

**КОНСТРУИРОВАНИЕ СЕМЕЙНОЙ МИФОЛОГИИ:
«CAMERA LUCIDA»***

А. Г. Иванов

Липецкий государственный технический университет

Поступила в редакцию 20 июля 2018 г.

Аннотация: *поздняя работа Р. Барта рассматривается в качестве отправной точки для размышлений о том, что такое семейная мифология. Феноменология фотографии Р. Барта с понятиями *studium* и *punctum* дает возможность с неожиданного ракурса взглянуть на повседневную мифологию семейной памяти. Анализ произведения «Camera lucida. Комментарий к фотографии» позволяет увидеть специфику семейной мифологии, где большое значение придается фотографии.*

Ключевые слова: *повседневность, миф, память о прошлом, семейная мифология, фотография.*

Abstract: *the late R. Barthes work is considered as a starting point for thinking about what family mythology is. Phenomenology of R. Barthes' photography with the concepts of *studium* and *punctum* gives an opportunity to look at the everyday mythology of family memory from an unexpected angle. Analysis of the work «Camera Lucida: Reflections on Photography» allows us to see the specifics of family mythology, where great importance is attached to the photo.*

Key words: *everyday life, myth, memory of the past, family mythology, photo.*

Daddy's flown across the ocean
 Leaving just a memory
 A snapshot in the family album
 Daddy, what else did you leave for me?
Роджер Уотерс («Pink Floyd», 1979)

Современная мифология, являясь преимущественно социальной, достаточно ярко проявляет себя на обыденном уровне, в сфере повседневной жизни, в то время как теоретический уровень современной социальной мифологии зачастую оказывается практически неотличимым от идеологии. Это позволяет предположить, что мифология повседневности может быть одной из составляющих фундамента, на котором строится социальная мифология. В свою очередь, существенное место в структуре повседневной мифологии занимает семейная мифология, повседневная мифология семейной памяти.

Отталкиваясь от предложенного И. П. Поляковой понимания повседневной жизни личности, повседневности как явления, охватывающего

* Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ 18-411-480001 «Трансформация повседневной мифологии семейной памяти в культурном ландшафте современной Центральной России: научная аналитика и региональные социокультурные практики».

три уровня – трудовую деятельность, бытовую сферу и досуг [1, с. 93] – отметим, что семейная мифология «живет» главным образом на бытовом и досуговом уровнях (хотя возможно и проникновение на трудовой уровень, если вспомнить, например, получающие всё большее распространение в нашей стране семейный бизнес, фамильные предприятия и т. п.).

Интересно, что главным образом именно обстоятельства жизни Р. Барта (смерть его матери в 1977 г.) подвели его – через долгие дни рассматривания старых фотографий госпожи Генриетты Барт, через осознание необратимо изменившегося его собственного быта – к идее написания книги, посвященной фото, но инспирированной при этом фотографией самого близкого человека. Книга в итоге получилась одновременно и сугубо автобиографичной, и содержащей подробное исследование фотографии.

«Camera lucida» case

Одной из немногих работ, где была осуществлена попытка, на наш взгляд, определенного конструирования семейной мифологии, является произведение Р. Барта «Camera lucida. Комментарий к фотографии» [2]. Дело в том, что наряду с динамично развивающимися исследованиями в рамках таких «ответвлений» социальной мифологии, как политическая мифология, мифология средств массовой коммуникации, существуют и области знания, мифология которых не получила общественного отклика. Мы имеем в виду, прежде всего, повседневную и семейную мифологию. В этом отношении достаточно показателен пример с одной из последних работ Р. Барта «Camera lucida. Комментарий к фотографии», посвященной фотографии. Так, исследователи творчества Р. Барта отмечали, что реакция на книгу была вялой, и не удивлялись этому: «...посвященная фотографии, эта книга оставила равнодушными фотографов, поскольку Барт исследовал референт, а не фотографию как художественную форму. Кроме того, книга получилась чересчур личной, и написана была скорее для самого автора, нежели для широкой аудитории» [3, с. 241–242].

Тем не менее в качестве отправной точки для размышления о семейной мифологии, на наш взгляд, произведение «Camera lucida. Комментарий к фотографии» более чем подходит и представляет известный интерес. Обращение к работе Р. Барта «Camera lucida. Комментарий к фотографии» неслучайно: во-первых, французский исследователь является одним из немногих теоретиков именно современной социальной мифологии; во-вторых, текст автора буквально пронизан трепетным отношением к собственной матери (читай – к своей семье). Несмотря на то что с момента выхода книги – с 1979 г. – прошло уже около сорока лет, поднятые в ней темы не утратили своей актуальности и заставляют с энтузиазмом искать ответы на самые широкие вопросы: о влиянии мифологии фото на социальную реальность, о содержании повседневной мифологии семейной памяти.

Далее мы полностью сконцентрируемся на произведении Р. Барта «Camera lucida. Комментарий к фотографии», с тем чтобы попытаться понять феномен семейной мифологии со всеми его существенными характеристиками, важнейшей из которых является, по-видимому, память о прошлом.

Работа Р. Барта «Camera lucida. Комментарий к фотографии» во многом необычное произведение. Так, автор заявляет о своем стремлении постичь суть фотографии, опираясь только на свои личные впечатления и переживания от рассматривания фотографий, а не на какие-либо теории. В этой работе впервые у Р. Барта «аффективный» язык превалирует над критическим.

Фото и мифы: горизонты сравнения

Сразу следует заметить, что Р. Барт не первый раз обращается к фотографии в своем творчестве. Например, в известной книге «Мифологии» [4] фото в той или иной степени посвящены сразу три эссе: «Актер на портретах Аркура», «Фото-шоки» и «Предвыборная фотогения». Однако именно в произведении «Camera lucida. Комментарий к фотографии» Р. Барт достигает необычайной глубины в осмыслении феномена фото. Происходит это, возможно, во многом благодаря чрезвычайной открытости и ярко выраженной личной позиции автора.

Можно ли сравнивать фото и мифы? Мы положительно отвечаем на этот вопрос, имея в виду, прежде всего, уже упомянутую раннюю работу Р. Барта «Мифологии», в которой подчеркивается, что нарративная форма мифа в настоящее время является почти всеохватывающей. Здесь мы соглашаемся с Р. Бартом, справедливо считавшим, что «...носителем мифического слова способно служить всё – не только письменный дискурс, но и фотография, кино, репортаж, спорт, спектакли, реклама. Миф не определяется ни своим предметом, ни своим материалом, так как любой материал можно произвольно наделить значением...» [там же, с. 234]. При этом миф не просто наделяет вещи значением и смыслом, но в большей степени, чем другие символические формы, придает вещам значимость (significance), делая их близкими человеку [5, р. 123–124]. С другой стороны, осознание значимости происходящего (в момент свершения события) побуждает память создавать точные копии пережитого (так называемые «фотографические воспоминания»).

Особенность фотографии как коммеморативного пространства

Существует множество способов использования фотографии. Так, В. В. Нуркова отмечала, что фотография является важным посредником в ходе коммуникации с другими людьми (в первую очередь с родными и близкими), дает возможность виртуально преодолеть отсутствие значимых других, может выполнять роль отчета перед социумом [6, с. 14–16]. Однако для Р. Барта фотография оказывается абсолютно персонифицированной: «Каждый раз когда мне случалось читать что-то о Фотографии, я представлял себе конкретное фото, которое любил, и это приводило меня в ярость» [2, с. 16].

Можно сказать, что фотография «провоцирует» усилие по вызыванию к памяти, т. е. рассматривать фотографию – значит начать работу индивидуальной / коллективной (в том числе и семейной) памяти. Фотография напрямую (т. е. без применения метода) передает информацию и в каком-то смысле «пробуждает» интуицию. Более того, «...фотография превосходит свой естественный прототип – человеческую память еще в одном смысле. <...> ...фотография дает шанс “просочиться” избыточной информацией, которая в противном случае осталась бы незамеченной» [6, с. 181].

Представляется интересным рассмотрение особенности фотографии как коммеморативного пространства, так сказать, на контрасте: через сравнение с кино. Уже в первой части произведения «Camera lucida. Комментарий к фотографии» Р. Барт задается вопросом о том, сможет ли он что-либо добавить к образу, если речь будет идти не о фото, а о кино, и тут же отрицательно на такой вопрос отвечает, поясняя ответ следующим образом: «У меня просто нет для этого времени; не в моей власти, сидя перед экраном, закрыть глаза – в противном случае, вновь их открыв, я уже не застану того кадра. Кино побуждает к постоянной прожорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа; этим объясняется мой интерес к фотограммам» [2, с. 72–73]. Далее – уже во второй части работы «Camera lucida. Комментарий к фотографии» – Р. Барт фиксирует отсутствие будущего у фотографии, в чем автором усматривается огромный потенциал фото, связанный, прежде всего, с возможностью спокойного развертывания воспоминаний и дальнейшего развития памяти: «Подобно миру реальному, мир фильма держится на презумпции того, что “опыт будет постоянно протекать в едином конститутивном стиле”; Фотография взламывает этот “конститутивный стиль” (отсюда вызываемое ею изумление), у нее нет будущего (отсюда ее патетика и меланхолия), в ней нет никакого влечения вперед, тогда как кино влекомо вперед и поэтому начисто лишено меланхолии...» [там же, с. 112–113]. И далее: «В Фотографии обездвиживание, сковывание Времени принимает чрезмерную, чудовищную форму; Время закупоривается... Принадлежность Фото к современности, его связь с самыми актуальными проявлениями обыденной жизни не препятствует тому, что в нем есть нечто от загадочной несвоевременности, странного застывания, от остановки в самой ее сущности...» [там же, с. 114].

И, наконец, еще одна отличительная особенность фотографии – дата. Наличие на фотографии отметки о том, когда было сделано фото, придает самому времени несколько измерений: «Дата составляет часть фото не потому, что определяет стиль (он меня никак не касается), но потому, что заставляет меня поднять голову, вычисляя шансы жизни, смерти, неумолимость вымирания целых поколений» [там же, с. 105]. Некоторые фотографии в книге Р. Барта «Camera lucida. Комментарий к фотографии» характеризуются автором таким способом, что в них обнаруживаешь некую связь времен. Следует заметить, что и при рассмотрении

фотографии, и при прочитывании дневника в памяти возникают как бы несколько времен, память начинает работать с разными временами.

«Выходы» на архаику

Фотография представляет особый интерес также и потому, что открывает простор для сравнения с необычного ракурса, с одной стороны, архаических представлений, имеющих место и в современном общественном сознании, с другой – как восприятий и представлений фото, так и, собственно, теоретизирований о феномене фотографии.

Определяя жизнь как то, что измеряется событиями, эпизодами или важными датами, можно рассмотреть фотографию как единицу организации автобиографической памяти. Речь здесь идет о трех аспектах существования, которые были объективированы В. В. Нурковой как воспоминания, соответственно, о ярком эпизоде прошлого, важном событии прошлого, переломном событии прошлого [6, с. 207–222]. Здесь, прежде всего, напрашивается прямая аналогия с так называемыми «ритуалами перехода», которые, по мнению А. ван Геннепа [7], присутствовали в жизни человека в самые судьбоносные моменты и определяли порядок поведения в социуме.

Фотография заставляет вспомнить о событии, человеке, изображенном на фото, а значит, заставляет вновь переживать. Такое переживание может быть сопряжено с ощущением невозполнимой утраты. Но, несмотря на всё это, у Р. Барта отчетливо – через всю книгу – видна идея, что прошлое менее травматично, чем страх перед будущим. Неслучайно поэтому упоминание о мифическом времени: «Но История представляет собой память, сфабрикованную по положительным рецептам, чисто интеллектуальный дискурс, упраздняющий мифическое Время, а Фотография – это надежное, но мимолетное свидетельство» [2, с. 117]. Фотография оказывается своеобразным окном в мифическое время, в миф. Тут следует вспомнить о видном мифологе М. Элиаде [8], который (впрочем, как и К. Леви-Строс) усматривал в мифе средство для разрешения мировоззренческих противоречий. Цель мифа – устранение в жизненном восприятии проблемных моментов, наделение жизни смыслом. Ключ к пониманию мифа М. Элиаде видел в знании излагаемой в мифологическом повествовании священной истории, в которой рассказывается о сакральных событиях, случившихся в доисторические времена. Миф содержит архетип, архетипическую модель, с помощью которых возможно объяснение всех окружающих человека общественных явлений и процессов. Более того, реальность социальных событий зависит от степени соответствия определенному архетипу. Давая возможность видеть в объектах выражение общих архетипических смыслов, миф одновременно вписывает отражаемую реальность в своего рода парадигмы. По мнению Е. М. Мелетинского, классифицируя мифы с точки зрения их функционирования в обрядах, М. Элиаде «...модернизировал мифологическое сознание, приписав ему не только обесценение исторического времени, но и известную целеустремленную борьбу с “профанным” временем,

с историей, с временной обратимостью» [9, с. 73]. Господствуя в эпоху античности, средневековья, миф, согласно М. Элиаде, переживает возрождение в философии и искусстве XX в., в продуктах деятельности современных масс-медиа. Получается, что фотография как бы возвращает нам мифическое время, погружает нас в него, позволяя на время забыть об Истории.

В мифе, мифическом времени нет жесткого противопоставления жизни и смерти. Способность организации и дифференциации окружающих человека явлений и процессов реализуется посредством последовательного противопоставления их свойств и особенностей через выстраивание выделенных К. Леви-Стросом так называемых бинарных оппозиций: «...миф обычно оперирует противопоставлениями и стремится к их постепенному снятию – медиации» [10, с. 235]. То есть в мифах такие фиксируемые сознанием оппозиции преодолеваются метафорически, с использованием медиаторов, позволяющих решить «проблему мифа», присущую тому или иному комплексу мифологических сюжетов, важных для любой социальной группы. Уникальная логика медиации бинарных оппозиций, присущая мифу как инструменту организации жизни, уместна, на наш взгляд, при объяснении еще одной мысли Р. Барта, когда автор работы «Camera lucida. Комментарий к фотографии» «закрывает» фотографию на смерть: «Парадигма Жизнь/Смерть сводится к зарядному щелчку, отделяющему первоначальную позу от отпечатанного снимка» [2, с. 116]. На самом деле: что остается после человека, когда он уходит? Кроме всего прочего и важного – фотографии: «Фотографии в этом случае представляют собой артефакт жизни, свидетельство того, что жизнь имела место и прожита до конца» [6, с. 240].

Однако самое важное, что дает возможность «выйти» на архаику, когда имеешь дело с фото, – это ощущение возврата к почти утраченному синкретизму. На наш взгляд, синкретизм сегодня возможен преимущественно в эстетической сфере и усматривается нами, в частности, в таком возникшем в XX в. художественном приеме, как поток сознания (используется, например, в романе Д. Джойса «Улисс») [11–12]. Поток сознания – это внутренний монолог героя, раскрывающий его духовный мир, который принципиально текуч, т. е. мысль только отталкивается от факта, в акте мышления участвует весь предшествующий опыт человека, мысль сопрягает настоящее и прошлое, прошлое и будущее; мысль есть переработка факта в свете всего жизненного опыта человека; в акте мышления принимают участие не только аналитическая и синтетическая способности мозга, но и память, и воображение, и фантазия. Осознание факта, уходящего в прошлое, оказывается «симметричным» по отношению к будущему, прорицанию и предвосхищению. Поток сознания – это изображение мыслей и чувств персонажей, излагаемых в свободной манере и не скованных логикой. Таким образом, в потоке сознания всё синкретично, всё связано друг с другом. В фотографии же, – а именно, рассматривая фотографии, – мы имеем возможность задержать текучесть сознания, «отрефлексировать» свое представление о синкре-

тизме. Как это возможно? Р. Барт указывает на начало пути к синкретизму через фиксацию неразложимости, очевидности: «Выражение лица неразложимо (как только у меня появляется возможность разложить, я привожу доказательства или отвергаю, короче, я испытываю сомнение и тем самым отхожу от Фотографии, которая по природе своей сводится к очевидности, а очевидность – это то, что не желает подвергнуться разложению)» [2, с. 134].

Наконец, обратим внимание на следующее высказывание Р. Барта: «Принцип приключения дает Фотографии возможность существовать для меня» [там же, с. 31]. Данное высказывание привело нас к рассуждениям о стадиях и этапах путешествия архетипического мифологического героя. Такого рода «фотографическое» путешествие начинается с одушевления; и изначальная последовательность здесь такая: фото – образ – притягательность – одушевление – путешествие героя (фотографического героя). Заметим, что свои герои могут иметься и в обычной семье – уважаемый сотрудник, гордость коллектива или же известный житель населенного пункта, внесший вклад в его развитие – их фотоизображения бережно хранятся в альбомах, висят на видных местах в домах и квартирах. Упоминание о таких семейных героях не ограничивается простым нарративом, а, как правило, представляет собой увлекательное повествование с драматичной сюжетной линией. Однако фотография способствует как обнаружению героя, с его стадиями приключений и путешествий, так и развенчанию героя. В деле символического обесценивания героя в настоящее время преуспевают папарацци: «Основная цель труда папарацци – разъединить легенду и объект легенды, дать публике возможность увидеть в “небожителе” обычного человека» [6, с. 66]. То есть цель здесь – некая демифологизация героя.

Studium u punctum

Центральное место в работе «Camera lucida. Комментарий к фотографии» отводится понятиям *studium* и *punctum*. Р. Барт усматривает в фото две составные части, совместное присутствие которых вызывает особый интерес к фотоснимку. Это *studium* (замысел фотографирующего) и *punctum* (продукт индивидуальной работы рассматривающего фотографию).

«Первой частью, очевидно, является охват, протяженность поля, воспринимаемого мной вполне привычно в русле моего знания и культуры; это поле может быть более или менее стилизованным, более или менее состоявшимся в зависимости от умения и удачи фотографа, но оно во всех случаях отсылает к блоку классической информации...

<...> ... это слово *studium*, которое значит прежде всего не “обучение”, а прилежание в чем-то, вкус к чему-то, что-то вроде общего усердия, немного суетливого, но лишённого особой остроты. Именно благодаря *studium*’у я интересуюсь многими фотоснимками – потому ли, что воспринимаю их как политические свидетельства, потому ли, что дегустирую их как добротные исторические полотна; в этих фигурах, выра-

жениях лица, жестах, декорациях и действиях я участвую как человек культуры (эта коннотация содержится в слове *studium*).

Вторая часть разбивает *studium* (или его прерывает). На этот раз не я отправляюсь на ее поиски (подобно тому, как поле *studium*'а покрывалось моим суверенным сознанием) – это она, как стрела, вылетает со сцены и пронзает меня. Существует слово для обозначения этой раны, укола, отметины, оставляемой острым инструментом; это слово тем более мне подходит, что отсылает к идее пунктуации и что фото, о которых идет речь, как бы отмечены, иногда даже кишат этими чувствительными точками; ими являются именно отметины и раны. Этот второй элемент, который расстраивает *studium*, я обозначил бы словом *punctum*, ибо оно значит в числе прочего: укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез, а также бросок игральные кости. *Punctum* в фотографии – это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)» [2, с. 38–39].

Понятия *studium* и *punctum* выводят нас на осмысление сразу нескольких проблем мифа: соотношение индивидуального и коллективного; случайного и закономерного; субъекта, объекта и контекста.

Говоря о понятиях Р. Барта *studium* и *punctum*, следует четко определить ряд конкретных вещей. *Studium* представляет собой способность фотографии апеллировать к коллективному, вызывать общекультурный интерес, говоря, например, о том или ином историческом событии. *Studium* как бы «примиряет» фотографию с обществом и оказывается переводимым почти на все языки. Но такой «перевод» может быть разным в зависимости, например, от принадлежности к определенной социальной группе: «Так, чернокожие испытуемые оценивали убийство Кинга как более лично значимое и продуцировали более детальное и яркое воспоминание о событии, чем белые» [6, с. 177]. *Punctum* же – нечто уникальное. Но *punctum*, будучи деталью, может заполнять собой (для рассматривающего фото) все изображение. *Punctum* также характеризуется мгновенностью: от него не так легко увернуться. Кроме того, вспоминая, что одно из определений *punctum*'а – это бросок игральные кости, – нельзя не вспомнить термин, встречающийся у К. Леви-Строса, – бриколаж (интеллектуальный бриколаж). Изучая особенности мифологического мышления, К. Леви-Строс пришел к выводу, что умозаключения в нем делаются при помощи специфического принципа: «...суть мифологического мышления состоит в том, чтобы выражать себя с помощью репертуара причудливого по составу, обширного, но всё же ограниченного; как-никак, приходится этим обходиться, какова бы ни была взятая на себя задача, ибо ничего другого нет под руками. Таким образом, мышление оказывается чем-то вроде интеллектуального бриколажа (что объясняет отношения между ними)» [13, с. 168]. Бриколаж представляет собой деятельность, выстраиваемую каждый раз заново, ограниченную в инструментах и возможностях, определяемую текущей ситуацией, в которой человеку приходится действовать. Спонтанное возникновение ряда *punctum*'ов, видимо, можно объяснить через механиз-

мы бриколажа, через действия бриколера, где от случая может зависеть дальнейшее составление впечатления.

Р. Барт также вводит понятия *operator*' и *spectator*': «Operator – это сам Фотограф. Spectator – это все мы, те, кто просматривает собрания фотографий в журналах, книгах, альбомах, архивах» [2, с. 18]. Далее нас обескуражила мысль автора, что выискивать *studium* – значит фатально сталкиваться с интересами *operator*'а (т. е. фотографирующего). Вроде бы в произведении «Camera lucida. Комментарий к фотографии» речь идет о чересчур личной истории, где автор «отталкивается» от интерпретации одной личной фотографии, и фигура фотографа, творца фото, демонстративно игнорируется. Вроде бы очевиден радикальный отход от раннего произведения Р. Барта «Мифологии», в котором изображались «буржуазные мифы» французского общества; в котором царил атмосфера подозрения с непрекращающимися попытками нейтрализовать и обесценить всё искусственное, выдающее себя за природное; в котором было очевидно стремление выйти, в конечном счете, на творцов мифов и разоблачить их. Однако и в работе «Camera lucida. Комментарий к фотографии» Р. Барт не забывает об *operator*'ах, то есть «творцах». Как минимум, два «субъекта мифа» оказываются, на наш взгляд, здесь задействованными: живущий мифом («мифичный») и создатель мифа (мифотворец) [14, с. 16–17]. Конкретизируя далее в данном аспекте терминологию Р. Барта, можно указать на то, что *operator* выступает как мифотворец со своим замыслом и интересом, а *spectator* – как «мифичный». Более того – через *studium* – возможно введение дополнительного «субъекта мифа»: некий контекст, на фоне которого разворачиваются события, провоцирующие возможные *punctum*'ы.

Во второй части своей работы «Camera lucida. Комментарий к фотографии» Р. Барт повторяет принципиальное положение о двух планах фотографии: «Фотография и мир, часть которого она составляет, переживаются мной в двух планах: с одной стороны, в плане Образов, с другой – в отношении моих фотографий; с одной стороны, игривость, скольжение, шум, несущественное (даже если я всем этим оглушен), с другой – ранение, ожог» [2, с. 123]. Интересно здесь отметить, что выделение такой двойственности фотографии было осуществлено не только Р. Бартом, но и уже упомянутой выше В. В. Нурковой: «Люди используют готовые снимки и создают их сами, очевидно, поэтому опосредствование памяти фотообразами может разворачиваться на двух уровнях: на уровне социального средства с жестко фиксированным значением и на уровне индивидуального средства с уникальным личностным смыслом. Интересно, что одна и та же фотография может быть рассмотрена с обеих позиций» [6, с. 169].

Конечно, индивидуальное измерение сущности фотографии имеет ключевое значение при сопоставлении фото и мифа. В этом смысле можно определить ряд векторов дальнейших рассуждений, поставить ряд вопросов: связаны ли каким-то образом *punctum*'ы с архетипическими конструктами, с одной стороны, и с индивидуальными впечатлениями

(воспоминаниями, событиями и т. п.) – с другой, можно ли сравнивать стадии мифологизации (нарратив – панегирический нарратив – мифологический сюжет и т. д.) с различными *punctum*'ами; случаен ли, в принципе, *punctum*; и, наконец, существует ли связь *punctum*'а с травмами прошлого? Интересно, что сам Р. Барт наводит читателя на мысль, что от типа утраты, зависит расклад *punctum*'ов, приводящий к соответствующему типу изживания травмы.

Сейчас же можно с уверенностью согласиться с Р. Бартом в том, что именно *punctum* обеспечивает личностный план фотографии. Появление *punctum*'а является доказательством спонтанности, интуитивного озарения: «...в отдельных случаях, несмотря на всю свою определенность, *punctum* обнаруживается лишь *post factum*, когда фото находится от меня далеко и я снова о нем думаю. Случается, что я лучше опознаю снимок, вспоминая о нем, нежели его рассматривая, как если бы непосредственное разглядывание давало языку ложную ориентацию, втягивая его в усилие описания, от которого всегда ускользает точка воздействия, *punctum*» [2, с. 68–69]. Более того, в чужих «личных» фото не может в принципе быть никаких *punctum*'ов для других. Но особенностью *punctum*'а является еще и то, что *punctum* может выйти и выходит за пределы одной фотографии, за пределы «индивидуального»: фотография с сопровождающей ее рассматривание рассказываемой историей, начинающейся до того, что изображено на фото, и продолжающейся после события, изображенного на фото.

Но, когда фотография актуализирует историческую (в том числе и семейную) память, то она, в первую очередь, актуализирует *studium*, т. е. нечто социальное: «Меня фотографировали тысячу раз, и если каждая из этой тысячи фотографий “упустила” мой вид (а может, у меня его, в конце концов, просто нет?), на изображении сохранится (на ограниченное время, которое выдерживает бумага) моя идентичность, но не моя ценность» [там же, с. 137]. Но нам представляется важным обратить внимание на следующее обстоятельство: как *punctum* может актуализировать именно семейную, коллективную, а не индивидуальную память? Возможно, благодаря ловкости *operator*'а предлагаются или даже навязываются определенные комбинации *punctum*'ов. Содержание таких комбинаций, с одной стороны, соответствует текущему замыслу *operator*'а, и, с другой стороны, отвечает ожиданиям *spectator*'ов. Фотография является здесь частью или фрагментом определенной мозаики, в качестве которой выступает память во всех ее измерениях.

М. Рыклин, переводчик и комментатор Р. Барта, так вспоминает свой первый опыт чтения «Camera lucida» в 1983 г. и попытку перераспределить *punctum*'ы в единственном снимке, который тогда задел его лично: «Это, конечно, было фото У. Кляйна “1 Мая в Москве”. <...> “Укол” здесь – отсутствие раскованности, угнетающая статика, разобщенность этих фигур, излучающих агрессивность, ужасающее отсутствие Любви. <...> ... каждый невротик имеет суверенное право на собственный набор *punctum*'ов; кроме того, под видом *punctum*'а я фактически описы-

вал обработанный в трагических тонах *studium*, то, что задевало не мою личную, а мою социальную, то есть разделяемую, травму. Огромные запасы трагического *studium*'а – вклад советского опыта в мировой» [там же, с. 185] .

Что же можно вынести из анализа работы Р. Барта «Camera lucida. Комментарий к фотографии» для понимания семейной мифологии?

Фотография, безусловно, является особенным и уникальным пространством памяти (индивидуальной, семейной, социальной, исторической), и Р. Барт, в присущем ему публицистическом стиле изложения, вскрыл всю сложность фото, оттолкнувшись от интерпретации, по сути, одной единственной фотографии – фотографии своего любимого существа, олицетворяющего его семью. Стоит согласиться с тем, что фотография не упрощает память, а предоставляет в ее распоряжение новый ресурс, открывая возможности, не доступные ранее: «Фотография – это знак, который, однако, может быть в разной степени востребован и по-разному применен в зависимости от достигнутого уровня развития памяти» [6, с. 169].

В целом следует заключить, что семейная мифология является особенным измерением социальной мифологии, с одной стороны, тесно связанным с коммеморативным пространством, с другой – разворачивающимся преимущественно в сферах повседневной жизни; при этом огромную роль в трансляции семейных мифологических установок играют фотографии как визуальные средства констатации очевидных фактов прошлого.

Литература

1. Полякова И. П. Социально-философское понимание повседневности / И. П. Полякова. – Липецк : Изд-во ЛГТУ, 2009. – 138 с.
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 192 с.
3. Дьяков А. В. Ролан Барт как он есть / А. В. Дьяков. – СПб. : Владимир Даль, 2010. – 320 с.
4. Барт Р. Мифологии / Р. Барт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – 320 с.
5. Bottici C. A Philosophy of Political Myth / C. Bottici. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – 286 p.
6. Нуркова В. В. Зеркало с памятью : феномен фотографии : культурно-исторический анализ / В. В. Нуркова. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006. – 287 с.
7. Геннеп А. ван Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп. – М. : Вост. лит. РАН, 1999. – 198 с.
8. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М. : Академ. проект, 2000. – 222 с.
9. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Академ. проект ; Мир, 2012. – 331 с.
10. Леви-Строс К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2000. – 512 с.

11. *Джойс Д.* Улисс : роман. – Части I и II, т. 2 / Д. Джойс. – М. : ЗнаК, 1994. – 608 с.

12. *Джойс Д.* Улисс : роман. – Часть III, т. 3 / Д. Джойс. – М. : ЗнаК, 1994. – 608 с.

13. *Леви-Строс К.* Неприрученная мысль / К. Леви-Строс // Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль. – М. : Академ. проект, 2008. – С. 143–501.

14. *Иванов А. Г.* Проблема построения теории социальной мифологии / А. Г. Иванов // Известия Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер.: Философия. Психология. Педагогика. – 2016. – Т. 16, вып. 1. – С. 14–19.

*Липецкий государственный техниче-
ский университет*

*Иванов А. Г., доктор философских
наук, заведующий кафедрой философии
E-mail: agivanov2@yandex.ru
Тел.: 8 (903) 866-49-75*

Lipetsk State Technical University

*Ivanov A. G., Doctor of Philosophy, Head
of the Philosophy Department
E-mail: agivanov2@yandex.ru
Tel.: 8 (903) 866-49-75*