

ФОТОГРАФИЯ КАК МЕДИУМ: ПУНКТУМ ПРУСТА В ЗЕРКАЛЕ ЛАКАНА

Андрей Горных

PHOTOGRAPHY AS A MEDIUM:
PROUST'S PUNCTUM IN THE LACAN'S MIRROR

© Andrei Gornykh

Philosopher, professor at the European Humanities University (EHU)
17 Savičiaus Str., 01127 Vilnius, Lithuania

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8191-5514>

E-mail: andrei.gornykh@ehu.lt

Abstract: The article discusses the specificity of photography as an important component of the field of modern mass media in the context of Roland Barthes's works. In the first part of the article, an analysis of the genealogy of a photographic medium in the texts of Marcel Proust is undertaken. In this connection, the notion of fetishistic trait was singled out. The fetishistic trait serves as a center for the crystallization of image as an object of desire. Further, Lacan's psychoanalytic theory helped to deepen the understanding of the fetishistic trait with the help of two concepts: the gaze of the Other and the object petit a. Normal and clinical aspects of the fetishisation of the visible world were identified. From this point of view, Barthes's concept of punctum was analysed in its multilayer content and internal contradictions. In conclusion, a generalization has been made about the fetishist mechanisms that operate within the photographic medium, and the historical dynamics of the latter.

Keywords: punctum, fetish, communicative noise, object of desire, photographic message, visual consumption.

«Бывает – чтобы поближе рассмотреть фото,
лучше всего закрыть глаза» (Барт)

Никто не может понять, за что Сен-Лу полюбил Рахиль. Ни родные, ни друзья, ни салонная публика в романе Пруста «В поисках утраченного времени». Сен-Лу – представитель блестящего аристократического рода, офицер, очень богатый и при этом красивый, и не только внешне. Рахиль, бедная начинающая актриса, не имеет ни

одного заметного достоинства. Влюбленный до потери сознания Сен-Лу делает все, чтобы завоевать сердце Рахиль, засыпает дорогими подарками за благосклонный взгляд. В то время как совсем недавно Рахиль в борделе за сущие копейки не отказывала в своей любезности никому.

Здесь перед нами встает основной вопрос любви – «что он в ней нашел?» Марсель, лирический герой «В поисках утраченного времени», кажется, находит ответ. Сен-Лу увидел будущую любовь своей жизни на правильной дистанции – в театре, на сцене которого «ему открылось волшебное царство – то, где жила она, откуда исходили чудные излучения, но куда он проникнуть не мог» (Пруст, 2005, с. 174).

Взгляду Марселя Рахиль первоначально предстает с бытовой, сверхблизкой (за 20 франков он может сделать с ней, что хочет) дистанции борделя как «туманность, млечный путь веснушек, прыщичков и больше ничего» – лицо «рассыпается в прах» (Там же, с. 173). И в дальнейшем он видит в ее лице «одни лишь протуберанцы, пятна, впадины» (Там же, с. 176).

Что же предстает взгляду Сен-Лу? Именно слитое воедино созвездие черт, организованных вокруг внезапно взошедшего «светила»: «Над померкшими, стусеванными щеками поднимался полумесяцем такой правильный, такой тонкий нос, что хотелось обратиться на себя внимание Рахили, глядеть на нее и не наглядеться...» (Там же, с. 174).

Этот полумесяц носа послужил зацепкой для влюбленного воображения, способного изумительным образом «накопить за завесой небольшой части человеческого лица» (Там же, с. 157) целый сонм прекрасных видений.

В случае же, когда внешность оказывается неестественно приближена к нам доступностью в результате покупки – оригинала в борделе или копии, фотографии в киоске, – тогда взгляд «действует механически, так же, как пленка» (Там же, с. 139). И тогда та же часть тела, которая послужила точкой сборки соблазнительного образа, может предстать, например, «косой, розовой возвышенностью носа, громадного, как египетская пирамида», отчуждающего лицо бабушки, которое для Марселя выступает не просто родным, но воистину любимым, ибо служит ему идеальным образом: «бабушка была мною самим, но только мною, какого я видел в душе» (Там же, с. 140). Без этой, если так можно выразиться, образобразующей черты бабушка для героя превращается в «незнакомую старуху» (хотя причиной этого служит болезнь, но прямо перед ней также есть эпизод с фотографированием бабушки, ставший постыдным для Марселя).

Чтобы разлюбить, нужно «сфотографировать» – получить в полное распоряжение человека в качестве экономного образа. Этого Марсель счастливо избегает в отношениях с первой своей взрослой любовью – герцогиней Германтской. Пруст пишет целую мини-новеллу о том, как настойчиво, отчаянно, безуспешно Мар-

сель пытается заполучить фотографию герцогини. Но ему приходится довольствоваться мимолетными взглядами на нее, когда та выходит на прогулку на сцену улицы, играя роль «элегантной женщины». Разумеется, это только разжигает любовь. И Марсель жадно высматривает среди прохожих знаменитый фамильный «нос с горбинкой» Германтов, который он сравнивает то с птичьим «клювом», то с «крючком» подписи художника на картине – одним словом, с характерной чертой любви.

Итак, некое «светило», вдруг взошедшее в туманном, чужом образе другого, способно озарить его и превратить в пленительную картину. Одна-единственная черта – как, например, линия носа – может послужить своеобразным автографом личности, выявляющим ее цельность и уникальность, складывающим остальные черты в соблазнительный узор. Эта черта может быть проста или прихотлива, красива или нет. Но для влюбленного именно она превращает тело любимого в специфический объект, в покров бог весть какой тайны, за разгадку которой можно пожертвовать всей жизнью.

Чем является для пушкинского Дон Жуана из «Маленьких трагедий» его последняя женщина, Дона Анна, за «разгадку» которой он жертвует жизнью, как не объектом, черным ящиком, с ног до головы задрапированным в траурные одежды:

Дон Гуан: Ее совсем не видно
Под этим вдовьим черным покрывалом,
Чуть узенькую пятку я заметил.

Лепорелло: Довольно с вас. У вас воображенье
В минуту дорисует остальное;
Оно у нас проворней живописца,
Вам все равно, с чего бы ни начать,
С бровей ли, с ног ли.

Здесь также единственная черта – «узость пятки» – служит триггером фантазии, воссоздающей цельный образ любви по ту сторону непроницаемого занавеса. Причем этим занавесом являются не столько непроницаемые черные одежды, целиком укрывающие героиню, сколько сама черта.

Эту специфическую черту не нужно представлять только как видимую часть некоего тела, по которой мы можем реконструировать все тело. Она не является просто фрагментом линии полускрытой фигуры. Скорее она является тем «коммуникативным шумом», который, по мысли Лотмана, способен выполнять функции смыслопорождения (особенно в случае с художественной коммуникацией)¹. Классическим примером чего является эпизод из

¹ Для подчеркивания значимости семиотического понятия «шума» Лотман обращается к классическому яacobсоновскому определению коммуникативного акта: адресант – сообщение/код – адресат (Jakobson,

«Анны Карениной»: «когда «шум» порождает новый... смысл: пятно, поставленное детьми на бумагу, помогает художнику найти не дававшееся ему положение фигуры» (Лотман, 1992, 145).

Сама эта черта функционирует как коммуникативный шум, как возникающая в объекте динамическая зона неопределенности, распаивающая на месте объекта измерение потусторонней тайны. Той тайны, которая указывает на природу феномена донжуанства: фундаментальную соблазненность соблазнителя.

Для субъекта, не затронутого соблазном (невлюбленного), тот же самый объект может представлять простой телесной поверхностью. Для Марселя Рахиль – это неподвижное, безжизненное лицо, похожее на «лист бумаги», за которым ничего не сокрыто, на котором ничего не написано – лишь разбросанные элементы фактуры. Для Сен-Лу Рахиль превращается в «объект, над которым без устали трудилось воображение... постоянно задававшее себе вопрос: что же все-таки там, за покровом ее взглядов и тела?» (Пруст, 2005, с. 156).

В мировой литературе можно найти много примеров того, как самые различные авторы удивительно схожим образом отвечают на основной вопрос о любви, который Ролан Барт, примеряя на себя, формулирует следующим образом: «Великая загадка, к которой мне никогда не подобрать ключа: почему я желаю Такого-то?» Впрочем, ключ оказывается под рукой: «Нет ли у всех людей, которых я любил, общей черты, единственной, пусть сколько угодно неуловимой (нос, кожа, выражение лица), которая позволяет мне сказать: вот мой тип!» (Барт, 1999, с. 94).

Более того, Барт сразу указывает на то измерение проблемы, которое можно назвать «человеческим, слишком человеческим», – на механизм фетишизма, скрытый за великолепными одеждами любви: «Что же в этом любимом теле призвано служить мне фетишем? Какая часть, быть может, – до крайности неуловимая, какая особенность?» (Ibid., с. 172).

Подлинный объект желания, для Барта, это «не какой-то детализированный индивид, но лишь некая форма, красочный фетиш (так начинает работать Воображаемое). От чарующего образа во

1960, р. 353). Он отмечает, что «идеализованная схема связи, условно освобожденная от всех видов шума и обнажающая самую суть коммуникативного акта, обеспечивает получение именно того сообщения, которое было отправлено. Нетрудно заметить, что функциональная установка такой схемы коммуникации, объясняя механизм циркуляции уже имеющихся сообщений в том или ином коллективе, не только не объясняет, но и прямо исключает возможность возникновения новых сообщений внутри цепи «адресант-адресат». Следовательно, все научные построения, анализирующие циркуляцию сообщений внутри какой-либо одной коммуникативной цепи, обогащая наши представления относительно форм передачи, накопления и хранения информации, ничего не прибавляют к нашим знаниям о возникновении нового сообщения, то есть о самом ядре интеллектуального акта» (Лотман, 2010, с. 560).

мне запечатлевается (как на светочувствительной бумаге) не сумма деталей, а тот или иной изгиб... на кратчайший миг я подмечаю, как из всего остального в личности выделяется некий проституирующий жест... черта, знаменующая некую частицу практики, мимолетное мгновение чьей-то позы...» (Ibid., 1999, с. 112).

Здесь, по сути, Барт говорит о фотографическом моменте фетишизма. Или о фетишистской, даже порнографической основе фотографии. Фотография не столько останавливает прекрасное мгновение, сколько служит воплощением того взгляда, который в «кратчайший миг» выхватывает из сложного образа мимолетную деталь, частицу движения в качестве «проституирующего жеста».

Фотографический взгляд функционирует как своеобразное рентгеновское излучение, которое высвечивает в другом эти «проституирующие жесты» – соблазнительные линии тела, схваченные как траектории движения некой воображаемой точки, или соблазнительные движения, остановленные в кульминационной точке, – образующие порнографический скелет образа. Доведенным до логического предела примером чего может служить структура глобальных порносайтов, которые представляют собой огромную кунсткамеру таких «скелетов», с детальной каталогизацией их главных черт (размеры и формы частей тела, цвет кожи, волос, позы). Из однотипных серий этих черт, стирающих индивидуальные особенности их носителей, и извлекается визуальное удовольствие.

В психоанализе фетишизм как клинический феномен отличается только степенью, но не принципом, от того, что со времен Бине («Fetishism in Love», 1887) именуется нормальным фетишизмом или фетишизмом любви. Фетишизм любви состоит в одержимости особыми частичками другого – прядями, платками, письмами и т. п., – которыми влюбленный страстно желает обладать и помещает в реликвиарий создаваемого персонального культа другого на той стадии, когда еще не получил доступ к объекту любви. Так Марсель мечтает о пряди волос Жильберты, которые бы он хранил как самое драгоценное произведение искусства: этот узор волос для него не уступал бы совершенству линий рисунков да Винчи (но за неимением пряди идет на ряд напрасных «унижений», чтобы достать фотографическое изображение объекта своей страсти) (Пруст, 1976).

Для того чтобы получить доступ к перверсивному сексуальному удовлетворению, фетишист точно так же, как и влюбленный, фиксируется на одной частичке, черте своего объекта. Но в отличие от влюбленного фетишист, во-первых, обособляет эту черту, которая становится «слишком выдающейся», загромождая его изображение.

Во-вторых, обособленная черта не служит средством вообразить целостный объект любви, но, стирая все остальные черты, становится особым «объектом» сама по себе, конечной целью.

В-третьих, в качестве этой черты выступают такие детали внешности, которые являются неестественными, не представляют для

нормального индивида какого-либо интереса (Hendrickx, 2017). Например, подошвы женской туфельки, подбитые гвоздиками, или смятый ночной колпак (первые случаи фетишизма, описанные Бине).

Но можно ли вслед за Бартом сказать, что я, будучи влюбленным, являюсь «жертвой собственного Воображаемого», ибо «с такой силой спроецировал себя в другого, что, когда его нет со мною, я и себя не могу уловить»? (Барт, 1999, сс. 190–191) Является ли клинический фетишизм просто продолжением фетишизма любовного, зашедшего слишком далеко в употреблении эгоцентрической силы, способной запечатлеть нарциссический образ на любом объекте внешнего мира?

Не сталкиваемся ли мы, иными словами, в фетишизме с дискомфортной истиной того, что великая иллюзия любви скрывает за собой другую иллюзию, которую в противоположность можно было бы назвать низменной? А именно иллюзию эго, которое нужно непрестанно усиливать для выстраивания удовлетворительных, победоносных отношений с реальностью. Пусть даже на этом пути существует предел, за которым эго становится жертвой собственного воображения.

В терминах психоанализа этот вопрос формулируется следующим образом: не имеет ли человеческая сексуальность как таковая в качестве единственной опоры не эго с его врожденной способностью любить (себя самого, прежде всего), но этот в высшей степени ненадежный, шаткий «объект» – фетишистскую черту? «Объект», который может принять любые обличия и локализации (у другой возлюбленной Марсея, Альбертины, имеется родинка, которая в эго фантазии «блуждает» по ее лицу).

Чтобы подчеркнуть изменчивость, несубстанциональность этого псевдообъекта, Лакан обозначает его как «объект маленького а», или просто алгебраическим значком «а», отсылающим к его чисто функциональному, символическому статусу. Маленькое «а» – это вечно ускользающая черточка, частичка другого (*autre*), функция которой – быть причиной желания: «Именно в фетише измерение объекта как причины желания раскрывается в полной мере» (Лакан, 2010, с. 128).

Что представляет собой желанное? – задается вопросом Лакан. Совсем не обязательно то, чем оно кажется на уровне здравого смысла, – тело, его эротические части типа груди: «Фетиш находит воплощение не в груди. Неважно даже, есть ли у нее грудь: грудь может находиться и в голове. ...Само желание цепляется за что попало. Туфельку вовсе не обязательно должна была носить Она, туфелька эта может просто обнаружиться по соседству» (*Ibid.*). Если бы фетиша не существовало, его следовало бы выдумать. Фетиш – это «объект», в котором не существует различия между реальностью и выдумкой, потому что он сам и является той чертой, которая проводит подвижное разграничение между фантазией и реальностью.

Фетиш является условием сохранения, опорой желания субъекта как такового. В этом состоит принципиальный смысл лакановской формулы фантазма: $S\text{д}a$. Логика фантазма является противонаправленной по отношению к нарциссической логике любви, в которой другой, объект любви как луна светится отраженным светом солнца самовлюбленности сильного Эго. Решающим в фетишизме является не то, как ты смотришь на другого, но как Другой смотрит на тебя. В кульминационный момент стадии зеркала, как подчеркивает Лакан, в момент ликования, от узнавания себя в зеркале в качестве функционального целого, младенец «всегда обращивается к тому, кто его держит и находится позади от него, – словно за подтверждением увиденного, а затем, снова обращаясь к своему изображению в зеркале, ребенок требует от того, кто держит его на руках и выступает здесь в качестве большого Другого, чтобы тот засвидетельствовал ценность этого увиденного им образа» (Лакан, 2010, с. 42).

Здесь речь идет о возникновении моего идеального образа посредством Другого. Другой с большой буквы – это место, откуда исходит речь, воплощенное в родителе, который держит ребенка перед зеркалом и не просто утверждает значение и ценность открытия младенца, но, развивая мысль Лакана, помогает ему его сделать, делает его за самого ребенка. Ведь это он поднес того к зеркалу, это он приговаривает при этом нечто вроде: «Посмотри, а кто там в зеркале такой красивый? Это – Имярек. Это – ты!»

Материнскими устами Другой впервые интерпеллирует возникающего в процессе этой речи субъекта – позиционирует его в системе социальных отношений (прежде всего семейных): как имя, термин родства, как любимое существо. Субъект – тот тот, о котором говорят так. И это все о нем, о том, кто там в «зеркале» (на социальной сцене, куда он выпихнут, не зная своей роли), говорятся все те первые, основополагающие слова, которые образуют ядро символической идентичности: «К словам-зихдителям (*paroles fondatrices*), обволакивающим субъекта со всех сторон, относится все то, что сформировало его: родители, соседи, структура сообщества – все то, одним словом, что не просто сформировало его как символ, а сформировало в самом его бытии» (Лакан, 1999, с. 32).

Другой с большой буквы – это нелокализуемое в первоначальном опыте индивида бессознательное место, из которого исходит речь, учреждающая индивида как субъекта. То есть как означаемое, проскальзывающее под бессмысленной цепочкой означающих. Какой смысл для еще не говорящего существа в том, что его называют определенным образом? Причем это именование разворачивается не только и не столько в семантической плоскости (ты – Имярек, сын, красивый, любимый и проч.), сколько на уровне материнского языка – всех тех уникальных имен, неологизмов любви, глоссолалий первозданных слов, в которые оказывается погружен младенец как в новые амниотические воды.

Смысл всего этого говорения, направленного на ребенка, возникает как его немое вопрошание взрослого: «Чего ты хочешь?» Изначальный смысл речи, таким образом, – это обнаружение желания Другого. Именно желание Другого и есть та пластическая сила, которая приводит в движение означающие и угадывается в их упорядоченности.

Желание Другого проступает в протопоэтическом порядке материнской речи: в эвфонических структурах симметрий, инверсий, ассонансов и т.п. – одним словом, в том, что русские формалисты называли «звуковыми повторами» или «звуковыми жестами». Так возникает та поверхность, на которой сформируются объекты и которую мы будем называть реальностью.

Неизвестная семантика, область туманного означаемого, очерчиваемая материнским языком, – это и есть место, на котором возникает субъект. Этим в его опыте открывается измерение ужаса – столкновения с чистым означаемым, формула которого: это очевидным, несомненным образом нечто значит, но что именно – абсолютно неизвестно. Нужно ли говорить о том, что во всех моментах ужаса – будь то шорох в кустах в темном лесу или проблеск чего-то бесформенного и опасного в фильмах ужасов, – мы встречаемся ни с чем иным, как с «самими собой», с той непроницаемостью тайны нашего происхождения (из чего-то совершенно иного по отношению к нашему эго), которая порождает лакановский парадокс бессмыслицы как подлинной опоры смысла.

Итак, в зеркало смотрят два раза – видят нечто восхитительное, вернее нечто в порядке предвосхищения. И тут же оглядываются за символической санкцией со стороны говорящих существ («да, ты видел именно это») и возвращаются к зеркалу, в котором, помимо опознанного в качестве идеального образа, отныне присутствует и кое-что еще.

Лакан недвусмысленно указывает на то, чем является это нечто. Это место речи, представленное в зеркале взглядом. Причем не конкретным взглядом – глазами матери, например, – но неким пятном на периферии идеального образа. Коль скоро ребенок замороженно фиксирован на открывшемся ему образе собственного Я, пятно это предстает размытым, блуждающим (выглядывающая сзади мать).

Но коль скоро именно в этом виде обнаруживает себя потусторонняя точка, из которой исходит обращенный к нему императив видеть себя в определенном месте и определенным образом, – это пятно обретает особую гипнотическую действенность, превращается во взгляд Другого.

Это Взгляд видит младенца в зеркале до того, как тот сам увидит себя. Он видит его именно в качестве того, кем ему еще надлежит сформироваться (индивидом, заслуживающим свое имя, любовь к себе).

Но не населял ли этот Взгляд зеркало еще до того, как субъект впервые схватывает там свой идеальный образ, имаго?

Можно сказать, что первым моментом стадии зеркала является гипнотический захват этим пятном взгляда младенца в еще пустом зеркале. Причем взгляд младенца тоже является «пустым зеркалом». Так что это пятно, возникающее между двух зеркал, дает начало игре бесконечных взаимоотражений, которая и предстает, в конечном счете, как реальность.

Настойчивая, требовательная фигура Другого уже присутствует в зеркале этим пятном Взгляда. Так что, когда ребенок слышит голос за своей спиной, как замечает Лакан, он вздрагивает от неожиданности, оборачиваясь и находя его не в той точке, на которой был фиксирован.

Вокруг этого гипнотического пятна, одиноко мерцающего в тумане протореальности, и кристаллизуются первые очертания имаго. Можно сказать, что гипноз – это стадия зеркала, прожитая в обратном порядке, при котором реальность снова коллапсирует в исходную точку Взгляда. Лакан описывает это условие всякого субъективного опыта следующим образом: «В анализе заявлять о себе порой нечто более раннее, чем все, что мы способны понять и выработать. Я назыву это нечто присутствием Другого, большого А» (Лакан, 2010, с. 30).

Девиз лакановского психоанализа – «желание человека – это желание Другого» – в данном контексте означает: Другой – это тот, кто видит и знает меня, причем до того, как я сам увижу, узнаю, познаю себя. Изначальное присутствие Другого – это онтологическое условие и эпистемологическая гарантия моего существования. По отношению к Другому «я оказываюсь в роковой зависимости от него, поскольку другого пути обнаружить то, чего не хватает в качестве предмета желания мне самому, у меня в распоряжении нет» (Там же, с. 32).

Лишь «заинтересовав» Другого, попав в фокус его интерпелляции, я получаю доступ к своему объекту желания. И этот объект желания манифестируется как взгляд Другого.

Такое представление об экране позволяет точнее схватить то, как функционирует фетишистская черта в связи с фигурой Другого.

Благодаря экрану субъект получает возможность заполнить фантазиями то невидимое пространство, в котором присутствует Взгляд. Субъект желает чего-то такого, что находится за экраном, при условии, что это никогда не показывается само по себе (символическая функция одежды).

Прямое столкновение со Взглядом ничтожит эго. Ибо оно есть столкновение с истиной рода и пола («смерти»), лишаящей его всякого смысла и автономии. В своей схеме видимого мира Лакан сравнивает Взгляд с источником света, который «слепит» противостоящее Я. Но исчезновение Взгляда из субъективного поля видения лишает человеческое существо онтологического основания (приводя, например, как в случае Дика, к аутическому выпадению из реальности).

Слепящий взгляд Другого дан субъекту не непосредственно, а заслоненным тем, что Лакан называет экраном, который и дает для субъекта желания доступ к миру объектов: «Если какой-то эффект освещения, будучи обособлен, в нашем восприятии доминирует; если, к примеру, направляющий наш взгляд пучок света захватывает наше внимание до такой степени, что представляется нам конусом молочного света и мешает нам увидеть то, что он, собственно, освещает, — то достаточно ввести в это поле небольшой экран, который выделялся бы на фоне того, что остается невидимым, будучи освещено, как молочный свет уйдет, если можно так сказать, в тень, а объект, им скрывавшийся, окажется на виду» (Лакан, 2004, с. 118).

Экран — это то, вокруг чего при речевом вмешательстве взрослых образуется «зеркальная» поверхность, на которой младенец может собрать свой цельный образ из исходных фрагментов (частичных влечений).

Взгляд присутствует в визуальном опыте субъекта как слепое пятно (скотома). Функция этого пятна состоит в том, чтобы, с одной стороны, служить центром кристаллизации реальности тем, вокруг чего вырисовывается первый видимый объект, — имаго (идеальное Я), а за ним и все другие объекты. С другой стороны, скотома есть «метка кастрации» — отражение моей нехватки, незавершенности. Или, в оптических терминах, «трещина» в зеркальном образе, блокирующая совпадение субъекта с собственным идеальным образом.

Взгляд Другого высвечивает различные степени моей несамодостаточности в сердцевине моего эго. Под Взглядом я часто начинаю «играть на публику», а иногда и просто вести себя как марионетка, которую дергает за веревочки невидимый кукловод. Самые яркие образы жуткого — тень, двойник, — образующие горизонт воображаемого, являют собой опредметившуюся и отделившуюся от меня, занявшую место меня мою собственную несамодостаточность: «Образ двойника — обнаруживает не-автономность субъекта, являет нас в обличье объекта» (Лакан, 2010, с. 62).

Вот что находится в таинственном начале любви — в том, вокруг чего кристаллизуются любые идеальные образы, что пленит в другом наш взгляд. Это наша структурная зависимость от мира других в своем самом непосредственном и непроницаемом виде: «У субъекта имеется зона, где о том, что нас формирует, нам ровным счетом ничего не известно» (Там же, с. 75).

Можно вспомнить философско-антропологический постулат Маркса: человек есть ансамбль общественных отношений. Но он располагается в умозрительной морально-политической области: взаимные обязательства людей, солидарность, кооперация как то, что наполняет содержанием индивида.

Лакан акцентирует либидинально-феноменологическое измерение проблемы. Взгляд Другого — это способ данности социума в индивидуальном опыте. И эта данность формирует наши отно-

шения с миром вплоть до самых интимных их аспектов: «Я вообще оказываюсь не способен поддерживать желание, связанное с каким бы то ни было объектом, не состыкуя, не связывая его с тем, что я обозначаю как \$, имея тем самым в виду принципиальную зависимость субъекта от Другого как такового» (Там же, с. 32).

Итак, взгляд Другого – «некий объект», объект в объекте: скотомы в зеркальном образе, в другом как альтер эго. Этот объект соответствует «первому способу распознавания в мире нашей собственной формы» (Там же, с. 77). Это то, благодаря чему я узнаю себя в зеркале и одновременно благодаря чему другие под моим искажающим, влюбленным взглядом возникают в качестве «зеркал» для моего идеального Я.

Взгляд – короткое замыкание между предзеркальным, телесным мной и зазеркальным, идеальным другим мною (возникающим в поле Другого), обеспечивающее их связь, отмеченную фундаментальным отчуждением.

И здесь мы оказываемся в позиции, позволяющей посмотреть на бартовский концепт фотографического пунктума с нового ракурса. На фото трех сандинистов, которые рассматривает Барт, его не трогает ничего: «Восстание, Никарагуа, несчастные бойцы в гражданской одежде, улицы в руинах, трупы, страдания и глаза индейцев с тяжелыми веками» (Барт, 1997, с. 43). Все это то измерение фотографии, которое Барт называет *Studium* – возможно, весьма доскональное, но не трогающее знание предмета. Взгляд Барта задерживается только на ногтях руки одного из повстанцев, держащего винтовку.

«Студиум» господствует в репортажных снимках, но кульминационной точки достигает в порнографии. Порнография доводит принцип «вульгарной банальности» до максимума. Фотография, перенасыщенная студиумом, по словам Барта, не признает никакой двойственности, помех, ничего непрямого. Все, что изображено на таких фото, воспринимается с первого взгляда так, что режимом их восприятия становится пролистывание: «Я пролистываю их, не сохраняя в памяти; ни одна деталь в них не прерывает процесса чтения». И далее: «Подобно ярко освещенной витрине, на которой было бы выставлено единственное ювелирное украшение, ни единого вторичного, неуместного предмета, который бы полускрывал, откладывал или отвлекал от главного» (Там же, с. 66).

В отличие от эротического изображения, намекающего, уводящего за рамки картинки, задействующего воображение, порнографическое изображение – неподвижно, гомогенно, целиком явлено и в этой своей целостности вытесняет все остальное.

Порнография превращает сексуальный объект в неподвижный, самодовлеющий фетиш, которому воскуряют фимиам как Богу, не покидающему своей ниши. Фотографичность как таковая характеризуется тем, что изображение становится «полным», «набитым до отказа» так, что «за отсутствием места к нему ничего нельзя

добавить». В фотографии нет запаха, говорит Барт, нет музыки – «одна невероятно разбухшая вещь» (Там же, с. 137). Насильственность фотографии связана для Барта не с запечатлением насилия, но с тем *насилием*, с которым она «заполняет» взгляд и сопротивляется «отказу или трансформации».

Ноябрьским вечером, вскоре после смерти своей матери, Барт разбирает ее фотографии. Но надежда вновь обрести утраченное исчезает по мере их рассматривания: «Глядя на фото, помнишь меньше, чем удовлетворяясь простой мыслью о сфотографированном». Его посещает отчаяние, что он уже никогда не сможет вспомнить материнские черты («вызвать их во всей целостности»). Он машинально рассматривает фотографии самого близкого человека, не «погружаясь» в них: «Я перебирал эти снимки, и ни один из них не показался мне по-настоящему «хорошим» – ни с точки зрения профессионализма фотографа, ни в качестве средства воскрешения любимого лица» (Там же, с. 96).

И здесь пунктум выступает как последняя надежда спасти фотографию от фотографичности («репортажности», «порнографичности»). Пунктум – концепт, который, наподобие беньяминовской ауры, предстает слишком поэтичным, чтобы поддаваться анализу.

Фотографический пунктум описывается как рана, укол, укус, стрела, вылетающая и пронзающая зрителя, и т. п. Кажется, что Барт окутывает его концептуальное ядро все новыми метафорическими одеждами, превращая его в своеобразный фантазматический объект теории. Но мы можем опознать в том, что цепляет, задерживает взгляд ту метку уникальности, одну-единственную черту (пунктум также во всех своих облициях остается одним и тем же), описанную Лаканом как функцию «а». Пунктум фиксирует взгляд пролистывающего фотографии и проецирует его за пределы того, что на них изображено (превращая последнюю в «занавес»).

Вспомним в бартовские примеры пунктума. На фотоснимке Кёртеша 1921 года мальчик ведет по дороге слепого скрипача: «Я же вижу глинобитную дорогу; фактуру этой дороги... всем своим телом я опознаю местечки, мимо которых проходил во время прежних путешествий по Венгрии и Румынии» (Там же, с. 73).

Момент пунктума – момент короткого замыкания двух времен. Когда вдруг ты вспоминаешь фактуры, запахи, цвета из прошлого – «всем телом», с удивительной, непостижимой конкретностью именно в настоящем. Причем эти воспоминания отнюдь не всегда связаны с чем-то приятным.

На фотографии Ван дер Лее запечатлена негритянка, одетая в праздничное платье. Для Барта пунктумом данной фотографии становится кольцо на шее этой женщины. Ибо такое же кольцо («тонкая цепочка плетеного золота») носила сестра его отца, которая старой девой всю жизнь прожила со своей матерью. И Барту причиняет боль мысль о печальной провинциальной жизни, которую влачила тетя. Провинциальное одиночество, биографический опыт которого

был рассеян в прошлом, вдруг сгущается в болезненно яркий образ (покалывающий сердце) вокруг гипнотической черты золотой нити.

Пунктум – это момент своеобразного катарсиса. Это такое воспоминание о прошлом, в котором это прошлое как бы впервые сбывается. Настоящее оказывается заполнено прошлым. Оно обнажает свою сущность именно как вместилище настоящего прошлого, отчетливой формы, которую принимает незапамятное прошлое. Именно сейчас, в этот момент, когда данная деталь фиксировала на себе твой взгляд, ты открываешь подлинную ценность – какой бы она ни была – воспринятого в прошлом.

Одним словом, пунктум – это опыт «экспансии прустовского рода», темпорального прорыва. Фактура глинобитной дороги или плетеной золотой цепочки – лишь «зацепки» для взгляда, объекты-заместители чего-то вполне невидимого, выполняющие функцию экрана. Так, на негритянской женщине на самом деле надето жемчужное ожерелье, но Барт видит именно золотую цепь (Dillon, 2011) – он подставляет на «пустое место» (место объекта «а») то, вокруг чего для его взгляда организуется вся картина.

В случае «тупости лица Евфросиньи» (персонажа фильма «Иван Грозный» С. Эйзенштейна) Барт вообще не может точно локализовать это слепое пятно пунктума, ту неуловимую черту, которая, собственно, и придает лицу этого кинематографического персонажа ее уникальную «тупость». Равно как и то настоящее прошлое, которое наполняет фотограмму катарсической эмоцией.

У самого Пруста «пунктум» раскрывается именно как слепое пятно невизуального восприятия в самой реальности. Звук чайной ложки о блюдечко, ощущение неровности мостовой под ногами, вкус пирожного «мадленка» – служат уколами прошлого, разрывающими для Марселя полотно действительности: воображение мгновенно и в высшей степени живо рисует для него полузабытые фрагменты его жизни. Фрагменты, не замещающие частично настоящее, как происходит в обыкновенных фантазиях. Но совпадающие с настоящим на всем его протяжении, придающие настоящему его галлюцинаторно отчетливую форму.

Для Барта и отдельная фотография может служить любовным фетишем, содержать в себе пунктум, относительно которого разворачивается фантазматическое измерение другой сцены – радикально отличное от настоящего места и времени. Любовь к конкретному человеку, как мы видели, является частным (хотя и наиболее распространенным и драматичным) случаем того, что весьма условно можно было бы назвать любовью к жизни вообще – способностью испытать катарсическую полноту чувств, прустовское «блаженство» в отношении, казалось бы, незначительного жизненного опыта.

Фундаментальность психоаналитического понятия смещения состоит не только в том, что объясняет механизм произвольной памяти или возникновения фиксаций на этих незначительных

воспоминаниях путем смещения от прошлого, запретного Объекта желания (материнской Вещи) к его заместителю в настоящем. Но и в том, что объект желания парадоксальным образом возникает как эффект самого этого смещения. В диалектике желания причина и следствие меняются местами: запретный первичный Объект, порождающий смещение, возвращается в качестве объекта, возникающего в результате самого этого смещения.

Так, у Пруста за мадленкой маячит даже не мать, а тетка Леония, дальняя родственница, с которой у героя не связано особых чувств (равным образом у Барта «золотая цепочка» жемчужного ожерелья отсылает к другой тетке, объекту сострадания, а не любви). Наслаждение «обретенного времени» порождено самим повторением вкуса размоченного кусочка бисквитного печенья в липовом чае из незапамятного детства. Мадленка становится неким заветным, сбывшимся желанием, шлюзом для «целого обвала воспоминаний», по выражению Делеза (Делез, 1999), именно в тот момент настоящего, в котором она как птица Феникс оживает.

Подобного рода «богоявления» настоящего прошлого очищенными слезами возвещают для Пруста то «неизъяснимое блаженство», которое превращает для него литературу в парарелигиозный проект личного спасения. Барт, в свою очередь, говорит о «благодати пунктума» для отчаявшегося от тщетности поисков утраченного времени.

Пунктум – это благодатный и тревожный момент проявления измерения Другого в реальности: прошлого в настоящем, фетишистских черт в незнакомых людях, коммуникативных шумов в эгоцентрической речи, слепых пятен в собственной воображаемой монологичной идентичности.

Но у Барта есть примеры и совсем иного пунктума. Мы упоминали уже ногти никарагуанского повстанца, которые, бог весть почему, останавливают на себе взгляд Барта. На фотографии 1926 года молодого Тристана Тцара с моноклем внимание Барта привлекает рука поэта на дверном проеме – это большая рука «с плохо вычищенными ногтями».

Фотопортрет Энди Уорхола, сделанный Дуайн Мичелс, «вышел вызывающим, потому что Уорхол обеими руками закрывает лицо. Punctum'ом является не его жест, а немного отталкивающая фактура его ногтей «лопаткой», «мягких и одновременно закругленных».

Здесь «ногти» играют роль не столько прорыва в иную реальность или, вернее, прорыва иной реальности в настоящее, придающего ему форму. Но скорее «зеркального», отполированного фрагмента поверхности, от которого взгляд соскальзывает к другому такому же фрагменту (на другом фото). Кажется, что этими «ногтями» Барт держится за нечто такое, что превращает в однотипную серию самые различные фотографии.

Снимок двух умственно отсталых детей из психиатрического заведения в штате Нью-Джерси (Льюис Хайн, 1924) может послу-

жить своеобразным водоразделом между двумя типами пунктума, вырисовывающимися у Барта. На этом снимке Барт видит лишь «децентрированные детали» – воротничок у мальчика и забинтованный палец девочки». Забинтованный ноготь – это такая деталь, которая еще служит экраном, на котором может проступить нечто иное, воистину потустороннее (кровь, например, как субстанция головокружительно тревожной вечной жизни рода). Обнаженный ноготь приобретает особую материальность бросающихся в глаза фактур, выделяющих его от остального изображения.

Обнаженный, если так можно выразиться, ноготь – это тот протитирующий жест, утверждающий порнографическое, тяжеловесное присутствие фетиша. Такой «ноготь» – это точка превращения фетишистской черты в собственно фетиш – в «неимоверно разбухшую вещь, насильственно заполняющую взор», навязывающую себя в качестве единственного объекта желания в других людях.

Этот пунктум уже не заключен в рамке отдельного фотоснимка. Он существует в виде серии, в которую входят самые различные изображения. В нашем примере – ногти, «срезанные» беспокойным взглядом Барта с никарагуанских партизан и французских сюрреалистов, поп-идолов и умственно отсталых детей.

Это серии изображений, не ограниченные историей, темой, количеством. По сути здесь речь заходит уже о том постмодернистском опыте, который воплощается в глянцево-журнале (и феномене «глянца» в современных медиа вообще). А именно о том «невыраженном, отполированном и безответственном интересе» к сериям картинок, в которых мы подмечаем одни и те же мельчайшие детали. И здесь ногти, отполированные уже не взглядом Барта, но лучшими мастерами маникюра и фоторедакторами, могут служить символом господства такого рода детали.

В чем исток этого двоящегося в отношении пунктума зрения Барта? Не в его ли исторической позиции на рубеже позднего модерна и постмодерна? Эпоха Пруста, время предвоенного расцвета модерна, связывает с фотографией утопические ожидания. Герои Пруста – от Марселя, главного охотника за фотографиями, до служанок, совершающих ритуалы покупки фотокарточек с уличных лотков, – рассматривают фотографию как дар технологий, который позволит укротить непреодолимую дистанцию до идеальных образов (аристократов, театральных звезд, римских пап, возлюбленных). Дар, обещающий новый тип дистанций по отношению к таким объектам, позволяющий их любить, обладать ими. Обещающий, в конце концов, новые, более широкие и «прочные» социальные связи.

Эпоха Барта – это послевоенная эпоха кризиса технологического утопизма модерна, подъем постутопической культуры потребления. Барт ностальгически улавливает прустовский пунктум, но видит также и очертания того, что можно было бы назвать постмодернистским пунктумом, раскрывающим специфику медиума

фотографии в том, что он представляет взгляду «абсолютную Единичность, суверенную, тусклую и как бы тупую Случайность» (Барт, 1997, с. 11).

Хотя Барт еще способен, по словам Энди Грундберга, *вкусить фотографию, как Пруст «мадленку»* (Grundberg, 1981). Но это компенсаторное и, как мы видели, двусмысленное обращение к пункту подчеркивает а-историчности фотографического медиума. Фотография, пишет Барт, не вызывает прошлого, в ней нет «ничего от Пруста»: «В Фотографии обездвиживание, сковывание Времени принимает чрезмерную, чудовищную форму; Время закупоривается (Барт, 1997, с. 136). Фото становится «противоположностью воспоминания» (*contre-souvenir*). о том, насколько далеко наше время зашло в опыте фотографического беспамятства, свидетельствует, например, такой призыв У. Эко: «Глупец, спрячь свою мобильную камеру» и серьезные опасения: «Не знаю, есть ли еще возможность у сегодняшних подростков повзрослеть. Но взрослые с глазами, прикованными к сотовым телефонам, отныне навсегда потеряны» (Эко, 2012).

* * *

Фотографический медиум – это своеобразная светочувствительная поверхность культуры, на которой запечатлевается динамика фетишизации. А именно трансформация фетишизма как необходимой поддержки желания, связанной с измерением Другого («объект а»), фотографическим опытом.

Последний либо блокирует способность воображения собрать соблазнительный образ вокруг фетишистской черты. Сводя тем самым мир объектов к неестественно приближенным постмодернистским поверхностям без глубины, непроницаемых для желания (вспомним, например, ключевой телевизионный рекламный образ идеальной, «отполированной» поверхности, в которой раскрывается «истина» самых различных предметов – от одежды и кожи до унитазов и зубов).

Либо содержит в себе зацепку для воображения, которая не служит центром кристаллизации уникального образа, но становится самодостаточным объектом. Причем таким объектом (фотофетишем), который реализуется в фиксации на «неестественных» (не включенных ни в какую историю) деталях, образующих бесконечные ряды пролистываемых изображений – серии *предпросмотра*.

В этом смысле даже клинический фетишист оказывается в более выигрышном положении. Он включает загромождающую воображение деталь в свой перверсивный нарратив (фетишистский сценарий), с помощью которого и достигает сексуальной разрядки.

Тот фетишист, которого можно было бы назвать фотографическим (хотя речь здесь, конечно, идет о более широком контексте товарного фетишизма), – внеисторичен и, если так можно выразиться, бесплоден. Бесцельное, в конечном счете, блуждание в «га-

лереях предпросмотра» становится базовым опытом цифровых медиа (и практик потребления в целом – см. Gornyxh and Ousmanova, 2006). Психологическим эквивалентом этого опыта может служить, пользуясь словами Барта, серия «мелких приступов одиночества» (Барт, 1997, с. 9).

Литература

- Барт, Р. (1997) *Camera Lucida*. Москва: Издательство Ad Marginem, 223 с.
- Барт, Р. (1999) *Фрагменты речи влюбленного*. Москва: Издательство Ad Marginem, 432 с.
- Делез, Ж. (1999) *Марсель Пруст и знаки*. Санкт-Петербург: «АЛТЕЙЯ», 187 с.
- Лакан, Ж. (1999) *Семинары. Книга II. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55)*. Москва: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 520 с.
- Лакан, Ж. (2004) *Семинары. Книга XI. Четыре основные понятия психоанализа (1964)*. Москва: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 304 с.
- Лакан, Ж. (2010) *Семинары. Книга X. Тревога (1962–1963)*. Москва: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 424 с.
- Лотман, Ю. М. (1992) *Избранные статьи в трех томах. Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллин: Александра, 472 с.
- Лотман, Ю. М. (2010) *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 704 с.
- Пруст, М. (1976) *В поисках утраченного времени: Под сенью девушек в цвету*. Москва: Художественная литература, 560 с.
- Пруст, М. (2005) *В поисках утраченного времени: У Германтов*. Санкт-Петербург: Амфора, 670 с.
- Эко, У. (2012) *Глупец, спрячь свой сотовый телефон*. Доступ по: <https://inosmi.ru/world/20120812/196280732.html>. [Просмотрено 25 февраля 2018.]
- Dillon, B. (2011) *Rereading: Camera lucida by Roland Barthes*. In: The guardian. 26.03.2011. Доступ по: <https://www.theguardian.com/books/2011/mar/26/roland-barthes-camera-lucida-rereading>. [Просмотрено 22 марта 2019.]
- Gornyxh, A., Ousmanova, A. (2006) *Aesthetics of Internet and visual consumption. On the RuNet's essence and specificity*. In: Schmidt, H. et al. Eds. *Control + Shift. Public and Private Usages of the Russian Internet*. Norderstedt: Books on Demand, pp. 198–214.
- Grundberg, A. (1981) *Death in the Photograph*. In: New York Times. 23.08.1981. Доступ по: <https://www.nytimes.com/1981/08/23/books/death-in-the-photograph.html>. [Просмотрено 23 мая 2019.]
- Hendrickx, D. (2017) *Freud and Lacan on fetishism and masochism/sadism as paradigms of perversion*. A dissertation submitted to Ghent University, 2017.
- Jakobson, R. (1960). *Linguistics and Poetics*. In: Sebeok, T. ed., *Style in Language*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, pp. 350–377.

References

- Barthes, R. (1997) *Camera lucida*. Moscow: Izdatel'stvo «Ad Marginem», 223 p.
- Barthes, R. (1999) *Fragmentsy rechi vliublennogo*. Moscow: Izdatel'stvo «Ad Marginem», 432 p.
- Deleuze, J. (1999) *Marsel' Prust i znaki*. Saint Petersburg: Izdatel'stvo «ALETEIIa», 187 p.
- Dillon, B. (2011) Rereading: Camera lucida by Roland Barthes. In: The guardian. 26.03.2011. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2011/mar/26/roland-barthes-camera-lucida-rereading>. [Accessed 22 March 2019].
- Eco, U. (2012) *Glupets, spriach' svoi sotovyi telefon*. Available at: <https://inosmi.ru/world/20120812/196280732.html>. [Accessed 25 February 2018].
- Gornyykh, A., Ousmanova, A. (2006) Aesthetics of Internet and visual consumption. On the RuNet's essence and specificity. In: Schmidt, H. et al. Eds. *Control + Shift. Public and Private Usages of the Russian Internet*. Norderstedt: Books on Demand, pp. 198–214.
- Grundberg, A. (1981) *Death in the Photograph*. In: New York Times. 23.08.1981. Available at: <https://www.nytimes.com/1981/08/23/books/death-in-the-photograph.html>. [Accessed 23 May 2019.]
- Hendrickx, D. (2017) *Freud and Lacan on fetishism and masochism/sadism as paradigms of perversion*. A dissertation submitted to Ghent University, 2017.
- Jakobson, R. (1960). Linguistics and Poetics. In: Sebeok, T. ed., *Style in Language*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, pp. 350–377.
- Lacan, J. (1999) *Seminary. Kniga II. «Ia» v teorii Freida i v tekhnike psikhoanaliza (1954/55)*. Moscow: Izdatel'stvo «Gnozis», Izdatel'stvo «Logos», 520 p.
- Lacan, J. (2004) *Seminary. Kniga XI. Chetyre osnovnye noniamiia psikhoanaliza (1964)*. Moscow: Idatel'stvo «Gnozis», Idatel'stvo «Logos», 304 p.
- Lacan, J. (2010) *Seminary. Kniga X. Trevoga (1962–1963)*. Moscow: Izdatel'stvo «Gnozis», Izdatel'stvo «Logos», 424 p.
- Lotman, Y. M. (1992) *Izbrannye stat'i v trekh tomakh. Tom 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*. Tallin: Alek-sandra, 472 p.
- Lotman, Y. M. (2010) *Semiosfera*. Saint Petersburg: Is-skustvo-SPB, 704 p.
- Proust, M. (1976) *V poiskakh utrachennogo vremeni: Pod sen'iu devushek v tsvetu*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 560 p.
- Proust, M. (2005) *V poiskakh utrachennogo vremeni: U Germantov*. Saint Petersburg: Amfora, 670 p.