

РОЛАН БАРТ И ФОТОГРАФИЯ, ИЛИ ПРОЯВЛЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Ален Флешер

Ален Флешер – французский писатель, режиссер, художник и фотограф. Изучал современную литературу, лингвистику, семиологию и антропологию в Сорбонне и в Практической школе высших исследований. Создатель и руководитель Национальной студии современных искусств Френуа (с 1997 г.). Лауреат французской Академии в Риме. Почетный доктор Университета Квебека в Монреале и Европейского гуманитарного университета в Вильнюсе.

Опубликовал более 50 книг (романов, эссе, рассказов)¹. Снял около 350 фильмов (полнометражных, экспериментальное кино, документальные фильмы об искусстве). Его художественные работы и фотографии регулярно выставляются в некоторых странах.

Я хочу поздравить Альмиру Усманову, Лабораторию исследований визуальной культуры и современного искусства Европейского гуманитарного университета, Французский институт Литвы и Центр Альгирдаса Жюльена Греймаса Вильнюсского университета с инициативой и успешным осуществлением проекта этого амбициозного международного коллоквиума, посвященного 100-летию со дня рождения Ролана Барта². И я выражаю им огромную благодарность за приглашение принять участие в этом коллоквиуме.

Кроме того, в качестве своего рода посвящения в рамках этого выступления я хотел бы связать память об Альгирдасе Жюльене Греймаса, уроженце этой страны, с памятью о Ролане Барте. Оба были моими учителями в Практической школе высших исследований в Париже, где проходили их семинары, а иногда и следовали один за другим в одних и тех же аудиториях: это давало возможность студентам оставаться на своих местах и присутствовать на двух сеансах. Я знаю, что они дружили и уважали друг друга, разде-

¹ Русскоязычные читатели могут познакомиться с некоторыми текстами Алена Флешера благодаря сборнику эссе, вышедшему в 2014 году в издательстве ЕГУ: Флешер, Ален. *Лаборатории времени* (перевод с фр. В. Фурс, И. Стальная). Минск: ПроPILEI, 2014.

² Данный текст представляет собой отредактированную автором версию его лекции, прочитанной во Французском институте (Вильнюс, Литва) 22 октября 2015 года.

ляя обширную территорию семиологии, которая в эти годы находилась на переднем плане сцены гуманитарных наук, где во Франции также блистали Клод Леви-Стросс, Мишель Фуко, Жак Лакан... с полюсом литературного вдохновения, возглавляемым Роланом Бартом, и полюсом научного вдохновения во главе с Альгирдасом Жюльеном Греймасом с его великой книгой «Структурная семантика» (1966), столь же строго научной, как и трактат по физике. Так что, по моему мнению, это очень красивый жест – отмечать творчество одного из них в стране другого.

Озаглавив это выступление об отношении Ролана Барта к фотографии «Проявление изображений», я, конечно же, играл с полисемией слова «révélation» во французском. В фотографическом языке – здесь я говорю о традиционных техниках серебряного изображения – слово «révélation» обретает конкретный смысл, связанный с химией и с действиями, производимыми в лаборатории (проявление). В разговорном языке слово «révélation» имеет смысл разоблачения чего-то, до сих пор не воспринимаемого, или запятого, замаскированного, скрытого: разоблачение секрета, проявление чувства или желания (например, любовного), раскрытие истинной идентичности личности, выявление призвания (например, художественного или музыкального), открытие таланта (как, например, в выражении «Это настоящее открытие!» по поводу молодого комедианта в его первой большой роли), откровение веры (религиозной) – иными словами, осознание послания, информации, смысла, придаваемого знаку, проявление очевидности, до некоторого момента невидимой, не заявленной, не осознаваемой. «Révélation» связано с понятием истины, открытия или признания истины и, таким образом, – с движением на пути к мудрости.

Наконец, слово «révélation – откровение» имеет особо важный и сильный смысл в монотеистических религиях, поскольку обозначает знание, которое, как они утверждают, получено непосредственно от Бога. Заметим, что божественные манифестации, посредством которых это откровение доходит до людей, представляют собой либо явления (богоявления, то есть изображения), либо тексты, полагаемые священными, переданными Богом пророкам и становящимися Писаниями. Так, «révélation – откровение» связывает изображения и тексты в иудаизме, христианстве и исламе, которые являются так называемыми религиями откровения. Именно в этом плане «révélation – откровение» имеет значение истины, данной в качестве абсолютной.

Вернемся к значению слова «révélation – проявление» в техническом языке традиционной фотографии, в нашу эпоху, когда для большей части публики фотография является электронным изображением, происходящим из того, что американцы называют *dry technologies* (сухими технологиями, то есть быстрыми), в противовес *wet technologies* (влажным технологиям, медленным, иными словами, таким, которые подразумевают химию и другую

темпоральность). Это электронное («сухое») изображение сегодняшней фотографии не требует ни пленки, ни обработки, оно становится видимым моментально на экране фотоаппарата, тотчас же после фотографирования; оно, таким образом, еще более моментально, чем старые Полароиды, о которых Ролан Барт упоминал в своем курсе в Коллеж де Франс «Подготовка романа», говоря о формах и инструментах обозначения, – к этому я еще вернусь. Следовательно, мне не кажется бесполезным напомнить о химических операциях – алхимических и словно магических, заставляющих появиться и сделать видимыми серебряные изображения, оставшиеся латентными и виртуальными до обработки негативов в лаборатории. Для упрощения, но при этом выделяя основное, ограничимся разговором о черно-белых изображениях, химическая обработка которых является наиболее простой.

После того как увеличитель проектирует негатив на покрытую специальным составом бумагу, которая станет носителем позитивного отпечатка – маленького изображения, которое вставят в рамку или наклеят в альбом, следующим действием станет погружение этой бумаги в ванночку с химическим раствором, называемым проявителем (все это делается в темноте или при красном свете, так называемом неактиническом; это значит, что он не засвечивает серебряные изображения). Такая проявка обеспечивает постепенное появление изображения – фотографы говорили тогда, что изображение «поднимается», как если бы оно поднималось со дна на поверхность. Проявка начинается с фантомного состояния изображения, с того момента, когда оно становится определенным, и до обретения им всех оттенков серого, начиная с белого и заканчивая черным, то есть до обретения контрастности.

Эта первая ванночка воздействует на соли серебра серебряной бумаги в зависимости от долготы экспозиции негативной пленки. В красном освещении лаборатории в конце концов появляется столь долгожданное изображение.

Это ожидание между фотографированием и появлением снятого изображения является обязательным аспектом серебряной фотографии, то есть темпоральным правилом технических операций. Чтобы сократить время ожидания, например, делая снимок в непосредственной близости к лаборатории, потребуется меньшее время экспозиции бумаги на увеличителе (примерно минута), затем время появления изображения на листке, погруженном в проявитель (еще минута). Таким образом, невозможно свести к минимуму время между съемкой и образованием изображения как такового на его конечном носителе.

Если же фото снято во время путешествия на край света и по возвращении необходимо отнести пленку в лабораторию, прежде чем получить его обратно, то потребуется иногда много дней, много недель, отделяющих съемку и материальную реальность видимого изображения. Это чтобы сказать, что серебряная фотография

всегда является словно воспоминанием о самой себе, об обстоятельствах, при которых она родилась, всегда следом чего-то, что в сильной степени принадлежит прошлому, что уже не здесь и от чего нас отделяет более или менее долгая история, история нашей собственной жизни.

Во время погружения в ванночку с проявителем необходимо определить момент, когда мы решаем, что изображение появилось целиком, полностью сформировалось, правильно проявлено и не передержано. Тогда следует прервать действие проявителя, погрузив отпечаток в другую жидкость, которую называют стоп-ванной. Процесс проявки должен быть остановлен в правильный момент, между все еще белым листком и листком, почерневшим полностью из-за слишком длительной проявки.

Наконец, последнее действие, чтобы изображение не подверглось воздействию дневного света после выхода из лаборатории или же воздействию обычного освещения, необходимо, чтобы листок бумаги был помещен в третью ванночку – с закрепителем. В итоге проявка и закрепление представляют собой две основные операции традиционной фотографической химии. И еще заметим, что, если свет необходим для улавливания изображения, именно выставление проявленного изображения на тот же самый свет заставляет его в конце концов пожелтеть, уничтожает его.

Если я задержался на этих аспектах, то из-за того, что, по моему мнению, игра между техническим значением слова «révélation» в фотографии и значением этого же самого слова в разговорном французском позволяет высветить отношение Ролана Барта к фотоизображениям, с которыми он был знаком только в эпоху серебряной фотографии. Чтобы сказать по-другому, выразив несколькими словами основное в моей аргументации, для Ролана Барта фотоизображения, проявленные в химической ванночке с проявителем, осуществляли переход от этой первичной проявки к своему конечному и окончательному проявлению при погружении в семиологическую ванночку слова, дискурса, языка. Так что фотографии, будучи проявленными в первый раз, став видимыми и закрепленными в лаборатории, повторно проявляются комментарием, который они породили у рассматривающего их, и только после этого становятся пригодными для того, чтобы Ролан Барт считал их полностью явленными и окончательно зафиксированными.

Фотографии проявлены через то, что они раскрывают смотрящему – отражение в зеркале, – то есть, по сути, в отношении к автобиографии, к индивидуальной памяти, к пережитому опыту. Память проявлена посредством изображения, изображение проявлено в словах. Но, чтобы прийти к этой концепции, Ролан Барт должен был пройти через практически противоположный анализ отношения фотографии к тексту: это было до того, как он заинтересовался изображениями собственной жизни, начав с изучения изображений жизни других из репортажей, которые находят в газетах

и журналах и которые касаются повседневных событий: хроника, военные конфликты, светские торжества, социальные и политические манифестации, спортивные соревнования и т. д.

В 2002 году в Центре Помпиду в Париже Ролану Барту была посвящена выставка³, в которой я участвовал двойным образом: прежде всего, с видеоинсталляцией, которая демонстрировала фотографии, взятые из «Камеры люциды»⁴, каждая из которых попадала под движущийся взгляд камеры, пытавшейся воспроизвести движение глаза между изображением целиком и отдельной деталью, то есть между студийным и пунктуом знаменитого различия, установленного Бартом, чтобы анализировать чтение изображения. Уточним, что каждый видеоэкран на поверхности стены был взят в рамку, как это происходит с фотографиями.

Я также участвовал в создании каталога с текстом «Легендировать столетие», повторно опубликованным позднее во втором томе собрания моих текстов (лекций, выступлений на конференциях и т. д.), вышедшем в издательстве Galaade под названием «*L'empreinte et le tremblement*» («Отпечаток и трепет»)⁵. Я также отмечу мимоходом, что благодаря дружеским усилиям Ирины Стальной, Альмиры Усмановой и Вероники Фурс первый том данной серии, «Лаборатории времени», был переведен и опубликован на русском языке⁶. Заглавие этого первого текста об отношении Ролана Барта к фотографии, «Легендировать столетие» уже заключало игру слов с отсылкой к знаменитой «Легенде веков» Виктора Гюго, но с использованием слова «легендировать» в значении «обеспечивать легендой», то есть идентифицировать изображение, обеспечивать его кратким комментарием, информацией, общим пояснением, резюме его истории, как это теперь делают в отношении фотографий, опубликованных газетами и журналами, или как это делается на табличках, сопровождающих произведения, развешанные на стенах музеев. Это приводит нас к первым исследованиям Ролана Барта, касавшимся изображений фоторепортеров, и к его расшифровке – вероятно, поспешной и слишком радикальной – отношений между денотацией (самим изображением) и коннотацией (его легендой).

Его первая статья о «Фотографическом сообщении», вышедшая в №1 журнала «Коммюникасьон» (*Communications*) в 1961 году, посвящена именно этому фотографическому жанру. Это было как раз

³ Речь идет о выставке «RB, Roland Barthes», проходившей в Центре Помпиду в Париже с 27 ноября 2002 года по 10 марта 2003 года.

⁴ Barthes, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris, Seuil, 1980. См. также в переводе на русский язык: Барт, Ролан. *Camera lucida. Комментарий к фотографии* (пер., коммент. и послесловие М. К. Рыклина). Москва: Ad Marginem, 1997.

⁵ Fleischer, Alain. *L'Empreinte et le tremblement. Ecrits sur le cinéma et la photographie 2*. Galaade Editions, «Essais», 2009.

⁶ Флешер, Ален. *Лаборатории времени*. Минск: Пропилеи, 2014.

до того, как Барт сделал признание, что фотография имела для него приоритетное значение: она была возможностью взглянуть на себя самого, на то, кем он является, на важность и смысл, придаваемый людям и вещам, местам и ситуациям, жестам и отношениям, – все, раскрываемое фотографиями, которые становились тем самым разоблачителями, поскольку они являются изображениями обозначающими, размечающими, своего рода автобиографической интроспекцией.

Позднее в книге «Ролан Барт о Ролане Барте»⁷, опубликованной в серии «Писатели навсегда» (издательство Seuil), созданной и возглавляемой Дени Роше (почтим его память в связи с недавней кончиной), в которой Ролан Барт 21 годом позже опубликовал свой текст «Мишле сам о себе», раскрывается Барт Ролана Барта: в простой игре легенд, иногда длинной в страницу, иногда сконцентрированный в одном-единственном слове, которое он помещает рядом с фотографиями из своей жизни, начиная с детства и до момента его преподавания в должности профессора, читающего лекции, ведущего семинар в окружении своих студентов, пишущего произведения за своим рабочим столом.

Именно в этой книге о «жизни и творчестве писателя», представленном самим писателем, а не исследованием и анализом, сделанными кем-то другим, Ролан Барт касается того, что останется интимной правдой его отношения к фотографии – его «révélation – разоблачение» фотографического изображения – еще до «Камеры люциды», его знаменитой книги, заявленной им как эссе о фотографии, но в то же время постоянно воскрешающей фотографические призраки из его автобиографии, вплоть до того, что можно было бы сказать, что на самом деле это книга о его матери.

Далее я предложу некоторые аспекты моего анализа отношения Ролана Барта к фотографии в автобиографическом ракурсе, который мне показался существенным, используя дистанцию, на которую я смог отдалиться по прошествии порядка двенадцати лет и, возможно, чтобы перейти от более строгой расшифровки к более свободному прочтению того способа, посредством которого текст проясляет изображение и, легендируя его, превращает его в легенду.

Действительно, Ролан Барт создал собственную легенду. Или как минимум – за неимением времени стать романистом – он придал своему персонажу романическое измерение, окружил его аурой и легендой при помощи собственного способа легендирования некоторых изображений из собственной жизни, одновременно обеспечивая уникальной легендой фотографию в целом.

Все начиналось совершенно по-другому, поскольку первое обращение Барта к фотографии было связано с изображениями из области фотожурналистики, материалом, который был словно предназначен для анализа социологами и семиологами.

⁷ Roland Barthes par Roland Barthes. Editions de Seuil, 1975.

Его первоначальный замысел заключался в том, чтобы увидеть инверсию традиционного отношения между текстом и изображением. Обычно изображение использовалось как иллюстрация текста, подобно тому как иногда музыка сопровождает изображения в кино. В репортажной фотографии, согласно Барту, именно текст будет иллюстрировать изображение столь же особым и ошибочным образом, как и иллюстрации в романе, которые обеспечивают, или скорее навязывают, физиономии персонажей, будучи своего рода элементом декора, который, видимо, не соответствует ни тому, что воображал писатель, ни тому, что представляет себе читатель в зависимости от своих ощущений, вкусов и т. д. Это внимание, тогда эксклюзивное, по отношению к фотографии прессы предвосхитило публикацию в 1966 году известной работы Пьера Бурдьё «Промежуточное искусство. Эссе о социальном использовании фотографии»⁸, первого взгляда великого социолога на любительскую фотографию (семейные фото, фото на память), которая представляла собой наиболее распространенное средство выражения и в то же время неистощимый, незаменимый материал для изучения некоторой эпохи историками будущего. Сегодня могла бы быть написана новая глава труда Бурдьё, учитывая пролиферацию аппаратов, способных фотографировать, таких как смартфоны или планшеты, увеличившие в сотни или в тысячи раз производство фотографии в этом социальном использовании.

В свою очередь, Ролан Барт проявит интерес к этим любительским фотографиям, сопровождающим основные моменты жизни всех: детство, дни рождения, каникулы, путешествия, свадьбу, праздники и т. д., — только тогда, когда обнаружит фотографии из своего собственного альбома, то есть восприняв их в качестве автобиографических проявлений.

В разделе, озаглавленном «Текст и изображение», в статье о фотографическом сообщении, уже упомянутой выше, Ролан Барт манифестирует, можно сказать, с определенной откровенностью свою веру в неоспоримую истину, передаваемую фотографиями репортеров. Он придает им значимость денотации, низводя текст легенд к роли коннотации, которая способна произвести в лучшем случае дополнительные означаемые, но чаще всего паразитирование смысла вплоть до сознательно лживой манипуляции. Он, похоже, игнорирует то, что начиная с первых печатных изображений таковые были объектом мошенничества, фальсификаций, заставляя появляться и исчезать персонажей в зависимости от интересов дезинформации и пропаганды. На эту тему существуют многочисленные и поучительные исследования, разоблачающие политическое использование изображений.

⁸ Pierre Bourdieu (Sous la direction de) *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Ed. de Minuit, Paris, 1965.

Ролан Барт цитирует примеры статей прессы в связи с актуальными событиями эпохи. Этот жанр фотографии является для него единственным, который поддерживает семиологически увлекательное отношение с текстом (текстом легенд). Для упрощения скажем, что для него изображение является свидетельством реальности с его зарядом правды, тогда как «легенда» порождает своего рода литературную (журналистскую, фикциональную, идеологическую) неопределенность. Иными словами, изображение для него – объективный документ, тогда как текст передает свободную интерпретацию, причем весьма субъективную. Это разделение между предполагаемой искренностью изображения и возможной нечестностью легенды игнорирует то обстоятельство, что именно совокупность изображение-текст пытается либо открыть правду, либо ввести в заблуждение.

И это также означает игнорирование того факта, что любое изображение, даже без всякой манипуляции, уже есть субъективный выбор: выбор момента, в который фотограф нажимает на спусковую кнопку, кадрирование и выбор области охвата пространства, которые обрекают на полное исчезновение и забвение все то, что остается «за кадром».

Выбор отдельного момента и определенного кадра запрещает раскрытие других сигнификаций, которые появились бы, будь изображение захвачено немного раньше или немного позже, с кадрированием или с другим объективом. Действительно, даже выбор оптики – большого угла фотообъектива – это не только техническое и эстетическое, это также семиологическое решение.

Таким образом, для Барта еще не идет речь о том, чтобы воспринимать текст легенды как проявитель фотографии, который показывает ее скрытый смысл, ее истину, но, скорее, как то, что пытается изменить восприятие изображения, манипулировать его смыслом, сориентировать или отвлечь внимание зрителя. Уже в этой позиции мы обнаруживаем отличительную черту фотоизображения, которую Барт подчеркнет в «*Camera lucida*»: фотография является следом некоего «это было». Если на самом деле было необходимо, чтобы было нечто для создания изображения, это бартовской формулы остается неопределенным и проблематичным: что же именно было, каково «это»?

Впрочем, Барт не стесняется сказать, что его интересует только непосредственная фотография, без искусственной техники и манипуляций, то, что американцы называют *прямой фотографией*. Он приводит в качестве наглядного примера – и, возможно, делает это опрометчиво – многократные экспозиции Жермены Круль, испытывавшей влияние исследований Ласло Мохой-Надь, как тот жанр фотографии, который его совершенно не интересует. Но это не единственные изображения, которые он словно дисквалифицирует, будто они не относятся к специфическому языку фотографии. Он пишет: «Бывают моменты, когда я ненавижу Фото: что мне делать,

к примеру, если говорить о старых мастерах, со стволами старых деревьев Эжена Атже, с обнаженными у Пьера Буше, с многократно экспонированными снимками Жермены Круль?» (КЛ, с. 10).

В этом заявлении обозначаются причины его заинтересованности в отношении фотографии: фото стволов деревьев не схватывают некоторый момент жизни, женские ню не являются источником личного чувства для него.

Тем самым Барт ставит под вопрос всю работу фотографов – а именно фотографов художественного авангарда, будь то Баухаус, футуризм или сюрреализм, – которые не только стремились расширить поле сюжетов, значимых для фотографирования, но также исследовали и экспериментировали с фотографическим медиумом за пределами мгновенного, фиксированного и уникального изображения. Кроме того, были исключены фотографии, способные установить последовательности или серии (как, например, у Дуэйна Майклса или в фоторомане), а также те, которые, используя возможности техники, показывают плотность времени и след движения в изображении, которое, на первый взгляд, представляется моментальным и неподвижным.

В некоторых фотографиях, воспроизведенных в «*Camera lucida*», Ролан Барт усматривает реальную физическую связь между своим взглядом на них и гипотетическим взглядом некоего сфотографированного персонажа, устремленным на одного из его знаменитых современников: «Я вижу глаза, которые увидели Императора...» (я цитирую приблизительно)⁹.

Фотография является для него неопровержимым очевидцем, чье свидетельство может быть передано: это та специфическая функция, которую он за ней признавал. Он также уточнял, что, даже если ему и нравился какой-либо фотограф, он любил далеко не все его фотографии, как это было в случае со Стиглицем или Мэпплторпом (в отношении которого он сперва полагал, что открыл своего фотографа, пока некоторые фото не заставили его изменить мнение). Его манера говорить, что он никогда не любил все у какого-то фотографа, не являлась вопросом общепринятого вкуса, который заставляет сказать: я люблю или я не люблю. Он подразумевал при этом следующее: вот это фотография или вот это не фотография, выстраивая семиологическую классификацию изображений.

Книга «Ролан Барт о Ролане Барте», вышедшая в 1975 году, репрезентирует промежуточный этап между статьей 1961 года в «Коммюникасьон» и «Камерой люцидой», вышедшей в 1980 году. Именно в этом удивительном тексте через занимаемую им авторскую позицию Барт отрекается от отношения, воспринимаемого как более или менее произвольное и неискреннее, между фотографией и ее легендой, представленными как единое целое читателям

⁹ «Я смотрю в глаза тому, кто видел самого Императора»: Барт Ролан *Camera lucida. Комментарий к фотографии* (пер., коммент. и послесловие М. К. Рыклина). Москва: Ad Marginem, 1997. С. 2.

газет и журналов, пока рассматривает себя самого на фотографиях семейного альбома, вырванных из их спячки.

Если бы «Барт о Барте» был написан кем-то другим, кто предполагал бы теми же самыми фотодокументами для иллюстрации произведения, автор легендировал бы их, вероятно, строго информативным образом, указывая место, дату и, возможно, обстоятельства. Ролан Барт, напротив, переставая быть биографом этого другого, которого он силится увидеть в себе – фигуру, навязанную серией, в которой выходит этот текст, – начинает книгу рядом фотографий своего семейного окружения и себя самого в различные периоды. Он описывает эту «увертюру» в изображениях как лакомство, вознаграждение, своего рода рекреацию после выполнения им работы по написанию, работы биографа, рассказывающего о жизни и творчестве некоего автора. Этот вид предисловия в изображениях размещен в начале тома, тогда как решение было принято им после написания, изображения пришли после текста: все поменялось местами, иначе говоря, все свелось к роли и к иллюстративному статусу по отношению к изображениям.

Напротив фотографий жизни персонажа по имени Ролан Барт находится тот самый Ролан Барт, переставший писать биографию и проявляющийся как автор автобиографии со своей манерой легендировать изображения. Ролан Барт рассматривает изображения Ролана Барта глазами Ролана Барта. Здесь мы имеем дело с откровением (проявлением) в последнюю минуту, помещением определенного ключа во главе биографического труда, разоблаченного, проявленного как автобиография. Эти фотографии не остаются немыми, собранными в то, что было бы небольшим документальным разделом, сдержанным и молчаливым. Рассматривая их, тот, кто прошел весь путь написания книги от начала до конца, возвращается к началу, продолжает писать или даже становится действительно в этот самый момент писателем, романистом, который открывает в себе то, что ему раскрывают изображения, поскольку он перестает тогда рассматривать их как социолог и семиолог. Ролан Барт словно наверстывает упущенное, пересматривает свое отношение к собственной истории, возвращается к месту и моменту, куда эта история его еще не привела (и впрочем, никогда и не приведет по причине его преждевременной кончины): приступить к работе романиста того, что было бы его *Поиском утраченного времени*, с Марселем Прустом в качестве образца.

Фотографии открывают ему ожидаемую, предвосхищаемую истину о его собственной судьбе во время поиска их точной легенды, которая проявляет эти изображения. Происходит переход от легенды, способной обманывать, сбивать с толку, лгать, к смыслу фотографии, к легенде, которая проявляет в ней истину для единственного человека, чей взгляд на нее легитимен, будучи проявителем истины: человек, который в изображении прошлого видит того, кем он стал сегодня. Истина изображения заключалась бы,

таким образом, в этой абсолютно эгоистической, эготической, эгоцентрической субъективности того, кто когда-то был его референтом, в момент, когда она застигла его «врасплох».

Чтобы применить это правило к фотографиям прессы, составившим первичный фотографический интерес Ролана Барта, следовало как можно чаще заставлять говорить тиранов или мошенников, убийц или жертв и иногда мертвых: я думаю о многочисленных трупах на улицах Нью-Йорка на фотографиях американца Уиджи или на военных фотографиях Роберта Каппы и Дона Маккаллина. Но стоит также задаться вопросом, признает ли себя Ролан Барт, рассматривая фотографии из его собственного альбома, виновным или же невинным, упрекая себя в недостаточной любви или страдая от этой же нехватки? Аффект суверенен в отношении фотографии.

Фотография, где Барт в возрасте пяти или шести лет появляется на руках у матери с лицом, выражающим опасение, что эти руки его покинут (или – что он покинет их), сдержанно легендирована следующими словами: «Просьба о любви», – устанавливая тотчас же отношение между текстом и изображением, которое уже больше никогда не сможет быть разрушено. Легенда становится пактом.

Далее другое изображение показывает трех молодых людей, одинаково одетых и с одинаковыми галстуками, бродящих по Парижу, застигнутых фотографом. Оно легендировано следующим образом: «В те годы лицеисты ходили такими юными господами»¹⁰. Эта легенда кажется фразой из романа об амбициях молодежи во Франции в межвоенный период, близкой к своей иллюстрации. Вообразим вместо этого легенду типа «Ролан Барт с двумя товарищами по лицу»: больше не передается ничего романтического, легенда не раскрывает изображение, но, напротив, словно замыкает его на себе самом.

Легенда становится для Ролана Барта литературной стратегией для продвижения своего персонажа к статусу героя романа. В отношении легенды к изображению есть также источник предполагаемого равновесия или неравновесия как в совместном обладании смыслом, так и в обладании количествами, измерениями: изображение может быть уменьшенным, а текст длинным, или, наоборот, изображение может занимать всю страницу, а текст – одну строчку.

Одна из фотографий показывает Ролана Барта лет в 13 или 14, на аллее сада; лето, светлые одежды, коротенькие штанишки. Легенда гласит: «Заросший сад представлял собой во многом чуждую территорию. В основном он служил для того, чтобы закапывать там лишний кошачий приплод. В глубине была большая темная аллея с двумя кустами букса, шаровидными и пустотелыми; с ними связаны кое-какие эпизоды детской сексуальности»¹¹. Вот легенда дли-

¹⁰ Перевод дается по изданию: Барт, Р. *Ролан Барт о Ролане Барте*. М.: Ad Marginem, 2002, с. 39. (Прим. В. Фурс.)

¹¹ Там же, с. 16. (Прим. В. Фурс.)

ной во много строчек и отступление в виде гипотезы относительно кошачьего приплода, чтобы проявить другие детали биографии, пусть даже скромно оставленные в тени (сада).

Легенда может относиться к различным литературным жанрам, как, например, к диалогу. Предъявляя два портрета, один 1942 года в жанре фото для документа, другой 1970 года в жанре «писатель в своем кабинете», помещенных рядом на странице справа, некто говорит на странице слева, напротив: «Но я никогда не был на это похож!», на что другой – на самом деле тот же самый – отвечает рядом почти агрессивных вопросов: «Откуда вы знаете? На какое такое телесное «вы» вы похожи или непохожи? Где его взять? Что это за эталон сложения или выражения? Где обретается ваше истинное тело? Вы единственный, кто может видеть себя лишь в изображении, вы никогда не видите свои глаза – разве что оглуленные взглядом на зеркало или в объектив (а мне интересно было бы видеть свои глаза лишь тогда, когда они глядят на тебя); даже – и прежде всего – в отношении собственного тела вы обречены оставаться в воображаемом»¹². Этот длинный ряд вопросов не проявляет изображение, но проявляет аффективное и интимное отношение к изображению по случаю недовольства, вызванного несопадением между репрезентацией себя, предлагаемой изображением, и представлением себя в собственном воображении. Становится ясным, что для Барта, даже если проявитель строго дозирован, именно через слово проявляется разоблачающее изображение.

Последнее изображение из этой преамбулы «Барта о Барте» полностью занимает страницу слева, предоставляя красивую страницу (*belle page*), как говорят издатели, страницу справа, действительному началу текста и книги. Фотография показывает Барта, снятого с довольно близкого расстояния, – в кино это назвали бы американским планом. Ему лет пятьдесят. Правая рука скользнула в карман плаща. При взгляде на лицо можно заметить веки, опущенные к кончику сигареты, к которой поднесено пламя зажигалки, активированное большим пальцем левой руки. Выражение курильщика, с нетерпением стремящегося сделать первую затяжку. Изображение могло бы быть легендировано: «Удовольствие от столь долгожданной сигареты». Но нет, легенда, перемещенная вниз правой страницы, то есть определенно проходящая со стороны текста, там, где начался текст, занимающий всю страницу и готовый занять всю остальную книгу, является наиболее лаконичной из всех, сведенной к единственному слову: «Левша». Это единственное слово является только для него целым откровением, которое заставляет изображение рассказывать не краткую историю, но, возможно, целое воспоминание об образовании, учебе, манерах, отношениях к собственному телу, с этим *пунктумом*,

¹² Там же, с. 44. (Прим. В. Фурс.)

зафиксированным на левой руке, где сама рука забыта в предпочтении *левши*, которому она принадлежит (в *студииуме*), что словно собирает вместе все прочие предметы, которые может держать рука, как, например, письменные принадлежности, и другие части тела, которые рука может достать и *мануализировать*, так же, как, например, и половые органы.

У Барта имеется словно бы абсолютное первенство образов, стоит им появиться вновь, и в особенности тех, которые он забыл. Эпизод из его личной истории преобразует поверхность в то самое время, когда безмолвное изображение всплывает в словесной ванночке-проявителе. Легенда – это канонический способ мышления Барта, который, начиная со своих «Мифологий», полюбил замыкаться в близости к малым формам, в этом лицом к лицу с единичными объектами, с маленькими изображениями.

Заставляя говорить невинные изображения своего семейного альбома, Барт исключил, что они могут его обмануть, но он признает, что изображения по-разному обращаются к каждому из тех, кто их рассматривает, и раскрыть их сможет лишь тот, кто их рассмотрел.

Так что даже в слове «проявление», употребленном в техническом смысле в разговоре о фотографии, имеется часть смысла этого слова, относящаяся к разговорному языку: фотографии его личного альбома являются для Ролана Барта проявлением того, кем он был, и того, кем он желал быть: уже не аналитиком, обратившимся к гуманитарным наукам для того, чтобы говорить о насущном и искать смысл человеческого мира, но романистом, который черпает в реальности пережитого им видение судьбы, на которую он надеется. Это подтвердится позднее, в его курсе в Коллеж де Франс, когда, обращаясь к Данте – и к его *Vita nuova*, после смерти Беатриче, – он видит себя в середине своей жизни, после кончины матери, оставившим после себя социологическое и семиологическое наследие, и отныне свободным для того, чтобы приступить к проекту другой, еще возможной жизни и другого труда, чистой литературы, которая публично откроет его вкусы и его страсти.

Эти приготовления к написанию романа были, впрочем, описаны трогательно в своих наиболее практических аспектах: чтобы стать романистом, как себя подготовить, какие принадлежности для заметок выбрать: фотоаппарат, блокнот? Блокнот с тканевой проклейкой или со спиралькой, с листочками в клеточку или в линейку? И каков должен быть инструмент для письма: карандаш, который затачивают, или шариковая ручка? Какие лаконичные формы выбрать, чтобы вдохновляться для делания заметок об увиденном: хайку японской поэзии?

Словно бы все это не было уже принадлежностями и способами работы Ролана Барта, которого мы знали до сих пор: другой готовился родиться и проявлялся мало-помалу.

Мы знаем, что Барт не сможет написать своего «Поиска утраченного времени», в котором смешались бы память и воображение,

меланхолия воспоминания и невыносимость желания, автобиография и вымысел. Но в любом случае, именно легендируя изображение своей личной истории, именно в этом особом диалоге с фотографией Ролан Барт был наиболее близок к тому, чтобы стать романистом. В «Барте о Барте» легенды пунктирной линией пишут легенду, конечно, еще замаскированную. Это начало остается без непосредственного продолжения, по крайней мере, видимого, поскольку, заставив говорить фотографии (о своей личной истории), он собирается попытаться говорить о фотографии: это будет целый проект «Камеры люциды». Но как ни старался он создать и использовать понятия семиологии для исследования изображений, эта книга в форме череды легенд, из которых лишь отдельные, без ведома для большинства его читателей, имеют отношение к его частной жизни, станет призраком романа обретенного времени.

Перевод с французского выполнен Вероникой Фурс