

*Елена Петровская*

## **Фотография: (не)возможная наука уникального\***

Этой фотографии в книге не найти. Фотографии, скрупулезно описанной самим Роланом Бартом, на которой его мать, вместе со старшим братом, запечатлена пятилетней девочкой в помещении Зимнего Сада – оранжереи или теплицы со стеклянной крышей, где листья пальм и менее экзотических деревьев образовали выгодный для фотографирования просвет. А в нем – деревянный мостик, перед которым и расположились дети: мальчик чуть ближе, девочка чуть поодаль. Этой фотографии нет, и Барт подробно объясняет, почему – вопреки, казалось бы, всем его попыткам создать «невозможную науку об уникальном существе» – существо это не может быть выставлено на всеобщее обозрение. [Но даже начав вот так, с середины изложения, об этом нетрудно догадаться: именно «всеобщее» оттолкнет и упразднит индивидуальное, переведя память о нем, память, которая есть боль, в план равнодушно-участливого интереса. «Мы с вами» ничего, о чем в своей книге пишет Барт, не увидим: мы никогда не узнаем его матери потому, что не сумеем соотносить описание с фотографическим изображением. Вернее, сумеем, но так, что из найденного соответствия для нас ничего не возникнет – ни боли, ни любви. И «уникальное существо», внезапно раскрывшее свою сущность переполненному чувством

---

\* К выходу в свет книги Ролана Барта «Camera lucida. Комментарий к фотографии» (Пер. с фр. и послесловие Михаила Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 224 с.)

к нему Другому (а этим единственным Другим навсегда останется сам Ролан Барт, сведенный в свою очередь к следу теперь уже безответного имени), «уникальное существо» займет свое скромное место в грандиозном разворачивании Родовой Сущности Человека, безразличной к своим отдельным проявлениям.]

Но там, где нет изображения, где оно нарочито подменено описанием, в этой точке отсутствующего присутствия может начаться разговор о том, что такое – для Ролана Барта – Фотография.

[Описание фотографии Зимнего Сада появляется в начале второй части книги, когда уже введены основные понятия – хрестоматийные ныне «studium» и «punctum», – когда обсуждена исключительная связь фотографии со своим референтом (одно из ее метафорических определений – это «слоистые объекты»), когда в качестве метода анализа постулирована «аффективная», а значит заведомо «нестрогая», феноменология, не желающая расставаться ни с данностью конкретного изображения сознанию, ни с чувством, которое оно вызывает в смотрящем, когда, наконец, пройден и, как кажется, исчерпан весь путь удовольствия и «приключения», благодаря чему и зритель (Барт), и фото оживают друг для друга в неожиданной, незаместимой встрече.

Появляется же это описание потому, что по-прежнему не обнаружена «природа» Фотографии: то всеобщее и одновременно та доступная любому, кто рассматривает снимки, «первоочевидность», которые и отличают фотографию от других изображений, можно даже сказать – в принципе от «искусств» (при том что Фотография, наверно, и есть «технэ» *par excellence*, но только отнюдь не восполняющего, подражательного свойства. Впрочем, к этому стоит вернуться позднее.)]

«Невозможная наука об уникальном существе». Будет ли ее воплощением сущность Фотографии? И как решиться соединить два языка – «экспрессивный» и «критический» – при анализе того, что, основываясь на индивидуальном опыте разглядывания фотографий (точнее – одного-единственного снимка, в котором этот опыт достигает кульминации), должно свидетельствовать все же в пользу некоей всеобщности? Как возвести случайность, «отягчающую» каждый снимок, в ранг необходимой характеристики фотографии как таковой? [Заметим, что Барт отчаянно сопротивляется редукции, он не выбирает *какой-то один* из названных им языков, но так и продолжает «раскачиваться» между ними, переходя, в частности, от дискурса к дискурсу, чувствуя тот момент опасного самодовольства, когда язык,

более невнимательный к запросам творимой на глазах «науки», начинает воспроизводить лишь сам себя. И тогда — движение в сторону, отказ от феноменологии, социологии и психоанализа, тогда — зыбкий, хотя и блестящий, прообраз того самого не написанного Бартом романа, о котором он мечтал.

Он не скрывает (почти не скрывает): эта книга родилась из *двойного* интереса — частного, если угодно биографического, интереса к снимку матери, продиктованного потребностью снова ее обрести, — не узнать на фотографии, но именно обрести во всей полноте ее собственной сущности, — и одновременно из интереса более широкого к самой фотографии как доминирующему в современном обществе изображению, интереса, который на разных этапах работы Барта несет на себе печать его аналитически-инструментальных предпочтений. (Так, свой долгий разговор о фотографии Барт начинает с понятия фотографического «посыла» (переводимого подчас как «сообщение»), толкуя фотографическое изображение в терминах денотации — чем оно и является — и коннотации — чем оно становится в результате его кодирования, приносящего дополнительные смыслы в вышеупомянутый «посыл». Что касается «Camera lucida», то здесь задействован уже совсем другой аппарат.) Книга, повторим, рождена из двойного интереса, но оказывается, что совсем не нужно разделять его на части, ибо фотография и становится тем особым местом, где закономерно переплетены знание и аффект.]

Каждая фотография неуступчиво несет с собой свой референт. «Неуступчивость» — вот ключевое слово. Ибо референт фотографии это реально существующая вещь, без которой (в отличие от других систем репрезентации) не может быть изображения. Однако неуступчивость, или те невидимые нити, которые привязывают референт к фотографии — по словам Барта, та «пуповина», какой взгляд смотрящего соединен с телом сфотографированной вещи (вещь действительно испускает запечатляемый на серебряной фотопластине свет), — эта неуступчивость дана нам в реальности своего прошедшего времени, прошедшего времени вещи, однажды попавшей в объектив. «Оно там было» — такова нозма, или сущность, фотографии. И эту нозму демонстрирует каждое фото, несмотря на почти неограниченные возможности его репродуцирования. [«Техническая воспроизводимость», как писал об этом Беньямин, разрушает «уникальное проявление» предмета, его «подлинность», «ауратичность». Однако если это происходит потому, что репродуцируемый предмет выводится из

сферы традиции, а точнее ритуала, то в случае фотографии ее ноэмагический «остаток» свидетельствует о другом: подлинность записана в самом репродуцировании, «снимок» — со всей цепочкой его последующих копий — позволяет сохранить реальность, замкнутую в миге. Каждая фотография знает о том, что «так было», — а это и вправду неповторимый, выхваченный камерой момент, — хотя мы, привычно разглядывая снимки, наверное, склонны все основательней об этом забывать.]

Но ноэма эта стерта. Конечно, неожиданно нас может поразить мысль о том, что эти люди действительно существовали (как поражает Барта снимок, изображающий рабов: «...вопрос не в точности передачи, а в реальности изображенного», — поясняет он свой детский ужас), однако по большей части мы лишь *принимаем к сведению* то, что запечатлено на разных фото. В очередной раз мы фильтруем информационный поток. Однако от такого полусна может вдруг пробудить отдельный снимок, и это в самом деле встряска, пробуждение, укол. Только фотография Зимнего Сада позволяет Барту обрести свою мать, а вместе с ней и сущность фотографии. Ибо очевидность «это было» раскрывается в зияющем опыте утраты, той, что прибавляет: этого уже не будет никогда.

Этого уже никогда не будет. И все же фотография — единственная фотография — продолжает возвращать то, что не может возвратиться, она по-прежнему причиняет незатихающую боль. Это та самая фотография, которая мгновенно переводит обычный дейксис — соединенный с умеренным любопытством жест указания («Вот тут», «Взгляни», «Посмотри») — в окрашенное болью и любовью: «Это она!» Поэтому очевидность фотографии как раз и связана с «любовью и смертью» (а не с простым удовольствием, какое позволяет прочертить в конце концов лишь собственную траекторию). Отсюда — «основания невозможной науки об уникальном существе».

Но этой фотографии, я повторяю, в книге нет. А это значит, что «наука» отказывает нам в праве верификации, сличения, равно как в наведении сравнительных мостов. Наука, опирающаяся на достоверность. Однако выходит так, что эта достоверность, или первоочевидность, опознается в ее специфической адресованности каждому конкретному зрителю, и всеобщее располагается лишь в области той связи, которая соединяет *эту* фотографию с *этим* человеком, почему-то не спешащим выпускать ее из рук. [Остерегайтесь показывать другим «вашу» фото-

графию, ту самую, где все уже есть, хотя, казалось бы, ничего нету: нет ничего в смысле каких-то откровенных, разоблачающих вашу тайну жестов, но есть все в смысле той эмоции, которая, однажды появившись, уже никуда не уйдет. Мы видим в фотографии следы своих эмоций...

И точно так же бессмысленно показывать собранные Бартом снимки, говоря: посмотрите, вот те «уколы» (*punctum*'ы), о которых он решил написать. Последует немедленное возражение: меня это совсем не трогает. Все верно. Место укола, а значит фотография (фотография Зимнего Сада), у каждого свои.]

Невозможная наука об уникальном существе — это наука «чтения» фотографий. И Барт, двигаясь по пути своей эмоции (сначала удовольствия, потом любви), постепенно выстраивает сложную схему восприятия фотографического снимка. [Сложность ее состоит, во-первых, в подчеркнутом отсутствии схематизма (и это несмотря на то, что Барт предельно ригористичен — в каждом своем движении, в последовательности целого ряда зачинов и даже в раскрепощенном, но выверенном до последнего слога письме), а во-вторых, сложность эта в том, что между вводимыми им базовыми понятиями — речь идет о *studium*'е и *punctum*'е — устанавливается подвижная музыкально-тематическая связь (они не менее спаяны друг с другом, чем фотография со своим референтом), хотя по первом прочтении книги невероятно велико искушение упрощающе противопоставить эти два понятия друг другу. Но они не дихотомичны и не оппозиционны. Впрочем, сам Барт не устает об этом повторять.]

*Studium* и *punctum*. Однако прежде чем прозвучат эти слова, обобщающие опыт Барта по рассматриванию фотографий, опыт, как кажется, наименее внутренне «ангажированный», а потому наиболее универсальный (но он уже опален фотографией Зимнего Сада, ей — упоминанию о ней — еще предстоит появиться, и тем не менее *studium* и *punctum* в своем противостоянии и единстве почерпнуты именно из нее), прежде чем определить их, Барт пишет о намечающейся «структурной закономерности», соответствующей «моему собственному взгляду». Это «правило» состоит из «двух частей, *на совместном присутствии которых* [курсив мой. — Е.П.] основывался, по всей видимости, тот особый интерес», какой автор испытывал к отдельным снимкам. На одной из фотографий восстания в Никарагуа это выражается в «соприсутствии двух прерывных, гетерогенных элементов, принадлежащих к разным мирам», а именно: солдат и мо-

нахинь. Но дело, конечно, не в самих объектах. (После этого будут коротко перечислены «помехи» других фотографий из той же серии. Примеры, приводимые Бартом, достаточно случайны.) Дело скорее в том, что восприятие фотографии как еще одного (визуального) сообщения в ряду прочих, сообщения, вряд ли потрясающего основания предоставленного нам культурой знания, — разве что немного оживляющего его (и нас) возможностью присовокупить сюда добавочную референцию, — это восприятие может вдруг, в какой-то момент, неожиданно прерваться, и тогда возникнет *другое восприятие*, организованное по иным законам.

Studium как поле культурного знания и интереса («культурного» в двойном смысле того, что извлечено из культуры, и того, что эмоционально препарировано ею, что пропущено через ее «рациональное реле») разбивается punctum'ом — одновременно раной и стрелой. Это некие «чувствительные точки», которыми отмечены, иногда переполнены, отдельные снимки, и к тому же punctum — «укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез», наконец, «бросок игральными костями». Punctum — то, что не покрывается «моим суверенным сознанием», но, напротив, разрушает нацеленность этого сознания на объект. Punctum, иными словами, — совсем иной тип интенциональности, говоря об этом феноменологическим языком. И если punctum превращает зрителя в мишень, если он и есть тот самый случай, который не просто подстерегает, но делает это затем, чтобы совершить свой выпад, нанося смотрящему чувствительный укол, то его можно расценивать как разрыв (внутри) интерпретационной схемы чтения, гарантированной дистанцией несказанных, но подразумеваемых слов. Punctum не закодирован, он не поддается называнию, заметит позже, на других страницах книги, Барт. [Хотя достоверность, скажем больше — сущность, Фотографии и состоит в остановке интерпретации, последняя неизменно, на разных уровнях фотографического «производства», примешивается к ней. Да и мы, зрители, в свою очередь, часто разглядываем снимки глазами, затуманенными предельно широко толкуемой «литературой»: Дюма на портрете «похож» на Дюма, потому что мы знаем (всегда знали) — из описания (молвы, легенды, мифа) — этого человека. То, что мы видим, лишь подтверждает наше знание.]

Studium и punctum: двойственность без развития. Punctum не есть результат аналитической процедуры, которая бы его выявляла, просто с изображения — достаточно крупного — он схо-

дит «прямо в глаза». Studium в качестве поля культурных интересов (Барт неоднократно говорит о studium'е именно в терминах «поля», «охвата») образует тот почти невидимый фон – невидимый, потому что привычный, – который в какой-то момент выделяет punctum – изнутри себя. Или по-другому: который в какой-то момент вдруг сгущается в осязаемую материальность раны, раны, открывающейся в зрителе, однако на изображении соответствующей внезапной головокружительной пустоте. Punctum – это *недостаточность (для нас и в нас) изображения*, то в нем «место», которое заполняем мы сами, даже если нам кажется, что в этом разрыве появляется Другой. Или так: это есть все то же *соприсутствие*; punctum занимает утраченная сущность, занимает потому лишь, что мы бросаемся ей навстречу, делая это с тем нетерпением, которое в себе заключает душевный порыв («...привести примеры punctum'a, – замечает Барт, – означает некоторым образом открыть свою душу»).

[Возвращаясь к образу фигуры и фона, следует заметить, что имеется в виду такая форма их взаимоотношения, когда фигура никогда до конца не расстается с фоном, но, напротив, фон выдвигается вперед в качестве фигуры, чтобы тут же отступить и снова стать «простым пространством» (см.: Жерар Лепинуа о Пиранделло). В результате то, что (про)является, можно рассматривать как качественную смену серии пространственных образований.

Не забудем и о свойствах punctum'a: он обладает не только «виртуальной силой экспансии», отсылая к чему-то за пределами снимка либо целиком заполняя собой всю фотографию, так что невозможно в точности установить, где его место, но и своеобразным латентным воздействием, что приводит к смещению punctum'a, к его принципиальной а-топичности: так, на фотографии негритянской семьи Барт выделяет в качестве punctum'a зашнуровывающиеся ботинки одной из празднично одетых женщин, но по прошествии времени он понимает, что это скорее ее тонкое, из золота, кольцо (точно такое же носила одна из его родственниц, жившая всю жизнь в провинции и так и не вышедшая замуж). Punctum – это возвращение утраченного присутствия, и силой экспансии, как и латентным воздействием, надделено именно оно. Punctum в качестве действия (работы) восполняющих сил.]

Punctum. Никакого развития в духе классического дискурса. Никакой риторической экспансии. Одна лишь «интенсивная неподвижность», поскольку он возвращает к ране, обнажает рану,

и она (ее «сущность» — снова сущность, заметьте, то универсальное, что вообще позволяет нам об этом говорить), эта рана, не подверженная преобразованию, может только повторяться, снова и снова, не иначе как «с маниакальной настойчивостью». *Moi punctum* неперево́дим в *studium*, это та разверстость, то зияние, в котором — в каждый новый момент времени, момент совершенно несхожий с предыдущим и тем не менее в своем структурном единообразии от него неотличимый, — вместе с чувством состоявшейся либо будущей утраты, подкрепляемым ноэмой фотографии, возобновляется само невозможное присутствие, каким бы призрачным («спектральным») оно ни представлялось. [*Moi punctum* — это скорее всего *vau studium*, и поэтому нет нужды показывать ни фотографию Зимнего Сада, ни любую другую, на которой «запечатлены» чьи-то страдание и любовь. *Punctum* — следы сингулярности, возможно даже следы следов, то, что всегда уже оставлено, до фотографического щелчка, и что случайным образом может — вместе с пленкой — проявиться. Поэтому и невозможна «наука» об уникальном существе, покоящаяся на каких-либо «объективных» основаниях. *Studium* и *punctum* — отпечаток индивидуального опыта (в том числе культурного) и индивидуальной боли, и их взаимное распределение, их сочетание будет варьироваться бесчисленное число раз. Но от *studium*'а и *punctum*'а никуда не деться.]

*Punctum* это «дополнение». (Барт говорит об этом по крайней мере трижды: в контексте «мысленного взора», заставляющего *добавить* что-то к снимку (речь идет о сделанной Кёртешем фотографии слепого скрипача-цыгана); затем характеризует деталь, способную «уколоть», — такая деталь, находясь в поле сфотографированной вещи (снова *studium*), образует ее «неизбежное и вместе с тем бесплатное *дополнение* [курсив мой. — Е.П.]»; наконец, подытоживая *punctum*: «будучи или нет частью какого-либо контекста, он является *приложением* — это то, что *добавляется* к фотографии и тем не менее уже в ней есть [курсив мой. — Е.П.]».) Дополнительность *punctum*'а, дополнительность *по отношению к чему-то* — в данном случае, конечно, к *studium*'у (но, наверно, стоит говорить о взаимном дополнении — *studium*'а *punctum*'ом и наоборот), — связана с его метонимической природой. Метонимия — буквально «переименование», одно имя вместо другого, часть вместо целого, но без ложной подмены, без отождествления с тем, что остается неуступчиво и почти недостижимо другим. Метонимия — удвоение, умножение обо-

значающей функции слова, наложение на его переносное значение значения прямого, так что *и то и другое* содержится в нем. А иначе как возможно сообщить о сингулярном и каким образом это сингулярное можно «прочитать»?

[Такова, замечает Жак Деррида в эссе «Смерти Ролана Барта», Фотография Зимнего Сада, этот punctum всей книги, и все та же метонимия трудится над тем, чтобы никто из нас, читателей, не подставлял на место матери Ролана Барта свою собственную мать, но узнавал в маленькой девочке с лучистыми глазами (сияние глаз — это для Барта непреременный признак всех фотографий его матери) то «качество (душу)», которое является *«незаменимым»* [курсив мой. — Е.П.]. Не только для Ролана Барта, но и как таковое.

Барт пишет о метонимии, относя ее на счет по меньшей мере виртуальной экспансии punctum'a. Взять все тот же снимок слепого скрипача: что-то добавляется к разбитой глинобитной дороге, это «что-то» — уверенность в том, где именно она проходит, это есть не что иное, как *та самая дорога*, по которой двигался Барт во время прежних путешествий по центрально-европейским странам. Метонимия уносит за рамки кадра, возвращает в прежний опыт, даря референт уже как *пережитую реальность*: реальность множится, дублируя саму себя.

Отсылая в «закадровое пространство», отмеченный экспансией punctum активизирует желание: желание его разгадать и — преуспев либо потерпев в этом неудачу — познакомиться с тем незнакомым человеком, в котором этот punctum воплотился; эротическое желание, почти свободное от своего объекта, а если с ним и связанное, то снова в плане общего расположения; наконец, желание продлить жизнь существу, тронувшему какой-нибудь деталью. Punctum вступает в метонимическую игру с самим studium'ом, преобразуя культурный интерес (технологического и этнографического свойства) в род личной заинтересованности. При этом одно другому не противоречит.]

Фотография репрезентирует ноэму «это было» в чистом виде. Даже в фотографиях нас сегодняшних прочитывается наша грядущая смерть. Точно так же как в фотографиях умерших мы переживаем их будущую смерть — которая *уже имела место* — в качестве внезапного, исполненного жути откровения. Это снова punctum, punctum, наделенный интенсивностью (в отличие от формы), каковым на сей раз выступает Время. Каждая фотография отсылает к «здесь и сейчас» смотрящего, побуждая его к

подсчетах (сколько мне тогда было лет? сколько лет этим людям сегодня? живы ли они?), к произвольным метафизическим вопросам о жизни и смерти. «Это было» не значит, что «этого уже больше нет», ибо «удостоверяющая способность» фотографии подтверждает лишь реальность референта, а эта последняя, в свою очередь, — благодаря утвердительной силе самого реального — как будто перечеркивает возможность всякого исчезновения. И тем не менее «это было» переплетается с ощущением того, что человеку, изображенному на снимке (даже если это я сам), в конце концов «предстоит умереть». Достоверность и жалиющая безысходность.

Такая безысходность, по-видимому, преломляется в том, что Барт достаточно нейтрально называет «позой (экспозицией)»: поза относится к «сфере «интенции» чтения» и связана с мыслью о том, что некая вещь в течение пусть самого короткого отрезка времени стояла неподвижно «перед глазами». Но сознание подсказывает, что этой вещи больше нет и тем не менее она действительно находилась в том месте, где я ее, разглядывая снимок, вижу. «Этого там нет», но «это было»; «это должно умереть» — вот оно, разящее как молния время настоящего и будущего в прошлом. Поэтому уже в самой нозме фотографии таится призрачная боль; сущность фотографии «проколот», «надрезал», заразил собою punctum. И если объективный взгляд на фотографию в своей «основе» невозможен («основу» множит, дробит и вытесняет тот же punctum), то возможна, парадоксальным образом, наука об уникальном — в первую очередь об уникальном существе.

Впрочем, язык существующей науки плохо приспособлен к выражению неповторимого. И если в Истории, помимо тех событий, которые сводят народы и расы воедино либо противопоставляют одни из них другим, если в Истории наряду с рассказом о продолжающейся жизни есть еще что-то, то и это придется высказывать старомодными и довольно общими словами, даже когда среди них фигурируют такие, как Благо, Справедливость и Единство. [И все-таки именно эти слова позволяют понять Историю как «Объяснение в любви», и именно благодаря им появляется надежда сохранить уникальное — они отражают индивидуализированный, всегда избыточный порыв, чей вектор оставляет бессмысленные отметины поперек любых линейных

схем, разбивая их и диссонирова с ними, — в противном случае после ухода тех, кого мы любим, оставалась бы одна «безразличная Природа». К счастью, это не так.]

Но какую роль играет здесь Фотография? Фотография удостоверяет в том, что было, без посредников, она показывает, *как это было*, или, вернее, что *было так*. Фотография, это «милолетное свидетельство», действует наперекор Истории: она выхватывает, запечатлевает, а потом постепенно разрушает, разрушаясь сама. Но главное — не в том, что последний, снятый ею слепок с вещи погибает вместе с гибелью частиц, образующих изображение, равно как и с ветшанием бумаги, к которой они ненароком прикрепились. Главное — не в том, что общество, по мысли Барта, тем самым лишает себя Памятника как замены жизни. Главное, пожалуй, в том, что Фотография является «противоположностью воспоминания», «контр-памятью» («contre-souvenir»), или, выражаясь по-другому, тем, что подрывает *содержание* Истории. (История «фабрикует» память, это «чисто интеллектуальный дискурс, упраздняющий мифическое Время».)

Содержанием Истории можно считать интерпретацию. Однако достоверность Фотографии (что, казалось бы, должно действовать Истории, образуя форму одного из многих ее свидетельств) состоит как раз «в остановке интерпретации»: можно лишь бессчетное число раз повторять, что это было, но подобной констатацией все и ограничится. Ибо рассматривание фотографий не добавляет никакого знания. Напротив, по мере нарастания достоверности конкретного снимка о нем становится невозможным вообще что-либо сказать.

[Напомним, что в нозме «это было» записан *punctum* Фотографии. Возможно, это тот самый *punctum*, который следовало бы писать с заглавной буквы, однако и Время (сущность фотографии) определяется, если не сказать опредмечивается, через «деталь» — «деталь», наделенную «интенсивностью», насколько бы противоречивым ни выглядело соседство этих двух слов. Но что это за «деталь»? Тот, кто изображен на фотографии, умрет; это уже случилось; однако будущее в прошлом переживается *сейчас* как некая неотвратимость. «Деталь» — это по сути разрыв и одновременное сочетание — складывание (вместе), расклад — трех времен: только потому, что в свидетели снимка призван я сам, находящийся в настоящем времени его разглядывания, и может состояться драматическое наложение двух других времен, которое есть не что иное, как *моя собственная драма*. Я переживаю горечь утраты, не надеясь

испытать катарсис, и к смерти уже состоявшейся примешана моя будущая смерть. Видеть в фотографии ноэму «это было» может лишь тот, кому предстоит самому умереть.

Фотография не дарит катарсиса. Вот еще одна причина, по которой она враждебна Истории. В противовес Истории как положительному знанию Фотография как удостоверенное присутствие вмещает в себя отовсюду изгнанную Смерть.]

Наверное, можно сказать так: История, из которой мы по необходимости исключены (исключены как живые существа, как те, кто, глядя на нее извне, только этим внешним взглядом ее и конституирует), является воплощенным *studium*'ом в противовес Фотографии как *punctum*'у. Но фотография и есть место встречи Истории и того, что ей еще не принадлежит, того, что Барт называет «моей историей». Это соединение призрачно, как сама ноэма фотографии, существуя ровно столько, сколько существует окрашенный эмоцией и в этом смысле безусловно предвзятый взгляд. Фотография – само прибежище предвзятости, но особенность последней заключается в том, что моя смерть трансформирует ее в Историю, где она растворяется без следа. И тогда затухает тот единственный *punctum*, который невозможно показать: происходит словно перераспределение самих светочувствительных частиц, они комбинируются в новые *punctum*'ы, *punctum*'ы других. Зимний сад превращается в обычный павильон с кадками деревьев под стеклянной крышей, а двое детей, застывших в нем, начинают восприниматься в ракурсе «истории вкусов, мод, тканей». *Punctum*, когда-то ранивший, затягивается, зарастает, покрываясь тонким слоем общедоступного знания, и не нужно ждать физической смерти, чтобы это случилось, – достаточно отдать мою фотографию другим.

[Но *punctum* и в самом деле только один – в *punctum*'е записано: *мой punctum*. По этим точечным уколам распознаюсь я сам, это перфорированные контуры моей индивидуальности, но точно так же и другой – той, к которой я столь безнадежно устремлен и которую, пока жив, сохраняю. Сохраняю в себе как живую боль, как рану, но отнюдь не как память. Фотография испещрена, пронизана, проколота этими болевыми точками, поскольку сама ее ноэма («это было») есть открытая возможность *punctum*'а. Или, вернее, так: поскольку этот всеобщий *punctum* – *punctum* сущности Фотографии – и есть то, что искупает, что освобождает индивидуальное, позволяя ему в этом качестве быть узанным. Это то, благодаря чему мой *punctum* сообщается с *punctum*'ами других.

(Назвав *punctum* — девятью годами раньше — «открытым смыслом» в статье, посвященной фотограммам С.Эйзенштейна, Барт интерпретирует его как «одновременно упрямый и ускользающий». «Упрямство» открытого смысла состоит в его почти навязчивой очевидности (хотя и дополняющего свойства), а ускользающий характер — в том, что он не включен в структуру, иначе говоря, не существует объективно (например для семиолога). Можно сказать так: открытый смысл — *punctum* — есть функция субъективного чтения (в этом отношении показательна оговорка Барта: «И если для меня он понятен (подчеркиваю, для меня)...»), и «игра появлений-исчезновений», в которой этот смысл задействован в ткани фильма, это не просто картина в картине, но такой «кинематограф», участниками которого (героями?) являемся мы сами, как способные — теоретически — отделить означающее от означаемого и проследить за *становлением* значения. Открытый смысл (*punctum*) противоречит мета-критическим позиции и языку.)]

Итак, переход от *studium*'а к *punctum*'у — это смена взгляда. Историю задает не столько сторонний, сколько незаинтересованный — бесстрастный — взгляд. [Возможно, это и есть определение объективного — взгляд различает отдельные объекты, но различает их не в их существовании «для», а как конгломерат независимых сущностей, представленных разве что во взаимной соположенности. Отсюда возникают последовательности, в том числе событий, их причин и следствий, а также другие линейно-нарративные сцепления. Фотография своей достоверностью блокирует возможность высказывания, и все же мы, пришедшие со своим *studium*'ом, не можем отказать себе в удовольствии его хотя бы переподтвердить.]

Однако История только на первый взгляд монолитна и однородна, в действительности она полна разрывов, неожиданно-го течения событий вспять, лакун, не заполняемых словом. Она состоит из малых историй, из того, что, по выражению Ж.Деррида, «передается-в-молчании» и что не спешит быть переведенным ни в понятие, ни в схему. Эти «карманы» (области самого гетерогенного, для которого так тщательно пытаются подыскать имя, как будто, назвав, мы облегчим себе задачу понимания) и образуют те места (вне всяких мест), где пролегают следы и отметины индивидуально-неповторимого, это, если угодно, те складки, в которые собирается ровное историческое полотно, складки, видимые при максимальном к нему прибли-

жении. Они переполняют, морщат, бороздят Историю как *studium*. Они ее деформируют — каждый раз особым образом, и в точках этих деформаций появляются слова, казалось бы, не имеющие никакого отношения к Истории, — Справедливость, Благо, Сострадание.

[Здесь Барт пересекается с Мишле, добавляя к его списку старомодных («квазиисторических») понятий найденный им термин. Все *punctum*'ы, собираясь вместе, вызывают в нем эффект, который он в конце концов решает назвать Состраданием. История, понятая как Сострадание, это уже не спасительный рассказ, но скорее вечное возвращение того же самого. Такая история располагается в ином времени, принадлежит иного рода длительности: она *мгновенна*. Мгновенна как фотографическая вспышка, как сама нозема Фотографии. Собственно говоря, такая история и есть Фотография.]

«Моя история» и есть Фотография. Пожалуй, именно благодаря существованию первой и проявляется вторая, проявляется в своей «нозematичности», словно под воздействием химического реактива. Если Фотография и возвращает Время в его буквальности, то только «влюбленному или испуганному сознанию», и в этом заключен «фотографический экстаз». Однако общество пытается утихомирить Фотографию, сделав ее послушной и банальной. Оно трудится над тем, чтобы преодолеть ее *punctum*: таково *искусство* Фотографии или Фотография как эталон в системе массового потребления. Словом, общество упорно стремится ее окультурить. Но дело в том, что «Фотография — моя Фотография — лишена культуры», и пока мы в силах удерживать эмоцию, до тех пор будет сохраняться не только собственно любовь или боль, но и особое знание — знание об уникальной сути самой Фотографии, — однажды проступившее сквозь это чувство.