

УДК 008:[801.7:81'22'42]

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-1841-0406>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-25-2024-1.89-98>

## ТЕКСТ І ТЕКСТИЛЬ: МІНЛИВІСТЬ «МУАРУ» В КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯХ Р. БАРТА

*Дорошенко*

*Анфіса Дмитрівна*

аспірантка, кафедра культурології,  
факультет гуманітарних наук,  
Національний університет  
«Києво-Могилянська академія»  
(НаУКМА),  
м. Київ  
[a.doroshenko@ukma.edu.ua](mailto:a.doroshenko@ukma.edu.ua)

*Anfisa Doroshenko*

postgraduate student, Department  
of Cultural Research, Faculty  
of Humanities, National University  
of Kyiv-Mohyla Academy  
(NaUKMA),  
Kyiv  
[a.doroshenko@ukma.edu.ua](mailto:a.doroshenko@ukma.edu.ua)

*Анотація.* У цій статті виокремлено два підходи до розуміння «муару» в теоретичному доробку Р. Барта. Панівний, більш авторитетний підхід ґрунтується на моделі тексту, натомість відносно новий, що перебуває на стадії зародження та доповнення, базується на метафорі текстилю. Ми стверджуємо, що вибір тексту чи текстилю як способу пояснення «муару» варто розглядати невіддільно від дослідницьких інтересів і проєктів теоретиків, які звертаються до спадку Барта. Для прихильників першого підходу текстиль є радше вторинним, допоміжним інструментом, що допомагає пояснити принципи письма, особливості читачьких практик та способи взаємодії з текстом. Ми показуємо, як прихильники цього підходу звертаються до праць Барта наче до своєрідного глосарію або покажчика, шукаючи еквіваленти та приклади «муару», надзвичайно тісно та інтенсивно працюючи з його методологією. З іншого боку, передбачається пошук найбільш конкретного матеріального еквівалента «муару». Крім того, цей підхід демонструє, що текстиль як точна та зручна метафора висвітлює не лише концептуалізації «муару» в Барта, але також його процесуальне мислення загалом.

У цьому тексті окреслено деякі операції обох підходів, які ми вважаємо цінними для розвитку сучасних культурологічних досліджень. Зрештою, уточнюючи й доповнюючи інтерпретації «муару», ми вказуємо на його важливість для розуміння інших ключових концептів теорії Барта, особливо Нейтрального.

*Ключові слова:* текст, текстиль, муар, Р. Барт, письмо, інтерпретація, візуальне, міждисциплінарність.

*Постановка проблеми.* Етимологічний і термінологічний взаємозв'язок між словами «текстиль» і «текст», що мають спільне походження від латинського «texere», очевидний і детально пророблений у дослідженнях культури, особливо міждисциплінарного характеру. Теоретичне осмислення через явища візуального, зорову перцепцію, проблематику глядацтва так само не є чимось екстраординарним ані в художніх практиках, ані в сучасній академічній думці: у цьому сенсі варто згадати, що слово «теорія», з грецької «theōría» («перегляд, споглядання»), є еквівалентом «theōr(eîn)» («переглядати»). Особливості текстильної матерії, що їх пізнаємо зорово (зокрема ефекти, пов'язані зі світлом і кольором, як мінливий полиск, переливи, матовість, глянець, блиск тощо), посідають важливе місце в переліку компонентів світової матеріальної культури. Текстиль пов'язаний і з матеріальною історією тек-

стотворення. Навіть більше: текст і текстиль мають схожі за назвами й подібні за виконанням процедури конструювання та деконструкції.

Ми актуалізуємо ефект «муару» (надалі зумисно беручи слово у лапки, інші дотичні варіанти: *la moire, le moiré*) у зв'язку з доробком французького мислителя Р. Барта не для того, щоб використати його як методологічний інструмент (хоча це є окремою важливою дослідницькою тенденцією, вартою уваги). Нас цікавить, як генеалогія «муару» вперто опирається виструнченню та лінійності, тож численні теоретичні моделювання та художні витлумачення, озвнищення Бартових тез зокрема в кураторських текстах виставок, у коментарях до мистецьких проєктів і окремих творів, та загалом інтерпретації «муару» все ще існують нарізно, на певній концептуальній дистанції одна від одної. Тут, на нашу думку, криється причина того, чому їхній зв'язок з іншими концептами культури подекуди важко описувати, відтворювати та підкріплювати конкретними прикладами. Однак за умови звернення української культурологічної думки до теорій Барта (не лише до його ранніх інтелектуальних захоплень і здивувань, але й до проєктів і зацікавлень кінця 1970-х років,) ми будемо змушені враховувати «муар» як спосіб говоріння про певний вид мінливості, варіативності, а також зважати на варіативність його інтерпретацій. Існує чимало спроб знайти для нього універсальне загальноуспоталене уявлення, історія пошуків «остаточного пояснення» є тривалою і незавершеною. Водночас, більшість коментаторів продовжують працювати в локальних контекстах, продукуючи доволі герметичні інтерпретації, зумовлені передусім їхніми реальними дослідницькими практиками й професійним зацікавленням.

*Аналіз попередніх досліджень.* Істотність і виразність мінливих переливів «муару» й водночас латентність у зв'язках «муару» в текстах Барта ставлять перед дослідниками багато запитань. Використовувати його як допоміжний засіб або ж робити центральним у своїх працях мали змогу дослідники теорії культури, філософи, літературознавці, не лише окремі автори статей, книг і монографій, але також упорядники текстів, куратори та художники. Тому, наприклад, ми згадуємо в цій статті стислу, але насичену нотатку «*The Moiré Paradigm*», творену як результат читання та обміну в межах мистецького проєкту.

Текст і текстиль обрано нами як два головні акценти в підходах до «муару». Застосування першого підходу лишається на території вербального: його представники працюють дуже близько до текстів самого Барта, його нотаток, приміток, праць і їхніх перекладів. Прикладом цього підходу є текст А. К. Мортімер «*Barthes's Places: Les lieux*». Його подекуди дуже стислі тези конспективно-діагностичного характеру спонукають нас звертатися до текстів самого Барта, зокрема до праці «*Сад, Фур'є, Лойола*». Слушно ознайомитися з його позицією: проти автономних лексичних книг, за глосарій, але тільки у випадку, якщо він сам не стає підміною цілі дослідника. Ми переконались, що більшість дослідників зважають на це застереження, однак висвітлення цього має стати темою окремої розвідки. Переконані, що текстом, критично важливим для цієї проблематики, є курс «*Le Neutre*», який нещодавно, 2023 року, вийшов у новому, розширеному виданні. Ми також звернулися до тез Дж. Каплан, аби показати, яку складну роль в інтерпретації «муару» відіграють світло та блиск.

Передумови до другого підходу, що вважається відносно новим і відкритим до подальших уточнень, деталізації, закладав сам Барт. У цій статті його представлено працею теоретикіні К. Дормор. Для пояснення свого інтелектуального проєкту вона застосовує словосполучення «філософія текстилю», яке може викликати певні підозри через узагальненість та непереконливість. Виявляється, що в його основі лежать два види аналізу: феноменологічний та психоаналітичний, які дозволяють артикулювати взаємовплив текстилю як практики та як теорії. Щоб зауважити на важливих рисах та операціях цього підходу, принагідно ми звернулись до тез К. Бріггс і кількох інших дослідників, які не ігнорують, а зумисно підкреслюють матеріальний аспект текстилю, еквіваленти «муару» в прикладній реальності.

Попри те, що ґрунтовних розвідок з цієї теми в українському культурологічному полі немає, нарізно мають місце окремі наближення до проблематики. Приміром, Г. Драненко (2015) не лише пропонує огляд перекладів і публікацій, що станом на 2015 рік формують каркас бартознавчих студій в Україні (на жаль, за інформацією, яка нам доступна, суттєвим зрушенням з того моменту можна вважати хіба що український переклад праці «*La chambre claire. Note sur la photographie*» 2022 року), але також ана-

лізує роботу Т. Самойо з інтелектуальною біографією як тканиною бартового «життєтвору».

Вибрані нами для огляду тексти видаються такими, що балансують між експресивною та критичною мовою і які накопичують (та подають у досить концентрованому та конденсованому вигляді) певний масив генеалогії «муару». Проте робота з ним не є завершеною.

*Мета статті:* виділити ключові операції двох запропонованих підходів до «муару» в концептуалізаціях Р. Барта, проаналізувати їхні змісти, ролі та контексти.

Досягнення мети передбачає виконання таких завдань:

- виділити два тематичні підходи до інтерпретування ролі «муару» в концептуалізаціях Р. Барта (через текст і текстиль);

- відповідно до запропонованої типологізації підходів, розкрити теоретичне значення обох, виклавши деякі притаманні їм ключові операції, риси, важливі дослідницькі питання;

- вказати на місця перетинів та взаємодоповнень обох підходів, з'ясувавши, як саме (у якому співвідношенні та в яких контекстах) вони можуть поглиблювати наше розуміння бартового Нейтрального.

*Виклад основного матеріалу.* Нерідко текстиль або певна його якість не є суто художнім витвором або результатом фабричного виробництва: їх звільнено від дисциплінарних обмежень, ролі технологічних або стилєвих особливостей, зведено до «умовності». Історія такої умовності в Р. Барта усталено (чи то пак утерто) починається з тексту «Смерть автора» (уперше опубліковано англійською 1967 року в журналі *Aspen Magazine*), у якому він постає проти дешифрування тексту й порівнює простір письма з текстильною матерією (через образ нитки панчохи), яку варто переглядати, але не пронизувати (присвоєнням остаточного значення) (Barthes, 1976, p. 147). Історія витлумачення цього моменту тривала, вона також нерозривно пов'язана з розумінням тексту як інтертексту та концептом інтертекстуальності. Немає достатньо переконливих підстав судити про роль ефекту «муару» в розумінні ним інтертекстуальності, однак можна навести одну таку пізнішу бартову згадку, щоб переконатися, що два поняття не є аж надто віддаленими: «інтертекст автора ніколи не припиняється, і здебільшого він незворотній, такий мінливий, невловимий (на кшталт ефекту муару)»

(Barthes, 2023, p. 80). Як і шлях автора за контекстуальними координатами, траєкторія нитки задається для того, щоб зрештою вплетиться у загальну структуру, стати невидимою, нерозрізною, «померти». Так само, як мусить зникнути автор, аби забезпечити появу читача.

Іншою «точкою входу» в аналіз «муару» можна було б вважати семіотику моди, беручи за відлік той таки 1967 рік. Коли в «Системі моди» теоретик працює з темою вбрання, то стверджує, що мова здатна «знерухомити сприйняття» одягу чи костюму, фіксуючи увагу лише на певному аспекті. Однак тут він не вказує, чи можна вважати таким аспектом візерунок або ефект тканини, хоч його й цікавить технологічна структура певної одиниці одягу та принципи виробництва загалом. Вбрання (як окремий екземпляр системи моди) лишається підпорядкованим загальній лінії виробництва, хоча зазнає як іконічної, так і вербальної трансформації. Обидві зміни відбуваються, зокрема, завдяки насиченій роботі журналів моди, що її локалізовано у фотографіях. Не до кінця зрозуміло, як бути з тканиною, що, лишаючись окремою структурою, вписується у структуру одягу, своєю чергою вписаного в цю надсистему виробництва. Ця проблематика й наблизила Р. Барта до питання «репрезентації» — задля пояснення цих модифікацій і аби описати значну частину переходу від технологічного одягу до одягу моди і від матеріального об'єкта до носія значення. Однак інші роботи теоретика щедріші на зв'язок текстилю з текстом: як ранні, його «марксистського періоду» («Нульовий ступінь письма»), так і пізніші (аж до розглянутого тут далі курсу «Нейтральне»). У них простежується прискіпливіша увага автора до якостей та ефектів текстилю, яка й визначає зосередженість на тому чи іншому аспекті інтерпретаторів. Таким чином через «муар» пропускається нове продукування знання, і водночас він наближає до ідеї плюралізму, яка стає ключовою під час роботи з текстом:

«Множинність Тексту залежить не від багатозначності його змісту, але від того, що можна назвати стереографічною множинністю у сплетінні його означників (етимологічно текст — це тканина, виткане полотно)» (Barthes, 1976, p. 159).

Ідея тканини як матеріальної маніфестації по-

ліфонічності та множинності не лише тексту, але й території читацького досвіду закономірно приводить до питання розкриття афекту в працях Барта. Цей принцип виразніше представлено в підході, який ми розглянемо другим, оскільки він інтенсифікується в науковому дискурсі пізніше. Для початку зосередимось на позиції, коли «тканинність» і «текстиль» у інтерпретації заступає орієнтація на текст.

Дослідниця французької літератури А. К. Мортімер спробувала показати «місця» Барта як ілюстрацію корисності інтерпретації його риторики для читання інших авторів (Дерріда, Малларме — з названих нею в статті). Це викриває прагматичність її методології: авторка ділиться своїм педагогічним досвідом середини 90-х і зізнається, що важливою основою її спостережень стала робота зі студентами. «Місця» в розумінні Мортімер є певним локативним інструментом для картографування знання (Mortimer, 2015). Це, втім, не вказує на необхідність автономної лексичної книги — покажчика за всіма текстами філософа: доцільне використання «місць» можливе лише з огляду на виникнення нових дослідницьких задумів: читання масштабується, а письмо ущільнюється завдяки кожному «місцю» як області розширення мислення. У такий спосіб «місця» мають важливе стратегічне значення: кожне зосереджено в «une pensée-mot» як спробі виходу з діалектики. Зрештою, не варто нівелювати дещо фетишистський характер поведження перекладачів і дослідників з «місцями». Тут варто підтримати Мортімер і визнати, що висмикнуті з текстів Барта певні концепти та квазіконцепти часто слугують зручними замінниками складніших проблематик і тем, блокуючи інтерпретацію. До переліку, запропонованого Мортімер, увійшли 8 «місць» і, безперечно, усі ці «місця» і зв'язок між ними потребують подальших досліджень. Упізнаємо в цій методі наслідування техніки Барта, коли він представляє Нейтральне через 23 «фігури»: для дослідників його інтелектуального спадку характерне запозичення методологічних прийомів і структурних рішень, і Мортімер змушена окремо зауважити на порівнянні «місця» з «фігурою». Аби не потрапити в пастку безпідставної або надмірної уваги до будь-якого з «місць» і викласти лише їхні найбільш значимі змісти, Мортімер обирає надійних інтерпретаторів. Для неї у випадку з «муаром» такими стають близькі до Барта (в ідейних і особистісних сенсах) Бернар Комман і Жан-П'єр Рішар.

Комман ототожнив не лише розмаїття інтересів Барта, але і його письмо з самим «муаром»:

«Творчість Барта — це справді муар, який дивовижно вміє примножувати світло і додавати до нього мерехтіння (сяйво) бажання (du désir)» (Comment, 1991, p. 13).

Це певною мірою перегукується з думками, які висловила кураторка й дослідниця Джулія Морандера Аррісабалага, посилаючись на Мануєла Сегаде:

«Муар є аісторичним і безпросторовим, [...] його актуальність виникає в певний момент, у невизначеному теперішньому, з розмитими спогадами. [...] Муар спокушає око, він зачаровує, але не має особистого вираження. [...] На тілі муар відчуває ціле, стирає частини, еротизує поверхню, але підкреслює власний стан як межу» (Morandeira Arrizabalaga, 2017).

Як бачимо, ці думки суттєво відхиляють нас від строгості підходу, який, як виявляється, не вичерпується операціями семіотики, зосереджуючись винятково на текстуальності: невизначеність і розмитість, поверхня, стан і досвід — ці поняття більше належать другому підходу, який розвивається через аналіз поверхні бачення та текстилю як метафори.

Хоч форма Рішара є ствердною, за нею ховається питальна, дещо іронічна інтонація. Що як «муар» — звичайнісіньке «слово-мана»? І, якщо так, що нам дає такий погляд на нього? Імовірно, Барту справді несила відмовитись від вжитку «муару» й цим пояснюється «розкиданість» цього слова, відсутність окремого есею, інтерв'ю, семінару або що з фокусом винятково на ньому. Проте з наближенням до проєкту Нейтрального «улюбленець» «муар» стає таким нав'язливим, що здобуває від свого теоретика-опікуна вирішальне наповнення. Дещо грайливу та фрагментарну інтерпретацію Рішара продовжують брати у свій арсенал різні дослідники, адже її цікаво інтелектуально перевершувати та розвивати. «Муар» (муаровий, moiré, переливчастий, каландрований, як вважає Рішар) можна справді сприймати як «слово-мана», оскільки воно служить досліднику для «збирання» докупи різних функцій і значень, а також організовує довкола себе інші поняття (Richard, 2006, p. 9–10).

До того ж «муар» є синонімом і заміником нюансу в Барта, себто основою його проєкту «діафорології», представленого в проєкті Нейтрального. Саме «муар» трактує один з «основоположних» для Мортімер (тут її думка не є рідкісною) термінів Барта — «Нейтральне», подаючи його як різновид проксеміки. Рішар, натомість, завзято переконує, що «муар» додатково забезпечує «говоріння» про цілий спектр можливостей тексту й читача, але не наводить детального пояснення, лишаючи свій коментар у ескізній формі.

Беремо до уваги те, що «муар» супроводжується характеристиками світла: переважно через тьмяності, збляклості, слабкі відблиски, померки. Різні автори зазначають, що блиск «муару» за Бартом не є напозір яскравим або таким, що засліплює, це тьмянний ледь вловимий (від)блиск. Це потрібно буде врахувати, дійшовши до тез Дж. Каплан, викладених далі. Приглушене, мінливе, зникоме світло «муару» є радше відлунням світла, а не світловим потоком, не променем, що штрихує темряву: «муар» як нетривкий зв'язок глядача, поверхні та світла можливий і в напівтемряві. Це ставить під сумнів думку Жана-П'єра Рішара про те, що більшість Бартових варіацій світла походять від загального світла «Éclat», яке позначає не лише сяйво чи світіння, але також вибух (за якого щось розлітається на друзки, а ще реакцію захвату ніби під час зустрічі з якоюсь сенсацією). Для Барта «муар» (або муари в множині) — це те саме, що й нюанс, відмінність — хвилястий, грайливий, мінливий вигляд певної поверхні. Він виконує роль позначення першого ступеня значення відносно того, що є Нейтральним.

Тепер, коли ми маємо перед собою погляд Мортімер і суміжні міркування, важлива ще одна, дотична до попереднього аналізу з'ява «муару» — у тексті «Ролан Барт про Ролана Барта» (Barthes, 1975), у розділі про особові займенники. Тут Барт підкреслює змінність «муару» («des reflets d'une moiré», водночас в перекладі англійською «муар» часто фігурує як «watered silk»), яка допомагає зрозуміти, як інколи «я» розпадається, виробник письма й суб'єкт твору відокремлюються, автор викладу дистанціюється від самого викладу в параноїдальному відокремленні. У цьому тексті важливим є фрагмент «Mot-mana» (Barthes, 1975, p. 133). Невловиме й ніби сакральне значення, що має «слово-мана», надає йому виняткової ролі, воно не має ексцентричного заряду, центрального змісту, але

підхоплюється «течією» певної думки, лишаючись незмінно атопічним, тобто не закріпленим за певним місцем і таким, що вислизає з будь-якої топіки, воно, за Бартом, «має майбутнє»:

«Мене тягне до слова думка про те, що я збираюсь з ним зробити: це тремтіння майбутньої справи, подібне до апетиту. Це бажання стрясає всю нерухому картину мови» (Barthes, 1975, p. 133).

Чим більше ми розширюємо поле читання Барта і його інтерпретаторів, тим більшого значення набувають бажання, споживання їжі й кулінарне мистецтво, а разом пов'язані з ними метафори. Не лише текст і текстиль, але потенційно й смак можна вважати середовищем для дослідження «муару».

В одному зі своїх інтерв'ю 1971 року Барт називає текст «тканиною життя», жоден фрагмент якої, особливо біографічний, не може привласнюватись (він виступає тут за дисапропріацію тексту). Тож, коли Г. Драненко, рухаючись за думками Т. Самойо, реактуалізує поняття «життєтвору», це є вдалим, можливо, навіть за критеріями самого таки Барта, інтелектуальним жестом. У тому ж таки 1971 році «муар» з'являється в тексті «Sade, Fourier, Loyola» (Barthes, 1989). Світ де Сада, згідно з інтерпретацією автора, — це, передусім, світ мови (Barthes, 1989). І його читання і письмо увиразнюють проблему (навіть загрозу) монотонного, неможливості розкриття множинності дискурсів у мові, якщо її позбавлено «переливчастого» (себто муарового) ефекту. Так у полі уваги Барта з'являється каландрована тканина, дамаск, покриття люстром, мерехтлива й переливчата тканина фраз, зразки локальних світлових ефектів, які то набувають певних матеріальних відповідників, то втрачають їх.

У цьому контексті опозиція лібертен-жертва несподівано розширює функціональне значення «муару», його роль для роботи з текстом, для читання та письма. Лібертен у цьому сенсі — той, хто прагне назватися різними іменами, самоозначити себе через різні терміни, і, якщо здійснює інцест, виявляється водночас і батьковбивцею. Лібертен має слабкість до схиляння іншого до злочину. Натомість жертва утримується від змішування імен, опирається гібридизації у спробі всупереч усьому (тиску лібертена зокрема) підтримати відсутність зв'язку між морфемами злочину. Щойно ми означили цю пару персонажів-образів, доводиться по-

вернутися до матеріального аспекту «муару»: у візерунку каландрованої тканини наявна множина мотивів. Кожен можна виокремити, ізолювати й за потреби слідувати йому, як можна слідувати мотиву в Сада та Пруста, залежно від моменту, через певну мову. Саме тут «муар» дозволяє Барту говорити про поліхромію і монотональність тексту, дисперсність значень. Можливість забути певні фрагменти тексту є закладеною, підготовленою та легітимізованою самим автором. Цим усвідомленням легко послуговується лібертен. Лише мова є засобом його упокорення або навіть підкорення. Розуміння тексту через «муар» або метафорично як «муару», спонукає замислитись про трансформацію читача-спостерігача: так з'являється не просто невпорядковане, а перевернуте «я» (*désordonné, ou, même, renversé*). На додачу, це відкриває відчуття «*je moié*» (злиття «*je*» та «*moi*»), яке в Барта виникає як певний показник роману й навіть своєрідна екзистенційна вимога до його автора.

Наостанок, пригадаймо, що Барт розумів текст широко: Японія так само була для нього текстом. Тези в «*Visible Language*», які належать Дж. Каплан (Caplan, 1977), слугують критично важливим нагадуванням: коли Барт у «*Імперії знаків*» (1970) говорить про Японію як про систему рис, «*traits*» (а не знаків), це підкреслює, що на відміну від знаків у «західній» традиції «азійські» риси «не мають блиску, глянцею» (*gloss*), вони не є рефлекторами, натомість вони тьмяні, матові, позбавлені відблиску, який у випадку знаків лишається їхнім обмеженням об'єкта означення і механізмом імплікації одного знака через інший. Так у Каплан виникає ідея «глянцювання» письма, що розвивається в парі «*high-gloss writing*» і «*low-gloss writing*» (для другого можна також застосувати «*mat writing*»). «Матовим» Барт бачить те, що для японця насправді є глянцеvim, уточнює Каплан: ось він, позитивний бік незнання японської мови. «Глянцеве» письмо є строго діалектичним і безперервним, спрямованим на виведення логічних наслідків. Натомість «матове» письмо, яким написано японське хайку, фрагментарне й не потребує розвитку в дискурсі («в Логосі», уточнює Каплан). Глянець, як уважає Барт, використовуючи призму споживацтва та товарного зваблення, настільки видовищно та навіть нав'язливо підкреслює поверхню об'єкта, що викликає підозру. У цьому місці Каплан звертається до зіставлення пар «глянець-матовість» і «мова-тиша»

через Фрейда, аби поєднати висловлену підозру Барта з його очікуванням щодо сучасного письма. Для Барта «сучасне письмо, (...) має втратити свій блиск: тобто воно має стати німим (...)», значить, позбувшись «високого» сяйва, що тримає його в залежності Логосу, наблизитись до класичних японських і китайських ідеограм, винайшовши себе через «низький» блиск. Розсіювання слабого блиску є втіленням «нейтральності»: він не претендує на те, що він вартий більше (або менше), ніж будь-що інше. І, поза тим, Каплан не готова називати свій читачий досвід «Імперії знаків» саторі на бартовий манер: це справді не спалахи й не осяяння, а радше зараження бажанням писати, спонукою писати.

Очевидно, що семіологічна спрямованість певних робіт Барта, їхня підпорядкованість ключовим питанням лінгвістики є історично зумовленими. Інтерпретатор(к)и, роблячи текстовість і методом, і об'єктом, рухаються за вже встановленою лінгвістичною традицією, пропонуючи дослідницькі операції, «перевірені часом». Тож тепер можна перейти до другого, менш традиційного й усталеного підходу, який знімає з «муару» функцію метафори, слова, концепту, а передусім підсвічує його роль як певного ансамблю ефектів і відчуттів (переплетення близькості та відстані, площин і форм, багатшаровість і накладання), що зрештою виводить нас до бартового Нейтрального, яке варто розуміти більше афективно, аніж концептуально.

Зокрема Кетрін Дормор (Dormor, 2020) вважає, що підхід до текстилю як до мерехтливої поверхні через бартове Нейтральне означає, що текстиль стає саме активним та афективним агентом (Dormor, 2020, p. 25). Теоретикня радить розуміти текстиль як форму посередництва (медіації) між матерією, процесом і концептом (*matter, process and concept*). Приклад Дормор не позбавлений утилітарності та своєрідної прагматики, а також унаочнює певну тенденційність в рецепції Барта. Це наполегливий пошук універсального матеріального відповідника для цілої сукупності суджень теоретика, розпорошених, але спільно позначених «муаром». Такий хід, на нашу думку, має помітну перевагу, якщо застосувати його до певних авторських мистецьких практик і технік. До цього Дормор і вдається у своїй праці, демонструючи далекоглядність та зосередженість на обраних нею об'єктах дослідження. Однак у цьому «поводженні» з «муаром» є суттєвий недолік — високий рівень герме-

тичності та, водночас, абстрактності, відмова від ширшого сприйняття ролі та значення «муару».

Перед тим, як перейти до інших думок дослідниці, спершу варто хоча б пунктирно окреслити технологічний бік «муару». Для цього ми зумисно знімаємо лапки зі слова, аби відмежувати його роль в текстильній галузі від інших значень. Покласти-ся на одне джерело (словник, довідник, інтерв'ю з фахівцями галузі абощо) неможливо, тому ми, поперше, доповнимо, розширимо та деталізуємо виклад Дормор, яка в технічних аспектах покликається до пояснення Е. Ульріха, і, по-друге, об'єднаємо розрізнені відомості про цей ефект і візерунок. «Муар» має велику кількість візуальних відповідників і матеріальних носіїв (не лише текстиль чи папір). Назва походить від французького дієслова «*moirer*», що означає «виробляти водянистий текстиль шляхом ткацтва або пресування». Так називають візерунок, утворений внаслідок накладання під певним кутом або різних за розмірами двох сіток ліній або двох візерунків. Роль ліній можуть виконувати волокна текстилю, як у шовку, або смуги на екрані. Способом отримання візерунку в текстильній промисловості є каландрування: цей процес полягає в пропущенні матерії між кількома обертовими валами, у результаті чого (під дією тиску й високих температур) на тканині утворюється характерний інтерференційний візерунок (частина волокон руйнується, частина змінюється, ще певна частина лишається недоторканою). Сама форма нитки забезпечує мінливість відблиску, світло ніколи не «застигає» на муаровому шовку. Муарові тканини, різні за товщиною й вагою, набули популярності в XVII столітті. Їх використовували для оздоблення інтер'єрів (зокрема як настінне оздоблення, аналог шпалер), для створення одягу, аксесуарів, для оформлення мистецьких творів тощо. «Муар» став своєрідним викликом для художників-портретистів, живописців і граверів, коли більшість орденських і загалом нагородних стрічок, важливих атрибутів парадних портретів, почали робити з тканини з муаровим блиском. Ефект «муару» або переливів (т. з. «мокрый шовк») стає видимим через незначні варіації в елементах складу структури, помітних за зміни освітлення, а також через зміну позиції спостерігача — погляду. Водночас поверхня не обов'язково повинна мати складну фактуру, зернистість, шерхатість, оскільки окремі ділянки візерунку мають відполірований, блискучий ви-

гляд, а інші — матовий, тьмяніший. Муар часто називають хвилеподібним візерунком, порівнюючи з ефектом хвиль і відблисками на воді. Іншими асоціаціями, до яких вдаються, є фактура деревини й брижі піску. Муарова поверхня забезпечує ефект глибини та руху без участі кольору, а також пропонує кілька ітерацій у видозміні статичного об'єкта. Гібридна сутність цього явища подекуди дозволяє сприймати його як оптичну помилку або візуальну ілюзію. Візерунок муару однозначно далекий від технократичної фікції, естетичної сталості, ближчий до чуттєвого зображення, яке дестабілізує погляд і скасовує очікування від побаченого.

Дормор вдало фіксується на останній тезі й загалом пропонує три погляди на тканину. Одним з них є саме погляд на матерію як на мерехтливу поверхню крізь призму концепції Нейтрального Р. Барта. Вступаючи в діалог з думками Дерріда та Сіксу про короткозорість, астигматизм та міопічний погляд (як поєднання двох попередніх особливостей зору в тексті «*Вуалі*», 2001), авторка починає розуміти тканину як, з одного боку, ідентифікатор тремтливого ширяння бартового Нейтрального та, з іншого боку, як зону відмови від ясності на користь двозначності. Для Дормор, як можна припустити, ці два розуміння — це два режими мерехтіння, які допомагають «читати» зустріч (не позбавлену певної афективної напруги), яка відбувається між митцем і глядачем, коли перший використовує текстиль у своїй практиці, і філософа, який послуговується порівнянням тексту й текстилю, з читачем. Гра світлових ефектів зближує Барта і Сіксу/Дерріда через їхні способи мислення та трактування структур (Dormor, 2020, p. 25). І хоча Сіксу та Дерріда звертаються до різних «вуалей», разом це «мерехтлива тканина, яка не є ані чоловічою, ані жіночою, ані суто текстильною, ані текстовою, а коливається між ними»: відтак і є мерехтливою або «муаровою». Якщо підсумувати думки теоретиків, «муар» не є сталою структурою, а радше певним видом рухливості, коли світло долає низку перешкод у вигляді зміщення сіток, деформації простору між шарами тканини. Цікавим, але й таким, що трохи збиває з пантелику, є поворот її думки до шарів.

«З позиції текстилю як мерехтливої поверхні, Нейтральне змінює взаємозв'язок між основою, пітканням, світлом і простором, дозволяючи взаємодії між ними стати простором

сцинтиляції, що мерехтить» (Dorog, 2020).

Насамкінець, Нейтральне стає полем тремтливості, мерехтливості напруження, де стан руху є способом входження в дискурс іншого вибору, шляхом опору парадигмі без вписування в неї.

Пара рух-застиглість (або рух-знерухомлення) у зв'язку з ефектами світла має більше значення, ніж місток між матеріальністю «муару» та Бартовою концептуалізацією. Хочемо звернутися до невеликого фрагмента з роботи К. Бріггс. Бріггс — перекладачка двох томів конспектів лекцій і семінарів Ролана Барта в Колеж де Франс, а також авторка нарисів «This Little Art» (Briggs, 2017), у якому вона рефлексує на тему власного перекладацького досвіду Барта та практики художнього перекладу загалом. Бріггс ми завдячуємо її нагадуванням, що окрім образу кравчині, до якого Барт активно звертається в багатьох текстах, існує й інша постать, пов'язана з фемінізованою працею і текстилем — штопальниця. У лекції курсу «La réparation du Roman» від 2 лютого 1980 року він наводить дитячий спогад і згадує майже obsesively занепокоєння жінок з його родинного кола, яке стосувалося появи дірок у панчохах. Уточнимо: натоді нейлонових панчіх не існувало, тож ідеться про в'язані жіночі панчохи, у яких найменша дірка утворювала тонку довгу «стрілку», що «за виглядом нагадувала вузьку драбину». Аби попередити витягування дірки, жінки слинили її, цементуючи нитки салівою на певний час. Барт надовго запам'ятав цей простий тривіальний жест. У критичних випадках жінки зверталися до ремонтниць одягу, штопальниць, а крихітний кіоск, де надавали такі послуги, був неподалік будинку Барта, біля вулиці Жака Калло. Важливо: така іммобілізація, делікатне знерухомлення плетіння, призупинення в певній (порушеній) конфігурації є для нього образом письма. «Я б сказав, ось, що таке письмо» (Barthes, 2015, p. 593). Для Бріггс, щоправда, ця образність ближча до перекладу, але реактуалізація цього пасажу виразно втілює зв'язок у Барта навіть найпростішого плетіння з текстовістю, писанням.

Отже, коли Барт і його коментатор(к)и порівнюють текст і текстиль у зв'язку з «муаром», мовиться про те, що динамічність, інтимний особистісний зсув, зміна кута зору можуть визначати певний візерунок, хвилю або зигзаг (текстової, тканинної) матерії. «Муар» можна розуміти як рух

(навіть гру) між двома сталостями, за якого формується несталість, тобто певний третій елемент. Цю тенденцію підмічено й у Мортімер: «муар» передбачає появу додаткового (можна навіть назвати його «альтернативним» і «нейтральним») елемента, якого не існувало в «оригінальних» елементах, що його складають.

У свій курс про Нейтральне («Le Neutre»), який він читав у Collège de France, Барт вводить згадку праці видатного французького філософа й письменника Вольтера «Les Anciens et les Modernes ou La Toilette de Mme de Pompadour» (1765) (Barthes, 2023, p. 59). Він робить це у зв'язку з пошуком метафори для власних операцій з феноменом Нейтрального, і таким словом для нього виявляється дієслово «parfiler». В уривку з Вольтера йдеться, що еквівалента цього слова не можна знайти в Цицерона, але воно позначає саме те, що Ньютон зробив з променями сонця, «розпустив їх, як дами розпускають нитки золотоканної тканини, одну за одною, щоб виокремити золоту». Відтак Барт, рухаючись через окремі пункти, повсякчас роблячи зупинки та паузи, знайомить зі словником свого дослідження про роботу письма та літератури, який, окрім понять «діафора», «нюанс», «муар», містить чимало метафор і порівнянь, пов'язаних з текстилем, тканинами й нитками.

Така ситуація вимагає і від дослідника/дослідниці вдатися до своєрідного «textile-thinking». Катрін Буш, коментуючи принципи фантазмагоричних способів мислення та письма Барта, його розуміння художньої якості теорії і перетворення її на мистецьку практику, звертає увагу саме на дієслово «parfiler» (Busch, 2019, p. 191). Оскільки Бартові практики, як зауважує теоретик, можна розуміти як творення фігур думки, у яких ідеї набувають живих (яскравих, жвавих, «vivid») форм, є сенс придивитися до окремих слів, що допомагають йому мати справу з літературною фігуративністю знання. Слово «parfiler» означає розпускати нитки, розбирати щось на частини, відокремлювати одне від іншого. Воно має цілком процесуальну природу, адже позначає акт видалення (висмикування, витягування) золотих ниток, вплетених у тканину. Раніше така дія була пов'язана зі зношенням тканин, обмеженими потужностями масового виробництва текстилю: найбільш цінний матеріал матерії намагалися зберегти, аби використати повторно. Для цього тканину розпускали нитка за ниткою, і

ця справа вважалася переважно жіночим заняттям. Однак мовиться не так про цінність матеріалу, як вартісність іншого гатунку — персонально визначену. Буш пише: «Відокремлене — це нюанс, те, що викликає небайдужість, занепокоєння» (Busch, 2019). На її переконання, Барт розуміє нюанс не лише як рішення думки (інтелектуальне, дослідницьке), але й як персональне етичне рішення: тут і виникає його «життя відповідно до нюансу», задеклароване у курсі «Le Neutre». І далі: «parfiler» — не просто вдала метафора, яка допомагає включити несвідоме та чуттєве до корпусу уважливого знання або ж будувати викладацьку практику навколо «привабливих», «дорогих» текстів: це саме те, що мають здійснювати письмо й література як практики художнього дослідження.

*Висновки.* Текст і текстиль нерідко зіставляють у зв'язку з процесами та політиками виробництва й творення, вишукують нові перегуки між текстотворенням і плетінням (шиттям, в'язанням тощо), розглядають їх у перформативному ключі, як структури чи якості, укрупнюючи та вивисуючи до рівня об'єктів теоретизування певні елементи тканинної матерії або її конфігурації (бганка, мереживо тощо). Деякі автори ущільнюють свої міркування, наче перетворюють мову на поверхню

погляду: нерідко ця мова ламана, немов лінії, які у стробоскопічному русі створюють мінливий візерунок. «Муар» — лише одна з його можливих назв.

Нами було продемонстровано, що обидва підходи до розуміння «муару», через текст і текстиль, мають важливі специфічні риси й переваги, але не є такими, що конфліктують чи кардинально заперечують один одного. Нині нам доступні нові інтерпретаційні операції та аналогії, що збагачують розуміння власне Бартових концептуалізацій. Підхід до «муару» мінливий, але він може бути причиною новим і послідовним — це дозволить працювати з новими дослідницькими об'єктами та проблемами.

Усі побічні відгалуження, уточнення, деякі відомі нам приклади художньої та теоретичної апропріації «муару» становлять надзвичайний інтерес. Утім, межі статті не дозволяють їх розкрити. Питаннями, що потребують додаткового вивчення, лишаються проблема кута зору і її вплив на інтерпретації «муару», пов'язані з цим твердження щодо розуміння онтології «муару», його зв'язок з іншими Бартовими «місцями», а також поняттями діафори, гризайлю та камеї, і, нарешті, способи аплікування, переструктурування і вдосконалення описаних тут підходів під час роботи з артефактами художньої культури та з категорією візуального.

#### Література:

- Драненко, Г. (2015). Тканина життєтвору Ролана Барта в інтелектуальній біографії письменника Тіфен Самойо. *Питання літературознавства*. Вип. 91. С. 7–22. DOI: <http://dx.doi.org/10.31861/pytlit2015.91.007>
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1976). *Image-Music-Text*, translated by S. Heath, London: Fontana.
- Barthes, R. (1989). *Sade, Fourier, Loyola*. University of California Press.
- Barthes, R. (2023). *all except you*. Punctum Books. Retrieved from <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/62557/0444.1.00.pdf?sequence=12>
- Barthes, R. et al. (2015). *La Préparation du roman: Cours au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980*. Paris: Éditions du Seuil.
- Briggs, K. (2017). *This little art*. Fitzcarraldo Editions.
- Busch, K. (2019). Phantasmagorical Research: How Theory Becomes Art in the Work of Roland Barthes. *Artistic Research and Literature*, 185–193. DOI: [https://doi.org/10.30965/9783846763339\\_017](https://doi.org/10.30965/9783846763339_017)
- Caplan, J. (1977). Nothing But Language: on Barthes's Empire of Signs. *Visible Language*, Vol. XI no. 4, Autumn 1977: Special Issue devoted to the work of Roland Barthes. Cleveland. Retrieved from <https://journals.uc.edu/index.php/vl/article/view/5241>
- Comment, B. (1991). *Roland Barthes, vers le neutre*. Paris: Christian Bourgois.
- Dormor, C. (2022). *A philosophy of textile: Between practice and theory*. Bloomsbury Visual Arts.
- Morandiera Arrizabalaga, J. (2017). *The Moiré Paradigm*. Retrieved from <https://lorenzosandoval.net/filter/archeology-of-media/Talbot-Babbage>
- Mortimer, A. K. (2015). *Barthes's Places: Les Lieux*. Barthes Studies Vol. 1.
- Richard, J. (2006). *Roland Barthes, dernier paysage*. Verdier.

## References:

- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1976). *Image-Music-Text*, translated by S. Heath, London: Fontana.
- Barthes, R. (1989). *Sade, Fourier, Loyola*. University of California Press.
- Barthes, R. (2023). *all except you*. Punctum Books. Retrieved from <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/62557/0444.1.00.pdf?sequence=12>
- Barthes, R. et al. (2015). *La Préparation du roman: Cours au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980*. Paris: Éditions du Seuil.
- Briggs, K. (2017). *This little art*. Fitzcarraldo Editions.
- Busch, K. (2019). Phantasmagorical Research: How Theory Becomes Art in the Work of Roland Barthes. *Artistic Research and Literature*, 185–193. DOI: [https://doi.org/10.30965/9783846763339\\_017](https://doi.org/10.30965/9783846763339_017)
- Caplan, J. (1977). Nothing But Language: on Barthes's Empire of Signs. *Visible Language*, Vol. XI no. 4, Autumn 1977: Special Issue devoted to the work of Roland Barthes. Cleveland. Retrieved from <https://journals.uc.edu/index.php/vl/article/view/5241>
- Comment, B. (1991). *Roland Barthes, vers le neutre*. Paris: Christian Bourgois.
- Dormor, C. (2022). *A philosophy of textile: Between practice and theory*. Bloomsbury Visual Arts.
- Dranenko, G. (2015). Tkanyna zhyttivoru Rolana Barta v intelektual'nii biohrafii pys'mennyka Tifen Samoio [Roland Barthes lifework's Canvas in the Tiphaine Samoyault's Intellectual Biography]. *Pytannia literaturoznavstva*. no. 91, p. 7–22. (In Ukrainian) DOI: <http://dx.doi.org/10.31861/pytlit2015.91.007>
- Morandeira Arrizabalaga, J. (2017). *The Moiré Paradigm*. Retrieved from <https://lorenzosandoval.net/filter/archeology-of-media/Talbot-Babbage>
- Mortimer, A. K. (2015). *Barthes's Places: Les Lieux*. Barthes Studies Vol. 1.
- Richard, J. (2006). *Roland Barthes, dernier paysage*. Verdier.

**Anfisa Doroshenko****Text and textile: the variability of "moire" in R. Barthes's conceptualisations**

*Abstract.* In this paper we distinguish two approaches to understanding "moire" in the theoretical work of R. Barthes. The dominant, more authoritative approach is based on the model of the text, while the new, emerging approach is based on the metaphor of the textile. We argue that the choice of text or textile as a means of explaining "moire" should be considered inseparable from the research interests and projects of Barthes scholars. For the proponents of the text-based approach, the textile is rather a secondary, auxiliary tool that helps to explain the principles of writing, the peculiarities of reading practices, and the ways of interacting with the text. We show how the proponents of this approach follow Barthes's works as a kind of glossary or index, looking for equivalents and examples of "moire", working extremely closely and intensively with his methodology. On the other hand, the textile-based approach seeks the most specific material equivalent of "moire". Moreover, this approach demonstrates that textile, as a precise and easily understood metaphor, illuminates not only Barthes's conceptualisation of "moire" but also his processual thinking in general.

This text outlines some of the operations of both approaches, which we consider valuable for the development of contemporary cultural studies. Finally, while clarifying and complementing the interpretations of the "moire" we point to its importance for understanding the other significant concepts in Barthes's theory, especially his concept of the Neutral.

*Keywords:* text, textile, moire, R. Barthes, writing, interpretation, visual, interdisciplinarity.