

10. Эпштейн М. Любовь [Электронный ресурс] / Михаил Эпштейн // Проективный философский словарь: новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. – СПб. : Алетей, 2003. – Режим доступа : http://www.emory.edu/INTELNET/fs_love.html
11. Эпштейн М. Эротология [Электронный ресурс] / Михаил Эпштейн // Проективный философский словарь: новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. – СПб. : Алетей, 2003. – Режим доступа : http://www.emory.edu/INTELNET/fs_erotology.html
12. Юран А. Вновь о любви через формулы, которые «не взяты с потолка» / Айтен Юран // Лаканалия. – 2014. – № 16. – С. 3–9.
13. Юринець В. М. Хвильовий як прозаїк / Володимир Юринець // Хвильовий М. Твори : у 5-х т. – Т. 5 / М. Хвильовий ; [упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – 2-ге вид. – Нью-Йорк ; Балтімор ; Торонто : Смолоскип. – 1986. – С. 415–438.

Куценко Марина. «То, что не перестает не писаться»: лакановская призматика эротики в текстах Николая Хвильового. Статья предлагает прочтение эротического дискурса в текстах Николая Хвильового с помощью структурного психоанализа. Эротика в прозе писателя представлена как письмо про отсутствие сексуальных отношений и любви в целом, некую изначальную невозможность, обусловленную несколькими факторами: нарциссической природой любви (пониманием Эроса как способа воображаемого воссоздания «расколотым» субъектом собственного целостного Эго), нахождением мужчины и женщины в разных плоскостях по отношению к наслаждению, а также наличием языкового барьера. В статье проанализированы модели любовных линий в текстах писателя, установлено постоянное присутствие преграды между главными героями. Эти герои сосредоточены, в первую очередь, на собственных душевных конфликтах, потому либо абсолютно закрыты для Другого и отрицают любовь, либо пытаются с помощью неё гармонизировать свой внутренний мир, причем объектом любви для них становится не человек, а фантазматический объект желания, который их воображение помещает в Другого. Также рассматривается любовь персонажей Хвильового как стремление к единению с Абсолютом, как желание материнства и как языковая неудача, подчеркивается взаимосвязь Эроса и письма.

Ключевые слова: Эрос, Одно (Un), «объект а», «избыточное наслаждение», означающее.

Kutsenko Marina. «That Which Never Ceases Not Being Written»: Lacanian Reading of Erotica in Mykola Khvylovy's Texts. The article offers an analysis of erotic discourse in Mykola Khvylovy's texts within structural psychoanalysis. It argues that erotica in the prose of Khvylovy appears to be a writing about the absence of sexual relationships and love, some initial impossibility, that has been caused by several factors: the narcissistic nature of love (Eros is regarded as a way of the imaginary reconstruction of Ego by the «split subject»), the difference between male and female enjoyment and the presence of language barrier. The heroes of Khvylovy are focused primarily on their own inherent contradictions, so they either deny love or try to harmonize their inner world with its help. Such heroes deal not with the object of love (man or woman), but with fantasmatic object of desire that their imagination puts in the Other. Also love in Khvylovy's texts is regarded as a desire for union with the Absolute, as a need for motherhood and as a linguistic failure. Special attention is paid to the interrelation between Eros and writing.

Key words: Eros, One (Un), «object a», «excessive pleasure», signifier.

Стаття надійшла до редколегії
11.10.2015 р.

УДК 821.133.1-3.09:115:77.03

Лілія Лавринович

Концепти часу в «Camera lucida» Р. Барта: літературознавчі проєкції

У статті проаналізовано особливості впливу фото як візуального засобу комунікації / відтворення на новітню літературу, зокрема на темпоральні аспекти літературно-художньої практики. Через феноменологію фото, відбиту в книзі Р. Барта «Camera lucida», досліджено такі аспекти поетики літературного твору, як надмірна увага до візуальної фіксації миті, кореляція візуального та текстового в меморіальному, феномен часових інверсій, спеціалізація, принцип тиражування / множення в поезії часу тощо.

Ключові слова: фото, поетика часу, «Camera lucida», «візуальний поворот», художня література ХХ ст.

© Лавринович Л., 2015

Постановка наукової проблеми та її значення. Трансформація літературних феноменів у процесі історико-культурного розвитку – наслідок системних змін; поетика будь-якого художнього твору закодована у світогляді автора чи епохи, а факторів зміни цього світогляду дуже багато. Проте один із вирішальних, що виник на рубежі XIX–XX ст., – візуальні види культурного обміну. На думку В. Мітчелла, широкий постструктуралістський інтерес до мови й текстуальності в гуманітарних науках, який мав назву «лінгвістичний поворот», остаточно поступився місцем новій заклопотаності візуальністю (див.: [14, р. 11–34]). Підвищення уваги до візуального в мистецтві, науці та повсякденному житті призводить до моделі культури, яка перестає сприйматися як текст, стає візуальним образом. Отож ідеться про поворот від текстоцентричних методів аналізу суспільної дійсності до орієнтованих на візуальні образи.

Мета статті – спроба через посередництво візуальної антропології (сфери досліджень, яка вивчає візуальні форми репрезентації суспільного буття, соціокультурну інформацію, адресовану до зору, погляду) окреслити ті сегменти літературного тексту та його аналізу, які пов'язані з образом і поетикою часу. Тобто йтиметься про джерела естетики та онтології часу в новітній літературі, про зміни цієї естетики, викликані до життя «візуальним поворотом», пов'язаним із появою нових уявлень про візуальність, її роль у сучасному суспільстві.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Винайдене ще в 1839 р. фото кладе початок ланцюговій реакції поширення засобів масового відтворення, копіювання у XX ст. (насамперед фото, кіно, телебачення). Саме фото відкриває нову епоху, яка вибудовує принципово інші відносини зі смислом, часом, історією: «Фотографія фактом свого неконтрольованого тиражування, безмежного поширення радикально змінює умови функціонування філологічної культури» [11, с. 228].

Під знаком зацікавленості такими видами культурного обміну (феноменологія фото, кіно та їх вплив на сучасні культурні практики) проходить уся друга половина XX ст., хоч перші дослідження з'явилися раніше*. Коли сфера кіно (насамперед в інтермедіальному аспекті) частіше стає предметом зацікавлення в літературознавстві (праці Р. Корогородського, У. Левко, В. Маковської, В. Фесенко та ін.), то фотографія (зокрема феноменологія фото) в цій площині майже відсутня. Зрідка з'являються випадки прямого чи опосередкованого долучення інструментарію візуальної антропології до літературних явищ [2; 6–8; 15; ін.], проте вони поодинокі й репрезентують епізодичні аспекти досліджень.

Книга Р. Барта «Camera lucida» (1979), на думку фахівців, залишається донині ключовим текстом для розуміння того, як можливе «читання» фотографій [9, с. 462]. Роздуми в книзі, яка суттєво відрізняється від попередніх творів Р. Барта*, будуються навколо дитячого фото щойно померлої матері автора. Тема часу звучить у ній лейтмотивом і ґрунтується на сукупності концептів, один із найважливіших серед яких – *концепт миті*.

Образ часу в західній культурі змінювався в напрямі дроблення – від уявлення про замкнений, нерухомий час вічності в античній міфології, через закріплення в християнському середньовіччі ідеї лінійно-векторного часу: коло розмикається, вектор ділиться на окремі відрізки, чимдалі дрібніші – світ «розпадається» на факти. Епоха Просвітництва вповні запускає раціоналістичний проект «Історія», де образ часу починає сприйматися як послідовна зміна окремих епох, як рух і процес. Тоді ж у художній літературі остаточно окреслюється «король жанрів» роман, який раніше був позбавлений цілісного динамічного сюжету (лицарський і пікарескний романи вибудовувалися за принципом нанизування епізодів на канву життя героя, проте руху історичного часу вони не демонстрували). Розвиток романтичного, а потім реалістичного роману в XIX ст. продовжив процес «дроблення» цілісного часу: уже не вічність, не час античного героя, короля чи знатного вельможі – побутовий час пересічної людини стає об'єктом прискіпливої літературної уваги.

Фотографія стала фактом масової культури в кінці XIX ст., одразу заявивши про себе і як миттєвий відбиток реальності, і як мистецький феномен, що демонструє застиглу мить. Народження літературного імпресіонізму та натуралізму збіглося з першим етапом масового поширення фотографії. В імпресіонізмі та

* Далеко не повний перелік охоплює такі праці, як есе В. Беняміна, що увійшли в книгу «Коротка історія фотографії», «Camera lucida» Р. Барта та інші праці, де він опосередковано торкається теми («Міфології», «Імперія знаків», «Ролан Барт про Ролана Барта», ін.), «Про фотографію» С. Зонтаг, «Фотографія, або письмо світла» Ж. Бодрієра, «Копія, архів, підпис: розмова про фото» Ж. Деріда, «Кіно» Ж. Дельоза, «Уявне означуване. Психоаналіз і кіно» К. Метца, «Візуальна соціологія. Фотографія як метод дослідження» П. Штомпки, «Пам'ять Тіресія» М. Ямпольського та ін.

* Як зазначає В. Єрмоленко, знаний як іронічний і раціональний коментатор сучасності, Барт раптом «стає філософом неактуального», «зачаровується естетикою пам'яті, епітафії, пошуків утраченого часу» [5, с. 212].

натуралізму творення образу засноване на миттєвому схвачуванні реальності: у першому випадку – суб'єктивному (враження), у другому – об'єктивізованому (спроба творити «клінічно точні документи» дійсності й образ фотографічної точності). Мить стає об'єктом прискіпливої уваги. А в символізмі опозиція «мить – вічність» стає однією з головних.

Дійшовши до миті як найменшого часового проміжку, що його людина здатна досягнути емоційно й раціонально, вона опинилася в патовій ситуації: досвід (зокрема досвід пізнання світу засобами слова) накопичується, а час сплюснутий – виходу немає. Саме на початку ХХ ст. А. Ейнштейн уперше оприлюднює теорію відносності, де говорить про викривлення часу та простору, А. Бергсон оприявнює концепцію суб'єктивного часу. Поширення фотографії (коли фото стає звичним атрибутом суспільного життя) теж припадає на вказаний період.

Ці явища прямо чи опосередковано відбиваються на модерністських літературних практиках. Показовий приклад – М. Пруст, який повільно й фотографічно фіксує *миті*. Романи Пруста – і про вибірково фотографічність пам'яті. Недарма образ прозаїка спорадично виникає в книзі Р. Барта.

Наступний «хронотопний» образ-концепт Барта – *утопія*. Ренесансна утопія як жанр була дискредитована антиутопією ХХ ст., але кожна з них вибудовувала моделі ідеального / неідеального часопростору для цілого суспільства. Філософ пише про своє «бажання проживання» в просторі урбаністичних чи сільських фотопейзажів: «воно [бажання. – Л. Л.] фантазматичне і сходиться до свого роду ясновидіння, яке спрямовує мене вперед, у напрямку утопічного часу, або ж притягує мене назад, сам не знаю куди...» [1, с. 76].

Сьогодні візуальні образи виконують у суспільстві функцію утопії, якою вона була в епоху Ренесансу, та це пропозиція не суспільного, а індивідуального утопічного проекту: «Коли утопію прогнали через двері, вона повернулася через вікно. Її приватизували. Тепер ми мріємо не про добре суспільство чи громаду, а про наш особистий добробут і успіх» [4, с. 158]. Індивідуалізована утопія входить у світ сучасної людини насамперед завдяки численним візуальним образам (наприклад фотореклами або фотопейзажам, тиражованим у соціальних мережах).

Очевидні аналогії можна відстежити між тлумаченням Р. Бартом феномену фотографії та літературним явищем, яке почало потужно розвиватися у ХХ ст. (тут говоримо не про бартівський концепт, а про семантичне поле, у напрузі якого це явище перебуває). *Nonfiction* – спроба розповісти власну правдиву історію, позбавлену чистої фантазії. Фото, як і література факту, містить у своїй основі документальне ядро. Фіксація минулої правдивої миті, свідчення «воно там було» (у минулому, якого вже немає) – цю думку про фото нав'язливо повторює Барт. Як і говорить, що фотографія здатна безконечно тиражувати те, що не може повторитися в екзистенційному плані: «Назвою для ноєми Фотографії буде в такому випадку “воно там було”... те, що я бачу, було там, в цьому самому місці... воно там абсолютно, незаперечно присутнє і все таки в уже відтермінованому стані. Об'єкт існував у часі» [1, с. 136].

Філологічна тема у книзі – зіставлення *роману*, *хоку* й *фотографії*. Говорячи про *Punctum* (миттєве враження, випадкову подію, яка вразила реципієнта у фото), Барт зіставляє фотографію та хоку – традиційний жанр японської лірики: «усе в ньому дане одразу; без бажання і навіть можливості риторичної експансії. В обидвох випадках можна і треба говорити про *інтенсивну нерухомість...*» (курсив Р. Барта) [1, с. 92]. Ідеться радше про реакцію-враження, без акценту на часових чи просторових маркерах феноменів фото й хоку. Але їхні імпліцитні характеристики так само залишаються незмінні: простір хоку безмірний, нескінченний (як і фото, воно мислиться в просторових параметрах, відображає певний простір і потенційно може відбивати весь безмір видимої реальності); натомість руху часу, минулого та майбутнього хоку не зображує, його мета – фіксація лише короткого моменту теперішнього. Барт міркує: «У Фотографії знерухомлення, скосування Часу набуває надмірної, жахливої форми; Час закупорюється... Належність Фото до сучасності... не перешкоджає тому, що в ньому є щось від загадкової несвоєчасності, дивного застигання, від зупинки в самій її суті... Фото не тільки... ніколи не є спогадом, ... але воно блокує його, дуже швидко стаючи протилежністю спогаду» [1, с. 161–163].

Слова Барта не суперечать сказаному про документалістику як спосіб пізнання минулого: філософ говорить не про об'єкт пізнання минулого досвіду, а про емоцію реципієнта, який губиться в часі, утрапляючи із миті, зафіксованої на фото, у простір безчасся чи, за словами М. Рикліна, «вічного теперішнього». Парадокс фото, за словами коментатора Р. Барта, – у «явленому чуді»: «буквальному донесенні до нас найменших аспектів минулої реальності та її змертвіння у вічному теперішньому» [11, с. 230].

Також фотографія має складну систему відношень із часовими модусами, зіставну з художньою практикою: літературний твір живе як мінімум у трьох «часах», які взаємодіють один з одним – епічної, ліричної чи драматичної ситуації, автора та читача. У Барта система взаємодії фото з часом теж передбачає ряд рівнів (скажімо, аорист, миттєва закінчена дія в минулому, то накладається на теперішнє, то протиставляється йому тощо): видиме на фото «не є спогадом, фантазією, відтворенням, фрагментом майї, що їх удосталь поставляє мистецтво, але реальністю в її минулому стані, одночасно минулою і дійсною. Те, що Фотографія дає на поживу моєму духові, ... зводиться до простої містерії співіснування...» [1, с. 147].

Натомість класичний роман, на думку Барта, за рахунок своєї наративної тяглості, історичної визначеності позбавлений характеристики, притаманної хоку й фото. За словами Рикліна, який інтерпретує Барта, «фото – роман без фабули, неможливий роман, який не поступається нарації ані частинкою своєї енергії» [11, с. 243]. І далі: «Барт ретельно виганяє з книги (“Камера-люцида”) час у його протіканні» [11, с. 247]. За свідченнями, Р. Барт мав амбіції написати власний роман – «справжній», причому саме тоді, коли працював над книгою про фото. «Справжній роман» у його уявленні – «як у Пруста» [11, с. 223].

Тут з усією очевидністю виходимо на тему *пам'яті**. Феномен пам'яті має безпосередній стосунок до одного з модусів часу – минулого (отже, він відбивається в часовій поетиці). Барт говорить про хисткість пам'яті й наводить приклад: людина не може згадати, де, коли, за яких обставин зроблено її фото (навіть її одяг нібито незнайомий). Таке «порушення рівноваги між достовірністю і забуттям» [1, с. 152] асоціюється у філософа з добре знайомим міфологічним образом: «Це ніби пророцтво навпаки: подібно до Кассандри, але з очима, поверненими в минуле, вона (фотографія) ніколи не обманює; точніше, вона може обманювати щодо сенсу речі, будучи по природі тенденційною, але не в тому, що стосується її існування» [1, с. 153]. Проте фото аж ніяк не «копія» реального, а еманация минулої реальності, магія, а не мистецтво [1, с. 156].

Тут Барт демонструє особливу роль фото в стосунках із пам'яттю й *міфом*: «Можливо, в нас закладений незборимий опір будь-якій вірі в минуле, в Історію, яка не набирає форми міфу. Фотографія вперше цей опір долає: минуле з її появою стає настільки ж достовірним, як і сьогодні, видиме на папері так само надійне, як те, до чого торкаються» [1, с. 154]. Таким чином, за Бартом, після появи феномену фотографії межі між минулим, яке пам'ятають, і теперішнім розмиті, що, у свою чергу, руйнує саму модель того, «як суспільства пам'ятають»*. «Зіткнення променів і пластини (плівки), яке сталося в минулому, заморожене у вічному сьогодні, надає інший зміст історії. Вона перестає органічно пов'язувати людей з минулим за допомогою міфу» [1, с. 249]. Пам'ять про мертвих, як і творення образу великої чи локальної історії, суттєво змінюється. Те, що було в минулому, опиняється, хай фігурально, але «тут і тепер», воно досягне – як візуальний образ. Невербальна візуалізація дедалі більше формує колективну пам'ять, режим риторичної презентації змінюється на «образотворчу риторіку». Міфи-оповіді втрачають свій перманентний атрибут – замкненість, непроникність часу міфічної історії. Фото, а потім так само інші засоби візуальної комунікації / репрезентації руйнують споконвічні стосунки людини із відстанню й часом, ба більше: винахід та масове поширення фотографії змінили саму структуру та потік часу. Тож «фотографія стоїть біля витоків дереалізації світу» [1, с. 248].

Часова парадигма людського життя містить уявлення про кінець індивідуального часу – *смерть*. Тема смерті – наскрізна в «Camera lucida». Р. Барт пише: «Сучасниця відмирання обрядовості, Фотографія, ймовірно, була пов'язана зі вторгненням у наше сучасне суспільство асимволічної, позарелігійної, позаритуальної Смерті, різкого стрибка у Смерть, яку розуміють буквально. Парадигма Життя / Смерть зводиться до пересічного клацання... З появою Фотографії ми вступаємо в епоху **невизначної Смерті**» [1, с. 164]. Тож те, що раніше було недоступне, бо мертве, нині не є зовсім таким фігурально – воно може існувати «тут і тепер», ба більше, акт смерті іншого завдяки фото може переживатися багаторазово. Так відбувається процес десакралізації смерті.

Цьому, за міркуванням Барта, сприяє ще один феномен – руйнування культури *пам'ятника*: «Стародавні суспільства докладали всіх зусиль до того, щоб спогад як заміна життя був вічним або, принаймні, щоб річ, яка сповіщає Смерть, сама була безсмертною – таким і був Пам'ятник. Перетворюючи тлінну Фотографію в загальне і... природне свідчення того, “що було”, сучасне суспільство відмовилося від Пам'ятника. Парадоксальним чином Історія та Фотографія були винайдені в одне століття. Але Історія

* «Camera lucida» Р. Барта присвячена книзі Ж. П. Сартра «Уява», головні теми якої – образ та пам'ять.

* Аллюзія на однойменну працю Пола Коннертона, американського дослідника в галузі культурної антропології.

являє собою пам'ять, сфабриковану за позитивними рецептами, це суто інтелектуальний дискурс, що скасовує міфічний Час, а Фотографія – це надійне, але швидкоплинне свідоцтво, свідчення. Так що в наш час усе готує людський рід до безсилля: скоро ми вже не зможемо досягти тривалість афективно або символічно. Ера Фотографії є одночасно ерою революцій, протестів, замахів, вибухів, тобто всього того, що заперечує повільне визрівання. Безсумнівно, і подив перед “це було” також скоро зникне. Він уже зник» [1, с. 165–166]. Наведена розлога цитата, окрім основної теми, дає вихід на інші – як вислід ситуації руйнування традиційної культури пам'яті. По-перше, зникнення подиву перед «це було» – це нівеляція уявлення про цілісний міфічний час минулого: він перестає сприйматися як унікальний і сакральний, бо багато унікальних і сакральних часів закартковані та побачені. По-друге, тривалість, яку не можна досягти афективно чи символічно, у суб'єктивній реальності перестає сприйматися як така (очевидний наслідок – дезорієнтованість у часі). По-третє, т. зв. швидкий час (у якому заперечується «повільне визрівання») видається закономірним наслідком надмірної активності насамперед візуальної комунікації, яка проявила себе від часу появи фотографії.

Усі ці фактори впливають на творення світу «темпоральних галюцинацій», в основі якого – велика кількість штучних, віртуальних, «штампованих» (зроблених за раціональною методикою) міфів, що за ними стоїть візуалізація, картинка. Міф релятивної культури будується на ідеї руйнування часової тяглості, упорядкованості, на ідеї дроблення, фрагментарності, співіснування різних часів та різних версій їх протікання. Культура й психологія серфінгу (ковзання поверхнею), небажання, нездатність уходити в глибину, у товщу (і міфу, і часу), відеокліповість мислення як наслідок відеокліповості рецепції – усе це суперечить базовому уявленню людини про цілісність часу. Те, що завжди було монолітом, перестало таким бути. Плутанина, безлад, невизначеність часів, які людина може безпосередньо сприймати як візуальні образи-картини, – усе це руйнує відчуття сталості, стабільності, відчуття опори на традицію й тяглості.

Такий кардинальний поворот у системі рецепції часу став можливий від значно меншого за масштабами та простішого – у свідомості окремого індивіда. *Часова інверсія*, про яку пише Р. Барт, – пункт, із якого починається його книга, і ця інверсія, імовірно, і стала поштовхом до її написання: щойно померла матір на фото – ще дитина: «Я одночасно читаю: це станеться і це вже трапилося, – і з жахом розглядаю попередній майбутній час, ставкою в якому є смерть. Забезпечуючи мене абсолютним минулим (аорист) пози, фотографія повідомляє мені про смерть у майбутньому часі». І далі: «тремчу напередодні катастрофи, яка вже відбулася» [1, с. 169]. Це «запаморочення від сплющеного Часу» [1, с. 171] – екзистенційна розгубленість людини перед таємницею чистої темпоральності, оприявленої через документальний візуальний образ. І не суттєво, що саме на фотозображенні – часова інверсія є її сталим атрибутом. Барт наводить також приклад зробленого в 1850 році фото дороги до Вифлеєму, де немає нічого, крім кам'янистого ґрунту та оливкових дерев, однак, зазначає філософ, «три часи, як вихор, кружляють мою свідомість: моє теперішнє, час Ісуса і час фотографа – причому все це відбувається під егідою реальності, а не текстуальних, вигаданих або поетичних розробок, яким ніколи не можна повірити остаточно» [1, с. 171].

Урешті, баланс достовірності / недостовірності, який Барт проводить по межі фотографічного / текстуального, швидко руйнується завдяки омасовленню фото, його вкоріненості в щоденне поле віртуальних наративів: «У своїй початковій фазі Фотографія, для того щоб вражати, повинна закарбовувати щось значне, але незабаром – в результаті відомої процедури інверсії – вона починає оголошувати значним те, що закарбовує. Тоді вершиною ціннісної витонченості стає “усе, що завгодно”» [1, с. 67]. У 1980 році Барт передбачив засилля дигітальних, оцифрованих візуальних образів. Фотографічні сюжети у своїй масі перестають сприйматися як виняткові та достовірні, але вони формують аксіологічні пріоритети суспільства, отже, конституують зображуване і змінюють дійсність (унаслідок створення псевдодokumentальних образів, ґрунтованих на імітації, фотопідробці). Тож «усе, що завгодно», яке лише кількома штрихами змалював Барт, уповні виявило себе в інформаційному суспільстві. Засилля візуальних образів, які оточують сучасну людину, часто нічого спільного з естетикою не мають. Фото, відеоряди різного походження агресивно діють на реципієнта, пропонуючи його свідомості «інший» час чи «інший» простір. Фото, які нас оточують, – суцільне мерехтіння митей-ілюстрацій, розкадровка того, що в попередні епохи намагалися звести воедино.

Художня література від часу масового поширення фотографії, безсумнівно, найперше вбирає ці ознаки, причому на кількох рівнях. Перший має безпосередній стосунок до поезики та онтології часу в

художньому творі та визначається нав'язливою увагою авторів до осмислення модусів теперішнього й минулого. У випадку з модусом теперішнього це проявляється в актуалізації «поетики миті» (у періоди раннього та зрілого модернізму мить осмислювалася як долучення до вічності). Модерна література активно почала застосовувати у своєму арсеналі такі прийоми, як спонтанність, безпосередність, миттєвість*.

Урешті це призвело до того, що, за словами Р. Сакеніка, у художній літературі «час був спрощений до теперішнього, тривалої серії нетривалих моментів» (див. [10, с. 164]). На рівні поетики це відбилося на використанні в літературному творі арсеналу візуальних засобів комунікації, насамперед фотографії: уваги до площини та просторових атрибутів і, ширше, простору загалом, до семіотики візуальних знаків, інформативної надмірності, демонстрації одномоментного та випадкового, поєднання документального й фікційного, використання прийому каталогізації, наявність монтажного, фрагментарного у конструюванні образів та ін. Тою чи іншою мірою ці риси притаманні більшості художніх творів II половини ХХ – початку ХХІ ст. Серед найпоказовіших та найбільш авангардистських прикладів – «новий роман» А. Роб-Гріє, М. Бютора, К. Сімона, Н. Саррот, американську літературу «чорного гумору» (Дж. Барт, Т. Пінчон, Дж. Геллер та ін.), а традиційний комплекс постмодерністських ознак поетики художнього твору містить апеляцію до названих складників (тобто вони відбиті в найбільш показових творах літературного напрямку).

Фіксація минулого в художній літературі, з огляду на проблему візуальності, демонструє не тільки нав'язливе намагання запам'ятати, зорovo оприявнити його, часто до найдрібнішої миті (хрестоматійна ілюстрація – епопея М. Пруста «У пошуках втраченого часу»), а й констатує таку неспроможність: у художній літературі кількох останніх десятиліть тема хисткості, нецілісності, розпорошеності пам'яті й забуття / забування стала одним із часто актуалізованих мотивів, причому в різних художніх практиках – і у фікційних текстах, і в тих, які тяжіють до літератури факту («Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса, «W, або спогад дитинства» Ж. Перека, «Таємниче полум'я цариці Лоани» У. Еко, «Пейзаж» Г. Пінтера, «Вайзер Давідек» П. Хюлле, «Цибулина пам'яті» Г. Грасса, «Повість про Платона» П. Акройда та ін.).

Змішування моментів «було» і «є», можливість співіснування в одному дискурсивному полі того, чого вже нема, і того, що є, ігри з часовими пластами, із різними рівнями реальності, які є традиційними в художній літературі ще від епохи модернізму (згадати хоча б «Фальшивомонетники» А. Жіда, де з'являються рекурсивні практики в зображенні часу, чи, скажімо, сюрреалістичні ігри з часом та простором у прозі Б. Шульца, чи згодом часові лабіринти Х. Л. Борхеса), – це веде до постулювання образу-ідеї паралельних часів. Така ідея-метафора від початку цілком могла виникнути у творчій свідомості під час перегляду-гасування фотокарток, зображене на яких належить різним часам (зрозуміло, ідеться не про прямі впливи, а про зміну загальної парадигми мислення, де реальне та віртуальне, іншочасове можуть співіснувати у свідомості в єдиній площині). Згодом відбувся процес екстенсивного нарощування – до повної віртуалізації часу в художньому творі, його часто безконтрольного множення, що нерідко відбувалося в постмодерністській художній практиці (скажімо, ігри з історією). В епоху постійно розширюваної відтворюваності агресія різночасових за виникненням фотообразів, які множать і тиражують реальність, «скасовує» хронологію (швидка зміна миттєвостей, їх несистемне чергування, позбавлення-уникання тяглості, хаотичне множення відображених часів), блокує пам'ять, далі відбувається процес перетворення «кадрів пам'яті» на «кліше пам'яті» (коли людина пам'ятає про те, що пам'ятала про те, що пам'ятала...).

Відбувається руйнування звичних уявлень про природу часового розгортання (традиційні уявлення про моделі часу – циклічна та лінійна). Як у часи зрілої античності на теренах західної цивілізації уявлення про лінійний час змінило уявлення про циклічний, так у новітній культурі лінійний (попри те, що протягом ХХ ст. циклічне розуміння історії знову посилювалося) поступився 3D-химері багатовимірною, «гіллястою» часу, який «зірвався з ланцюга історії».

Ще один закономірний наслідок «візуального повороту», зокрема в художньо-літературній категоризації феномену часу, полягає в застосуванні спеціалізації (термін А. Бергсона) – опросторення часу, перетворення темпорального в просторове. Оскільки просторове краще піддається візуалізації, на відміну від чистого поняття часу, то воно конститує своє право відображати його (крім того, образи минулого у свідомості зазвичай асоціюються з певним простором). Така підміна, з одного боку, є потужним методом

* Поняття «миттєвість» – одне з базових у філософській герменевтиці Г. Г. Гадамера [12; 3, с. 122–132], проте його літературознавчий контекст має стосунок до моменту «гри» реципієнта із художнім твором чи історичним минулим, де поєднуються радість упізнання та наслідування, переживання минулого («того, що нібито знайоме») задля самопізнання [12, с. 32]. Тож ідеться, вочевидь, про феномен, який корелюється з такими філософськими поняттями, як «катарсис» в Арістотеля, «подія» в Гайдеггера, «досвід» у Р. Ніча та «Punctum» у Р. Барта.

впливу на сприйняття читача (візуальні образи-символи «зримого часу» презентативні), а з іншого – і без того затемнює справжню природу часу, не схожу на просторову.

Висновки та перспектива подальших досліджень. Сучасна картина світу – насамперед «видима культура». Важливого значення в системі такого типу культури набуває фото – «посередник між реальністю, пам'яттю і культурно обумовленою природою самого сприйняття» [13, с. 38], який здатний не лише відтворювати реальність, бути її «слідом», а й замінити її. Феноменологія фото, відбита в «Camera lucida» Р. Барта, демонструє найважливіші аспекти впливу «візуального відтворення», зокрема, і на особливості зображення часу в художній літературі (надмірна увага до візуальної фіксації миті, кореляція візуального та текстового в меморіальному, феномен часових інверсій, спеціалізація, принцип тиражування / множення в поезії часу тощо). Цілком закономірно долучати до літературознавчого аналізу методологію суміжних наукових дисциплін гуманітарного циклу (насамперед візуальної антропології) для пошуку адекватних методів дослідження літературних явищ.

Джерела та література

1. Барт Р. Camera lucida. Коментарий к фотографии / Ролан Барт ; пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. – М. : Ad Marginem, 2011. – 272 с.
2. Бистрова О. Фотографічність художнього мислення Бруно Шульца / Олена Бистрова // Бруно Шульц як філософ і теоретик літератури : матеріали V Міжнар. фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі / ред. В. Меньок ; Полоністичний наук.-інформ. центр ім. І. Менька ДДПУ ім. Івана Франка. – Дрогобич : Коло, 2014. – С. 380–395.
3. Гадамер Г.-Г. Безперервність історії та миттєвість існування / Ганс-Георг Гадамер // Істина і метод. – Т. 2 : Доповнення. Показчики / Ганс-Георг Гадамер ; пер. з нім. Микола Кушнір. – К. : Юніверс, 2000. – С. 122–132.
4. Донскіс Л. Влада та уява: студії з питань політики та літератури / Леонідас Донскіс ; пер. з англ. Олександр Буценко. – К. : Спадщина, 2012. – 277 с.
5. Єрмоленко В. Далекі близькі : есеї з філософії та літератури / Володимир Єрмоленко. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2015. – 304 с.
6. Калинина Е. А. Фотография как метафора письма: писатель-фотограф в романе Марселя Пруста «Обретенное время» / Е. А. Калинина // Visual Studies : International Journal of Cultural Research. – 2013. – № 3 (12). – С. 152–156.
7. Котелевская В. В. Роман Г. Грасса «Фотокамера» в контексте постдокументализма 2000-х гг. / В. В. Котелевская // Проблемы модерна и постмодерна : материалы ХLI Междунар. филол. конф. в СПбГУ, 19–24 марта 2012 г. / ред. А. В. Белобратов. – СПб. : Петербург XXI век, 2012. – С. 82–92.
8. Котик-Чубінська М. Уява в об'єктиві: про фотографію у творчості Юрія Тарнавського / Марія Котик-Чубінська // Слово і час. – 2007. – № 2. – С. 60–66.
9. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Рос. полит. энцикл., 2003. – 607 с.
10. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич. ; пер. з пол. О. Галета. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
11. Рыклин М. Роман с фотографией. Послесловие / Михаил Рыклин // Барт Р. Camera lucida. Коментарий к фотографии / Ролан Барт ; пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. – М. : Ad Marginem, 2011. – С. 216–260.
12. Gadamer H.-G. Kunst als Aussage // Gesammelte Werke. Bd. 8. Ästhetik und Poetik / Hans-Georg Gadamer. – Unveränd. Taschenbuchausg. – Tübingen : Mohr ; Siebeck, 1993. – 451 S.
13. Liboska T. Notatki o antropologii obrazu / Tomasz Liboska // Fotografie a sociologie / Jiří Siostrzonek (editor). – Opava : Slezská univerzita v Opavě, 2010. – S. 35–53.
14. Mitchell W. J. T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations / W. J. T. Mitchell. – Chicago & London : The University of Chicago Press, 1994. – P. 11–34.
15. Sikora S. Fotografia Pamięć i Egzystencja / Sławomir Sikora // Fotografia. Od dagerotypu do galerii Hybrydy, Stowarzyszenie Historyków Sztuki ; D. Jackiewicz i Z. Jurkowlaniec (red.). – Warszawa, 2008. – S. 5–15.

Лавринович Лилия. Концепты времени в «Camera lucida» Р. Барта: литературоведческие проекции. В статье проанализированы особенности влияния фото как визуального средства коммуникации / воспроизведения на новейшую литературу, в частности на темпоральные аспекты литературно-художественной практики. Через феноменологию фото, отраженную в книге Р. Барта «Camera lucida», исследованы такие аспекты поэтики литературного произведения, как чрезмерное внимание к визуальной фиксации момента, корреляция визуального и текстового в мемориальном, феномен временных инверсий, специализации, принцип тиражирования / умножения в поэтике времени и др.

Ключевые слова: фото, поэтика времени, «Camera lucida», «визуальный поворот», художественная литература XX в.

Lavrynovych Liliya. Time Concepts in «Camera lucida» by R. Barthes: Literary Projections. The peculiarities of impact of the photography as visual means of communication / reproduction on modern literature, in particular temporal aspects of the literary and artistic practice have been analysed in the article. Such aspects of the poetics of the literary work as the excessive attention to visual fixation of the moment, correlation between visual and textual within commemorative, phenomenon of temporal inversions, spacialisation, the principle of replication / multiplication in the poetics of time have been investigated through the prism of photo phenomenology, reflected in R. Barthes' book "Camera lucida".

Key words: photo, poetics of time, "Camera lucida", "visual turn", belles-lettres of the XXth century.

Стаття надійшла до редколегії
21.10.2015 р.

УДК: 94:392:394:82(091):82-94:929 "16"

Юлія Ласкава

Постать останнього кошового Запорізької Січі Петра Калнишевського в усній народній творчості

У статті досліджено особливості психологічних характеристик образу П. Калнишевського в усній народній творчості. Акцентовано на рисах характеру, що підкреслюють нескореність духу кошового та зображують його справжнім стратегом і досить поміркованим господарем. Постать останнього кошового П. Калнишевського, його подвиги та боротьбу за козацькі вольності розглянуто крізь призму пісень, легенд і переказів

Ключові слова: образ, останній кошовий, усна народна творчість, легенда, козак, історичне минуле.

Постановка наукової проблеми та її значення. Історичне минуле народу – це надзвичайно цікавий і місткий об'єкт інтересу нащадків, які шукають у ньому як відтворення колишніх форм буття, так і відповіді на найактуальніші питання сьогодення: «Історичне минуле – своєрідне дзеркало, в яке вдивляється кожне наступне покоління, аби усвідомити власну генетичну природу й можливості та перспективи суспільного розвитку» [1, с. 4].

В українській історичній пам'яті наявний своєрідний список тих діячів вітчизняної історії, які особливо повно та різнобічно відображають контекст національного розвитку, виступаючи справжніми символами цілих історичних епох. Серед таких визначних діячів доби Козаччини, як Северин Наливайко, Петро Сагайдачний, Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Пилип Орлик, Іван Сірко, помітне місце як носій певної сукупності притаманних лише йому рис та ознак посідає останній кошовий отаман Запорізької Січі Петро Калнишевський.

Мета статті – дослідження козацького фольклору, зокрема, історичних пісень, легенд та переказів. Особливу увагу приділено постаті останнього кошового Запорізької Січі П. Калнишевського, ролі й місцю творчого домислу та вимислу. Зроблено спробу переосмислити постать П. Калнишевського в контексті літератури й усної народної творчості.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Висвітлення складного життєвого шляху останнього кошового отамана Запорізької Січі на тлі надзвичайно складних реалій епохи, у якій він жив і діяв, знайшло своє відображення в усній народній творчості українського народу. Зокрема, про цю історичну постать ідеться в працях збирачів українського фольклору, які зверталися до минувшини Нижньої Надніпрянщини. Викликають інтерес праці М. Аркаса, О. Афанасьєва-Чужбинського, М. Грушевського, А. Кашенка, М. Киценка, І. Крип'якевича, Д. Кулиняка, Я. Новицького, А. Скальковського, М. Слабошпицького, Яра Славутича, О. Стороженка, Б. Сушинського, В. Чабаненка, Д. Яворницького та ін.

Саме Я. Новицький був одним із перших, хто комплексно досліджував історичну територію Запорозької Січі, збирав легенди про її руйнування, про життя та звичаї козаків і їхніх нащадків. Весь матеріал учений записував «безпосередньо від очевидців подій, нащадків козаків, від людей,