образів²⁰ — надаючи, значимо, аргументації відомому вислову філолога Р. Барта про те, що «людина бачить не очима, а сло-

вами». Звідси впливає відзначена Р. Грегори суто людська здібність до побудови зображень, так само як до мови, та про рівнобійність зображень предметів і називання їх іменами²¹. Водночас, за Р. Арнхеймом, такі передумови візуального мислення, як цілісність і вибірковість образів складаються вже у біологічному світі²², в основі ж лежить загальний принцип активності суб'єкта спостереження: «Коли людині доводиться дивитися на якусь статую фігуру, вона всіма способами прагне змінити її» (Арнхейм, 1972, с. 33). Це доводиться критичними експериментами з перебуванням у сурдокамері²³. 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 дослідження ефекту т. зв. псевдоскопії (Грегори, 2003, с. 160) — сприйняття угнутої маски як опуклого обличчя завдяки відповідному освітленню, відомого, приміром, в атракціонах 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 бінокулярному баченні згадана ілюзія — це наслідок або неузгодженості очей, або гальмування інформації з одного ока, її ігнорування. Однак досліді 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»²⁴.

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 око, виконує мозок», так що «мозок начебто “розтягує” і “стискає” зображення, що виникло на сітківці ока» (Раушенбах, 1986, с. 13)²⁵.

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 розрізнити 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, с. 25). «Ціле й частини», зв'язність (Gebundenheit) та розчленування (Gliederung) лежать, за вищезгаданим В. Метцгером (Metzger, 1975, р. 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. 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 суб'єкта такого перетворення — 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 креслення²⁶, зокрема, аксонометрія та лінійна перспектива (Раушенбах, 1986, с. 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 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, с. 112). Саме тому йдеться про відтворення нескінченності кінцевими, площинними засобами, тобто про позначення нескінченного замкненими фігурами. Якісна відмінність ступенів віддаленості дає підставу робити належним поняття глибини й до часу, зокрема, до історії, як дистанції щодо моменту теперішнього²⁷. 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, покликані 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 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, р. 49, р. 67). Докази такого роз-

витку містяться, зокрема, у повторях характерних кривих, властивих історичному стилю, таких як відтинок 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 уможлиблює 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 орнаментики²⁸.

По-четверте, створення глибини — це, за влучним висловом В. Метцгера, питання про те, «як з ширини робиться далечінь» (Metzger, 1975, р. 370). Глибина створюється не стільки проєкцією 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 картини. 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. Зовні глибина виглядає як відтворення зовнішнього світу в площині, що демонструє, наприклад, тінюва проєкція силуету або камера-обскура. Та справді не проєкція з зовнішньої точки, а внутрішня метаморфоза самої площини стає тут вихідним кроком. Саме внутрішній світ картини трансформується за власними законами, а проєкція відбувається як ідентифікація одержаних результатів з зовнішнім предметним оточенням, упізнавання в елементах картини проєкцій їхніх прототипів. Ініціатива належить тут внутрішньому, а не зовнішньому²⁹. 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 цілеспрямованості. Феноменологічне поняття інтенціональності, сполучаючи «дематеріалізацію», абстрагування предмету (зокрема, через відособлення контуру в малюнку) як 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'єкту перспективу особистостей епохи як визначення характеристик 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 персонажа³⁰. Ця проблема перетинається з ейдетиною і евристикною, 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 нескінченні речі обмеженими засобами» (Gablick 1976, p. 45–46)³¹. 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 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»³². У історичному масштабі це відомо як відчуження, узаємозалежність 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 тотальності», 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 риторичній 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 Онєгіна» О. С. Пушкіна — відомі приклади. Тут відбувається саме евристичний процес, коли вихідна гіпотеза в процесі шукань радикально змінюється і замінюється 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 проєкція 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, с. 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 апріорного досвіду феноменології («життєвого світу») і завдяки своїй абстрактності не мисляться як «непорушні зірки» в античному космосі, а підлягають зворотній дії інтерпретатора, 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 проєкція інтерпретованого тексту й розкриває невідомі можливості. У такій функції прототипи стають, як глибинні точки в картині, результатом проєкції інтерпретатора, 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 абстракції — 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, с. 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, с. 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, с. 31). 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. 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. Паралель до глибинного

зображення становить шукання прототипів у театральному виконавстві, що потребує поглибленого дослідження.

Висновки. Природа історичного знання, де предмети не дано безпосередньому спостереженню, визначає роль ейдетичного абстрагування, заснованого на індивідуалізації, як опосередкування відношення «текст — епоха». 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 долаєть-

ся внутрішніми засобами самого тексту так само, як глибина предметного світу в площині картини створюється суто площинними засобами. Хроно-топ тексту виявляє циклізацію як спільну основу ейдетики й евристики, що в театральному виконавстві переходить у суб'єктну перспективу завдяки персоніфікації. 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.

Примітки:

- ¹ Зокрема, в одному з перших її варіантів (т. зв. мереологія), розробленому львів'янином Ст. Лесьневським (1886 — 1939).
- ² 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).
- ³ За кантіанськими уявленнями, зокрема, «категорії мають справу лише з ... частковим пізнанням. На противагу їм *idei* вносять до процесів пізнання точку зору тотальності» (Бур, Ирриц, 1978, с. 58).
- ⁴ 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 *coarctata 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).
- ⁵ 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.
- ⁶ 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 апріорну передумову створення сценічного образу.
- ⁷ 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.
- ⁸ 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» (Корчежинская et al., 1980, с. 89).
- ⁹ 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, с. 212).
- ¹⁰ 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, с. 82–83).
- ¹¹ Тут «міміку гальмує, насамперед, кора мозку, а гальмівні механізми працюють у лівій півкулі» (Argyle, 1988, p. 124–125, p. 92).
- ¹² Значимого, 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»).
- ¹³ 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.).
- ¹⁴ Виникають неозначені «контури ... апеляції від тексту до позатекстової реальності» (Лейдерман, 2010, с. 36).
- ¹⁵ Наприклад, персонаж літературного твору «мусів мати якийсь колір очей, тільки який — не було визначено» (Ingarden, 1976, p. 53).
- ¹⁶ Автор застерігає, що таке тлумачення твору «не повинно бути аналітичним», тобто дослідницьким, а водночас висловлюється проти «видобування з цілісності лише естетичних вартостей» (Ingarden 1976, p. 302–303). Про значущість у феноменології згаданих концептів свідчить їх спеціальна розробка дослідниками спадщини Р. Інгардена (Markiewicz, 1976; Glowinski, 1976).
- ¹⁷ За іншим формулюванням, йдеться про включення евристичних задач до класу тих самих задач, які ними вирішуються

- (Шоломий, 1969, с. 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.
- ¹⁸ На підставі подібних спостережень було обґрунтовано «припущення про перемінність кривизни перцептивного простору» (Раушенбах, 1980, с. 274).
- ¹⁹ 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, с. 41).
- ²⁰ «Навіть фізіологічно зір надає сприйняттю матеріалу поняттєвий характер» (Арнхейм, 1972, с. 35).
- ²¹ Зокрема, «маври малюють, але їхні малюнки не містять чогось, що нагадувало б предмети» (Грегори, 2003, с. 179).
- ²² «Уже в жаби зір — не відчуття, а ціле сприйняття; уже вибірковість і фіксація — це розв'язування задач» (Арнхейм, 1972, с. 37).
- ²³ «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, с. 30).
- ²⁴ «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, p. 124).
- ²⁵ 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, с. 298): «Цілком зрозуміло, що образ на сітківці є базою образу перцептивного» (Мочалов, 1979, с. 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, с. 299).
- ²⁶ «Феномен бачення у зворотній перспективі», зокрема, виявляється за умови «малих відстаней» (Раушенбах, 1986, с. 97).
- ²⁷ 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, p. 396–397).
- ²⁸ 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.
- ²⁹ Зазначимо, що така сама ситуація має місце у винахідництві, де «спершу, зазвичай, робиться винахід, а вже потім відшукується його життєвий прототип» (Альтшуллер, 1973, с. 212).
- ³⁰ 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.
- ³¹ Не важко помітити, що тут майже дослівно повторено словатне визначення алегорії в §46 «Філософії мистецтва» Ф. Шеллінга!
- ³² «Das erste steht uns frei, Beim zweiten sind wir Knechte».

Література:

- Айхенвальд, Ю. А. (1977). *Остужев*. Москва: Искусство. (Жизнь в искусстве). 264 с.
- Альтшуллер, Г. С. (1973). *Алгоритм изобретения*. Изд. 2-е, испр. и допл. Москва: Московский рабочий. 296 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.
- Белецкий, А. А. (1972). *Лексикология и теория языкознания (ономастика)*. Киев: Изд. Киевского университета. 212 с.
- Бройтман, С. Н. (2004). *Историческая поэтика*. Теория литературы в 2 т. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 2. Москва: Academia. 362 с.
- Бур, М., & Ирриц, Г. (1978). *Притязания разума. Из истории немецкой классической философии литературы*. Москва: Прогресс. (Общественные науки за рубежом. Философия). 328 с.
- 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.
- 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.

- 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. (1967). *Вся жизнь*. Москва: Всероссийское театральное общество. 588 с.
- Корчежинская, В. И., Кузьмина, Т. В., & Маляревский А. Л. (1980). Изучение структуры нарушения слухоречевой памяти. *Психологический журнал*. № 5. С. 82–92
- Костандов, Э. А. (1983). *Функциональная асимметрия полушарий мозга и неосознаваемое восприятие*. Москва: Наука. 172 с.
- 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.
- Лейдерман, Н. А. (2010). *Теория жанра. Исследования и разборы*. Екатеринбург: Уральский гос. пед. институт. 900 с.
- Лурия, А. Р. (1994). *Маленькая книжка о большой памяти*. Москва: Эйдос. Изд. 2-е. (Изд. 1-е 1965). 102 с.
- Мочалов, Л. В. (1979). О систематике типов пространственного построения картины. *Советское искусствознание* 78. Вып. 2. Москва: Советский художник. С. 295–314.
- 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.
- 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.
- Ротенберг, В. С. (1980). Слово и образ: проблема подтекста. *Вопросы философии*. № 4. С. 152–155.
- Серебрянников, О. Ф. (1970). *Эвристические принципы и логические исчисления*. Отв. ред. Бирюков, Б. В. Москва: Наука. 284 с.
- Слива, Т. В. (2014). Меронимы в составе ассоциативно-семантических групп. *Науковий часопис Національного педагогічного університету*. Сер. 9. *Сучасні тенденції розвитку мов*. В. 11. С. 223–227.
- Улановский, А. М. (2010). Идеи феноменологической психологии в контексте современных теорий и представлений. *Вопросы психологии*. № 2. С. 20–30.
- Шоломий, К. М. (1969). О различии между эвристическими и неэвристическими программами. *Вопросы психологии*. № 3. С. 37–45.
- Юдкін, І. (2019). Феноменологія як методологія історичної поетики. *Культурологічна думка*. № 16. С. 20–35. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.20-35>
- Юдкін, І. (2020 а). Феноменологічна інтуїція в мистецькій інтерпретації історії. *Культурологічна думка*. № 17. С. 8–18. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.8-18>
- Юдкін, І. (2020 б). Художні деталі в семантичному ритмі драматичного твору. *Мистецтвознавство України*. Т. 20. С. 280–287. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.186016>
- Якобсон, В. П. (1987). *Павел Самойлов. Сценическая биография его героев*. Ленинград: Искусство, 206 с.
- Argyle, M. (1988). *Bodily communication*. 2nd ed. New York: Methuen. 364 p.
- 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: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. P. 33–45.
- Gostuski, D. (1968). *Vreme umetnosti (prilog zasnivanju jedne opste nauke o oblicima)*. Beograd: Prosveta. 406 s.
- Ingarden, R. (1976). *O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. (Ingarden R. Dzieła filozoficzne). 468 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.
- Strzemiński, Wł. (1969). *Teoria widzenia*. Krakow: Wydawnictwo literackie. 256 s.
- Yellott, John I., Jr. (1981). Binocular Depth Inversion. *Scientific American*. Vol. 245. July. N. 1. P. 118–125.

References:

- Aihenvald, Yu. A. (1977). *Ostujev [Ostuzhev]*. Moscow: Iskusstvo. (Jizn v iskusstve). 264 p. (In Russian)
- Altshuller, G. S. (1973). *Algoritm izobreteniya [The Algorithm of Invention]*. Izd. 2-e, ispr. i dopl. Moscow: Moskovskii rabochii. 296 p. (In Russian)
- Argyle, M. (1988). *Bodily communication*. 2nd ed. New York: Methuen. 364 p.
- Arnheim, R. (1973). Vizualnoe myshlenie [Visual Thought]. *Zritelnye obrazy. Fenomenologiya i eksperiment. Sbornik perevodov*. Part 1. Dushanbe: Tadjikskii gos. universitet. P. 8–98. (In Russian)
- Arnheim, R. (1976). *Iskusstvo i vizualnoe vospriyatie [The Art and Visual Perception]*. Moscow: Progress. 392 p. (In Russian)
- Beletsky, A. A. (1972). *Leksikologiya i teoriya yazykoznanija (onomastika) [Lexicology and the Theory of Language (Onomastics)]*. Kiev: Izd. Kievskogo universiteta. 212 p. (In Russian)
- Broitman, S. N. (2004). *Istoricheskaya poetika [Historical Poetics]*. Teoriya literatury in 2 vols. Edited by N. D. Tamarchenko. Vol. 2. Moscow: Academia. 362 p. (In Russian)
- Buhr, M., & Irritz, G. (1978). *Prityazaniya razuma. Iz istorii nemeckoi klassicheskoj filosofii literatury [Der Anspruch der Vernunft]*. Transl. from German by Z. V. Gorlova & V. N. Pavlova. Ed. by A. V. Gulyga. Moscow: Progress. (Obschestvennye nauki za rubejom. Filosofiya). 328 p. (In Russian)
- Denisov, E. (1972). Kompozicionnyi process i vozmozhnosti ego formalizacii pri issledovanii [A Composer's Procedure and the Opportunities of its Formalization in Researches]. *Tochnye metody i muzykalnoe iskusstvo*. Rostov na Donu: Izd. Rostovskogo universiteta. P. 12–18. (In Russian)
- 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) [The Time of Art (an Introduction to the Foundations of a General Science on Images)]*. Beograd: Prosveta. 406 p. (In Serbian)
- Gregory, R. L. (2003). *Razumni glaz [The Intelligent Eye]*. Izd. 2-e. (1-e izd. 1979). R. Dubravskaya (Ed.). Transl. from English by A. I. Kogan. Moscow: Editorial URSS. 240 p. (In Russian)
- Ingarden, R. (1976). *O poznawaniu dzieła literackiego [On the Cognition of a Literary Work]*. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe. (Ingarden R. Dzieła filozoficzne). 468 s. (In Polish)
- Kitaev-Smyk, L. A. (2007). Faktory napryajennosti tvorcheskogo processa [The Factors of Tension in Creative Procedure]. *Voprosy psichologii*. № 3. P. 69–82. (In Russian)
- Knebel, M. O. (1961). *O deistvennom analize piesy i roli [On the Action Analysis of a Play and a Role]*. Moscow: Iskusstvo. 132 p. (In Russian)
- Knebel, M. O. (1967). *Vsya jizn [All the Life]*. Moscow: Vserossiiskoe teatralnoe obschestvo. 588 p. (In Russian)
- Korchezhinskaya, V. I., Kuzmina, T. V., & Malyarevsky A. L. (1980). Izuchenie struktury narusheniya sluhorechevoi pamyati [The Researches of the Distortions of Memory for Speech and Sound]. *Psichologicheskii jurnal*. № 5. P. 82–92. (In Russian)
- Kostandov, E. A. (1983). *Funkcionalnaya asimmetriya polusharii mozga i neosoznavaemoe vospriyatie [The Functional Asymmetry of the Hemispheres of a Brain and the Subconscious Perception]*. Moscow: Nauka. 172 p. (In Russian)
- Leiderman, N. A. (2010). *Teoriya zhanra. Issledovaniya i razbory [The Theory of Genre. Research and Analyses]*. Ekaterinburg: Uralskii gos. ped. institut. 900 p. (In Russian)
- Levashov, O. V. (1981). O razlichii v principah pererabotki zritelnoi informacii v pravom i levom polushariyah golovnogo mozga [On the Differences of the Principles of Visual Information's Elaboration in the Left and Right Hemispheres of the Cerebral Brain]. *Problemy upravleniya v tehnike, ekonomike i biologii*. Moscow: Nauka. P. 207–212. (In Russian)
- Luria, A. R. (1994). *Malenkaya knizhka o bolshoi pamyati [A Little Booklet on the Big Memory]*. Moscow: Eidos. Izd. 2-e. (Izd. 1-e 1965). 102 p. (In Russian)

- 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 [The Laws of Vision]*. 3. Völlig neubearbeitete Auflage. (1. Aufl. 1936. 2-Aufl. 1953). (Senkenberg Buch Bd. 54). 676 p. (In German)
- Mochalov, L. V. (1979). O sistematike tipov prostranstvennogo postroeniya kartiny [On the Systems of the Types of Spatial Construction of a Picture]. *Sovetskoe iskusstvoznanie* 78. Issue 2. Moscow: Sovetskii hudozhnik. P. 295–314. (In Russian)
- Nekrasova, E. A. (1984). Neosuschestvlennyi zamysel 1920-h godov sozdaniya Symbolarium'a (slovyara simvolov) i ego pervyi vypusk «tochka» [The Unrealized Draft from the 1920s on the Preparation of Symbolarium (the Dictionary of Symbols) and its first Issue *The Point*]. *Pamyatniki kultury. Novye otkrytiya. Pismennost. Iskusstvo. Arheologiya. 1982*. Leningrad: Nauka. P. 99–115. (In Russian)
- Raushenbah, B. V. (1980). *Prostranstvennyye postroeniya v zhivopisi. Ocherk osnovnykh metodov [Spatial Constructions in the Painting. An Outline of the Principal Methods]*. Moskva: Nauka. (AN SSSR. VNII Iskusstvovaniya Ministerstva kultury SSSR). 288 p. (In Russian)
- Raushenbah, B. V. (1986). *Sistemy perspektivy v izobrazitelnom iskusstve. Obschaya teoriya perspektivy [The Systems of Perspectives in the Pictorial Art. The General Theory of Perspective]*. Moskva: Nauka. 156 p. (In Russian)
- Rotenberg, V. S. (1980). Slovo i obraz: problema podteksta [Word and Image: The Problems of Implicit Contents]. *Voprosy filosofii*. № 4. P. 152–155. (In Russian)
- Serebryannikov, O. F. (1970). Evristicheskie principy i logicheskie ischisleniya [The Heuristic Principles and the Logical Calculus]. Ed.-in-chief Biryukov, B. V. Moscow: Nauka. 284 p. (In Russian)
- Sholomii, K. M. (1969). O razlichii mezhdru evristicheskimi i neevristicheskimi programmami [On the Difference between the Heuristic and Non-Heuristic Programs]. *Voprosy psikhologii*. № 3. P. 37–45. (In Russian)
- Slyva, T. V. (2014). Meronimy v sostave asociativno-semanticheskikh grupp [Meronyms within Associative-Semantic Groups]. *Naukovii chasopys Natsionalnogo pedagogichnogo universytetu*. Ser. 9. *Suchasni tendencii rozvitku mov*. Issue 11. P. 223–227. (In Russian)
- Strzemiński, Wł. (1969). *Teoria widzenia [The Theory of Vision]*. Krakow: Wydawnictwo literackie. 256 s. (In Polish)
- Ulanovskii, A. M. (2010). Idei fenomenologicheskoi psikhologii v kontekste sovremennykh teorii i predstavlenii [The Ideas of Phenomenological Psychology within the Context of the Current Theories and Concepts]. *Voprosy psikhologii*. № 2. P. 20–30. (In Russian)
- Yakobson, V. P. (1987). *Pavel Samoilov. Stsenicheskaya biografiya ego geroev [Pavel Samoylov. The Scenic Biography of his Heroes]*. Leningrad: Iskusstvo. 206 p. (In Russian)
- Yellott, John I., Jr. (1981). Binocular Depth Inversion. *Scientific American*. Vol. 245. July. N. 1. P. 118–125.
- Yudkin, I. (2019). Fenomenologiya yak metodologiya istorichnoi poetiki [Phenomenology as the Methodology of Historical Poetics]. *The Cultural Ideas*. № 16. P. 20–35. (In Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.20-35>
- Yudkin, I. (2020 a). Fenomenologichna intuitsiya v mistetskii interpretatsii istorii. [Phenomenological Intuition in the Artistic Interpretation of History]. *The Cultural Ideas*. № 17. P. 8–18. (In Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.8-18>
- Yudkin, I. (2020 b). Hudozhni detali v semantychnomu rytmi dramatychnogo tvoriv [Artistic Details in the Semantic Rhythm of a Dramatic Play]. *Mistectvoznavstvo Ukraini*. Vol. 20. P. 280–287. (In Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.186016>
- Ukrajina chce zavrieť generálny konzulát v Prešove [Ukraine wants to close the Consulate General in Prešov]. (2014, October 22). *Aktuality*. Sk. (In Slovak)
- V Humennom po 40 rokoch končí ukrajinská národnostná škola [After 40 years, the Ukrainian National School ends in Humenné]. (2015, April 9). *Humenský Korzár*. (In Slovak)
- Vorotniuk, M. (2016, July). *Audyt zovnishnoi polityky: Ukraina-Slovachchyna. [Foreign Policy Audit: Ukraine-Slovakia]*. Dyskusiina Zapyska. Kyiv: Instytut svitovoi polityky. (In Ukrainian)

Юдкін Ігорь Николаевич

Эвристика и эйдетика в феноменологии культуры

Аннотация. Эйдетические абстракции, основанные на индивидуации, и эвристические программы проверки гипотез выступают как формы интенциональной рефлексии, развивающейся в интуитивном мышлении. Отправной точкой этого развития является парцелляция текстов культуры, установление отношения «целое — части», переходящего в отношении «внутреннее — внешнее» и «текст - эпоха», где определяющими становятся принцип активности субъекта и внутренняя перестройка текста в рефлексии. Взаимодействия эйдетики и эвристики выявляются в хронотопе текста, в частности, в построении глубины в плоскостном изображении как модели познания исторических реалий, не данных в непосредственном наблюдении. Модель лабиринта, по которой осуществляется эвристический поиск, определяет его строение как последовательности выбора альтернатив, где происходит непрерывная коррекция гипотез. Предпосылку развития эвристических программ составляет амбивалентность, неопределенность эйдетических образов и самоотрицание автоматизма риторических конвенций. Благодаря эвристике обнаруживаются прототипы для эйдетических образов текста. Прототипы предстают как эйдетические абстракции личностных характеров, предназначенные, в частности, для сценической интерпретации. Циклизация текста составляет необходимое условие создания и опосредования его дистанции к историческим реалиям, от замкнутых эпизодов до эпохи.

Ключевые слова: парцелляция, циклизация, дистанция, рефлексия, прототип, автоматизм, интуиционистская логика, субъектная перспектива.

Ihor Yudkin

Heuristics and eidetic in the phenomenology of culture

Abstract. Eidetic abstractions based upon individuation together with heuristic programs for the examination of conjectures are the forms of intentional reflection developed within the intuitive thought. The initial point of such development is parcellation of cultural texts to be marked where the introduced relation “the whole — the parts” passes further to the relation “the inner — the outer” and “text — epoch” with the principle of subjective activity and the inner textual transformation in reflection that gain importance. It is textual spatial and temporal structure where eidetic and heuristic elements come into interaction most effectively; in particular, the construction of depth in a pictorial plane serves as the model for the cognition of historical reality that cannot be observed immediately. The model of labyrinth in which frames of the heuristic searches are displayed determines their procedures as the sequence of alternative choices where the continuous correction of hypotheses takes place. The premises for the development of heuristic programs are those of ambiguity and indefiniteness of eidetic images together with the self-denial of the automatism of rhetoric conventions. It is due to heuristics that the prototypes for textual eidetic images are to be found. Prototypes function as the eidetic abstractions of personal characters addressed to scenic interpretation. Textual cyclic structure builds up the necessary condition for the disclosure and mediation of distance between the text and history, from closed episodes to the epoch.

Keywords: parcellation, cyclic structure, distance, reflection, prototype, automatism, intuitive logics, subjective perspective.