

Міністерство освіти й науки України  
Національний університет «Києво-Могилянська академія»  
Факультет гуманітарних наук  
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота  
освітній ступінь – магістр

на тему:

**«МЕРЕХТІННЯ» ЯК КОНЦЕПТ: ВІД ПОЕТОЛОГІЇ ДО  
(ПОСТ)ФЕНОМЕНОЛОГІЇ**

Виконала студентка 2-го року навчання,  
Напряму підготовки 034 Культурологія

Дорошенко Анфіса Дмитрівна

Наукові керівники:  
Івашина О. О.  
старший викладач  
Собуцький М. А.  
доктор філологічних наук, професор

Рецензентка:  
Огаркова Т. А.  
PhD, старша викладачка кафедри літературознавства НаУКМА

Кваліфікаційна робота захищена  
з оцінкою « \_\_\_\_\_ »

Секретар ЕК \_\_\_\_\_  
« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 р

Київ 2021

**ЗМІСТ**

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ I. Концептуальне визначення мерехтіння.....</b>	<b>8</b>
I.1. «Мерехтіння» як концепт.....	11
I.2. Осциляція, сцинтиляція та мерехтіння: (не)розрізнення у метамодерністському постнекласичному дискурсі.....	31
<b>РОЗДІЛ II. Ефект «мерехтіння» як біфуркаційний і медіативний момент онтологічного розрізнення.....</b>	<b>39</b>
II.1. Значення і смисл: текстовий вимір.....	41
1.1. «Мерехтіння» тканини тексту: теоретичний каркас, приклади.....	41
1.2. Феноменологічний проєкт Введенського у теорії В. Подороги.....	62
II.2. Навколо «мерехтливої» суб'єктності.....	71
2.1. «Мерехтливий суб'єкт». Московський концептуалізм як лінгвістична та онтологічна подія.....	71
2.2. «Мерехтлива» буттєвість.....	73
2.3. Афект і депривація: «мерехтіння» в контексті постлюдської буттєвості...78	
2.4. (Пост)феноменологічне розуміння «мерехтіння» у проєкті М. Рішіра.....	87
<b>РОЗДІЛ III. Естетичне. Концепт «мерехтіння» на службі в мистецтва.....</b>	<b>92</b>
III.1. Образність та візуальність.....	92
III.2. «Мерехтіння» зображень в праці Елізи Стейнбок.....	107
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>112</b>
<b>БІБЛІОГРАФІЯ.....</b>	<b>114</b>



## ВСТУП

«(...) кожна спроба вийти за межі, що приписуються нам мовою, якщо вона вдала, відкриває мерехтіння в якості нашої основоположної можливості *бути*, існувати, зрештою, просто жити. Але бути наче *до* себе, до власного «я» і «я» інших. Це неможливо! Згоден. Але поезія оберіутів робить це можливим у кожну мить читання»<sup>1</sup>.

Хоча «я» автора цього пасажу вже не зможе відчувати стан «до себе» або використовувати читання, наприклад, Введенського, для «виходу за межі», а проте чи то мимовільна, чи то довільна переоцінка слова «мерехтіння» в цьому фрагменті свого часу лишила нас у стані майже того мертвецького заціпеніння поета, який скасовує власну присутність, аби ненароком не завадити речам і світу бути. Зрештою, якщо пильніше придивитися до пояснень того ж В. Подороги, виявиться, що «мерехтіння» є можливістю бути саме речам і світу, аніж тому, хто їх спостерігає. Проте це лише одна, хоча, можливо, і найважливіша, з багатьох суперечностей, за які можна легко перечепитися, прямуючи до ясного, виструнченого концепту «мерехтіння». Наша «прогулянка» з концептом, яка планувалася як щось на кшталт бартівської прогулянки з Нейтральним, буде нерідко більше схожою на серію спотикань. Згадаймо, якою амбітною метою був скерований теоретичний променад Барта: тоді, у 1978 році, був запропонований шлях пошуку альтернативного західного мислення, звільненого від бінарних опозицій, мислення без претензії на можливість парадигми. Шлях стартував у Колеж де Франс, на лекціях про «le Desir de Neutre». Барт не створював концепт Нейтрального, він лише виклав його на огляд, «вигуляв». Але не сіткою слів, а нескінченною бібліотекою, у довільному порядку «заходячи» в той чи інший текст. Таким чином, опис Нейтрального не втратив структурального визначення, адже поступово витворився «словник мерехтінь» (не визначень) цього концепту. Ці мерехтіння – слова-фігури (багатоскладові за образністю та асоціативністю, до якої відсилають), в яких Нейтральне виходить на позір, висвітлюється. Вже тут ми бачимо, як концепт «мерехтіння» пропонує себе у якості специфічного

---

<sup>1</sup>Подорога В. А. К вопросу о мерцании мира. Беседа с В.А. Подорогой. Логос. 2005. № 5. С. 289.

взяття до уваги багатоманіття комбінацій знання і незнання, розуміння та нерозуміння.

**Актуальність.** Це дослідження має наблизити нас до розуміння передумов, цілепокладання та проблем концептуалізації «мерехтіння», лексеми, яка повсякчас здійснює коливання між «чистим» вживанням (цікавить нас менше) і концептуальною розробкою (саме на них спрямовано нашу увагу). Створюючи програму реалізації концепту, ми відштовхувались від двох точок згущення смислу навколо нього. Першою було переосмислення творчості оберіутів російським філософом В. Подорогою, друга – філософським феноменологічним проектом французького мислителя М. Рішіра. Актуальність дослідження визначається саме рефлексією щодо цих двох теоретичних систем, однак нею не обмежується. У роботі викладено наш погляд на «слабкі» та «сильні» розробки концепту в різних царинах знання, які можуть мати практичне значення для подальшої роботи не лише з «мерехтінням», але й іншими концептами, хоча тут ми не намагаємось наголосити на соціальній корисності нашого дослідження, а радше пропонуємо його для ознайомлення з метою подальшого розширення.

**Ступінь наукової розробки.** У роботі представлено серію проблемних полів, теорій та ідей, пов'язаних з концептом «мерехтіння». Зазначимо, що вказані в пункті «Актуальність» дві найважливіші для нас смислові точки відповідають двом галузям знання, в яких ступінь наукової розробки ми вважаємо найвищим: поетологія та (пост)феноменологія. Перша галузь, назва якої буде пояснена трохи пізніше, не потерпає від браку коментарів В. Подороги, М. Мамардашвілі та багатьох інших. В другій чільне місце посідають коментарі до перекладів і статті А. Ямпольської. Звернімо увагу й на кілька інших важливих досліджень. Нещодавно потенціал концепту «мерехтіння» було використано в потужній роботі Е. Стейнбок «Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change». Їй присвячено окремий підрозділ дослідження. На противагу кінознавчому підходу, для якого «мерехтіння» стає зручним інструментом, дуже специфічні надії він виправдовує і у сфері рефлексії щодо

наукового внеску того чи іншого дослідника. У цьому сенсі, певно, найбільш неочікувана роль з'являється в концепту у статті «Shimmering with Deborah Rose: posthuman theory-making with feminist ecophilosophers and social ecologists». Попри те, що ступінь наукової розробки концепту в українському контексті є досить поверховим і локальним, у якості одного з текстів-об'єктів використано вірш українського концептуаліста Н. Гончара, і, на нашу думку, таке використання поряд з аналізом ролі концепту «мерехтіння» для московських концептуалістів, може слугувати стартом для подальшого пошуку в українському літературному та науковому матеріалі випадків концептуалізації та інтерпретації лексеми. Попри те, що наше писання ущільнено діалогічне, що призводить до мимовільного творення ієрархій, ми неunikно опиняємось в ситуації того, що «мерехтіння» скеровує нас у бік розмислів про множинність. Саме тому в дослідженні нерідко присутні зразки роботи з іншими концептами, ступінь наукової розробки яких є дуже високим, ми беремо їх у якості моделей або ж відкидаємо, аби проекспериментувати з масштабом власного аналізу.

**Об'єкт дослідження** – концепт «мерехтіння» як дослідницьке знаряддя для теоретичних розробок і мистецьких практик.

**Предмет** – смислова траєкторія застосування та розробки концепту «мерехтіння».

**Мета** дослідження полягає у спробі огляду та оцінки концептуальних розробок «мерехтіння».

Досягнення поставленої мети вимагає виконання таких **завдань**:

- 1) Пояснити доцільність використання концепту як когнітивного інструменту для роботи з явищем/ефектом/феноменом «мерехтіння».
- 2) Запропонувати власне розуміння інтенційної складової використання та розширення «парасолькового» концепту «мерехтіння» в філософських, літературних, мистецьких практиках, вказавши, де це потрібно, етимологічну специфіку лексеми та відмінності значень порівняно з деякими іншими концептами.

- 3) Розкрити зміст і значення тих теоретичних проєктів, у яких чільне місце посідає концепт «мерехтіння», запропонувати власне розуміння їхньої схожості, взаємодоповнення, перспективності.
- 4) Аргументувати правомірність окремих концептуалізацій «мерехтіння» на фоні шаблонів і стереотипів вживання «мерехтіння», тобто визначити «слабкі» та «сильні» розробки концепту.

**Метод.** Роботу виконано на основі комплексного підходу з використанням герменевтичного, інтерпретаційного методів, концептологічного та інтертекстуального аналізів, що підпорядковані принципу трансдисциплінарності.

Методологічною основою роботи були ті принципи та підходи, які не суперечать багатовекторності позицій та поглядів відносно концепту «мерехтіння». Оскільки, на нашу думку, «мерехтіння» як концепт є ансамблем різномірних і неспівмірних елементів, оскільки це складність специфічного типу, робота з ним вимагає розчленування на неоднорідні частини через діафорологічний, а не хенологічний метод, тобто в основі нашого дослідження – повсюдне розрізнення та нюансування, принципи компаративістики.

Метод, свідоме уникнення якого є характеристикою роботи, є метод історичного моделювання, однак наш пошук смислової траєкторії концептуалізації «мерехтіння» змушує нас повсякчас звертатися до культурно-історичних характеристик певних періодів. Завдяки структурно-функціональному методу ми спробували винести на огляд та проаналізувати стилістичні, феноменологічні та деякі інші закономірності формування та вживання концепту, з яких, ймовірно, визрівають деякі перспективи продовження такої роботи. Місцями ухил в аксіологічні підходи розкриває значення тих цінностей і установок (у філософських, культурних, світоглядних і мистецьких процесах), на роль яких концепт безпосередньо вказує і які підтримує або виправдовує.

**Наукова новизна** визначається тим, що вперше концепт «мерехтіння» постає важливою твірною ланкою текстів і сенсів.

**Структура роботи.** Робота складається з трьох розділів. Перший і третій містять по два підрозділи, другий розділ поділяється на два підрозділи та шість підпунктів. Бібліографія нараховує 115 одиниць.



## РОЗДІЛ I. Концептуальне визначення мерехтіння.

*Вступ до розділу.* Орієнтовані на суб'єкт, а не лише на об'єкти, постнекласичні моделі пізнання формуються специфічним чином, зокрема через рефлексію щодо них. Методи, стилі теоретизування, варіації оформлення результатів досліджень, навіть вибір щодо того, де і як публікувати їх (чи не публікувати, що не менш важливо) визначаються через систему термінологічних, категоріальних і поняттєвих розпорошень, подекуди дивних академічних дефініцій, які мають широку амплітуду значень.

У пристосуванні до нових емпіричних та онтологічних умов можливі різночитання, причому на основі не лише колективного розуміння або запитування, але й нерозуміння, мовчання. Ми неunikно стикаємось з ситуаціями автономних понять, концептуалізація яких не є послідовною. Окрім режиму уваги, який визначає шляхи репрезентації багатьох явищ, суттєву роль відіграє дифузність змісту того чи іншого поняття або концепту, які його позначають, і які супроводжуються ситуацією лінгвістичної відносності (інколи неперекладності) або, навпаки, перекладацької категоричності. Саме такий стан справ маємо з концептом «мерехтіння».

Часовий відтинок, який теоретик (у тому числі автор кваліфікаційної роботи, дисертаційного дослідження) отримує для того, щоб «розібратись» у тому чи іншому явищі чи його якості, це лише порожня множина, але проживання її впритул наближає до своєрідного режиму естетичного, у нашому випадку ефекту «мерехтіння»: від простих рівнів розуміння «мерехтіння» (фарби, світла, кольору), відбувається переміщення на інші рівні розуміння (так виникає уявлення про «мерехтіння» смислу, значення, буття, пам'яті, світу тощо). У ситуації недовісти методів, грубої, а не витонченої аргументації, безсенсовості, розпорошеності, не-єдності, культуролог може обрати для себе такий сценарій інтелектуальної роботи: замість того, щоб описувати єдність чи не-єдність (як робили його попередники постмодерної та модерної епох) наважитись виявити єдність в одному з елементів (в елементарній частині, хоча і це поняття є нечітким) тотальної єдності чи неєдності і *повідомити* цьому

елементу, цій крихітці чи частці про якість єдності чи неєдності, дати їй визначеність, а не просто визначити її, дати їй смисл, а не осмислити суто для власних інтелектуальних експериментів, нарешті, якщо це потрібно, підібрати для неї статус з-поміж, наприклад, таких: ідея, категорія, поняття, концепт, феномен тощо (про кінецьність списку варто пам'ятати)<sup>2</sup>. Замість підходу, що легко самодискредитується, «anything goes» Пола Файерабенда<sup>3</sup>, нам пасуватиме більш поміркований буддійський принцип сарваствіади – «sarva asti», що означає «все є» або «всі дгарми реально існують». Водночас йдеться не про множинність істин, а про множинність дійсностей, у які занурено концепт «мерехтіння».

Наостанок маємо додати ще одну не менш важливу заувагу. Будь-які теоретичні маніпуляції з мовними одиницями з «перевертними» рисами (перемикання між статусом лексем як репрезентантів концептуальних систем і статусом власне концептів) свідчать, на нашу думку, про різні погляди на проблему «самовільної» чи «мимовільної» задіяності суб'єкта (у тому числі дослідника) світом. Для нас концептуалізація «мерехтіння» витікає з таких мотивів:

- пригнічення ролі суб'єкта й переважання «об'єктного» над «суб'єктним»;
- прагнення продемонструвати, якої делікатності та обережності вимагає розробка словника для опису несуб'єктивного сприйняття, а власне світу, в якому суб'єкт є лише задіяним;
- намір відстояти позицію, що побудова мисленнєвого конструкту або принаймні здійснення теоретичного експерименту може відбуватися у цілковитому підпорядкуванні цього проєкту певному концепту, на противагу тій позиції, яка ґрунтується суто на використанні концепту

<sup>2</sup>Такі аргументи на користь повідомлення часткам певної ідейної неєдності про їхній статус знаходимо, наприклад, у творах Т. Адорно. Загальний огляд розуміння Адорно роботи з понятійним викладено доступно та стисло у праці: Шаап С. Здійснення філософії. Метафізичні претензії у мисленні Т. В. Адорно. Київ : «Вид-во Жуп.»), 2011. 256 с. (Див. пункт 7.3. «Поняття» Розділу VII).

<sup>3</sup>Фейерабанд П. Избранные труды по методологии науки / Пер. с англ. и нем. А. Л. Никифорова; общ. ред. и вступ. ст. И. С. Нарского. М.: Прогресс, 1986. 542 с.

*з*адля побудови мисленнєвого конструкту (під яким і мається на увазі концептуалізація і який ми уявляємо ризоматично).

Розрізнити, чи було слово в певному сенсі винайдено чи лише вжито (як у випадку з безособовим дієсловом *welten* Гайдеггера чи навіть неографізмом *différance* Дерріда), доволі непросто у зв'язку з тим, якою є перспектива їхньої розробки: умовно «космологічною» чи «антропологічною», оскільки вони окреслюють різні серії скінченних речей і сутностей, хоча і однаково без наявності цілісності всередині цих серій. З огляду на це, варто вказати, що у щільній конекції з концептом «мерехтіння» перебуває наступна важлива думка й пов'язана з нею стягнена складна чуттєвість: речі передують нам, сталість речі, її сингулярність і оригінальність складають її первісність, світ як сукупність усіх афілійованих речей потребує розвитку описового словника, з тим, щоб употужнити не лише право такої установки на складніший словник, але й на можливість існування взагалі. Словники – це не лише те, між чим світ вирішує, але те, чого він потребує (світ, а не укладач словника), байдуже, чи покладається при цьому суб'єкт на себе як на першооснову і глибинну причину або ж визнає підпорядкування всього закону такого собі «мимовільно-довільного» вибору. Критерії вибору словника, розвиваючи ідеї Р. Рорті, виявляють свій антагонізм не тому, що суб'єктивне, вкорінене в мові, співпрацює з «німим» світом у творенні словника, а, на жаль чи на щастя, тому, що одне суб'єктивне намагається консолідуватись з іншим суб'єктивним, маючи при цьому відмінні критерії оцінки. У цій роботі ми намагаємось скерувати роботу свого словника саме на привілейовану позицію світу, а не особистості, не пропагуючи жодної «істинності» чи «істинної» природи світу й не шукаючи аргументи проти них, а відтак передбачаємо усі можливі зауваження, які можуть виникати з цього приводу. Марно очікувати на певну лінгвістичну «готовність» прийняття концепту «мерехтіння» у якомусь його вигляді, ми намагаємось показати цікаву зручність і незручність, привабливість і огидність, влучність і недбалість складеної нами колекції, аби лише продемонструвати, як випадковість мови допомагає нам і водночас перешкоджає тому, щоб розуміти «стан речей».

Зрештою, не так важливо, чи описуємо ми його буквально чи метафорично, більше важить ситуація використання, умови актуальної мовної гри.

### **I.1. «Мерехтіння» як концепт.**

Надалі критично важливо, як саме ми називатимемо і сприйматимемо «мерехтіння». Втім, будь-яка мовна одиниця, іменована чи то концептом, чи то метафорою, однаково є обіцянкою, яку неможливо дотримати. Ми існуємо у полі розбещеної та легковажної мови, яка не розладнує ще більше зв'язки слів і речей, але накидає на кожне слово гачки-пристібки до «реальних» (таких, що певним чином опрочовлюють себе) явищ, практик і подій. Логіка називання – це лабіринтна логіка. Іменуючи «мерехтіння» концептом, ми маємо прокреслити наш шлях у цьому лабіринті, але, на жаль, по ходу справи, обплутуємось власною ниткою, так завбачливо приготованою для кожного, хто вступає у лабіринт.

Першим варіантом, який ми відкинемо, буде «категорія» як іманентний елемент традиційної, усталеної системи. Більше того, нам не пасуватиме також «ідея» (ейдос), оскільки ми не наважувомось розгортати тут метафізичне дослідження. Тим паче, якщо вважати, що кожна ідея – це монада, яка несе собі образ світу<sup>4</sup>, а репрезентації феноменів у ній підпорядковані об'єктивній інтерпретації, ми змушені скромно позадкувати від будь-яких фантазій про «ідею мерехтіння». Якщо розглядати «мерехтіння» у метафізичному ключі понять, то можна констатувати відсутнє (або нечітке) відношення поняття до існуючого об'єкта. Здавалося б, що лише шляхом поняттєвої конкретизації можна подолати прірву між поняттям і об'єктом, втім важливішою, на наше переконання, є саме практика здійснення понятійного змісту. «Ім'я» феномена не є постулюванням його істини, це неперервна циркуляція значень, яка не може мислитись як понятійна єдність. Тому не варто забувати і те, що «зловживання словами» – зазвичай програшна ставка в методології. Перед нами стоїть завдання здійснити операцію конотації: визначити відношення між конотатами-сміслами, попередньо провівши екскавацію цих смислів, та вибіркою імен феномена або

<sup>4</sup>Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С.30.

концепту. Зафіксувати результати такої операції неможливо у стрункій логічній схемі. Зрештою, йдеться не так про погляд на таке колекціонування смислів ззовні, як зсередини. В найкращому випадку витворюється вразлива та мінлива семантична система, в якій ситуація неперекладності (само)виправдовуватиметься, а будь-які ущільнення смислів не матимуть нічого від тріумфу єдиного смислу. Контекстуальність термінології – необхідна умова подальшого аналізу. Відтак колекціонування смислів тут, за моделлю мислення та письма Вальтера Беньяміна, є групуванням за принципом «сузір'я» розрізнених і слабо осмислених окремішностей – цитат, згадок, ідей, теорій. Саме таке колекціонування (що не завжди потребує роботи хонікера) визначає особливе спрямування погляду, несе самоцінність дії і ставлення до неї, лишаючи «зміст» колекції прокоментованим наче «не до кінця».

Ближчим до нашого постулювання мерехтіння є «поняття». Нерідко воно є абсолютно тотожним поняттю «концепт»<sup>5</sup>, відносно цього існує великий корпус літератури. Квентін Скіннер, чії роботи стали основою англосаксонського аналізу «лінгвістичного повороту», влучно зауважував, що «...коли слово змінює свій смисл, це також змінює його зв'язок з усім словником»<sup>6</sup>. Тому поняття є критично важливими для розуміння всієї архітектури ідей, концепцій і дискурсів. Кожне поняття завжди пов'язане з концептуальною схемою, теоретичною кон'юнктурою та положенням інших понять<sup>7</sup>, що підриває ідею того, що робота з поняттям може бути зведена до порівняльної лексикології.

З іншого боку, засновник напряму історії понять Райнгарт Козеллек (його відокремлення історії понять від філософських і історичних проєктів ми не підтримуємо) наголошував на тому, що поняття є принципово невизначеними, тож, коли фіксуємо їхній загальноприйнятний зміст, змінам підлягають слова та

<sup>5</sup>Лакофф Дж., Джонсон М. Метафори, которми мы живем: Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.

<sup>6</sup>История понятий, история дискурса, история метафор / Пер. с нем.; Сборник статей под ред. Х.Э. Бёдекера. М., 2010. С. 13.

<sup>7</sup> Там само. С. 45.

їхній вжиток, але аж ніяк не самі поняття<sup>8</sup>. І попри те, що поняття містять в собі кілька часових пластів, а разом ту порожнечу значень, які були загублені в ході історії та нових концептуалізацій реальності, найважливішим з-поміж часових пластів є проєкт майбутнього, закладений в понятті, щось на кшталт обіцянки нових смислів.

Поняття часто описують як формально обмежене і навіть скуте за смыслом, зазвичай різниця поняття від концепту трактується через недоліки першого. Але оскільки «мерехтіння» постає як процес або ефект, а не замкнене утворення, у розрізненні поняття і концепту тут виникають інколи парадоксальні випадки вжитку. Чого варте лише твердження Ляпіна: «у глибині концепту мерехтить поняття»<sup>9</sup>. Можна навіть припустити, що сама неясність змісту «мерехтіння» диктує неясність термінної системи, в яку ми намагаємось його помістити. Оскільки «мерехтіння» постає в багатьох дослідженнях як своєрідна риторична фігура, яка несе на собі печатку метафоричності, а також зважаючи на новизну застосування цієї метафори, постулюючи «мерехтіння» як специфічне обмеження чуттєвого матеріалу (індивідуального, колективного), можна сміливо послуговуватися словом «поняття», маючи під цим навіть дещо від «образу-поняття», за замовчуванням. Нагадаємо, що метафору нерідко розглядають як когнітивний механізм, який забезпечує мовленнєво-розумову діяльність людини<sup>10</sup>, ми ж не будемо вдаватися ані до аргументації, ані до критики теорії когнітивних метафор, запозичивши з неї лише факт про метафоричну природу концептуальної системи. На думку вже цитованого вище Лакоффа, метафора уможлиблює розуміння абстрактних або неструктурованих сутностей в більш конкретних термінологічних утвореннях або навіть більш структурованих інших сутностях. Метафора є засобом вичленування з концепту окремих якостей та оформлення їх у практичний досвід. Метафори «ковзають», а не нападають чи

---

<sup>8</sup> Там само. С. 8.

<sup>9</sup>Ляпин С. Х. Концептология: к становлению подхода. Концепты : науч. труды Центроконцепта. Вып. No 1. Архангельск : Изд-во Поморского гос. ун-та, 1997. С. 35.

<sup>10</sup>Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.

створюють незручності, як деякі прикметники, що їх так боявся Р. Барт, тож і означення «мерехтливий» є лише умовним називанням, а не запечатуванням об'єкта чи суб'єкта в конкретну жорстку форму.

Повернемось до ідеї «концепту». За умови нагромадження тут теорій концепту, нам доведеться надалі щоразу робити багаточисельні уточнення. Тому зараз доцільніше конвенціонально витворити власну компіляцію визначень концепту, подавши її, у першу чергу, в якості дискусійного поля, а надалі дотримуватись цієї домовленості. Між іншим, нині не існує навіть спільної домовленості щодо позначення концептів на письмі: лапки, курсив, прописні літери, кутові дужки або комбіновані варіанти. Ми обираємо найбільш вживаний варіант оформлення, однак не вважаємо, що на будь-якому з них варто наполягати. На нашу думку, умовно можна поділити всі підходи до роботи з концептами на дві течії: прихильники першої вважають за необхідне додати до концепту нову рису, якість, смисловий відтінок, вірять у можливість збагачення концепту через власні інтелектуальні зусилля. Нерідко це призводить до того, що на концепт силоміць «натягується» певна форма, втілена в мистецьких практиках, текстах, явищах тощо. Натомість прихильники нашої умовної другої течії схильні вбачати в роботі з концептом більш прагматичну мету, демонструючи не лише його наповнення, але зосереджуючись на його можливостях. Якщо прихильник першої доктрини має підживлювати дослідження впевненістю у власних силах, його колега з іншого табору може щораз визнавати: нова робота з концептом – завжди його нове занурення в контекст, а тому авторитетний на сьогодні погляд завтра може бути висміяним, а післязавтра – геть забутим. Концепт особливий насамперед тим, що утримує в собі свою історію та її суперечності. Інтелектуальне уявлення, схоплення (у тому числі як стоїчний «жест» схоплення) множини і продукт осмислення (власне виплід думки), об'єкт і здатність міркування – ці та інші значення концепту долались, але не викорінювалися назавжди. Використовувати концепт охоче були готові далеко не всі, а лише окремі мислителі (з найбільш ранніх

використань – Макробій, Присціан, Тома Аквінський<sup>11</sup>). Останній з перерахованих «розглядав концепт як продукт зачаття у лоні інтелекту»<sup>12</sup>, втім, чітко вказуючи на різницю в змісті істинності концепту ангельського та людського. Сформоване актом розуміння і одночасно репрезентація речей (і чи ідеальних?) – ось головна дилема концепту, яку помітив Готьє Бурле<sup>13</sup>, що і нині входить в аргументацію його противників. Ментальний вимір концепту дуже важливий, оскільки він забезпечує концепт від «розтікання» вусібіч і слугує нагадуванням про те, що концепт у певних формах існує в окремих умах. Концепт можна розуміти як спроби схоплення, але не як повний контакт з певним об'єктом.

Під впливом аналітичної філософії і завдяки їй наприкінці 20 століття концепти виборюють собі ментальний зміст. Великою подією стає публікація роботи Крістофера Пікока<sup>14</sup>, який, як інколи можна подумати з його тексту, констатує вихолощення концепту, перетворення його радше на мистецький термін, аніж на теоретичний чи навіть повсякденний. На нашу думку, Пікок насправді намагається застерегти від широкого кола проблем, зокрема від безглузлого старання осмислити теоретично як концепти ті слова, які в мові повсякдення вже утвердились як не-концепти. Він також наголошує на а) формах умов володіння (мабуть, ключове поняття Пікока), які виникають при концептуалізації, б) рекомбінації як ключовій рисі концептів, в) реляційності (вираження відношення) як продукту художнього трактування концептів, особливо абстрактних (розгорнуто про це – у четвертій главі тексту<sup>15</sup>) та кількох інших аспектах. Однак Пікок, на нашу думку, надає ролі концепту своєїрідної не позбавленої пафосу одіозності. Його дещо цинічна позиція підводить нас до двох надзвичайно важливих припущень:

<sup>11</sup>Європейський словник філософій. Лексикон неперекладностей. Том перший. Наукові керівники проекту: Барбара Кассен і Констянтин Сігов / Пер. з франц. К.: Дух і літера, 2009. С. 279.

<sup>12</sup>Там само.

<sup>13</sup>Там само. С. 282.

<sup>14</sup>Peacocke C. A study of concepts. Cambridge, Mass : MIT Press, 1992. 266 p.

<sup>15</sup>Ibid. P. 99–124.



А) Концептуалізація «мерехтіння» – така собі «запізніла» реакція, викликана чи то фіксацією безладного вжитку лексеми, чи то якимось абсолютно особистісним налаштуванням (чи радше дефектом) світоглядної парадигми того, хто концептуалізує?

Б) Якщо так, і це запізнення має місце, тоді яка установка може фаворизувати, а головне – виправдати цю процедуру в межах неї самої?

Дозволимо собі навести погляд філософа Марка Рішіра на пізнання феноменів. Для Рішіра концепт «мерехтіння» мав надзвичайно вагоме значення, адже він визначав ставлення філософа до феноменів і до їхнього дослідження (про що детальніше ще йтиметься). Зрештою, він ототожнив «мерехтіння» і феноменалізацію. Її можна описати у наступний спосіб: це вихід феноменалізованого далеко за межі того, хто феноменалізує, це вічне й незворотне запізнення (феномен є такою собі порожньою гробницею, розграбованою невідомими, ми ніколи не можемо знайти в надрах історії початок феномена й запустити точний відлік його історії). Однак це запізнення завжди супроводжується компенсацією запізнення, якою є вічне оновлення, переквантування феноменів. Адже в основі кожного лежать так звані «конкретності» – відгомони інших явищ у явищі, дрібні частинки феноменів, збовтані та перемішані у феноменологічному полі. Це свідчить на користь думки, що існує фундаментальна різниця між:

- використанням концепту *задля* побудови мисленнєвого конструкту;
- побудовою мисленнєвого конструкту у *цілковитому підпорядкуванні* його певному концепту.

Теоретична розробка самого Рішіра й декілька інших, менш вагомих причин, стримують нас від називання «мерехтіння» феноменом у рамках цього дослідження. Втім, ми цілковито визнаємо актуальним погляд філософа на механізм пізнання феноменів і докладаємо до власної методологічної системи.

Отже, словники для репрезентацій світу й ті, що покликані слугувати інструментами для «обходження» з ним з певною метою, – це та різниця, яка є визначальною для роботи з «мерехтінням» як концептом.

В окремих місцях<sup>16</sup> натрапляємо на суто мовні нюанси терміну «концепт», в одних мовах слово «концепт» входить в більш стійку систему поєднань, в інших – у біднішу систему. Кожен «концепт» породжує багато концентричних кіл значень. Концептуалізація як процес часто позначається значенням «думка/ідея у зародку», тобто така програма, яка потребує подальшого розгортання, а поки – фіксація виникнення задачі. Суфіксальне похідне *conceptaculum* мало значення «вмістилища, хранилища», що не лише відображає семантику дієслова «*concipio*»<sup>17</sup>, але надає особливий інструктаж для дослідника: культурологічне «збиральництво», висмикування з різнорідних дискурсів і створення реєстру – це процес, в якому без задіяння «концепту» важко. Водночас слово «*conceptus*» мало значення зачаття, початку чогось, тому процес номінації із застосуванням цього слова може вказувати на початок розгортання чогось більшого. Проте важливо розуміти, що концепт не підриває і не узагальнює сукупність авторитетного знання. Навіть визнаючи, що концепт не є твором, а лише маніпуляцією з даністю, побудова його суто на апофатичних відсіканнях вимагає певних зусиль. У просторі тексту концепт може бути виструнчений, вижаний від зайвого в одному місці і неначе випадковий – в іншому. Важливими з нещодавніх досліджень є праці Еріка Марголіса та Стівена Лоуренса, зокрема текст «*The Conceptual Mind: New Directions in the Study of Concepts*»<sup>18</sup>. Автори наполягають на тому, що однією з можливостей розуміння концепту є розуміння його як абстрактного об'єкта, на противагу позначення ним ментальних установок чи якостей. При цьому концепт існує наче «до» референта, але має, як і за Пікоком, потенційно інформативну складову і абсолютно неінформативну, тобто є нестійким відносно окремих своїх презентацій. Насправді концепт у такому разі може бути лише екземпляром (лексемою) одного типу ментальної репрезентації<sup>19</sup>. Однак

<sup>16</sup>Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007. (РАН: Институт русского языка им. В. В. Виноградова). С. 606–622.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup>Останнє перевидання див.: Margolis E., Laurence S., eds. *The Conceptual Mind: New Directions in the Study of Concepts*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 2015.

<sup>19</sup>Margolis E., Laurence S. "Concepts", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.).

питання не є суто термінологічним, адже будь-які моделі розуміння концепту (Марголіс і Лоуренс виділяють три) можна вільно поєднувати, відходячи від розуміння концепту як ярлика, так само, як і відстоювати лише одну з моделей. Але питання структури концепту загострюється, щойно на горизонті думки з'являється долінгвістичний чи нелінгвістичний агент. Ясно лише, що один тип структури не може пояснити одночасно ефект типовості, рефлексивну категоризацію, когнітивний розвиток тощо<sup>20</sup>.

Питання концепту торкаються визнані філологи, до прикладу науковиця Анна Вежбіцька, праці якої<sup>21</sup> стали якісно новим трампліном для дослідження смислів і значень. Вона спробувала охопити «універсальні» концепти і зазіхнула на проєкт «граматики людської думки»<sup>22</sup>, подібний до відомого «алфавіту» Ляйбніца. На противагу багатьом попередникам, Вежбіцька відстоювала: наявність слова в мові вже є вагомою підставою існування потенційного концепту, важливого або принаймні помітного в культурі цієї мови<sup>23</sup> (сама дослідниця активно практикувала пошук характеристики культури через ключові концепти). У той же час дослідниця розділяла роль погляду Л. Вітгенштайна, який вплинув на те, що називається «семантикою прототипу»<sup>24</sup>, і фактично зняв напругу семантичної неясності та розпорошеності дефініцій через ідею «сімейної схожості» концептів. У царинах лінгвокультурології та Cultural studies, у культурологічній термінологічній традиції як такій, «концепт» парадоксалізує щораз по-новому в новій теорії, а втім, спроби створити реєстр концептів не припиняються. Одним з найвідоміших таких реєстрів була праця Р. Вільямса 1976 року «Keywords: A Vocabulary of Culture and Society»<sup>25</sup>. Спроби зафіксувати самі концепти й їхній потенціал намагаються у сфері критичної феноменології (помітною, хоча і довідниковою за характером тут можна вважати

---

<sup>20</sup>Ibid.

<sup>21</sup>Наприклад, одна з найвідоміших: Wierzbicka A. Semantics, culture, and cognition: Universal human concepts in culture-specific configurations. New York: Oxford University Press, 1992. 487 p.

<sup>22</sup>Ibid. P. 10.

<sup>23</sup>Ibid. P. 21.

<sup>24</sup>Ibid. P. 23.

<sup>25</sup>Williams R. Keywords: A vocabulary of culture and society. New York : Oxford University Press, 1985. 349 p.

працю «50 Concepts for a Critical Phenomenology»<sup>26</sup>, яка значною мірою розширює інтелектуальний ландшафт феноменології), соціальної та культурної антропології (прикладом може бути збірка «Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts»<sup>27,28</sup>), лінгвістичної антропології, гендерних студій і інших напрямів. Масштабний розмах мають моделі «Антології концептів»<sup>29</sup> за редакцією Карасіка, яка організована як «словник нового типу». В ньому зафіксовані не лише окремі концепти (наприклад, «ризик», «просторова орієнтація», «воля», «приватність», «здивування»), але й парні («купівля/продаж») чи вузькопрофільні концептуальні утворення («вміння жити»). Одними з найпопулярніших у лінгвокультурології звернень до питання можна вважати працю Степанова<sup>30</sup>, замітку Неретіної<sup>31</sup>. Свою теорію констант світової культури Степанов розвиває у грандіозній в багатьох сенсах (хоча написаній дещо відсторонено-глузливою, на наш погляд, мовою) книзі «Концепти. Тонка плівка цивілізації»<sup>32</sup>. Наведемо декілька важливих для нашого дослідження тез з цієї праці.

Передусім наступну: вивчення концептів полягає не в класифікації їхніх «здійснень», а в розкритті внутрішніх зв'язків між концептами та специфікою середовища їхнього «занурення». Справді, займаючи таку собі «метапозицію» щодо концепту, дослідник може забувати про неї та вступати у поле особливостей концептуальних реалізацій. Ми не виключаємо, що це відхилення від магістрального шляху, ця похибка місцями присутня і в нашому дослідженні, але намагаємось робити її мінімальною. Друга теза виглядає радикальною лише

<sup>26</sup>Weiss G. et al., editors. 50 Concepts for a Critical Phenomenology. Northwestern University Press, 2020.

<sup>27</sup>Rapport N., Overing J. Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts (1st ed.). Routledge. 2000. 480 p.

<sup>28</sup>Праця існує у кількох перевиданнях і не втрачає актуальності, в ній представлений широкий спектр концептів: від письма, дискурсу, читання, наративу до туризму, міту, моменту буття, «Ecriture Feminine» та багатьох інших.

<sup>29</sup>Антология концептов. Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. Том 1. Волгоград: Парадигма. 2005. 352 с.

<sup>30</sup>Степанов Ю. С. Константы : словарь русской культуры : 3-е изд. М.: Академический проект, 2004. 991 с.

<sup>31</sup>Неретина С. С. Концепт. Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 2. Москва: Мысль, С. 306–307.

<sup>32</sup>Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю.С. Степанов. М.: Языки славянской культуры (ЯСК), 2007. 278 с.

на перший погляд: поняття «гуманітарна наука» – теж своєрідний концепт, а її об'єкти – ансамблі (множинності чогось), але не у вигляді таксономій, а саме концептів. Виходить такий каламбур: гуманітарія – множинне називання і визнання множинностей, концепт про концепти. Від другої тези актуальність цього дослідження набуває трохи більше сили. Належить також підкреслити, що Степанов розділяє «наукові» концепти (точніше з'єднання концептів) і «художні» концепти (неповторні нез'єднувальні концепти). Таке розрізнення дозволяє йому говорити про «національну приналежність» концептів у специфічному розумінні, про авторське складання словників концептів, і, звісно, про стислість концептів (концепт як мінімізація), яка навіть виборює собі статус окремого словесного жанру. Саме такою є і наша робота: «компресія» текстів, за Степановим, такі собі римські дигести на новий лад. Концепт може набувати форми концепту-ідеї, концепту-передчуття, «великого» концепту і т.д.

Концепт – «будівний» матеріал концепції. Цікаво, що колосальний вплив на наукове розуміння концепту здійснили мистецькі практики, зокрема, логічно, концептуалізм. Мистецькі групи та інтелектуальні спільноти розробляли концептуальний апарат, відштовхуючись від засад власного світобачення: чи то критикуючи квазі-концептуальну культуру номінацій, чи то схвалюючи концептуальну культуру універсалій (або ж навпаки). Дуже цінними щодо цього є міркування М. Ямпольського про концептуалізм Д. Прігова<sup>33</sup>. Вони допомагають побачити об'єкт концептуалізму в небанальному ракурсі – як ієрархічні рівні мовного опису, постмодернізм – як гуманітарний стан гри з рівнями, усю роботу концептуалізму – як поступове зношення одних рівнів і «підняття» інших, а концепт, відтак, – як відображення руху (через зношення) рівнів культури. Це наштовхує на те, що існує не лише траєкторія розвитку концепту, але й його еволюція, коли аналіз концепту перетворюється на пошук нинішньої актуальної конфігурації його рівнів значення і застосування. Концепт зношується, баналізується, але ця стадія дає поштовх для розвитку. Таким

---

<sup>33</sup>Ямпольский М. Направление и поколение: концептуализм под вопросом. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NWUkqkwxgZk>.

чином, концепт може бути індикатором зміни морфології часу. Водночас як і в мистецькій царині концептуалізм заперечував власне оформлення в напрям, так і вивчення концептів у полі культурології, лінгвокультурології, навіть власне концептології не буває остаточно оформленим в напрям.

Згідно з дослідженнями видатної теоретикіні Міке Баль, «мандри» концептів роблять їх гнучкішими, що є однією зі сторін самого життя «західної» людини-мандрівника. «Саме ця мінливість [концептів – примітка] стає частиною їхньої користі для нової методології, яка не є ні отуплюючою, ні жорсткою, ні довільною, ні «недбалою»»<sup>34</sup>. Концепти «кочують» від філософії до літератури, навпаки, знову й знову. Прикметно, що концептуально-заснована методологія позначається і на педагогічній сфері: Міке Баль зізнається у великій кількості дисертаційних досліджень її студентів, чиїм роботам було складно знайти місце для певної дисципліни. З концепту може народжуватись ціла дисципліна, нагадує Баль<sup>35</sup> (приклад: наратив – наратологія). «Навіть ті концепти, які слабко встановлені, призупинені між питаннями та визначеністю, коливаючись між звичайним словом та теоретичним інструментом, становлять кістяк міждисциплінарного вивчення культури – насамперед через їх потенційну інтерсуб'єктивність. Не тому, що вони означають одне і те ж для всіх, а тому, що вони цього не роблять»<sup>36</sup>. Інтерсуб'єктивність не є гарантією консенсусу, це лише стандарт підходу до концепту, а тому і сам концепт лишається еластичним, змінюючись відповідно до змін парадигм і дискурсів. «Концепти – це місця дискусій (...)»<sup>37</sup>, а тому будь-яке узгодження не є узгодженням змісту, а лише домовленістю про «правила гри». Інакше кажучи, концепти і є інструментами інтерсуб'єктивності, «вони фасилітують обговорення на основі спільної мови»<sup>38</sup> і сприяють становленню відносин дослідника з об'єктом/об'єктами дослідження, які можуть витікати в елітарні, мініатюрні теорії. Доповнимо: щоразу робота з

<sup>34</sup>Bal M. Working with Concepts. *European Journal of English Studies*. 2009. Vol. 13, no. 1. P. 13.

<sup>35</sup>Ibid. P. 16.

<sup>36</sup>Ibid. P. 17.

<sup>37</sup>Ibid. P. 18.

<sup>38</sup>Ibid. P. 18.

концептом вже є певного роду естафетою – сподіванням на те, що її продовжуватимуть, не «зрадивши» концепту, не применшивши його потенціал як сукупності відмінностей. У цьому сенсі яскравим прикладом, на нашу думку, є робота Ж. Бодрійяра «Паролі»<sup>39</sup>, у якій кожен з паролів (*mots de passé*) розглядається через переживання його дослідником. При цьому сам Бодрійяр застерігав від мислення виключно концептами, яке призводить до потрапляння такого мислення у полон «казенної мови»<sup>40</sup>, закликав уникати закостеніння мови в термінах і лишати їй більше елементів гри. Науковий шлях Бодрійяра і багатьох інших демонструє, що залежно від умов один концепт може здійснювати «розправу» над іншим, причому не лише в межах дослідницького поля, яке встановила одна людина, але й в межах цілої дисципліни. З цього приводу доля концепту «мерехтіння» поки лишається розмитою, але деякі первинні міркування щодо цього (не забуваймо про потрапляння у ситуацію запізнення, яка має специфічну компенсацію через властивість світу оновлюватись або здаватись новим) подано в роботі.

Міке Баль сподівається, що перегляд роботи з концептами посприє приходу на зміну безладній мультидисциплінарності продуктивної між- і трансдисциплінарності, яку вже активно поширюють за межі свого поля Cultural Studies. Додамо, що Баль пропонує не відкидати таке утворення як «слово-концепт»<sup>41</sup> і за приклад бере поняття «текст». Вона вважає, що «текст» в царині гуманітарії зазнав як випадкових і необґрунтованих вживань, так і виважених вжитків-концептуалізацій. Як висновок, вивчення концептів відкриває демократичний спосіб практичного міждисциплінарного аналізу в гуманітарних науках, разом з тим існує багато дослідників концептів, що перетворюються на «геоцентристів», надаючи «своїм» концептам часто невиправдано високого статусу.

---

<sup>39</sup>Бодрійяр Ж. Паролі. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург: УФактория, 2006.

<sup>40</sup>Бодрійяр Ж. Паролі. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург: УФактория, 2006. С. 119.

<sup>41</sup>Bal M. Working with Concepts. European Journal of English Studies. 2009. Vol. 13, no. 1. P. 21.

У роботі «Міф сьогодні» Р. Барт у якості найменування означуваного використовує саме концепт, відводячи йому роль започаткування міфу. «Концепт допомагає відновити ланцюжок причин і наслідків, рушійних сил і інтенцій»<sup>42</sup>. Барт підкреслює конкретність концепту, яка насамперед виявляється у його зв'язку з ситуацією, але найбільш заспокійливий ефект, мабуть, справляє його наступна думка: «в концепт вбирається не сама реальність, а скоріше певні уявлення про неї»<sup>43</sup>, це сукупність нечітких, туманних асоціацій, когерентність і єдність яких «залежать у першу чергу від функцій концепту»<sup>44</sup>. Для Барта головною якістю концепту є його призначення, виходить, він є відповіддю на тяжіння до певної події, когнітивної, логічної чи образної схеми, візуальності, чуттєвості, істинності тощо. Маніфестація концепту мнемонічна, концепт розглядається «углиб» своїх елементів (асоціативних відносин), а не через протяжність чи розповсюдженість. Проте та відчуженість смислу, яку Барт вважає запорукою існування концепту, може поставати не як прислуговування смислів концепту, а як подвоєння ролі цих смислів: концепт стримує їх, відсікає зайве, аби надати якісно нового значення. Хоча Барт використовує концепт як готову ідейну зв'язність для своєї теорії, головна «інструкція» з того, як обходитись з концептами, була розроблена пізніше. Нею стала давно визнана знаковою праця «Що таке філософія?» 1991 року Дельоза та Гваттарі. До цього формування концептів не розглядалося як мистецтво, там паче таким мистецтвом не називали філософію. Здавна люди практикували його, створювали імпровізовані судилища в дискусіях, аби визначати нежиттєздатність одних концептів і зачаровуватись іншими. «Філософія як дисципліна передбачає творення нових концептів»<sup>45</sup>. Недовіра до концептів як первинна направленість допомагає філософу по-справжньому переконати інших у доцільності «свого» концепту. Цікавою видається авторська ієрархія «ставлень» до концептів:

---

<sup>42</sup>Барт Р. Миф сегодня. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа "Прогресс", "Универс", 1994. С. 72–130. URL: [https://www.booksite.ru/fulltext/bar/bart\\_r/1.htm](https://www.booksite.ru/fulltext/bar/bart_r/1.htm)

<sup>43</sup>Там само.

<sup>44</sup>Там само.

<sup>45</sup>Deleuze G., Guattari F. What is philosophy? New York : Columbia University Press, 1994. P. 5.



енциклопедія, педагогіка та професійна-комерційна підготовка. Очевидно, що автори дотримуються другої моделі ставлення до концептів, а інші вважають багато в чому загрозливими. Якщо стисло, педагогічне значення концепту полягає у пропозиції вирішити погано зрозумілу або погано сформульовану проблему, а краще – перетин проблем. Звісно, така категоричність у долі концепту вимагається «педагогічним» підходом авторів.

Ми мусимо зазначити, що концепт «мерехтіння» можна розглядати з усіх трьох позицій: фіксуючи перелік його історичних формацій, агітуючи за його «спокутну істинність» і колосальні можливості або ж просто використовуючи для брендування певних мистецьких практик, теоретичних розробок тощо. Дельоз і Гваттарі вивели важливе означення концепту для всієї подальшої його проблематики: концепт говорить не про сутність чи річ, а про чисту Подію<sup>46</sup>. Саме тому концепт цінний тим, до розгляду яких подій нас спонукає. «Концепт – це множинність, але не кожна множинність концептуальна»<sup>47</sup>. Звісно, концепти мають численні варіації, «мерехтіння» тут не є винятком. Деякі хаотично розкидані в тексті тези праці Дельоза та Гваттарі змушують нас розрізнити два окремі аспекти концепту: історичність та становлення. Під історичністю пропонуємо розуміти зміну середовища консистенцій і екзоконсистенцій концепту, простіше – це питання актуальності (хоча Дельоз і Гваттарі вважають, що концепт реальний без актуальності і ідеальний без абстракції). Історичний розвиток концепту може бути сприятливим чи несприятливим для його становлення. Якщо історичність концепту має простежуватись через великий антропологічний матеріал, то становлення визначається тим, які відносини складаються у концепту з іншими. Важливо, отже, зауважити, що концепт відсилає до свого становлення навіть, якщо не виявляє власної історичності. У такому разі наша робота більшою мірою присвячена саме становленню концепту. Тож, коли в тексті окремі тези ґрунтуються на виразній історизації, це

---

<sup>46</sup>Deleuze G., Guattari F. What is philosophy? New York : Columbia University Press, 1994. P. 21.

<sup>47</sup>Deleuze G., Guattari F. What is philosophy? New York : Columbia University Press, 1994. P. 15.

робиться задля виявлення зв'язків «мерехтіння» з іншими концептами, а не задля побудови генеалогічної зв'язності.

На жаль, в українському дискурсі «концепт» часто виникає лише у зв'язку з перекладами праць структуралістів і постструктуралістів, але гірше, на нашу думку, що праці українських науковців набагато більшою мірою пов'язані з подекуди монструозними переліками теорій концепту, а не з самими концептами. Пишучи про «лавиноподібне зростання кількості наукових праць, присвячених дослідженню різноманітних концептів»<sup>48</sup>, що помітне і на основі вітчизняних праць, Воробйова не уточнює, про які саме праці українських дослідників йдеться, а головне – до яких саме концептів посилена увага «концептоманів» і чи є у вибірці концептів певна спільна проблема, алгоритм або система. Попри незгоду з багатьма тезами Воробйової, особливо відносно корпусу англomовних праць, присвячених конкретним концептам (принагідно згадаємо хоча б працю американської дослідниці Ганни Піткін, політологині, експертки з історії філософії мови й текстового аналізу, праця якої має назву «The Concept of Representation»<sup>49</sup>), ми змушені визнати перспективність спроб вченої виділити групи та типи концептів за різними ознаками.

Нині використання слова «концепт» великою мірою є вказівкою на проблему, на бажання пошуку апіорного знання, але не виваженим термінологічним рішенням. Портретування концепту – це операція з *реконструювання* вже наявного, тоді як робота з поняттям більше подібна до *конструювання*<sup>50</sup>. Концепт реалізується, здійснюється через поняття, але тут ключовим є наступне зауваження: історія понять так чи інакше побудована на принципі людської домовленості і задля задоволення потреб людських агентів. У час, коли ця система час-від-часу колапсує, концепти з їх обіцянкою

<sup>48</sup>Воробйова О. П. Концептологія в Україні: здобутки, проблеми, прорахунки. Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія : Філологія. 2011. Т. 14, № 2. С. 53.

<sup>49</sup>Pitkin H. F. The concept of representation. Berkeley : University of California Press, 1967. 323 p.

<sup>50</sup>Демьянков В. З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007. (РАН: Институт русского языка им. В. В. Виноградова). С. 606–622. URL: [http://www.infolex.ru/FOR\\_SHV.HTM](http://www.infolex.ru/FOR_SHV.HTM).

подальшого доповнення набувають особливої актуальності. І для «мерехтіння» узус не є жорстко кодифікованим, тому у нашому випадку концепт як когнітивний інструмент не є спробою підважити різні типи вживання під одну універсалію, а є лише необхідним зряддям фасилітації різних наукових і поетичних розробок, інструментом інтерсуб'єктивності.

Адже концепт «мерехтіння» повсякчас здійснює рішучі втечу й ховання від будь-яких джерел і носіїв нової елімінації. А втім, воно активно застосовується для висвітлення різних інших концепцій і понять, для прояснення, яке в ситуації критики метафізики потрапляє у згубну опозицію чуттєве-умоосяжне. Іншими словами, «мерехтіння» наділяється нічим не виправданою категоричністю на локальних рівнях теоретизування. Саме тому так важливо виділяти «слабкі» та «сильні» його опрацювання. Прикметно, що «мерехтіння» часто описується як ефект або режим. Кожен текстовий концепт, безумовно, володіє певною когнітивною та комунікативною динамікою, яка пов'язана не лише з роллю концепту в конкретному творі, але й з тією ієрархією концептів, яка є загальноприйнятною у конкретному культурному дискурсі. Внутрішня логіка, рух тексту, який він розгортає перед собою, разом є формою маніфестації ролі тексту у певному культурному полі. Це означає, що текстовий концепт є підсумком і своєрідним передбаченням не лише даного в тексті, але й того, що перебуває (множинно) по інший бік текстової реальності. Така собі стрілянина всліпу, але з високими шансами влучення.

Окремо взятий текстовий концепт – це і є певна форма утілення концептуального метаобразу тексту. Однак якою б не була система текстових концептів, її дроблення на компоненти є неунікним, бо такою є, якщо можна, «природа» концепту, яка тяжіє до розструктурування складних логіко-сміслових зв'язків. Згадаємо визначення «концептуального метаобразу тексту». О. Кагановська у своїй статті<sup>51</sup>, яка присвячена концептуальним метаобразам у семантиці художніх текстів, схиляється до думки, що існують окремо художні та

---

<sup>51</sup>Кагановська О. М. Текстові концепти французької художньої прози середини ХХ сторіччя: когнітивно-нараторологічний погляд / О. М. Кагановська // Теоретична і дидактична філологія. 2013. Вип. 15. С. 195–203.

концептуальні метаобрази. Останні можуть використовуватись в режимі вираження або невираження, але абсолютно всі типи здатні вивищуватись до рівня абстракцій, завдяки збагаченню, або, доречніше сказати, перенасиченню смислами. Кагановська переконує: «У такому плані концептуальний метаобраз пов'язаний з категорією мерехтіння і визначається у філософії мови як «мерехтіння імені [6, с. 118]», а в семантиці художнього тексту – як «мерехтіння тексту [2, с. 78]»<sup>52</sup>. І це змушує зафіксувати цікаве спостереження: «мерехтіння» є концептом для пояснення інших концептів, вивищуючись тут до рівня категорії. В іншій праці науковиця доповнює свою тезу наступним чином: «У семантичному просторі художнього твору з'являється нова *матеріальність*, тобто мерехтіння, що виникає у процесі ідейно-художнього смислотворення»<sup>53</sup>. Можуть бути допущені різночитання цієї думки, але доречно тут припустити, що «мерехтіння» розглядається авторкою як категорія, супровід якої є (перед)умовою концептуалізації на смислотворчому рівні.

Як ми побачили, та розгубленість, яку фіксував 30 років тому Ралф Конерсманн, може спіткати нас і нині. Він писав, що «наукова номенклатура позбавлена чіткого розрізнення між історією значень, понять, смислів, мотивів, рецепцій або ідей, оскільки ці слова надто часто використовуються як терміни»<sup>54</sup>. І сьогодні ті школи та теоретичні позиції, що існують і впритул наближаються до цього питання, не взаємодіють між собою, не ведуть конструктивного взаємного діалогу. Стурбованість поняттям виникає там, де воно лишає дослідника в невизначеності, де втрачають свою роль усталені універсалії. Події, структури та взірці, втілені в концептуальних схемах, перетворюються на концепти діалектики і насамперед розпізнаються за тим, якою мірою загострюють конфлікт репрезентацій.

<sup>52</sup>Там само. С. 197.

<sup>53</sup>Кагановська О. М. Лінгвокогнітивний аспект утілення текстових концептів у французькій та українській художній прозі / О.М. Кагановська // Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія № 9. Сучасні тенденції розвитку мов. Випуск 2. К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2007. С. 52.

<sup>54</sup>История понятий, история дискурса, история метафор / Пер. с нем.; Сборник статей под ред. Х.Э. Бёдекера. М., 2010. С. 161.

А. Краснопольська розглядає пошук смислів через мовленнєві практики, причому йдеться саме про мову науки. У такому пошуку «мерехтіння» розглядається як «біфуркаційний і медіативний момент»<sup>55</sup>, а понятійними нащадками метафори «мерехтіння» виступають «мерехтіння смислу», «мерехтливе розуміння», «мерехтлива естетика». Саме ця метафора є допоміжною у розумінні мистецьких практик, але водночас «демонструє особливості існування людини в сучасному постнекласичному просторі»<sup>56</sup>. У лаконічному викладі А. Краснопольської внесок В. Подороги полягає в оформленні специфічної онтології мерехтливого світу, в якому кожна миттєвість є миттю новизни і не має шансу бути названою чи схопленою<sup>57</sup>. І тут найважливіше розуміти новизну не як універсальне, а виключно як індивідуальне, без шансу на співволодіння, а заразом – нав'язування іншим. Новизна – це не спроба дослідника потішити (через обман) самого себе, а його увага до конкретної елементарної частки культурологічного дискурсу.

Визначати ступінь реальності чи хоча б міру дотичності до реального «мерехтливого» світу неможливо в рамках постмодерністського дискурсу, з його бездомінантною множинністю, вважає авторка. Однак у пошуку такої ненадійної цілісності (як процесуальності, руху) ця проектна ціль лише визріває на основі очевидних і визнаних невдач, а відтак усе більше утверджує свою марність. Авторка використовує поняття метафори навряд керуючись вірою у його здатність виправдати або концептуально посилити «мерехтіння». На нашу думку, це не може свідчити про те, що дисонанс, яким супроводжується звернення до «мерехтіння» в стратегічних наукових цілях, має бути завжди підкріплений іншою, більш розробленою теорією, а відповідно іншим потужнішим концептом, категорією чи універсалією, які вже отримали власну легітимність і утвердили свій статус.

---

<sup>55</sup>Краснопольская А.П. Познавательная стратегия постнеклассики // Вестник МГУКИ. 2011. №6. С. 31.

<sup>56</sup> Там само. С. 31.

<sup>57</sup> Там само. С. 32.

Одним з найекстремальніших підходів, які можуть застосовуватися в концептології, є славнозвісний FCA<sup>58</sup> (Formal concept analysis) тобто аналіз формальних понять (і концептів відповідно), який націлений на побудову решіток формальних концептів. Відомі його застосування в мистецтвознавстві та музеології. Згідно з цією позицією, концепт складається з об'єму (всі об'єкти з контексту, які мають якості зі змісту) та змісту (множинність якостей і атрибутів, що описують концепт). Попри ряд евристичних методик, що використовуються для побудови лінійних діаграм, спеціальних програм для побудови, наприклад, геометричної діаграми, не існує. Рівень наочної ясності багатьох решіток дуже низький, незалежно від того, в якому просторі вони розгорнуті. Крім того, класична FCA-решітка навіть найзручніших модифікацій ґрат не може бути сприйнята без інформації про саму себе, без додаткового контексту.

Можливо, це пов'язано з тим, що концептології співзвучна ідея хонтології. Нагадаємо, що цей неологізм запропонував Ж. Дерріда у роботі «Привиди Маркса»<sup>59</sup> у застосуванні до ідеї комунізму. Це важливо для розуміння темпоральності концепту як привида: його явлення завжди великою мірою і повернення, і дебютна з'ява. Непевність концептології полягає саме в деорганізації часу, оскільки концепт містить різні версії себе (та ж «хонтологія» – не виняток). Під часом, як і у Дерріда, мається на увазі і загальна темпоральність, і певна епоха, і історія, і світ як такий.<sup>60</sup>

На закінчення підведемо короткі підсумки. Концепт є свідченням згущення ідей, що поєднані стилем мислення та/або відрефлексованим явищем, тож він завжди є дискусійним полем. Заразом концепт вимагає ухиляння від категоричних понять, закріплених категорій і абстракцій, тож його позиція завжди хитка й непевна. «Сила» концепту – в його індивідуалізації, відпечатках авторського стилю, надання самодостатності окремому голосу, а не вписування у генеалогію. Нині концепт здебільшого вважають маніпуляцією з певною

<sup>58</sup>Wille R. Concept lattices and conceptual knowledge systems. *Computers & Mathematics With Applications* 23. 1992. P. 493–515.

<sup>59</sup>Дерріда, Ж. Призраки Маркса. Пер. с франц. Б. Скуратова под ред. Д. Новикова М.: Logos-altera, 2006. 256 с.

<sup>60</sup>Там само. С. 34.

данністю, а не творінням. Цій позиції суперечать хіба що продовжувачі ідей Дельоза і Гваттарі, які вважали, що «концепт не дається завчасно, він твориться, має бути створеним»<sup>61</sup>. Але головний нерозв'язний парадокс тут полягає в тому, чи така вже велика відмінність між творенням концепту та його формуванням. Звідси інша проблема, яка переслідуватиме нас упродовж цієї роботи, – первинності концептуальної образності. Образність підлаштовується під концепт, витікає з нього через пояснення ним або ж вона і є приводом (але чи завжди?) для проголошення концепту? Саме непевність відносно образності, що відповідає концепту «мерехтіння», стає причиною його плутання з деякими іншими поняттями, про що йтиметься в наступному підрозділі.

---

<sup>61</sup>Deleuze G., Guattari F. What is philosophy? New York : Columbia University Press, 1994. P. 11.

## **I.2. Осциляція, сцинтиляція та мерехтіння: (не)розрізнення у метамодерністському постнекласичному дискурсі.**

У 2014 році на базі Манчестерського університету проходить конференція «The Shimmering World Conference»<sup>62</sup>, присвячена у першу чергу актуальним питанням візуальної культури, але не лише їм – смілива ініціатива, в якій перетікання царин якраз і було об'єднано концептом «мерехтіння», який, однак, не виносився в окреме обговорення. Чи то «мерехтливий» світ, чи то «мерехтливий» академічний захід вимагають специфічного називання, причому без пояснення дієприкметника. Якщо в назвах книг і статей, численні приклади яких ми використовуємо в цій роботі, «мерехтіння» ще виправдовується їхнім змістом або формальними прийомами, то як бути з розрізненням «мерехтіння» з концептами суміжного характеру – осциляцією, в першу чергу, та сцинтиляцією (рідше). Мови, без сумніву, по-різному картографують емпіричну реальність, а тим більше те, що погано переконує в своїй «реальності» (як цілісності). Найзагальніше, «мерехтіння» – це слово, що належить до великої групи віддієслівних іменників із загальним значенням опредметненої дії, стану, процесу. Водночас слово «мерехтіння» є породженням дуже широкого діапазону слів, якому ми завдячуємо дієслову з протоіндоєвропейським коренем мрїти – зникати, навіть вмирати. У цьому випадку найпершим парадоксом концепту є те, що сучасні підходи до його розуміння більше пов'язані з інверсійним значенням – поява світла, можливо, розсіяного світла або почергове запалювання, миготіння окремих джерел (точок) світла, але аж ніяк не тьмяне світло, згасання, вмирання. Українська мова дозволяє поєднати поняття мерехтіння з маревом і мрійництвом – зі сферою примар, видимостей і фантазій, водночас, це «нереальне» не має негативного відтінку значень, навпаки – в окремих ситуаціях постає як бажане і приємне.

Якщо «shimmer» розглядається саме як часове поняття, то «scintillation» позначає роздріб, множинність, оскільки походить від латинського «scintilla» –

---

<sup>62</sup>The Shimmering World Conference. ArtReview. URL: <https://artreview.com/review-shimmering-world-conference/>



крихта, частка, іскра чогось, не лише предметного, але також ідеї, відчуття, часу тощо. Інше слово «oscillation», як ми переконаємось у подальшому, часто асоціюється з «підвішеним станом спостерігача» або «спостерігачем, що ширяє» (саме питання такого стану нерідко певною мірою «ріднить» його з концептом «мерехтіння»). Таке значення у першу чергу пов'язане зі значенням слова «oscilla» – в античній культурі підвішена на мотузці невелика маска Вакха чи іншого бога, яка коливається, гойдається в повітрі, відповідно до передумов значення гойдалок, що споріднені (міфологічно) з постаттю Ерігони. Осциляція як коливання не потребує ані дії світла, ані навіть процесу появи-зникнення – це лише перемикання між двома станами, позиціями, явищами тощо, яке позбавлене поширеної для «мерехтіння» проблеми фону-фігури. Відносно осциляції одним із найновіших досліджень з теми в українській гуманітаристиці можна вважати статтю Юлії Шабанової 2019 року з заголовком «Осциляція як вимір філософії метамодерну»<sup>63</sup>. Попри те, що авторка не дає детальних роз'яснень щодо ролі постмодерну у формуванні запиту на нову світоглядну парадигму (в інших місцях – позицію, ракурс), а також не пропонує якісно нових пояснень щодо розрізнення «коливання між іронією, скепсисом та критикою постмодерну»<sup>64</sup> та його нової форми (метамодерної установки), її розуміння методології осциляції загалом видається нам вдалим. Ця методологія характеризує різні аспекти сучасної філософії: онтологічний, гносео-епістемологічний та антропологічний. Надалі ми намагатимемось оскаржувати тезу про те, що концепту коливання не знав жодний філософський період<sup>65</sup>, зокрема знаходитимемо його застосування у модерністських і постмодерністських дослідженнях. Однак Ю. Шабанова вдало зауважує зміну його ролі в сучасній ситуації, беручи за орієнтир платонівське «мета» на протиположне аристотелівському. Спираючись на Аккера та інших дослідників, авторка звертає увагу на проголошення «неоромантичного повороту» початку 21

---

<sup>63</sup>Shabanova Y. O. ОСЦИЛЯЦІЯ ЯК ВИМІР ФІЛОСОФІЇ МЕТАМОДЕРНУ. *Epistemological Studies in Philosophy Social and Political Sciences*. 2019. Т. 2, № 2. С. 13–22.

<sup>64</sup> Там само. С.15.

<sup>65</sup> Там само. С. 15.

століття та називає метамодерн «дискурсом осциляції (коливання) між оптимізмом модерну і насмішкою постмодерну»<sup>66</sup>. Відверта «зачарованість» авторки ідеєю метамодерну штовхає її на відверте редукування усієї множинності значення постмодерну, і це, певно, єдиний і дуже суттєвий недолік її методологічної схеми, який лише на перший погляд не шкодить концептам осциляції та «мерехтіння». Нині колапс відстаней, парадоксальність та сподівання на діалогічність мисляться в оптимістичному, своєрідному сотеріологічному ключі. Позбавлене елементу змагання чи агресивного характеру, коливання ідейних доміант минулих епох спостерігається у ситуації співбуття та порозуміння людей модерну, постмодерну та метамодерну. На нашу думку, безглуздом є запитання щодо того, який «модерн» чи «-ізм» дав більше світоглядних перебудов, проривів, навіть революцій, тим паче немає сенсу визначати, як він закінчився, «недознищився» або ж вичерпався. Усе через те, що простір останніх 120 років – це простір вдумливого, скептичного, іронічного співчитання й саме ця цілісність (але не стабільність чи перевага) є опорою метамодерну, де «зустрічаються» усі смислові коливання, пошук сенсу (модерн), сподівання (або надія) на сенс (метамодерн) і одночасно сумнів у сенсовості як такої (постмодерн)<sup>67</sup>.

Метамодерна орієнтація на осциляцію, враховуючи складні владні параметри тотальності та в своєму неоромантичному сподіванні на заперечення цих параметрів, підміняє її емпатичною цілісністю, ясною та неоднозначною водночас, яка існує в режимі одночасного прийняття різних суперечливих позицій. Шабанова цілком заслужено висуває на перший план локальні правди та індивідуальні ідеології, як точки завмирання, але не зупинки «мерехтливої» дійсності. Утім, нам, навченим досвідом деконструювання та сумніву

---

<sup>66</sup>Там само. С. 16.

<sup>67</sup>Це лише вкрай спрощене судження, що підіграє викладеній перед тим позиції нашої сучасниці. На жаль, метамодерне прагнення повернення «істини» або лише кволе зазіхання на таку позицію викликає сильну плутанину у тому, що охоплює поняття «постмодерну». Натомість учасники теоретичної розробки метамодерну (які себе відверто з ним пов'язують) шукають «істинно» повний, виважений і самоцінний концептуальний словник, висмикнуті з такого ще не перевіреного часом словника концепти ми використовуємо надалі виключно у зв'язку з позиціями згаданих дослідників, не намагаючись взяти участь в творенні, розширенні, удосконаленні цього словника.

постмодернізму, варто звертати увагу також на деякі ризики, пов'язані зі станом сучасності з її прийнятністю будь-чого, навіть якщо це «щось» не визріло до кінця або має містичний ірраціональний характер. Методологія осциляції, можливо, є привабливою онтологічною та епістемологічною пасткою, але метамодерне одночасне коливання світу речей і світу ідей рано чи пізно вимагатиме не спостереження, а дії, вибору чіткої позиції. Поки реконструкція цілісності виглядає заспокійливо та безпечно, осциляція повертає у поле досліджень культури, політики, економіки та інших сфер метафізичне, інтуїтивне, поетичне, людське. «Мерехтлива» дійсність видається позбавленою негації, але найголовніше, що вона не вимагає від особистості *ставлення*. Зручно, коли на запитання не обов'язково відповідати, маніфестуючи (стратегія модерну) чи іронізуючи (стратегія постмодерну). Можна не відповідати нічого, можна замислитись або не замислитись над запитанням, а можна відповісти *будь-що*, і інтонувати це *будь-що* так, що не виникне ані найменшого натяку, наче воно вказує на *ставлення*. «Мерехтіння» ідей і речей породжує «мерехтіння» запитань і відповідей щодо них. І попри те, що для розуміння метамодернізму застосовуються постмодерністські дискурсивні практики, нескладно передбачити їхнє потрапляння в онтологічну пастку.

У «Маніфесті» метамодернізму є теза про осциляцію як коливання між полярними станами думки, почуття та буття<sup>68</sup>. Сет Абрамсон критикує закладену в осциляції ідею парності, натомість пропонуючи варіант одночасного перебування суб'єкта (додамо: спостереження за) у різних точках<sup>69</sup>. Суб'єкт не здійснює маятниковий рух у спробі самовизначення, але визначається одночасно в багатьох місцях, конфігурація яких, на нашу думку, не обов'язково має бути зрозумілою для самого суб'єкта.

Проблема розрізнення осциляції та «мерехтіння» переслідує дискусії навколо метамодерну й сучасного стану мистецтва. Опублікована у 2020 році

---

<sup>68</sup>Тернер Л. Маніфест метамодернізму. Переклад укр. Krolikowski Art. / Люк Тернер. URL: <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/>

<sup>69</sup>Abramson Seth. Ten Basic Principles of Metamodernism. The blog. / Seth Abramson // The Huffington Post. URL: <http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-inmet>

робота<sup>70</sup> сучасної композиторки Настасї Хрущової всіяна прикметниками «мерехтливий» і «осцилюючий». Будь-яке висловлювання щодо «мерехтливого» режиму сучасної естетики або мистецтва викликає довіру – вона ж самим метамодерном переінакшена. Авторка говорить про «мерехтливий» характер метамодерну<sup>71</sup>, тоді як осциляцію лишає для опису коливання між настанням і ненастанням метамодерну. Та й сам метамодерн, спочатку різко розмежовуючись з метамодернізмом, надалі то набуває, то втрачає частинку «ізм», так що здається, ніби осциляція пов'язана саме з метамодерном, а «мерехтіння» – з метамодернізмом. Наведемо цитати обох ситуацій: «Метамодерн повертає мистецтву афект і цей афект в мемаодерні – суміш меланхолії з ейфорією, які сходяться в ностальгійності».<sup>72</sup> Тобто метамодерн постає таким собі ритуальним триванням однієї емоції, далі – «одного осцилюючого афекту». А вже через згадку про Введенського авторка приходить до більш вакуумних і не таких текучих тверджень: «слово і поняття *мерехтіння* стане фундаментальним для метамодернізму»<sup>73</sup> (курсив авторки). Кілька сторінок потому афект стає «мерехтливим», а метамодерне тіло (автор і читач одночасно) – вже осцилюючим.

Вкотре бачимо (і побачимо згодом також), якою хиткою є термінна система, в яку входять концепти «мерехтіння» та поняття «осциляції». Для нас моментом стягування і навіть зняття усіх протиріч в роботі Хрущової є те критичне зауваження авторки, що «слово «коливання» не зовсім точне: в метамодерні пряме висловлювання і іронія не змінюють одне одного, а співіснують в єдності – а якщо і змінюють, то з частотою, невидимою для людського «ока», з частотою, що сприймається як нерухомість»<sup>74</sup>. Доречне не лише взяття слова «око» в лапки чи опис стану знерухомлення (входження в світ без часу), але й надання ролі спостерігачу, його розгубленості через те, що

<sup>70</sup>Хрущева Н. Метамодерн в музице и вокруг нее / Настасья Хрущева. М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2020. 303 с.

<sup>71</sup>Там само. С. 14.

<sup>72</sup>Там само. С. 21.

<sup>73</sup>Там само. С. 61.

<sup>74</sup>Там само. С. 110.

«осциляція така швидкісна, що перетворюється на марево, ауру, пляму»<sup>75</sup>. Справді, неясне зорове явище – та образність, що найчастіше пов’язана з концептом «мерехтіння».

Підводячи підсумки цього розділу, варто зробити вагоме зауваження. У ситуації трансдисциплінарності та, як можна було б сказати, «нової академічної щирості», концепт «мерехтіння» слугує ефективним знаряддям для дуже різних наукових цілей. Його, зокрема, використовують задля наукових рефлексій, для посилення інтересу до заголовків наукових праць (монографій, статей, наукових нотаток тощо), для своєрідної академічної колективізації у рефлексивних ситуаціях підведення підсумків. Для прояснення наведемо тут лише один приклад.

Стаття, перша частина назви якої «*Shimmering with Deborah Rose*»<sup>76</sup> присвячена відомій етнографці, фахівчині з корінних народів Австралії Деборі Роуз, яка зуміла поширити ключові питання своїх досліджень на загальні наріжні питання антропології, філософії, культурології<sup>77</sup>. Це одне з найактуальніших за часом створення досліджень, яке ми розглядаємо у нашій роботі (2020 рік). Фундаментальне питання статті можна сформулювати наступним чином: «як ми розуміємо мерехтіння і як це доповнює наше теоретичне розуміння та мапування буття?». Текст є колективною та трансдисциплінарною спробою осмислення концепту, але спільним для авторок є майже сліпе захоплення особистістю науковиці. Роуз досліджувала феномен «*bir’yun*» (мерехтіння або блиск) називаючи його характеристикою живого пульсуючого світу, не механістичного, а складеного з різнорідних відносин і імпульсів. Ця, якщо доречно, «естетична програма» світу була для неї пов’язана зі знанням про предків. «Мерехтіння» як концепт досвіду, стає відкритий через природні утворення та механізми з’яви

<sup>75</sup>Там само. С. 111.

<sup>76</sup>Malone K., Logan, M., Siegel, L., Regalado, J., & Wade-Leeuwen, B. *Shimmering with Deborah Rose: posthuman theory-making with feminist ecophilosophers and social ecologists*. *Australian Journal of Environmental Education*, 36 (2), 2020. P. 129–145.

<sup>77</sup>Детальніше див. Rose, D. Bird. *Shimmer: When All You Love Is Being Trashed*. *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, edited by Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan, and Nils Bubandt. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2017. P. 51–63.

світла, доступні всім поколінням, хоч і різною мірою: йдеться про мерехтіння поверхні води, блиск зірок тощо. Заразом «мерехтіння» є вічним і видимим розігруванням взаємозв'язку життя та смерті. Можна навіть ствердити, що оскільки це розігрування є основою для екологічного мислення, то «мерехтіння» є одним з *найважливіших режимів такого мислення*. Таким чином, «мерехтіння» потрапляє у стійку зв'язку з іншими концептами (Антропоцен, постлюдське тощо), а також сполучається з сучасними онто-епістемологіями<sup>78</sup>, тобто такими теоріями, в яких принцип знання і принцип буття не є розмежованими (звідси «мерехтіння Антропоцену», мерехтіння постгуманізму, агентного реалізму (agential realism) та теорії ассамбляжу).

Авторки статті намагаються показати, що концепт «мерехтіння» є таким собі лакмусовим папірцем для змін біосфери та людської етики, якщо застосувати лінзу «постлюдського». У будь-якому разі, «мерехтіння» є подекуди єдино доступним переміщенням за межі дуалізмів у онтологічному мисленні, і це переміщення є великою мірою союзом з постлюдським типом мислення. Опис концепту в статті «розсипається» на менші описи. Так з'являються, приміром:

- 1) «Мерехтіння» як включення сенсорного багатства, як «краса, що постійно змінюється», рухаючись між минулим і майбутнім, і у зворотному напрямку. Тут «мерехтіння» постає як впізнавана ознака світу, доступна в досвіді різних поколінь одного племені, громади, суспільства. Тут-таки натрапляємо на «мерехтіння» як такий процес, в який людина не включена, вона є лише спостерігачем.
- 2) «Мерехтіння» як концепт про знання, що насичується «пращурівськими енергіями». Під «енергіями», ймовірно, потрібно розуміти компоненти людського в процесах опанування світу, його пізнання, сукупність яких постає у порівнянні з нелюдським (Природа, предметний світ).

---

<sup>78</sup>Навіть етико-онто-епістемологіями. Детальніше: Geerts E. Ethico-onto-epistem-ology. *New Materialism*. URL: <https://newmaterialism.eu/almanac/e/ethico-onto-epistem-ology.html>

- 3) «Мерехтіння» як засадничий принцип соціальної екології, яка базується на міждисциплінарних зв'язках (ідея об'єднання наук заради екологічного порятунку).
- 4) «Мерехтіння» як режим захоплення уваги, для Роуз – естетичний режим завжди потенційного захоплення уваги.

Вузли та переплетіння дисциплін та світоглядів призвели до створення «мерехтливого» павутиння онто-гносеологічних позицій відносно життя та позицій свідомості. Екологічна теорія, як і еко-рухи, існує в синхронії з повільною втратою природних ресурсів, тобто занепаду, які раніше фіксувались відносно людини (етичний, політичний занепад і т.д.). В такому олюдненому середовищі негативної нормативності все частіше виникає потреба в нелюдських агентах. Соціальній екології замало включити в поле свого дослідження окрім людського ще й нелюдське, аби почати працювати з майже планетарною системою взаємозалежностей варіацій буттєвості. Насамкінець, здійснюється оптимістичний прогноз про народження нової теоретичної доктрини через «мерехтіння» нових і старих теорій. «Мерехтіння» розглядається як простір для повернення старих знань та їх переосмислення.

Отже, читач цієї, абсолютно вузькопрофільної, навіть «камерної» у ідейному плані статті, на перший погляд компліментарно-меморіальної, відкриває для себе величезну кількість теоретичних і практичних проблем, і всі вони з'єднуються і розглядаються завдяки концепту «мерехтіння».

## **РОЗДІЛ II. Ефект «мерехтіння» як біфуркаційний і медіативний момент онтологічного розрізнення.**

*Вступ до розділу.* Якщо онтологія вимагає від дослідника бути делоським пірнальником (за визначенням Сократа про Геракліта), то теорії мови закликають до інколи радикальних трансформацій себе навіть в межах роботи над одним текстом: іронічний новеліст – зараз, за мить – іронічний теоретик (пара Рорті). Естетику постнекласичних теорій мов не можна вважати перспективістською. Нині посереднє часто заміщує фундаментальне, теоретичні доктрини з різним успіхом заперечують власну гібридну природу, підкреслюючи її ще більше, сильні риторичні фігури опиняються в слабких умовах занедбаних комунікативних полів, а нова щирість породжує хиткі метафори, огорнуті шармом непрояснення, недовивчення. Останнє є пережитком попередніх епох: «мерехтіння» понять відоме здавна. Згадаємо, до прикладу, категорію «автаркія», амплітуда значень якої дуже широка: від абсолютної смислової повноти до аскетичного мінімуму. Перелік подібних прикладів – список не на один десяток сторінок. У цьому розділі ми розглянемо, як концепт «мерехтіння» поєднується з іншими та яке значення можуть мати такі взаємозв'язки. Але перед здійсненням критичних і критеріологічних актів в царині онтології, ми маємо зазначити, що наша робота з іменем «мерехтіння» в цьому розділі є таким собі поверненим і вихолощеним нарцисизмом, оскільки в ході іменування нерідко виникає спокуса і відступництва від нього (а право відступництва у такому разі може мислитись як особливе право, привілей). Зрештою, ми побачимо, які поєднання концепту з іншими відверто ослаблюють його, а які розкривають його цікаві грані. Однак всі ці спостереження мають одну основу: дотримання позиції не «критичного читача», а «самокритичного читача»<sup>79</sup>. Такий читач не лише сам підпадає під критичне прочитання, але не намагається виносити з цього якісь безапеляційні судження, бо його головний принцип – це співвіднесення з собою і ставлення до себе без потреби в самому собі. Хоча цей принцип є магістральним

---

<sup>79</sup>Відштовхуючись від праці Дерріда. Див.: Дерріда Ж. Ессе об имени: монографія. Санкт-Петербург: Алетейя, 2015. 192 с.



для всієї роботи, у цій частині досліджуваний нами концепт найбільше потерпає в умовах відходу від нього, що вже казати про грубе недотримання ролі «самокритичного читача».

## II. 1. Значення і смисл: текстовий вимір.

Роль текстотворення притаманна багатьом філософським і поетичним термінам, образам-поняттям, концептам. Лексема «мерехтіння» має філософський, поетичний, естетичний і теологічний виміри, однак функціонування її в різних царинах знання сильно різниться, попри те, що концепт фіксується на радарях багатьох теоретичних дисциплін. Дериватами «мерехтіння» можна назвати наступні: мерехтіння смислу, мерехтіння значення, мерехтіння тексту, мерехтіння суб'єкта, мерехтливе зображення, мерехтливе тіло, мерехтливий мовець і багато інших. Аби звернути увагу на труднощі у вивченні того чи іншого «імені», про які ми вже трохи писали, аби завуалювати власні некомпетентність та розгубленість, дослідники нерідко вдаються до того, щоб описати множинність термінів через мерехтіння, з'являється навіть «проблема «мерехтіння» терміну»<sup>80</sup>, коли відсутні критерії та межі, відповідно до яких варто визначати словесний відповідник певному явищу. Такий термін «немає постійного характеру»<sup>81</sup> і, зазвичай, курйозність його вжитку пов'язана саме з інтелектуальною недбалістю. Статус самого поняття «мерехтіння» в таких випадках лишається незрозумілим, а якість концептуалізації – сумнівною.

У цьому підрозділі ми звертаємось до однієї з найпопулярніших концептуалізацій «мерехтіння» – «мерехтіння тексту» у пошуках відповідей на наступні питання:

- 1) Які процеси насправді приховуються за «мерехтінням» і куди просувається думка про текст завдяки цьому концепту.
- 2) Яка роль і який потенціал спадщини оберіутів, зокрема їхнього потрактування «мерехтіння».

### 1.1. «Мерехтіння» тканини тексту: теоретичний каркас, приклади.

Філологиня Н. Азарова пропонує 3 моделі взаємодії філософського та поетичного дискурсів на рівні лексики, беручи за матеріал для унаочнення своїх

<sup>80</sup>Приклади з царини театрального мистецтва можна знайти тут: Клековкін О. Ю. *Theatrica / Histrionia*: Клековкін О. Ю. *Theatrica*. Лексикон / Олександр Клековкін ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ: Фенікс, 2012. С. 88, 487.

<sup>81</sup>Там само. С. 500.

ідей російську поезію та прозу<sup>82</sup>. Не лишається поза увагою дослідниці поняття «мерехтіння», яке вона характеризує через другий тип взаємодії. Цей тип передбачає, за нашим розумінням, що філософський дискурс екстрагує не конкретний поетичний текст, а самі текстові першооснови таких текстів, і наділяє статусом терміну поетичну метафору. Оскільки метафора як матеріал не є стабільною, вона продовжує освоюватись паралельно філософськими та поетичними текстами. Лексема перетворюється на такого собі «громадянина світу», вільно переміщуючись між текстами, нарощуючи свій смисловий потенціал, який, щоправда, не є важкою «ношею» і може легко скасовуватись або спрощуватись за необхідності. Ми не можемо визначити точно момент появи лексеми в дискурсі, прецедентний текст може не існувати взагалі, тож функціонування лексеми несе в собі схрещення різних семантик, а поетико-філософська взаємодія не припиняється, будь-яке прогнозування щодо неї – справа марна.

«Мерехтіння» смислу – це нав'язливе, навіть насильницьке перемикання між планами оповіді, її інтерпретаціями або ж фіксація здатності інтерпретації чи її відсутності відносно конкретної текстової частини. Невиразність і неочевидність можна вважати супутніми ознаками такого процесу: читач опиняється в ситуації, яка вимагає чіткий вибір або на користь відстеження перебігу «мерехтіння», або на користь його лише періодичного схоплення. Смисл – це конгломерат значень і підсумок їхніх утверджень, ослаблень, домінувань і відступів. Смисл формується усіма потенційними й актуальними значеннями феномена. Про ситуацію неутворення одного смислу з різних значень (або занурення у шари неочевидного, навіть таємного смислу шляхом виробництва значень), та одночасне існування цих значень пише Ю. Лотман у роботі «Структура художнього тексту»<sup>83</sup>. Механізм ігрового ефекту, який описує

<sup>82</sup>Азарова Н. Основные модели взаимодействия философского и поэтического дискурса на уровне лексики (на материале русских философских и поэтических текстов второй половины XX – начала XXI века) // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка, социолекты, современные речевые жанры. Материалы международной конференции 19–21 июня 2009 года. М. Ярославль: Ремдер, 2009. С. 13–23.

<sup>83</sup>Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. Москва: Искусство, 1970. 384 с.

Лотман, полягає не в нерухомому, одночасному співіснуванні різних значень, а в постійному усвідомленні можливостей інших значень, відмінних від того значення, яке приймається зараз. «Ігровий ефект» полягає в тому, що різні значення одного елемента не нерухомо співіснують, а «мерехтять». Кожне осмислення утворює окремих синхронний зріз, але зберігає при цьому пам'ять про значення, що передують, і усвідомлення майбутніх можливостей<sup>84</sup>. Переконавання Лотмана у полікодовості та мультисемантичності тексту, полівалентності підвели його спочатку до «триєдиної моделі» тексту, а пізніше до ідеї про те, що генерування смислу в тексті може співвідноситись з ідеєю зчеплення з реальністю: «(...) Можливі світи й контексти (*тексту* – А.Д.) співвідносяться між собою таким чином, що певній множинності світів відповідають лише такі контексти, в яких текст і мовні одиниці, якими його утворено, є осмисленими і не є хибними (вони можуть бути не тільки істинними, але й можливо-істинними чи невизначеними)<sup>85</sup>. Контексти концептуалізації тексту, чи то можливо-істинні світи тексту не піддаються прогнозуванням.

Текст є і компактним, часто нечленованим сигналом, і багаторівневою структурою, і композицією сегментів, яка може розпадатися на субтексти, або ж сама ставати субтекстом іншої текстової композиції<sup>86</sup>. «Зміст ірраціонально мерехтить крізь вираження і грає роль мосту з раціонального світу у світ містичний»<sup>87</sup>. В іншому місці Лотман порівнює ефект від тексту з ефектом сновидіння, і знову застосовує поняття «мерехтіння». Практика бачення снів це завжди перехід категорій говоріння у простір зорових відчуттів, тому й зорова метафора «мерехтіння» тут застосовується доречно. Оскільки текст тяжіє до ускладнення відносин між першою і третьою особою, та існує в режимі коливання від світу, що пізнається, і світу, що дається, ці можливості художнього тексту підказуються нам психологічним досвідом сновидіння. «Саме тут людина

---

<sup>84</sup>Там само. С. 42.

<sup>85</sup>Золян С. Юрий Лотман о тексте: идеи, проблемы, перспективы / С. Золян // Новое литературное обозрение. 2016. № 3.

<sup>86</sup>Там само.

<sup>87</sup>Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 211.

отримує досвід «мерехтіння» між першою та третьою особою, реальною та умовною сферами діяльності. Таким чином, уві сні граматичні здатності мови отримують «наче б то реальність». Область видимого, до того простодушно ототожнювана з «реальністю», виявляється простором, в якому можливі всі допустимі мовні трансформації: умовна та нереальна оповідь, набір дій в просторі та часі, зміна точки зору»<sup>88</sup>.

На думку українського мовознавця В. Кононенка, спрямування «мерехтіння смислів» визначається через національно-культурні зони змістового плану<sup>89</sup>. Простіше, конкретика мовленнєвого оточення та культурного значення виявляється там, де художній текст сприймається як лінгвокультурологічне явище. Дослідження «мерехтіння смислів» провокується і мотивується за рахунок орієнтації на «контекстне, дискурсне осягнення «мовно-естетичних знаків»<sup>90</sup>. Окрім текстових концептів, можна говорити про концептосфери (один з прикладів, з яким працює Кононенко, сон). І хоча образи в художніх текстах можуть передаватися з використанням однієї і тієї ж концептосфери, це стається щоразу за рахунок інших «смыслових мерехтінь»<sup>91</sup>. Відверто зловживаючи тезами про «глибинну структуру» тексту, Кононенко не намагається прослідкувати, яким є режим опроявлення смислів, згрупованих навколо певної концептосфери. Але він готовий пояснити походження окремих смислів їхнім перебуванням «на рівні майже підсвідомому». Така поверховість змушує звернутися до іншої статті Кононенка – «Мерехтіння смислів» у процесах текстотворення»<sup>92</sup>. З першого абзацу натрапляємо на ототожнення коливання та «мерехтіння смислів» у художніх текстах, тобто відверту плутанину осциляції та «мерехтіння». «Завдяки «мерехтінню смислів» відбувається оновлення ідіолектного ряду, порушується клішоване слововживання, осучаснюються

<sup>88</sup>Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв: Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. С. 39.

<sup>89</sup>Кононенко В. І. Смыслові конотації у структурі тексту. Мовознавство. 2010. № 2/3. С. 147.

<sup>90</sup> Там само.

<sup>91</sup> Там само. С. 151.

<sup>92</sup>Кононенко В. І. "Мерехтіння смислів" у процесах текстотворення / В. І. Кононенко // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2015. № 2. С. 53–67.

форми організації дискурсу»<sup>93</sup>. Стиль викладу, таким чином, модернізується, а асоціативні виміри слів припасовуються до зміненої оціненості слова.

Нісенітниця, як і смисл, повинна мати ознаку правдоподібності для вдалої побудови комунікації. Ця правдоподібність насамперед виявляється щоразу в поєднанні в суб'єкті говоріння ролей мовця і співрозмовника (для мовця він є Іншим, і навпаки). В ході говоріння дискурс мовця зазнає трансформації, тому ідеальна позиція суб'єкта така, коли Інший сприймається як Такий (або Той) самий, тобто відбувається «перекочування» дискурсу, налагодження контакту. Так ми отримуємо ситуацію, в якій з'являється «мерехтливий мовець».<sup>94</sup> Сказавши, він опиняється в «підвішеному» стані, ще не приймаючи ролі адресата (співрозмовника), але вже втративши роль мовця. Але питання полягає в тому, в якій саме мовній ситуації доцільно послуговуватись конструктом «мерехтливий мовець». Візьмемо для перевірки таке явище як натяк.

За Шатуновським<sup>95</sup>, існує 6 основних способів непрямого вираження смислу. Натяк – один з них. «Мерехтливий непрямий смисл» супроводжує його постійно. Сам натяк існує в момент коливання між можливістю буквальної та непрямой інтерпретації, ця динаміка жодним чином не фіналізується. Мовець конструює дискурсивну одиницю, яка може бути потрактована 2 способами (буквально або непрямю). Натяк є приховуванням істинного смислу, але окрім того натяк є «упаковкою» того сказаного, що може завдати шкоди співрозмовнику, тобто перетворенням дискурсу у бік його «пом'якшення». Але ми вважаємо, що в цьому разі висловлювання проблематизується не через його смисл, а як факт приховування істинного смислу, як компроміс через переборення бажання мовця дорікнути, обуритись, завдати шкоди, поглузувати тощо. Розпізнавання – важливий акт в отриманні естетичної насолоди (в тому

<sup>93</sup>Там само. С. 53.

<sup>94</sup>Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), (Серия «Книга света»). 2004. С. 241.

<sup>95</sup>Шатуновский И. Б. 6 способов косвенного выражения смысла // Семантика и прагматика языковых единиц. Калуга, 2004. С. 262–274.

числі насолоди від смислу). А тому цілком слушно, що така насолода, якщо вона незреалізована, може мати гнітючий, навіть травматичний ефект.

Повернімося до «мерехтливого непрямого смислу». «Мерехтливість» тут має розглядатися із врахуванням таких моментів: по-перше, «мерехтіння» є згасанням, тобто поступовим зникненням («непійманий» смисл тьмяніє, зникає). По-друге, сприйняття «мерехтіння» може різнитися, існує безліч складностей цього сприйняття, а найменша зміна ракурсу може мати фатальні наслідки. Отже, можна припустити, що у випадку натяку, який «не вдався», тобто який не був сприйнятий через подвійну «мерехтливу» інтерпретацію, можуть вивільнятися негативності, що були матеріалом в процесі налагодження контакту з Іншим, адаптації дискурсу під конкретну комунікативну ситуацію.

Літературознавець О. Жолковський нерідко послуговується поняттям «мерехтіння» у зв'язку з аналізом поетичних творів: для опису миттєво схоплених і сприйнятих поетичних образів, для аналізу ямбічних чергувань тощо. Однак у розробках про інфінітивне письмо<sup>96</sup> йдеться вже про складніше утворення, саме про концепт «мерехтіння». Ідея інтенсивної множинності, що її часто описує «мерехтіння», вбудована в суть інфінітивного письма. Все, що сприймається як «інше» для ліричного героя, постає або гігантським і величним, або навпаки – мізерним. У загальних рисах, пошук, який здійснює ліричний герой, це пошук «віртуального інакшого», який існує у системі накладання «реального свого» та «мислимого іншого», скорочення відстані між ними. Отже, в текстах, (пере)насичених інфінітивним письмом йдеться щоразу про віртуальне інакше буття, певне «там», яке може втілюватись через місце, річ, силу чи явище природи абощо. Елемент інакшості «відповідає за категорію модальності, альтернативності, чужості, зміни, переміщення, перетворення»<sup>97</sup>.

Така модальність, на думку Жолковського, може бути спричинена потужним протейстичним устремлінням у зовнішній світ, з кожною частиною

<sup>96</sup>Жолковський А. Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты. В: Эткиндовские чтения: Сб. статей по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда (27–29 июня 2000). Ред. П. Л. Вахтина, А. А. Долинин, Б. А. Кац и др. СПб: Изд-во Европейского Университета в Санкт-Петербурге. 2003. С. 250–271.

<sup>97</sup>Там само.

якого суб'єкт прагне вступити у зв'язок. Нерідко цей протейстичний запит поєднується з екзистенційною установкою напередвизначеності (життя-смерть-воскресіння(безсмертя) як приклад). Кожний інфінітив стає точкою зупинки ліричного героя на складній осі координат у «своєму-чужому» світі. Тому «модально-альтернативне мерехтіння ліричного «я», «людини взагалі» і більш або менш конкретного «іншого» задає метафоризм першого ступеня»<sup>98</sup>, який надалі може нарощуватися або обертатися навпаки (суб'єкт не підлаштовує себе під характеристику «чужого», а навпаки – приписує собі «чужі» характеристики).

Гумбрехт переконує, що саме поетичний текст є прикладом одночасної дії «ефектів присутності» і «ефектів значення»<sup>99</sup>. Він виступає проти теорії так званої наддетермінації, яка передбачає, що поетичні форми завжди дублюють та підкріплюють собою структури значення, що вже існують. Ця теорія ігнорує твердження, що такі форми (замість лише підпорядкування значенню) самі опиняються в ситуації структурного коливання між смисловими аспектами тексту. Гумбрехт використовує таке поняття як «розлад знаків»<sup>100</sup>. Під цим маються на увазі усі експерименти, що мали стерти кардинальну відмінність між матеріальною поверхнею означника та «духовною» (або концептуальною) глибиною означуваного. До таких експериментів вдавалися зокрема поети символічної школи (Верлен, Рембо та інші) та деякі композитори (зокрема Вагнер). Так, твір Малларме «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» наочно переконує в тому, що розташування слів на сторінці може мати певний зв'язок зі значенням та звучанням рядків. У такому разі перед нами не матеріал для тлумачення (надання іншого значення, додавання «ще трошки смислу» за визначенням Нансі), а присутність, що вже відбулася, це «мерехтливе» явлення, що опосередковане опроявленням значень, це присутність, яка не може бути означена репрезентацією і яка *триває*, тобто існує в режимі «екстремальної

<sup>98</sup>Там само.

<sup>99</sup>Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Ханс Ульрих Гумбрехт ; [пер. с англ. С. Зенкина]. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 30.

<sup>100</sup>Там само. С. 51.



темпоральності»<sup>101</sup>. Окремою ознакою такої «мерехтливої» поетичної матерії можна вважати випадкові пропуски, одруки, граматичні, синтаксичні й інші види помилок. Такий відхід від «норми», як і неунормоване розташування рядків на сторінках, не є лише жестом, а перетворюється на число «місць», в яких прорізається суб'єктивна авторська ірраціональність, закладена, насправді, не в формальних параметрах тексту, а смислових. «Мерехтіння», відтак, є важливим поетологічним ефектом, адже розкриває авторські орієнтири відносно власної позасуб'єктності, погляди на предметний світ, а головне – на творчу й навіть життєву користь ефекту усунення автора.

Барт вважав, що творчість може уподібнюватися до тканини, переливи якої здатні відображати різні аспекти, наприклад, фільмічної матерії (ці аспекти: Соціальне, Чуттєве тощо). Так, до прикладу, в кількох з фільмів Антоніоні та частина оповіді, яка стосується критичного осмислення соціального відчуження, відходить на задній план (увиразнюючи усі перипетії робочого існування конкретних тіл – *des corps au travail*), однак ніколи не зникає повністю – мерехтить, тремтить, хитається (*vacille*)<sup>102</sup>.

Але це коливання (*vacillation*) у Барта також знаходить цікаве уточнення у синкопі, що зближує його з «мерехтінням». Як і елізію у лінгвістиці, це явище можна описати як локальну невизначеність заради глобальної виразності, благозвучності.

Найкраще дизайн синкопування розкривається у технічному плані, коли предметом аналізу стають формальні засоби вираження (для кіно – план, монтаж, кадрування). Бартівське хитання-мерехтіння стосується ще й смислу оповіді. Це означає, що «смысл не обмежується висловлюванням, а незмінно простягається далі – зваблений тим, що є поза-смыслом»<sup>103</sup>. Автор вважає, що особливе виструнчення, витончення смислу відоме будь-якому митцю, не залежно від того, у яких і з кількома техніками він працює, це і є феномен «мерехтіння».

<sup>101</sup>Там само. С. 66.

<sup>102</sup>Barthes R. Cher Antonioni. Cahiers du cinéma, Hors série. 2007. P. 85–87.

<sup>103</sup>Ibid.

«Об'єкт репрезентації мерехтить, догматика дробиться»<sup>104</sup>. Отже, не лише формальна, але і смислова мінливість (а разом програма на мінливий характер всієї матерії твору) є джерелом і гарантією виходу за межі як догматизму, так і відвертої безглуздості, а тому дозволяє виконувати поставлені режисером (чи іншим митцем) завдання фільму (чи іншого твору).

Визнаймо, що текст, присвячений творчості Антоніоні, з якого ми вихопили ідеї, викладені вище, є досить обмеженим своїм власним контекстом. Доцільно звернутися до інших ідей Барта, аби заперечити ідею смислу як даності, яка мимоволі напрошується з попередньої тези. Зробити це нескладно через роботу «Задоволення від тексту» та присвячену йому статтю В. Подороги<sup>105</sup>.

Подекуди нечітка бартівська класифікація текст-читання, текст-задоволення, текст-наслода, текст-письмо для нас тут не є критичною. Втім, «мерехтливість» як ознака текстовості найяскравіше проявляє себе у другому та третьому типах (текст-плетіння, тканина на противагу фетишистському роздробленому тексту). Головне, що будь-яке входження у Текст будь-якого із зазначених типів буде випадковим, а його множинність може бути захоплена однією чи кількома смисловими системами. Так, виринання з потоку оповіді, пропущення одних фрагментів тексту на противагу текстовому фетишизму в інших місцях, на думку Барта, і підводить нас до задоволення від тексту. Тут поки не йдеться про владу мови, на яку особливо звертає увагу Подорога<sup>106</sup>. Загалом надалі варто мати на увазі, що у тих місцях, де Барт не висловлюється прямо, Подорога не лише докоряє філософу в риторичних і діалектичних ходіннях манівцями, але й затуляє порожнини тексту своїми категоричними висновками. В основу сучасного читацького досвіду покладена гра з мовами, які і становлять текстове плетиво. Не мовні лексеми, а знаки стають вокабулами цього тексту, темп читання якого уповільнює процес семіозису, який можна

---

<sup>104</sup>Ibid.

<sup>105</sup>Подорога В. А. Текст против Произведения. Ролан Барт – читатель // Новое лит. обозрение. 2019. № 5 (159). С. 38–51.

<sup>106</sup>Там само.

розуміти як реакцію, «при якій нові частки речовини прагнуть до поверхні і стають на якусь мить розрізненими, перш ніж розсіятись в інших чи повернутися вглиб»<sup>107</sup>. Розпад старих знакових з'єднань заради нових – процес, який не обмежується літературним полем, адже він також покладений в інші процедури декодування. Більше того, семіозис як нерівномірне порушення швидкостей є наслідком галюциногенних процесів, сновидінь, марень, які часто позначені ефектом шоку, спричиненим множинністю. Зваблення Текстом відбувається за рахунок того, що його складниками є фетишизовані частки, шматочки, крихти, які перебувають у динамічному плинні. Еротичні явища (а отже перверсивні тексти), нагадує Барт, не направлені виключно на конкретні ерогенні зони, бо такі явища переривчасті, мерехтливі. В основі таких явищ – ефект появи/зникнення<sup>108</sup>. Властиво, що неохайне (не лише комічне чи неправильне) носіння одягу еротизується так само, як і недбале читання, у якому пропуски тотожні оголенню. При цьому не важливо, чи неохайність зумисна-продумана чи вона випадкова-швидкоплинна. Попри загальнодоступність такого типу задоволення, фізіологічний і мовний виміри рідко перетинаються, навіть у коментарі Подороги до Барта цей перетин не є очевидним. Загальмованість (сповільнення) читання та оголення неоднаково працюють з розсипчастістю тілесного та текстового. Останнє не інакше як стоїть на службі пам'яті й прямо залежить від запам'ятовування читача або спостерігача. Саме пам'ять і задає процесу «мерехтіння» рамки, виділяючи смисловий контур тіла чи тексту, а також того задоволення і загально враження, яке вони можуть викликати.

«Мерехтливість» поетичного тексту виявляється у своєрідній виказаній неоформленості стилю письма. Так, наприклад, аналізуючи вірші Хлебнікова та Анненського, Амелін і Мордерер висновують уникнення прямого висловлювання в другого<sup>109</sup>. Втім, ефект «мерехтливості» смислу може

<sup>107</sup>Там само.

<sup>108</sup>Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994, с. 462–518.

<sup>109</sup>Амелин Г., Мордерер В. Письма о русской поэзии. М.: Знак, 2009. 424 с.

створюватися і завдяки вигадливій формі написання (прикладом такого письма для авторів є письмо Пастернака до «Доктора Живаго»). Мамардашвілі наполягає на участі поетів в структуруванні світу, а не лише використанні слів. Око цього філософа не намагається вхопити чи пояснити мікрорухи, якими наділяє Введенський мишу, предмети та світ. «Підставте під слово «мерехтіння» нашу участь в предметі»<sup>110</sup> – пише Мамардашвілі. Критичне зауваження має бути зроблене одразу: участь «наша», якщо ми – поети, а участь для Мамардашвілі – це участь для творення поетами світу.

Ефекти «мерехтіння» та осциляції в окремих випадках вказують на амбівалентність як рису стилю прозових творів, аж до виведення її на рівень амбівалентності (мотивів, хронотопів, категорій) поезики автора. Окрім того, ці ефекти можуть вказувати на одну з двох ідей: текст створений на порубіжжі поетичного та прозового (1) або від читача вимагається підхід до прозового тексту так, наче перед ним текст поетичний (2). На такий хід думок натрапляємо в дослідженні О. Толстої-Сегал, яка вивчає прозу А. Платонова<sup>111</sup>. Ми не будемо детально зупинятися на кочівному характері ознак фоносемантичних груп, які досліджує авторка статті, а зосередимось на її спостереженнях за морфологічною структурою уривків. Авторка намагається дошукатися витоків «дивакуватості» поезики Платонова через вивчення «нижніх» і «верхніх» рівнів його текстів. Ці семантичні «низ» і «верх» (іншими словами – плани) не варто плутати з «низьким» комічним і «високим» у сенсі етичної та естетичної цінності, коливання між якими зумисно, вважає Толстая-Сегал, закладено в поезиці Платонова. На прикладі багатозначності дієслова «бути» можна простежити, як текст підпорядковується стилістичній фігурі зевгми і стає зосередженням і маніфестацією семантичної багатозначності як такої (у прикладі з «бути» постулюється багатозначність вже не окремого дієслова, а самої «буттєвості» як такого собі вчування в буття). У Платонова слова «жити» і «бути» на

<sup>110</sup>Там само. С. 269.

<sup>111</sup>Толстая-Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими (Проза Андрея Платонова) // Slavica Hierosolymitana. Vol. IV. 1979. P. 169–212.

простішому семантичному рівні позначають ознаки предметів, які не мають стосунку до дії, а головне – реальність їхня сумнівна. Втім, з ускладненням семантики тексту, вони вже беруть безпосередню участь в творенні фабули твору<sup>112</sup>. Інші приклади слів («цей», «той» у Платонова<sup>113</sup>) також посилюють ідею коливання значень не лише в межах окремих речень, а в межах усього тексту, заради його «високої зв'язності». Найважливіша роль у такому вже «мерехтливому» тексті відведена семантичному конфлікту (латентного сюжету). Конфліктність створюється в тих місцях, де об'єкт «зліпається» з іншим попри приналежність до різних семантичних груп. У прикладах Толстої-Сегал *дерево* (не *дерева*) об'єднується не з рослинами, а з людьми та будівлями, а *дім* за ознаками закинутості та незворушності (саме етичні ознаки важать найбільше) – з рослинами<sup>114</sup>. Конфліктує основа тексту з фольклорною підкладкою, яка особливо яскраво виявлена в першому реченні фрагмента й надалі виринає в окремих місцях. Дуже схожий феномен того, як «мерехтливі» нелюдські агенти перетворюються на прохачів поведінкових схем, намагалися продемонструвати оберіути, зокрема Введенський. Його дім, дача і башта, з яких поет «зняв» означення «будівлі» потребують нової смислової зв'язності, але не знаходять її самотужки. Нелюдське потребує людське, і навпаки, хоча обидва утворення є лише формальними іменами, що мають безліч суперечностей, які виказують себе в мові.

Отже, «семантичний конфлікт» в найширшому його розумінні (як сукупність семантичних зсувів в окремих ситуаціях тексту) викликає «мерехтіння» кількох смислів (і, певно, поетики автора загалом, що змушує нас називати такі проєкти саме поетологічними). Цей принцип є центральним для всієї прози Платонова<sup>115</sup>. Коли це відбувається, конфліктність переходить у цілісність та узгодженість, оскільки жодний зі смислів не суперечить іншому та не заперечує загальну систему «віяла значень». Логічна модальність світу, який

---

<sup>112</sup>Там само. С. 179.

<sup>113</sup>Там само. С. 181.

<sup>114</sup>Там само. С. 188, 189.

<sup>115</sup>Там само. С. 199.

створює Платонов, коливається між нижнім і верхнім, тематичним фольклорним і універсальним моральним, між *зараз* і *завжди*, між простим одиничним і складним багатовимірним. Насамкінець, природно постає питання: чи має поетика Платонова та окремі новостворені семантичні значення експериментальну роль? Наскільки локальним є «мерехтливий» ефект його прози? Толстая-Сегал запевняє, що цей ефект медіації багатьох значень працює не лише на різних текстових рівнях, але й на жанрових: у повістях і романах письменника. Отже, відтепер маємо ще один аспект вивчення поетики того чи іншого автора.

Одним з таких авторів, які виступають проти жанрової заангажованості тексту, є Чарльз Бернштейн – ключова фігура Language Poetry Movement (США, 1970-ті) і так званої «Школи мови». Свої творчі та теоретичні відкриття Бернштейн виструнчував з «діалогів» з Вітгенштайном, Бартом, представниками Франкфуртської школи, романтиками, російськими формалістами, американськими об'єктивістами, а своєму кумиру Вальтеру Беньяміну навіть присвятив лібрето опери (прем'єра відбулася у 2004 році на Мюнхенській бієнале). У час його перших теоретичних напрацювань американські поети вірили в можливості поетичної мови розширювати тіло, інтелект і технології. Своему інтерв'ю JFLC Бернштейн дає заголовок «Мерехтіння минущості». Поезія (для Бернштейна це функція вербальних мистецтв) існує в насолоді ілюзії або в «мерехтінні минущості»<sup>116</sup>. Цей стан позбавлений нігілізму чи песимізму, адже у ньому відсутній відкритий заклик до минущості, немає спроби її піднесення. Також такий ефект поетичного, запевняє Бернштейн, немає нічого від авангардистського модерністського дискурсу мови, тому не агітує створити нову мову. Навпаки, це дискурс, звернений до себе, до питання виключно про те, який поетичний матеріал застосовується. До речі, для Бернштейна не існує дискурсу постмодерністського, він вірить у хвилі модернізму та рубіж у 1945 році, який маркує повоєнний модернізм, без частини «пост». Мерехтіння (*frisson*)

---

<sup>116</sup>Hertzberg F. The Shimmering of the Transitory: An Interview with Charles Bernstein. *Journal of Foreign Languages and Cultures* 2, no. 2 (December 2018). P. 145.

дослідник запозичує у Стефана Малларме. «Це мерехтіння уламків мови. Ви можете поставити цей склад зліва, а в центрі вкложите інше слово, а потім ще одне збоку. Ви створюєте це відлуння, яке, я думаю, відбуваючись, здається чимось майже містичним»<sup>117</sup>. Утім, воно не надприродне, а прагматичне, переконує автор. Ми натрапляємо на досить неочікуване пояснення від поета, що ж таке прагматизм мови. Він виявляє його в тій мові, яка бере свій початок від реклами та комерції. «Мова телевізора» (поп-культури, ЗМІ тощо) нині не принижується, навпаки – вважається «чистою» мовою. Приниження зазнає натомість поезія, як мова, що «не робить нічого, не продає або не переконує в чомусь»<sup>118</sup>. Це посилює минущість мови, лишає їй хіба що тимчасовість, вихолощує з неї усе індивідуальне (принаймні в естетичному сенсі, як уточнює Бернштейн).

Складається враження, що заховавши поетичну мову в режим «мерехтливої минущості», Бернштейн відмовляється визнавати увесь її потенціал. Така позиція автора викликає в нас недовіру, навіть розчарування, однак тут вживання «мерехтіння» для розбудови концепту минущості видається напролюд зручним і влучним. Щоправда, у його головній роботі, «Artifice of Absorption»<sup>119</sup> («Мистецтво поглинання» або «Технологія поглинання», варіанти перекладу можуть різнитися) 1987 року, ми знаходимо ключ до того, що, ймовірно, лишає поетичній мові її роль.

Нік Піомбіно, однодумець Бернштейна, міркує, що питання «чистоти» поетичної мови є насправді питанням її актуальності. Він пише: «(...) поет повинен знайти якийсь спосіб спрямувати погляд свідомості на буквально немислимо складні та заплутані зв'язки між різними способами досвіду. . . Хоча невизначеність – це один із способів описати коливання (або розриви), що лежать в основі перцептивного процесу, ця розмитість насправді є одним із станів фокусування променю уваги... (...) Така концепція поезики була б заклик до (...) актуальності, що складається не тільки з тієї області досвіду,

<sup>117</sup>Ibid. P. 147.

<sup>118</sup>Ibid. P. 148.

<sup>119</sup>Bernstein C. *Artifice of Absorption: An Essay (Paper Air)*. Potes & Poets Press, 1988.

яка зараз доступна для уваги, але з усіх реальностей, які можна відчуті і відчуті в загальному процесі переживання»<sup>120</sup>. І для Бернштейна, і для Піомбіно комбінаторний образний комплекс єдності поетичного твору народжується з коливання між поглинанням і вивільненням, перерозподілом уваги та розуміння читача у сфері супутнього розмиття уваги, неясності, нісенітничі. У цьому коливанні немає нічого від трансцендентного, епіфанічного, це лише гра форми. Але не варто спрощувати таку гру, оскільки йдеться про найбільш інтимні відносини з мовою. Бернштейн визнає, що в своїх теоретичних текстах (насправді вони мають певні риси поем) постійно обігрує коливання руху всередину та назовні, спротиву та входження, нестачі та надміру, але хоч перелік бінарних опозицій можна продовжувати, поет не мусить вірити виключно в формальну динаміку, засновану на парності. Отож, йдеться не так про осциляцію, як про інший процес, на нашу думку, саме «мерехтіння». «Сексуальна аналогія здається неминучою: переривання, що підсилює і продовжує бажання, відстрочка, яка знаходить в затримці стійкіше задоволення і відчуття присутності. Тобто це еротика читання і письменства, що розширюється від бартівських описів задоволення від тексту (яке і є еротикою поглинання) до батаєвського тривожнішого насильницького злиття відразливого і трансгресивного»<sup>121</sup>. Як ми бачимо, Бернштейн усіма силами закликає до більш ризикованого проникнення у структуру того, чим є взаємодія з текстом.

Визначальну роль для виявлення «мерехтливості» тексту має його структуризація. Приміром, поділ на глави чи розділи, а також його візуальне топографічне оформлення, про що вже побіжно йшлося. В окремих випадках «підтекст» попередньої глави стає «мерехтливою» основою наступної або ж навпаки «глушить» її. Анжамбемани, тавтології, специфічні графічні розбивки, алітерації та пунктуаційні знаки, що розставлені у розріз з очікуваннями читача, зміна типографського кегля і багато іншого – усі риси тексту роблять його більш чи менш «проникним», зв'язним, цілісним, та сприяють відчуттю оновлення.

<sup>120</sup>Цитується за: Piombino N. Currents of Attention in the Poetic Process. *Temblor* 5. 1987. P. 120–131.

<sup>121</sup>Bernstein C. *Artifice of Absorption: An Essay (Paper Air)*. Potes & Poets Press, 1988. P. 43.



Поет, літературний критик і філолог О. Бубнов присвячує свої наукові статті та поетичні практики паліндромії та іншим явищам комбінаторної поезії. В тексті «Мерехтіння симетрії»<sup>122</sup>, жанр якого ми не наважуємось визначити, він формує доволі екстраординарний простір розуміння мерехтливого ефекту паліндромічної поезії. Це простір здивування, яке у першу чергу є рисою дії звуку. Саме звук губиться в перестановках знаків, виявляючи мерехтливу ненадійну симетрію просторово-часового виміру вірша. Таке першочергове «мерехтіння» паліндромічного вірша здійснюється за ланцюжком «експозиція – ущільнення – здивування». Паліндромія також «мерехтлива» за своєю анатомією: час затримки на тому чи іншому етапі (етапи мають на увазі ті три, які ми згадали вище) неспівмірний і завжди інакший. Його найлегше визначити у звуковій системі, складніше – у системі рядків. Нарешті, «мерехтливість» стосується і графічного образу паліндрома, коли важать шрифт, розташування, дзеркальне накреслення тощо. Зрештою, Бубнов пропонує зупинитися на визнанні трьох видів «мерехтіння симетрії», але стверджує: «щойно ми почнемо намагатися аналізувати в процесі, все валиться, мерехтіння симетрії зникає». Ми могли б обмежитись судженням, що використання концепту «мерехтіння» в Бубнова є просто непродуктивним, діє в царині езотеричної або магічної лінгвокультурології чи лінгвопсихології, адже без жодного прикладу така пропрацьованість концепту «мерехтливої» симетрії виглядає щонайменше дивно.

Але виявляється, що нестійкість поняття «мерехтіння» (яка пов'язана з невиразністю, недбалістю артикуляції чи браком переконливості задуму, що їх виказує лексема) – майже типовість. Сучасна поетка та художниця Євгенія Сулова в своєму аналізі поезії Олега Юр'єва підклеслює його спорідненість з Введенським<sup>123</sup>. «Мерехтливими» паракдоксами в одному випадку вона називає нелогічність, маячню у характеристиках одного і того самого (наприклад, *річки*).

<sup>122</sup>Бубнов А. МЕРЦАНИЕ СИММЕТРИИ. *Speaking In Tongues* Лавка Языков.

URL: [https://vladivostok.com/speaking\\_in\\_tongues/boobnov01.htm](https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/boobnov01.htm)

<sup>123</sup>Сулова Е. «Всё как есть наизусть»: О «Двух стихотворениях» Олега Юрьева. *Новая камера хранения*. URL: [http://www.newkamera.de/ostihah/evgenija\\_suslova.html](http://www.newkamera.de/ostihah/evgenija_suslova.html)

В іншому місці «мерехтливостю» вже наділені певні фігури, «персонажі» («Батюшков, Гельдерлін, Мандельштам»), через посередництво яких здійснюється входження одного тексту в інший. Важливо, що текст Юр'єва стає подією або ланцюжком подієвостей, які є нічим іншим як пригадуванням. Лише режим «мерехтіння» забезпечує поету комбінаторику міфологем, фігур, зв'язків, наділених статусом пригаданих.

«Мерехтіння» як антипредикативний та універсальний концепт у випадку синтезу текстового та візуального часто застосовується у зв'язку з подвоюваннями, множенням, зайвим додаванням. У цьому аспекті важливо визначати зв'язок «мерехтіння» з творенням нісенітниць та безглузлого. Однослівна поема «Світло» у виконання Арама Сарояна, є досить відомим однослівним і навіть «горе-славнозвісним» текстом в американській літературній традиції.

### light

Арам Сароян, на думку Б. Граммена<sup>124</sup>, у цій роботі зіштовхує нас з невимовністю світла, з таємною сутністю, складові якої певним чином є тут, але водночас відсутні, подібно до того, як літери «ghgh» присутні в слові, але неартикульовані («тому вони невловимо мерехтять»<sup>125</sup>). Це, як вважає Граммен, натяк на беззвучне та невагоме розповсюдження світла, своєрідні переливи або накочування одного на інше «gh». Цей ефект народження смислу через переплетіння відсутності та присутності й витік смислу самої події нагадує славнозвісний *différance* Ж. Дерріда, згідно з яким важливо не просто підпорядковувати рух розрізнення певному імені чи концепції, а власне практикувати його, дозволяти йому здійснюватися в текстовій чи іншій події. Навіть більше: йдеться не про явище розрізнення, а саме про подію розрізнення, на що і вказує неографізм Дерріда.

<sup>124</sup>Grumman B. MNMLST POETRY: Unacclaimed but Flourishing. 1997.

<sup>125</sup>Ibid.

Додамо, що це подвоєння літер не є виявом нісенітності або недбалості, як зазначалося вище – це свідомий концептуальний жест Сарояна задля вербалізації делікатної матерії. Сароян дотримався всіх ознак світла: мінливість, невагомість, мовчання, тому і подвоєно літери, які не передають єдиного звуку. За термінологією Граммена такі мінімалістичні тексти називають «інфравербальними». Під «інфравербальними» Граммен пропонує розуміти ті тексти, в яких акцент зроблений на одиницях, менших за слова (наприклад, пробілах, літерах, цифрах, тобто окремих знаках). Тут, зважаючи на наші попередні розмежування концептів, доречніше було б говорити про сцинтиляцію, оскільки дія (мовчазне подвоєння) відбувається з фрагментами одного слова, безперешкодно мислимого як цілісне.

Оригінальною знахідкою є робота літературознавиці Дженіс Зехентбауер<sup>126</sup>, в якій скотома та інші прояви мігрени трактуються крізь призму літератури кінця 19 століття як певні риси та, водночас, симптоми, що супроводжували процес світоглядних перетворень на стику епох, та варіації їхньої літературної обробки. 19 століття – місце зустрічі людини з фантазмагорією – вперше звертає увагу на анімаційний осциляційний характер деяких медичних симптомів, у тому числі – скотоми. Одразу зазначимо, що скотома буває двох основних типів – «сцинтилююча» та «негативна»<sup>127</sup>, і нас цікавить виключно перший тип. Людина вікторіанської доби, якщо не була знайома з ефектом світлового ліхтаря, то принаймні знала про фотографічні новинки епохи, в яких гра з галюцинацією, видінням, примарним була виведена на перший план. Що вже казати про те, що скотома у людей того часу нерідко була наслідком звичайного спалаху камери або тривалого роздивляння сонця, світлового ліхтаря чи зоотропа. Упродовж 19-го століття, як доводить авторка, занепокоєння цим симптомом лише зростало. Крім того, перед нами постає сцинтиляція і на іншому рівні, адже багато хто був ознайомлений з найгучнішим

<sup>126</sup>Zehentbauer J. Y. Scintillating Scotoma: Migraine, Aura, and Perception in European Literature, 1860–1900. *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 2015. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/2694>.

<sup>127</sup>Ibid. P. 28.

мовно-візуальним осциляційним за формою та ритмікою літературним експериментом доби – твором «Аліса у Дивокраї» Л. Керрола, конкретніше – його фрагментом «The Mouse's Tale»<sup>128</sup>. Є пропозиція «осциляційного» письма і для французького читача, щоправда, це текстова матерія іншого гатунку. Коливання між розгорнутим («згладженим в однакові бганки) письмом (plis) та стилістичними переламками (cassures) – характеристика для письма Е. Золя. Заперечуючи артикульовані в окремих моментах надмірні натуралізм, матеріалізм і наукоподібну «об'єктивність» видатного французького автора, прибічники погляду «Золя-модерніст» стверджують наступне: його наративну феноменологію можна трактувати якраз через злами, розриви, дірки та інші «пустоти»<sup>129</sup>. Білоруська дослідниця творчості Золя Т. Студенко визначає «мерехтіння» як один з художніх прийомів Золя<sup>130</sup>, який був необхідний письменнику для літературного утримання в позитивістських рамках, без відмови від інтуїтивного (для Золя – первинного) досвідчування через природу.

Авторка також звертається до такого концепту як «оптичне несвідоме» В. Беньяміна<sup>131</sup>, коли намагається співвіднести письмо Золя у восьмому томі роману «Ругон-Маккари» з самим змістом написаного. Цінним є її спостереження відносно моменту, коли естетичне усвідомлення героїні Елен відповідає її особливому способу бачення, розкриттю «подвійної свідомості». Миготіння китайського ліхтарика чи зірки для Елен, на нашу думку, є ключем до розширення всього поля візуального сприйняття – аж до космічного масштабу. Її свідомість, а також її настрої підкоряються цьому візуальному гіпнозу: миготливість диктує своєрідну ритміку, специфічне «так-буття», яке претендує на планетарний розмах.

Таким чином, симптом надокучливої та важкої мігрені, нездорове сцинтилююче бачення набуває ролі єдино істинного, магістрального способу

<sup>128</sup>Ibid. P. 76.

<sup>129</sup>Ibid. P. 108.

<sup>130</sup>Студенко Т. С. Эмиль Золя: интуиция, философия, метод. Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. Мінск: БДУ. 2003. № 3. С. 30–35.

<sup>131</sup>Zehentbauer J. Y. Scintillating Scotoma: Migraine, Aura, and Perception in European Literature, 1860–1900. *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 2015. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/2694>. P. 149.

дивитися на речі та бачити, а отже – усвідомлювати масштаб прихованого. Це суттєвого відрізняється від тлумачення мігрени Бартом, який вважав її ритмізованим модусом конкретного «свого» тіла<sup>132</sup>. Дистанція між світлом лампи в кімнаті Елен та мірадами небесних світил скорочується, завдяки єднанню в спільній ритміці і в спільному способі бачення. Сцинтилююча скотома, увага до якої у 19 столітті посилюється, цілком синхронна з перцептивними зрушеннями, які описують в своїх творах Керрол, Золя та інші автори, чий напрацювання в медичному та літературному вимірах у 20 столітті продовжуватиме, до прикладу, О. Сакс.

Для цілої серії мислителів (філософів, поетів, художників) «мерехтіння» стає означником суб'єкта. Назар Гончар, український поет угруповання «ЛуГоСад» (до якого також належали Іван Лучук, Роман Садловський) не просто присвятив «мерехтінню» як концепту вірш (відокремлюємо цей випадок від інших прикладів вжитку слова), але й сформулював «закон всесвітнього мерехтіння» для однойменної назви поетичної збірки (1996, 2007). Вірш «я – мерехчу» було надруковано в газеті «Ленінська молодь» (від 26 травня 1988 року). Подаємо його текст<sup>133</sup> нижче:

я — мерехчу  
 ти — мерехтиш  
 світ — мерехтливе мереживо  
 такий закон  
 всесвітнього мерехтіння  
 такий відкритий  
 і мені

<sup>132</sup>Детальніше про це: Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. Составление, пер. с франц. и послесловие Сергея Зенкина. М.: Ad Marginem / Сталкер, 2002. 288 с.

<sup>133</sup>За виданням: Гончар Н. Автопортрети. Вибрані вірші. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. С. 8.

Що це за закон? Дехто формулює його як імператив поетичного мовчання<sup>134</sup> (тут очевидно відіграє роль саме неартикуляція закону, замовчування). Втім, найважливіше питання, яке ставить цей вірш, це вже не «хто говорить?», що його ставив до віршів Целана і Перса Бадью, шукаючи траєкторію анабазису, і навіть не питання «куди зникло «ми»?». Тут маємо справу з важливим дотичним до мерехтіння концептом знерухомлення-зادля-спостереження. Закон «відкритий», він не пізнається в русі, до того ж, немає жодного варіанту «ми» як форми «разом». «Мерехтливий закон» діє на всі множинності горизонтальної модальності, скасовує ієрархії, призводить до онтологічного зрівняння в чуттєвому сприйнятті. Чи можемо ми зважитись на інтерпретаційне зухвальство, і сказати, що вірш «я – мерехчу» своєрідним чином є поезією про мову? Розглянемо його трохи детальніше:

я – мерехчу

ти – мерехтиш

світ – мерехтливе мереживо

Перші два рядки відсилають до класичної зміни дієслова за особами та числами (дієвідмінювання). Це перша відсилка до мовної проблематики в цій поезії, адже відмінювання – загальноприйнятий патерн вивчення мови, першочергова справа. Однак усі особи, окрім першої та другої осіб однини в теперішньому часі, опущені, та замінені словом «світ». Ця заміна є перериванням ланцюжка дієвідмін і перемиканням на пояснення. Світ як множинність (ми, ви, він, вона і решта модальностей) прирівнюється до «мерехтливого мережива», тобто елементу декорування, візерунку, складної схеми, в якій усе пов'язане з усім, в якій є пустоти, розриви, повтори тощо. У наступних рядках «закон всесвітнього мерехтіння» можна дорівняти до закону всесвітнього тяжіння: як і

<sup>134</sup>Починюк Ю. Експериментальна поезія в трансформаціях візуальності: ЛуГоСад та інші / Юлія Починюк // *Studia Methodologica / Volodymyr Hnatyuk National Pedagogic University of Ternopil* ; Editorial Board: N. Poplavs'ka, M. Tkachuk, T. Oliynyk. Ternopil : TNPU, 2014. Issue 37 : Narrative pragmatics. С. 152–159.

у порівнянні з мереживом, тут ми стикаємось з ідеєю взаємозалежності тіл, елементів, як, зрештою, і в мові. Нарешті, останні рядки:

такий відкритий

і мені

На відміну від Ньютона, «я» не має потреби відкривати закон, оскільки він вже відкритий, доступний. Сполучник «і» вказує на ідею «і мені теж відкритий», однак за ритмікою останній рядок «і мені» міг би читатися як цілісне слово – «імені». Як відомо, Гончар часто експериментував з написанням слів і відокремленням складів. Якби ми мали тут варіант «відкритий імені», то тема мови поставала б тут набагато виразніше. Можна припустити, «ми» у Назара Гончара, це не «разом» і не проста «множинність», а «множинність імен (найменувань)», а отже – множинність мови.

## 1.2. Феноменологічний проєкт Введенського у теорії В. Подороги.

ОБЕРІУ – важливе явище для сучасної ситуації пізнання. Відносно нещодавно об'єктом вивчення стала не лише їхня творча спадщина, однак і філософські основи світосприйняття групи. Самі поети не заперечували зацікавлення різними феноменологічними напрямками<sup>135</sup>. Найпотужнішим феноменологічним проєктом можна вважати проєкт найбільшого поборника нісенітниць Введенського. Нас цікавитиме концепт «мерехтіння», присутній в проєкті як важливе дослідницьке знаряддя. Він демонструє, як звільнений від мови світ постає в новій безпосередній близькості, яка скасовує нудьгу часу. Він також відокремлює суб'єкта пізнання від ідеї алогічного світу як фаталістичної ідеї нищення та руйнування. Д. Панасюк звертається до ідей Канта<sup>136</sup>, заснованих

<sup>135</sup>Панасюк Д. «Логика бессмыслицы» (ОБЭРИУ в поисках смысла). *Даниил Хармс*.

URL: <http://www.d-harms.ru/library/logika-bessmyslitsy.html>

<sup>136</sup>Панасюк Д. Бессмыслица в творчестве ОБЭРИУ как преодоление временного схематизма.

Одеський Національний університет ім. І.І. Мечникова. Одеська гуманітарна традиція. Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології / ВИП. 12. 2008. С. 77–87.

на питанні поєднання мислення та споглядання при опосередкуванні чогось «третього», окрім категорій та явищ. Таким «зв'язником» може бути певна понятійна темпоральна схема. Певна річ, з цього слідує виділення Кантом трьох типів часового синтезу як носіїв різних значень (або смислів – без різниці для Канта) і, найголовніше, проголошення смислотворчої функції часу. Тоді, вочевидь, порушення часового синтезу призводить до вивільнення нісенітниць, що стала ключовою сферою роботи ОБЕРІУ. Вони показали можливість дистанційованого існування понять і речей в режимі часової неузгодженості, зупиненого часового синтезу. Введенський маніфестував поетичну критику розуму, але зрештою лишився з відчуттям роздробленості, незв'язності світу. Літературоцентричний, афективний підхід Введенського заперечував адекватність методично-понятійного пізнання. Синтез нетривких вражень несе не меншу небезпеку шукачу істини, ніж гальмуюча раціональність. «Мерехтіння» «точок смислу» за Введенським автор пов'язує з концепцією миттєвостей «раптом» Дельоза в «Логіці смислу»<sup>137</sup>. «Оновлення» речі вимагає певної підготовки, зібрання сил перед тим, коли річ остаточно опиратиметься ілюзії самототожності, а лише зафіксується у позиції спостереженої в моменті. Ця мить – до входження у «час», перебування у такому собі міжчассі. «Аби увійти у світ без часу, потрібно побачити мерехтіння світу».<sup>138</sup> Звісно, через номінативну редукцію, описану Подорогою. Істотним є зауваження автора про те, що зупинка дії часу (входження у сферу нісенітниць) цілком корелюється із зупинкою дії мови, бо сама зупинка відбувається саме і лише в світі-мові. За законом огукування, смисл приречений повернутися до нас, навіть якщо ми усвідомимо його якісну однорідність (яка нагадує про те, як легко загрузнути в безпечному й нудному часовому плині). Ім'я – ось причина, привід і сам механізм огукування. У своїй формі воно несе проблемність пошуку вмотивованих семантичних переходів. За Ліпавським, який описав подібні до

<sup>137</sup> Делез Ж. Логика смысла. Москва; Екатеринбург. : Раритет. Деловая кн., 1998. 480 с.

<sup>138</sup> Панасюк Д. Бессмыслица в творчестве ОБЭРИУ как преодоление временного схематизма. Одеський Національний університет ім. І.І. Мечникова. Одеська гуманітарна традиція. Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології / ВИП. 12. 2008. С. 81.



обреіутських стратегії в роботі «Дослідження жаху»<sup>139</sup>, «злипання» зі світом може відбутися лише за умови скасування «кривизни індивідуальності», бо індивідуальність – найвагоміша з відомих подій, і, як будь-яка подія, повертає дію часу.

Миша, яка мерехтить, для Введенського слугує образом часу, однак разом її рух запропоновано розглядати як міру руху як такого. Беззаперечно, образ не лише невмотивований і екстравагантний, але й складніший, ніж перше уявлення про нього. Недаремно, Введенський – це складний проєкт поетичної феноменології та специфічна онтологія, у якій елемент відносності відіграє ключову роль. Тому своєрідною захисною оболонкою образу миші є власне сам оберіутський час, настільки роздроблений, що в ньому відсутня щільність моментів, натомість завжди є люфт між миттями, щілина, в якій герою (або речі, або світу) пропонується буття в підвішеному (ширяючому), невизначеному стані (стані, який є часовим уламком позачасової смерті, міжчассям). Але якщо героєм є поет, він, за версією Мамардашвілі<sup>140</sup>, здатен сконструювати особливу тривалість і накласти її на роздроблений у часі й просторі світ. У коментарі до однієї цитати М. Мамардашвілі з Введенського детально обґрунтовано пояснення значення миші як образу часу, модулю часу, нарешті навіть її (конкретніше – її руху) божественної трансцендентальної природи. Ключовим твором в цій традиції є стаття М. Волошина «Аполлон і миша»<sup>141</sup> 1911 року. Важливо, що як і Введенський, Волошин відмовляється від лінійності часу, а бачить в русі миші трансцендентальну вертикаль, мить – це не просторова або часова мить, а момент усвідомлення буття, відкриття доступу до нього, «перпендикуляр, що падає на лінію нашого просторового руху»<sup>142</sup>, – усвідомленість спостерігача часу й простору в тому, що нескінченість не є поза

<sup>139</sup>Липавский Л. Исследование ужаса / Редактор-составитель, автор примечаний и послесловия В. Н. Сажин / Художественное оформление А.Бондаренко. Изд-во «Ad Marginem», серия «Спутник». 2005. 448 с.

<sup>140</sup>Мамардашвили М. Лекции о Прусте. М., Ad marginem, 1995. 548 с.

<sup>141</sup>Волошин М. Аполлон и мышь // Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1989. URL: [http://az.lib.ru/w/woloshin\\_m\\_a/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0040.shtml)

<sup>142</sup>Там само.

ним, а є відкритою для свідомості. Мить, цей виплід вічності, є частиною єдності мерехтливих точок, з яких зітканий і весь світ, і його частина (миша). Чи є в такому налаштуванні на пізнання щось, що ускладнює його дотримання?

Складність процесів у світі, як зазначив Джон Ло, походить не лише з технічної складності їхнього схоплення, але пояснюється тим, що вони «перевершують нашу здатність їх пізнати»<sup>143</sup>. Світ «знає себе» як течію, потік і, по суті, непередбачуваність»<sup>144</sup>. Тому дослідницькі методи, які визнають його таким, не можуть спиратися на формулювання світу як множинності досить визначених і розпізнаваних процесів. Як бачимо, відкритість непередбачуваності стає визначальним фактором такого світосприйняття.

Але, на нашу думку, ключовою непередбаченістю саме для ОБЕРІУ стає постать самого поета – він розуміє себе як головну перешкоду для неопосередкованого, прямого контакту зі світом. Постійне утвердження, що все навколо є «не я»<sup>145</sup>, це те, у чому поет може загрузнути рівно настільки, наскільки час для нього розтягнеться до моменту, коли операція «не я» перестане бути розрізненням. Коли відмінності накопичуються, нагромаджуються по самі вінця поетичного «я», операція розрізнення перетворюється на заперечення: «не я» стає не лише формальною інакшістю, але власне «я» знецінюється, стає непотрібною випадковістю, перешкодою у вигляді останнього посередника в стосунках зі світом. Участь такого посередника не можна регулювати, а існування його не вдається ігнорувати.

Тепер розглянемо думку опонентів Подороги. Амелін і Мордерер<sup>146</sup> рішуче відмежовують себе від його трактування. Назвемо, а потім розтлумачимо детальніше (самі автори не пропонують ґрунтового пояснення), ключові моменти розбіжності. Перша неточність думки Подороги пов'язана з його приналежністю до традиції постмодерну, яка передбачає заперечення цілісності.

<sup>143</sup>Ло Дж. После метода: беспорядок и социальная наука / пер. с англ. С. Гавриленко, А. Писарева и П. Хановой. Науч. ред. перевода С. Гавриленко. М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. С. 22.

<sup>144</sup>Там само. С. 24.

<sup>145</sup>Як, приміром, у вірші Введенського «Мне жалко что я не зверь».

<sup>146</sup>Амелин Г., Мордерер В. Письма о русской поэзии. М.: Знак, 2009. 424 с.

Другою заувагою авторів до Подороги є його досить абстрактне визначення закону злипання. Але найбільший закид авторів у бік Подороги, абсолютно невиправданий на нашу скромну думку, криється в його бажанні зруйнувати «цілісну» пульсуючу структуру поезії Введенського.

Ми зумисне розпочали наше звернення до праці Подороги з критики філософа, аби подальший виклад його думок уже гарантовано сприймався як заперечення попередніх критичних зауважень. Подорога коментує тексти, позначені «антифілологізмом» і безсенсовістю, що не містять таємниці чи претензії на наявність такої. Ефект, який вони мають на читача, важливий у контексті насолоди, що здійснюється у момент «становлення-в-тексті»<sup>147</sup>. Режим перемикання «смислу» та «не-смислу» (маячні, нісенітниці) і становить поетичну критику розуму, за формулюванням Введенського<sup>148</sup>. Головний потяг поета – зобразити дотикальний світ і наважитись на дотик до світу. Поет, як той, хто зваблений світом, ділиться з читачем потенційною, але ще не здійсненою насолодою зустрічі зі світом – зустрічі-у-вмиранні або принаймні зупинці та стані заціпеніння. Читання для Подороги є різновидом тілесної партитури і це розуміння сприяє виходу до проблеми безсмертя. Читання є втягненням органічної тілесної мірності людини у текстову реальність, а отже, це вже інша реальність та інше тіло. Текст поета є посередником, у той час як для самого поета посередники для дотичності до світу відсутні. Коли Подорога пише про особливість ока, яке «здатне витримати зупинку часу, готове прийняти в себе світло з будь-якого виміру часу (...)»<sup>149</sup> він насамперед просуває ідею спостереження за світом *неназваним*, тобто «мерехтливим світом». Йдеться про номінативну редукцію. Називання має неодмінним наслідком грубе накладання часу та простору, це відверте ігнорування мікрофрагментів світу, його часової та просторової точковості. «Мить мерехтіння – мить новизни»<sup>150</sup>, оскільки абриси

<sup>147</sup>Подорога В.А. К вопросу о мерцании мира. Беседа с В.А. Подорогой. Логос. 2005. № 5. С. 281–291. С. 283.

<sup>148</sup>Там само. С. 284.

<sup>149</sup>Там само. С. 286.

<sup>150</sup>Там само. С. 287.

об'єктів і їхні імена неважливі, а часові виміри (минуле, теперішнє, майбутнє) водномить згортаються. Однак над такими унікальними миттєвостями не домінує цілісність чи єдність (свідомість, мова тощо), це точки індивідуального, які можуть у сфері поетичного через злипання отримувати нову формацію, позбавлену смислу. Натомість у сфері смислового, тобто у дискурсі історичного, вони можуть впізнаватися, порівнюватися, звісно – називатися неновими і неоригінальними іменами. Зрештою, мить, як нам здається, – це не мета в собі, а радше архітектонна будова того, на що спроможний рух або вказівка на якість певної структури світу.

Припускаємо, що процедура злипання у Подороги є нічим іншим як роботою уявного. Адже відкриваючись по-новому, образи, звуки та форми не лише створюють неповторний ритм взаємодії, але й перебувають у стані звільнення від мови. Матеріал уявного – неназваний.

Попри те, що ми могли б під «читання» підставити й інші процеси, це не матиме принципового значення для визначення взаємодії художнього матеріалу з реципієнтом. Так, наприклад, творчість оберіутів могла б поставати як набір нічийних жестів. Вони не достатньо фізичні і взагалі не прагнуть бути фізично достовірними, не прагнуть запам'ятовуватися, закарбовуватися у власній пам'яті жесту. Але такі жести, як переконує Подорога, дозволяють предметам і тілам отримувати нові модальності, забезпечуючи їхню тривалість, тобто їхнє існування в часопросторі, де смисл не є обов'язковою умовою існування.

Поетичне – це особливий онтологічний поріг, практика межування та, що особливо для нас важливо, поетологічна фізіологія здивування, що лежить в основі процесу пізнання.

Тут, завдяки смисловим відстаням між значеннями, «автоматичний плин порушується вторгненням випадкового знаку (...), що створює можливість спонтанного смислового скачка»<sup>151</sup>. Введенський зарекомендував себе саме як майстер відстаней, не перевершений ніким у російській поезії<sup>152</sup>. Для поезії

<sup>151</sup>Чухров К. Бессмыслица как инструмент возвышения // Новое литературное обозрение. 2004. № 69 (5). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/bessmyslicza-kak-instrument-vozvysheniya.html>

<sup>152</sup>Там само.

концепт «мерехтіння» дозволив розглядати кожен смисл як нове явище, оточене простором нісенітниць, яка трактується оберіутами саме як гіперсмисл, а не відсутність смислу чи його гумористичне викривлення. Подорога визначив нісенітницю як парадокс часу<sup>153</sup>, вказавши на якість миті «згортатися» всередину себе заради новизни в собі й поза собою. Але такий час, що зайнятий власним обнулінням, нашттовхується на постійні перепони у своєму становленні категорії розуму. Можна сказати, що він розміщується не на шкалі хронології-руху (де існують рубежі «до», «після», «зараз»), а на констеляційній сітці знання-незнання. Немає минулого, є непізнане. Додамо, що рух в такому часі можна уявити хіба що у вигляді настання здивування, зупинка – точка нового. Друскін, наприклад, вивів власну систему нових і старих систем, систем знання<sup>154</sup>. Однак він заперечував безлад точок і вважав центром будь-якої системи ту точку, яка має найбільше стосунку до індивіда, дослідника систем. У такий спосіб акт починання є щосекундним і не залежить від правил образності чи настанов символізації – вони просто «не вдаються», бо не підвладні блискавичній візуалізації. Чухров слушно звертається до аспекту концептуалізації<sup>155</sup>. Вона називає миттєвість у часі оберіутів апокаліптичною, бо це режим безконтрольного розгортання предметного світу в усі сторони, постійне ковзання мови поверхнею предметів без доторку. Слова стають «метафізичними» речами, а речі втрачають якість речовості. Ми ще побачимо, як дуже схожа ідея з'явилася на радарх об'єктно-орієнтованої онтології, в роботах її представника Т. Мортонна.

Побіжно вкажемо на очевидні перегуки оберіутського спостереження «мерехтливого» світу з очудненням формалістів, що його сформулював Шкловський. Описане вище поновлення речі є спробою подати річ у її новому аспекті. Навмисне нерозуміння загальноживаних слів використовується для того, щоб, аналізуючи їх наново, викликати яскравий образ речі в уяві читача.

<sup>153</sup>Там само.

<sup>154</sup>Друскін Я. Вестники и их разговоры; Это и то; Классификация точек; Движение // Логос. М, 1993. № 4. С. 91—101.

<sup>155</sup>Чухров К. Бессмыслица как инструмент возвышения // Новое литературное обозрение. 2004. № 69 (5). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/bessmyslicza-kak-instrument-vozvysheniya.html>

Цей принцип подібний до формалістського принципу очуднення. Він визначається як індивідуально-авторський концептуальний, а не лише стилістичний прийом. «Очуднення – це здивування світу, його загострене сприйняття»<sup>156</sup>. Його винахідником і розробником був В. Шкловський. «Акт здивування», який описував Ейнштейн, виникає через конфліктну ситуацію зі стійким світом понять. Захист такого акту легітимізує мистецтво, яке є способом пізнання, тоді як наука працює на його подолання та пригнічення. Формалісти рішуче відстоювали думку про те, що відчуття традиційності та надійності форми програє відчуттю світу як невичерпного банку інформації та вражень. Очуднення розкриває можливість саме *бачення* предметів, а не *впізнавання*. Ідеї Шкловського суголосні принципам художньої практики Б. Брехта, який вважав подолання суб'єктивності важливою ланкою у ланцюжку театральної естетики. В іншому своєму творі «Про теорію прози» Шкловський проголошує наявність очуднення майже всюди, де має місце образ, і саме образ має своєю ціллю «не наближення значення його до нашого розуміння, а створення особливого сприйняття предмета, створення «бачення» його, а не «впізнавання»<sup>157</sup>.

Творчість оберіутів – позаособова практика, яка наголошує на неприсутності чи то навіть знеособленості поета. У цьому контексті важливо вказати, що саме розробка Введенським «мерехтливого» світу (у його творі «Серая тетрадь») береться нами не лише як феноменологічний, але й поетологічний проєкт (це відображено у назві дослідження). Мається на увазі підрич ОБЕРІУ самого права автора на існування, зрештою, його усунення від творчої дії, сміливі демарші поетів як об'єктивістів.

Поняття поетології дотепер зберігає свій зв'язок з поетикою, через що виникає концептуальна плутанина<sup>158</sup>. Для нас це більше, аніж відсилка до

<sup>156</sup>Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного // Шкловский В.Б. Избранное в 2-х томах. Том 2. М.: Художественная литература, 1983. С. 4–306. URL: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/tetiva.htm>

<sup>157</sup>Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. 384 с.

<sup>158</sup>Стислий огляд цієї ситуації, на який ми спираємось, висвітлений в роботі: Федотова С. В. "Литературоведение под «Бритвой Оккама», или оправданность приумножения терминов (поэтика - метапоэтика - поэтология)" Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки, no. 4, 2012, С. 238–244.

(мета)поетики: це спрямованість на саморефлексію мистецтва, світогляд поета та його власну роль (часто радикально понижену чи викреслену). Поетологія є, в сутності, потрактованістю спадщини конкретного поета, в якій яскраво виражена її антропологічна спрямованість. Проте це потрактованість дуже індивідуальна, яка аналізується через призму авторської філософії чи такої філософської системи, на яку спирався поет. Така орієнтація на суб'єкт в поетології Введенського обертається таким собі «вивертанням назовні»: різким запереченням суб'єктної складової, складним і, визнаймо, фрустраційним масштабуванням поета відносно світу, до якого він належить.

## **II.2. Навколо «мерехтливої» суб'єктності.**

Нарешті ми можемо наблизитись до, певно, найменш зручнішої зони знання дуже непослідовного викладу, в якій опиняється концепт «мерехтіння», і в якій неодноразово «програє». Окрім як у проекті М. Рішіра та розробках словника московського концептуалізму, задіяність суб'єкта світом в інших теоретичних моделях слабо артикулюється за допомогою концепту. Втім, нам важливо побачити, зокрема на фоні епіфанічного «мерехтіння» у Гумбрехта, «мерехтливого буття» за Батаєм, «мерехтливого означника» у Хейлз (для артикуляції протиставлення людського і постлюдського в тому числі) або вироку Мортонна саме те, як, наприклад, працює мотив оновлення і здивування, що особливо вдало виражений у розробках афективної теорії.

### **2.1. «Мерехтливий суб'єкт». Московський концептуалізм як лінгвістична та онтологічна подія.**

Одним з цікавих концептів, що реактуалізувався на рубежі століть завдяки напрацюванням концептуалізму, став «мерехтливий суб'єкт». «Цей суб'єкт перебуває між двома крайніми позиціями – заперечення суб'єкта та його утвердження – ухиляючись від зближення з кожною з них»<sup>159</sup>. Таким чином, виникають «форми опосередкованої, але не менш тотальної суб'єктності, а також ситуативні, мінливі, множинні та відкриті суб'єкти»<sup>160</sup>. Сучасним дослідникам, художникам, поетам доводиться працювати з «мерехтінням» суб'єкта у зв'язку з «влипанням» його в різні дискурси. Оскільки дискурс не завжди є оформленим, а скоріше виступає натяком на себе, будь-який різновид ангажованості (політичної, наприклад), орієнтація на безапеляційні судження чи висловлювання суперечать моделі такого «мерехтливого» суб'єкта, якого ще можна назвати «мозаїчним», наслідуючи Марка Ліповецького<sup>161</sup>.

<sup>159</sup>Stahl H., Evgrashkina E. Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. Bern, Switzerland: Peter Lang D, 2019. С. 16.

<sup>160</sup>Там само. С. 16.

<sup>161</sup>Там само. С. 24.



Не без сприяння Бориса Гройса, ядром кола концептуалістів звикли вважати представників так званого «московського романтичного концептуалізму»<sup>162</sup>, хоча, безперечно, має йтися про ширший інтелектуальний і артистичний рух. Щоб показати емерджентний характер концептуалізму, К. Корчагін порівнює його з вічно мутованим вірусом<sup>163</sup>, який укріплює імунну систему літератури та мистецтва.

Концептуалізм запропонував новий тип суб'єктивності, що описується через поняття «мерехтіння», який використовується не лише в «Словнику термінів московської концептуальної школи», але й додатковому словнику Д. Прігова, у вокабулах «незалипание» та «влипание» відповідно. Словники концептуалістів були відвертим пародіюванням наукового дискурсу, але, як відмічає Корчагін, «мерехтіння» «опиняється серед фундаментальних понять (...), не визначається через інші поняття і виступає як саме собою зрозуміле, базове»<sup>164</sup>. Це поняття є *зручним* для описів суб'єкта практики Прігова й інших: перемикання дискурсів, «неприналежність» мови, але перебування в ній, децентралізація. Пізніші покоління поетів не позбавляють суб'єкта мерехтливості та розщепленої природи, однак видають його за інтенціонально цілісного, навіть більше: такий «мерехтливий» суб'єкт отримує надбудову (суперсуб'єкт) у вигляді здатності утримувати свою щирість (звідси – «нова щирість» Прігова) та каналізувати її в конкретний дискурс і модальність, не «розпорощуючи». Оскільки така надбудова виявляється банально тягарем для суб'єкта, збавленого різними дискурсами, він піддається деяким із них і здійснює «влипание». Різноголосся дискурсів є обтяжливим, але суперсуб'єкт здатен фіксувати «мерехтіння суб'єкта», рятуючи його від накочування дискурсів. Але з прикладів, які наводить Корчагін, з його міркувань здається, що така тактика суперсуб'єкта не діє: суб'єкт позбавлений можливості не обрати домінантний

---

<sup>162</sup> Корчагін К. Возвращение «мерцающего» субъекта: московский концептуализм и поэзия 2000–2010-х годов // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ред., сост. Х. Шталь, Е. Евграшкина. Bern. 2018. С. 383.

<sup>163</sup> Там само. С. 384.

<sup>164</sup> Там само. С. 385.

для себе дискурс, наприклад, політичної критики. Саме з міркувань політичної поезії звернення до ідеї «мерехтливого» суб'єкта у ситуації розгубленості серед дискурсів було важливим.

«Якщо для історичного концептуалізму «мерехтіння» було інструментом дезавування ідеології (...), то для постконцептуалізму воно виступало способом нагадати про умовність будь-якого політичного дискурсу при збереженні його як основи для комунікації та взаєморозуміння (...)<sup>165</sup>. Причому у першому випадку йшлося про абсолютно різні, не лише політизовані ідеологічні установки. «Мерехтіння» через інтенсивне мистецьке переживання стає внутрішньою критикою дискурсу. Виходить, що для постконцептуалізму це подолання дискурсу концептуалізму ним самим. Звісно, в поезії «мерехтіння» працює з кількома критичними задачами. Наприклад, у віршах представників постконцептуалізму дискурси постають як ліричні повідомлення, рівні між собою в середовищі етичного релятивізму без однієї істини. Але фіксація такого стану справ, за задумом митців-авторів, має лише наштовхувати на важливість істини, її пошук. Тепер, здається, постконцептуалізм долає себе своїми ж засобами. Саме так «мерехтливий суб'єкт» став викликом для поетів наступного покоління, приводом і причиною або політичної критики, або втілення ідеї владного над ним суперсуб'єкта, або іншої стратегії.

## 2.2. «Мерехтлива» буттєвість.

У Гумбрехта, коли він береться за пояснення категорії «Буття», натрапляємо на дві важливі тези. По-перше, Буття, яке не належить до сфери речей, але яке відсилає до речового світу, не є суто духовним чи концептуальним, коливається між розкриттям і приховуванням. По-друге, цей рух Буття у мінімум двох напрямках пояснюється наступним чином: «Буття виявляється Буттям лише поза будь-якою сіткою семантичних і взагалі культурних розрізень»<sup>166</sup>. Чим є

<sup>165</sup>Там само. С. 390.

<sup>166</sup>Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Ханс Ульрих Гумбрехт ; [пер. с англ. С. Зенкина]. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 77.

приховування, втаємничення, Гумбрехт не наважується пояснити, але розкриття Буття очевидно має щось від одкровення (хоча так Буття потрапляє в структуру конкретної – християнської – культури). На скільки «вистачає» такого порівняння? Воно елегантно скасовується іншими тезами, з яких можна виділити наступну: «розкриття містить в собі одночасно і вертикальний рух «владарювання» (сходження і, як наслідок, тут-буття), і горизонтальний рух «ідеї» (як пред'явлення себе, явище)»<sup>167</sup>. Це дещо ускладнене зауваження критично важливе для наближення до гумбрехтівського естетичного переживання як коливання між «ефектами присутності» (чому б не поєднати їх з «тут-буттям») і «ефектами значення» (які за аналогією можна поєднати з явищами). Це коливання є конфліктним, але необхідним. Через поняття епіфанії таке коливання отримує три ознаки:

- 1) поява (або враження появи) нізвідки
- 2) просторова артикуляція виникнення
- 3) темпоральність конфлікту-коливання, визначена як «подія».

Така постановка проблеми змушує нас в цьому місці саботувати прийнятне до цього коливання ефектів на користь «мерехтіння». Адже усі три перераховані ознаки епіфанічного характеру естетичного переживання, позначені, до речі, добре вираженим насильницьким характером, передбачають дещо більше, ніж коливання між двома точками. Естетичне переживання можна вважати перемиканням між фізичною чутливістю та оформленням досвіду (як результату тлумачення), але це лише перший крок до його розуміння. Далі логічно впливає: предмети естетичного переживання характеризує коливання між ефектами присутності та ефектами значення. Це, між іншим, надає предметам якість «провокативної нестійкості та незаспокоєності»<sup>168</sup>. Ситуація, яка забезпечує такий стан справ, має мати дві важливі ознаки: острівне положення (віддалення світу повсякденності) та зосереджена інтенсивність в моментах (які вписані в ситуативну структуру, хоча непередбачувані), аби коливання було *пережитим*,

---

<sup>167</sup>Там само. С. 77.

<sup>168</sup>Там само. С. 111.

а не лише спостерігалось. Гумбрехт сподівається на те, що його ідея коливання ефектів має дещо спільне з думкою Гадамера щодо апофантичного аспекту вірша та ідеями Лумана, з яких Гумбрехт бере ідею одночасності (симультанності) для переживання ефектів. Але він не завжди враховує момент множинності своїх «ефектів». Лише наприкінці «Виробництва присутності», наче неусвідомлено, дослідник порівнює ефекти присутності зі спецефектами. Таке порівняння важливе, бо вказує на те, що естетичне переживання, здійснене через епіфанію, завжди позначене виникненням субстанції і займання нею простору (що формує подію). Це виникнення і є сутністю «мерехтіння», натомість коливання або осциляція має місце там, де субстанції є даностями.

Нарешті, завдяки цьому непорозумінню з субстанцією, ми робимо останній і найважливіший «кульбінг», перш ніж покинути теорію Гумбрехта. На початку «Виробництва присутності» він згадує теорію Луї Єльмслева<sup>169</sup>, данського мовознавця, який через базові засади структуралізму та аристотелівської теорії вивів 4 поняття, з-поміж яких нас цікавлять «субстанція вираження» та «субстанція змісту». З першим ми поки не працювали, з другим – щойно мали справу. Під першим можемо розуміти такі класичні як чорнила й фарба. Натомість «субстанція змісту», тобто те, що є змістом людської свідомості до будь-якого втручання засобами структурування, Гумбрехт називає уявою або уявним.

На матеріалі попереднього підрозділу «Значення і смисл: текстовий вимір» і викладених вище думок ми вже наблизились до того, що «мерехтіння» – не лише варіація появи в полі чийогось зору, а один зі шляхів виникнення та утвердження буття («мерехтіння» означає не просто ставати видимим, а починати *бути*, визрівати з тотальності). Однак питання, яке цікавитиме нас на цьому етапі, полягає в тому, наскільки справжнім, «реальним» є це буття. Чи не можна вважати його фіктивним? Якщо так, то яка участь у цьому уяви? Можливо, часткова відповідь знайдеться у теорії М. Рішіра, до якої поволи прямуємо.

---

<sup>169</sup>Там само. С. 26.

Сартр, щоправда, трохи баналізуючи та спрощуючи, виділяє два відгалуження фундаментальної абсурдності. Для одних це «несправжність, непереборна випадковість нашого «тут-буття», нашого існування без цілі та основи»<sup>170</sup>. Абсурдність для інших відповідно інша: людина – це нерозв’язана суперечність. Але певною терапевтичною якістю може бути впевненість в тому, що даність людини і є її Одичність, можлива завдяки одичній випадковості. Кожна конфігурація «мерехтіння» позначена відчуттям завершеності, спочину, паузи, вона є все, кінець, вмирання, але потім визріває нова конфігурація, поки ми не встигли оговтатись від останньої (недавньої) зі смертей – і от вже ми розуміємо, що наше переживання не було спиняючим, воно не встигло бути зафіксованим і в цьому стан речей; надалі може бути лише так, а не інакше.

Семантика репрезентацій творення та буттєвості допомагає краще діагностувати не лише тексти культур, але й культурні практики. В окремих культурах творення світу – наслідок того, що було здійснено спостереження за або дотикальністю до «мерехтливої» ілюзії, хаосу неоформлених, лише позначених уявним видимостей. Первісні елементи культур існують на одному рівні та синхронно з чуттєвими елементами (враженнями), забезпечуючи розгортання культурних модальностей. «Мерехтіння» як концепт репрезентує уявлення про початок і кінець світу в різних культурних модальностях, переконує В. Малишев<sup>171</sup>.

Виходить, що перехід від вихідних інстанцій до чуттєвих образів всередині культурної модальності не може здійснюватися без допомоги режиму перемикання – власне, «мерехтіння». Сучасний дослідник В. Малишев вважає, що «мерехтіння – це перебування на межі акту творення, точка біфуркації на межі буття та ніщо»<sup>172</sup>, тобто пропонує поняття для роботи з фундаментальним онтологічним розрізненням. Окрема точка мерехтіння виступає у нього

<sup>170</sup>Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины 20 века. Санкт-Петербург : Мифрил, 1994. С. 21.

<sup>171</sup>Мальшев В. Б. МЕРЦАЮЩИЙ СВЕТ ТВОРЕНИЯ: К ВОПРОСУ О СИМВОЛИЗМЕ ИЗНАЧАЛЬНЫХ МОДАЛЬНОСТЕЙ КУЛЬТУРЫ. Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, vol. 21, no. 69, 2019. С. 53.

<sup>172</sup>Там само. С. 52.

модальністю культури, тобто моментом розпізнання «тут-і-зараз». Модальність культури маніфестується через мову метафор, кожна така мова здавна закріплювалася за групами носіїв культур, а для сучасної ситуації актуалізації набуває метафора «чистого ніщо», яке Малишев прирівнює до чистого уявного. Отже, тут ми фіксуємо взаємозалежність метафор «мерехтіння» та уявного. На ньому хоч і не наголошує Малишев, але це, певно, перша цінна думка в його роботі, що розглядається.

Повернімось до творення. Якщо це акт ущільнення, злипання різних елементів вже наявних задумів задля утворення «нової» модальності, тоді цей процес не може проходити без спирання на ключову чуттєву опозицію буття-ніщо, тобто структурованого та неструктурованого буття («ніщо» або краще «ніщойності»).

Ми вже називали мерехтіння біфуркаційним медіативним моментом. На прикладі віршів Тютчева у фільмі А. Тарковського «Сталкер» Малишев намагається показати момент медіації, закладений у аспектів поняття «мерехтіння» як світлової метафори. Здається, що ставлення Малишева до сучасного змісту чистого уявного досить таки песимістичне, а роль негачії як способу мислення<sup>173</sup> дещо переоцінена. Страх машин і медійного «ніщо» не дозволяє автору надати режиму «мерехтіння» більших повноважень у роботі людського пізнання, тож затуляння концепціями міфу, ритуалу, символу не дозволяє досягти в роботі інших цікавих для нас досягнень.

Батай, цей філософ огидного, філософ ночі, має своє бачення щодо «мерехтливого» ефекту життя та вмирання. Що як замість «хмари Рішіра»<sup>174</sup> ми підставимо смерть? Адже немає більш складної і важливої фантазії за фантазію про вмирання.

Існування «я» визначається випадком, який закладає усі умови існування «для мене». Батай приділяє увагу недостовірності «я» як певному фундаментальному відчуттю себе, локалізованого в порожнечі реальності.

---

<sup>173</sup>Там само. С. 54.

<sup>174</sup>Про цю мисленеву вправу див. підрозділ 2.4.

Описуючи відносини «я» та порожнечі, Батай неодмінно вживає світло-тіньові метафори та опосередковано звертається до ефекту сутінок. Без здатності «я» запропонувати реальності своє «божественне» зникнення (вмирання), «я» розкривається у формі «мерехтливого життя». Тож для Батая життя ніколи не існує в якійсь особливій точці, воно миттєво переходить з однієї в іншу, подібно до електричного потоку<sup>175</sup>. Життя – не може бути схоплене як позачасова субстанція, а в основі його органічності лежить, знову ж таки, роздробленість. Варто також додати, що для Батая «мерехтливість життя» за крок до смерті не позначена болем, що підважує його головний аргумент того, «як мало важить смерть», а трагізм вмирання він не розглядає як причину додаткової ваги смерті. Навпаки, джерелом «мерехтіння» тут він пропонує вважати об'єкт екстазу, насолоди, або іншими словами об'єкт-катастрофу (дозволимо собі цей неологізм із заувагою, що Батай його не вживає). Такий об'єкт є постійною змінною, і у спробі ідентифікувати його через річ, ми зіштовхуємося хіба що з річчю, яка готує себе до смерті (замкнена на собі ілюзорність існування речей). «Смерть, що звільняє мене від світу, що мене вбиває, дійсно замикає цей реальний світ в ірреальності я=яке=вмирає»<sup>176</sup>. Можна додати, що саме через «мерехтливість» об'єкта-катастрофи виправдовується насилля, яке може спрацьовувати як своєрідне пальне для еротизму, отримуючи рис, наближених до святості. Безперечно, для Батая це пов'язано з трагікомічним аспектом божественності людини та з емансипаційною роллю сміху, але на цьому ми не будемо зупинятися.

### **2.3. Афект і депривація: мерехтіння в контексті постлюдської буттєвості.**

Концепт «мерехтіння» посідає значне місце в афектології. Одночасно інтимний і імперсональний, афект – це палімпсест силових зіткнень у тілах (людських і не лише), процес запитування відносно того, які є можливості та

<sup>175</sup>Танатографія ероса. Жорж Батай и французская мысль середины 20 века. Санкт-Петербург : Мифрил, 1994. С. 26

<sup>176</sup>Там само. С. 231.

потреби тіла. Велика кількість теорій афекту – безпідставні або романтизовані, ще більша – грубо екструдовані. У нашому випадку афект і «мерехтіння» зустрічаються у збірці есеїв «The Affect Theory Reader»<sup>177</sup>. Її автори вважають, що великий внесок, знову ж таки, у найкращі розробки з теми зробив Р. Барт. Він закликав до «гіперсвідомості афективного мінімуму, мікроскопічного фрагмента емоцій (...), що передбачає надзвичайну мінливість афективних моментів, швидку модифікацію, в мерехтіння»<sup>178</sup>. Відповідно його «Нейтральне» виступає простором перегравання парадигми опозицій та негативностей, а розроблена ним етика «латерального вибору» як вільного пошуку стилю присутності має бути реактуалізована. Цікаво, що афективна теорія – це, з одного боку, інвентаризація мерехтінь, з іншого – власне онтологія, витворення якої здійснюється через, як зразок, письменницьке завдання. Не менш важливим є у праці заувага відносно поєднання осциляції та мерехтіння. Поєднання відбувається у вимірі двох перспектив або двох планів. Перший план можна визначити як стратегічний гуманізм, який зосереджений на репрезентаціях, на історично мінливих формах суб'єктивності. Другим планом виступає світ «нелокального», коли становлення форм суб'єктивного видаються усього лише слідами інших рухів. Ми маємо справу з «більшим, ніж людське» (more-than-human) «мерехтінням», яке складають переливи суб'єктивностей, тобто різні плани досвіду. Як щодо афекту? Відбувається його постійне відтермінування для тіл, вічна обіцянка нового. Таким чином, «мерехтіння» є ретрансляційним станом між повсякденними локальними зіткненнями з дійсністю та афектом (або ймовірним афектом). Один з укладачів збірки висуває дуже категоричне, але надзвичайно цікаве твердження, яке наведемо в оригіналі: «Indeed, I have never really tried to imagine cultural studies as being about anything else»<sup>179</sup>. Отже, ця робота є зразком такого підходу, коли інвентаризація мерехтінь постає чи не єдиною теоретичною доцільністю в сучасній царині Cultural Studies.

<sup>177</sup>The Affect Theory Reader /S. Ahmed et al.; ed. by M. Gregg, G. J. Seigworth. Duke University Press, 2010.

<sup>178</sup>Ibid. P. 10.

<sup>179</sup>Ibid. P. 21.



Афект розглядається як нервова система культурних явищ і це об'єднує всі есеї збірки. Розчаклуємо таке важливе для всіх авторів поняття «bloom space». Видається, що це місця спостереження та очікування, включеності в певний процес і разом в глобальну структуру світу, можливо, момент переструктурування суб'єкта через афект. Окремі дослідники чітко артикулюють, що входження в «bloom space» відбувається через і завдяки випадковості. У першу чергу до «bloom space» пристосовується тіло, а вже тоді – свідомість. Простим прикладом може бути безпритульність (homeless). Хоча люди звикли зводити цей стан до свідoctва крайньої бідності, закинутості, перемикаючись між відчуттями жалю та звинувачення, однак «bloom space» це також пристосування до нової фактури світу, переживання нового досвіду, це те, що автори упродовж всієї книги позначають словом «wordling», тобто нове входження в світ і відкриття світу «по-новому». Увесь світ лишається таким собі гігантським «bloom space» і, як видно з прикладу про безпритульність, він завжди є «brave new». Не викликає жодних сумнівів, що така подія опроявлення якості світу як «brave new» є подією без церемоній, *sans façons*, тобто звільнена від (якщо рухатися за поглядами Дерріда на церемоніальність<sup>180</sup>) таємничості, що насторожує, а відтак гальмує і притлумлює. Замість таємничості, ймовірно, в окремих випадках «wordling» є чимось на зразок приємної інсценізації, яка лишає по собі відчуття нового укладу, нової, якщо хочеться, декорації.

Однак в контексті постлюдства надії на афект і постійне оновлення світу розсіюються, щойно ми починаємо говорити про сучасність, пронизану технологіями. Технологіями опосередковані способи дії, каталоги знання, комунікативні режими<sup>181</sup>. Однак технологія завжди лишається лінгвоцентричною, технологія пише код і дає доступ до інформації. Тоді концепт «мерехтіння» набуває характеру деприваційної загрози. Найпростішим прикладом можна вважати нове читання в онлайн-режимі, що визначає як

<sup>180</sup>Дерріда Ж. Эссе об имени: монография. Санкт-Петербург: Алетейя, 2015.

<sup>181</sup>Митрофанова А. Киборг как код новой онтологии. Политические и эпистемологические аспекты гибридных тел. Философско-литературный журнал «Логос», vol. 28, no. 4 (125), 2018. С. 112.

ефемерне, фрагментарне, інтертекстуальне, тому наче «зшите» з «мерехтливих грамотностей (писемностей)» («shimmering literacies») <sup>182</sup>.

Коли Донна Харавей запропонувала кіборга як новий онтологічний код сучасності, її проєкт безбар'єрності наче вмістив в себе внутрішню рекурсію. Кіборг Харавей не постав ані як суб'єкт, ані як об'єкт чи система, скоріше як нова зона смислу, образ-метафора. Цей, якщо можна, «настрій» «Cyborg Manifesto» принципово важливий для аналізу всіх текстових утворень постгуманістичної доби. Йдеться про ейфорію від швидкості, від оновлення у нашому мисленні та в теорії культури в цілому. Харавей вважає, що ця ейфорія споріднена з дромологією французького мислителя Поля Вірільо. Теоретикня критикує <sup>183</sup> стан «мерехтливих» змін і переформатувань, закликає звернути увагу на згущення континуумів, вдатися до профілактики ейфорії швидкості заради подальшої етичної та інтелектуальної тверезості. Йдеться про набагато вагоміше, аніж просто медіатизацію.

Н. Кетрін Хейлз пропонує розглядати інформацію в ключі повсякчасної відсутності. «Якщо інформація – це певний шаблон, тоді відсутність інформації – випадковість» міркує Хейлз <sup>184</sup>, відтак інформація це завжди парадокс цього поєднання. Наша налаштованість на пряме означування великою мірою формувалася під впливом традиції (книго)друкування, коли головною парою для означування були ще не «шаблон/випадковість», а лише «присутність/відсутність», і коли культура фальшування інформації (наприклад щодо справжності банкноти чи документа) ще не була розвинута. Означування тіла та книги як вмістилищ певних сенсів має багато спільного. Тіло тексту, як і тіло людини, не інкорпорує зміни так легко, як ми б того бажали, і тому кожен елемент набуває статусу потенційно відторгненого, а різні інформаційні технології сприяють або заважають цьому. Хейлз, роблячи крок убік від

<sup>182</sup>Williams B. T. *Shimmering literacies: Popular culture and reading and writing online*. New York: P. Lang, 2009.

<sup>183</sup>Тут і в інших працях або інтерв'ю: Gane N. *When We Have Never Been Human, What Is to Be Done?: Interview with Donna Haraway*. *Theory, Culture & Society*, vol. 23, no. 7–8, Dec. 2006, P. 135–158.

<sup>184</sup>Hayles N. K. *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago, Ill : University of Chicago Press, 1999. P. 25.

«плаваючого означника» Лакана, вводить поняття «мерехтливого означника»<sup>185</sup> (flickering signifier), яке підриває усталене відношення означника та означуваного<sup>186</sup>. Сосюрівський (і не лише) означник, на думку Хейлз, був задуманий як єдиний за своїм складом і простий в структурі, причому структурі лише зовнішній, а не внутрішній. Йшлося про усну артикуляцію або письмовий знак, але Хейлз запевняє, що при появі на екрані комп'ютера «мерехтливих» означників, вони лежать лише на поверхні складнішої системи знаків. «Мерехтливі» означники заміщують плаваючі, адже працюють з багат шаровими знаковими системами, де немає принципу сусідства, а є стійкий принцип накладання. Робота з такими означниками, відтак, вже є іншим зчитуванням, зондуванням, вони відсилають до мінливих і флюїдних образів. Екранний знак завжди перебуває в ситуації небезпеки вторгнення шуму та зміни коду до невпізнаності для відправника. Randomness – це вся сукупність можливостей спотворення повідомлення. Кожне спотворення можна також вважати вірогідністю мутації, але найголовніше тут для нас те, як діалектика «шаблону/випадковості» випереджає діалектику «відсутності/присутності» і цей процес має деприваційні наслідки, як для людських суб'єктів, так і для, приміром, текстів. «Ми можемо розуміти мутацію як вирішальну подію в психолінгвістиці інформації. Мутація – це катастрофа в діалектиці шаблону / випадковості, аналогічна кастрації в діалектиці присутності / відсутності. Це знаменує розрив шаблону настільки екстремально, що очікування безперервної реплікації більше не може підважуватись» запевняє Хейлз<sup>187</sup>. «Мерехтливий

<sup>185</sup> В українському перекладі «блимаючий означник». Див. Хейлз, Кетрін Н. Як ми стали постлюдством: Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці : пер. с англ. / Кетрін Н. Хейлз ; Под общ.рук. Є.Т. Марічев . Київ : Ніка-Центр, 2002 . 428 с.

Зауважимо, що оскільки для авторки важать поняття «глибини» та «поверховості», на нашу думку, варто застосовувати саме слово «мерехтливий», аніж «блимаючий», оскільки останнє поняття великою мірою містить у собі ідею окреслених кордонів блимання. І таким простором може бути екран, про що Хейлз зазначає, надалі ця площина означування розширюється і межі її виявляються відсутніми. У зв'язку з нашим розумінням концепту «мерехтіння» в цій роботі, ми пропонуємо альтернативний варіант перекладу – «мерехтливий означник».

<sup>186</sup>Gitelman L. Materiality Has Always Been in Play: An Interview with N. Katherine Hayles. *Iowa Journal of Cultural Studies* 2. 2002. P. 7–12.

<sup>187</sup>Hayles N. K. How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics. Chicago, Ill : University of Chicago Press, 1999. P. 33.

означник поєднує мову з психодинамікою, заснованою на символічному моменті, коли людина протистоїть постлюдському (posthuman)<sup>188</sup>. Таким чином, Хейлз намагається, за її ж словами<sup>189</sup>, звернути увагу на крихкість матеріального світу, його форм, які можуть бути знищеними без шансу на відтворення. І в цьому їй і допомагає концепт «мерехтливого означника», який адаптує нові, наприклад, літературознавчі розвідки до захопливого та хвилюючого «спарювання» мови й машини у світі, де шаблон заміщує присутність ще й тому, що світ швидко стає непридатним для життя людських істот. Стаючи шаблонним, тканина текстовості тоншає, перетворюючись на мембрану з великою здатністю поглинання шарів значень, а завдяки «мерехтливому означуванню» продуктивність кодів просувається далеко за межі самих текстів: якщо читач може стати інтегральною схемою, дані олюднитись, а суб'єктивність комп'ютеризуватись, то нам не уникнути множення шарів означення. Попри віру Хейлз у взаємодоповнення шаблону та присутності, її заклик пам'ятати про крихкість матеріального світу, можна з прикрістю визнати, що жодна матеріальність не витримає такої кількості шарів значення, які вже нарощуються та розуміння ролі «мерехтливого означника» тільки черговий засіб стримати велику силу скорботи й фрустрації з цього приводу.

Тему роботи з онтологією нелюдських об'єктів, яку зачіпає соціальна екологія, продовжує Т. Мортон, вводячи поняття «мерехтливе людство»<sup>190</sup>. Для Мортонна важливі дві пари понять – солідарність та переслідування, і параноя та емпатія, які ми тут використовуємо лише в його інтерпретації. Завдання філософа полягає в тому, щоб показати, наскільки важливим є долучення до теорій, особливо сучасних теорій марксизму, нелюдського компоненту. З теорії Маркса, вважає Мортон, напрошується хибна теорія про поведінку та дію, їхнє радикальне розділення. Носій поведінки (а не дії) завжди оречевлюється та

<sup>188</sup>Ibid. P. 33.

<sup>189</sup>Gitelman L. Materiality Has Always Been in Play: An Interview with N. Katherine Hayles. *Iowa Journal of Cultural Studies* 2. 2002. P. 7–12.

<sup>190</sup>Мортон Т. Род человеческий: солидарность с нечеловеческим сообществом // Логос. Т. 29. №5. 2019. С. 59.

застрягає в розгортанні свого алгоритму, що закладений в його минулому, він присвячує себе безвольній участі в «стані справ», від якої не вимагається бути творчістю. Таким носієм поведінки є, в першу чергу, Природа, позбавлена шансу відпетляти від свого минулого, а тому і *людське*, закладене в ній, має ту саму долю. У свою чергу, носій дії потрапляє в пастку іншого часу – утопічного майбутнього. Але Мортон визнає у Маркса вказівку на симбіотичну реальність, яка поєднує два плани (дію і поведінку) одного суцього. «Миттєвість – та основа, завдяки якій минуле (травма), прослизаючи під планом майбутнього (відкритості), породжує відносний рух, який слід не *вибирати*, а лише *визнавати*»<sup>191</sup>. У цьому шарм неясності, в якій виконання алгоритму та вільне буття не розмежовуються. Неясність означає не незнання чи невизначеність, але навпаки – завелику кількість перемінних, широту вибору. «Річ починає демонструвати, що вона переслідувана (haunted) – сама собою». Тому Мортон називає людство «мерехтливим переслідуванням». «Тіні» людства – це ті нелюдські агенти, яких воно позбавило права на дію. Наведемо приклад. Якщо людина визначає себе через поняття особистості, то питання, яке ставить штучний інтелект «чи може стіл стати особистістю?» є однією з численних тіней глобального запитання про те, чим є людина. Відповідно, солідарність визначається за формулою  $I + n$ , тобто це таке світосприйняття, яке включає нелюдський компонент, і ще багато інших родів сутностей. Солідарність і відчуття переслідування – це різні аспекти одного і того самого буття. Солідарність вимагає прийняття параної і навпаки. Оречевлення – наслідок параної, але це також прагнення солідарності.

Нарешті ми підходимо впритул до питання про нелюдські агенти. Згадаймо одне з популярних хибних тверджень щодо агентності через цитату Джона Ло: «Агентність розуміється як емотивна і тілесно втілена, а не когнітивна: природа людини змінюється в соціальній теорії й практиці. Структури мисляться більш ламкими або непередбачуваними в своїй текучості. Але в той же час обговорення «методу» в соціальній науці все ще вичерпується

---

<sup>191</sup>Там само. С. 59.

відносно обмеженим репертуаром рішень»<sup>192</sup>. Звичайно, соціальними теоріями не обмежується перелік тих дисциплін й умонастроїв, для яких ця похибка лишається актуальною. Відштовхуючись від думок Мортон, за усталеною традицією людського мислення, «нелюдям» (тваринним організмам, роботам, речам тощо) достатньо націлити свій алгоритм на виживання, але не діяти задля чогось додаткового – щастя, наприклад. Іншими словами, ми, у тому числі займаючись наукою, не дозволяємо Природі, всім її нелюдським частинам і формам життя, бути щасливими або задоволеними, лише – виживати. Це має певне онто-теологічне навантаження, ця людська окупація дії та жбурляння нелюдським агентам лише поведінкових схем.

Онтологічна розгубленість, переконує Мортон, тут не є загрозою, навпаки, це творчий імпульс, бо вона дозволяє побачити в будь-чому потенціал стати примарою людського. Випередити цю розгубленість (не задля подолання, а заради примирення з нею) можна через включення нелюдського – такою є перспектива для науки, такою вона є і для марксизму. У передмові до альбому фотографій Ніка Гаффіні «Stillness»<sup>193</sup> він робить спробу розрізнення руху та статичності, відштовхуючись від власних об'єктно-орієнтованих онтологічних імажинацій. Мистецтво, переконаний Мортон, з'являється тоді, коли люди дозволяють речам займатися своїми справами (або самими собою). Дослівно: «Art is humans being occupied by letting things occupy themselves»<sup>194</sup>. На думку Мортон, статику об'єкта не варто розуміти буквально, вона хоч і спирається на беззаперечні фізичні закони, однак є не онтологічною знерухомленістю, а постає як мерехтіння (shimmering) без механічного втручання. Звідси і головний постулат філософа: «Objects shimmer without mechanical input»<sup>195</sup>. Чи то налякані, чи то розлючені зенонівськими стрілами, філософи ігнорують питання руху, говорять про нього як про видимість, не намагаючись вписати в онтологічне.

<sup>192</sup>Ло Дж. После метода: беспорядок и социальная наука / пер. с англ. С. Гавриленко, А. Писарева и П. Хановой. Науч. ред. перевода С. Гавриленко. М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. С. 16.

<sup>193</sup>Morton T. Nik Gaffney. Stillness. MER. Paper Kunsthalle & FoAM. 2016. 112 p. URL: <https://medium.com/aperiodic-mesmerism/moving-still-5dd4191d05f9>

<sup>194</sup>Ibid.

<sup>195</sup>Ibid.

Базовий стан об'єкта – рух всередині нього, постійне квантування та переквантування. Жоден процес, зокрема процес свідомості, не припиняється, він може лише зупинитися, але й тоді відчуття рухливості не зникає, бо зупинка роботи свідомості в певному напрямку є початком не менш цікавої операції – переслідування свідомості, наближення «до неї крадькома, ззаду», якщо лише трохи перефразувати Мортон. Але у цьому русі «позаду» свідомості, який важливий для індивіда, для об'єкта немає сенсу. Об'єкт лише кружляє навколо себе самого, дозволяє спотворювати себе в часі та просторі, перетинає осі різних координат і так (онтологічно) – переслідує себе. Точки об'єкта можна уявляти як його онтологічну сітку, де в якомусь куті рано чи пізно заблимає череп з «Послів» Гольбейна, що його згадує Мортон. «Сутність, яка мерехтить, одночасно виявляє і приховує себе: вона тут, і вона там, одночасно, ніби вкраплена рухомим сонячним світлом (...)». Мортон порівнює цей ефект зі стрічкою Мебіуса. Буття речі – це дисфункціональна ідея речі.

Ми можемо погодитися з Ноленом Герцом<sup>196</sup>, що в різних теоретичних розробках концепту світла (у Гусерля, Гайдеггера, Левінаса) йдеться не про те, чим є світло, а про передбачення щодо того, чим воно може бути. Тому сучасний дослідник перебуває в ситуації наявності історій розробки концептів «мерехтіння», «яскравість», «сцинтиляція», «освітлення» та інших, але він лишається поза розумінням того, що саме феноменологія може вивчати як феномен світла. Левінас розглядає свідомість як певну умову або положення, яке засноване на пасивному підпорядкуванні, покорі суб'єкта. Для нього світло є сцинтилюючим феноменом, сховком контамінованої матеріальності у коливаннях свідомості. У своїй статті Гертц використовує фрагмент тези Левінаса про те, що «диво світла – це суть думки»<sup>197</sup>. Суб'єктивна свідомість для нього є освітленням. Левінас бачить паралель між сцинтиляцією як способом виробництва світла і сцинтиляцією (пізніше – суб'єктивної) свідомості. «Імобілізована безмежністю ночі, свідомість є становлення цієї імобілізації як

<sup>196</sup>Gertz N. On the Possibility of a Phenomenology of Light. *PhaenEx*, Vol. 5, No. 1, P. 41–58, Spring/Summer 2010. URL: <https://ssrn.com/abstract=953113>

<sup>197</sup>Ibid. P. 52.

основи, позиції (...)»<sup>198</sup>. Кожен спалах або іскра свідомості (тобто певна позиція) є зверненням до безособистісної «ночі», темряви. Натомість розсіювання світла це відмова від позиції, свого роду ширяння свідомості.

У теорії Левінаса концепт ночі, на перший погляд, посилює роль світла як слабкої умови. Світло, а отже мерехтливе його проявлення, це *розуміння*, сприйняте унаслідок знерухомленого спостереження. Але до класичного здивування та осяяння своїм розумінням суб'єкт отримує ще одну «бонусну» можливість: значення світла подвоюється за рахунок порівняння радіусу його поширення в межах темряви. Іншими словами: зустріч зі світлом – це зустріч з собою в світі, інтенсивна іммобілізація. Визначаючи світло як сцинтиляцію, Левінас обмежує свідомість тим місцем, яке вона встановлює для себе. Це місце – не локус в абстрактному просторі<sup>199</sup>. Для Левінаса, як і для Мерло-Понті певним чином, таке місце пов'язане безпосередньо з тілесною реальністю.

#### **2.4. (Пост)феноменологічне розуміння «мерехтіння» у проєкті М. Рішіра.**

«Те, що здається» – об'єкт дослідження багатьох філософів і культурологів, серед них помітно для нас виділяються представники французької постфеноменологічної школи (Мерло-Понті та Рішір). Від класичного феноменологічного аналізу хронічно вислизає момент появи будь-чого з «мерехтливого» стану, стану коливання від однієї форми до іншої. Необхідно усвідомлювати, що існує суттєва різниця (хоча і зв'язок) між «мерехтінням» видимостей і певного роду чутливістю до такого «мерехтіння» (як буття). Доцільно згадати Мерло-Понті, для якого предмети з полотен Сезана отримували завдяки майстерності художника внутрішнє «мерехтіння», але позбавлялися коректних і необхідних з точки зору художньої мови експресіонізму зв'язків цих предметів один з одним, з середовищем<sup>200</sup>. На відміну

<sup>198</sup>Vasseleu C. Textures of light: Vision and touch in Irigaray, Levinas, and Merleau-Ponty. London : Routledge, 1998. P. 86.

<sup>199</sup>Ibid. P. 87.

<sup>200</sup>(Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С. 105.



від Мерло-Понті, Рішір розробляє вимоги до нового типу редукції, єдино спроможній виявити коливання феноменальності. Він демонструє архітектонічні реєстри феноменального, «просвічує» явища задля виявлення схожостей, одночасностей і накладань. Феноменологічне *ἐποχή* (утримання від судження) в пост-гусерлівському трактуванні стає у Рішіра блискучим приводом для говоріння про «мерехтіння феноменів». Уточнімо: ситуація феноменологічного «мерехтіння» і полягає в тому, що здійснюється гіперболічне утримання від судження<sup>201</sup>, але як редукування ця ситуація *ἐποχή* не веде ні до чого, окрім як феномена, у його стані миттєвих чергувань, перемикань появи-зникнення.

У своїй спробі довести перспективу методичного і методологічного використання феномена «мерехтіння» та миті утримання від судження як його ядра, Рішір стверджує одну з ключових думок свого есею:

«Якщо розпилені видимості, в їхній множинності, завжди мерехтять у положенні до видимості, то через те, що феномен, який вони як уривки феноменальності являють, також представляє собою початково – що ми мовчки й маємо на увазі – вихідну та істинну множинність феноменів, а не Єдність»<sup>202</sup>.

Рішір радикалізує феноменологічну редукцію, роблячи її умовною, надаючи специфічного ілюзорного характеру. Це, в свою чергу, викриває Я в його штучності та прирівнює його до художнього творіння.

Анрі Мальдіне трактує «естетичне» як інтелектуальне, чуттєве, афективне. Це ж трактування використовує Марк Рішір<sup>203</sup>. Він витворює асуб'єктивну феноменологію як естетичний проєкт, художню практику із застосуванням словників філософії. У той же час він заперечує тотожність феноменології та естетики, лишаючи за кожною її автономію. «Ілюзорно – а точніше, коливається, «мерехтить» на межі ілюзії та неілюзії майже все – переживання, феномен, але, що найсуттєвіше, ілюзорним є саме відчуття думки, відчуття нашого власного

<sup>201</sup> Там само. С. 217.

<sup>202</sup> Там само. С. 219.

<sup>203</sup> Ямпольская А. В. Феноменологическая редукция как прием // Вопросы философии. 2017. № 2.

URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1570&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1570&Itemid=52).

процесу мислення, а отже, самовідчуття Я»<sup>204</sup> – пише Ямпольська. Історія свідомості, суб'єкта, самоті важливі, але історія становлення смислу має передувати цим історіям.

Рішір закликає відмовитись від інтенціонального ставлення до Я, світу та іншого. Завдання сучасної феноменології – вияви різноманіття форм феноменологізації у світі, що є мерехтливим світом. Феномени «мерехтять» або «ширяють» між явищем і видимістю, явищем та ілюзією, вони не доступні уповні та перебувають у режимі перемикання між явленням і зникненням.

Штучна достовірність онтології забезпечується станом зависання в просторі між явищами та їхніми видимостями, станом, у якому найголовнішими стають координати та орієнтири, але аж ніяк не параметри достовірності чи хибності, реальності чи фантазійності світу, в якому онтологія діє як симулякр, світу, в площині якого онтологія застосовується. Простір феноменалізації – складний, адже часто ми маємо справу з непроявленими феноменами, які позбавлені якості центричності, які не можуть пояснюватися один через інший. Тоді мерехтіння знімає напругу феноменологічного шоку, тобто виконує певну терапевтичну функцію примирення. Призупинення тут постає як точка відпочинку. Якщо від «мерехтіння» можна раптово «втекти», відповідно, його можна штучно викликати там, де, здається, умови для цього мізерні, непереконаливі чи ненадійні. В обох випадках не варто сподіватися на затримку, на тривале споглядання. З матеріалів попередніх розділів ми пам'ятаємо, що говорячи про «мерехтіння», ми не мусимо потрапляти у пастку часу та часопростору, а щоразу уявляти ту перпендикулярну до лінійності часу пряму, яка є не поглядом на буття, а самим буттям.

Рішір пропонує таку модель феноменалізації, в якій перезбирання світу, що є сукупністю відтінювань різних речей, може відбуватися без змін просторової або часової орієнтації. Однією з цілей феноменології Рішіра було виявлення трансцендентальних структур симулякрів і аналіз їхніх наслідків для

---

<sup>204</sup>Там само.

феноменалізації, щоб здійснити повернення до феномена як до власне феномена<sup>205</sup>. Втім, його опис цього процесу виявився дечим набагато більшим, аніж зміною герменевтичного трактування на рух феноменалізації. Гіперболічне епохе, вдало розтлумачене Т. Морісом, контрастує зі станом «мерехтливої» свободи феномена. Якщо перебільшення (тобто нарощення значень, розширення мережі символічних орієнтирів і всього феноменального поля, разом посилення ролі власної ідентичності теоретика) має на меті «виробництво» феномена, працює на послаблення симулякрів<sup>206</sup>, нерідко призводячи до тривожного стану (або фіктивного безуму) філософа, то «мерехтіння» є відкриттям можливості переходу феномена від власної невизначеності (як не співпадіння «з самим собою») до визначеності, від статусу того, що зникло (ничого і безглузлого трансцендентного ніщо), до «обіцянки самого себе як чистого прозріння, тотальної та сталої феноменальності»<sup>207</sup>. Таке «мерехтіння» подібне до мерехтіння зірок<sup>208</sup>, оскільки захоплює не лише подвійний рух від приховування до виявлення, від наявності до відсутності (тоді б цілком можна було говорити про осциляцію), але містить у собі велику кількість «точок зупинки» (points d'arrêt), які позначені непевністю відносно того, що перед нами: абсолютне явлення чи абсолютне неявлення феномена. Не будемо заглиблюватися у пошук альтернативних назв таких точок або миттєвостей «зараз», але згадаємо, що ще для давніх греків так званий *kairos* означав не лише сприятливий момент, момент особливої удачі, а й момент оновлення (таке собі розкриття світу як «*brave new*»).

Не менш важливим у Рішіра є зауваження про те, що «мерехтлива» феноменалізація не переходить у феномен<sup>209</sup>, а лишається феноменалізацією

<sup>205</sup>Thomas M. La mécanique des leurres. La question de la phénoménalité et des simulacres dans la phénoménologie de Marc Richir. ENERO. 2013. P. 253–271.

<sup>206</sup>Варто зазначити, що Рішір має свою систему класифікації симулякрів, але узагальнено тут йдеться про повернення їх до феноменологічно-трансцендентального структурування, до статусу феноменів, за межами будь-яких метафізичних обіцянок.

<sup>207</sup>Ibid. P. 263.

<sup>208</sup>Ibid.

<sup>209</sup>За Рішіром говорити про «чистий» феномен абсурдно і недоречно, ми можемо розглядати феномен лише через множинність феноменів.

феноменалізації, тобто нескінченним процесом<sup>210</sup>. Проте в такому випадку виникає питання, на яке Рішір дає чітку, але не до кінця зрозумілу відповідь: що визначає внутрішню структуру «мерехтіння», тобто згини, повороти, надлами, перемикання, одним словом, усі зміни, які в ньому мають місце (згадаймо порівняння з мерехтінням зірок)? Рішір пропонує вважати за причину «*savoir primaire*»<sup>211</sup> (первинне знання), яке не є ані інтелектуальним, ані філософським чи метафізичним, натомість таким, з якого починається уся феноменологія.

Відповідно до Рішіра, така ситуація допомагає вберегтися від онтологічної фіксації (наприклад, в зображенні), а пропонує лише визначення, не позбавлене проблематичності.

Рішір пропонує дуже просту та зрозумілу вправу. Замість того, щоб у хмарі, що пропливає у небі, одразу розпізнати дракона, потрібно для початку дозволити хмарі бути нічим, окрім хмари, але одночасно допустити мерехтіння у цій хмарі інших форм і композицій<sup>212</sup>. Лише так фантазія отримує посвідчення, що може слугувати доведенням її «реальності» або хоча б доречності в певному відтинку часу (часові горизонти минулого та майбутнього тут справді мають ключове значення, бо фланкують миттєвість «раптом» у проявленні чи утвердженні буття). Між іншим, цей момент підводить нас до питання невітленої фантазії – чим вона є та який стосунок до цього має «мерехтіння». Останнє дозволяє описати фантазію як не скуту системами обміну чи дару, перетлумачити її несвоєчасність як необхідність без обов'язку.

---

<sup>210</sup>Richir M. L'aperception transcendante immédiate et sa décomposition en phénoménologie. Revisita de Fiosophia n° 26. Madrid. 2001. P. 7–53.

<sup>211</sup>Ibid. P. 18.

<sup>212</sup>(Пост)феноменологія: новая феноменологія во Франції и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С. 223.

### Розділ III. Естетичне. Концепт «мерехтіння» на службі в мистецтва.

*Вступ до розділу.* Сучасний дослідник медіа і філософ Міхаїл Куртов присвятив статтю трьом, на його думку, режимам сучасного естетичного<sup>213</sup>, беручи за дотичну до естетичного сферу теологічного (але його продовження ідеї Капуто про «смерть бога» нас зараз менше цікавить). Автор визначає режими як розсіяність, розгубленість та пористість, які доречні до «пост-інтернет» ситуації. Гіпоестетичне у Куртова набуває рис розсіяної «мерехтливості», не лише через те, що цифрове має прямий доступ до режиму «мерехтіння» (мерехтить зламаний екран гаджета, мерехтить помилковий код, мерехтить невміло накладений звук у любительському кліпі, мерехтять виправлення і підказки – flarf poetry), але й через неможливість кожної частки гіпоестетичного стати повноцінним естетичним саме через характер випадковості. Розсіяність як режим сприйняття характеризується нездатністю довго утримувати увагу та на багатьох компонентах одразу (інтернет-серфінг). Естетичне, позбавлене сили переконання, тим не менш перебуває в тотальності, не має початку й кінця, меж існування, каналізується через нові засоби та на нових майданчиках.

У цьому розділі ми ставимо за мету намітити історію використання концепту мерехтіння у відношенні до мистецтва, передусім візуального.

#### III.1. Образність та візуальність.

«Навіть так звана естетика з її мерехтінням пафосу в логосі – це розділ техніки, ритмизація перцептивних схоплень»<sup>214</sup>. Одні митці намагаються зробити цю техніку «поза межною» та надати їй майже літургійного звучання в «духовності», тоді як серіалізація мистецтва (на нашу думку більш рання, ніж 60-ті роки 20 століття, кінець 19 століття) встановлює таку собі «порційну духовність» і переводить твір у реєстр актуальних знаків. Матеріальність такого твору – це вже не спроба втілити в матеріалі та формі певну ідею, а радше

<sup>213</sup>Куртов М. Рассеянность, растерянность, пористость: три режима эстетического | Colta.ru. Colta.ru / Всё о культуре и духе времени. URL: <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/11653-rasseyannost-rasteryannost-poristost-tri-rezhima-esteticheskogo>

<sup>214</sup>Шурипа С. Произведение искусства как эффект когнитивной оптики // Художественный журнал №71–72. 2009. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/21/article/326>.

вправління в узгодженні різнорідних ідей, а отже – більшою мірою дослідження. Художник цифрової епохи стає таким собі «семіонавтом», що перетворює вивчення морфології своєї суб'єктності на мистецький жест. У складному інфоляндшафті сучасності трафік знання (у тому числі знання про твір мистецтва) – мерехтливий трафік – в якому окрім так/ні є ще «не знаю», призупинка відповіді. Твір мистецтва існує в режимі «мерехтіння», оскільки він перебуває під дією каскаду асоціацій та контекстуалізацій. Концептуальне мистецтво, як ми вже побачили, йшло на зустріч демократизації естетичного досвіду, але в царині мистецтва концепт «мерехтіння» отримав настільки різні тлумачення та застосування, що ця, начебто підготовлена демократична основа обертається тотальною плутаниною. Чи мається під «мерехтінням» щось «складніше», аніж лише ефект фарби, світла чи матеріалу?

Німецький філософ-антрополог К. Вульф «роздивляється» антропологічну науку в усіх її можливих типах і виділяє 7 тематичних напрямів<sup>215</sup>, на яких у перше десятиліття свого існування сконцентрувалась історична антропологія. Серед них і «мерехтіння прекрасного». У найзагальніших рисах, в нарисі «Антропологія: історія, культура, філософія» «мерехтіння» постає не лише метафорою невизначеності явища, що описує автор (прекрасного), але, певно, і характеристикою усього фрагмента, цілепокладання якого важко виявити. Вульф пропонує розглядати красу як «не-ідентичне», оскільки вона вказує на нетотожність особливої якості, але ніколи не розкриває конкретну образність. На противагу естетизації світу, існує «мерехтіння прекрасного» як режим краси, позбавленої влади, тобто краси видимої та контрольованої. Прекрасне як видиме виявляє себе у переміщеннях, зсувах, витісненнях, викривленнях<sup>216</sup>. «В мерехтінні прекрасного відображується метонімія бажання, знаки самозачарування, речові вказівки на ніщо»<sup>217</sup>. Як ми бачимо, Вульф не розвиває свою метафорику у ширшу концепцію, те, про що він пише, наче має розумітися

<sup>215</sup>Вульф К. Антропологія : історія, культура, філософія / Кристоф Вульф ; [пер. с нем. Г. Х. Хайдаровой]. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. С. 99.

<sup>216</sup>Там само.

<sup>217</sup>Там само.

за замовчуванням. Встановити, чи маємо ми справу з нерозробленим концептом чи взагалі з не-концептом дуже складно, адже інші роботи теоретика не дають додаткових підказок.

У доповнення «мерехтливого» прекрасного згадаймо, як концепт «мерехтіння» допомагає у розумінні естетичного коду. Якщо він стосується, наприклад, театральної п'єси, то тут його неоднозначність згадується у зв'язку з постаттю А. Стріндберга, який «вводить два різні неочевидні порушення<sup>218</sup>, втілені у двох героях, при цьому кожен головний герой є носієм і очевидного порушення, як віце-головний»<sup>219</sup>. Такі порушення зчитуються як однозначні і неоднозначні, викликаючи осциляції, перемикання. Найцікавіше відбувається тоді, коли ми починаємо усвідомлювати кожне порушення як вже окрему суперечність «очевидності-неочевидності». «При цьому щоразу виникає невизначеність, *мерехтіння*, що робить текст завжди новим, загадковим і непередбачуваним, а персонаж одночасно постає і головним, і віце-головним героєм, втілюючи і онтологічне, і онтичне начало. Так само і драматичний текст, який являє собою ніби суперпозицію станів (варіантів), які до початку сприйняття існують одночасно, стає своєрідною заявкою про початок руху до онтологічної повноти»<sup>220</sup> (курсив наш – А.Д.).

На нашу думку, корисною розробкою для теорій естетичного та візуального може бути проєкт американського філософа феноменологічної традиції Джона Салліса. Він пропонує визначити точку трансгресування через уявлений кут, де небачене (незрозуміле) мерехтить, але і видиме (зрозуміле, те, що пізнається) мерехтить, наче піддаючи сумніву своє існування. Кордон є у глобальному сенсі кордоном метафізики, однак лишається в її межах. Нескінченність як така (limitedness) у нього і стає мерехтливим кордоном (limit, більш вживане boundary). Місце мерехтливого ліміту уяви не є місцем, яке має

<sup>218</sup>З контексту мається на увазі суперечності, наявність лакуни між образами в кожному з героїв.

<sup>219</sup>Левченко О. Г. Театр у системі філософської антропології: монографія/ Олена Левченко ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. К., 2012. 296 с. – С. 122.

<sup>220</sup>Там само. С. 122.

своєрідну, навіть химерну форму. Йдеться аж ніяк не про форму буквально, а про стик буття та не-буття.

Пограниччя того, що «є» (наповненості) перед тим, чого «немає» (порожнечі) є мерехтливим. Як вдало зауважують коментатори<sup>221</sup> Салліса, у такому випадку хід думки Салліса є відгомонам цього, власне, «мерехтіння» як виробництва зображень, тож застосоване вище слово «границя» (boundary) насправді не є коректним, оскільки йдеться про «мерехтливу відкритість» мислення та уяви. Насправді за цим описом криється прагнення «заземлення» метафізичних ідей і їхнє більш доступне розгортання. До відкритості Салліс звертається знову і знову, щоб розкрити можливості візуалізації. Окрім того, такі ідеї Салліса наштовхують на важливі роздуми з приводу конденсації знання, адже виводить в поле дескрипції такий стан як «nearness»<sup>222</sup>, зависання свідомості того, хто пізнає, в модусі без суб'єктно-об'єктних відносин, без мислення границі як окреслення різниці феноменів «я» і «не я». «Мерехтіння» тут слугує характеристикою лінії демаркації, визначає кордон як вибіркочу відкритість, яку можна уявляти як пунктирну лінію, аби недовіра до поняття «кордону» (який відверто не пасує до питання уяви) зникла. Тільки цей відкритий кордон забезпечує метафізичне мислення, як вважає Салліс. Що створює відкритий кордон? Для Салліса відповідь очевидна і виправдана: кордон, створений світлом (бо мерехтіння це в першу чергу світлотіньове поняття), не є кордоном у повному розумінні, світло лише «припускає в собі наявність межі»<sup>223</sup>, але не стверджує її агресивно та авторитарно. Нагадаємо собі, що кордон, який Салліс бачить як межу, В. Подорога характеризує як перешкоду<sup>224</sup>, що через свою конфліктну природу вказує на появи та приховування світу.

<sup>221</sup>Maly K. *The Path of Archaic Thinking: Unfolding the Work of John Sallis* (Suny Series in Contemporary Continental Philosophy). State University of New York Press, 1995. P. 126.

<sup>222</sup>Ibid. P. 131.

<sup>223</sup>Crises in continental philosophy. Albany, N.Y : State University of New York Press, 1990. P. 129.

<sup>224</sup>Подорога В. А. К вопросу о мерцании мира. Беседа с В.А. Подорогой. Логос. 2005. № 5. С. 289, 290.



Ризикована справа шукати образ такому «мерехтливому» мисленню, яке описує Салліс. Однак йому це вдається через образ зависання (*hovering*) «мерехтливого зображення». Цікаво, що в іншому місці, характеризуючи мерехтіння або сяяння в живописі, як його розуміє Гегель, Салліс теж використовує образ зависання (*ширяння*)<sup>225</sup> щодо дискурсу філософа.

Інший феноменолог, автор роботи «Поетика простору» і ревний захисник поетичної уяви Г. Башляр пише: «На рівні поетичного образу двоїстість суб'єкта та об'єкта райдужна [*irisée*], мерехтлива [*miroitante*], невпинно активна у своїх інверсіях. У цій галузі створення поетом поетичного образу феноменологія є, якщо сміємо сказати, мікроскопічною феноменологією [*une phénoménologie microscopique*]»<sup>226</sup>. Поетичний образ тут передусім той, який схоплюється в процесі читання. Башляр порівнює мерехтіння з механізмом розгортання марення, сновидінь, роботи так званого *la conscience rêveuse*. Прагнучи підступитися до поетичних транссуб'єктивних образів через феноменологічні операції, він фокусує увагу на моменті народження образу в індивідуальній свідомості, заперечуючи конститутивність та незмінність образу. Акт творчої свідомості та продукт творчої свідомості (поетичний образ) синхронізуються в уяві читача, в якій образ передує знанню, а тому ніколи не затуляється думкою, радше передує їй. Проте ця синхронія, синергія не виключає інвертивний ефект мерехтіння. На жаль, в цій та інших роботах Башляр намагається прирівняти марення до «феноменології душі», його розуміння останньої не завжди чітке. Але описаний вище ефект незмінної змінності поетичного образу видається довершеним у своїй простоті. Попри те, що тут «мерехтіння» набуває в Башляра великого значення і характеризує дію уяви, в інших місцях він передбачувано користується поняттям суто для поетичних вставок, таких типових для мови цього філософа.

<sup>225</sup>Sallis J. *Transfigurements: On the true sense of art*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. P. 92.

<sup>226</sup>Bachelard G. *La poétique de l'espace*. (1957) [1961]. P. 10. URL:

[http://propos.orientes.free.fr/dotclear/public/Bachelard\\_G.\\_Poetique\\_de\\_l\\_espace\\_La\\_1961\\_3e\\_ed.\\_classiques.uqac.ca\\_octobre\\_2012.pdf](http://propos.orientes.free.fr/dotclear/public/Bachelard_G._Poetique_de_l_espace_La_1961_3e_ed._classiques.uqac.ca_octobre_2012.pdf)

У п'ятому розділі своєї роботи «Transfigurations: on the true sense of art» Салліс детально розглядає ті умови, які змушують Гегеля ставити колір і колорит на перше місце у живописі. Річ у тім, що саме гегелівська концепція піднімає питання вчування в колір, а отже – в живопис. Вона відкидає у тому числі кантівські тези про формальні ознаки як умови вчування, адже згідно з нею ніщо в живописі не продукується іншими засобами, окрім як засобами кольору. Однак, що саме оформлює ефект вчування, що складає ядро сенсовості? Відповідь у Гегеля стиснута в одне слово – *scheinen* (а також *Schein*), витоково у Гегеля йдеться про мерехтливий або сяючий колір, в якому і закладена чуттєва основа живопису. На думку Салліса, *Schein* – «одне з найскладніших слів для перекладу в тексті Гегеля, оскільки використання Гегелем цього слова чутливе до спектру різних смислових реєстрів»<sup>227</sup>. Салліс переконує, що у вживання слова вже закладена певна абсурдність, тому що у ньому звичний сенс перекручується. Він пише про те, що сенс немов працює проти самого себе, гегемонії означування, але при цьому мета пошуку сенсу лишається<sup>228</sup>.

Найголовнішим тут є застереження ототожнювати *Schein* (видимість) Гегеля з різновидом Ілюзії, спираючись на кантівське трансцендентне *Schein*, хоча не менш помилковою буде відірваність поняття від мистецького дискурсу. Значення «мерехтіння» як видимості чи омани має тут переконливо саботуватись, адже йдеться про специфічну об'єктивність, визначеність в собі і явлення. Підсумуємо: буття має свою визначеність, і «мерехтіння» є сутністю цієї визначеності, бо робить її видимістю, дозволяє спостерігати її (можна продовжити: як початок проявлення буття або/і абсолютного духу). Однак ця видимість не є оманою, тому не може вважатися Ілюзією, на чому, як вже зазначалося, наполягає Салліс. Сяяння або «мерехтіння»с чуттєвості відірване від матеріального, від твору мистецтва, адже є лише поверхнею для розігрування (явлення) себе. З'являючись, мерехтіння «з'являє» і те, що мерехтить. Важливо, що поверхня тут не відсилає до трансформації тривимірного простору, Гегель

<sup>227</sup>Sallis J. Transfigurations: On the true sense of art. Chicago: University of Chicago Press, 2008. P. 77.

<sup>228</sup>Ibid.

чітко розмежовує термінологічно поверхню мерехтіння і поверхню картини. У Гегеля мерехтіння не є екстернальним по відношенню до об'єкта, це один з режимів духу, в якому він дізнається не про речі, а насамперед про себе. Тому живопис робить видимими ті сліди, які дух залишає на чутливій поверхні під час свого сходження усередину власної внутрішньої сутності<sup>229</sup> (мається на увазі *die geistige Innerlichkeit*). У тексті Салліса, можливо, відчутна певна незгода з позицією Гегеля, але всупереч цьому він влучно констатує: «Ми бачимо, як слово *Schein* циркулює через різні його сенси (блиск, вигляд, проявлення, видимість, схожість, ілюзія) і як всі відмінності мають тенденцію до повернення (буквально – до стиснення) до власне мерехтіння»<sup>230</sup>.

Більшої конкретизації думка Гегеля набуває у його порівнянні, наприклад, вираження духу в скульптурі та живописі. Живопис, не маючи чітких обрисів, але маючи сяючий чуттєвий колір, дозволяє духу розпорозуватися, що в свою чергу підважує заперечення живопису як класичного виду мистецтва та робить переконливішим його перехід у романтичний. Хоча навіть в межах живопису мерехтіння не як виклад духовного змісту, а як сама мерехтлива чуттєвість, відрізняється за тим враженням, яке справляє на мислителя (різниця помітна у реакції Гегеля на роботи Рафаеля та на твори голландських митців). Через сяяння він описує також зображення карнації, зображення, яке є найскладнішим на його думку, хоч цьому і суперечать деякі технічні знання художників. Переливи кольорів карнації – єдиний і розрізнений водночас «ідеальний колір», який концентрує в собі всі колористичні якості аналогічно людському голосу, що містить в собі досконалу тотальність звуку. Ті сліди духу, про які вже писалося раніше, є таким чином відбитками в тих місцях, де художник вдається до гри саява, намагаючись передати вершину колористичного експерименту – передачу взаємопроникнення кольорів людської плоті. Детермінація живопису для Гегеля тут піддається сумніву та споріднює образотворче мистецтво з музичним.

---

<sup>229</sup>Ibid. P. 91.

<sup>230</sup>Ibid. P. 79.

М. Мерло-Понті також міркує щодо завдання живопису та визначає його як «пошук глибини»<sup>231</sup>. Він, вслід за Гегелем, йде далі за класичні дво- та тривимірність, тому пише, що глибина – це «досвід оборотності вимірів, певного глобального «розміщення», в якому дані всі виміри і по відношенню до якого висота, ширина, відстань виявляються абстракціями»<sup>232</sup>(курсив наш – А.Д.). Тому, коли Сезан шукає глибину, йдеться про пошук «того спалаху, або вибуху, Буття, і така глибина притаманна всім модусам простору, в тому числі і формі»<sup>233</sup>. Першочергово проблема глибини для Мерло-Понті є проблема кольору як місця, виміру, який самостійно творить відмінності та матеріальність, текстури та щось, що можна вважати сутнісним. Однак сутнісному замало бути просто видимим, а людині замало вдовольнитися тим, що визнавати у видимого його невидиму основу. Тому, певно, найголовніша думка Мерло-Понті в есе «Око й дух» наступна: «Доведений до крайнього свого ступеня і сили, живопис пробуджує свого роду безумство, або несамовитість, заключене в самій природі бачення, що співпадає з ним, оскільки *«бачити» означає володіти на відстані, а живопис розповсюджує це дивне володіння на всі аспекти Буття*, які повинні так чи інакше зробитися видимими, щоб потрапити на полотно»<sup>234</sup> (курсив наш – А.Д.). Перед нами, можливо, контур нової, не позбавленої екстравагантності думки. Ймовірно, режим розгортання буттєвості в живописі це свого роду доступна вправа на освоєння Буття як такого, тобто це концентрований ущільнений досвід, який зберігає своє право на універсальність.

Як відповідь на гегелівський кінець мистецтва, згаданий раніше Джон Салліс пропонує бачити «обіцянку мистецтва» через можливість бачення окремих елементів як єдиного одномоментного мерехтіння (сяяння). Але чи виправдовує такі очікування, до прикладу, глітч-арт? Його, безумовно, можна вважати кульмінацією того шляху, який пройшов об'єкт естетичного, випробовуючи глядача своєю «зробленістю» і неочікуваною «створеністю»,

---

<sup>231</sup>Мерло-Понті М. Око и дух. М, Искусство, 1992. С. 40.

<sup>232</sup>Там само.

<sup>233</sup>Там само. С. 40.

<sup>234</sup>Там само. С. 18.

надалі винайшовши спосіб не бути знайденим, а знаходити свого глядача, «самому наближатися до нас, масштабуватися»<sup>235</sup> у ризоматичному віртуальному просторі. Ракурс для мерехтіння є певною мірою насильницьким, що робить його красу двозначною. Водночас, ніколи ще в красі не було стільки простору для відхилення та його різних комбінацій, тому, ймовірно, можна вважати передбачення Салліса таким, що справдилось.

«Майбутнє або обіцянка мистецтва можуть бути відкриті лише у випадку позбавлення метафізичного протиставлення збагненого та чуттєвого і невідповідності між мистецтвом і істиною»<sup>236</sup>. Відкритий до різних смислових відтінків поняття «Shein», Салліс тепер розглядаючи теорію Ніцше перекладає поняття не лише як подібність, але як «сяяння» чи «вигляд». У своїх ранніх нотатках Ніцше характеризує свою філософію як «перевернутий платонізм», адже вирішивши жити у сяянні видимості він, таким чином, уникає пастки нігілізму. Тімоті Фрімен у статті «Мерехтливе сяяння: Обіцянка мистецтва в Гайдеггера та Ніцше» порівнює погляди двох філософів і, знайшовши точку дотику, якою стає ефект мерехтіння, долучає до порівняння погляд Салліса. У відомому випадку з парою черевиків Ван Гога, до якого ідейно та критично долучилися М. Гайдеггер, М. Шапіро, Ж. Дерріда та інші, значення має те, як саме «проглядається» площина полотна (але не в буквальному значенні). Це площина здійснення істини, процеси в якій можна пояснити термінами гештальт-композиції фігури та фону. Зробленість твору є закріпленням істини на своєму місці в певній фігурі, але фігура ніколи не існує незалежно від фону. Це структура, яка також має бути здійснена, складена та зафіксована, аби маніфестувати власну екзистенцію. Між фігурою та фоном виникає своєрідна напруга, але водночас і злиття, яке можна описати як «мерехтіння істини»<sup>237</sup>. Тімоті Фрімен слушно зауважує, що для Салліса не випадковим є те, що Ніцше

<sup>235</sup>Куртов М. Рассеянность, растерянность, пористость: три режима эстетического | Colta.ru. *Colta.ru / Всё о культуре и духе времени*. URL: <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/11653-rasseyannost-rasteryannost-poristost-tri-rezhima-esteticheskogo>

<sup>236</sup>Freeman T. The Shimmering Shining: The Promise of Art in Heidegger and Nietzsche. *Comparative and Continental Philosophy*, 5:1, 2013. P. 52.

<sup>237</sup>Ibid. P. 54.

називає давньогрецького бога Аполлона і світлосяйним (*der Scheinende*), і також покровителем і управителем прекрасної ілюзії (*schönen, Schein*). Аполлонічне, перший з двох мистецьких імпульсів грецької трагедії, є виявленням, опроявленням ілюзорної (і прекрасної в своїй ілюзорності) фігури-структури з хаосу фонового. Натомість діонісійське ніколи не може бути опроявленим, оскільки природа Діоніса є подвійною, а отже – невизначеною. Висновуємо, вслід за Фріменом, що такий погляд на відношення аполлонічного та діонісійського у Ніцше цілком корелюється з гештальт-композицією фігури-фону. Зрештою, Фрімен додає: для твору мистецтва, яким для Ніцше була грецька трагедія, характерний режим коливання між двома рухами опроявлення (що є водночас маніфестацією екзистенції) та приховування (запереченням екзистенції), дії уявного та бездіяльності уявного, тому фігура, що в такому процесі з'являється, є «мерехтливою фігурою» (у Салліса цей ефект частково переданий у понятті «*abysmal effect*»<sup>238</sup>).

Мистецтво може тяжіти до діонісійського імпульсу, однак він ніколи не матиме виняткову і одиничну владу над твором мистецтва. Живописний твір може, і Фрімен наводить такі приклади, мислитись як фон світу, зітканий з найменших елементів природи, аж ніяк не як фігура. Однак більш вірогідно, що маючи свободу творчості, митці комбінуватимуть обидва елементи в особливих комбінаціях, а отже «мерехтіння» такої авторської комбінаторики триватиме. Набагато важливіше, яка істина буде здійснюватися в такому «мерехтливому» режимі. Якщо істина мистецтва надійна та переконлива, вона стає поетизованим прихистком від всепоглинаючого буття-в-світі, використовуючи слова Гайдеггера. На початку роботи ми вже характеризували «мерехтіння» як біфуркаційний і медіативний момент. Другу ознаку по-своєму розкриває М. Ямпольський у статті «Між безпосереднім і опосередкованим»<sup>239</sup>, звертаючи увагу на те, що питання осягнення безпосереднього (як початкового) має

---

<sup>238</sup>Ibid. P. 59.

<sup>239</sup>Ямпольский М. Между непосредственным и опосредованным // Художественный журнал. 2000. № 32. С. 9–12.

зводиться до питання темпоральності. Безпосереднє дається нам як режим сліпоты, але зі скороченням відстані контакту з об'єктом ми здатні помічати актуальне безпосереднє, що здійснюється в моменті. Важливо визнати існування такого стану свідомості, що передує інтенціональності, об'єктній свідомості, інакше – стану неоформленості об'єкта. Для Гуссерля цей стан був позбавлений рухів чи форм, тому є гілетичною даністю (грец. *hyle* – сирий матеріал, речовина, матерія), двовимірним світом матерії, в якому відсутні будь-які конфігурації розташування об'єктів. Гуссерлівську ідею розвинув Мерло-Понті, між іншим, наважившись назвати первісне безпосереднє образом первинного буття.

Пауль Клее, за ним Грінберг і Мерло-Понті вважали, що роль матерії (гуссерлівської гіле) в живописі може виконувати колір, адже саме колір може набувати «підвішеного» стану поза опосередкованістю вагою, об'єктивним рухом, ритмом, густиною тощо, як лінія чи світлотінь, які через таку опосередкованість здійснюють медіатизацію.

З розвитком живописних прийомів і технік ми стали свідками того, як ілюзорний простір живописних творів став рівним, а заразом почав вимагати від глядача нового режиму бачення. Це бачення має бути таким, аби витримати обіцянку розкриття глибини і її вічного приховування. Отже, цей процес є «мерехтінням» в просторі картини, як визначає Ямпольський, тобто неможливість потенційного перейти в область актуального. «Поетику такої репрезентації можна назвати поетикою «затримки»<sup>240</sup>. Ми можемо назвати цю поетику конфліктною, якщо врахувати, що в ній визріває, але не здійснюється опозиція внутрішнього та зовнішнього, думки та об'єкта (тому біфуркаційний момент, як було зауважено раніше). Мистецтво має потенцію демонструвати дуже своєрідних рух – не між окремими точками сприйняття, а в межах самого сприйняття. Це, на нашу думку, і є «мерехтливий режим естетичного», в якому здійснюється тріумф суб'єктивного сприйняття і часу, тоді як колір стає засобом здійснення цього руху. Підсумуємо: розпізнати «мерехтіння» можна в тих творах мистецтва (Ямпольський працює з прикладом «затримки» Дюшана), в яких

---

<sup>240</sup>Там само.

можна зафіксувати часовий проміжок перед операцією свідомості – інтенціональністю.

Але, що як цей часовий проміжок напряду залежить від крихкості поверхні твору мистецтва, створюючи відчуття додаткової напруги, навіть занепокоєння? І чим компенсується таке відчуття? Таві Мєро, художниця та теоретикиня, в своєму матеріалі<sup>241</sup> поєднує концепт «райдужності» або переливів з концептом «інтимності», тобто близькості поза сексуальними конотаціями. Головна задача тексту, яку Мєро напрочуд елегантно розв'язує, зводиться до запитання: як інтерференція світла, що її бачимо на прикладі калюжі бензину, диску, мильної бульбашки тощо, пов'язана з концептом близькості? Ключем до цієї нестандартної інтелектуальної вправи стає сцинтиляція. Для Мєро великого значення набуває розуміння поверхні (surface), причому це розуміння має відповідати, вважає авторка, сучасним трендам у мистецьких візуальних практиках, які тісно пов'язані з використанням сучасних технологій, гібридних матеріалів тощо. «Райдужність» біполярна: її щонайменший прояв зваблює, притягує, тоді як надмір викриває в собі самому певну тактику лукавства, обману. Переливи є своєрідною формою зчеплення мерехтливих часточок. Це помічали в своєму повсякденні, здебільшого через контакти з різними тваринами та рослинами, ще давні греки (звідси – *poikilos, aioios*<sup>242</sup>), але якщо розуміти переливи як феномен, то є багато підстав трактувати його через інший – феномен камуфляжу. «Райдужність», відтак, як особлива сцинтилююча інстанція камуфляжу, буквально засліплює потенційного хижака, є демонстрацією конкретних інтер'єрно-екстер'єрних (або внутрішньо-зовнішніх – А.Д.) переговорів, що в кінцевому підсумку призводить до припинення розрізнення зовнішнє-реальне»<sup>243</sup>. Ефект райдужності чи мерехтливості – це гетеротопічні зсуви, коли зображення, що сусідять, мають різний ступінь реальності. Але саме камуфляж актуалізує питання реальності та з'яви, зовнішнього вигляду, бо є

<sup>241</sup>Meraud T. Iridescence, Intimacies. *e-flux*. URL: <https://www.e-flux.com/journal/61/60995/iridescence-intimacies/>

<sup>242</sup> Ibid.

<sup>243</sup> Ibid.



одночасно феноменом внутрішнього та зовнішнього, зі стабільно включеним визнанням ролі множинності. У багатьох ситуаціях відсутність або пошкодження камуфляжу тотожне смерті, загибелі живого організму, але на відміну від блиску чи переливів, в яких часточки занадто ущільнені, мерехтіння в класичному прояві є явищем з показною байдужістю до опозиції смерті-життя, бо фон у мерехтінні, тобто темрява і інколи тиша – це аналоги постійно присутньої смертності. Майже класичним став підхід сприймати поверхню як екран. Тоді блискучий екран може бути а) маніфестацією (проекцією) б) місцем блокування (поглинання та відбиття світла). Простір екрану, якому присвячено немало інтелектуальних розвідок, нам важливий тут, постільки він уможливорює говоріння про віртуальність як щільність маленьких частинок реального, зміст яких піддається сумніву і, тому, сцинтилює. Чи є піксель – фотографією? Чи є фрагмент кадру – фільмом? Однак, щоб уточнити цю конфігурацію, потрібно поставити інше, дуже важливе питання: хто спостерігає за процесом? Підхід Мєро, ймовірно, більшою мірою спонтанний, аніж продуманий, але його привабливість ми прагнемо тут оцінити. У першу чергу, авторка пропонує трансгуманістичне тлумачення теми. Нова людина це та, яка визнає зміну локусу виробництва реальності. Реальність має постачати переконливі образи себе, кожен такий образ є маніфестацією. Але наукові образи стримують множення образів-маніфестів, виконуючи блокувальну функцію (див. вище про дві функції поверхні). Що ж, говорити про реальне як про екран вже не видається таким хитромудрим, якщо тільки постійно мати на увазі, що екран підвладний законам стереоскопії, тобто для нього важлива щільність образів. А ще частина цих образів – ілюзії. «Народження сучасної людини поєднується з народженням проблеми поверхонь»<sup>244</sup>. А дискурс поверхні неодмінно перехрещується з дискурсом інтимності або близькості, адже за своєю природною суттю людина сприймає саме дотик як підтвердження реального (реального почуття, реальної небезпеки, реального іншого тощо). Дотик – маркер близькості. Отож поверхня – це універсальна дискурсивна модель для того, щоб сучасна людина могла

---

<sup>244</sup>Ibid.

фіксувати стан справ – «досвід поверхні – це досвід розпізнавання – визнання мерехтіння ні тут, ні там», це віртуальне місце схрещення видимостей і реальностей. Але постати перед чи опинитися в цьому місці – замало, потрібно зважати на його проксимальну якість та тренувати своє розуміння логіки і архітектоніки близькості.

Надихаючись розробкою авторки, ми пропонуємо розуміти будь-який штиб комунікації як гру з поверхнею реальності, яка має як перцептивну щільність, так і інтимну глибину. Можливо, для цього варто розробити нові гаптичні техніки для взаємодії з реальністю, а з цього випливає, що дослідження різних ефектів поверхонь, у тому числі мерехтіння, мають значення. Важлива теза Меро така: «Ми живемо у час райдужності, сцинтиляції між віртуальним і реальним (...), де поверхні – вже не конкременти, для яких передбачене зіткнення, а місця сліпучих зустрічей. Сам досвід дотику потрібно осмислювати заново. Інтимність у час райдужності повинна носити іншу назву»<sup>245</sup>. У своїй статті Меро перейменовує інтимність у близькість, і навіть – у трансінтимність. І цей крок вдається саме завдяки відходу від Schein і уваги до складніших світлових ефектів.

Важливе, на наш погляд, засвоєння ідей, що їх висловила в інтерв'ю Катерині Яковенко Кеті Чухров. Теоретикиня вдало зауважує<sup>246</sup>, що займатися “сучасністю” сьогодні спроможні лише квазі-університети та псевдо-академії чи їх альянси, звільнені від фінансових зобов'язань перед державою. Однак їхнє розмите бажання постсучасності, налаштованість на естетизацію концептуального та готовність (питання: наскільки щира?) до утопії майбутнього слугує аж ніяк не на користь мистецтва, навіть виявляє його слабкості, особливо в питання теологізації та ретеологізації політичних, соціальних процесів. Тягар сучасної ситуації криється у тому, що ми маємо справу з гібридним «мерехтінням» різних часів у «зараз». Пропозиції проєктів нових утопій надходять з боку консервативних правих сил, які позиціонують

---

<sup>245</sup>Ibid.

<sup>246</sup>Технологии и теология – российский философ Кети Чухров о трендах в мире и искусстве. *Українська правда. Життя*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/01/26/222285/>

себе через різні типи ідентифікацій: зі спільнотами, з вірою, з вибором, солідарністю, а головне – з пригніченими та знедоленими (додамо від себе, що метамодерна ситуація сучасності лише підтримує неопирання такому новому благочестю). Отож теологія бере під свою опіку питання істини, а філософія практикує у царинах машинерії, біофізики тощо. «Мерехтіння» як явище ними заперечується та скасовується, а мистецтво не здатне сьогодні підтримати цей режим реальності. Але заперечення «мерехтіння» – це свідчення неготовності розвитку нових горизонтів символізації та режимів читання, в найширшому розумінні останнього.

Ситуація метамодерну небезпечна тим, що вона пропонує кінечну естетизовану концептуалізацію, тобто закриває важливий етап розвитку мистецтва не даючи йому останній шанс на додаткові прояви чи соціальні перетворення. Візуальне заміщує мисленнєве, адже останнє ніколи не стане темою жодного арт-ярмарку чи бієнале.

### III.2. «Мерехтіння» зображень в праці Елізи Стейнбок.

Поширена звичка мислення полягає в тому, що наші слова нічим не кореспондують самі по собі. Лише резонанс їхнього вжитку може бути фактором консолідації, співзацікавлення, співпричетності, співбуття.

Одним з найпізніших творів, який ставить на перше місце резонанс «мерехтіння» і запрошує долучитися до цього резонансу, є робота Елізи Стейнбок, в якій навіть назви розділів і підзаголовків виявляють відданість авторки концепту, а сама робота в межах глав є поступовою інвентаризацією ще й мерехтливих поверхонь (тіло, екран і т.д.). Водночас, це великою мірою дослідження в жанрі «me-search» (виразний я-центризм притаманний першим розділам), яке розгортається у площині гендерних досліджень, теорії кіно, тілесних практик, транссексуальності (і інших форм «транс-») та естетики зміни. До стильових особливостей власного тексту авторка додає такі: відкритість, незавершеність та сцинтиляційний характер, у дослідженні кожен фрагмент є епізодом одного експерименту. Важливим вектором думки авторки стає розкриття сутності трансонтологій. Це онтології, орієнтовані на процес, а не на об'єкт(и). «Я сподіваюсь, що читачі, зацікавлені в дисципліні кінознавства, знайдуть власні амперсандові конструкції, в яких можна розкопати афективне мерехтіння та кінематографічне мерехтіння, щоб привнести нові концептуалізації у відносини форми та змісту»<sup>247</sup>. Авторка доводить, що саме теорія мерехтливих зображень робить життєздатними багато інших концептів, прив'язаних до соціальної, культурної, гендерної ідентифікацій та диференціальних станів транс-сінематичних онтологій. Спробуємо структурувати найважливіші тези цієї праці.

1. *«Мерехтіння» як діафорологічний концепт.* Концепт «мерехтіння» ітераційний. Нерідко слугує для опису певної модифікації перетворення, з'яви тощо. Підставою для того, щоб визнати потенціал концепту, є щонайменше поєднання, здійснене Р. Бартом, – «естетичного, афективного та політично

<sup>247</sup>Steinbock E. *Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change*. Duke University Press, 2019. P. 3.

нагального характеру мерехтіння»<sup>248</sup> задля розвінчання міфів бінарного та діалектичного мислення. Модифікуючи бартівське «Нейтральне», авторка визначає «андроґінне» як синонімічне до «мерехтливого»<sup>249</sup>, що допомагає їй працювати з фільмічними текстами. А звертаючись до бартівського «ширяючого» суб'єкта, вона схищує андроґінне та Нейтральне у точці, яку ми можемо назвати просто «кут зору». У такому разі, можна було б дійти висновку, що «мерехтіння» як якість тексту чи образу залежить лише від позиції спостерігача. Але авторка вважає, що відношення до «мерехтіння» визначається не через позицію, а через процес. Підняття бартівської «path-ology» до метадискурсу аж ніяк не свідчить про нахабство чи занадто амбітні цілі, а лише про зосередження на нюансах емоційної гіперсвідомості, що занурена в стан глибокої афективності, яку також можна образно визначити як «нерухомість в потоці». Слідуючи за Бартом і його вивченням Нейтрального, Стейнбок вважає, що афект – це свого роду гачок, який повертає певний концепт в актуальне ідейне поле, але водночас і сам концепт, під дією афекту, привертає увагу і формує дискурс. «Застосовуючи (...) спроможності помічати та схоплювати «мерехтливе поле тіла, позаяк воно (...) змінюється» відповідно до текстових нюансів, Барт закликає до науки про мерехтіння, яку він називає діафорологія, тобто теорія про те, як одне відрізняється від іншого»<sup>250</sup>. Отже, «мерехтіння» – це також опис модуляції тексту між афектами та смислами, це концепт, в основу якого покладене запитування про різницю.

2. *«Мерехтіння» і трансонтології.* «Мерехтіння» – форма некогерентності та відкидання норми, усунення бінарних опозицій. Мерехтливістю можна вважати і якість кіноперсонажа, становлення якого відбувається через поступове опанування статусу будь-кого і нікого одночасно, до власне знаходження (через «одкровення», відкриття секретів, подібно до героя давньогрецьких переказів Тіресія<sup>251</sup>) його/її ідентичності або механізму її зміни. Трансонтології – більше

---

<sup>248</sup>Ibid. P. 9.

<sup>249</sup>Ibid. P. 10.

<sup>250</sup>Ibid. P. 117.

<sup>251</sup>Ibid. P. 7.

процесо-орієнтовані, аніж об'єктно-орієнтовані. Мерехтіння у фільмі, миготіння світла і темряви, життя-смерті-життя, відсилає нас до самого осердя афективної трансонтології. Робота з трансонтологіями, водночас, вимагає екскавації історичних шарів, в яких у свою чергу нашаровані видимості, відносини яких, при процесі екскавації, стають непрозорими, може і незрозумілими, але також «переливаються, миготять, спалахують». І завжди буде існувати фон або поверхня, яка блокуватиме деякі значимі відносини, висуваючи наперед інші.

3. *«Мерехтіння» і сінематичне.* Світлові візерунки (або наслідки «практик світла») є принципом роботи з кіно, але не лише з формою подачі, але й зі змістом, особливо якщо йдеться про транс експерименти. Карнальний зір не здатен сприймати мерехтливий образ, адже переводить його або в категорію ілюзії (міраж), або ж просто фіксує в свідомості як сліпу пляму небачення та незнання. «Shimmering is my concept for change in its emergent, flickering form»<sup>252</sup>. Стейнбок вважає, що мерехтливе кінематографічне зображення є радше нормою, аніж винятком, тим паче говорячи про трансгендерні дослідження. Захоплення мерехтливими ефектами, мерехтливими образами – це ознака сінефілічної пристрасності. Мерехтливий режим, певною мірою, це і режим буття сінефіла, це налаштування, яке допомагає отримати доступ до іншого набору знань та досвіду.

4. *«Мерехтіння» і видимість.* Дельоз визначає видимості як «форми світлості, які створюються самим світлом [епохи] і дозволяють речі чи предмету існувати лише як спалах, блиск або мерехтіння»<sup>253</sup>. Це світло «другого порядку». Тобто це другорядні візуалізації (видимості), які слідують за первісною візуалізацією. Мерехтіння, лише за умови наявності світла «першого порядку», тобто джерела появи, може бути власне буттям, тобто претендувати на історичність, на абсолютність в своїй даності. Раніше механізмом перерозподілу світла і темряви, розстановкою сил як творчістю була фантазмагорія. Остання не є буквально проекцією мерехтливих образів, а радше

---

<sup>252</sup>Ibid. P. 8.

<sup>253</sup>Ibid. P. 31.

формою люмінесценції, завдяки якій, наприклад, кінематографічні образи можуть існувати як самоочевидні «мерехтливості». Оскільки авторку турбують проблеми, пов'язані з ідентичністю зображуваного, вона пропонує говорити про «мерехтливі» ідентичності. Їхній стан – це нова фантазмагорія, що не цензурується тим, хто за нею спостерігає, бо все нею запропоноване може бути зведене до перемикання присутності-відсутності в конкретному проміжку часу або епосі.

5. «*Мерехтіння*» як режим пізнання. «Мерехтливий образ» – це відповідь на питання «хто я?» для багатьох транссексуальних людей і книга рясніє прикладами історій про них. Мерехтливість образу «self» (статі, гендеру, раси) авторка час від часу порівнює з поверхнею води, що таїть в собі нерозуміння, щось, не доступне досвіду спостерігача. Ми можемо додати: якщо мерехтіння вимагає спостереження, але невтручання, це можна трактувати на рівні соціально-політичному як метафору безпеки: спостерігати, але не втручатися, у ідентифікацію іншого. Мерехтіння часто грубо «вилучене з соціальності»<sup>254</sup>, але це не означає, що концепт не можна застосувати до пізнання соціальних проблем. Адже головна роль мерехтіння – воно «призупиняє епістемологічну недовіру»<sup>255</sup>.

У статті «Онейротехніки і суб'єкт-стробоскоп»<sup>256</sup> Віктор Мазін, згадуючи «машину сновидінь» Вільяма Берроуза та Брайона Гайсіна<sup>257</sup>, а також фільм «The Flicker» Тоні Конрада, перевіряє аргументи ефекту «розширення свідомості», що його пропонують стробоскопічні машини, зберігаючи при цьому суттєву долю епістемологічної недовіри, про яку йшлося вище. Під «розширенням» можна розуміти вихід за межі людського образу та образу людського тіла, людської форми. Неспроможність мислити в термінах не-образів є трагедією свідомості людських істот. В. Берроуз «проводив паралель між роботою уявного реєстра і тією формою, яку розум/знаки сприйняття проектують на мерехтливий екран»<sup>258</sup>.

<sup>254</sup>Ibid. P. 69.

<sup>255</sup>Ibid. P. 17.

<sup>256</sup>Мазін В. Онейротехніки и субъект-стробоскоп. *сигма*. URL: <https://syg.ma/@lacanalia/viktor-mazin-oneirotekhniki-i-subiekt-stroboskop>

<sup>257</sup>Там само.

<sup>258</sup>Там само.

Це означає, що людина намагається (і навіть схильна) бачити образ там, де його об'єктивно бути не може, але прагнення упорядкувати точки в ритм є непереборним. Така неймовірна кількість образів надає форма твору Конрада «Мерехтіння». Конрад мав особливе метазавдання – знищити партитуру як культурне явище. Великою мірою його фільм фіксує зміну в історії мистецтва, що до цього була фіксацією індивідуальних «партитурних» образів, а перетворилася на неосяжну суму образів складних, різноманітних, усепереможних і, головне, випадкових. «The Flicker» став ключовим фільмом в експериментальному авангардному кіно 1960-тих. Він вивів візуальний прийом мерехтіння чорних квадратів на білому тлі на рівень мерехтіння інакшого змісту: «Мерехтіння – мінімальна форма фантазму; і суб'єкт мерехтить разом з агальною, об'єктом, «навколо якого аналіз суб'єкта будується – предмет, співвіднесений, пов'язаний, з тим мерехтінням суб'єкта, яке і формує, згідно нашої теорії, фундаментальний фантазм, задаючи те місце, де суб'єкт може зафіксувати себе в якості бажання»<sup>259</sup>. Тому можна стверджувати, що, за Мазіним, суб'єкт-стробоскоп є носієм нової образної складності, який від переживання мерехтіння перейшов до власного мерехтіння. Це набагато більше, аніж те, що можна було б назвати «розширенням» сприйняття чи свідомості.

---

<sup>259</sup>Там само.



## ВИСНОВКИ

У цій роботі окреслено деякі ідейні та теоретичні розробки, в яких значну роль відіграє концепт «мерехтіння». Виявлено, що єдиних консенсусних змісту та стилю використання концепту немає. Втім, попри різний характер, звернення до концепту «мерехтіння» нерідко свідчить про спробу дослідника або митця знизити ризики непереконливості того чи іншого теоретичного або художнього проєкту. Це, ймовірно, і є найважливішою інтенційною складовою роботи з концептом. Водночас така робота абсолютно неможлива без розуміння того, що «мерехтіння» є досить вибагливим і нестабільним дослідницьким інструментом для тих, хто уникає радикальної знеособленості в ході теоретичних або поетологічних операцій. Їх важливими смисловими елементами, окрім знеособлення, є готовність до модусу непередбачуваності (відкритість нісенітності) й пов'язане з нею оновлення світу, здатність розпізнавати його нові форми сконструйованості. Ми також помітили, наскільки проблеми мови та часу є важливими для утвердження «мерехтіння» як концепту, і яка велика, на перший погляд, навіть неосяжна множина фіктивних вживань, грубих спрощень і недбалих використань постає на фоні окремих вдалих концептуалізацій.

Отже, ми зафіксували випадки більшої і меншої виправданості й доцільності використання концепту «мерехтіння» і простежили, чим саме відрізняється зміст цього концепту в різних царинах знання. Ми зрозуміли, що «мерехтіння» може позначати певний ефект, явище, подію, якість тексту, світу, суб'єкта тощо. Ми побачили, у яких випадках використання «мерехтіння» вражає точністю та вирішальністю у якості когнітивного інструмента (наприклад, у поетологічних проєктах, у глибокому аналізі фільмічних, поетичних і загалом текстових чи візуальних матеріалів), але як у той же час мають місце некоректні ототожнення концепту «мерехтіння» з концептом поняттями осциляція або сцинтиляція. Було з'ясовано, що великий корпус концептуалізацій «мерехтіння» становлять поетизовані кліше й трюїзми, що не несуть в собі ідейної цілісності й не вказують на чіткий об'єкт дослідження. Попри те, що подекуди «мерехтіння» сигналізує про збиті дослідницькі

орієнтири, а головне – про розгубленість в ситуації прийняття суб'єктного погляду як єдино правильного, у таких розробках, як феноменологічний проєкт Введенського (у тлумаченні Подороги) або феноменологічний проєкт Рішіра, він набуває вагомій ролі та, по суті, перекидає смисловий місток між двома формами (поетичною та феноменологічною) сприйняття світу. Крім проблематики, яку було розглянуто, концепт відсилає до низки додаткових питань. Цікавим вектором дослідження може стати прогнозування майбутнього концепту «мерехтіння». Введенський вважав, що логіка та мова лише ковзають поверхнею часу, але ніколи не відповідають йому. Ми були готові, що і формула «мир мерцає (как мышь)» Введенського лишилася зупинкою десь у просторі та часі «Серой тетради», й навіть припускали, що ця формула не може бути реактуалізованою. Однак виявили, що концепт продовжує працювати там, де гостра потреба в новизні світу й одночасне визнання безглуздості цієї новизни зіштовхуються разом і відкривають те, чим і є «мерехтіння» – безперестанною зміною та рекомбінацією знання про світ, а, отже, самого світу.

Це дослідження ідейно починалось з інтерв'ю з В. Подорогою під назвою «До питання про мерехтіння світу». У результаті стало очевидно, що це питання не застрягло лише в окремому поетично-філософському проєкті. Якщо ми розглядаємо «мерехтіння» як концепт, ми можемо повертатися до цього питання і надалі.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. 288 с.
2. Азарова Н. Основные модели взаимодействия философского и поэтического дискурса на уровне лексики (на материале русских философских и поэтических текстов второй половины XX – начала XXI века) // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка, социолекты, современные речевые жанры. Материалы международной конференции 19–21 июня 2009 года. М. Ярославль: Ремдер, 2009. С. 13–23. URL: [http://natalia-azarova.com/cgi-bin/index.pl?p=main\\_model](http://natalia-azarova.com/cgi-bin/index.pl?p=main_model) (дата звернення: 21.05.2021).
3. Амелин Г., Мордерер В. Письма о русской поэзии. М.: Знак, 2009. 424 с.
4. Антология концептов. Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. Том 1. Волгоград: Парадигма. 2005. 352 с.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994, с. 462–518.
6. Барт Р. Миф сегодня. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа "Прогресс", "Универс", 1994. С. 72–130. URL: [https://www.booksite.ru/fulltext/bar/bart\\_r/1.htm](https://www.booksite.ru/fulltext/bar/bart_r/1.htm) (дата звернення 21.05.2021)
7. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. Составление, пер. с франц. и послесловие Сергея Зенкина. М.: Ad Marginem / Сталкер, 2002. 288 с.
8. Бенъямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. 288 с.
9. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург: УФактория, 2006. 200 с.
10. Бубнов А. МЕРЦАНИЕ СИММЕТРИИ. *Speaking In Tongues Лавка Языков*. URL: [https://vladivostok.com/speaking\\_in\\_tongues/boobnov01.htm](https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/boobnov01.htm) (дата звернення: 16.05.2021).
11. Волошин М. Аполлон и мышь // Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1989. URL: [http://az.lib.ru/w/woloshin\\_m\\_a/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0040.shtml)

12. Воробйова О. П. Концептологія в Україні: здобутки, проблеми, прорахунки. Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія : Філологія. 2011. Т. 14, № 2. С. 53–64.
13. Вульф К. Антропология : история, культура, философия / Кристоф Вульф ; [пер. с нем. Г. Х. Хайдаровой]. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. 278 с.
14. Гончар Н. Автопортрети. Вибрані вірші. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. 192 с.
15. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Ханс Ульрих Гумбрехт ; [пер. с англ. С. Зенкина]. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 183 с.
16. Делез Ж. Логика смысла. Москва; Екатеринбург. : Раритет. Деловая кн., 1998. 480 с.
17. Демьянков В. З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007. (РАН: Институт русского языка им. В. В. Виноградова). С. 606–622. URL: [http://www.infolex.ru/FOR\\_SHV.HTM](http://www.infolex.ru/FOR_SHV.HTM). (дата звернення: 21.05.2021).
18. Деррида Ж. Эссе об имени: монография. Санкт-Петербург: Алетейя, 2015. 192 с.
19. Деррида, Ж. Призраки Маркса. Пер. с франц. Б. Скуратова под ред. Д. Новикова М.: Logos-altera, 2006. 256 с.
20. Друскин Я. Вестники и их разговоры; Это и то; Классификация точек; Движение // Логос. М, 1993. № 4. С. 91–101. URL: <http://www.d-harms.ru/library/realnost-pogranichnogo-suschestvovaniya-ya-v-mire-daniila-harmsa19.html> (дата звернення: 21.05.2021).
21. Європейський словник філософій. Лексикон неперекладностей. Том перший. Наукові керівники проекту: Барбара Кассен і Констянтин Сігов / Пер. з франц. К.: Дух і літера, 2009. 576 с.

22. Жолковский А. Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты. В: Эткиндовские чтения: Сб. статей по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда (27–29 июня 2000). Ред. П. Л. Вахтина, А. А. Долинин, Б. А. Кац и др. СПб: Изд-во Европейского Унiversитета в Санкт-Петербурге. 2003. С. 250–271. URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/trop/>. (дата звернення: 21.05.2021).
23. Золян С. Юрий Лотман о тексте: идеи, проблемы, перспективы / С. Золян // Новое литературное обозрение. 2016. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2016/3/yurij-lotman-o-tekste-idei-problemy-perspektivy.html> (дата звернення: 21.05.2021).
24. История понятий, история дискурса, история метафор / Пер. с нем.; Сборник статей под ред. Х.Э. Бёдекера. М., 2010. 320 с.
25. Кагановська О. М. Лінгвокогнітивний аспект утілення текстових концептів у французькій та українській художній прозі / О.М. Кагановська // Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія № 9. Сучасні тенденції розвитку мов. Випуск 2. К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2007. С. 50–57. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/3477> (дата звернення: 21.05.2021).
26. Кагановська О. М. Текстові концепти французької художньої прози середини ХХ сторіччя: когнітивно-нараторологічний погляд / О. М. Кагановська // Теоретична і дидактична філологія. 2013. Вип. 15. С. 195–203. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tidf\\_2013\\_15\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tidf_2013_15_22). (дата звернення: 21.05.2021).
27. Клековкін О. Ю. *Theatrica* / *Histrionia*: Клековкін О. Ю. *Theatrica*. Лексикон / Олександр Клековкін ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ: Фенікс, 2012. 801 с.
28. Кононенко В. І. "Мерехтіння смислів" у процесах текстотворення / В. І. Кононенко // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2015. № 2. С. 53–67. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvntsh\\_sl\\_2015\\_2\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvntsh_sl_2015_2_6). (дата звернення: 21.05.2021).

29. Кононенко В. І. Смыслові конотації у структурі тексту. Мовознавство. 2010. № 2/3. С. 146–155. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/MoZn\\_2010\\_2-3\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/MoZn_2010_2-3_13). (дата звернення: 21.05.2021).
30. Корчагин К. Возвращение «мерцающего» субъекта: московский концептуализм и поэзия 2000–2010-х годов // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ред., сост. Х. Шталь, Е. Евграшкина. Верн. 2018. С. 383–396.
31. Краснопольская А.П. Познавательная стратегия постнеклассики // Вестник МГУКИ. 2011. №6. С. 28–33. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poznavatel'naya-strategiya-postneklassiki> (дата звернення: 11.06.2020).
32. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), (Серия «Книга света»). 2004. 656 с.
33. Куртов М. Рассеянность, растерянность, пористость: три режима эстетического | Colta.ru. *Colta.ru* | *Всё о культуре и духе времени*. URL: <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/11653-rasseyannost-rasteryannost-poristost-tri-rezhima-esteticheskogo> (дата звернення: 16.05.2021).
34. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
35. Левченко О. Г. Театр у системі філософської антропології: монографія / Олена Левченко; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. К., 2012. 296 с.
36. Липавский Л. Исследование ужаса / Редактор-составитель, автор примечаний и послесловия В. Н. Сажин / Художественное оформление А. Бондаренко. Изд-во «Ad Marginem», серия «Спутник». 2005. 448 с.
37. Ло Дж. После метода: беспорядок и социальная наука / пер. с англ. С. Гавриленко, А. Писарева и П. Хановой. Науч. ред. перевода С. Гавриленко. М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. 352 с.

- 38.Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв: Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000. 704 с. URL: [https://edu.vsu.ru/pluginfile.php?file=%2F193961%2Fmod\\_resource%2Fcontent%2F1%2F%D0%9B%D0%BE%D1%82%D0%BC%D0%B0%D0%BD%20%D0%AE.%D0%9C.%20%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%20%D0%B8%20%D0%B2%D0%B7%D1%80%D1%8B%D0%B2.pdf](https://edu.vsu.ru/pluginfile.php?file=%2F193961%2Fmod_resource%2Fcontent%2F1%2F%D0%9B%D0%BE%D1%82%D0%BC%D0%B0%D0%BD%20%D0%AE.%D0%9C.%20%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%20%D0%B8%20%D0%B2%D0%B7%D1%80%D1%8B%D0%B2.pdf) (дата звернення: 21.05.2021).
- 39.Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.
- 40.Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. Москва: Искусство, 1970. 384 с.
- 41.Ляпин С. Х. Концептология: к становлению подхода. Концепты : науч. труды Центроконцепта. Вып. No 1. Архангельск : Изд-во Поморского гос. ун-та, 1997. 135 с.
- 42.Мазин В. Онейротехники и субъект-стробоскоп. *сигма*. URL: <https://syg.ma/@lacanalia/viktor-mazin-oneirotiekhniki-i-subiekt-stroboskop> (дата звернення: 16.05.2021).
- 43.Мальшев В. Б. МЕРЦАЮЩИЙ СВЕТ ТВОРЕНИЯ: К ВОПРОСУ О СИМВОЛИЗМЕ ИЗНАЧАЛЬНЫХ МОДАЛЬНОСТЕЙ КУЛЬТУРЫ. Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, vol. 21, no. 69, 2019, С. 52–57.
- 44.Мамардашвили М. Лекции о Прусте. М., Ad marginem, 1995. 548 с.
- 45.Мерло-Понти М. Око и дух. М, Искусство, 1992. 63 с.
- 46.Митрофанова А. Киборг как код новой онтологии. Политические и эпистемологические аспекты гибридных тел. Философско-литературный журнал «Логос», vol. 28, no. 4 (125), 2018, Р. 109–128.
- 47.Мортон Т. Род человеческий: солидарность с нечеловеческим сообществом // Логос. Т. 29. №5. 2019. С. 57–70.

- 48.Неретина С. С. Концепт. Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 2. Москва: Мысль, С. 306–307. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH28261615260566fbd37028?p.s=TextQuery>. (дата звернення: 21.05.2021).
- 49.Панасюк Д. Бессмыслица в творчестве ОБЭРИУ как преодоление временного схематизма. Одеський Національний університет ім. І.І. Мечникова. Одеська гуманітарна традиція. Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології / ВИП. 12. 2008. С. 77–87. URL: <http://doxa.onu.edu.ua/Doxa12/77-87.pdf> (дата звернення: 21.05.2021).
- 50.Панасюк Д. «Логика бессмыслицы» (ОБЭРИУ в поисках смысла). *Даниил Хармс*. URL: <http://www.d-harms.ru/library/logika-bessmyslitsy.html> (дата звернення: 16.05.2021).
- 51.Подорога В. А. К вопросу о мерцании мира. Беседа с В.А. Подорогой. Логос. 2005. № 5. С. 281–291.
- 52.Подорога В. А. Текст против Произведения. Ролан Барт – читатель // Новое лит. обозрение. 2019. No 5 (159). С. 38–51. URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/159\\_nlo\\_5\\_2019/article/21507/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/159_nlo_5_2019/article/21507/) (дата звернення: 21.05.2021).
- 53.Починок Ю. Експериментальна поезія в трансформаціях візуальності: ЛуГоСад та інші / Юлія Починок // *Studia Methodologica* / Volodymyr Hnatyuk National Pedagogic University of Ternopil ; Editorial Board: N. Poplavs'ka, M. Tkachuk, T. Oliynyk. Ternopil : TNPU, 2014. Issue 37 : Narrative pragmatics. С. 152–159. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/6260>. (дата звернення: 21.05.2021).
- 54.Степанов Ю. С. Константы : словарь русской культуры : 3-е изд. М.: Академический проект, 2004. 991 с.
- 55.Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю.С. Степанов. М.: Языки славянской культуры (ЯСК), 2007. 278 с.



56. Студенко Т. С. Эмиль Золя: интуиция, философия, метод. *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка.* Мінск: БДУ. 2003. № 3. С. 30–35. URL: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/210109>. (дата звернення: 21.05.2021).
57. Сулова Е. «Всё как есть наизусть»: О «Двух стихотворениях» Олега Юрьева. *Новая камера хранения.* URL: [http://www.newkamera.de/ostihah/evgenija\\_suslova.html](http://www.newkamera.de/ostihah/evgenija_suslova.html) (дата звернення: 16.05.2021).
58. Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины 20 века. Санкт-Петербург : Мифрил, 1994. 346 с.
59. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007. (РАН: Институт русского языка им. В. В. Виноградова). С. 606–622. URL: [http://www.infolex.ru/FOR\\_SHV.HTM](http://www.infolex.ru/FOR_SHV.HTM). (дата звернення: 21.05.2021).
60. Тернер Л. Маніфест метамодернізму. Переклад укр. Krolikowski Art. / Люк Тернер. URL: <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/>. (дата звернення: 21.05.2021).
61. Технологии и теология – российский философ Кети Чухров о трендах в мире и искусстве. *Українська правда. Життя.* URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/01/26/222285/> (дата звернення: 16.05.2021).
62. Толстая-Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими (Проза Андрея Платонова) \\ *Slavica Hierosolymitana. Vol. IV. 1979. P. 169–212.*
63. Федотова С. В. "Литературоведение под «Бритвой Оккама», или оправданность приумножения терминов (поэтика - метапоэтика - поэтология)" *Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки, по. 4, 2012, С. 238–244.*

- 64.Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки / Пер. с англ. и нем. А. Л. Никифорова; общ. ред. и вступ. ст. И. С. Нарского. М.: Прогресс, 1986. 542 с.
- 65.Хрущева Н. Метамоdern в музыке и вокруг нее / Настасья Хрущева. М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2020. 303 с.
- 66.Чухров К. Бессмыслица как инструмент возвышения // Новое литературное обозрение. 2004. № 69 (5). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/bessmyslicza-kak-instrument-vozvysleniya.html>. (дата звернення: 21.05.2021).
- 67.Шаап С. Здійснення філософії. Метафізичні претензії у мисленні Т. В. Адорно. Київ : «Вид-во Жуп.»», 2011. 256 с.
- 68.Шатуновский И. Б. 6 способов косвенного выражения смысла // Семантика и прагматика языковых единиц. Калуга, 2004. С. 262–274.
- 69.Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного // Шкловский В.Б. Избранное в 2-х томах. Том 2. М.: Художественная литература, 1983. С. 4–306. URL: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/tetiva.htm>. (дата звернення: 21.05.2021).
- 70.Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983. 384 с. URL: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/prose1983.htm#zven>. (дата звернення: 21.05.2021).
- 71.Шурипа С. Произведение искусства как эффект когнитивной оптики // Художественный журнал №71–72. 2009. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/21/article/326>. (дата звернення: 21.05.2021).
- 72.Ямпольская А. В. Феноменологическая редукция как прием // Вопросы философии. 2017. № 2. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1570&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1570&Itemid=52). (дата звернення: 21.05.2021).
- 73.Ямпольский М. Между непосредственным и опосредованным // Художественный журнал. 2000. № 32. С. 9–12. URL:

- <http://moscowartmagazine.com/issue/82/article/1791>. (дата звернення: 21.05.2021).
74. Ямпольский М. Направление и поколение: концептуализм под вопросом. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NWUkqkwxgZk>. (дата звернення: 21.05.2021).
75. Abramson Seth. Ten Basic Principles of Metamodernism. The blog. / Seth Abramson // The Huffington Post. URL: <http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-inmet> (дата звернення: 21.05.2021).
76. Bachelard G. La poétique de l'espace. (1957) [1961]. URL: [http://propos.orientes.free.fr/dotclear/public/Bachelard G. Poetique de l\\_e space La 1961 3e ed. classiques.uqac.ca octobre 2012.pdf](http://propos.orientes.free.fr/dotclear/public/Bachelard_G._Poetique_de_l_e_space_La_1961_3e_ed._classiques.uqac.ca_octobre_2012.pdf) (дата звернення: 21.05.2021).
77. Bal M. Working with Concepts. European Journal of English Studies. 2009. Vol. 13, no. 1. P. 13–23. URL: <https://doi.org/10.1080/13825570802708121> (дата звернення: 05.2021).
78. Barthes R. Cher Antonioni. Cahiers du cinéma, Hors série. 2007. P. 85–87. URL: [http://www.etyen.be/sites/default/files/professeur/r.barthes\\_cherantonioni.pdf](http://www.etyen.be/sites/default/files/professeur/r.barthes_cherantonioni.pdf)
79. Bernstein C. Artifice of Absorption: An Essay (Paper Air). Potes & Poets Press, 1988. URL: <http://writing.upenn.edu/epc/authors/bernstein/books/artifice/index.html> (дата звернення: 21.05.2021).
80. Crises in continental philosophy. Albany, N.Y : State University of New York Press, 1990. 283 p.
81. Deleuze G., Guattari F. What is philosophy? New York : Columbia University Press, 1994. 253 p.
82. Freeman T. The Shimmering Shining: The Promise of Art in Heidegger and Nietzsche. Comparative and Continental Philosophy, 5:1, 2013. P. 49–66.
83. Gane N. When We Have Never Been Human, What Is to Be Done?: Interview with Donna Haraway. *Theory, Culture & Society*, vol. 23, no. 7–8, Dec. 2006, P. 135–158.

84. Geerts E. Ethico-onto-epistem-ology. *New Materialism*.  
URL: <https://newmaterialism.eu/almanac/e/ethico-onto-epistem-ology.html> (дата звернення: 16.05.2021).
85. Gertz N. On the Possibility of a Phenomenology of Light. *PhaenEx*, Vol. 5, No. 1, P. 41–58, Spring/Summer 2010. URL: <https://ssrn.com/abstract=953113> (дата звернення: 21.05.2021).
86. Gitelman L. Materiality Has Always Been in Play: An Interview with N. Katherine Hayles. *Iowa Journal of Cultural Studies* 2. 2002. P. 7–12. URL: <https://doi.org/10.17077/2168-569X.1014> (дата звернення: 21.05.2021).
87. Grumman B. MNMLST POETRY: Unacclaimed but Flourishing. 1997. URL: <https://www.thing.net/~grist/l&d/grumman/egrumn.htm> (дата звернення: 21.05.2021).
88. Hayles N. K. How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics. Chicago, Ill : University of Chicago Press, 1999. 350 p.
89. Hertzberg F. The Shimmering of the Transitory: An Interview with Charles Bernstein. *Journal of Foreign Languages and Cultures* 2, no. 2 (December 2018). 153 p.
90. Malone K., Logan, M., Siegel, L., Regalado, J., & Wade-Leeuwen, B. Shimmering with Deborah Rose: posthuman theory-making with feminist ecophilosophers and social ecologists. *Australian Journal of Environmental Education*, 36 (2), 2020. P. 129–145. URL: <https://doi.org/10.1017/ae.2020.23> (дата звернення: 21.05.2021).
91. Maly K. *The Path of Archaic Thinking: Unfolding the Work of John Sallis* (Suny Series in Contemporary Continental Philosophy). State University of New York Press, 1995. 316 p.
92. Margolis E., Laurence S. "Concepts", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/concepts/> (дата звернення: 21.05.2021).

93. Margolis E., Laurence S., eds. *The Conceptual Mind: New Directions in the Study of Concepts*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 2015. URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt17kk9nr>. (дата звернення: 21.05.2021).
94. Meraud T. *Iridescence, Intimacies. e-flux*. URL: <https://www.e-flux.com/journal/61/60995/iridescence-intimacies/> (дата звернення: 16.05.2021).
95. Morton T. Nik Gaffney. *Stillness*. MER. Paper Kunsthalle & FoAM. 2016. 112 p. URL: <https://medium.com/aperiodic-mesmerism/moving-still-5dd4191d05f9> (дата звернення: 21.05.2021).
96. Peacocke C. *A study of concepts*. Cambridge, Mass : MIT Press, 1992. 266 p.
97. Piombino N. *Currents of Attention in the Poetic Process*. *Temblor* 5. 1987. P. 120–131.
98. Pitkin H. F. *The concept of representation*. Berkeley : University of California Press, 1967. 323 p.
99. Rapport N., Overing J. *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts* (1st ed.). Routledge. 2000. 480 p.
100. Richir M. *L'aperception transcendante immédiate et sa décomposition en phénoménologie*. *Revisita de Füsosophia* n° 26. Madrid. 2001. P. 7–53.
101. Rose, D. Bird. *Shimmer: When All You Love Is Being Trashed*. *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, edited by Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan, and Nils Bubandt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. P. 51–63.
102. Sallis J. *Transfigurements: On the true sense of art*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. 204 p.
103. Shabanova Y. O. ОСЦИЛЯЦІЯ ЯК ВИМІР ФІЛОСОФІЇ МЕТАМОДЕРНУ. *Epistemological Studies in Philosophy Social and Political Sciences*. 2019. Т. 2, № 2. С. 13–22. URL: <https://doi.org/10.15421/341920> (дата звернення: 16.05.2021).

104. Stahl H., Evgrashkina E. Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. Bern, Switzerland: Peter Lang D, 2019. URL: <https://doi.org/10.3726/b14778> (дата звернения: 21.05.2021).
105. Steinbock E. Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change. Duke University Press, 2019. 248 p.
106. The Affect Theory Reader /S. Ahmed et al.; ed. by M. Gregg, G. J. Seigworth. Duke University Press, 2010. 416 p. URL: <https://doi.org/10.1515/9780822393047> (дата звернения: 16.05.2021).
107. The Shimmering World Conference. ArtReview. URL: <https://artreview.com/review-shimmering-world-conference/> (дата звернения: 16.05.2021).
108. Thomas M. La mécanique des leurres. La question de la phénoménalité et des simulacres dans la phénoménologie de Marc Richir. ENERO. 2013. P. 253–271.
109. Vasseleu C. Textures of light: Vision and touch in Irigaray, Levinas, and Merleau-Ponty. London : Routledge, 1998. 157 p.
110. Weiss G. et al., editors. 50 Concepts for a Critical Phenomenology. Northwestern University Press, 2020. JSTOR. URL: [www.jstor.org/stable/j.ctvmx3j22](http://www.jstor.org/stable/j.ctvmx3j22). Accessed 19 Apr. 2021. (дата звернения: 21.05.2021).
111. Wierzbicka A. Semantics, culture, and cognition: Universal human concepts in culture-specific configurations. New York: Oxford University Press, 1992. 487 p.
112. Wille R. Concept lattices and conceptual knowledge systems. Computers & Mathematics With Applications 23. 1992. P. 493–515.
113. Williams R. Keywords: A vocabulary of culture and society. New York : Oxford University Press, 1985. 349 p.
114. Williams B. T. Shimmering literacies: Popular culture and reading and writing online. New York: P. Lang, 2009. 221 p.

115. Zehentbauer J. Y. Scintillating Scotoma: Migraine, Aura, and Perception in European Literature, 1860–1900. *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 2015. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/2694>. (дата звернення: 21.05.2021).