

УДК 18: 141.338

Б. Е. Носенок, студ.

## ТРІЩИНИ ТА "ГАРМОНІЙНИЙ ТРЕМОР" УЯВИ ЯК ОНТОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ

У статті розглядається феномен образу як однієї зі складових частин імажинеру – більш широкого поняття. Модерністська філософія образу призвела до необхідності переосмислення її центрального поняття у напрямку конструювання його онтології. Образ постає як границя між полярними явищами та речами. Образ не пропонує нічого принципово нового: він швидше маскує фрактальну подібність мислеформ та природних структур за допомогою низки опосередкувань. Сама фрактальність зшиває образність літературну та геологічно-ландшафтну (яка розглядається у статті в якості прикладу). Просторово-темпоральна модель розтинається на дві реальності – первинну й вторинну (*le rêve* та *la vigilance*), дифузія яких уможливлюється образом – через тріщину. Відтак, сама тріщина розглядається як онтологічна характеристика образу. Локалізовані в порожнечі уяви образи-мрії або образи-сни етимологічно уподібнюються, зливаючись у слові *le rêve*. Образи порожнечі уяви ніби прориваються тектонічним "рухом тріщин" зі снів у мрії бадьорості, коли у первинній реальності виникає розлом. "Рух тріщин" має характер катаклазу, що відрізняється метаморфозами. Катаклаз образності поєднує механізми катаклазу мінералів та утворення нових форм (як геологічних, так і літературних) через перетворення (трансформацію). Образ літературного твору (реальність вторинну) дифундує у *la vigilance*, породжуючи "гармонійний тремор", коли образ літератури перетворює первинну реальність, прокочуючись нею, так, як розповсюджуються хвилі від землетрусу: вони здатні реєструватися спеціальними приладами, але не відчуються при цьому людьми.

**Ключові слова:** онтологія образу, тріщина, "гармонійний тремор", уява, імажинер, образ, траект.

**Постановка проблеми.** У дослідженнях, що передували модерністським революціям у філософії образності, образ розглядався у контексті його зв'язку з всезагальним – у широкому сенсі, та у рамках образності художньої – у сенсі вузькому. Але модерністська філософія зробила значний крок до переосмислення сутності образу: він постав границею між тим, що можна окреслити як первинну реальність (у термінах Г. Башляра) та уяву (реальність вторинну), вододілом між логосом та міфосом, днем та ніччю, сном та бадьорістю. Образ осяяний рисою оборотництва, наче міф, перетворюючи, врешті-решт, на структуру імажинеру (за концепцією Ж. Дюрана) все, що людина осягає візуально, аудіально, кінестетично чи дискретно. Відтак, варто говорити не про конституювану образом онтологію, а про онтологію самого образу, який виступає сполучною ланкою між мислимим (та самою мисленневою діяльністю) та природно належним.

**Аналіз досліджень та публікацій.** У ході роботи над дослідженням було використано праці Р. Барта ("Риторика образу"), Г. Башляра ("Мрії про повітря", "Поетика простору", "Земля та мрії волі", "Вода та мрії. Досвід про уявлення матерії"), Ж. Діді-Юбермана ("Те, що ми бачимо, те, що дивиться на нас", "Клаудіо Парміджані: будинок з привидами (прах, повітря, стіни)", Ж. Дюрана ("Антропологічні структури імажинеру"), А. Дьобліна ("Гори моря та гіганти"), Ж. Дельоза ("Логіка сенсу"), Б. Мандельброта ("Фрактальна геометрія природи"), А. Мізіано ("Температура, незатребуваність, тріщина, мінливості долі, травма, крихкість суцього та, звичайно, час"), В. Подороги ("Ландшафтні світи філософії: Серен К'еркегор, Фрідріх Ніцше, Мартін Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка"), Сей Сьонаґон ("Записки в головах; Камо но Тьомей: Записки з келії; Кенко-Хосі: Записки від нудьги"), В. Соколова ("Китайська каліграфія"), Е. Кольє ("Антропологічний траект, даоський корпус та когнітивістика. Комплексний підхід"), Б. Вударда ("На необґрунтованій землі: шлях до нової геофілософії"). Вищезазначені доробки торують шлях до нової онтології образу – всюдисуцього та глобального, такого, що просякає собою всі сфери життєдіяльності людини та навіть саму її конституцію, уподібнюючи мислеформи природним структурам.

**Мета статті.** Серед основних цілей дослідження – оконтурити поле онтології образу (яка наголошує на відсутності розриву між структурами природи та мисленневих форм) через звернення до такого її аспекту, як розколотість первинної та вторинної реальності тріщиною. Виходячи з цього, слід надати дефініцію поняттю "гармонійний тремор", який, таким чином, є сполуч-

ною ланкою станів бадьорості та сну й переходить з області геології до поля філософії та культурології.

Процес написання статті передбачав використання універсальних методів та загальнологічної методології пізнання (у тому числі, індукції та дедукції, абстрагування, аналізу й синтезу, узагальнення, аналогії, системного підходу); методів теоретичного пізнання (зокрема, гіпотетико-дедуктивного методу, а також сходження від абстрактного до конкретного); загальнофілософської методології (діалектичного, герменевтичного, феноменологічного, психоаналітичного та структуралістського методів); підходів, розроблених у рамках естетичних досліджень (особливо: семіотичного, суб'єктного та об'єктного, а також психологічного методів); літературно-критичної методологічної бази (комплексного, системного, біографічного, міфопоетичного, культурно-історичного методів, психоаналітичної критики та екзистенційного аналізу); і, нарешті, культурологічних методів. Важливу роль у контексті дослідження грає французька філософія: надбаня соціологічного кола та міждисциплінарного дискусійного клубу "Еранос", шизоаналіз Жильєра Дельоза, антропологічні концепції Жильєра Дюрана, психоаналіз стихій Гастона Башляра, філософія образу Жоржа Діді-Юбермана. Необхідно також підкреслити звертання до актуального з 2016 р. методу спекулятивного реалізму та геофілософії (зокрема, до праць Бена Вударда).

**Виклад основного матеріалу.** Французький дослідник Жильєр Дюран (1921–2012) у ряді праць пропонує власне бачення антропології, соціології та теології, акцентуючи увагу на дослідженні уявного, яке він розширює до поняття "імажинер", що включає вже не тільки саме уявне, але також того, хто уявляє, уяву та сам процес уявлення. Йдеться про його ґрунтовну розвідку "Антропологічні структури уявного" (коректніше навіть казати – імажинеру). У соціології уяви, яку він розробляє, Ж. Дюран пропонує поділ імажинеру на декілька так званих режимів: діурн – денний режим, а також ноктюрн – режим, відповідно, нічний, який у свою чергу включає драматичний та містичний аспекти. Важливо, що сам імажинер та його режими виявляються формами протистояння смерті та часу, адже темпоральність і викриває людську кінцевість. Діурн пропонує прямо боротися та перемагати ворога мечем, містичний ноктюрн – евфемізувати, метафорично: перетворювати повну жаху безодню на чашу, рідину з якої ми можемо легко поглинати. Діурну відповідає рефлекс вставання, містичному ноктюрну – травлення (нутритивний рефлекс). Але нас цікавить ноктюрн драматичний, який долає час та смерть у танці (що виступає у культурі матеріальним втіленням образу лабіринту-гераносу), музиці,

живописі, у всіх формах мистецтва, які звертаються до циклічності та повторюваності як інструменту вираження. Драматичному ноктюрну відповідає рефлекс копулятивний, позаяк цей режим проявляється й у вигляді сексуальних практик, які також будуються на ритмічній повторюваності. Природа, дублюючи репрезентації уявного, є однією зі сторін прояву саме драматичного ноктюрну. Закономірності природи демонструють форми та їх поєднання, що ритмічно повторюються та утворюються у природних умовах. Їх можна описати за допомогою математичних формул (множина Мандельброта [12], множина Кантора, множина Жюліа, формули опису біоморфів, дерево Барнслі, Мандельбротові хмари, фрактал Ньютона тощо). Природа, як і образи уяви, являє собою динамічну систему, описувану за допомогою фракталів. Саме слово "fractus" перекладається як "подрібнений", "розбитий", "фрагментарний". Фрактал – нерегулярна структура, частина якої подібна до цілого. Структура, що відтворює та повторює у своїх фрагментах себе саму. Це стосується симетрії та асиметрії природних форм, проявлених у таких структурах, як: дерева та кора; спіралі; вигини річок; хвилі; морська піна; геометричні малюнки (японський сад каміння); тріщини; кристали: пісок, мінерали, сніг; суцвіття квіток; листя; плями та смуги; морські мушлі. Дослідник, філософ та поет Адольф Цейзинг (1810–1876), який надихався у своїх філософських та математичних працях спогляданням (як і математик Жозеф Плато (1801–1883)) мильної плівки на воді, зазначав, що золотий перетин спостерігається не лише в композиції картин, але й у розташуванні частин рослин, скелетів тварин, вен і нервів, а також у геометрії кристалів. У живих організмів, зокрема, спостерігається два види симетрії: білатеральна та радіальна. У живій природі фрактальними властивостями володіють: корали; морські зірки; морські їжаки; мушлі; квіти; рослини; плоди; крони дерев; листя рослин; бронхи; артерії; вени; капіляри; альвеоли тощо. У неживій природі натомість: географічні межі областей та країн (на карті); паралелі та меридіани; лінія екватору; гірські хребти; хмари; кристали води та сніжинок; кристали піску; мінерали; блискавки; морозні візерунки на склі; сталактити; сталагміти; геліктити. Подібна структурність може бути втілена у живописі, але фрактальність імажинеру не омине й інші види мистецтва, наприклад, літературу. Фрактальність літературної образності – це більше, ніж просто кількісний підрахунок мережива слів. Особливо це стосується творчості Альфреда Дьобліна (1878–1957): "Турмаліни – так називається підгрупа мінералів, які зустрічаються у вигляді вкрапель чил у крупнозернистих гранітах <...> Турмаліни зустрічаються у вигляді радіально-променистих агрегатів <...> Їм властиві дивовижна чутливість та збудливість" [8, с. 448–449]. Тут прослідковується буквально звертання до кристалу турмаліну та трансформація його через антропологічну структуру імажинеру, завдяки чому кристал оживає (набуває анімальності). Ця ідея також прекрасно виражена у праці Бенуа Мандельброта (1924–2010) "Фрактальна геометрія природи" (2002 р.) [12]. Не дивно, що сам образ етимологічно пов'язується з дієсловом *imitari*, тобто "наслідувати" [1, с. 297]. Фрактальний характер, відтак, супроводжує природні об'єкти, що фігурують у пейзажі, зумовлюючи приховану динаміку живописних полотен. Природа віддзеркалюється в уяві художника, провокуючи вилити своєї структурності на полотно. Так, наприклад, з'являється ботанічно деталізована картина Джона Еверетта Мілле (1829–1896) "Офелія" (1852 р.). В її основі – сюжет з п'єси Вільяма Шекспіра (1564–1616) "Гамлет" (1599 / 1601 р.). Поверхове прочитання карти-

ни стосується головної ідеї імажинеру – це момент між життям та смертю, останній етап боротьби з темпоральністю. Хоча можна навести й психоаналітичні тлумачення: Офелія божеволіє після смерті батька – так Гамлет завойовує її серце. Митець застосовує новаторські художні прийоми: це, зокрема, яскравість та детальність рослин. Багато уваги цій картині приділив французький філософ, дослідник мрій та образів, Гастон Башляр (1884–1962). У праці "Вода та мрії" (1942 р.) він виокремив таку сітку образів, пов'язаних з "Офелією": річка, безум, Місяць, тяжке плаття, занурення, кохана, волосся, смерть. Офелія ніби чує трагічний поклик води – природи. Тут відчувається присутність деяких елементів містичного ноктюрну: героїня історії не змогла протистояти безодні води, через що її наздогнала смерть – велика та жаклива водна глиб так і не була перетворена на чашу – культурно освоєну безодню. Образ Офелії пов'язаний з русалками, наядами та феями води [2, с. 53–66]. Нікоморфні символи, до яких належить й вищезазначений, оживають у всій їх глибині в гераклітовій схемі води, що тече, й глибина якої вислизає в її власному мороці, води, яка своєю здатністю відображати, віддзеркалювати подвоєне образи – так само, як тінь подвоєне тіла. Ця чорна вода, в кінцевому рахунку, – тільки кров, таємниця крові, яка тече у венах або випаровується разом з життям через рану. Кров – жаклива й небезпечна – не тільки тому, що вона дає й відбирає життя, але також тому, що в її жіночності захований образ перших людських годин, перший знак лунарної драми, яка розігрується на тлі людських життів. Тепер можна констатувати контекстуальне обмеження поняття темпоральності через його кривавий і нічний аспект, пов'язаний з великою схемою падіння, яка перетворює жіночу й гінекологічну кров у кров статеву або, точніше, в плоть з двома можливими негативними валоризаціями: ставевою й дигестивною [10].

Якщо повернутися до пейзажу, можна зазначити, що він є не лише відображенням природи, образу природи, що спочатку виникає в уяві майстра, а потім репрезентується, стає доступним глядачеві за допомогою посередництва медіуму – матеріального носія, але пейзаж також – це втілення душі світобудови. Пейзаж бере початок ще від романтизму та класицизму. Динаміка природи відображає тут мінливість (у такому ракурсі романтики розглядають і душу людини). Класицизм більше уваги приділяє впорядкованості, симетрії. Романтизм же цікавиться стихійністю, буянням природи, асиметрією – сум'яттям почуттів, збентеженням. Тому найулюбленішими "фрактальними" образами природи та просто окремими мотивами для романтиків є (у контексті драматичного ноктюрну): бурі; грози; виверження вулканів; землетруси; аварії кораблів; поетизація ночі; дивні, ірреальні світи; закинутість. Останній мотив демонструє зіткнення створених людиною штучних форм та природної міці, в якому людина терпить поразку, зникаючи. Цікаво, що розвивається навіть окремий так званий "нічний жанр" (Джеймс Уїстлер (1834–1903) є автором терміну "ноктюрн" у контексті живопису). "Ноктюрн" описує стиль, який зображає сцени, що викликають спогади про ніч: образи з'являються в завісі світла в сутінках, або й за відсутності прямого світла. Природні форми у своїй орнаментальності, циклічності, повторюваності, динамічності відбирають у подібних їм форм мисленневих зазіхань на принципову відмінність. Подібність породжуваних уявою (імажинером – ширше) форм та структур природи підмічає й сучасний митець Грег Дан (Greg Dunn) – нейрохірург та художник. Можливо, це час, коли дослідник має стати геофілософом. Відтак, слідуючи за Беном Вудардом, геофілософ є

тим, хто філософськи переживає власний досвід перебування на землі, а не тікає з неї. Геофілософ пропускає через себе все, що зустрічає, все пронизливе та страждене, залишаючись у тому, що проживається. Геофілософський досвід тягне за собою поглиблене усвідомлення феномену землі як такого, який необхідно має зайняти окреме місце у філософії. Мислення, на думку Б. Вударда, відбувається у відносинах території (як локусу) й землі. Геологія, або "процес видобутку (археології)", вказує на (буквально) необґрунтованість, що лежить в основі будь-якого об'єкта: це уможлиблюється саме тому, що немає "первинного шару світу", відсутній "остаточний субстрат" або речовина, від якої все, в кінцевому рахунку, залежить. Ряди серійної залежності, шар за шаром, які розкриваються геологією, взагалі не залежать від будь-чого, але являють собою записи дій, що передують за походженням, відповідно, їхнім наслідкам. "Все вже мертво. Смерть Сонця є катастрофічною, оскільки вона порушує онтологічну тимчасовість, сконфігуровану в контексті філософського запиту, що визначає горизонтальний зв'язок з майбутнім. Але, поза очікуванням на нас у далекому майбутньому, з іншого боку земного горизонту, сонячна катастрофа має розумітися як щось, що вже сталося, як корінна травма, яка веде історію земного життя у вигляді складного, окружного шляху, манівців від зоряної смерті" [18, с. 90–91]. Всі зірки, на які ми дивимось, – мертві, так само, як всі найкращі книги написані мертвими, що існують "у часі, який помирає" [4, с. 286].

Тріщина – поняття не лише геології, де воно описує результати активності тектонічних плит, але й філософії та культурології. Тріщина виступає предметом дослідження Жюльєн Дельоза (друга частина "Логіки сенсу"), Сигізмунда Кржижановського ("Збирач щілин"), вона ж фігурує у працях Гастона Башляра ("Земля і мрії про спокій"), Жильбера Дюрана ("Антропологічні структури імажинеру"), Валерія Подороги ("Вираз і сенс. Ландшафтні світи філософії: Серен К'еркегор, Фрідріх Ніцше, Мартін Гайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка"), а також математика Гастона Моріса Жюлія, праці якого пізніше популяризував Бенуа Мандельброт ("Фрактальна геометрія природи"). Зокрема, у концепції Ж. Дельоза (1925–1995) тріщина постає єдиною можливою формою здійснення сенсу, позаяк сенс – завжди подія (співбуття), яка розігрується на поверхні (по іншу сторону глибини тіл та висоти слів). Тріщину тут можна порівняти з антропологічним траектом Дюранівської філософії. Ж. Дюран виявив, що традиційна думка ніколи "не відриває образ людини від Всесвіту" [17, с. 68]. Він наголошує на гносеологічному повороті, який змушує науку про людину, більш чи менш відверто, повертатися до старих принципів герметизму. Дослідник, таким чином, визначає антропологічний траект як "безперервний обмін, що існує на рівні імажинеру між суб'єктивними, асиміляційними мотиваціями та об'єктивними задумами, які є еманациєю космічного й соціально-герметичного середовища" [17, с. 69].

Траект також цілком описують слова Ж. Дельоза з приводу тріщини, де "справжнє розрізнення проходить не між внутрішнім і зовнішнім. Тріщина ні всередині, ні ззовні. Вона на границі – адже тріщина поза сприйняттям, – безтілесна й ідеальна. З тим, що відбувається у нутрі чи зокола, у тріщини складні відносини перешкод та зустрічі, пульсуючої зв'язки – від одного до іншого, – яка відрізняється ритмом. Все, що відбувається, шумно заявляє про себе на кромці тріщини... тріщина безмовно рухається своїм шляхом, змінюючи його по лініях найменшого опору, павутиноподібно поширюючись під ударами того, що відбувається..." [9, с. 206]. Тріщина як

корелят антропологічного траекту сприяє розрізненню *le rêve* (сон, мрія) та "первинної реальності" (термін Г. Башляра) / *la vigilance* (стан бадьорості, безсоння). В. Подорога (нар. 1946), зокрема, зазначає, що все, що нас непомітно оточує, "уся ця безліч поверхонь – ліквідних, поверхонь, що пересікаються, зникають та знову з'являються, – текстури яких ми читаємо (гладкі й шорсткі, прозорі й такі, що відбивають світло, рельєфні, покриті тріщинами, котрі переходять у злами здіблених ландшафтів) <...> дійсно, чи не дана нам лише поверхня, чи не вона – та первинна реальність, яку наше сприйняття вже застає у світі?" [14, с. 289]. Тріщина одночасно й роз'єднує, і поєднує. Повертаючись до образу літературного, до його фрактальної сутності, слід зазначити, що тріщина являє собою гелікотрему між *le rêve* та *la vigilance*, простір тиші та порожнечі, лакуно-порожнину, яка уможлиблює акт творчості через низку опосередкувань від структур природних до форм мисленневих – образного творення (а не відтворення). Як згадує Г. Башляр, характеризуючи літературну образність, поети бувають мовчазними й "безшумними", вони здатні змусити замовкнути галасливий всесвіт. Поети чують те, що пишуть, і лише поки пишуть, оскільки вони не переписують поезію, а саме пишуть – творять її, але не відтворюють [3, с. 323]. Схожим чином описує акт творення / творчості (власне образної фрактальної породжуваності) італійський режисер, неореаліст кінематографу Мікеланджело Антоніоні (1912–2007): "Найважче в цей момент – нічим більше не цікавитися... Поринути в темряву і безмовність. Саме в темряві виразно видніється реальність. Саме в мовчанні чутні голоси ззовні... Я вірю в те, що людьми рухає енергія життя, імпульси якої проявляються у дрібницях. Саме від неї й пішла сама вічність. Вона створила минуле, вона створила й майбутнє. Тоді як ми завжди будемо залишатися в сьогоденні та перекинувати себе, що теж змінюється разом з навколишнім світом. Але я боюся, що ми неминуче залишимося тими ж, ким були, ледь почавши жити" [11].

Тріщина надає зору геологічності: Ганс Каросса (1878–1956) не дарма визначає людину як створіння, яке має волю до заглядання всередину схованих речей. Це робить зір людини проникливим, зір обертається на насилля, пов'язане з тактильним втручанням, оскільки "будь-яке бачення міститься десь у тактильному просторі" [7, с. 9]. Тріщина, втілюючись в акті бачення як пасивній формі візуального, або ж в акті дивлення як формі активній, вказує на тривожну владу глибин, темних порожнин, розколів. "Вона виявляє слабе місце, тріщину або щілину, через які можна силою вивідати секрет прихованих речей. З приводу цієї волі до заглядання всередину речей, до підглядання того, чого не видно, чого не слід бачити, формуються дивні напружені мрії... через які морщиться міжбрів'я <...> у мріях... щілина пов'язана зі спокую прослизання, тріщина дає імпульс до лабіринтових мрій" [5; 14 с. 13]. Тріщина дає змогу бачити більше, ніж те, що пропонує *la vigilance*: давньогрецький герой Трофоній, який збудував храм Аполлона в Дельфах, провалився крізь землю та вимовляв пророцтва з тріщини. Важливо, що той, хто прослизає в похмуру тріщину, набуває враження мрії в житті наяву, враження дифузії *le rêve* та *la vigilance*. Ж. Дельоз підкреслює, що природа тріщини не має великого значення: можна говорити про тріщину в гірських скелях (*діаклаза*), про космічні образи ущелин, гір чи вулканів, або ж про фарфор. Структурність тріщини повторюється в натуральних та "штучних" культурних формах (множина Жюлія, Фібоначчі, геометрія природи Мандельброта [12]). Тріщина, між тим, як вже було підкреслено, сприяє не лише розрізненню, але і зшиван-

ню: японське мистецтво *кінцуї* побудоване на шануванні принципів незавершеності, виносячи на перший план естетику зношування речей – розбиті предмети відновлюються за допомогою склеювання фрагментів по лініях розломів. Ця думка підтверджується і С. Кржижановським (1887–1950): у праці "Збирач щілин" "щілинний жак" наділений негативною валоризацією, але кожна щілина виявляється мірою для її місця, формуючи насильно згармонізований універсум. "Художник створює... універсум... вдаючись до практики алхіміка, обираючи будь-який матеріал – температуру, незатребуваність, тріщину, мінливість долі, травму, крихкість сущого і, звичайно, час" [13]. Але відновлена таким чином річ – примарна у її "другому житті". Тріщина породжує змішання *le rêve* та *la vigilance*, створюючи примарність взаємопроникнення цих розрізнених сфер, формуючи те, що Ж. Дюран назвав би *l'imaginaire*. А сам "рух тріщин" описується як метаморфічний катаклиз. На думку італійського філософа Джорджо Агамбена (нар. 1942), категорія примарності є окремою формою життя, яка з'являється, коли все скінчено, володіє більшою витонченістю та вишуканістю завершеності. Подібні форми життя французький філософ образу Жорж Діді-Юберман (нар. 1953) називає *genius de-loci* (букв. "позбавлені місця генії"). Це образи, "швидкоплинні мани", "дихання, все ще розрізнявані в нетривких відбитках попелу" [6, с. 86].

Око, в баченні та вдивлянні, геологічно пов'язується з доторком. Усі відчуття – породження "гармонійного тремору" (поняття-номад), сполучної ланки двох можливих реальностей: *le rêve* та *la vigilance*. Тремор не можна помітити оком, що полишене зброї чи ґрунту – поглядом необґрунтованим. "Гармонійний тремор" тут відчуває свою схожість з японським юген, виглядаючи подібно до кутів ритмічності кардіограми. Сей Сьонаґон (бл. 966 – 1017), японська письменниця епохи Середньовіччя, увійшла в історію як майстер жанру *дзуйхцу*. Ця назва буквально означає "слідом за пензлем" або ж "слідуючи пензлю". Ідея дзуйхцу – "записувати все, що приходить на розум, потрапляє на очі, підкорюючись одному лише поруху душі" [15, с. 5]. Британський режисер Пітер Грінуей (нар. 1942) у фільмі "Записки в головах" буквально представляє жанр дзуйхцу як записування через мистецтво китайської каліграфії. Традиція каліграфії передбачає ретельне духовне вдосконалення, основа якого – стримування пристрастей, терпіння, урівноваження внутрішнього стану, позбавленого емоційного шторму. Стан душі майстра пов'язаний зі станом його розуму. Майстерність каліграфії передбачає тривалу підготовку: мета такого темпорального марнотратства полягає саме в медитативному та заспокійливому впливі методично здійснюваних рухів (драматичний ноктурн). Різкість жестів каліграфа з'єднується з каноном чіткою ієрархією й порядком рухів: кожен ієрогліф має схему-стратегію написання. Медитативний спокій і садизм, насильство каліграфії та її майстрів виражено в словах "мудреця-каліграфа" Ван Січжи (321–379): "Аркуш паперу – це поле битви; пензлі – списи й мечі; чорнило – розум, головнокомандувач; здібності та вправність – його помічники; композиція – стратегія. Беручи пензлі, ми вирішуємо долю бою: штрихи й лінії – це накази командира; вигини й відображення – смертельні удари" [16, с. 5]. Однак пензлі суперечливі. Якщо жанр дзуйхцу демонструє покірність пензлю, подиху вітру, то самі пензлі виявляються амбівалентними, вони підкорюються зовсім не розуму (або ж не завжди одному лише розуму): пензлі підкорюються спонтанним рухам душі того, хто пише. Каліграфія латентно представляє експансію найменування, а тому в

кінокартині П. Грінуея звучать слова: "Богу сподобалося його творіння, і Він вдихнув у нього життя... в його очі й губи <...> Потім він написав ім'я кожної людини... щоб люди їх ніколи не забували". Каліграфію й слова, які вона приховує, легко можна порівняти з рибальськими сітками: не випадково міфологічна версія походження каліграфії говорить, що імператор Фу Сі є винахідником мотузку, рибальських і мисливських сіток, музичних інструментів – нарівні з триграмами, що стали згодом прообразами ієрогліфів. Однак потрапити в риболовні сіті – означає також стати прирученим ім'ям. Кращий спосіб для вираження цього сенсу – ієрогліфи, написані на шкірі людини. Ієрогліфи – винахід, який став можливим завдяки розкриттю таємниць світобудови, на що вказують слова з "І Цзин", "Книги змін": "Коли Фу Сі порядився всім під небом, він подивився вгору й захопився прекрасними візерунками на небі, а дивлячись вниз, побачив будову землі. Він зауважив, якими витонченими є обриси птахів і тварин, і як розумно розподілені середовища їхнього проживання. Він вивчив своє власне тіло й вилучені предмети, після чого винайшов вісім триграм, щоб розкрити трансформації природи та зрозуміти сутність речей" [16, с. 6]. Фізіологічно безкровна ієрогліфічна битва за називання предметів світу й свободу від імені залишає натяжки на символічно закритий каліграфічний процес: класична колірна гамма – чорна (вугільна, масляна або соснова) і червона туш, де червоною є також печатка автора. Традиція вимагає, щоб майстер-каліграф самостійно вирізав свою печатку із спеціального м'якого каменю, але вирізування, що вимагає зусиль і крові, – це вершина нефритових печаток. Називання світу – садизм та подібне по погляду насилля, направлене на ієрархічне маскування спорідненості мислеформ та структур природи. Ієрогліф етимологічно є "небагатослівною" картиною: це завжди метафора, що не виражає нічого прямого, ніщо в каліграфії не лежить на поверхні, але одночасно – все є очевидним. Так, наприклад, В. Соколов описує ієрогліф "народження": "Людина – сторіччя, трава – весна <...> Якщо перед цим ієрогліфом помістити спрощену форму "серце", отримаємо "природа", "характер", "взаємовідносини". Темперамент, якості й схильності людини вже містяться в її серці у момент народження <...> Зірки – це не більше, ніж квінтесенція земних предметів, сублімована й кристалізована на небі" [16, с. 44]. За принципом метафор побудована й розповідь Сей Сьонаґон, де глави – це ті ж "небагатослівні" ієрогліфи, натяжки, точки й лінії, ескізи, які своїми уривками та незавершеностями, підмальовком без картини спричиняють на людину болісний та одночасно солодкий садистський вплив. Таким чином, весь твір – констеляція абстрактних образів: їх можна розшифрувати, тільки якщо знайти "правильний" погляд, знайти "потрібний" ракурс. Наприклад:

- "Весною – світанок... влітку – ніч... восени – сутінки... взимку – ранній ранок..." [15, с. 25];
- "Трапляється, що люди називають одне й те ж різними іменами. Слова несхожі, сенс один" [15, с. 29];
- "Те, що наводить смутку. Собака, яка вилеже перед білого дня. Верша для лову риби, вже непотрібна навесні" [15, с. 45];
- "Те, над чим сміються. Огорожа, яка обвалилася" [15, с. 49].

Таким чином, каліграфія – це відтворення колись уже створеного світу, гармонія, що досягається насильницьким шляхом. Коли Наґіко – головна героїня "Записок в головах" – використовує людські тіла для написання своєї книги, історії, створення "нарративу майстра" (буквальний переклад з алюзією на Ж.-Ф. Ліотара), во-

на привласнює їх собі як матеріал, як глину для творіння людини, якій, щоб віднайти життя, не вистачає лише імені. Назви, імена садистськи позбавляють свободи – як риболовна сітка, як триграма "Книги змін", вогонь, природа чи любов – і одночасно дарують заспокоєння. Ієрогліф і каліграфія – результат і процес – фатальний спокій і завершення всього, що збирає або колекціонує майстер: "Написати про любов і знайти її".

**Висновок.** Модерністські переналаштування філософії образу необхідно штовхають до переосмислення самого образу – центрального поняття – у контексті його онтології. Образ виявляється, таким чином, границею – між чимось та чимось, часто полярним. Не винаходячи нічого принципів нового, образ маскує фрактальну подібність мислеформ та природних структур низкою опосередкувань. Розтинаючи просторово-темпоральну модель на дві реальності, образ передбачає дифузію первинної та вторинної реальностей – через тріщину. Відтак, сама тріщина виявляється онтологічною характеристикою образу. Навіть локалізовані в порожнечі уяви образи-мрії або образи-сні здатні етимологічно уподібнюватись, зливаючись у слові *le rêve*. Образи порожнечі уяви здатні прориватись тектонічним "рухом тріщин" (геофізичний термін) зі снів у мрії бадьорості, коли у первинній реальності виникає розлом. "Рух тріщин" за своєю сутністю являє катаклиз, для якого характерними є метаморфози. Катаклиз образності повторює механізми катаклазу мінералів та утворення нових форм (як геологічних, так і літературних, наприклад) через перетворення чи перевертництво. Вторинна реальність-образ літературного твору дифундує у первинну реальність, породжуючи "гармонійний тремор" (термін геології) – образ літературного твору перетворює *la vigilance*, прокочуючись "первинною реальністю" так, як розповсюджуються хвилі від землетрусу, які реєструються спеціальними приладами, але не відчуються людьми.

Список використаних джерел:

Б. Э. Носенко

### ТРЕЩИНЫ И "ГАРМОНИЧЕСКИЙ ТРЕМОР" ВООБРАЖЕНИЯ КАК ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ОБРАЗА

*В статье, рассматривается феномен образа как одной из составляющих частей имагинера – более широкого понятия. Модернистская философия образа привела к необходимости переосмысления ее центрального понятия в направлении конструирования его онтологии. Образ выступает как граница между полярными явлениями и вещами. Образ не предлагает ничего принципиально нового: он скорее маскирует фрактальное сходство мислеформ и природных структур с помощью ряда опосредований. Сама фрактальность шивает образность литературную и геологически-ландшафтную (которая рассматривается статьей в качестве примера). Пространственно-темпоральная модель разбивается на две реальности – первичную и вторичную (*le rêve* и *la vigilance*), диффузия которых становится возможной благодаря образу – через трещину. Следовательно, сама трещина рассматривается как онтологическая характеристика образа. Локализованные в пустоте воображения образы-грёзы или образы-сны этимологически уподобляются, сливаясь в слове *le rêve*. Образы пустоты воображения будто прорываются тектоническим "движением трещин" из снов в грёзы бодрости, когда в первичной реальности возникает разлом. "Движение трещин" носит характер катаклаза, отличающегося метаморфозами. Катаклиз образности повторяет механизмы катаклаза минералов и образования новых форм (как геологических, так и литературных) через преобразования. Образ литературного произведения трансформирует первичную реальность, пройдясь по ней, так, как распространяются волны от землетрясения: они способны регистрироваться специальными приборами, но не ощущаются при этом людьми.*

**Ключевые слова:** онтология образа, трещина, "гармонический тремор", воображение, имагинер, образ, траект.

B. E. Nosenok

### FLAWS AND THE "HARMONIC TREMOR" OF THE IMAGINATION AS IMAGE'S ONTOLOGICAL CHARACTERISTICS

*This article is devoted to the phenomenon of the image which is considered as one of the constituent parts of the imaginaire – a broader concept. In studies preceding modernist revolutions in the philosophy of image, the image was considered in the context of its connection with the universal – generally, and within the art image – properly. So, the main goal of this article is to outline the field of the ontology of the image (which emphasizes the absence of a gap between the structures of nature and the forms of thought) through the treatment of such an aspect as the split of primary and secondary reality by flaws. Proceeding from this, the definition of "harmonious tremor", which is thus a connecting link of states of vivacity and sleep, and passes from the field of geology to the field of philosophy and cultural studies (culturalogy), should be given. Modernist philosophy of the image led to the need to rethink the image itself – its central concept – in the direction of constructing image's ontology. The image appears as a boundary between polar phenomena and things. The image offers nothing fundamentally new: it rather disguises the fractal similarity of thought forms and natural structures through a series of mediations. The fractality itself is sewn up imagery literary and geological-landscape (which is considered in the article as an example). The space-temporal model breaks into two realities – primary and secondary (*le rêve* and *la vigilance*), whose diffusion becomes possible due to the image – through a flaw. Consequently, the flaw itself is regarded as an ontological characteristic of the image. Localized in the emptiness of imagination, images-dreams or images-reveries are etymologically similar, merging in the word *le rêve*. Images of the emptiness of the imagination seem to break through the tectonic "movement of flaws" from dreams to reveries of*

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с франц. Г. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 614 с.
2. Башляр Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении / Пер. с франц. Б. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
3. Башляр Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы (Французская философия XX века), 1999. – 376 с.
4. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. Н. Кисловой, Г. Волковой, М. Михеева. – М.: "Российская политическая энциклопедия", (РОССПЭН), 2004. – 374 с.
5. Башляр Г. Земля и грёзы воли / Пер. с франц. Б. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы (Французская философия XX века), 2000. – 383 с.
6. Диди-Юберман Ж. Клаудио Пармиджани: дом с привидениями (прах, воздух, стены) // Художественный журнал. – 2013. – № 90. – С. 84–93.
7. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. с франц. А. Шестакова. – СПб.: Наука, 2001. – 263 с.
8. Дёблин А. Горы моря и гиганты / Пер. с нем. Т. А. Баскаковой. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 792 с.
9. Делез Ж. Логика смысла. – М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
10. Дюран Ж. Никтоморфные образы / Жильбер Дюран // Антропологические структуры воображения / Жильбер Дюран / Пер. с франц. Б. Носенко. – М.: Касталия, 2018. – Режим доступа: <https://castalia.ru/pegwody/eranos-perevody/3971-zhilber-dyuran-antropologicheskie-struktury-voobrazhaemogo-kniga-i-chast-i-obrazy-vremeni-2-niktomorfnye-simvolny.html>. – Назва з екрану.
11. "За облаками" (реж. Микеланджело Антониони, 1995).
12. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы / Пер. с англ. А. Логунова. – М.: Институт компьютерных исследований, 2002. – 656 с.
13. Мизано А. Температура, неустойчивость, трещина, превратности судьбы, травма, хрупкость сущего и, конечно, время // Художественный журнал "Moscow Art Magazine". – 2016. – №98. – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/545>. – Назва з екрану.
14. Подорога В. Ландшафтные миры философии: Серен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка. – М.: Ad Marginem, 1995. – 428 с.
15. Сэй-Сёнагон: Записки у изголовья; Камо-но Тёмэй: Записки из кельи; Кэнко-хоси: Записки от скуки / Пер. со старояп. В. Марковой. – М.: Художественная литература, 1988. – 477 с.
16. Соколов В. Китайская каллиграфия. – Минск: Харвест, 2007. – 270 с.
17. Caulier É. Trajet Anthropologique, Corps Taoïste et Sciences Cognitives. Approche Compréhensive // Sociétés. – 2014 / 1. – №123. – P. 66–72.
18. Woodard B. On an Ungrounded Earth: Towards a New Geophilosophy. – New York: Punctum Books, 2013. – 118 p.

Надійшло до редакції 04.05.18