

## ХУДОЖНІ КОДИ В МОРФОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ: ОПИС ТЕКСТІВ І ДЕРИВАЦІЯ СЕНСІВ

**Анотація.** Морфологічний підхід, заснований на пріоритеті цілісності культури та її інтеграції, визначає центральне місце опосереднення (медіації) в процесі інтерпретації витворів культури (артефактів), який започатковується рефлексією і породжує проміжний світ медіумів між людиною та середовищем. Формування вторинних знакових систем пояснюється на основі вчення про внутрішню форму як організацію змісту, придатну до саморозвитку, а довільність мовного знака є наслідком його інтерпретації. Конкретний взірць формування художнього коду демонструє перетворення слова в театрі.

**Ключові слова:** внутрішня форма, рефлексія, інтерпретація, проміжний світ, медіація, медіум.

**Аннотація.** Морфологический подход, основанный на приоритете целостности культуры и ее интеграции, определяет центральное место опосредования (медиации) в процессе интерпретации продуктов культуры (артефактов), инициируемом рефлексией и порождающим промежуточный мир медиумов между человеком и окружением. Формирование вторичных знаковых систем поясняется на основе учения о внутренней форме

Формування такого напряму культурології, як морфологія культури, пов'язується з розвитком порівняльних досліджень, насамперед в орієнталістиці. Само позначення Kulturmorphologie впровадив німецький африканіст, творець (поряд з віденським священиком Ф.Гребнером) концепції так званих культурних кіл, Лео Фробеніус, який був засновником діючого й донині (у Франкфурті-на-Майні) Німецького Товариства Морфології Культури. Популяризації напряму посприяв Освальд Шпенглер, скориставшись його поняттєвим апаратом. Та коли предметне поле тут окреслюється розвитком компаративістських досліджень, то методика склалася набагато раніше, і виводиться вона насамперед з ідей Й.В.Гете про загальну морфологію як особливий міждисциплінарний напрям досліджень, з вчення про мову як особливий

как организации содержания, способной к саморазвитию, а произвольность языкового знака предстает следствием его интерпретации. Конкретный образец формирования художественного кода демонстрирует преобразование слова в театре.

**Ключевые слова:** внутренняя форма, рефлексия, интерпретация, промежуточный мир, медиация, медиум.

**Summary.** A morphological approach is founded upon the priority of the integrity and integration of culture, and it determines the central role of mediation within the interpretation of a culture's products, the last being initiated with the reflection and generating the intermediary world of the mediums between human being and its environment. The formation of the secondary symbolic systems is explained on the ground of the concept of bridge form as the self-developing organization of meaningful contents, the arbitrariness of a language sign being the consequence of its multiplied interpretations. The transfiguration of a word in drama is regarded to be the pattern of such a formation.

**Key words:** bridge form, reflection, interpretation, intermediary world, mediation, medium.

організм В.Гумбольдта, О.Потебні та їх послідовників, з романтичної “філософії життя”, де було вперше проголошено “пріоритет цілісності як інтеграційного процесу” [18, 9]. Нарешті, всі ці ідейні напрями зверталися також до спадщини неоплатонізму, зокрема, до таких категорій, розроблених Плотіном, як архетип, подібність (ομοιωμα) та, особливо, внутрішня форма (так звана ενδοσ ειδος). Особливо цікавим цей поняттєвий апарат виявляється для аналізу того, як складаються особливі засоби виражальності в окремих галузях художньої культури.

У зв'язку з питанням про становлення концепцій морфології як загальної науки про форми, що набуває значення наукового методу, необхідно зробити одне застереження. Німецькомовна традиція розумування, в річичі якої розроблялися уявлення цього напряму,

користується поняттям Gestalt, що перекладається одночасно і як форма, і як образ, а відтак має значення змістовної, осмисленої форми. Своєю чергою, для окреслення поняття змісту вживаються принаймні два терміни – Gehalt та Inhalt, де перехрещуються означення сенсу форми та її матеріалу, речовини. Відтак вульгаризовані уявлення про відношення “зміст—форма” непридатні для вжитку в термінологічній системі морфології культури. Тут ітиметься завжди про змістовну форму, невіддільну як від її змістовного сенсу, так і від тієї субстанції, що стає її носієм. Більше того, така форма завжди становить лише одну з метаморфоз неперервного процесу перетворень і постає не як статичний факт, а як програма таких перетворень. Водночас вона завжди постає як предмет *рефлексії*, через яку осмислюється й виявляє свою змістовну наповненість, розкривається саме як проміжний *щабель* у нескінченному *ланцюгу* метаморфоз, де закладено джерело наступних перетворень і породження щоразу новіших форм.

У поширенні загальних морфологічних уявлень на дослідження культури перший крок здійснив насамперед В. Дільтей, впровадивши уявлення про “речові форми” (*formae substantiales*), які становлять “доступний пізнанню зміст дійсності” в природничих науках, на протилежності змістовним, осмисленим формам культури, відтак посприявши усамостійненню гуманітарного знання й окресленню його предметного кола. Та значно далі просунув поступ морфологічного методу в культурології М. Шелер, розробивши концепцію “закону любові” (*ordo amoris*). Засновуючись на уявленні про “потаємну людину” (*homo absconditus*), він запропонував тезу, що “людина, перш ніж вона є *ens cogitans* (єство мисляче) або *ens volens* (єство бажуюче) стає *ens amans* (єство любляче)”. Любов як самозростання та самозбудження дозволяє розкриватися потаємним силам людини: “Любов любить і дивиться в процесі любові (*im Lieben*) далі від того, що в неї в руках. Рух любові безмежно розгортає особистість” [17]. Так, виходячи з християнських уявлень про первинність сил любові, М. Шелер фактично виводить з неї ідею *рефлексії* як джерела безмежного розвит-

ку особи, а відтак і зафіксованих творіннями її слідів, зокрема її текстів. Теза про породжену та спрямовану любов’ю рефлексію становить вихідну точку для розвитку уявлень про інтерпретацію, витлумачення форм культури, а відтак про виявлення їх змістовного навантаження через рефлексію над ними.

Конкретизацією морфологічного методу для потреб культурології завдячуємо А. Ріглю, який вдався до аналізу конкретних явищ історії мистецтва як до виявів цілісності епохи. За характеристикою Г. Зедльмайра, “виокремлено певну художню форму (мотив) і віднайдено генетично похідні від неї форми. Так утворюються генетичні ряди, в яких генетично ідентична форма (мотив) зазнає метаморфоз., наче проходить через різні стилі” [3, 40]. Рушійна сила таких метаморфоз – це “спрямування художньої волі” [3, 42], а зі свого боку “носієм цієї над індивідуальною волі, так само як і об’єктивного Духа, є група людей” [3, 46]. Такий підхід означав революційний крок у мистецтвознавстві: форми стали розглядатися не як статичні, наперед визначені, а в динаміці історичного розвитку, як сліди динамічної творчої волі, яким властива історична “внутрішня доля” [3, 51]. Тут виявлено дуже істотну особливість цілісності як провідної морфологічної категорії. Ключове значення морфології як інтегрального, цілісного розуміння культури для виявлення історичної динаміки її розвитку полягає в тому, що уявлення про цілісність розкривається як умова вільного волевиявлення особи як творця і носія культури. Цілісність культури персоніфіковано як цілісність індивідуумів через уявлення про особистісну свободу. Відтак впровадження А. Ріглем уявлення про *творчу волю* як основу інтеграції уможливорює конкретний історичний аналіз розвитку форм цілісності через розкриття названої “внутрішньої долі” культури в її сув’язі з вільністю особистості, її самовизначенням. Рівнобіжне зіставлення “долі” й “волі” відкриває шлях виявлення в культурі наочних слідів її суспільної зумовленості, її цілісності як образу суспільного організму.

Морфологічна проблематика культурології постає також, зокрема, у вигляді генології (або

генерології) — концепції жанрово-видових поділів культури. У дещо іншому аспекті ця ж проблематика осмислюється як таксономія — уявлення про класифікаційні поділи самих кодів культури за взірцем, приміром, етимологічних гнізд або семантичних полів у мові. Родовидові взаємини, що кладуться тут в основу, належать до компетенції вчення про змістовну форму в тому сенсі, що саме позначення формальними елементами предмету художнього повідомлення стає значущим для жанрової атрибуції тексту. Н. Х. Копистянська, зокрема, запропонувала спіралеподібну конструкцію для пояснення цих взаємин, які різняться вже з переходом від історичної епохи до її окремих стилів, напрямів, до індивідуальної творчості. Зокрема, за її висновком, “жанрова система динамічна не лише тому, що вона постійно поповнюється новими компонентами, а й тому, що усередині її постійно проходить переміщення і її компоненти не рівнозначні” [6, 63]. У цьому аспекті морфології істотно те, що кожен елемент будь-якого артефакту (виготову культури), а насамперед художнього тексту постає не як окрема “цеглинка”, а як представник певного роду та виду, приміром, жанру. З іншого боку, таке засвідчування належності до певної царини культури становить вияв загального процесу *категоризації*, подібного, зокрема, віднесенню того чи того слова до категорії іменників чи дієслів. Цей аспект морфології свідчить, що в будь-якому тексті (артефакті) кожен елемент завжди відсилає до того, що стоїть за текстом, вказуючи на ту категорію, до якої він належить. Інакше кажучи, він наділений *референцією* — мережею посилань, лише в якій дістає свій сенс. Ця обставина виявляється дуже істотною для розуміння того, як формуються специфічні вторинні знакові системи. У мовознавстві відомо, що “слово змінює значення не само по собі, але як член лексичної групи” [2, 94], і це можна сказати про кожен витвір культури. Їх переосмислення як запорука формування похідних сенсів, семантичної деривації, не може здійснюватися поодиночці, окремо, а завжди стосується тих сукупностей, до яких вони входять та до яких містять посилання, референції.

Для того, щоб пояснити особливості специфічних знакових систем, створюваних для особливих царин культури, слід взяти до уваги одну загальну закономірність. Добре відома зворотна залежність людини від нею ж створеного штучного середовища — техносфери, що постає як своєрідні милиці, до яких вона звикає і яких не може уникати. За французьким прислів'ям (наведеним, зокрема, в збірці М. Номиса як паралель до українського “кожний добродій має свою милицю”), *chaque homme de bien a sa jambe de bois* (дослівно “кожна людина з майном має і свою дерев'яну ногу”) [10, №. 13531, 588]. Комфорт техносфери породжує дезадаптацію людини до створеного нею ж середовища, своєрідний імунодефіцит. Так, за Г. Лукачем, “новий час робить людину щоразу більше залежною від цілокупностей та всезагальностей (*von Ganzheiten und Allheiten*) та водночас щоразу більше незалежною від окремішностей та особливостей”. В царині театру це вело, зокрема, до того, що “колишня... ренесансна драма була насамперед драмою великих індивідуумів, теперішня драма — драмою індивідуалізму” [4, III]. Відтак в антропології культури сформувалися уявлення про те, що техносфера “нейтралізує” людське тіло, “розвантажує” його, водночас обтяжуючи психіку, зокрема, через свою чужорідність до людської мови: активність мовлення нічого не змінює в речах, про які воно висловлюється. Завдяки зображальній функції слова конститується певний проміжний світ (*Zwischenwelt*), чий розвантажувальний ефект... “на іншому рівні” обертається новим навантаженням [11, 16—17]. Отже, споглядальність як така, репрезентація знакового світу без втручання в означуване ним предметне середовище самі собою виявляються не здатними для формування похідних знакових систем, тож для їх створення необхідним стає перетворення самого предметного середовища через створення посередників. Саме опосередкування і визначає відзначену придатність елементів витворів культури репрезентувати ті чи інші категорії, виступати представниками її царин, оскільки їхня властивість нести референцію, посилання на те, що стоїть за текстом, стано-

вить похідне від їхньої посередницької місії.

Концепція “*проміжного світу*” (Zwischenwelt), світу-посередника особливо істотна для розуміння родоводу художніх кодів. Морфологічний підхід дає змогу впровадити узагальнене поняття опосереднення, яке взагалі посідало одне з провідних місць у німецькій філософській класиці — так звану *медіацію*, яким охоплюється спільна основа знаків мови й інших кодів та знарядь техносфери. Як вербальні, так інструментальні сфери творчості людини, як слова, так і рукотворні речі визначаються причетністю саме до “проміжного світу” опосереднення стосунків людини до дійсності — тобто їхнім статусом як *медіумів*. Знакотворчість та знаряддетворення становлять саме формування таких медіумів, чи то у вербальній, чи в інструментальній формі. Для характеристики їхніх посередницьких властивостей вживається поняття “медіативності” — придатності людських витворів інтегруватися до “проміжного світу” сполучників людини з дійсністю. Можна сказати, медіація, посередництво становить пояснювальну основу вищеназваної референції як загальної властивості витворів культури.

Та особливо істотним для розуміння генези художніх кодів видається істотний зв’язок медіативності з периферійністю. Посередницькі властивості виявляються особливо в усіх тих теренах культури, які посідають периферійне становище відносно тих феноменів, які видаються усталеними в центральній позиції. Саме периферійні зони межують з тими суміжними галузями, що їх виокремлюють в абстрактному просторі царин культури, окреслюючи його порубіжжя. Так, зокрема, дитинство і старість посідають периферійне місце стосовно зрілості як центра в персоніфікованому біографічному просторі, мовні діалекти (зокрема, поетичні ідіолекти) становлять периферію відносно загальноновживаної нормативної літературної мови (койне). Але саме в тому віці, периферійному до зрілості, коли малюки перетворюються в дітей, здійснюється перехід від засвоєних мовних навичок до витворення образних систем і відповідних художніх кодів. Саме тут забезпечується медіація, опосереднення мовного досвіду в та-

кий спосіб, що стає можливим утворювати на його основі вторинні знакові системи, з яких розвивається образний світ культури. Інакше кажучи, опосереднення передбачає перехідність як основну властивість периферійних теренів культури, визначаючи динамізм її розвитку. “Проміжний світ” медіумів складається на *периферії*, подібно до сполучної тканини (епітелію) в живому організмі, і саме тут, через нього феномени центральних теренів взаємодіють із середовищем, визначаючи спрямування розвитку культури в цілому, а відтак надаючи їй стану переходу.

Звідси ж висновується відома *білатеральність знаків*, їхня “двобічність” як медіумів, їхня дисиметрія як сполучників з порубіжжям та проміжних елементів у переході.

Білатеральність становить саме ту властивість “проміжного світу”, яким забезпечується невинний процес його перетлумачення та переосмислення — процес *інтерпретації*. Придатність ставати предметом потенційно нескінченної інтерпретації становить фундаментальну властивість будь-якого знака або знаряддя як предметів, розташованих саме в цій зоні людського порубіжжя. Кожен артефакт, витвір культури відзначається саме властивістю ставати предметом інтерпретації, на відміну від природних явищ, оскільки вже наявність активного суб’єкта, що створює ці артефакти, передбачає розгортання рефлексії як визначального, стрижневого процесу інтерпретації. Саме в річищі цього процесу відкриваються можливості того, що було визначено як дескрипція текстів і деривація сенсів [20, 34].

Інтерпретація становить ключовий механізм формування вторинних знакових систем на основі первинної знакової системи словесності. Скласти уявлення про те, як породжуються нові коди для вираження створених творчою волею образів, дає змогу концепція внутрішньої форми мови та слова, розвинута саме в річищі морфологічної методології. Зокрема, очевидна суголосність наведеного поняття “внутрішньої долі” з загальним неоплатоністським уявленням про *внутрішню форму*, де посутньо репрезентується визначеність форми творчою волею. Для вживання

цього поняття у мовознавстві необхідно врахувати, що вже В. Гумбольдт, впровадивши його, вбачав у ньому насамперед організацію змісту, значеннєвого навантаження слова, а не самих по собі засобів виразу, наперед виключаючи протиставлення форми змісту. За характеристикою дослідників гумбольдтіанства, внутрішня форма постає як той невидимий принцип організації мови, її віртуальна програма, завдяки якій “ціле відображається в кожному елементі, але не закарбовується повністю в кожному з них”, вона, “залишаючи скрізь сліди у вигляді численних зовнішніх форм, не застигає в жодній з них”, а водночас “завдяки її наявності найдрібніший мовний елемент містить у зародку все, що кожен інший” [12, 170, 173]. У дальшому розвитку гумбольдтіанства, насамперед у О. О. Потебні, було виявлено “ототожнення внутрішньої форми з етимомом слова ... як елемент первинної номінації” [16, 257].

Тут слід взяти до уваги відомий “парадокс Потебні”, за яким сама первинна номінація (вихідне, етимологічне значення слова) тлумачиться, за його власними словами, як ознака змінна й мінлива: “Чому вважали, що троп є відхиленням від звичайного способу мовлення, а не навпаки — звичайне мовлення є відхиленням від тропу? Перший перехід помітний, другий — цілком непомітний” [цит. 15, 63]. Цю ж думку він сформулював як основний свій постулат: “Усі значення в мові за походженням образні, кожне може з плином часу стати безобразним ... Коли безобразність слова вважали чимось вихідним (в той час як вона завжди похідна), то це сталося від того, що вона є тимчасовим спокоєм думки” [13, 160]. Пов’язується це саме з переходовим, мінливим сенсом внутрішньої форми: “Позначення словом є створення нової думки в сенсі перетворення ... Слово не може бути зрозумілим як вираз ... готової думки” [14, 115]. Тут поглиблено розвинуто гумбольдтіанцем Г. Штайнталем уявлення про “забуття” старих внутрішніх форм, приміром, у процесі деетимологізації, коли “формується нова внутрішня форма мови” [цит. 16, 253]. Дальший розвиток такий підхід знайшов у понятті “місткової форми” (bridge form) як проміжної

“між наявною вже формою та новим значенням слова” та як “форми, що поєднує старе й нове значення слова” [16, 254]. Збереження й перетворення внутрішньої форми становить ту вітальну, життєдайну силу, яка забезпечує життєздатність текстів, їх витривалість та історичну тяглість, а водночас на основі її мінливості забезпечуються можливості створення вторинних знакових систем.

Ці мовознавчі рефлексії загальної морфології стають у нагоді, коли йдеться про візуалізацію слова, про виявлення прихованих у його виражальних можливостях наочних образів. Перехід від вербального до візуального коду в естетиці нового часу звичайно пов’язують з іменем Г. Е. Лессінга, який у 17-му розділі трактату “Лаокоон” висловив тезу про те, що поезія змушує в уяві читача дослівно “припинити усвідомлене існування слів” (Worte bewußt zu sein aufhören) [24, 110]. Ці слова тлумачилися по-різному (у перекладах, зокрема, говориться про “забуття” словесності). Зазначимо, що сенс полягає саме в завершенні (це основне значення вжитого у вислові німецького дієслова) існування слова як такого, в його усвідомленні в поетичному контексті як присутнє іншого явища, ніж мова. Та незалежно від різночитань незмінним є твердження про набуття поетичним словом у свідомості автора та читача принципово нових рис порівняно з поточною загальноживаною мовою. Словесність розтлумачується і перетлумачується вже як те, що в бароковій поезії іменувалося емблемою — зображенням, невіддільним від супровідного підпису, де словами пояснювався зміст поданої алегорії. Зрештою, історія подає чимало прикладів органічного поєднання вербального та візуального компонентів художнього мислення, переходу від словесності до ейдетичних кодів. Зіставне дослідження образотворчої та літературної спадщини Тараса Шевченка дало підставу для висновку: “Шевченко-літератор стабільно мислив картинками — візуальними композиціями, котрі бачив у деталях внутрішнім зором” [1, 308]. Вербальний матеріал зазнає самозаперечення, він стає матеріалом візуальним, де суто мовні властивості обслуговують вже сторонні щодо них образотворчі завдання.

Одне з основних джерел такого набуття словом ейдетичних властивостей становить інакомовлення, троп, та значно більше значення. Г. Е. Лессінг надавав можливості подавати в поетичному тексті різні ракурси, погляди на описуваний предмет, суміщати й протиставляти їх: отже, “як там, у художника, два відмінні погляди межують між собою, так тут, у поета, більше ознак змінюють одна одну так швидко, що, здається, ми чуємо про них усіх одразу” [24, 119]. Відтак мистецтво знаходить характеристичні ознаки, нові погляди, мистецтво деталізації, а не само по собі інакомовлення, визначає можливості перетворення слова, його преображення в пластичний образ. Завдяки збагаченню знайденими літератором подробицями слово вже не усвідомлюється як засіб називання, воно стає реальним представником поданих у тексті явищ так саме, як це здійснюють контури предметів у малюнках. Наслідком такого перетворення слова стає вихід його значеннєвих можливостей далеко за межі тих, про які можна здогадуватися на підставі словникових описів. Зокрема, О. В. Михайлов, дослідивши метаморфози словесних сенсів у романі, висунув тезу про “зростання романного слова”, коли “образ дійсності, виявлений у слові, підкорює собі саме слово” в тому сенсі, що постає реальна можливість “користуючись словом, створювати міцні, стійкі, загальнозначущі образи” [9, 196, 198].

Такі метаморфози становлять результат процесу інтерпретації, що започатковується з переходом слова до поетичного контексту, його переосмисленням як елементу поетичного ідіолекту. Саме інтерпретація як універсальна властивість знакових систем визначає набуття словом нових сенсів, що виводять його вже за межі самої словесності. Розгортається процес породження похідних сенсів — семантичної деривації. На вихідне, нейтральне за значенням слово нашаровуються похідні сенси — деривати, породжені його переосмисленням в поетичному тексті. Такий процес розширюється за рахунок самого себе, оскільки нові деривати стають предметом нової рефлексії, що вже не спирається на вихідний словесний матеріал, а належить сфері ейдетичного мислення. Над словом зростає

образна, ейдетична сфера дериватів, які вже вибудовуються за творчою волею митця, здобуваючи, за наведеним висловом А. Рігля, свою “внутрішню долю”.

Один із наслідків переходу від словесності до образності в такому процесі семантичної деривації полягає в тому, що уможливується робота з перекладами текстів замість оригіналів. Оскільки ейдетичні властивості слова набувають пріоритету, витискаючи на другий план його лексичне значення, то й відбувається відособлення новоутворених похідних знакових систем від первинної словесної речовини. Вторинним знаковим системам відповідає вторинний, похідний сенс, що витворюється в перекладацькій інтерпретації. Інтеграція матеріалу поточної мови до поетичного тексту подібна перекладу з однієї мови на іншу. Відтак маючи справу з поетичним текстом, ми вже одержуємо своєрідний переклад, в даному разі із загальноновживаної мови (койне) на поетичний ідіолект. Тоді переклад цього тексту на іншу мову буде таким самим перетлумаченням його, з якого почалося його створення, і становитиме лише додаткову ланку в процесі інтерпретації вихідного матеріалу. Водночас разом із заміною вихідного тексту перекладом створюється також вільний порожній простір для нової інтерпретації, зумовлений розбіжністю поміж різними перекладацькими версіями. Кожен переклад під цим оглядом сприяє зростанню того іманентно притаманного кожному словесному текстові, що Р. Інгарден визначив як “місця невизначеності”: приміром, коли подається словесний портрет людини, не конечно повинен згадуватися колір очей, тож “відомо, що мусила мати якийсь колір очей, лише який саме — цього не можемо вирішити” [22, 53]. Відтак Р. Інгарден запропонував розглядати такий інтерпретаційний процес, до якого спонукають місця неозначеності, як процес “конкретизації”, де неозначеність якщо не усувається (принаймні частково), то знімається уявою, так що “читач читає немов між рядками й мимовільно доповнює твір... Таке доповнення до окреслення поданих предметів називаю конкретизацією” [22, 55—56]. Неважко помітити в цьому визначенні схожість з тим розумінням конкре-

тизації, яке пропонував також Е. В. Ільєнков, вбачаючи в ньому “сходження від абстракції знаків до конкретики образів” [19, 399]. Можна сказати, *конкретизація* пронизує все життя поетичного тексту, починаючи від його створення, спрямованого на зняття абстрактності мовних знаків, на подолання їх неозначеності в поетичному ідіолекті, до читацьких спроб розуміння та перекладацьких тлумачень.

Тут істотним є самозростання можливостей інтерпретації з розгортанням інтерпретації. Характер ланцюгового процесу, що сам з себе зростає й живиться своїми результатами, тут наочно виявляється у збільшенні таких “місць неозначеності”, а відтак простору для подальших творчих переосмислень вихідного тексту. Такому самозростанню сприяє ще одна обставина. Процес конкретизації словесного тексту, зокрема, візуалізація вербального матеріалу надає вторинним знаковим системам, що виникають в поетичних ідіолектах, додаткових властивостей інтенціональності, щодо яких лексичний матеріал у межах самої вербальної мови залишався нейтральним. Образи, на відміну від нейтрального слова, завжди жадані або небажані, їх прагнуть або уникають. Якщо слово зберігає індиферентність щодо свого автора або адресата, то викликаний ним образ уже завжди забарвлений чуттєвою небайдужістю, що спонукає до дальшого його перетлумачення, до розгортання нових фаз інтерпретації. Крім того, коли йдеться про переклади, то слід врахувати абстрагування від фоносемантичної зумовленості сенсу, від мотивації знака звуковою речовиною мови, яка створює додаткові виміри вільного простору інтерпретації. Остання обставина, зокрема, визначає відому “довільність” (*arbitrariness*) мовного знака, що постає не як його іманентна властивість, а навпаки, як наслідок саме його незліченних перетлумачень, зокрема, в процесі перекладацької практики та випробування різним розумінням з позицій індивідуального суб’єктивного досвіду в спілкуванні. Ця довільність становить наслідок інтерпретації та водночас передумову її потенційно нескінченного продовження. Унаочненню такого ланцюгового процесу множення і ширення інтерпретацій може слугува-

ти історія ілюстрування Святого Письма, що витворила своєрідну культуру так званої *Biblia Pauperorum* — “Біблії бідних”, тобто неписьменних. Добре відомі стилістичні зрушення в канонах візуалізації біблійних сюжетів, зокрема, їх залежність від ширення відповідних текстів, коли розгорнулася Реформація та почали створюватися переклади. Ілюстративний ряд тут породжується розгортанням внутрішньої форми мови, викликаючи вторинні рефлексії, на основі яких він здобуває самостійні художні умовності та відповідну кодифікацію іконографічних мотивів.

Особливо наочно простежується формування вторинних знакових систем з інтерпретації властивостей мовного матеріалу в театрі. Сценічне слово — це насамперед слово, репрезентоване в дзеркалі театрального кону як результат рефлексії над вербальними текстами. Драма постає як своєрідна автодескрипція літератури, в якій породжуються семантичні деривативи — похідні сенси. За сучасною когнітивною лінгвістикою, виток сценічного перетворення слова закорінені вже в самій мовній структурі, зокрема, в синтаксичній будові: “маленька драма речення” та “сценарій, заданий предикатом” [5, 43] становлять передумови театрального розкриття образного потенціалу слова. Висловлювання як потенційна згорнута фабула знаходить в інсценізації автодескрипцію за допомогою власних засобів.

Рефлексивна природа драми визначає решту її жанрових особливостей, насамперед специфічну неповноту тексту — відсутність оповіді про події, яку доводиться реконструювати на основі реплік персонажів. Мінімалізм тексту драми визначає також його фрагментацію, одним із засобів чого стає діалог. Водночас фрагментація зумовлює зворотну тенденцію до ущільнення тексту, взаємозв’язку поодиноких реплік, їх взаємних посилення, яким визначається їх сенс. Коли, за відомим висловом Й. Гете, вся література загалом фрагментарна, оскільки вона висвітлює життя лише частково, то для драми це може вважатися родовою характеристикою. Всі такі вияви неповноти тексту, зумовленої рефлексією, ведуть до того, що цей текст постає як суцільна

синекдоха, інакомовлення на зразок частина замість цілого (*pars pro toto*): на думку багаторічного приватного секретаря Б. Брехта, американського театрального критика Е. Бентілі, драма виникає насамперед як спеціальний різновид синекдохи — гіпербола. Ці передумови перетворення слова в драмі реалізуються безпосереднім чином у сценічному мовленні.

Виголошене з театрального кону слово набуває ейдетичних властивостей вже з тієї ж причини, з якої фольклорні замовляння викликають у уяві візуальні образи. Ця прадавня практика нейролінгвістичного програмування спирається на механізми, схожі з тими, що лежать в основі перетворення слова на ейдетичний чинник. Дефектологічний досвід, зокрема дослідження недорікуватості, особливо яскраво висвітлює цей аспект дієвості слова саме як ейдетичного чинника, спроможного викликати психосоматичні ефекти. Недорікуватість як амнезія, забування саме певного, шуканого слова, неможливість його згадати та (або) вимовити, зумовлюється гальмуванням (інгібіцією), яке зумовлене дуже архаїчними механізмами табу, заборони (інтердикції), витискання слова з пам'яті. З іншого боку, табу становить не лише заборону та гальмування, але також і насамперед заміну одного значення іншим, дозволенім і прийнятним. За М. М. Маковським, дослідником цього явища, “феномен табу вперше створив діалектику людського мислення, взаємопроникання “так” та “ні” та волю вибору між ними” [8, 44]. Зазначимо, що так звані мантри (словесні формули, наполегливо повторювані в деяких східних психотерапевтичних практиках (зокрема, в системі психотренінгу йога) становлять своєрідний варіант табу, витискаючи з поля уваги інший словесний матеріал. Табуйоване слово стає першоджерелом змістовних метаморфоз, оскільки з ним розпочинається перейменування, інакомовлення, заміна однієї назви іншою. До зазначеного варто додати, що шепіт і вокаліз (спів без слів) регулюються цілком відмінними нервовими механізмами, до того ж фонематична артикуляція пов'язана саме з лічбою чисел і рухами пальців, якими кодуються числа (так звана дигіталізація), а відтак мовлене й співане слово з його просо-

дичними можливостями стає на театральному кону механізмом. Ці зовнішні виявлення розширення виражальних можливостей слова на кону визначаються істотнішими трансформаціями слова в драмі.

Своєрідність інсценізації як побудови вторинних текстів і відповідних знакових систем позначена, зокрема, принциповою зміною ставлення до публіки порівняно з інсценізованими первинними текстами. Спектакль накидається публіці в тому сенсі, що самі умови перегляду вистави унеможливають активне втручання цієї публіки в своє споглядання. Коли книгу можна відкрити з будь-якої сторінки, картину оглядати в будь-якому ракурсі, то спектакль (так само, як фільм) жорстко запрограмований, і публіка змушена переглянути сцени (або в кінофільмі кадри) у послідовності, визначеній режисурою. Сценічна та ще більшою мірою екранна культура спрямована саме на “підкорення” публіки, на спрямування її споглядання, зокрема, за рахунок ілюзії самостійного рішення (*volens nolens*). Діалогічність драми також виявляє тут адресацію тексту публіці, до якої він постає суцільним монологом.

Ця обставина відома віддавна. Сценічне слово як результат рефлексії зумовлює так званий “ефект трибуни”, коли театральний кін стає ораторським рупором. Такий ефект знаходять, зокрема, у формуванні давньогрецької трагедії й комедії як відмінних і чітко розмежованих жанрів, коли на взамін давній провідній ролі хорів і танців надходить автономне мовлене слово. Відтак “із внутрішнім спілкуванням у межах самої драми пов'язане спілкування зовнішнє. Внутрішнє спілкування розігрувалося в присутності громадськості, яка колом оточувала сцену, і саме до цієї громадськості діонісійського театру посилялася драма в своїй цілісності” [23, 28]. Інакше кажучи, драма від самого початку постає як явище, сповнене не посилань, референцій до свого реального середовища, наявного поряд із місцем вистави. За таких умов виголошене з кону слово набуває ейдетичних властивостей, перетворюється на ідіоматичне позначення візуалізованих феноменів, стає своєрідним паролем. Таке перетворення слова засвідчує-



ся, зокрема, його вживанням у відлунні (так званий Echo-effect), зокрема в інтертекстуальних перегуках поміж творами: “Echo — дещо інше, ніж звичайне відлуння” [23, 34], про що свідчить, приміром, вживання δεινός “жах, страхіття” перегуком у різних творах.

Якісно змінюються такі ефекти трибуни й відлуння в кінематографі. Принципова відмінність від театрального спектаклю, виявлена ще Г. Лукачем, тут полягає в безальтернативності екрану. Система кінозірок, так само як масовки, полягає в тому, що пересічні або виняткові, середні або екстремальні образи, створені уявою як феномени віртуального світу (подібно до теоретичних фікцій середньої величини в статистиці) тепер подаються як реальні, засвідчені кадром. Відбувається *фіксація фікції*, звідки походять як переваги кінематографу (насамперед у тому, що стосується навіювання публіці потрібного взірця для наслідування), так і його ахіллесова п’ята одноразовості й зумовленої нею передбачуваності, якими унеможливується багаторазовість повернення до перегляду однієї кінострічки, яка зрештою викликає нудьгу попри всю художню досконалість. Цей ефект фіксації фікції позначається на принциповій відмінності поміж кінематографічною та театральною типізаціями. Для театру типовість постає як ідеалізований образ, до якого тою чи тою мірою наближаються в спектаклі. Навпаки, на екрані подається ідеалізований варіант (зірка або масовка) як реально наявний.

Приміром, у драматичній поемі Р. Брунінга “Перстень і книга” про ту саму подію (убивство, що сталося в Італії XVII ст.) ми дізнаємося з уст дванадцяти персонажів, кожен з яких подає своє тлумачення, а потенційно таких свідчень може бути і більше. Навпаки, щось подібне виключається у кінематографі, де різні ракурси подаються вже наперед фіксованими, так що сама екранізація подібного сюжету запропонує рівно стільки версій висвітлення події, скільки їх запрограмовано, передбачаючи, що ними можливості висвітлення вичерпуються, на противагу літературному творові, відкритому для дальших тлумачень. Можна сказати, сценічна типізація передбачає побудову ідеалізованих, абстрагованих

образів, натомість на екрані така ідеалізація завжди уречевлюється в конкретиці. Сценічний типаж вказує на відсутній ідеал, на екрані цей ідеал безпосередньо діє, наперед відсіваючи альтернативні версії (приміром, у формі бракованих дублів, що залишилися на операторському столі). Фіксація фікції окреслює демаркаційну межу між екраном і сценою, визначаючи антитетичне взаємовідношення між ними. Коли на кону ініціюється процес інтерпретації словесного тексту, то на екрані подається остаточний результат інтерпретації, де виключаються різночитання.

Саме інтерпретаційна природа театру визначає його покликання як робітні з перетворення слова на образ, оприявлення ейдетичних властивостей слова, а відтак формування художніх кодів. Під цим оглядом варті особливої уваги відомі паралелі поміж драмою та лірикою.

За характеристикою одного з призабутих свого часу, а нині активно відроджуваних німецьких поетів початку XX ст., фактичного першовідкривача верлібру і творця жанру сценічної поеми, що випередила появу монодрам, Арно Гольца, “лірика і драма — явища одного виміру”, оскільки драма постає як “опосередкована лірика” (vermittelte Lyrik) [цит. 7, 54]. З ним суголосне відоме твердження його сучасника, видатного драматурга Г. Гауптмана: “Першоджерело драматизму в будь-якому разі — це розщеплене або подвоєне Я... Найпримітивнішою поданою для огляду (nach außen zur Erscheinung gebrachte) виставою була перша вимовлена вголос розмова з собою (Selbstgespräch)” [цит. 21, 476]. Цим вмотивовується доцільність зіставлення драми та лірики щодо шляхів перетворення образності слова. Зокрема, в описовій ліриці, що діє як лірика сугестивна, виявляється парадокс згадування назви, іменування речей: нагадування або згадка про предмет діє як закляття, як засіб навіювання та фасцинації, подібно до театрального “ефекту трибуни”. На противагу кінематографові, де навіювання забезпечується фіксацією неповторного та його репродукцією, тиражуванням, тут саме ейдетичні властивості слова посідають провідне місце. Незворотність і невідворот-

ність драматичної дії, одноразовість вчинків і неможливість їх поновити та виправити, її ущільненість і суцільність, неперервність і нерозривність тексту, від якого неможливе відволікання, визначають особливі умови і-

нування слова на кону, а відтак “припинення” його словесного існування. На основі слова в драмі складаються вже специфічно театральні образні системи, що визначаються самостійними закономірностями.

#### Література:

1. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. — К.: Наукова думка, 2008. — 544 с.
2. *Дыбо А. В.* Семантическая реконструкция в алтайской этимологии: лексика конкретного словаря / А. В. Дыбо // V Международная научная конференция “Язык. Культура. Общество”. — М., 24—27.09.2009. Пленарные доклады. — М.: Московский государственный институт иностранных языков, 2009. — С. 92—130.
3. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина / Г. Зедльмайр. — СПб: Аxiома, 2000. — 272 с.
4. *Земляной С.* Духовные искания молодого Лукача / С. Земляной // Логос. — 2006. — 1 (52). — С. 109—115.
5. *Киров Е. Ф.* Цепь событий и дискурс в философии языка (начала дискурсивной лингвистики) / Е. Ф. Киров // Теория языкознания и русистика: Сб. материалов междунауч. конф. памяти Б. Н. Головина. — Нижний Новгород, 2001. — С. 31—52.
6. *Копистянська Н. Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Копистянська Н. — Львів: ПАІС, 2005. — 368 с.
7. *Кудрявцева Т. В.* Арно Хольц: “революция в лирике”. / Т. В. Кудрявцева. — М.: ИМЛИ РАН, 2006. — 172 с.
8. *Маковский М. М.* Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Изд. 2-е, дополн. / М. М. Маковский. — М.: URSS, 2005. — 280 с.
9. *Михайлов А. В.* Роман и стиль. / А. В. Михайлов // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. — М.: Наука, 1982. — С. 137—203.
10. *Номис М.* Українські приказки, прислів'я і таке інше / М. Номис. — К.: Либідь, 1993. — (Літературні пам'ятки України) — 768 с.
11. *Плеснер Х.* Ступени органического и человек: введение в философскую антропологию. / Х. Плеснер. — М.: РОССПЭН, 2004. — (Книги света) — 368 с.
12. *Постовалова В. И.* Язык как деятельность. Опыт интерпретации концепции В. Гумбольдта / В. И. Постовалова. — М.: Наука, 1982. — 222 с.
13. *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности / Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. — (Классика литературной науки).
14. *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности / Потебня А. А. // Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. — (Классика литературной науки) — С. 55—131.
15. *Пресняков О. П.* А. А. Потебня и русское литературоведение конца XIX — начала XX века. / О. П. Пресняков. — Саратов: Изд. Саратовского университета, 1978. — 232 с.
16. *Радченко О. А.* Язык как мирозидание. Лингвофилософская концепция неогумбольдтианства / О. А. Радченко. — М.: URSS, 2006. — 312 с.
17. *Шелер М.* Ordo amoris. — Интернет-ресурс [http:// filosof.historic.ru](http://filosof.historic.ru)
18. *Юдкін-Ріпун І. М.* До реконструкції української “філософії життя”. / І. М. Юдкін-Ріпун // Студії мистецтвознавчі. — 2006. — № 1 (13). — С. 7—16.
19. *Юдкін І. Н.* К диалектике кризиса культуры. / И. Н. Юдкин // Ильенковские чтения — 2010. Материалы XII международной научной конференции (13—14 мая 2010 г., Киев). — К.: НТУУ “КПИ”, 2010. — С. 399—400.
20. *Юдкін-Ріпун І. М.* Перекладацька практика та крос-культурна комунікація: обмеження вербальних моделей. / І. М. Юдкін-Ріпун // Культурологічна думка. — 2010. — 1 (2). — С. 30—36.
21. *Hilcher E.* Gerhart Hauptmann. 3-te, überarbeitete Auflage. — Berlin: Verlag der Nation, 1979. — 632 s.
22. *Ingarden R.* O poznawaniu dzieła literackiego / R. Ingarden. — Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1976. — (Ingarden, R. Dzieła filozoficzne) — 468 s.
23. *Kuch H.* Zur Funktion und Kommunikation des griechischen Dramas / H. Kuch // Philologus. — 1989. — 1 (133). — S. 25—37.
24. *Lessing G. E.* Laokoon / G. E. Lessing // Lessings Werke in 5 Bd. Bd. 3. Leipzig: Bibliographisches Institut, [1909]. — S. 5—246.