

english

- история фотографии
- пантеон фотографии
- теория и критика
- галереи белорусских фотографов
- обзоры выставок
- ссылки на другие источники

- карта сайта
- форум
- почта



- О природе фотографии
Рудольф АРНХЕЙМ.
- CAMERA LUCIDA.
Ролан БАРТ. Реферативный перевод знаменитого эссе о природе фотографии
- Зрение-мания. Фотография и невинность.
Арсен МЕЛИКЯН
- Соматическая идентичность. Фотографические поиски
Нелли БЕКУС
- Лезвие фотографа
Дмитрий КОРОЛЬ
- Эротика взгляда: фотография или тело
Нелли БЕКУС
- Маргиналии к "Лезвию фотографа"
Арсен МЕЛИКЯН
- Риторика (дигитального образа)
Александр ДАВЫДЧИК
- Пульс фотографа. Дигитальная терапия искусства
Арсен МЕЛИКЯН

CAMERA LUCIDA

Ролан БАРТ
Реферативный перевод знаменитого эссе о природе фотографии

"Светлая камера" литературного критика -- последняя книга известного французского литературоведа Ролана Барта, одного из виднейших представителей структуралистского направления в гуманитарных науках. Однако, оставаясь профессиональным филологом, Барт никогда не ограничивал сферы своих интересов только одной литературой. Он прошел через увлечение театром, обращался в своих работах к таким темам как мода, одежда, еда, структура города и вот, наконец, фотография. Это разнообразие интересов вполне гармонично сочеталось с преимущественно филологической направленностью творчества Барта, поскольку он, как и другие структуралисты, рассматривал различные сферы культуры как знаково-символические системы, как своего рода "словесность" или "письмо". В таком ключе создавались такие нелитературоведческие работы как "Система моды" или "Империя знаков", посвященная особенностям японской культуры.

Казалось бы, подобному семиологическому анализу могла бы быть подвергнута и фотография, но уже первые страницы "Светлой камеры" неожиданно сообщают о том, что ее автор был охвачен в отношении фотографии "онтологическим" влечением, внушавшим ему стремление выяснить сущность фотографии, любой ценой узнать, что представляет собой фотография как "вещь в себе", в чем ее "гений". Впрочем, неожиданно и посвящение книги философскому трактату "Воображаемое" Жана Поля Сартра, известного своими полемическими выступлениями в адрес структуралистов. Необычно и название книги, связывающее фотографию не с привычной "темной камерой", камерой-обскурой, а с камерой-люцидой, прибором, которым пользовались в старину художники для изготовления точных копий. Все как бы предупреждает читателя о том, что в этой книге он встретится с пересмотром привычных представлений о фотографии, и о

пределах возможностей семиологической интерпретации реалий культуры.



Andre Kertesz.
Wandering Violinist, Abony, Hungary. 1921

Вышедшая незадолго до смерти Барта "Светлая камера" написана, как и большинство других его работ, в форме эссе и может быть воспринята как философский дневник, который велся с апреля по июнь 1979 года. Свое личностное, субъективное отношение к предмету исследования Барт объясняет тем "беспорядком", бессистемностью, которые царят в фотографии как и в обычной жизни. Фотография не поддается классификации. "Все деления, которым ее подвергают, на самом деле являются или эмпирическими (профессионалы/любители), или риторическими (пейзажи/натюрморты/портреты/обнаженная натура), или эстетическими (конкретность/живописность), но так или иначе, они внешние по отношению к самому предмету, они не связаны с его сущностью..." Фотографию невозможно рассматривать в целом, системно -- в ней все распадается, все "абсолютная частность, суверенная случайность". Сущность фотографии, таким образом, можно выяснить, только всякий раз обращаясь к какому-то конкретному снимку. Барт отдает предпочтение работам признанных фотографов, представленным в альбомах и специальных журналах, "прошедшим через своего рода фильтр культуры". Однако все эти фотографии воздействовали очень поразному. Одни производили в душе "маленький праздник", другие оставляли безразличным, третьи вызвали неприязнь. К тому же ни одного из мастеров фотографии Барт не может назвать своим любимым фотографом, ему не могут нравиться все снимки одного автора (у **Стиглица** он любит только одну фотографию, самую известную -- "Конечная остановка конного трамвая"). Приходится делать вывод о том, что в отношении творчества фотографа понятие стиля художника неприменимо, что "фотография -- искусство не очень надежное". Единственное, о чем можно говорить с уверенностью, это "влечение", которое испытывает зритель к тому или иному фото. Но как определить это влечение? По мнению Барта, это не очарованность, так как фотография, выделяющаяся из ряда других снимков, не "убаюкивает", а скорее вызывает внутреннее возбуждение, праздник, работу мысли. Чувство, вызываемое такой фотографией также более глубоко, чем поверхностный рассудочный интерес. "Мне показалось, -- пишет Барт, -- что самое подходящее слово, чтобы определить это влечение, которое некоторые фотографии вызывают во мне, -- это "приключение". Какая-то фотография "приключается" со мной, а какая-то нет. Принцип приключения позволяет мне заставить фотографию существовать. Иначе говоря, без приключения нет фотографии... Как будто в угрюмой пустыне, какая-то фотография совершенно внезапно возникает передо мной; она меня воодушевляет, и я ее одушевляю. Значит, так и следует назвать влечение, которое заставляет фотографию существовать:

воодушевление. Сама по себе фотография вовсе не одушевлена... но она меня воодушевляет, и это целое приключение".



Alexander Gardner.
Lewis Payne before his Execution.1865

Барт оказался в парадоксальной ситуации, обусловленной, с одной стороны, его стремлением выяснить сущность фотографии, а с другой, неустранимым чувством того, что сущность ее -- это всего лишь случайность, единичность, приключение, что противоречит понятию сущности. В фотографии, конечно, имеется в наличии целая цепь сущностных моментов, позволяющих изучать фотографию с точки зрения физики, химии, оптики, рассматривать ее сквозь призму эстетики, истории, социологии, но сущность фотографии вообще неотделима от "патетики", соткана из нее, а потому к сущности фотографии можно приблизиться только путем анализа личного переживания, вызываемого тем или иным снимком.

В поисках источника этого сильного переживания, которое возникает иногда при рассматривании фотографий, Барт натолкнулся однажды на снимок голландского репортера **Кэна Вессинга**, на котором была запечатлена довольно обычная сцена времен революции в Никарагуа: улица, развалины, солдатский патруль, две монахини на заднем плане. Размышляя о том, почему это фото привлекло его внимание, Барт пишет: "Это фото понравилось мне? Заинтересовало? Возбудило мое любопытство? -- Совсем нет. Просто оно существовало (для меня). Я очень быстро понял, что его существование (приключение) было вызвано соприсутствием двух разных гетерогенных элементов, поскольку они не из одного и того же мира (нет необходимости подчеркивать контраст): солдаты и монахини. У меня родилось предчувствие какого-то структурного правила (соразмерного моему собственному взгляду), и я тут же попытался проверить его, знакомясь с другими снимками того же репортера (...): многие из его фото привлекали меня к себе, потому что в них была та своего рода дуальность, которую я только что отметил".



Alfred Stieglitz. The Terminal, NY, 1892.

Барт следующим образом определяет и характеризует эти два элемента, сочетание которых производит на зрителя то особое воздействие, в результате чего фото начинает "существовать" в его сознании. "Первый (элемент), очевидно, протяженность, он имеет масштабы поля, которое я воспринимаю достаточно привычно в соответствии с моими знаниями, моей культурой; это поле может быть более или менее стилизованным, более или менее удачным, в зависимости от искусства или везения фотографа, но оно всегда отсылает к классической информации... Тысячи фото составлены из этого поля, и к этим фото, конечно, я могу испытывать какой-то общий интерес, иногда эмоциональный, но при этом эмоция передвигается на рассудочных перекладных культуры"... Барту не удастся при помощи французского языка одним словом обозначить такого рода человеческий интерес. "Но я думаю, -- пишет он, -- в латыни такое слово имеется: это "**студиум**", которое не означает, по крайней мере исключительно, "изучение", но и страсти к чему-то, привязанность к кому-то, что-то вроде круговой осады, усердной, конечно, но без особой остроты. Именно благодаря студиуму я испытываю интерес ко многим фотографиям, получаю ли их я как политические свидетельства, люблю ли ими как хорошими историческими картинками, потому что имен-но культура делает меня причастным к образам, лицам, жестам, декорациям, действиям. Второй элемент раскалывает (или заглушает) студиум. На этот раз не я отправлялся на его поиски (подобно тому как я наполнял моим суверенным сознанием поле студиума), это он сам вырывается со сцены, как стрела, и пронзает меня. Существует в латыни слово для обозначения этой раны, этого укула, этой отметины, сделанной заостренным орудием; это слово тем более подошло бы мне, потому что отсылает также к идее пунктуации и потому что фото, о которых я говорю, на самом деле как будто отмечены знаками препинания, иногда просто испещрены этими чувствительными значками-пунктами; точно эти отметины, эти раны -- пункты, знаки препинания. Итак, этот второй элемент, который расстраивает студиум, я бы назвал "**пунктум**"; потому что пунктум -- это еще и укол, дырочка, пятнышко, маленький порез -- а еще очко. Пунктум фотографии -- это то случайное в ней, что укалывает меня...

Фотографии в которых нет никакого пунктума остаются "неподвижными", когда на них смотришь. Они вызывают только самый общий, "гладкий" интерес. Они не могут "уколоть" -- в них содержится только студиум. Студиум -- это очень широкое поле беспечных желаний, разнообразных интересов, непоследовательных вкусов: мне нравится / мне не нравится, I like / I don't. Студиум относится к to like, а не к to love; он мобилизует полустрасть, полужелание; это такой же неопределенный, ровный, безответственный интерес, который испытывают к людям, спектаклям, одежде, книгам, которые считают "хорошими".

В сфере студиума в основном совпадают интересы зрителя и намерения фотографа. Барт сравнивает студиум с соглашением, "контрактом", заключенным между фотографом и зрителем, и приписывает ему воспитательные функции, ибо студиум непосредственно связан с привитием определенной культуры, знаний и даже этикета во взаимоотношениях "творцов и

потребителей". "Это немного напоминает необходимость вычитывать в фотографии мифы Фотографа, породняясь с ними, но не до конца веря в них. Эти мифы явно нацелены (этому и служит миф) на то, чтобы примирить Фотографию и общество (необходимо ли это? -- еще бы: Фотография опасна), наделяя ее функциями, которые предоставляют Фотографии столько алиби. Эти функции: информировать, представлять, придавать значимость, пробуждать желания. А я, Спектатор*, всегда знакомлюсь с ними с большим или меньшим удовольствием: я направляю на них мой студиум (который никогда не бывает моим наслаждением или моей болью)". Барт не только указывает на недостаточность одного студиума для того, чтобы снимок начал "существовать" в сознании зрителя, но и выдвигает в адрес студиума обвинение в том, что его избыток в сфере фотографии приводит к обеднению фото, создает почву для широкого распространения одномерного или однобокого (unaire) фото, к которым он, в частности, относит подавляющее большинство репортажных снимков. Живой контакт между зрителем и снимком возникает от какой-то неожиданной детали, присутствующей в фото, не укладывающейся в схему студиума. С такой деталью Барт и связывает свою идею пунктума. Но роль пунктума может выполнять не всякая деталь. В любом случае это не может быть запрограммировано Оператором. "Некоторые детали могли бы меня уколоть, -- объясняет он. -- Если этого не происходит, то, конечно, потому что они даны фотографом намеренно". "Деталь, которая меня интересует, не является намеренной деталью, или по крайней мере, не совсем такой, и вероятно такой не должна быть; она находится в поле фотографируемой вещи как приложение, одновременно необходимость и дар; она не обязательно свидетельствует о мастерстве фотографа; она просто говорит о том, что фотограф находится там, или того менее, что он не мог не сфотографировать частный объект одновременно с главным объектом съемки (как мог бы Кертеc "отделить" дорогу от скрипача, который по ней идет?). Прозорливость фотографа состоит не в том, чтобы "видеть", а в том, чтобы находиться там. И очень важно, чтобы подобно Орфею он не оборачивался на то, что он ведет за собой и отдает мне!"

Студиум в конечном счете всегда кодирован, пунктум -- нет. В снимке, изображающем двух юнг, казалось бы, внимание должна была привлечь "экстравагантная" поза одного из них, но именно потому что ее можно кодировать как "экстравагантную", пунктумом для Барта оказывается не эта поза, а скрещенные на груди руки другого юнга. "То, что я могу назвать, не может меня уколоть. Неспособность назвать -- это верный симптом переживания". Таким образом, если фотография, взятая в плоскости студиума, может подвергаться разностороннему семиологическому анализу, то уже пунктум, являющийся как бы ключом к пониманию сущности фотографии, находится в компетенции сугубо личного знания. Личностный субъективный подход является принципиальным в восприятии самого пунктума. Деталь, воспринимаемая как пунктум одним зрителем, может не быть таковой для другого. Можно интуитивно чувствовать присутствие пунктума в каком-то фото, но первоначально связывать его с одной деталью, а спустя некоторое время, с другой. "Бывает, я лучше вникаю в фото, о котором вспоминаю, чем в фото, которое вижу, как будто прямое рассматривание ложно направляет язык, подключая его к усилиям, направленным на описание, которое всегда упустит центральный эффект, пунктум... Фотография должна быть молчаливой (бывают громогласные фото, я их не люблю): это вопрос не "скромности", а музыки. Абсолютная субъективность достигается только в состоянии напряженного молчания (закрыть глаза -- это заставить говорить образ в тишине). Фото трогает меня, если его удаётся вырвать из этого привычного пустословия: "техника", "реальность", "репортаж", "искусство" и т. д.: ничего не говорить, закрыть глаза, позволить детали самой приблизиться к эффективному сознанию". Подводя итоги первой части своего интеллектуального дневника, посвященной анализу соотношения студиума и пунктума, кодированного и субъективного в восприятии фотографии, Барт приходит к выводу о том, что если он и разобрался в структуре своего влечения к отдельным фото, то главная задача так и не выполнена, открытие природы, "эйдоса" фотографии не состоялось. Он признает, что удовольствие "несовершенный посредник", что "субъективность, низведенная к своему гедонистическому началу, не способна опознать универсальности", что необходим более основательный подход, начинающийся с погружения в глубины

собственного "я". Этим вызван перенос внимания с профессиональных фото на снимки, собранные в семейном альбоме Барта. Начало второй части можно считать одним из лучших образцов современной лирической прозы. Оно посвящено описанию поисков Бартом фотографии его незадолго до этого умершей матери, фотографии, на которой с особой узнаваемостью были бы запечатлены черты близкого человека. Такой фотографией оказался снимок, сделанный в зимнем саду, когда матери Барта было пять лет. "Я увидел маленькую девочку, -- пишет он, -- и я вновь обрел мою мать... Что-то, казавшееся сущностью фотографии, чувствовалось в этом особенном фото. Тогда я решил "вывести" всю фотографию (ее "природу") из этого единственного фото, которое несомненно существовало для меня, и сделать его своего рода проводником в моем последнем исследовании. Все фотографии мира образовывали Лабиринт. Я знал, что в центре этого Лабиринта я найду только эту единственную фотографию и ничего другого, подтверждая высказывание Ницше: "Человек в лабиринте никогда не ищет истину, но только свою Ариадну". Фотография зимнего сада была моей Ариадной, и не потому что она помогала мне открыть что-то тайное (чудовище или сокровище), но потому что она говорила мне о том, из чего сделана нить, ведущая меня к Фотографии. Я понял, что отныне следует вопрошать Фотографию в ее очевидной данности, исходя не из удовольствия, но соотнося себя с тем, что романтически называют "любовь и смерть".

Обнаруживая уникальную способность фотографии к совмещению прошлого и настоящего, ее власти над тем, что безвозвратно исчезло, Барт приходит к осознанию того, что сущность фотографии заключена в ее соотносительности не с объектом изображения, а со временем, и определяет нозму (здесь используется феноменологический термин, означающий мыслимое содержание) фотографии формулой **"это было"**. "Фотография не напоминает о прошлом... Ее воздействие на меня состоит не в восстановлении того, что уничтожено (временем, расстоянием), но в свидетельстве, что то, что я вижу, на самом деле было... Фотография не говорит (не обязательно говорит) о том, чего больше нет, но только и наверняка о том, что было... Дата фотографии -- это ее неотъемлемая часть: не потому что по ней можно определить стиль (мне это не интересно), но потому что она заставляет поднять голову, взвесить шансы жизни и смерти, подумать о неутолимом угасании поколений: возможно, что Эрнест, маленький школьник, снятый в 1931 году **Кертесом**, сейчас еще живет, но где? как? Какой роман!"

Не отказываясь от выдвинутых им понятий студиума и пунктума, ключевых для понимания сущности фотографии, Барт на этом этапе своего поиска рассматривает их также через призму сущностной связи фото со временем. "Теперь я знаю, что существует другой пунктум (другой "стигмат"), уже не "деталь". Этот новый пунктум, отличающийся не по форме, а по интенсивности, есть Время, волнующая эмфаза нозмы ("это было"), ее репрезентация в чистом виде". И вот пример нового понимания пунктума: "В 1865 году молодой Льюис Пейн совершил покушение на американского госсекретаря Сьюарда. **Александр Гарднер** сфотографировал его в камере: его ожидает казнь через повешение. Снимок красивый, юноша тоже: это студиум. Но пунктум: он скоро умрет. Я одновременно читаю: это будет и это было; я с ужасом наблюдаю будущее в прошедшем, ставка которого -- смерть". Пунктум -- это совмещение нескольких временных пластов. "В 1850 году **Август Зальцман** сфотографировал рядом с Иерусалимом дорогу на Вифлеем... всего лишь каменистая почва, оливковые деревья; но три времени волнуют мое сознание: мое настоящее, время Иисуса и время фотографа, все это в инстанции "реального"...". Но и такой пунктум -- Время, совмещающее в себе несколько времен, -- воспринимается на таком же личном уровне, что и пунктум-деталь. О фото своей матери Барт говорит: "Я не могу показать фото зимнего сада. Оно существует только для меня. Для вас это фото будет совершенно безразлично, одно из тысяч проявлений "все равно чего"; оно ни в чем не может предоставить очевидный предмет для науки; оно не может быть основой объективности в позитивном смысле; самое большее, оно могло бы заинтересовать ваш студиум: эпоха, костюмы, фотогеничность; но в ней самой для вас никакой раны".

Барт выступает против отождествления фотографии с искусством, видя в этом посягательства на уникальные свойства фотографии. Для него она -- "эманация прошедшей реальности", "магия", но не искусство. Если уж и можно связать фотографию с каким-то видом искусства, то разве что с театром, генетически связанным с древним культом мертвых, но Барт восстает против связывания фотографии с живописью. "Часто говорят, что это художники изобрели фотографию (передав ей кадрирование, альбертиевскую перспективу, оптику камеры-обскуры). Я скажу: нет, это сделали химики. Потому что ноэма "это было" стала возможна только тогда, когда обстоятельства науки (открытие световой чувствительности галоидных соединений серебра) позволили улавливать и непосредственно отпечатывать световые лучи, посылаемые неравномерно освещенным предметом. Фото -- это буквально эманация фотографируемого. От реального тела, которое было там, отделились излучения, которые достигли меня, меня, который находится здесь; неважно, как долго длилась эта передача; фото исчезнувшего существа прикасается ко мне, как запоздалые лучи погасшей звезды..."

По мнению Барта, "в любой цветной фотографии цвет -- это сделанная позднее добавка к первоначальной правде Черного и Белого. Цвет для меня -- что-то искусственное, румяна (вроде тех, которыми румянят трупы). Потому что для меня важна не "жизнь" фото (понятие чисто идеологическое), а уверенность в том, что фотографируемое тело касается меня своими собственными лучами, а не добавочным светом. (Таким образом, фотография зимнего сада, пусть совсем бледная, для меня -- сокровище лучей, шедших от моей матери-ребенка, от ее волос, от ее кожи, ее платья, ее взгляда в тот самый день.)". В этой абсолютизации черно-белой правды фотографического света, в этой поэтизации Химии, вырывающей у вечности пучок драгоценных лучей, проясняется смысл названия книги Барта, связанного с образом света, а не темноты, ибо фотография в ней трактуется как эманация, а не как перспектива, открывающаяся в пустоте темной камеры.

Барт предостерегает против "приручения" фотографии, против ее превращения в кодированное, прочитываемое искусство, против его тотального подчинения студиуму в ущерб пунктуму и тому удивительному, магическому и даже безумному, что он несет с собой. "Есть своего рода связь (клубок) между Фотографией, Безумием и еще чем-то... Сначала я назвал это: любовное страдание... Разве мы не влюблены в некоторые фотографии?.. Но это было не совсем то... В любви, пробужденной Фотографией (некоторыми фото), слышалась другая музыка со странно старомодным названием: Сострадание. Я восстановил в памяти все изображения, которые меня "укололи" (ведь таково действие пунктума)... В каждом из них, неизбежно, я преодолеваю ирреальность представленной вещи и сумасшедшим образом попадаю внутрь зрелища, образа, обнимая своими руками то, что мертво, то, что собирается умереть, как это сделал Ницше, когда 3 января 1889 года он бросился, рыдая, на шею агонизирующей лошади: сойдя с ума от сострадания". "Общество старается образумить фотографию, умерить безумие, которое грозит взорваться перед лицом того, кто на нее смотрит. Для этого в его распоряжении есть два средства. Первое состоит в том, чтобы делать из Фотографии искусство так как ни одно искусство не бывает безумным... Другое средство "образумить" Фотографию в том, чтобы делать ее всеобщей, стадной, банальной до такой степени, что рядом с ней уже не может быть какого-то другого типа изображения, в сравнении с которым она могла бы выделяться, подтверждать свою специфику".

Барт пишет: "Глядя на клиентов кафе, кто-то мне справедливо заметил: "посмотрите, какие они бесцветные; в наши дни изображения более живы, чем люди". Такое переворачивание, вероятно, одна из примет нашего мира: мы живем, следуя изображениям, ставшим повсеместными. Посмотрите на Соединенные Штаты, здесь все превращается в изображения: здесь существуют, производятся и потребляются только изображения". "Такое переворачивание необходимо ставит этический вопрос: потому что изображение может быть аморальным, безбожным или дьявольским (как говорили некоторые при появлении Фотографии), но потому что, став всеобщим, оно делает полностью нереальным

мир человека, с его конфликтами и его желаниями, под прикрытием того, что его иллюстрирует. Характерной чертой так называемых передовых обществ является то, что они потребляют сегодня изображения, а не верования, как это было раньше; таким образом, они более либеральны, менее фанатичны, но и более "ложны" (менее "подлинны")... Безумная или благоразумная? Фотография может быть и такой и другой: благоразумная, если ее реализм остается относительным, смягченным привычками эстетическими и эмпирическими (листать журнал у парикмахера, у дантиста); безумная, если ее реализм, абсолютный, если так можно сказать, оригинальный, придает любящему и встревоженному сознанию послание самого Времени: действие совершенно потрясающее, поворачивающее вспять ход событий, которое я назвал бы в завершение всего "фотографический экстаз". Таковы два пути Фотографии. За мной выбор -- подчинить ли ее зрелище выработанному цивилизацией коду совершенных иллюзий или столкнуться в ней с пробуждением неуловимой реальности". Это последние слова "Светлой камеры". А на четвертую страницу обложки вынесена притча о тибетском мудреце. "Марпа был очень взволнован, когда его сына убили, и один из его учеников спросил: "Вы всегда говорите нам, что все иллюзия. А смерть вашего сына, разве не иллюзия?" И Марпа ответил: "Конечно, но смерть моего сына -- сверхиллюзия". В какой-то мере это притча о самом Ролане Барте, на исходе жизненного пути отказавшемся от самоуверенных претензий семиологии на всестороннюю интерпретацию действительности как знаковой системы, "письменности", как некоей особым образом закодированной иллюзии. Эта притча в поэтической форме выразила основной пафос "Светлой камеры", на самом деле жизнеутверждающий, несмотря на постоянное обращение к теме смерти, ибо фотография в трактате Барта предстает не носителем иллюзий, а гарантом острого ощущения жизни, благодаря своей способности поворачивать вспять ход времени, не давая угаснуть чувству любви, источнику жизни.

Подготовил
Г. Литичевский
Из сборника "Мир фотографии". М., "Планета", 1989

* Зритель (лат.).



карта
сайта

форум

почта

история фотографии

пантеон фотографии

теория и критика

галереи белорусских
фотографов

обзоры выставок

ссылки
на другие источники

[photoscope.by]