

УЯВА В ОБ'ЄКТИВІ: ПРО ФОТОГРАФІЮ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО

Абсорбування елементів інших, несловесних способів мистецького осмислення життя — прикметна риса художнього мислення Юрія Тарнавського. У цьому сам автор зізнається в автобіографічному есе “Босоніж додому і назад”. Засвідчені тут діапазон та інтенсивність освоєння культурних пластів, без перебільшення, вражають: кіномистецтво, малярство, музика, скульптура, архітектура, театр. Синтез мистецтв у творчості митця не зводиться до запозичення зовнішніх, видимих подібностей чи порівнянь, а полягає у привнесенні, вживленні принципів та прийомів інших родів мистецтва в літературу, використання, розширення можливостей мови для адекватного її функціонування в сучасному мистецькому дискурсі.

Як здійснюється перехід від однієї системи кодифікації до другої, як це відбувається у структурі твору, якими словесно-інтонаційними засобами може ретранслюватися несловесна інформація, як позначається на сприйнятті художнього твору накладання різних семіотичних рівнів — це коло питань зробимо спробу з'ясувати, обравши об'єктом дослідження фотографію у творчості Ю.Тарнавського.

Зауважмо насамперед: про фотографію, доволі суперечливий з погляду належності до мистецтва спосіб відтворення дійсності, у літературній автобіографії Тарнавського не згадано. Тим часом цей винахід XIX століття значною мірою позначився на мистецьких звершеннях століття XX: “[...] фотографія звістує (і створює) для мистецтва нові амбіції [...]”. Такі винаходи, як кіно, телебачення, відео, електронна музика Кейджа, Штокгаузена та Стива Райха — логічне поширення концепції, започаткованої фотографією¹.

Читаючи проникливе есеїстичне дослідження Сьюзен Зонтаг “Про фотографію”, наштовхуємося на численні паралелі, що пов'язують процес фотографування зі словесним мистецтвом. “Характер фотографії (який полягає в тому, що, за словами Могой-Надя, вона привчає нас до “інтенсивного бачення”), здається, ближчий до характеру модерністської поезії, ніж до характеру малярства. Якщо малярство стає дедалі концептуальнішим, поезія (починаючи з Аполінера, Еліота, Павнда й Вільяма Карлоса Вільямса) щораз більше переймається візуальним (“Істина лиш в речах”, — проголосив Вільямс). Прихильність поезії до конкретності та незалежності поетичної мови паралельна прихильності фотографії до чистого бачення. І поезія, і фотографія припускають розриви неперервності, розчленовані форми й компенсаторну єдність: виривання речей з їхнього контексту (бачення їх по-новому) та еліптичне поєднання їх, відповідно до владних, але часто свавільних вимог суб'єктивності”².

Чи мало вплив фотографування як один із способів відтворення дійсності, доволі популярний у 1960–70-х в Америці, на Тарнавського? На підставі його першого тому “Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему” (1970) можемо стверджувати, що радше ні. Тут фотографія часто є негативною підставою порівняння:

я не поет,
бо мої слова грубі,
як поліна,
і не мистець,
бо мадонни німі до мене,

¹ Зонтаг С. Про фотографію. — К., 2002. — С. 140-141.

² Там само. — С. 93.

³ Тут і далі бібліографічні дані цитат із художніх творів Ю.Тарнавського подано у квадратних дужках. Перша цифра вказує на видання, друга — на сторінку (цифра 1 відсилає до тому: *Тарнавський Ю. Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему.* — Нью-Йорк, 1970; цифра 2 — до тому: *Тарнавський Ю. Не знаю.* — К., 2000).

як чужі фотографії (“Я” [1; 11])³;

Лежу,
байдужий,
наче фотографія (“Ідеалізована біографія”, XLV [1; 95]).

Справді, фото – фізично німе. Фотографія мусить говорити вустами тексту, і текст може радикально змінювати зміст побаченого.

Попри всі позитиви фотографічного відтворення дійсності – правдивість зображення, можливість побачити віддалені предмети зблизька, прискіпливо розглянути зафіксоване, побачити події, людей, краєвиди, недосяжні у просторі й часі, – фотографія відштовхує поета: не тільки фізичною німотою, а й безапеляційним стазисом. У збірці “Поезії про ніщо...”, де помітний наголос зроблено на зоровому зосередженні на предметах, моментах існування, Тарнавський відмежовує свій спосіб фіксації миті від нерухомих відбитків, які дає фотографування:

Фотоапарат не ловить
тремтіння пальців і
уст, звуку
крови, що ходить за
кулісами шкіри, руху
волосся, що опускає
тіло, як шури
корабель, що потоне (“Фотоапарат не ловить” [1; 341]).

За межами і можливостями об’єктива залишається рух, процес, те, що наповнює кожну мить і конститує життя. Візуальна перцептивність, попри свою домінуючу функцію в “Поезіях про ніщо...”, не компенсує решти сенсорного досвіду (тремтіння пальців, звуку крові), навіть видиму, позірну статичність автор трактує тут як *процес*: “Склянка стоїть вночі”, “Обличчя лежить у півні”, “Стрілка вказує” тощо. Фотографічну особливість цієї збірки А.Біла розглядає як корелят емоційного стану⁴.

Ще один важливий момент – фотографія як *завмирання* миті. У “Споминах” (1963), де автор реставрує пам’ять дитячих років, процес фотографування безпосередньо пов’язаний зі смертю: “Фотограф, що має значення погребника. Він порається біля чорної дитячої труни зі срібною облямівкою”, “наче фотоапарат, стоїть на високому триніжку. Перед ним, присипана квітами, немов камінням, лежить маленька дівчинка у білій суконці” [1; 125]. Несподіване для узвичаєного сприйняття порівняння *фотограф – погребник*, породжене в дитячій свідомості реальними подіями того часу, має й іншу підставу, що її С.Зонтаг виокремлює як іманентну властивість фотографій: “Усі фотознімки – *memento mori*. Сфотографувати – це стати причетним до смертності, вразливості й мінливості іншої людини (або речі)”. “Фотографія – це докладна фіксація смертності людини. Досить доторкнутися пальцем до фотоапарата, щоб наснажити мить посмертною іронією”⁵. Унаочненню саме такої асоціації може бути фотографічна особливість роману Ф.Достоевського “Ідіот”, яку відзначає Е.Вахтель. Знайомство князя Мишкіна з фотографією Настасії Філіпівни задовго до безпосередньої зустрічі з нею дослідник інтерпретує як знамення її смерті, “прозаїчно зафіксованої у фінальній сцені. Настасія Філіпівна на цій фотографії становила собою не іпостась загадкової живої сутності, а образ смерті”⁶. Серед дослідників фотографії існує й інша думка, висловлена Н.Армстронгом, прагматична, щодо ототожнення

⁴ Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: Монографія. – Донецьк, 2004. – С. 375.

⁵ Зонтаг С. Цит. вид. – С. 22, 70.

⁶ Вахтель Э. “Идиот” Достоевского. Роман как фотография // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 5. – С. 138.

фотографії зі смертю: “Фотографія дуже швидко набула стійких жанрових характеристик ... Один із жанрів включав фотографування мертвих, і, як результат, від самого початку з’явилася стійка асоціація фотографії зі смертю”.

Коли відбувалися події, відтворені у “Споминах” (сер. 40-х років ХХ ст.), фотографування не було ще таким поширеним, як тепер. Його учасники, свідомі винятковості моменту, фіксували особливо важливі, етапні події. В автобіографічному есе “Босоніж додому і назад” натрапляємо на спогад про світлину з того часу: “З табору [Штрасгоф, Австрія – *М.К.-Ч.*] маю пам’ятку – фотографію з до голого обстриженою головою і ще досить повними дитячими щоками” [2; 261]. Навіть якщо припустити, що існують фотографії, на яких закарбовано щасливі миттєвості дитинства, контекст автоматично робить їх болючими. Запам’ятаймо цю фотографію десятирічного хлопця.

Небайдужість до фотографії, що на цьому етапі творчості (“Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему”, 1970) мала радше негативний відтінок, привела згодом автора до переосмислення, використання її властивостей для створення коротких прозових творів. Фотографія німа – говорить устами тексту, фотографія статична, фотографія – це завмирання, у яке не можна втрутитися, – ці усталені ознаки фотографування Тарнавський ретранслює засобами словесної творчості в циклі оповідань “Фотографії” (зб. “Короткі хвости”, 1997)⁷: їх чималий стосик, здається, що вони не обов’язково пов’язані між собою і не уложені вони в певний порядок [2; 222]. Такий початок указує на необхідність сприйняття наступного тексту крізь призму “фотографічного” коду. “Перехід з однієї системи семіотичного усвідомлення тексту до іншої на якомусь внутрішньому структурному рубежі, – стверджує Ю.Лотман, – закладає основу генерування смислу”⁸. У такий спосіб регламентується також структурна будова циклу, робиться установка на окремішність і завершеність оповідань⁹ та на фрагментованість циклу в цілому. У “Фотографіях” майже зовсім не дотримано пунктуаційних правил (є лише кілька винятків, де розділові знаки підсилюють смислові відтінки). Це може вказувати на спробу максимально наблизити текст до фотографії, у площині якої всі елементи рівновагомі, пов’язані невидимими причинно-наслідковими зв’язками. “Фотографія” перша: неприродно високий молодий чоловік, що зігнувся під стелею вітальні, у фотелі – старий маленький чоловік, на стіні – фотографія молодої жінки, у другому фотелі – жіноча сукня. Що означає ця фотографія? Чи старий чоловік є батьком молодого а сукня на

⁷ Перед тим ще було написано збірку поезій у прозі під назвою “Фотографії, це квіти”, але, крім безпосереднього апелювання до фотографії в заголовку, твори цієї збірки не містять очевидних знаків фотографічності, хіба що чіткість зображення, притаманна їм, може асоціюватися з об’єктивністю фотографій.

⁸ Лотман Ю. Семиосфера. – СПб, 2000. – С. 66.

⁹ Слід зауважити, що тексти з циклу “Фотографії” – це не оповідання у традиційному (класичному) розумінні цього терміна, що наголошує на подієвості (сюжетності) твору: “невеликий прозовий твір, сюжет якого заснований на певному (рідко кількох) епізоді з життя одного (іноді кількох) персонажа” (*Літературознавчий* словник-довідник / Ред. кол. Гром’як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. І. – К., 1997. – С. 522). Однак ці тексти, в яких описано застиглу мить, можна трактувати як синхронний зріз сюжету: тут *момент події* (“епізод із життя”) виокремлений з контексту, обмежений фотографічними рамками, за які автор не виходить. З такого погляду фотографія безперешкодно може перебувати на позиції будь-якого сюжетного елемента. Тобто подієвість, темпоральну заангажованість закладено в описах фотографій на імпліцитному рівні. З другого боку, домінування фотографічності, пряме отождоження тексту з фотографією провокує термінологічну синонімію – вживання термінів “фотографія”, “фото-оповідання” на позначення жанрової належності текстів. Гнучкіше визначення оповідання запропоновано в підручнику “Теорія літератури”: “Оповідання – невеликий за розміром епічний жанр художньої літератури. “Обсяг життя”, який може бути “схоплений” жанром оповідання, практично не обмежений ... Для оповідання, як правило, характерна одна сюжетна конфліктна ситуація, перевага сюжетного начала над фабульним, тобто переважний інтерес не до самої події, як такої, а до способу її художнього зображення” (*Галич О., Назаренко В., Васильєв Є.* Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О.Галича. – К., 2001. – С. 273). Необмежений “обсяг життя”, як зазначено тут, може бути й мінімальним – тобто миттю, художньо відтвореною як фотографія. Відсутність сюжету в оповіданнях циклу “Фотографії” можна розглядати, згідно із семіотичною концепцією Ю.Лотмана, як негативну його реалізацію: “Безсюжетність там, де структура [...] очікування включає сюжет, є не відсутністю сюжету, а негативною його реалізацією, що створює художню напругу між системою і текстом” (*Лотман Ю.* Об искусстве. – СПб, 2005. – С. 345).

фотелі сукнею його жінки? В такому випадку чи молода жінка на фотографії є матір'ю молодого чоловіка? Тоді де вона? Чи вона померла? Якщо так то чому сукня її лежить на фотелі — виглядає вона як сукня в якій кладуть у труну! ... навіщо знята ця фотографія? Чи молодий чоловік залишає свій дім їде кудись і батьки його хочуть знятися з ним заки він відійде? Тоді подорож ця мусить бути справді довгою та небезпечною і може існує можливість що молодий чоловік ніколи не вернеться додому...” [2; 222].

Тарнавський “створив” фотографію, дуже ймовірно, взуваючись на знімкові Діани Арбю “Єврейський велетень удома зі своїми батьками у Бронксі, Нью-Йорк, 1970 р”. Це підказує С.Зонтаг, описуючи це фото так: “Батько-мати схожі на карликів, якихось непропорційних створінь, бо величезний син згорбився над ними під низькою стелею вітальні”¹⁰. Але чи можемо розглядати оповідання Тарнавського як опис (модифікований) чужої фотографії?

Польський антрополог С.Сікора виокремлює два рівні інтерпретації фотографії: дійсний, що визначає співвіднесеність зображення з реальністю, та ідеальний — співвіднесеність значення фотографії із власним життям, цінностями, що їх сповідує людина, із самототожністю (кульмінація такого співвіднесення постає в образі фотографії як дзеркала, коли в іншому — чужому — можна віднаходити і трактувати власну сутність¹¹). Не виникає сумнівів у тому, що фотографія Діани Арбю виявилася саме таким дзеркалом, у якому Тарнавський упізнав себе, і його прозовий твір — це проекція власного життя на фотографію, що зафіксувала мить життя єврейської родини. Отже, оповідання “Фотографія” — творення *в уяві* того, чого ніколи не можна було зафіксувати в реальності — фотографія його сім’ї: батько, сукня на місці, де мала б бути мати, і він — молодий чоловік, що залишає свій дім. У тексті Тарнавського не йдеться про національність сфотографованих людей, але у зв’язку з назвою фотографії Д.Арбю спадає на думку безпідставна, здавалось на перший погляд, присутність Єгипту у “Споминах”: “піраміди присмерку, прямокутня геометрія Єгипту” [1; 102]; “в повітрі, наче на обрії, простори Індії, морів, Єгипту” [1; 111]; “на устах, немов зображення на екрані, світло і спека Єгипту” [1; 121]. Згадка про Єгипет, можливо, мимохіть несе в собі біблійні конотації: вихід, поневіряння, невідомість. Навіть на такому, опосередкованому, рівні перше “фото-оповідання” кореспондує з темою “Споминів”, сюжетно ж воно їх підсумовує — фіксує момент певної межі, “виходу”: із пережитого минулого, того, що залишилось позаду (дитинство, смерть матері, втрата домівки) — у невідоме майбутнє.

Таке прочитання першого оповідання з циклу “Фотографії” може вказувати на те, що “фотографії” Тарнавського не “чужі”, “байдужі”, “німі”, у їхніх дзеркалах автор бачить себе, власне життя, своє ставлення до життя і ставлення життя до себе.

Друга фотографія — малий хлопець, що тягне під гору труну, його супроводжують шестеро озброєних чоловіків ув одностроях. На наступних — зруйноване вщент місто... знищене, осквернене помешкання і, можливо, мертвий чоловік у ньому...

Факт сфотографованості чогось засвідчує існування референта, реального відповідника фотографії в дійсності. Але опис фотографій в оповіданнях Тарнавського не дає змоги раціонально збагнути трагічність подій і, таким чином, ставиться під сумнів їхня (фотографій) реалістичність. Враження нереальності посилюють вказівки на позараціональні причини нещастя: “Здається, що місто зсунув до купи бульдозер космічних розмірів. Чи якісь інопланетяни напали на землю і зруйнували місто?” [2; 225]. Так само й натяки на можливість театральності ситуації: “Але хто зняв цю фотографію? Чи була це поліція яка робила знімки зі сцени злочину щоб його зафіксувати і це один із них? ... Не робить сенсу хто знімав таку фотографію якщо чоловік ще живий, хіба що це театр. Врешті-решт, кімната представлена на сцені може мати стелю. В додатку це не мусить бути на сцені. Вистава може відбуватися в помешканні чи приватній хаті. Хіба

¹⁰ Зонтаг С. Цит. вид. — С. 39.

¹¹ Див.: Sikora S. Fotografia: między dokumentem a symbolem. — Warszawa, 2004. — S. 90.

Шекспір не сказав що цілий світ це сцена?” [2; 226]. Тут закладена зумисна дистанційованість від трагедії, але це не зменшує і не послаблює усвідомлення загроженості й беззахисності людського життя. Навіть якщо погодитися із Шекспіром.

Неважко помітити, що тексти структурно поділяються на дві частини: спочатку – детальний опис фотографії, потім (не в усіх текстах наявна ця друга частина) – низка запитань і припущень. Така структурна особливість “фото-оповідань” кореспондує з теорією Р.Барта про два елементи аналізу фотографії – *studium i punctum*: “Перший стосується того, що є у фотографії “об’єктивне”, того, що кожен “мешканець нашої культури” може в ній вичитати. Другий [...] – елемент у фотографії, який приковує нашу увагу [...] який може ранили, завдати болю і терпіння [...] *Punctum* – то щось, яке зазвичай важко злокалізувати, назвати, щось, яке породжує неспокій і дивує [...] вдаряє саме нас”¹². Із переліку запитань в оповіданнях Тарнавського можемо виснувати, що автор – відсторонено, із холодною ретельністю закодовуючи “фотографії” знаками художнього тексту – не байдужий до того, що “бачить” і описує, його вражає не окрема деталь, а ситуація в цілому.

На “фотографіях” під номером 5 і 6 зафіксовано життя Іспанії 30-х р. ХХ ст., що виключає їх безпосередній зв’язок із життям самого автора. Описано фотографії детально. На одній із них зафіксовано процес білування бика на бійні: “[...] фотоапарат знаходиться спереду та по його лівім боці так що видно биків лівий бік. Він великий та сильний. Але мабуть не з тих що вживаються для бою оскільки карк його недостатньо розвинений. Роги його величезні і дуже широкі одначе. В цій чорно-білій фотографії він білий та сірий, та в дійсності мабуть білий та брунатний. Оточений він групою людей з яких видні тільки ті що по його правім боці, спереду, та ззаду” [2; 226]; на другій – “бачимо” жінку, котра сидить у кав’ярні: “Жінка віку тридцять кількох років сидить за столиком і дивиться в фотоапарат. Вона стрункої будови і має красиве, немов різьблене обличчя з високими вилицями і сильною бородою [...] жінка очевидно не сама. По її правім боці сидить чоловік. Біля жіничного крісла на хіднику видно ногу в великім, чорнім, лискучім, очевидно лакованім черевіку” [2; 228].

Несподівано для свідомості, що співвідносить опис із реальною (бо ж сфотографованою) ситуацією, сприйняття наштовхується на елементи, які з дійсністю узгодити важко – неможливо: бика білують *живцем*; по хіднику, дослівно біля ніг жінки тече “широкий струмінь блискучої чорної рідини” [2; 228], *що нагадує кров*. Ці сюрреалістичні штрихи автор не підкреслює (ніби не помічаючи їхнього дисонування із реалістичним тлом), не руйнуючи фотографічної вірогідності, залишаючи читача розгубленим: між фотографічною правдивістю і неможливістю “перенести” цю правду в реальний світ.

“Фотографія” номер 9 ускладнена технічно: “Це кілька знімків насвітлених один на однім. Головний із них – тло фотографії – це знімок садка порослого пишно розквітлим білими півоніями, що виповняє цілу фотографію. По середині знімка у траві що кілька сантиметрів висока лежить долілиць людська постать що здається хлопцем. Обличчя хлопця заховане в траві а руки по обох боках голови. Він мабуть не мертвий а живий і або спить або чомусь сумує. Можливо що він плаче” [2; 230].

Даний реалістичний початок (“фрагмент фотографії”) має нереалістичне продовження: “Ледве видний зарис ангела з патином в руці зігнувся над хлопцем. Ангел б’є хлопця” [2; 230]. У постаті ангела поєднано ознаки неземної (святої?) істоти – ангельські (однак – “дуже реалістичні” [2; 230]) крила, і земні, реальні людські риси – агресивність, опуклі жіночі форми. Неоднозначність образу жінки/ангела підсилюється третім зображенням, насвітленим на попередні знімки: великі квіти півонії, що своєю перестиглістю породжують асоціації з анатомічними частинами жіночого тіла. У знімках, насвітлених у такій послідовності, прочитується

¹² Цит. за: Sikora S. Fotografia: między dokumentem a symbolem. – S. 69-70; 72.

певний сюжет — історія кохання, що в ній почуття переходить (“переживає”) усі стадії цвітіння — прекрасний початок і відразливий вульгарний кінець.

Руйнування ілюзії фотографічності й одночасне нав’язування її описом саме *застиглої* миті наявне в оповіданні, героєм якого стає постать самотнього чоловіка (“фотографія” номер 7). Тісний дощовик, закорткі штани, безформний, подертий капелюх. “На ногах у чоловіка черевики з високими халявками, без шнурівок. Здається, що вони колись намокли сильно і потім висохли й стали твердими як залізо [...]. Шарпеток він не має. Черевики мусять не тільки бути невідгнаними а й наносити біль” [2; 229]. Вигляд чоловіка і вбрання провокують певні підозри в читача, з якими автор “погоджується”: “Все це дуже нагадує сцену з Бекета, *Чекаючи на Годо* точніше кажучи, тільки що маємо ми тут одну особу і не маємо дерева” [2; 229]. Очевидно, фотографію тут наділено здатністю зафіксувати момент *не життя, а тексту*, не дійсності, а уяви. Окрім того, дуже вагома невідповідність текстові (відсутність другого героя і дерева) породжує враження, що на “фотографії” зафіксовано об’єктивований стан самоти й порожнечі.

У цих двох оповіданнях (7 і 9) спостерігаємо безпосередню дотичність “фотографій” до життя Тарнавського: самота і не-самота (кохання, стосунки із жінкою) — ключові теми творчості письменника.

“Впізнавати” автора можемо також в оповіданнях, що описують фотографії із зображенням малого хлопця. “Фотографія”, на якій бачимо хлопця, що тягне під гору труну, відсилає до того часу в житті Тарнавського, коли він, десятирічний, мусив спізнати тягар смерті.

Інша “фотографія”, що містить зображення малого хлопця, — це сукупність навітлених знімків (оповідання номер 10). Спочатку тло — “зарис голої голови”, обличчя малого хлопця “з делікатними правильними рисами” [2; 231], наступний знімок — у центрі — спалене сонцем, порізане зморшками лице старого чоловіка. “Фотографія” акумулює значний відтинок життя людини. Це засвідчують не лише два обличчя — малого хлопця і старого, що, вірогідно, є знімками тої ж самої людини, а й “різного роду прямі та криві лінії” [2; 231], які перетинають фотографію, зливаючись подекуди зі зморшками на лиці старого. “Лінії ці це море на обрії, залізничні рейки, телефонні дроти [...] На деяких з них видно зариси пароплавів та вітрильників, сліз, краплин поту [...] літери написані білим чи чорним чорнилом” [2; 231].

Життя тут зафіксовано як відстань — часова і просторова, як сліди пережитого, відбиті на обличчі, ніби на списаному аркуші паперу. Але чиє життя й чиє обличчя відтворено тут — Тарнавського? (Згадаймо таборову фотографію, на якій він — малий хлопець “з до голого обстриженою головою і ще досить повними дитячими щоками” [2; 261]). Чи Рембо? (Поморщене, загоріле обличчя старого, “що блищить немов вилите з бронзи” [2; 231] — згадаймо “чорного, як негр, Рембо”¹³ з перших фотографій, надісланих з пустель Абіссинії 1883 року?¹⁴ Чому ж тоді “старий”? Адже на реальній фотографії, що, можливо, стала основою “навітленого знімка” в оповіданні Тарнавського, йому нема ще й тридцяти? Здається, життя Рембо випадає з рамок періодизації людського життя: “Я зовсім посивів, — писав в одному з листів тридцятирічний Рембо, — і мені здається, що життя моє скоро скінчиться”¹⁵).

В оповіданні, що описує фотографію, де хлопчина стоїть за прилавком у крамниці трун, про малого читаємо: “Віком десь між десять і дванадцять, хоч виглядає він малим на свій вік — скоріше вісім. Він має велику гладко обстрижену голову і овальне лице з пухнастими щічками і делікатними правильними рисами” [2; 230]. Тут знову зринає в пам’яті вже згадувана таборова фотографія.

¹³ Карфе Ж.-М. Жизнь и приключения Жана-Артура Рембо // *Рембо А. Пьяный корабль*. — СПб, 1994. — С. 138.

¹⁴ Ці фотографії Рембо можна оглянути у книжці: *Рембо А. Стихи. Последние стихотворения*. Озарения. Одно лето в аду. — М., 1982.

¹⁵ Карфе Ж.-М. Цит. передмова. — С. 161.

“Фотографії” Тарнавського породжують сум’яття, неспокій. Вони запитують, але не відповідають, німота їхня остаточна й незворушна. Однак очевидно, що в цій своєрідній фотонарації сконденсовано екзистенційно значущі “моменти” авторового та й людського життя як такого.

Оповідання Тарнавського унаочнюють, що між фотографією і текстом, який її описує, відбувається зіткнення на межі часового сприйняття. Фотографія час знерухомлює, її ми сприймаємо зором як просторовий об’єкт в цілому, і цей фотографічний принцип знерухомлення свідомість автоматично намагається застосувати до фотографій словесних, що розгортаються в часі й мають право остаточного постати в уяві лише тоді, коли текст дочитано до кінця. Проте опис фотографій іноді побудовано так, що у процесі читання, покладаючись на стереотипи позування перед об’єктивом, уява передчасно “клацає” фотоапаратом – зображення застигає: бик *стоїть* – його живцем білують на матадеро (бойні); жінка *сидить* у кав’ярні; хлопчик, продавець у крамниці трун, *стоїть* за прилавком. Зображення застигають передчасно, бо через певний проміжок тексту, в якому описано деталі обстави, виявляється, що бик *стоїть, розставивши* ноги, *піднісши* голову, *закинувши* роги дозаду, *витагнувши* морду: “Рот його широко розкритий і слина білою китицею звисає з його лівого кутка, нагадуючи мембрану на його тілі [...] Він очевидно реве [...]” [2; 227] (ніби нарешті відчувши біль від того, що з нього обдерто шкіру); жінка, що сидить у кав’ярні, *повертається* праворуч, *підсуває* ноги під крісло¹⁶; хлопчик *стоїть, нахиливши* голову донизу. Тому передчасний хибний знімок коригується, уява силоміць приводить у рух застигле зображення.

Автор наполягає, наголошує, що маємо справу з фотографіями, акцентуючи на таких важливих фотографічних характеристиках, як колір, освітлення, позиція фотографа, дефекти кадрування, особливості техніки виготовлення фотографій. Навіть наявність знімків на фотографіях, що їх описано в циклі фотографій у фотографіях, посилює враження вірогідності: “Подвійна закодованість певних частин тексту, що ототожнюється з художньою умовністю, – за словами Ю.Лотмана, – призводить до того, що основний простір тексту сприймається як “реальний”¹⁷. Однак словесно описані Тарнавським фотографії не мають матеріальних еквівалентів у реальності, вони радше виявлення уяви – тут реалістичними (фотографічними) засобами зафіксовано ірреальність: переосмислення себе, власного життя, побаченого крізь незримий об’єктив дійсного та уявного, минулого і теперішнього, болісного і прекрасного.

Від самого початку винайдення дагеротипа¹⁸, проникаючи в усі сфери людського життя, сперечаючись за переділ території з образотворчим мистецтвом, асистуючи кінофільмові у виборі ракурсу, освітлення, у літературі фотографія була й залишається наявною передовсім як опис точного зображення, як елемент людського життя. У циклі оповідань “Фотографії” Ю.Тарнавський переосмислює потенціал фотографічної *форми*. Дотримуючись її канонів, загострюючи їх (німота, питальність) та модифікуючи (статичність), митець відкриває нові ходи для синтезу реального та ірреального в ретрансляванні візуальної інформації засобами художнього слова і здійснює при цьому несподіваний переворот: апріорна фотографічна завмерлість набуває тут протилежних характеристик – слово генерує динаміку, оживання моментів минулого, уявного, неіснуючого.

м. Львів

¹⁶ До речі, у цьому оповіданні, на відміну од попереднього, де описано сфотографований процес білування бика й де на позначення обставини способу дії вжито форму дієприслівника минулого часу доконаного виду, автор в аналогічній мовній ситуації вживає дієслова у формі теперішнього часу, тобто вводить додаткову дію, динамізує опис, розхитуючи канони фотографічної застиглості.

¹⁷ Лотман Ю. Цит. вид. – С. 67.

¹⁸ Старий спосіб фотографування, назва котрого пов’язана з іменем його нібито винахідника Дагера. “Нібито” – бо насправді він скористався з відкриттів свого старшого компаньйона Ньєпса.