



# ОБЩЕДОСТУПНОЕ ИСКУССТВО

ОПЫТ О СОЦИАЛЬНОМ  
ИСПОЛЬЗОВАНИИ ФОТОГРАФИИ

Пьер **Бурдьё**  
Люк **Болтански**  
Робер **Кастель**  
Жан-Клод **Шамборедон**



ОБРАЗ ОБЩЕСТВА

# Programme

## *Pouchkine*

*Издание осуществлено  
в рамках программы  
содействия издательскому делу  
«Пушкин» при поддержке Посольства  
Франции в России и Французского  
института/министерства  
Иностранных и европейских дел Франции*

---

*Cet ouvrage, publié dans le cadre  
du Programme d'aide à la publication Pouchkine, a  
bénéficié du soutien  
de l'Ambassade de France en Russie  
et de l'Institut français/ministère français  
des Affaires étrangères et européennes*



*Pierre Bourdieu,  
Luc Boltanski,  
Robert Castel,  
Jean-Claude Chamboredon*

**UN ART MOYEN:  
ESSAI SUR LES  
USAGES SOCIAUX  
DE LA PHOTOGRAPHIE**

Les Éditions de Minuit  
deuxième édition, 2003

*Пьер Бурдье,  
Люк Болтански,  
Робер Кастель,  
Жан-Клод Шамборедон*

**ОБЩЕДОСТУПНОЕ  
ИСКУССТВО:  
ОПЫТ О СОЦИАЛЬНОМ  
ИСПОЛЬЗОВАНИИ  
ФОТОГРАФИИ**

Москва  
Праксис 2014



**УДК 16**  
**ББК 60.55 (4фр)**  
**Б 91**

**Б 91** Бурдые П., Болтански Л., Кагель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. Пер. с франц. Б.М. Скуратова; послесловие А.Т. Бикбова. — М.: Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2014. — 456 с. с илл.

ISBN 978-5-901574-93-5 (рус.)

Коллективное исследование известного французского социолога Пьера Бурдые и его коллег посвящено анализу социальных способов использования фотографии в современном обществе. Обычно фотография и занятие ею рассматриваются как частное и притом интимно-личное занятие отдельных индивидов и семей. Однако в действительности, как показывает в своем исследовании Бурдые, нет ни одного жанра повседневного искусства, которое в столь же значительной степени определялось бы социальными практиками и перспективами, как искусство фотографии. Особое внимание в работе уделяется социальным функциям, исполняемым жанром фотографии в современном обществе.

**ББК 60.55 (4фр)**

© Éditions de Minuit, 1965

© Б.М. Скуратов, перевод, 2014

© А.Т. Бикбов, статья, 2014

© Р. Кисурин, оформление обложки, 2014

© Издательская группа «Праксис», 2014

ISBN 978-5-901574-93-5 (рус.)

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b>	<b>13</b>
--------------------	-----------

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	<b>15</b>
-----------------	-----------

Исследование занятий фотографией и смыслов фотографического образа представляет собой наиболее удобный случай задействовать оригинальный метод, нацеленный на то, чтобы при некоем тотальном понимании уловить объективные закономерности поведения и переживаемый опыт такого поведения.

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### ГЛАВА ПЕРВАЯ

<b>КУЛЬТ ЕДИНСТВА И КУЛЬТИВАЦИЯ РАЗЛИЧИЙ</b>	<b>31</b>
--	-----------

Объяснение фотографической практики через универсальный характер «потребности» в фотографиях принимает следствие за причину.

<b>ФОТОГРАФИЯ, ПРИЗНАК И ИНСТРУМЕНТ ИНТЕГРАЦИИ</b>	<b>38</b>
--	-----------

Фотографическая практика зависит от семейной сплоченности и в то же время имеет интегрирующую функцию, выступая в ритуалах увековечивания торжественных событий.

<b>СЛУЧАИ ИЗ ПРАКТИКИ И СЛУЧАЙНАЯ ПРАКТИКА</b>	<b>56</b>
--	-----------

Обусловливаемая функцией сплочения семьи, фотографическая практика, как правило, сочетается с событиями, способствующими семейному времяпрепровождению, и не может, не вступая в противоречие с собственной функцией, избавиться от определяющих ее поводов, преобразовавшись в практику автономную.

<b>Приверженцы или «извращенцы»?</b>	<b>68</b>
<p>Практика, избавившаяся от семейной функции, встречается у индивидов, слабо интегрированных в общество, и часто предстает в качестве формы, выражающей девиантность. Чаще всего она определяется через отказ от норм, которые определяют для каждого социального класса качество и интенсивность практики.</p>	
<b>Классовые различия и класс, отличающийся от других</b>	<b>78</b>
<p>В отличие от других культурных практик, фотография обесценена из-за своей распространенности, так что позиции различных социальных классов по отношению к занятиям фотографией подчиняются логике снобизма, как поисков отличия ради отличия.</p>	
<b>ГЛАВА ВТОРАЯ</b>	
<b>СОЦИАЛЬНОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФОТОГРАФИИ</b>	<b>119</b>
<b>Искусство, подражающее искусству</b>	<b>119</b>
<p>Только наивный реализм заставляет считать реалистической фотографическую репрезентацию реального; если же таковая репрезентация предстает объективной, то дело в том, что правила, определяющие социальное употребление фотографии, соответствуют социальному определению объективности.</p>	
<b>«Варварский вкус»</b>	<b>125</b>
<p>Народная эстетика, выражающаяся в фотографической продукции или в суждениях по поводу фотографий, представляет собой противоположность эстетике кантианской; она всегда подчиняет производство и использование образа и сам образ социальным функциям.</p>	
<b>Иерархия легитимностей</b>	<b>149</b>
<p>Множество мнений, вызываемых фотографией, объясняются тем, что она располагается на полпути между вульгарными и благородными практиками.</p>	
<b>ЧАСТЬ ВТОРАЯ</b>	
<p>Наряду с большой массой фотолюбителей, осуществляющих в поведении социальную функцию фотографии, не воспринимая эту функцию как такую, изучаемые здесь группы имеют следующую общую черту: они окончили с наивной приверженностью социальному определению фотографии, которое напоминает о себе лишь тогда, когда мы пытаемся как-нибудь обыграть его или поставить его с чем-либо во взаимодействие.</p>	

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

## Эстетические притязания и социальные чаяния 160

Если у всех членов фотоклубов общая черта состоит в том, что они хотят покончить с расхожим использованием фотографической практики, то своим занятиям фотографией они дают не одни и те же обоснования.

## Когда не терпится очертить границы 163

В обществе, где господствует модель традиционного искусства (и доминируют группы, стремящиеся монополизировать занятия искусством), деятельность фотоклубов мыслится в соотношении с живописью. Однако же это не столько попытка подражать искусству живописи, сколько усилие, направленное на то, чтобы стать достойным известного образа социальной функции живописи, которым вдохновляется практика фотографии.

## Терпение мастерства 178

В клубах с простонародной публикой ссылки на искусство играют меньшую роль, чем техническое обоснование. Хотя фотография здесь не является самоцелью в большей степени, чем в фотоклубах элитарных, можно тем не менее задать вопросом: может быть, бесхитростное владение фотоаппаратом и умение им манипулировать вновь актуализирует утраченное отношение к культуре, располагавшее ее среди «механических искусств»?

## ГЛАВА ВТОРАЯ

## Риторика фигуры 194

Использование фотографии ради свидетельства о реальных событиях и сообщении их в прессе вроде бы соответствует социальному определению занятий фотографией.

## Периодическое и мгновенное 196

Фотографы из журнала *France-Soir* стараются показывать события в процессе их свершения и создавать «объективные» образы. Для фотографов из *Paris-Match* фотография должна быть «синтетической» и «символической»; поэтому они довольствуются монтажом сцен «задним числом» вместо того, чтобы снимать фотографии «с натуры», и иногда им это даже удается, потому что здесь легче показать символы.

## Аллюзия и эллипсис 206

*France-Soir* и *Paris-Match* различаются, прежде всего, периодичностью выхода. Временная дистанция, отделяющая каждый журнал от события должна измеряться с позиций относительной ценности этого события. *Paris-Match*, в первую очередь, использует символическую фигуру эллипсиса.

<b>Объективность напоказ</b>	<b>212</b>
<p>Навязываемая потребностями прессы, скомпонованная фотография никогда не выдает себя за постановочную. Размытость представляет собой главное качество фотографий повседневности, потому что она служит гарантом их подлинности.</p>	
<b>ГЛАВА ТРЕТЬЯ</b>	
<b>Оптические иллюзии и лжеподобия</b>	<b>225</b>
<p>Как добиться единства смысла в двойном предмете изучения фотографии и рекламного фотографа?</p>	
<b>Компромиссный жанр</b>	<b>226</b>
<p>Работая в промежутке между жанрами промышленной и художественной фотографии, рекламный фотограф испытывает некоторую трудность в поисках собственной специфичности. Его практика допускает значительные зоны варьирования, но по-прежнему подчиняется необходимости: добиться, чтобы в творчестве совпадали фотографический реализм и рекламная суггестия.</p>	
<b>Двойные игры</b>	<b>234</b>
<p>Реклама извлекает выгоду благодаря тому, что фотография пользуется реализмом, «протаскивая» замысел, который будет воспринят как реалистичский. Подобная двойная игра типична для всякой рекламной выразительности, но вербальный слоган позволяет использовать риторику — более свободную, чем образ, который всегда должен оставаться репрезентативным.</p>	
<b>Закодированное сообщение</b>	<b>240</b>
<p>Действенность рекламной фотографии зависит в большей степени от предложения образа, доступного зрителям и «помещенного в социальную обстановку», чем от запечатления бессознательного, и основана на сугубо аллегорической функции.</p>	
<b>ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ</b>	
<b>Механическое искусство, дикое искусство</b>	<b>248</b>
<p><b>Исключительная ситуация и общие места</b></p> <p>Изобилие теорий и эстетических дискуссий выявляет в часто встречающихся проблемах и в единообразии ответов на них осознание противодействия социальному определению фотографии.</p>	

**Нерешительное творчество и эстетика,  
имеющая решающее значение** **259**

Из-за того, что прерывное и выборочное восприятие моментов акта фотографирования усугубляет двойственный характер творчества, всегда ставящаяся под сомнение художественная интенция может представлять и как покорность обусловленностям, навязываемым автоматом, и как верность произведениям, предлагаемым самой природой. Эта интенция утверждается при провозглашении сразу и строгой, и произвольной системы норм и запретов.

**Эстетические реминисценции  
и социальная принадлежность** **267**

Будучи вынужденными — из-за неопределенности фотографического образа — требовать у эстетических традиций определения иерархии высоко ценимых объектов, эстеты характеризуются, прежде всего, отношением к группам, учреждающим эти традиции.

**ГЛАВА ПЯТАЯ**  
**РЕМЕСЛЕННИКИ ИЛИ ДЕЯТЕЛИ ИСКУССТВА?** **279**

Фотографы настаивают на том, что у них в профессии слаба связь между профессионалами. Причину этому можно искать, анализируя ожидания, предшествующие становлению фотографов профессионалами, и ожидания профессионалов, «выживших в борьбе за существование».

**Ожидание профессии  
и ожидания профессионалов** **279**

Разнообразие позиций фотографов по отношению к собственной деятельности фактически маскирует разнообразие объективных условий, характерных для их профессии, которая сама зависит от устойчивости различий, сопряженных с социальным происхождением.

**Хорошие манеры: фотографы и успех** **299**

Оттого что успех в фотографии связан с фотографированием высоко ценимых предметов и с вращением в престижных средах, только учет «манер» и «класса», представляющих собой преимущественно социальное достоинство, позволяет уловить модальное воздействие социального происхождения на профессиональное положение фотографа.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Только после анализа социального применения фотографии в его разнообразии мы можем без обиняков рассмотреть проблему психологических условий возможности такого применения.

**ОБРАЗЫ И ФАНТАЗМЫ** **330**

**Сверхнагруженный образ** **334**

Способ принятия фотографии показывает, что она может иметь весьма разнообразные смыслы, не будучи нейтральным объектом. Правовые формулировки свидетельствуют о трудностях и амбивалентности, связанных с фотографией.

**Латентные фантазмы и явные образы** **352**

Кажется, будто фотография может служить опорой для бессознательной деятельности по производству фантазмов. Однако символика патологии и символика фотографии располагаются на разных уровнях. Фотографический образ не столько дает путь доступа к бессознательному, сколько служит предлогом для каких-то предсознательных рационализаций.

**Экзорцизм и сублимация** **370**

Высокая структурированность предмета фотографии, его осознанная квазинасыщенность скорее уносят его в возвышенные области грез и эстетизма, чем вызывают топтание на месте, унося в психическую болезнь. Поэтому предмет фотографии может и сам наделяться социальными функциями и принимать на себя особую промежуточную символику, необходимую для регулирования и дисциплинирования субъективной жизни.

**Хронология использованных исследований** **383**

**Приложение** **384**

**Список иллюстраций** **416**

**Послесловие** **417**

Александр Бикбов. Проявленные структуры фотопрактики  
(становление критической социологии культуры)

*Реймону Арону*



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Существует риск, что здесь увидят всего-навсего уступку ритуалу, если забудут, что это предисловие и его автор по определению посягают на ритуал. Они провозглашают то, что можно было бы обойти молчанием: данная работа представляет результаты исследований, совершённых по заказу компании Кодак-Пате. Тем, кто удивится, эта книга даст единственный ответ.

Это предприятие поначалу казалось мне вызовом, способным заставить каждую из двух сторон подвергнуть сомнению представление, которое она составила себе о другой. Вероятно, непривычность темы для социологов и ее банальность для технологов, как это ни парадоксально, составили один из факторов ее успешной трактовки. Полагая, будто он все знает о предоставленном им объекте исследований, заказчик смог балансировать между лукавым скептицизмом и искусственной любознательностью. Поэтому он сумел настроиться на непривычный ритм исследований и не столь отделился от понимания его отдаленных и бескорыстных целей. А вот исследователь, вынужденный принять всерьез тему, которую все его мыслительные привычки побуждали считать никчемной и не соблюдающей обязательных правил дискурса, совершающего жертвоприношения «сакральным» областям, смог ощутить неведомую прежде свободу, так как, освободившись от норм интеллектуального производства, он тем самым оказался избавленным и от беспокойства о рентабельности своего научного труда.

Само собой разумеется, что это — залог, недостаточный для успеха. Ведь если бы успех объяснялся только единственным в своем роде стечением обстоятельств, он не имел бы ценности

образца. Речь идет не о том, чтобы предоставить заказчикам вопросников какое-то особое преимущество, но о том, чтобы указать препятствия, которые они должны преодолеть, и обязательства, которые они должны принять. Заказчики должны уметь довольствоваться ответами, причем такими, какие может предоставить социолог. Нет ничего более далекого от списка рецептов, отвечающих ожиданиям практика, нежели система универсальных тезисов или как минимум тезисов, вдохновленных учреждаемой наукой интенцией универсальности. Само существование такого научного труда подразумевает пересмотр наших традиционных способов обращения с информацией. Пока мы не выходим за рамки альтернативы «публичное/тайное», мы остаемся далеки от идеи научной публикации, защищающей обнаруженную истину от опасности монополизации, заключающейся в самой повсеместности распространения этой истины.

Филипп де Вандёвр

# ВВЕДЕНИЕ

(Пьер Бурдьё)

Могут ли и должны ли практика фотографии и смысл фотографического образа давать материал для социологии? Рефлексия в духе Вебера способствовала возникновению идеи о том, что ценность объекта исследования зависит от интереса исследователя. Этот разочаровывающий нас релятивизм оставляет, по меньшей мере, иллюзию избирательной встречи между исследователем и его объектом. На самом же деле, даже чрезвычайно примитивные методы социологии познания показывают, что в каждом обществе в любой момент существует некая иерархия легитимных объектов изучения. Будучи наследницей традиции политической философии и традиции социального действия, должна ли социология оставить антропологический проект другим наукам и, сделав исключительным предметом своего исследования изучение наиболее обобщенных и абстрактных условий опыта и действия, может ли она отбросить в разряд незначительных те типы поведения, которые не демонстрируют свою историческую важность с непосредственной очевидностью?

Впрочем, недостаточно заняться социологией социологии, чтобы обнаружить, что под значительными амбициями она весьма часто маскирует отказ от рассмотрения множества явлений. Вероятно, именно эта основополагающая интенция выражается в факте изгнания из науки некоторых объектов, каковые считаются незначительными, и исключения из нее — под предлогом объективности — опыта тех, кто науку делает и кто является ее объектом.

Весьма нетрудно дискредитировать все усилия, направленные на то, чтобы вновь ввести опыт агентов в объективное

описание, отождествляя это методологическое требование с предвосхищением основания, которое известные защитники священных прав субъективности противопоставляют социальным наукам, не видя того, что своими наиболее значительными успехами они обязаны методологическому решению «рассматривать социальные факты как вещи».

Кроме того, весьма соблазнительно отвергать идею тотальной антропологии, потому что эта регулятивная идея обречена на то, чтобы появляться в виде недоступного идеала — фактически до бесконечности отступающей точки, отправляясь от которой, социолог мог бы охватить в единстве тотального восприятия объективные отношения, какие он может улавливать лишь ценой абстрактного построения и опыта, в котором эти отношения коренятся и наделяются смыслом.

Субъективистский интуиционизм, который стремится отыскивать смысл в непосредственности прожитого, не заслуживал бы внимания ни на одно мгновение, если бы он не играл роль алиби для объективизма, ограничивающегося установлением регулярных отношений и ощущением их статистического значения без расшифровки их подлинного смысла; объективизма, который остается абстрактным и формальным номинализмом, пока не предстает необходимым, но преодолимым моментом научного метода. Если верно, что окольный путь через установление статистических регулярностей и через формализацию является ценой, которую необходимо заплатить, чтобы покончить с наивностью близкого знакомства и с иллюзиями непосредственного понимания, то это означало бы отказ от чисто антропологической работы как от попытки восстановить овеществленные смыслы, овеществить смыслы, с трудом обретенные в непрозрачности абстракции.

Социология — своим существованием — предполагает преодоление мнимой оппозиции, возникновению которой способствуют по своему произволу субъективисты и объективисты. Если социология как объективная наука возможна, то объясняется это тем, что существуют внешние и необходимые отношения, не зависящие от индивидуальных воле, и, если угодно, неосознанные (в том смысле, что они не поддаются простой рефлексии), которые можно улавливать

лишь окольным путем объективного наблюдения и экспериментирования; иными словами, именно потому, что субъекты не постигают весь смысл своего поведения как непосредственную данность сознания, а их поведение всегда обладает большим смыслом, нежели они об этом знают и этого желают, социология не может быть чисто рефлексивной наукой, достигающей абсолютной достоверности одним лишь обращением к субъективному опыту, и в то же время может быть объективной наукой об объективном (и о субъективном), т. е. экспериментальной наукой, в которой опыт, как говорит Клод Бернар, служит «единственным посредником между объективным и субъективным»<sup>(1)</sup>.

«Экспериментатор, сталкивающийся с природными явлениями, — продолжает Клод Бернар, — похож на зрителя, наблюдающего немые сцены. Это как бы следователь по делам природы; правда, вместо того, чтобы бороться с людьми, стремящимися обмануть его лживыми признаниями или лжесвидетельствами, он имеет дело с явлениями природы, каковые являются для него персонажами, язык и нравы которых ему неведомы, но чьи намерения он все-таки хочет знать. Поэтому он применяет все средства, имеющиеся у него в распоряжении. Экспериментатор наблюдает действия, функционирование, проявления изучаемых феноменов — и он старается выявить их причину посредством разнообразных попыток, называемых опытами. Он пользуется всевозможными приемами и — как говорят профаны — часто отстаивает ложное, чтобы узнать истинное, и дарит природе свои собственные идеи. Он делает предположения о причинах действий, происходящих у него на глазах, чтобы узнать, справедлива ли гипотеза, служащая основанием для его интерпретации; он старается показать факты, которые — в логическом порядке — могут служить подтверждением или отрицанием замышленной им идеи»<sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> Claude Bernard, *Introduction la médecine expérimentale*, chapitre II, § 1, p. 52.

<sup>(2)</sup> Claude Bernard, *ibidem*.

Это описание приемов экспериментатора, являющегося для мира природы тем же, кем является этнолог для общества, культуры которого он не знает, в общих чертах пригодно для социологического исследования. А именно: социолог либо стремится уловить «интенции» (в том самом смысле Клода Бернара, т. е. объективные интенции) через объективные индикаторы, либо — отстаивая ложное, чтобы узнать истинное, — он ставит себе задачу добыть посредством косвенных вопросов ответ на вопросы, которые он ставит и на которые субъекты, склонные скорее обманываться, чем обманывать, могут отвечать, правда, не зная этого и косвенным способом, либо же, он расшифровывает смысл, заключающийся в регулярностях, которые статистика предоставляет ему в состоянии сырых фактов; социолог работает для того, чтобы уловить объективированный смысл, продукт объективации субъективности, которая никогда не бывает непосредственно данной ни вовлеченным в практику индивидам, ни тому, кто наблюдает их со стороны.

Но, в отличие от науки о природе, тотальная антропология не может удовлетворяться конструированием объективных отношений, потому что в тотальный смысл опыта входит опыт смыслов: социология, менее всего подозреваемая в субъективизме, прибегает к понятиям, промежуточным и посредничающим между субъективным и объективным, таким, как отчуждение, позиция или этос. Фактически ей выпадает и построение системы отношений, включающей и объективный смысл типов поведения, организованных согласно измеримым регулярностям и особым связям, которые субъекты поддерживают с объективными условиями своего существования и с объективным смыслом своего поведения, и этот смысл сам обладает субъектами, потому что они его лишены.

Иначе говоря, описание объективированной субъективности отсылает к описанию интериоризации объективности. Итак, три момента научного метода неотделимы друг от друга: 1) непосредственно пережитое, уловленное через выражения, маскирующие объективный смысл, раскрывая его, отсылает к анализу 2) объективных смыслов и социальных условий возможности этих смыслов, 3) затем следует анализ,

занимающийся построением отношения между агентами и объективным смыслом их поведения.

Чтобы убедиться, что здесь речь идет не о предвосхищениях основания, но о требовании метода, основанного на теории, достаточно будет одного примера. Статистика объективно устанавливает систему шансов, объективно сопряженных с принадлежностью к конкретной социальной категории, независимо от того, идет ли речь о шансах устроиться на постоянную работу для алжирского пролетария без квалификации и образования или же о шансах поступить на юридический или медицинский факультет для дочери рабочего. Подобная статистика остается абстрактной и как бы нереальной, пока мы не знаем, как эта объективная истина (никогда не воспринимаемая напрямую в качестве таковой) актуализируется в практике субъектов: даже тогда, когда, на первый взгляд, поведение и дискурс как будто бы опровергают будущее, объективно вписанное в объективные условия, они обнаруживают все свое значение лишь тогда, когда мы замечаем практическую отсылку к этому будущему. Так, субпролетарии могут формировать магические и фантастические упования, которые лишь внешне противоречат объективной истине условий их жизни, потому что эти надежды характеризуют стремление к будущему тех людей, у которых нет объективного будущего; аналогично этому, дочь рабочего или крестьянина, относительно которой статистика показывает, что ей потребовалось заплатить за доступ к высшему образованию «ссылкой» на филологический факультет, может переживать свою учебу как свершение в полной мере позитивного «призвания», хотя ее практики, прежде всего в их модальности, демонстрируют практическую отсылку к объективной истине условий ее жизни и будущего<sup>(3)</sup>. Классовый

<sup>(3)</sup> Те же самые методологические требования навязывают себя этнологу, который — под страхом впасть в абстракцию — должен видеть в реконструкции системы моделей лишь один момент исследований и который должен описать отношения, объединяющие систему моделей и систему позиций. Здесь не место показывать, как логические оппозиции, организующие мифоритуальную систему, коренятся в позициях (в частности, в позициях по отношению ко времени) — вплоть до телесного существования.

габитус есть не что иное, как тот (в самом обычном смысле) *опыт*, который непосредственно выявляет то или иное упование или притязание как разумное или неразумное, тот или иной потребительский товар как доступный или недоступный, то или иное поведение как приемлемое или неприемлемое. Словом, тотальная антропология должна завершиться анализом процесса, когда объективность укоренится в субъективном опыте и через субъективный опыт: тотальная антропология должна преодолеть момент объективизма, включив его в себя, и обосновать его теорией экстерииоризации интериорности и интериоризации экстерииорности.

Итак, все складывается так, словно на сознание всегда пала тень объективных условий: инфрасознательная референция на объективный детерминизм входит в детерминизмы, которые довлеют над практикой и которые важной частью своей объективности всегда обязаны участию субъективности, отмеченной их отпечатком и обусловленной овладением ими. Тем самым наука об объективных регулярностях остается еще абстрактной, пока она не включает в себя науку о процессе интериоризации объективности, что приводит к формированию тех систем бессознательных и длительных диспозиций, какими являются классовый габитус и этос; пока эта наука не работает над установлением того, как тысячи повседневных «малых восприятий» и сходящихся и повторяющихся санкций экономического и социального универсума незаметно, с самого детства и на всем протяжении жизни, посредством непрестанных напоминаний формируют то «бессознательное», которое парадоксально определяется как практическая референция на объективные условия.

Пришла пора, чтобы науки о человеке уступили философии надуманную альтернативу между субъективизмом, упорно ищущим место «чистого» возникновения творческого действия, не сводимого к структурным детерминизмам, и объективистским панструктурализмом, притязающим на то, что он напрямую порождает структуры, исходя из структур, посредством своего рода теоретического партеногенеза, и никогда не обнаруживающим свою истину яснее, нежели превращаясь



в идеализм общих законов идеологии и маскируя под внешней материалистической идеологией отказ соотносить символические выражения с социальными условиями их производства. Момент методического объективизма, неизбежный, но пока еще абстрактный момент требует самопреодоления: приносить в жертву построению объективных отношений построение отношений между агентами и этими объективными отношениями или игнорировать вопрос об отношении между двумя этими типами отношений означает посвящать себя *реализму структуры*, которая, занимая место, противостоящее реализму элемента, гипостазирует системы объективных отношений в тотальностях, уже сложившихся за пределами истории индивида и истории группы. Напоминать, что объективные отношения существуют и реально реализуются только в том продукте и через тот продукт интериоризации объективных условий, каким является *система предрасположенностей*, не означает впадать в наивность субъективизма или «персонализма». Между системой объективных регулярностей и системой непосредственно наблюдаемых типов поведения всегда вклинивается медиация, каковая является не чем иным, как габитусом, геометрическим местом детерминизмов и детерминации, исчисляемых вероятностей и переживаемых упований, объективного будущего и субъективного замысла. Итак, классовый габитус, понимаемый как система органических или ментальных предрасположенностей и бессознательных схем мысли, восприятия и действия, есть то, что способствует тому, чтобы агенты — в *хорошо обоснованной иллюзии* создания непредвиденной новизны и свободной импровизации — могли порождать всевозможные мысли, восприятия и действия, соответствующие объективным регулярностям, потому что сам этот габитус был порожден в условиях, объективно определяемых этими регулярностями, и через такие условия. Только механистическая репрезентация отношений между объективными отношениями и определяемыми ими агентами может способствовать забвению того, что габитус, этот продукт обусловленностей, представляет собой условие производства мыслей, восприятий и действий, каковые сами

не являются непосредственным продуктом обусловленностей, хотя эти мысли, восприятия и действия — будучи состоявшимися — являются постижимыми, лишь исходя из познания этих обусловленностей, или, точнее говоря, произведенного ими производящего принципа. Словом, служа принципом *структурированного*, но не структурного *праксиса*, габитус, эта интериоризация экстериорности, включает в себя причину всякой объективации субъективности.

О фотографии можно сказать то, что Гегель говорил о философии: «Ни одному искусству, ни одной науке не выказывает эта последняя степень презрения, никто не предполагает, что обладает ими исконно»<sup>(4)</sup>. В отличие от более притязательной культурной деятельности, такой как рисование, живопись или практика игры на музыкальном инструменте, — даже в отличие от посещения музеев или концертов, фотография не предполагает ни культуры, передаваемой через Школу, ни обучения и «ремесла», наделяющих ценностью потребление культуры и культурные практики, обычно считающиеся наиболее благородными, запрещая ими пользоваться первому встречному<sup>(5)</sup>.

Ничто более непосредственно не противостоит расхожему образу художественного творения, нежели деятельность фотолюбителя, который зачастую требует от фотоаппарата сделать вместо самого себя наибольшее возможное число операций, отождествляя степень совершенства прибора, которым он пользуется, с соответствующей степенью автоматизма<sup>(6)</sup>.

<sup>(4)</sup> *Principes de la philosophie du droit*, Préface [Гегель Г. В. Ф. Философия права. Пер. Б. Г. Столпнера — М.: Мысль, 2007. С. 34.].

<sup>(5)</sup> 8 135 000 фотоаппаратов в рабочем состоянии, как минимум по одному фотоаппарату на половину семей, 845 000 фотоаппаратов, продаваемых каждый год, — этих цифр достаточно для того, чтобы свидетельствовать о чрезвычайной распространенности фотографической практики в силу ее доступности.

<sup>(6)</sup> Суждения о фотографии, с одной стороны, включают в себя целую простонародную философию технического объекта, а точнее говоря, автомата, и, с другой стороны, подлинные спонтанные эстетические «теории»: например, очень частый отказ рассматривать фотографию как искусство инспирируется кратким определением фотоаппарата как автомата и в то

Между тем даже если производство образа полностью зависит от автоматизма фотоаппарата, фотосъемка остается выбором, включающим эстетические и этические ценности: если, с абстрактной точки зрения, природа и прогресс фототехники тяготеют к тому, чтобы делать все предметы объективно «фотогеничными», то все-таки — в теоретической бесконечности фотографий, которые для нее технически возможны, — каждая группа селекционирует некую конечную и определенную гамму сюжетов, жанров и композиций. Ницше говорит о художнике: «Он, наконец, на свой рисует вкус. // И значит, то, что может срисовать»<sup>(7)</sup>. Оттого, что фотография «рисует то, что можно срисовать», оттого, что она включает в себя тенденцию к фиксации, т. е. к торжественности и увековечению, она не может предаваться случайностям индивидуальной фантазии и, через посредство *этоса*, интериоризации объективных и общих регулярностей; группа подчиняет эту практику коллективным правилам, так что самая непритязательная фотография выражает — помимо явных интенций того, кто ее снял, — систему схем восприятия, мыслей и оценок, общую для группы в целом.

Иначе говоря, ареал того, что для данного социального класса выдвигает себя в качестве действительно «фотогеничного» (т. е. совокупность «осуществимых» фотографий или фотографий, «которые следует сделать», в противопоставлении к миру реальных, объективно являющихся «фотогеничными», при наличии технических возможностей фотоаппарата), оказывается определяемым через имплицитные модели, которые можно уловить посредством фотографической практики и ее продукта, потому что объективно они определяют смысл, каким некая группа наделяет акт фотографирования, онтологически повышая статус воспринимаемого объекта до уровня объекта, достойного быть сфотографированным, т. е.

же время сильно этически окрашенным представлением о художественной деятельности.

<sup>(7)</sup> *Le Gal Savoir*, 245 [Ницше Ф. Соч. В 2-х тт. Т. 1. Пер. К. А. Свасьяна — М.: Мысль, 1990. С. 510.]

зафиксированным, сохраненным, сообщенным, показанным и достойным восхищения. Нормы, организующие фотографическое схватывание мира посредством оппозиции между фотогеничным и нефотогеничным, неотделимы от системы имплицитных ценностей, свойственных классу, профессии или художественной школе, чья фотографическая эстетика всегда составляет лишь один аспект чего-то — даже если она изо всех сил стремится к автономии. Адекватно понимать определенную фотографию — независимо от того, является ли ее автором корсиканский крестьянин, болонский мелкий буржуа или парижский профессионал, — означает не только воспроизводить *провозглашаемые* ею смыслы, т. е. в известной мере эксплицитные намерения ее автора; это означает также расшифровывать избыток значения, который она *выдает*, будучи причастной к символике некоей эпохи, некоего класса или некоей художественной группы.

Если дано, что, в отличие от такой полностью сакрализованной художественной деятельности, как занятия живописью или музыкой, фотографическая практика считается общедоступной как с технической, так и с экономической точки зрения, а те, кто ею занимаются, не ощущают себя руководимыми системой эксплицитных и кодифицированных норм, а определяют легитимную практику через ее объект, встречаемость и модальность, — то анализ субъективного или объективного смысла, каким субъекты наделяют фотографию как практику или как культурную работу, предстает как привилегированное средство восприятия в наиболее аутентичном выражении эстетик (и этик), свойственных различным группам или классам, и особенно — народной «эстетики», каковая может проявляться у них в виде исключения.

Фактически даже если все настраивает на ожидание, что эта невзыскательная деятельность без традиций предается анархии индивидуальной импровизации, то представляется, что нет ничего более отрегулированного и конвенционального, нежели фотографическая практика и любительские фотографии: возможности фотографировать, сфотографированные предметы, места и люди или даже сама композиция обра-

зов — все как будто бы подчиняется имплицитным канонам, навязывающим себя весьма обобщенно; сведущие любители или эстеты воспринимают эти каноны как таковые, но лишь для того, чтобы изобличить в них нехватку хорошего вкуса или техническую неловкость. Если в этих фотографиях — обездвиженных, солидных, чопорных, изготовленных согласно правилам социального этикета, — производимых фотографиями семейных праздников и отпускных сувениров, мы не сумели распознать этот свод имплицитных либо эксплицитных правил, которые определяют разную эстетику, то это, вероятно, из-за приостановки действия чрезвычайно суженной (и социально обусловленной) дефиниции культурной легитимности. Наиболее банальные задачи всегда подразумеваются при действиях, которые ничем не обязаны одному лишь исследованию эффективности, а действия, наиболее непосредственно ориентированные на практические цели, могут дать повод для эстетических суждений — в той мере, в какой способ достижения преследуемых целей может стать объектом специфического схватывания: существуют прекрасные способы возделывания земли или подстригания живой изгороди, как существуют прекрасные математические решения или прекрасные прорывы обороны в регби. Итак, наибольшая часть общества может быть изгнана из мира легитимной культуры, не будучи изгнанной из мира эстетики.

Даже если эстетические суждения и эстетические способы поведения не подчиняются специфической логике автономной эстетики, они организуются не менее систематически, но исходя из совершенно иного принципа, так как эстетика тогда является всего лишь одним измерением системы имплицитных ценностей, т. е. *тоса*, соотносящегося с принадлежностью к некоему классу. Характерная черта всех народных искусств состоит в том, чтобы подчинять художественную деятельность социально регулируемым функциям, — тогда как разработка «чистых» форм, как правило, считающихся более благородными, предполагает исчезновение всевозможных функциональных свойств и каких бы то ни было ссылок на практические или этические цели. Эстеты, которые стремятся избавиться

фотографическую практику от социальных функций, каким ее подчиняет подавляющее большинство фотографов, — а именно, в основном, от регистрирования и накопления «воспоминаний» об объектах, людях или событиях, социально характеризующихся как важные, — пытаются подвергнуть фотографию трансформации, аналогичной той, которую испытали такие народные танцы, как буррэ, сарабанда, аллеманда или куранта, когда оказались интегрированными в ученую форму сюиты<sup>(8)</sup>.

После того, как фотография конституировалась в качестве объекта социологических исследований, сразу же стало необходимо установить, как каждая группа или каждый класс регулирует и организует индивидуальную практику, наделяя ее функциями, приспособленными к свойственным им интересам; но изолированных индивидов и отношения, в которых они находятся с фотографией как с практикой или как с предметом потребления, невозможно было непосредственно принять за объект, не рискуя впасть в абстракцию. Лишь методологическое решение изучать, в первую очередь, реальные группы<sup>(9)</sup> позволило заметить (или воспрепятствовало забвению того), что смысл и функция, какими наделяют фотографию, непосредственно связаны со структурой группы, с ее большей или меньшей дифференциацией и, прежде всего, с ее положением в социальной структуре. Таким образом, отношения крестьянина к фотографии представляют собой в конечном счете, лишь один аспект отношений, какие он поддерживает с городской жизнью, идентифицируемой с жизнью современной, — отношения, актуализируемые в непосредственно переживаемом отношении с жителем городка и «от-

<sup>(8)</sup> Однако попытки сформировать «чистую» фотографию, наделенную автономной эстетикой, зачастую впадают в противоречие, так как отказ принять и признать то, что образует специфичность фотографического акта, но также и отказ от доступности фотографирования, приводит к заимствованию эстетических норм сакрализованных искусств, таких как живопись.

<sup>(9)</sup> На протяжении 1960 г. вышли три монографии, одна из которых посвящена одной беарнской деревне, другая — рабочим заводам Рено, а третья — двум фотоклубам лильского региона. Во всех этих случаях исследователи прибегали, главным образом, к продолжительному наблюдению и к свободным беседам.

пускником»: если, определяя свою позицию по отношению к фотографии, крестьянин задействует все ценности, определяющие «настоящего» крестьянина, то дело здесь в том, что этот городской вид деятельности, достояние буржуа и горожанина, ассоциируется с таким искусством жизни, которое ставит под сомнение крестьянское искусство жизни, принуждая крестьянина эксплицитно самоопределиться<sup>(10)</sup>.

Помимо интересов, присущих каждому классу, именно объективные, хотя и смутно ощущаемые отношения между классом как таковым и другими классами косвенно выражаются через позиции индивидов по отношению к фотографии. Подобно тому, как, отвергая практику фотографии, крестьянин выражает отношения, которые он поддерживает с городским образом жизни, отношения, в которых и через которые он ощущает особость своего образа жизни; подобно тому, как смысл, каким мелкие буржуа наделяют свою фотографическую практику, выражает или выдает отношения, поддерживаемые средними классами с культурой, т. е. со стоящими над ними классами, которые сохраняют за собой привилегию культурных практик, считающихся наиболее благородными, — и отношения с простонародными классами, из коих мелкие буржуа стремятся любой ценой выделиться, продемонстрировав в доступных им практиках свою добрую культурную волю. Именно так члены фотоклубов стремятся сразу и облагородиться культурно, пытаясь облагородить фотографию, этот находящийся в пределах их досягаемости и посильный им заменитель благородных искусств, — и обрести в дисциплинах своей секты тот корпус технических и эстетических правил, которого они лишены, ибо они считают вульгарными правила, какими руководствуется простонародная практика. Отношения, в которых индивид находится с практикой фотографии, являются, по существу, *опосредованными*, так как они всегда

<sup>(10)</sup> Пропорция занимающихся фотографией повышается от 39% в городах с населением менее 2000 жителей до 61% в городах от 2000 до 5000 жителей.

включают референцию к отношениям, которые члены других социальных классов поддерживают с фотографией и тем самым — со всей структурой межклассовых отношений.

Ставить перед собой задачу преодолеть абстракции мнимого строгого объективизма ценой усилия, направленного на то, чтобы уловить системы отношений, замаскированных заранее сконструированными тотальностями, — это полная противоположность уступке соблазнам интуиционизма, который, пробуждая ослепляющие очевидности ложного близкого знакомства, в конкретных случаях только и делает, что преобразует повседневные банальности, касающиеся бренности, эротики и смерти, в ложный анализ сущности. Поскольку фотография, по меньшей мере внешне, весьма плохо поддается чисто социологическим исследованиям, она представляет собой вожделенный удобный случай предъявить то, что социолог, старающийся расшифровать всегда являющееся всего-навсего *здоровым смыслом*, может извлечь из образа, не становясь визионером. А тем, кто ожидает от социологии, что она даст им «видения», что можно ответить, кроме фразы Макса Вебера: «пусть они идут в кино»?



## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

«В большой семье каждый знает, что даже взаимопонимание не препятствует тому, что между двоюродными братьями и сестрами, дядьями и тетями иногда случаются бурные или скучные разговоры. Когда я ощущаю, что тон вот-вот повысится, я достаю альбом наших семейных фотографий. Все устремляются к нему, удивляются ему, находят в нем друг друга — сначала малыши, потом подростки; ничто не может их так успокоить, и очень быстро все оказывается в порядке».

М-ль Б. К., Гренобль (департамент Изер)

*Elle*, 14-1-65, «Читательницы судачат»

«Когда этот Фэн оказался при смерти, (...) он сказал: «Сам я видел, как наставники умирают лежа или сидя, но не стоя. Знаете ли вы наставников, которые умерли стоя?» Монахи сказали: «Да, случаи этого сообщались». — «А знаете ли вы хотя бы одного, кто скончался бы, стоя на голове?» — «Нет, до сих пор этого не было», — ответили ему. Тут же Фэн встал на голову и испустил дух».

Д. Т. Судзуки,

*Очерки по дзен-буддизму*

# ГЛАВА ПЕРВАЯ КУЛЬТ ЕДИНСТВА И КУЛЬТИВАЦИЯ РАЗЛИЧИЙ

(Пьер Бурдьё)

В чем и почему фотографическая практика оказалась предрасположена получить столь широкое распространение, что существует мало семей, по крайней мере в городах где не было бы фотоаппарата? Достаточно ли сослаться на доступность инструментов для этой практики и на доступность практики для этих инструментов? Действительно, существуют дешевые фотоаппараты и — в отличие от более притязательной деятельности, такой как игра на музыкальных инструментах, — фотография не требует ученичества или требует незначительного ученичества; однако отсутствие экономических и технических препятствий служит достаточным объяснением лишь в случае, если мы в качестве гипотезы предположим, что фотографирование как потребление соответствует потребности, которая может найти удовлетворение при наличии скромных экономических средств. Но не способствует ли это затушевыванию социологической проблемы, давая слишком простое объяснение, тогда как его должна дать социология?

Психологическое объяснение через «мотивации» находит главный аргумент в том факте, что обладание фотоаппаратом неразрывно связано с доходом<sup>(1)</sup>, а это как будто бы позволяет считать фотоаппарат товаром потребления, сравнимым с автомобилем или с телевизором, и видеть в обладании таким товаром всего лишь один из показателей уровня жизни<sup>(2)</sup>. Если повы-

<sup>(1)</sup> См. Приложение.

<sup>(2)</sup> И это еще, если довольствоваться грубыми связями. При более пристальном

шение жизненного уровня имеет почти автоматическим эффектом рост распространения фотоаппаратов и числа фотографов, то мы вправе предположить, что существует «естественное» стремление к фотографической практике, которое может оставаться постоянным в разных средах и ситуациях, потому что, будучи инспирированным универсальными «мотивациями», оно не зависит от социальной обусловленности; согласно этой гипотезе, поведение — позитивное или негативное — является всего лишь равнодействующей между двумя силами — более или менее интенсивными «мотивациями», побуждающими к действию, и «узлами», действию препятствующими.

Если брать на вооружение этот «метод», то мотивации к фотографической деятельности можно описать следующим образом<sup>(3)</sup>: факт фотосъемки, хранения или рассматривания фотографий может принести удовлетворение в пяти областях — 1) «защиты от бега времени, 2) коммуникации с другим и выражения чувств, 3) реализации самости, 4) социального престижа, 5) развлечения или эскапизма». Точнее говоря, функция фотографии состоит в том, чтобы помогать преодолевать тревогу, вызываемую течением времени, — либо предлагая магический заменитель того, что разрушило время, либо восполняя дефекты памяти и служа точкой опоры при вызывании ассоциированных воспоминаний, словом, предлагая ощущение преодоления времени как деструктивной силы; во-вторых, фотография может благоприятствовать коммуникации с другим, позволяя совместно переживать прошедшие моменты или показывать другим интерес или приязнь,

рассмотрении отношения между практикой и качеством практики, с одной стороны, и аудиовизуальным оборудованием — с другой, предстают проблематичными. Если воздержание от фотографирования более частотно для тех, у кого есть только радиоприемник (50%), то еще сильнее оно представлено для обладателей радиоприемника и телевизора (46%) и среди обладателей электрофона вместе с радиоприемником и телевизором (31%). Аналогично этому — если практика цветной фотографии и киносъемки, из-за одной своей стоимости, естественно, более частотна для обладателей аудиовизуального оборудования, то она остается фактом жизни меньшинства.

(3) Речь здесь идет не о воображаемом описании, а о резюме «психологического исследования фотографии», осуществленного специальной группой по изучению рынка и мотивации.

которые мы к ним питаем; в-третьих, она дает фотографу средство «самореализации», либо давая ему ощутить собственную «мощь» магическим присвоением или возвышающим, или карикатурным воссозданием представленной вещи, либо предоставляя ему благоприятный случай «более интенсивно переживать свои эмоции», либо позволяя ему выразить художественную интенцию или продемонстрировать техническое мастерство; в-четвертых, фотография дает удовлетворение от престижа — благодаря технической ловкости, или свидетельству о личном переживании (путешествие, событие), или о трате на показ; наконец, она может предоставить средство эскапизма или просто развлечение вроде игры. И наоборот, «финансовая узда, боязнь провала или посмешища и желание избежать сложностей» могли бы составить принципы, препятствующие фотографической практике.

Таким образом, от имени метода, «принципом коего является объяснение и понимание поведения индивидов, не доверяя (...) причинам, которые дают сами индивиды», мы определенно не делаем ничего иного, кроме перечисления разрозненных причин или обоснований, которые каждый субъект может — усилием воображения — привести, чтобы обосновать свои занятия или воздержание от них. Эта вульгата, дискурс, располагающийся на полпути между повседневной болтовней и научной гипотезой, прекрасно выполняет свою функцию: он может дать иллюзию обнаружения истин, открывая общие места и выражая их на наукообразном языке. Но в той мере, в какой эта психология дает, как минимум, описание смыслов и ценностей, какими фотографы увлечены (или полагают, будто увлечены) в своей деятельности, эта психология, которая, обещая исследование глубин, выводит лишь на поверхность, является менее тревожной, нежели та, что — заботясь об исполнении обещаний — погружается во фрейдистские бездны вуайеризма, нарциссизма и эксгибиционизма.

В действительности, сама интенция находить в мотивациях (т. е. в конечных причинах) принцип объяснения фотографии обрекает психолога на то, чтобы придерживаться психологических функций в том виде, как они переживаются, — т. е. на «удовлетворения» и «основания» вместо того, чтобы

изыскивать социальные функции, маскируемые «основаниями», функции, реализация которых, кроме прочего, приводит к непосредственному переживанию «удовлетворения»<sup>(4)</sup>. Словом, принимая следствие за причину, мы объясняем фотографическую практику, подчиненную социальным правилам, нагруженную социальными функциями и на этом основании переживаемую как потребность, через то, что является ее следствием, а именно — через психологические удовлетворения, каковые она предоставляет<sup>(5)</sup>.

Весьма очевидно, что мы не можем удовлетвориться, например, тем, чтобы видеть в фотографической практике простонародных классов равнодействующую между потребностью, внушенной универсальными мотивациями, и финансовыми обстоятельствами, — так как тогда конкретное является всего лишь алгебраической суммой двух абстракций. По существу, мы обрекаем себя на абстрактную универсальность потребностей или мотиваций, пока отрываем чаяния от конкретной ситуации, в каковой они складываются, от ситуации, объективно обусловленной экономическим принуждением и социальными нормами<sup>(6)</sup>. Иначе говоря, чаяния и требования по форме и со-

<sup>(4)</sup> Отсюда не следует делать вывод, что психология не должна сказать своего слова. Фактически она одна может ответить на вопрос, который ставит социология: почему эта деятельность и, прежде всего, этот продукт, фотографическое изображение, предрасположены к тому, чтобы служить функциям, коими их наделяет общество?

<sup>(5)</sup> Надо ли напоминать критику, обращенную Дюркгеймом в адрес Спенсера: «Социальные факты не являются простым развитием психических фактов, но вторые в значительной части служат всего лишь продолжением первых в пределах сознания. Этот тезис весьма важен, так как противоположная точка зрения продолжает в каждый момент побуждать социолога принимать причину за следствие, и наоборот» (*Division du travail social*, p. 341).

<sup>(6)</sup> Действуя так, мы не только обрекаем себя на то, чтобы принимать следствие за причину но еще рискуем усмотреть аутентичное высказывание удовлетворений и оснований в том, что является всего лишь формулой любезности или репликой в воздух. В сущности, нередко бывает так, что под влиянием ситуации анкетирования субъект приводит в качестве пережитого смысла своего поведения наиболее престижные из возможных объяснений, — или же выбирает свой ответ как бы наобум из ряда одинаково искусственных возможностей, так как вопрос производит на него впечатление совершенно надуманного.

держанию определяются объективными условиями, исключая возможность стремления к невозможному.

Понимать то, что означает для рабочих факт перемежающихся занятий фотографией в случаях, определяемых традиционно и согласно канонам традиционной «эстетики», — словом, полностью понимать смысл и функцию, какими рабочие наделяют фотографию, означает понимать отношения, которые они поддерживают с условиями их жизни: их отношения с каким бы то ни было типом блага, по существу, подразумевают молчаливую ссылку на систему объективных возможностей и невозможностей, определяющую и эти условия, и условия, совместимые либо несовместимые с объективной данностью, адаптацию к которой они ощущают. Именно так — в данном случае — согласие на причудливую и примитивную практику, а также небольшой энтузиазм относительно интенсивной практики предполагают усвоение границ, определяющих экономические препятствия, — и одновременно осознание того, что на правах абстрактной и невозможной возможности существует другая форма практики, возможной *для других*.

Отсюда возникает стиль заявлений рабочих, когда их расспрашивают об их фотографической практике. Многочисленные предположения, вопросительное или условное построение фраз, соотносённость с наиболее виртуозными мастерами, каких они знают, и, обобщенно говоря, зачастую онейрический и игровой характер утверждений отсылают к осознанию следующей абстрактной и отдаленной возможности: «Если бы у меня был хороший аппарат, я бы ходил в фотоклуб»; «Если бы у меня было свободное время...»; «Если бы я делал снимки, я снимал бы повсюду, куда ходил: в горах, на побережье, в городе».

Однако все это содержится в выражении, каким обосновывается отказ: «Это не для нас», т. е. мы не те, для кого этот предмет или эта деятельность существует как объективная возможность; следовательно, этот предмет или эта деятельность могли бы существовать для нас в виде «разумной» возможности, только если бы мы были другими, если бы мы были поставлены в иные условия существования. Тем самым мы

видим, что отношение к любому благу всегда скрывает смутную ссылку на конкретную особенность объективной ситуации, непосредственно квалифицирующую ее как доступную либо недоступную. Но сказать «Это не для нас» означает больше, чем «Это слишком дорого» (для нас): будучи выражением усвоенной потребности, эта формулировка стоит, если так можно сказать, в изъявительно-повелительном наклонении, так как она выражает сразу и невозможность, и запрет; это ссылка на порядок и напоминание о порядке.

Кроме того, благодаря факту, что осознание невозможности и запрета складывается со ссылкой на ситуацию в ее конкретности, оно сопровождается признанием условного характера этой невозможности и этого запрета, т. е. осознанием условий, какие следовало бы объединить, чтобы снять невозможность и запрет. Так, в данном конкретном случае позиция по отношению к фотографии определяется именно через референцию к системе требований, характеризующих более притязательный, а следовательно, более дорогостоящий тип занятий фотографией.

Иллюстрацию к этому анализу мы видим в утверждениях рабочего (45 лет), заявившего: «Я фотографирую в основном моих детей, естественно; товарищей... Снимаю их, в основном, на память, так как этих людей я особенно не люблю. Я предпочитаю пейзажи или же фотографию с натуры, в движении (...). В этой области я с большим удовольствием снимал бы внутри помещений, но для этого необходимы экраны, подсветка, длительная наводка». Словом, другая практика предполагала бы другое оборудование, но другое оборудование предполагало бы другую позицию по отношению к фотографии, а стало быть, другие условия жизни: «Нет, я не удовлетворен фотографиями, которые снимаю, не думаю, что с таким аппаратом можно работать лучше; мне бы понадобился другой аппарат (...). Надо знать, что придется пожертвовать целую пленку, чтобы получить какой-нибудь результат, а вот я бы хотел, чтобы мои фотографии хорошо выходили с первого раза, чтобы не тратить деньги зря». Значит, ощущая, что более притязательная практика невозможна и недоступна, люди *запрещают себе* вырабатывать к ней склонность и говорят, что не любят фотографию: «Чтобы любить съемку в помещениях, необходимо любить фотографию: если бы

я так снимал или крупным планом, я предпочитал бы сам проявлять пленку. Но у меня на это нет ни времени, ни возможности, ни средств».

Исходя из этой логики, можно понять весь смысл отношений к техническому объекту, частным случаем которых служат отношения к фотоаппарату. Если рабочие, очень увлеченные фотографией, зачастую с известной гордостью настаивают на простоте своего оборудования, описывая как выбор знатоков то, что является также условием экономической вынужденности, то дело здесь в том, что в более тонких технических манипуляциях они находят способ примирения их интереса к наиболее усовершенствованным (а стало быть, и самым дорогим) устройствам с заботой избежать невозможной покупки:

«С аппаратами, как и с остальным: самое дорогое — не наилучшее». «Необходимо хорошее, но не сложное оборудование». «Слушайте, я немного знаю все марки, ну и есть такие, которые выглядят кое-как, но могут давать больше возможностей, если с ними как следует познакомиться. Конечно, если ты не слишком в курсе, тебе нужно много механики. Возьмите вот “автоматику”, хороший фотограф не сможет сделать с ней то, что может с “ручной регулировкой”. Прежде всего, он бы автоматику и не захотел. Это как с автомобилями».

Подобная «ручная работа» сопротивляется искушению техническими объектами, даже уступая им. В отличие от страсти к «штучкам» или, как говорят, к «гаджетам», увеличивающим возможности для манипуляции, приумножая объекты для манипулирования, это аскетическое любительство восполняет отсутствие или чрезмерную простоту инструмента ловкостью остроумных решений, позволяющих достичь того же самого результата по возможности простейшими средствами: притворно пренебрегать совершенствованием технических объектов ради совершенствования техника — это наиболее реалистичский способ признавать недоступность этих объектов, не отказываясь от их совершенства.

Вымышленное объяснение и объяснение вымысла — психология мотиваций, следовательно, оставляет открытым весь во-



прос: как происходит, что фотография смогла получить столь значительное распространение, хотя она не отвечает ни первичной, т. е. естественной, потребности, ни — к тому же — потребностям вторичным, создаваемым и поддерживаемым образом, таким как посещение музеев или походы на концерт.

## ФОТОГРАФИЯ, ПРИЗНАК И ИНСТРУМЕНТ ИНТЕГРАЦИИ

Чтобы бесспорно установить недостаточность строго психологического объяснения фотографической практики и ее распространения, необходимо доказать, что социологическое объяснение может полностью объяснить эту практику и, точнее говоря, ее инструменты, объекты ее предпочтения, ее ритмы, ее встречаемость, ее имплицитную эстетику и даже опыт этой практики, каким обладают субъекты, смыслы, которые они в нее вкладывают, и психологическое удовлетворение, которое они получают.

Прежде всего, мы не можем не поразиться регулярностям, согласно коим организуется обычная практика фотографии<sup>(7)</sup>:

<sup>(7)</sup> Нижеследующий анализ опирается на статистику, взятую, с одной стороны, из исследования, проведенного в 1963 г. Центром европейской социологии и представившего выборку из 692 лиц, живущих в Париже, Лилле и небольшом провинциальном городе, с другой — из совокупности исследований, осуществленных в частных организациях: 1) ORIC [Office of the Registrar of Indigenous Corporations: Бюро регистратора местных корпораций (англ.). — *Примеч. пер.*], Статистическое исследование рынков фотографии, 1958 (а) Т. I, b) Т. II, приложения); 2) SOFRES [Taylor Nelson Sofres — Ведущий европейский институт по изучению маркетинга и общественного мнения. — *Примеч. пер.*], Статистическое исследование о рыночных предпочтениях молодежи, 1964 (Т. II, Используемые молодежью способы получения информации); 3) SEMA [Speciality Equipment Market Association: Рыночная ассоциация производителей специального оборудования; торговая ассоциация, в которую входят различные группы производителей и дистрибьюторов (англ.). — *Примеч. пер.*], Исследование рынка фотоаппаратов большого формата во Франции, 1962 (а) Т. I, b) Т. II, приложения); 4) Психосоциальное исследование потенциально рынка малоформатной фотографии, 1961 (сообщение № 3); 5) SEMA, Психосоциальное исследование фотографии малоформатной фотографии, 1961; 6) Кодак Пате, Исследование пленки 8-мм кино во Франции, 1963. Следовательно, всякий раз при обращении к этим внешним источникам они будут обозначены номером, который дан им здесь. Дабы чрезмерно не

существует не много видов деятельности, которая была бы столь стереотипной и менее подверженной анархии индивидуальных интенций. Более двух третей фотографов — это конформисты-сезонники, занимающиеся фотографией либо по случаю семейных церемоний или сборищ друзей, либо во время летних отпусков<sup>(8)</sup>. С другой стороны, если нам известно, что существует весьма тесное соотношение между присутствием детей в семье и обладанием фотоаппаратом, а фотоаппарат зачастую является нераздельной собственностью семейной группы, то мы видим, что фотографическая практика существует и сохраняется большую часть времени лишь благодаря ее семейной функции, или, точнее говоря, благодаря той функции, которой ее наделяет семейная группа, а именно — празднованию и увековечению значительных моментов семейной жизни, словом, фотографическая практика укрепляет сплоченность семейной группы, периодически утверждая ее чувство самой себя и своего единства<sup>(9)</sup>.

Из-за того, что семейная фотография — ритуал домашнего культа, когда семья является сразу и субъектом, и объектом;

утяжелить текст, мы сохранили только данные, необходимые для демонстрации, и отсылаем к более подробным деталям в приложении.

<sup>(8)</sup> Обобщенно говоря, этот тип практики подразумевает очень малое потребление пленки, чаще всего черно-белой. 32,5% фотографов используют от одной до двух пленок в год и приблизительно 70% — менее шести пленок (SEMA, 3 а); впрочем, известно, что 12% фотографов заявляют о совершенно эпизодической практике, а 56% — об окказиональной практике. Малоинтенсивная практика теснее связана с традиционными поводами, с семейными праздниками и отпусками; при ней, как правило, используются в высшей степени примитивные фотоаппараты (камеры) и самые дешевые чувствительные поверхности (черно-белые).

<sup>(9)</sup> 64% семейств с детьми имеют по меньшей мере один фотоаппарат — в сравнении с 32% бездетных семейств. То, что фотоаппараты зачастую имеют привилегированного пользователя, не должно вводить в заблуждение: в половине семейств фотоаппарат считается принадлежащим всей семье. Этой же причиной объясняется то, что при переходе через порог семейств с одним ребенком процент владельцев фотоаппаратов остается примерно постоянным — независимо от числа членов семейства и от того, что рост доходов может повлечь за собой широкое распространение фотоаппаратов на одно семейство. Дело здесь в том, что фотоаппарат служит, прежде всего, тому, чтобы фотографировать семейство нераздельно, как сплоченную группу, так как фотоаппаратом может обладать все семейство нераздельно.

из-за того, что в семейной фотографии выражается чувство праздника, который семейная группа устраивает самой себе и укрепляет это чувство, выражая его, потребность в фотографиях и потребность фотографировать (интериоризация социальной функции этой практики) ощущаются тем живее, чем более сплоченной является группа — в момент наивысшей сплоченности<sup>(10)</sup>.

Итак, неслучайно социальный смысл и социальная функция фотографии никогда не выглядят с большей отчетливостью, нежели в сельской общине, сплоченной и крепко привязанной к ее крестьянским традициям<sup>(11)</sup>. Если фотографическая карточка, это необыкновенное изобретение, которое могло бы ошеломить или обеспокоить, вводится очень рано и распространяется очень стремительно (между 1905 и 1914 гг.), то объясняется это тем, что она выполняет функции, предшествовавшие ее появлению, а именно — создает торжественность и способствует увековечению «маркированного» времени коллективной жизни. Свадебную фотографию смогли принять столь быстро и с такой повсеместностью именно потому, что она сочеталась с социальными условиями существования, — ведь мотовство входит в праздничное поведение, а покупка групповой фотографии, тра-

<sup>(10)</sup> Как раз потому, что для большинства фотографов фотографирование является всего-навсего простым ритуалом, фотография ассоциируется с весьма бедным психическим содержанием, а «психологический» анализ, как и всякое объяснение с помощью конечных причин, колеблется между тавтологией и *flatus vocis* [Буквально: дыхание голоса (*лат.*). Это выражение приписывается средневековому схоласту Ансельму Кентерберийскому (1033–1109). В работе «О воплощении» тот писал: «Существуют ли универсалии на самом деле, или же это только *flatus vocis*, колебание воздуха?» — *Примеч. пер.*] и обречен на то, чтобы изыскивать столь же таинственные «импульсы», как и отношения, которые они поддерживают с реальным поведением. Кроме того, именно потому, что социальная функция фотографии столь же универсальна, как и принадлежность к группе, осуществление этой функции можно считать универсальной, т. е. естественной, потребностью. Итак, социологическое объяснение воздаст должное и фотографической практике в ее модальной форме, и иллюзорному объяснению, которое «мотивационистская» психология хочет дать этой практике.

<sup>(11)</sup> Наблюдения, послужившие базой для этого анализа, сделаны в деревне Лескир (провинция Беарн). Две монографии, одну из которых выпустила для эльзасской деревни м-ль Югет Кофман, а другую — для корсиканской деревни м-ль Клод Бозн, позволили проверить по всем пунктам анализ, сделанный по поводу Лескира.

та напоказ, от которой никто не может уклониться, не запятнав свою честь, ощущается как обязательная, на правах прославления, воздаваемого молодоженам.

«Групповое фото обязательно; тот, кто не купит его, будет считаться скрягой (*picheprim*). Это было бы оскорблением для приглашенных. Это означало бы пренебрежение. За столом ты на виду, ты не можешь сказать “нет”».

Объект регулируемых обменов, фотография входит в круг даров и ответных даров, каким дает повод свадьба. Все это способствует тому, что не бывает свадьбы без фотографии. Церемония группового фотографирования выдерживается даже тогда, когда им занимаются фотографы-любители; эти последние могут дублировать профессионального фотографа, этого служителя культа, чье присутствие санкционирует торжественность ритуала, — но никогда не заменяют его.

«Иногда среди приглашенных бывают фотолюбители. Но, несмотря на это, надо приглашать фотографов из По; любители снимают молодоженов, когда те выходят из церкви (...). Мы смотрим на эти фотографии, когда из церкви выходят и фотолюбители; а они знают, как происходят церемонии. Они делают фотоснимки даже в церкви, в момент бракосочетания». Другой признак ритуального характера свадебной фотографии: «фотограф никогда не делает снимков торжественного обеда или танцев»<sup>(12)</sup>. Кроме того, любительские фотографии могут заменять «официальные», только если их делают в студии, чтобы затем отправить родственникам и друзьям: «Все относят их в студию, даже самые бедные».

Если мы согласны с Дюркгеймом, что функция праздника состоит в том, чтобы оживлять и воссоздавать группу, мы

<sup>(12)</sup> Аналогично этому, среди фотографий, которые выставляют деревенские жители, мы часто видим ежегодный отретушированный снимок команды по регби, члены которой выстроены в ряд, и очень редко — фотографии, изображающие моменты игры (они складываются в коробку для фотографий).

понимаем, что фотография ассоциируется с праздником, так как она предоставляет средство сделать торжественными эти кульминационные моменты социальной жизни, когда группа в очередной раз торжественно утверждает свое единство. В случае свадьбы образ, запечатлевающий навечно собравшуюся группу или, точнее говоря, собрание двух групп, с необходимостью вписывается в ритуал, функция которого — освящать, т. е. санкционировать и святить союз между двумя группами, который реализуется через союз двух индивидов.

Вероятно, неслучайно порядок, в котором фотография вводится в ритуал значительных церемоний семейной жизни, соответствует социальной важности этих церемоний. Лишь к 1930 г. мы видим появление фотографий первого причастия, а фотографии крестин возникли еще позже и еще более редки. Спустя несколько лет некоторые крестьяне воспользовались приходом фотографов на местные сельскохозяйственные выставки, чтобы сфотографироваться со своими домашними животными, но они остаются исключением. Для крестин, которые никогда не дают повода для большой церемонии и где собираются только близкие родственники, фотография является чем-то исключительным. Первое причастие дает многим матерям возможность сфотографироваться с их детьми. Это лишний раз свидетельствует, что смысл и роль фотографии зависят от социального смысла праздника:

«По случаю свадьбы никогда не просят фотографа снимать детей. Нет. Мы видим это в день первого причастия, на детском празднике. Фотограф имеет большой успех. Малыши в день свадьбы чести не устаиваются, это не их праздник. На детвору в этот день никто не обращает внимания».

Во время свадьбы фотография встраивается в один из циклов ритуально навязываемых обменов. Фотография участника, которую сделают в соседнем городе в понедельник, следующий за церемонией, добавляется к фотографии-сувениру первого причастия, приносимой детьми родственникам и соседям в обмен на подарок.

Можно только одобрить мать, ведущую фотографировать своих детей. В старом обществе, в отличие от сегодняшнего, ребенок никогда не находился в центре внимания. Большие праздники и церемонии сельского общества были, прежде всего, делом взрослых, а детские праздники (например, первое причастие) приобрели значение лишь после 1945 г.; по мере того, как общество предоставляло все более значительное место детям и — одновременно — женщине-матери, закреплялась привычка их фотографировать. В коллекции бедного крестьянина из деревушки портреты детей после 1945 г. составляют больше половины фотографий, тогда как они почти отсутствовали в предыдущей коллекции до 1939 г. В прежние годы фотографировали в основном взрослых, во-вторых, семейные группы, объединявшие родителей и детей, и — в порядке исключения — только детей. Сегодня иерархия перевернулась.

Но сама фотография детей принимается — в значительной степени — потому, что она обладает социальной функцией. Разделение труда между членами семьи отводит жене задачу поддержания отношений с членами группы, живущими вдалеке, и, прежде всего, отношений с ее собственной семьей. Подобно письму, и даже с большим успехом, чем у письма, роль фотографии состоит в постоянном подчеркивании взаимного признания; именно поэтому посылание фотографий, как правило, вызывает учащение переписки. Обычным является отводить детей (по крайней мере, один раз и, если можно, периодически) к родственникам, живущим за пределами деревни, и в первую очередь, если супруга происходит из других мест, к ее матери. Именно жена является инициатором этих поездок, и иногда она совершает их без мужа. Посылки фотографий обладают той же функцией: посредством фотографий новичка представляют группе, которая должна «признать» его.

На этом основании естественным представляется то, что фотография служит предметом истолкования, которое можно называть социологическим, и то, что ее никогда не рассматривают в себе и для себя, в ее технических или эстетических качествах. Считается, что фотограф должен знать свое ремесло, хотя элементами сравнения никто не располагает. Фотография должна

только давать репрезентацию, достаточно верную и точную для того, чтобы обеспечивать узнавание. К методическому рассмотрению и к продолжительному наблюдению фотографий приступают согласно той самой логике, которая господствует при познании Другого в повседневной жизни: сопоставляя знания и переживания, каждого индивида располагают в соотношении с его прямыми родственниками, а просмотр старых свадебных фотографий зачастую принимает форму курса генеалогической науки, когда мать, специалистка в этой области, обучает ребенка отношениям, объединяющим его с каждым из сфотографированных. Дети стремятся узнать, как составлялись пары; они анализируют и сравнивают поля социальных отношений каждой из двух семей; они замечают отсутствующих (что свидетельствует о черновых снимках) и присутствующих, оказавших честь семье. Словом, свадебная фотография служит подлинной социограммой и интерпретируется как таковая.

Для каждого приглашенного фотография подобна трофею, это показатель социального влияния и источник престижа. Принадлежит к «не зажиточному дому», Б... М..., крестьянин из деревушки, обладает всего лишь тремя свадебными фотографиями<sup>(13)</sup>. Напротив того, Ж... Б..., зажиточный горожа-

(13) Чрезвычайно маркированная с экологической и морфологической точек зрения (размер семьи, несомненно, больше в деревнях), оппозиция между городком [bourg] (264 жителя в 1954 г.) и деревушками [hameaux] (1 090 жителей) доминирует над всеми аспектами деревенской жизни, прежде всего над экономической жизнью, так как городок после 1918 г. постепенно приобрел все городские функции: это место жительства пенсионеров, чиновников и представителей свободных профессий (примерно 44,2% глав семейств), ремесленников и коммерсантов (36,6%); сельскохозяйственные трудящиеся, рабочие и собственники составляют в городках лишь ничтожное меньшинство (11,5%), тогда как они образуют подавляющее большинство (88,8%) населения деревушек. Между последними домами городка, где говорят на литературном французском, и отстоящими от них едва ли на сотню метров первыми фермами, где говорят на беарнском диалекте, который жители городка считают низким и вульгарным, проходит подлинная культурная граница, та, что отделяет бывших сельчан с претензиями на городской образ жизни от крестьян из деревушек, привязанных или прикованных к своим традициям и поэтому часто считающихся отсталыми. (Более глубокий анализ этой оппозиции находим в "С libat et condition paysanne", *Etudes rurales*, no. 5-6, avril-septembre 1962, pp. 32-135.)

нин, женатый на младшей дочери из «богатой семьи», держит большое число фотографий, и к ним добавляются фотографии групп «приятелей», снятых во время прогулок или экскурсий. При подробном рассмотрении групп приглашенных можно уловить важные различия: гости Б... М... — это, прежде всего, родственники и соседи, принцип их отбора — традиционный; а на свадьбе Ж... Б..., наряду со статусными гостями, фигурируют «товарищи» супруга и даже супруги.

Дать себя сфотографировать означает предоставить свидетельство о своем присутствии, а это — обязательное дополнение к почтению, полученному благодаря приглашению; это означает высказать то, что мы имеем честь быть приглашенными к участию, и то, что мы участвуем, чтобы оказывать честь.

Ты присутствовал на какой-то свадьбе и не сфотографировался. Это заметили. Ты не был в группе, говорят, что М... Л... нет на фотографии. Предположили, что ты их чураешься, на тебя косо смотрят. (Молодая женщина из городка беседует с мужем).

Как не отметить торжественностью настрой и позицию фотографируемых персонажей? Никто не думает о том, чтобы нарушить инструкции фотографа, чтобы поговорить с соседом, посмотреть в другую сторону. Это означало бы посягнуть на правила приличия и, в первую очередь, нанести оскорбление всей группе, и особенно тем, «кого в этот день чествуют», семьям молодоженов.

Фотографии значительных церемоний возможны, потому что — и только потому что — они фиксируют социально одобренное и социально регламентированное, т. е. уже торжественно отмечаемое, поведение. Ничто не *может* фотографироваться помимо того, что *должно* фотографироваться. Церемония может фотографироваться, потому что она избегает повседневной рутины, и должна фотографироваться, потому что в ней реализуется образ, который группа намеревается создать о самой себе как о группе. То, что фотографируется, и то, что воспринимает рассматривающий фотографию, — это, собственно говоря, не индивиды в их уникальной конкретности, но



социальные роли: молодожен, принимающий первое причастие, военный — или социальные отношения: американский дядюшка или тетушка из Сованьона.

Например, коллекция Б... М... включает в себя фотографию, которая превосходно иллюстрирует первый тип, — она показывает шурина отца Б... М... в форме городского почтальона: полицейский берет на голове, белая рубашка с прямым воротничком и галстуком с белыми квадратиками, редингот без отложного воротничка и с полукруглым вырезом, на груди пластинка с номером 471, жилет со стоячим воротничком, украшенный позолоченными пуговицами, цепочка для часов без самих часов, правая рука лежит на скамеечке восточного стиля. Дочь, покинувшая семью родителей, отправляла в семью не фотографию мужа, но символ его социального успеха. Иллюстрация второго типа — фотография, которая была снята по случаю пребывания шурина Б... М... в Лескире и которая отмечает встречу двух семейств, объединяя дядьев и племянниц, теток и племянников, — как если бы они намеревались показать, что подлинный объект фотографии — не индивиды, но отношения между индивидами: ведь родители из одной семьи держат на руках детей из другой<sup>(14)</sup>.

В большинстве крестьянских домов фотографии, за исключением свадебных и некоторых портретов, спрятаны в коробках. Показывать первому встречному изображения членов семьи было бы неприличием или хвастовством. В большой

<sup>(14)</sup> Большинство недавних фотографий из коллекции Б... М... снято любителями. Часть фотографий супруги Б... М... и его дочери была снята во время визитов, нанесенных жене брата супруги (который проживает в Олороне) в связи с походом на рынок или ярмарку: дети выстроились в первом ряду, взрослые держатся за ними. Что же касается других любительских фотографий, то они — как и вышеописанная — были сняты по приезду шурина из Парижа. Четыре из них выделяются при первом же взгляде на них — те, что показывают Б... М... перед его выками, со стрекалом через плечо, и его племянника в той же позе. Что это: фотографии повседневной жизни, снятые с натуры? В действительности — фотографии игровые и аллегорические: с одной стороны, малозначительный парижанин, играющий в крестьянскую жизнь; с другой стороны, не Б... М..., а беарнская почтовая карточка, на которой фигурирует крестьянин, приближающийся к своей упряжи: он распрямился, берет наклонен к уху, стрекало [agulhade] висит через плечо.

общей комнате и кухне только безличные — повсюду одинаковые — украшения: почтовый календарь или портреты пожарных; лубочные картинки, сообщающие о поездке в Лурд\* или купленные в По. Церемониальные фотографии слишком торжественны или интимны, чтобы выставляться в пространстве повседневной жизни; они могут найти себе место лишь в фотомастерской, гостиной, или — что касается наиболее личных фотографий, как, например, фотографии усопших родителей, — в комнате, вместе с благочестивыми образами, распятием и буксом, освящаемым в Вербное воскресенье. Любительские фотографии запираются в ящиках стола. И наоборот, у деревенских мелких буржуа они приобретают декоративную или аффективную ценность: будучи увеличенными и вставленными в рамки, они украшают стены гостиной вместе с сувенирами, привезенными из путешествий. Они заполняют даже алтарь семейных реликвий, камин в гостиной, и занимают место прежде выставлявшихся там медалей, почетных отличий и дипломов об обучении; деревенская молодежь тайком поместила их — как нечто смешное — в самый темный угол, за дверь, чтобы не шокировать стариков.

Если верно, что горожане, вообще говоря, принимают практику фотографии, — в отличие от крестьян, которые в ней и через нее отказываются от городских ценностей, отрицающих их собственные ценности, — то подавляющее большинство горожан, несмотря на это, наделяют фотографическое изображение тем же значением и той же функцией, что и крестьяне. Однако горожане могут сами изготавливать фотографии, а крестьяне предоставляют это делать профессионалам, не демонстрируя глубокого интереса к занятиям фотографией в собственном смысле слова, так как акцент остается скорее на произведенном изображении, нежели на способе его производства. Потребность фотографировать является большую часть времени не чем иным, как

\* Лурд — городок в Юго-Западной Франции, одно из важнейших мест масового паломничества католиков. В нем находится святилище Девы Марии; местная жительница Бернадетта Субиру сообщила, что в 1858 г. Богородица являлась ей 18 раз. — *Примеч. пер.*

потребностью в фотографиях; мы понимаем, что все факторы, обуславливающие интенсификацию домашней жизни и укрепление семейных связей, благоприятствуют возникновению и интенсификации фотографической практики: если практика по мере старения индивида приходит в упадок, то причина этого заключается в том, что ослабление участия в социальной жизни и особенно в жизни распяленной семьи, вызывает исчезновение причин фотографировать; если разрыв между пропорциональным числом фотографов среди холостяков и женатых людей растет вместе с их возрастом, то объясняется это тем, что продолжительная холостяцкая жизнь свидетельствует о непрерывно слабеющей интеграции в сообщество; если отпуск (каникулы) является одним из основных периодов занятий фотографией, то причина здесь в том, что (хотя бы отчасти) это — один из периодов интенсивной семейной жизни (особенно рождественские каникулы), когда возобновляются отношения с дальними родственниками и — через обмен визитами и подарками — укрепляются отношения с родственниками близкими<sup>(15)</sup>. Именно усилением в высших классах роли, которую играют пейзажные фотографии, за счет фотографий, снятых во время традиционных отпусков, мы в известной мере можем объяснить ослабление связей (обычно укрепляющихся во время отпусков) между «нуклеарной» семьей и семьей в расширенном значении слова<sup>(16)</sup>.

Фактически — если фотографическая практика весьма тесно связана с наличием в домохозяйстве детей (чем младше дети, тем больше занятий фотографией), то дело здесь в том, что рождение ребенка укрепляет склонность к фиксации

<sup>(15)</sup> Эти связи засвидетельствованы в различных опросах. Необходимо добавить, что число владельцев фотоаппаратов является возрастающей функцией числа членов домовладения (вплоть до конкуренции — 5–6 человек).

<sup>(16)</sup> Доля семей, проводящих отпуск у родственников или друзей, регулярно снижается по мере повышения положения в социальной иерархии, а именно: 59,9% — для обслуживающего персонала, 52,6% — для рабочих, 50,5% — для служащих, 38,8% — для средних классов, 33,8% — для свободных профессий и наиболее квалифицированных кадров и 31% — для руководства промышленности и торговли. (См. "Les Vacances des Français en 1961", *Etudes et conjoncture*, no. 5, mai 1962.)

образа семейной сплоченности, а этот образ, в свою очередь, тоже служит укреплению сплоченности<sup>(17)</sup>.

Необходимость приносить жертвы семейной функции фотографии ощущается как императив: «Фотографии мальчугана, теперь я это понял, сделаю сразу же в трех экземплярах; надо для дедушки с бабушкой и для няни». Поскольку фотографии — это и знаки, и привилегированные инструменты внутрисемейного общения, то долг снабжать ими родственников живо ощущается, а неисполнение его представляет собой нечто невежливое или акт разрыва. «Фотографии для семьи? Это необходимо, это очень учтиво, куда там! Теперь мы посылаем их всем подряд, и это идиотизм, это бьет по карману, но иначе рассердятся родственники».

Сообразно степени сплоченности семейной группы, в зависимости от интенсивности связей, которые она поддерживала со старшими поколениями и боковыми ветвями семьи, список полноправных адресатов может варьировать, — но в том, что касается детских фотографий, в нем вроде бы всегда должны фигурировать дедушка с бабушкой, двоюродные братья и сестры (особенно с материнской стороны) и крестная мать. Географическая дисперсия родственников теперь больше, чем когда-либо, требует периодического укрепления родственных уз, и фотография реализует это лучше простого обмена письмами.

Сама фотография значения не имеет, чаще всего это — воспроизводство образа сплоченности группы, который задает сама группа. Среди фотографий, на которых фигурируют разные персонажи, почти три четверти показывают группы, а более половины — детей, либо одних, либо со взрослыми; фотографии, объединяющие взрослых с детьми, обязаны своей частотой и торжественностью (которая отмечается, прежде

<sup>(17)</sup> Рождение ребенка зачастую служит причиной возобновления занятий фотографией, а число работающих фотоаппаратов уменьшается от 63% для домохозяйств с ребенком младше пяти лет до 50% для домохозяйств с ребенком от шести до тринадцати лет (ORIC, 1a).

всего, условной неподвижностью поз) тому факту, что они улавливают и символизируют образ родства<sup>(18)</sup>.

Из-за того, что она может стать предметом коллективного и квазицеремониального созерцания, фотография, и прежде всего цветная, продлевает праздник, в котором она участвует и о важности которого сигнализирует. Торжественное использование изображения праздника как бы вписано в фотографию и инспирирует ее изготовление<sup>(19)</sup>; дело в том, что у фотографии есть предрасположенность служить техникой праздника или, точнее говоря, *техникой многократного повторения праздника*, и в том, что она запечатлевает наиболее эйфорические и способствующие эйфории моменты: вальс тещи или свекрови, невыразимое кривлянье затейника. Будучи чем-то исключительным, фотография улавливает исключительные моменты, «хорошие моменты», которые она преобразует в «добрую память». Ритуально ассоциируемая с праздником, семейной церемонией или собранием друзей, фотография обостряет чувство праздника как исключительного момента, сообщая ему исключительность жертвоприношения. Она уже переживается так, как на нее будут смотреть, и хороший момент как таковой предстает в тем лучшем виде, поскольку фотография открывает его для самого себя как хорошее воспоминание. Она будет рассматриваться так, как переживалась, со всем аккомпанементом из смеха и шуток, продлевающих и пробуждающих праздничный смех и шутки<sup>(20)</sup>. И если фото-

<sup>(18)</sup> Эти данные извлечены из анализа, осуществленного Ж.-К. Шамборедоном и А. Майе, в котором фигурирует подборка взятых наобум 500 любительских фотографий, отданных ретушеру из парижского региона.

<sup>(19)</sup> Если среди всех фотографических принадлежностей наибольшее распространение получила вспышка, то это, несомненно, оттого, что она повышает торжественность акта фотографирования и увеличивает мощь торжественности: ведь мгновенная вспышка как бы материализует мгновение образа и образ мгновения, а также, возможно, напоминает о помпезности официальных церемоний, сопряженной с которыми привыкли видеть вспышку.

<sup>(20)</sup> Фотографии (особенно черно-белые) показывают редко, потому что в них видят средство документации или информации (13%) или же произведение искусства (2% субъектов ссылаются на гордость от фотографирования). Если чаще всего индивиды не демонстрируют конкретной цели или конкретной причины фотографирования, если даже чисто аффективная ин-

графия чаще всего сводится к чистому знаку, постижимому только для тех, кто располагает ключом к нему, то причина здесь в том, что праздник есть нечто создаваемое, творимое из ничего или из пустяков, исходя из чистого решения присутствовать на празднике; поэтому чаще всего сохраняют лишь воспоминание о присутствии на празднике. Фотография запечатлевает это воспоминание: очень часто она не может сообщить, над чем и почему смеялись; она — как минимум — свидетельствует о том, что *действительно* смеялись<sup>(21)</sup>.

Инструмент торжественности, фотография может представить осмеяние сакрализации как символическое кощунство: так, факт заснятия жены друга в смешной или даже неприличной позе может усилить смех, потому что это равнозначно торжественности наоборот, нарушению всех правил благопристойности; это не соответствует правилам приличия и выражает и укрепляет регулируемую «беспорядочность» праздника. Стало быть, необходимо остерегаться того, чтобы видеть эффект десакрализации фотографии в паясничанье перед фотографом или в фотографиях паясничанья: это намеренные варваризмы, обязанные комическим эффектом своему характеру ритуального кощунства. Техника усиления торжественности или техника повышения праздничности и всегда техника праздничной торжественности — фотография становится тем более необходимой, что по мере «распыления» значительных торжеств, вместе с исчезновением публичных знаков праздника, которые могли бы придать чувству присутствия на празднике видимость объективного основания, праздник (годовщина или именины) более чем когда-либо изобличается как нечто смехотворное и произвольное, поскольку семейная

тенция «показать дорогих людей» является редкой (6% обоснований), то объясняется это тем, что — подобно празднику, который она пробуждает в памяти, — интимная церемония, в ходе которой показывают фотографии, сама устаревает.

<sup>(21)</sup> Существует целая совокупность тем, объектов и ситуаций, каковые являются особенно фотогеничными: это «группы клоунов», переодетые персонажи, затейники, т. е. персонажи, взявшие на себя роль «заводил» и поэтому наделенные комическим статусом; это пикники или некоторые моменты военной службы.

группа обречена жить автаркическим способом. Как бы там ни было, торжественное мероприятие, которому служит фотография, имеет возможность преуспеть лишь в том случае, если фотографирование возлагается на члена группы, заботящегося о том, чтобы забыть или способствовать забвению (подобно всем остальным) того, что праздник бывает лишь тогда, когда его «делают», и лишь потому, что его решили «сделать». Как только участие в празднике предполагает обязательную сопричастность к группе, некое сообщничество, чужак может лишь помешать празднику.

Если крестьянин отвергает деятельность, противоречащую его системе ценностей, и доверяет чужому специалисту заботу о том, чтобы совершить ритуал, в котором задействована вся община, то сосредоточенная на самой себе городская семья — естественным образом — доверяет задачу исполнить этот обряд домашнего культа одному из членов семьи, как правило, ее главе<sup>(22)</sup>. Только первичная группа, которая может поддерживать единство и непрерывность в городском обществе, — нуклеарная семья, постепенно лишаящаяся большинства своих традиционных функций, как экономических, так и социальных, — утверждается при накоплении всевозможных знаков своего аффективного единства, т. е. своей интимности. «В прежние годы, — писал Дюркгейм, — домашнее общество было не просто скоплением индивидов, объединенных между собой узлами взаимной привязанности; оно было и самой группой, в ее абстрактном и безличном единстве. Это было наследственное имя со всеми воспоминаниями, о которых оно напоминало: семейный дом, сфера предков, традиционная ситуация и традицион-

<sup>(22)</sup> Наиболее частое распределение ролей в протонародной и мелкобуржуазной среде превращает эту фотографическую практику в мужскую привилегию, тогда как забота о том, чтобы напоминать о необходимости фотографирования, чаще всего выпадает женщине, хранительнице семейных традиций: жена пользуется фотоаппаратом не так часто, как муж (39% домохозяйств по сравнению с 59%), но факт, что компетенция в технических делах по статусу полагается мужчинам, не объясняет полностью атрибуцию мужу этого акта семейного культа (ORIC, 1 а). Именно главе семьи выпадает задача свершения торжественного ритуала фотографирования, к которому женщина может только побуждать, которому она может лишь подражать или помогать.

ная репутация. Теперь все это склонно к исчезновению. Общество, распадающееся каждое мгновение, чтобы восстановиться в других точках, но в совершенно новых условиях и с помощью совершенно иных элементов, не обладает непрерывностью, достаточной для того, чтобы приобрести личную, физиономию, свойственную ему историю, с которой могут сопрячь себя его члены»<sup>(23)</sup>. Разве не естественно, что фотография — при отсутствии других носителей воспоминаний — приобретает функцию «накопителя» семейного наследия?

Если накопление товаров длительного потребления — холодильника, стиральной машины или телевизора — способствует укреплению чувства семейного единства, то приобретение этих серийных товаров не может удовлетворять чувству интимности с такой полнотой, как фотографическая практика, домашнее изготовление домашних эмблем. В действительности, в весьма небольшом диапазоне семейных продуктов фотография с большим успехом, чем садоводство или «домашняя выпечка», эти мнимые уступки ностальгии по автаркии, эффективнее, чем изготовление поделок или коллекционирование, отделяющие от общей группы тех, кто занимается своим хобби, утверждает непрерывность и сплоченность домашней группы и утверждает саму группу, служа ее выражением.

Связь между темами, непременно предлагаемыми профессиональному фотографу, и темами семейного производства устанавливается не случайно<sup>(24)</sup>. Так, в городке на юге Корсики, где фотографическая практика распространена в той мере, в какой туда проникли городские ценности, к профессионалам продолжают обращаться, чтобы увековечить наиболее торжественные события (свадьбу и первое причастие) и самые торжественные моменты этих событий, т. е. во всех случаях, когда необходимо снять персонажа, имеющего социальное значение: например, семейным фотографиям детей, где запечатлены этапы един-

<sup>(23)</sup> *Le Suicide*, Alcan, Paris, 1897, p. 433.

<sup>(24)</sup> Нижеследующий анализ взят из монографического исследования, осуществленного в 1962 г. м-ль Клод Бозэн (Claude Bauhain et Jean-Claude Chamboredon, *La pratique de la photographie en Corse*, Centre de Sociologie Européenne, ronéotypé [Отпечатано на ротаторе. — *Примеч. пер.*], 98 p.).



ственного в своем роде детства, противостоят постановочные фотографии первоучастников, снятые в студии<sup>(25)</sup>. Словом, возникновение практики домашнего фотографирования совпадает с более отчетливой дифференциацией между тем, что относится к порядку публичного, и тем, что относится к сфере частной жизни. Например, многие отказались от больших портретов, которые в предыдущем поколении можно было видеть выставленными в каждом корсиканском доме — на стенах гостиной или в общей комнате — и которые в большинстве жилищ уступили место любительским фотографиям, неприметно висящим на каком-нибудь предмете мебели. Коль скоро мы обращаемся к фотографии уже не только для того, чтобы зафиксировать публичный образ персонажа, столь мало индивидуализированный, что зачастую его не надо официально фиксировать, — и в столь большой степени обусловленный социальными нормами, что он создается не только для показа, но и для сохранения мимолетного выражения лица и неповторимых жестов какого-нибудь члена семьи, — мы вынуждены делать различие между изображениями, предназначенными для семейного созерцания, и изображениями, которые можно показывать «чужакам». Это различие ни у кого не является столь отчетливо выраженным, как у индивидов, прошедших долгие годы за пределами Корсики; эмиграция, по сути дела, вырывает нуклеарную семью из коллективных рамок общинной жизни и превращает каждую индивидуальную историю в ряд уникальных событий, избегая стереотипизации поведения, которая возникает благодаря единому ритму общей жизни. Причастность к различным календарям приводит к отличию торжеств, которые заслуживают того, чтобы праздноваться вместе с исходной группой, от тех торжеств, которые считаются частными, личными или интимными, потому что им нет места в календаре «первичного» сообщества и потому что они столь же разнообразны, как и

<sup>(25)</sup> Обряд перехода, первое причастие знаменует собой вступление в мир взрослых: может быть, неслучайно часы представляют собой подарок, чаще всего предлагающийся по этому случаю, — ведь они подразумевают, что подростки отныне должны подчиняться временным ритмам взрослой жизни.

группы, к каковым эмигрантам придется некоторое время принадлежать. Стало быть, воля к утверждению и к укреплению принадлежности к семейной группе посредством обмена фотографиями представляет собой один из удобных случаев обнаружения того, что публичная жизнь и жизнь домашняя перестали подчиняться одному-единственному корпусу правил (как это некогда было в сельской общине или в общине городка).

Будучи техникой для частного пользования, фотография изготавливает частные образы частной жизни. Посредством фотографического образа индустриальная техника предоставила наиболее обездоленным возможность обладать портретами, которые уже не являются портретами сильных мира сего или лицами Другого. Галерея Портретов претерпела демократизацию, и в каждой семье имеется «заслуженный» портретист в лице ее главы. Фотографировать своих детей означает становиться историографом их детства и готовить им в качестве достояния образ того, кем они были. Кроме того, через посредничество семейной группы первичная функция фотографии напоминает фотографу, чьей задачей является увековечивать важные события и регистрировать семейную хронику в образах: *«необходимо иметь воспоминания о детях»*; семья заставляет давать или снимать фотографии, и, как говорится, *«это еще самая малость»* для фотографа — реагировать на такую коллективную команду. Если — за исключением ничтожного меньшинства эстетов — фотографы видят изначальное назначение фотографии в регистрации событий семейной жизни, если фотографы продолжают приносить семейные альбомы в жертву фотографии обездвиженной, связанной с позированием и стереотипизацией, то о такой фотографии можно судить строго, но дело здесь в том, что фотографы считают ее столь же неизбежной, как и социальные церемонии, которые она увековечивает.

«Семейное фото»? Я тоже им занимаюсь, надо доставлять удовольствие всем подряд. Ведь это что-то! (Техник, 38 лет, Париж).

«Я понемногу снимаю все, но конечно же я должен фотографировать детей, и как раз на это у меня расходуются больше всего пленки» (Служащий, 32 года, Париж).

Семейный альбом выражает истину социального воспоминания. Нет ничего менее похожего на аутистические поиски утраченного времени, чем эти комментированные показы семейных фотографий, интеграционные обряды, коим семья подвергает своих новых членов. Образы прошлого, размещенные в хронологическом порядке, в «порядке причин» социальной памяти, пробуждают и передают воспоминания, заслуживающие того, чтобы быть сохраненными, потому что в памятниках своего прошлого единства группа усматривает фактор унификации или — что то же самое — потому что из своего прошлого она сохраняет подтверждения сегодняшнего единства: вот почему нет ничего более приличного, успокаивающего и воспитывающего, нежели семейный альбом; всевозможные неповторимые включения, которые замыкают индивидуальные воспоминания в особенностях чего-то таинственного, из альбома изгнаны, а общее прошлое или, если угодно, наибольший общий знаменатель прошлого блистает почти кокетливой чистотой часто посещаемого надгробного памятника<sup>(26)</sup>.

## СЛУЧАИ ИЗ ПРАКТИКИ И СЛУЧАЙНАЯ ПРАКТИКА

Итак, наиболее распространенная фотографическая практика объясняется вложенной в нее социальной функцией — быть тем, что она есть, и быть только тем, что она есть; по существу, идет ли речь о ритмах фотографии, о ее инструментах или о ее эстетике, социальная функция, вызвавшая ее к существованию, в то же время определяет рамки, в каких она может существовать, и исключает ее собственное преодоление в сторону практики иного типа — более интенсивной и тре-

<sup>(26)</sup> Может быть, потому, что — под видом пробуждения прошлого, напоминающего вызов духов, — фотография совершает экзорцизм прошлого, напоминая о нем как о таковом, — именно поэтому фотография смогла стать одним из привилегированных орудий социальной памяти и обрести нормализующую функцию, подобную той, какую общество отводит и погребальным обрядам, а именно — оживлять память об усопших и сопряженную с ними память об их кончине: напоминать, что они жили, а теперь мертвы и погребены.

бовательной: из-за того, что ее существование наделено вложенной в нее социальной функцией, фотография солидарна с ритмами группы, и, будучи ограниченной рядом случаев и объектов, она не может снимать непрерывные события, а может снимать лишь относительно редкостные события; точно так же — и по той же причине — фотография приспосабливает к себе всевозможные, даже примитивные и старинные инструменты, лишь бы они были способны обеспечивать реализацию предназначенной для нее функции, а именно — изготавливать образы, которые можно узнавать; наконец, — и опять-таки по той же причине — за неимением возможности избавиться от функций, коим она обязана своим существованием, фотография не может задавать цели самой себе и реализовывать специфические интенции автономной эстетики.

Если справедливо, что практика, подчиняющаяся только семейным интересам, как правило, сама определяет собственные границы, то все-таки верно, что всевозможные вариации в интенсивности и качестве практики нельзя приписывать одной лишь силе «потребности» в фотографиях (в сочетании со структурой и степенью сплоченности семейной среды). Так, например, в той мере, в какой мы можем удовлетворять потребность в фотографиях, не снимая фотографий самостоятельно; в той мере, в какой самостоятельное изготовление фотографий может показаться чем-то вроде роскоши, потому что домашнее производство определенно оказывается чем-то излишним по отношению к фотографиям, снимаемым в основном в студиях, а не дома, — естественно, что обладатели фотоаппаратов становятся все многочисленнее с увеличением доходов. Также само собой разумеется, что даже в рамках ограниченного поля социально сакрализованных предметов есть место для вариаций по интенсивности практики, допускаемых приростом доходов.

У многих конформистов-сезонников есть качественные фотоаппараты и значительное число дополнительных принадлежностей, которые они по-прежнему ставят на службу традиционным функциям фотографии. По существу, необходимо остерегаться видеть в том факте, что по мере увеличения доходов доля владельцев усовершенствованных фотоаппаратов

растет, признак роста требований к качеству практики: интенсифицированные занятия фотографией, которым благоприятствует рост доходов, позволяя совершать более важные расходы на пленку и на дорогую (цветную) пленку и приумножая удобные случаи для фотографирования, сами по себе не могут вызвать преодоление общераспространенной практики и доступ к качественно иной практике. Если мы задаемся целью купить малоформатный аппарат, то в большинстве случаев это происходит не потому, что мы полностью принимаем предлагаемые им технические возможности.

Многие из обладателей малоформатных фотоаппаратов не слишком хорошо знакомы с их ресурсами. Аналогично этому те, кто высказывает предрасположенность к покупке усовершенствованного фотоаппарата, обладают не более профессиональным знанием его свойств, чем те, кто безразличен или враждебен к таким покупкам. Исследование выборки любительских фотографий показывает, что обладатели наиболее усовершенствованных фотоаппаратов (с встроенным фотоэлементом и телеметром или устройством наводки «Рефлекс») имеют, как правило, более слабый уровень технических знаний, чем владельцы менее сложных фотоаппаратов. С другой стороны, обладатели усовершенствованных фотоаппаратов подразделяются на две отчетливо выраженные категории, а именно — на тех, кто хорошо знаком с возможностями своего аппарата и обладает значительной технической информацией, и тех, кто плохо знает возможности своего аппарата и имеет о нем чрезвычайно малую техническую информацию.

Стало быть, можно озаботиться покупкой качественного фотоаппарата, не заботясь о его свойствах. Покупка дорогостоящей аппаратуры как будто бы чаще обуславливается потребительскими привычками, которые заставляют покупать лишь качественные продукты, чем качественным преобразованием намерения фотографировать. Словом, усовершенствование наличных средств приходит в фотографию извне: отнюдь не будучи результатом появления новых требований, разработанных самой практикой фотографии, оно развива-

ет заботу о соответствии расплывчатой групповой норме<sup>(27)</sup>. Эстетическое или даже техническое качество произведенного образа и модальность практики отнюдь не могут выводиться из качеств фотоаппарата, его возможностей или их пределов; рутинное и стереотипное производство большей части фотографий никак невозможно объяснить ограничениями, которые навязывает им несовершенный аппарат и техническая некомпетентность фотолюбителей; сама фотографическая интенция — поскольку она остается подчиненной традиционным функциям — исключает даже мысль о полном использовании возможностей фотоаппарата, который был выбран не из-за его возможностей, и определяет собственные границы в поле технических возможностей.

Интенсификация практики чаще всего происходит также из-за таких внешних условий, как обладание определенным доходом и стиль социальной жизни, а не в силу автономного преобразования практики. На самом деле, если семейная функция фотографий может с большей или меньшей полнотой и на различных уровнях реализовываться сообразно наличным доходам, то она всегда осуществляется лишь в рамках окказиональной практики, как правило, не слишком интенсивной и безразличной к эстетическим амбициям. Если нам дано, что социальная норма одновременно определяет и то, что должно фотографироваться, и то, что может быть фотогеничным, — то поле фотогеничного нельзя расширять до бесконечности, а практика фотографирования не может сохраняться при исчезновении случаев, ему благоприятствующих. Итак, до бесконечности фотографировать фотогеничное невозможно, а за пределами фотогеничного, как говорится, «фотографировать нечего».

Итак, для крестьян Лескира объекты повседневного окружения, за исключением детей — и к тому же только на протя-

<sup>(27)</sup> Каждая группа имеет своеобразное представление о практике и оборудовании, обладать которым считается хорошим тоном. Об этом представлении каждому индивиду напоминают другие члены группы: так, среди фотографов, которые учитывают в своих отношениях возможности малоформатных аппаратов, намерение приобрести такой аппарат встречается чаще всего.

жении нескольких лет, — не кажутся достойными фотографирования: не фотографируют то, что каждый день маячит перед глазами.

«Вот ты едешь за границу, и там, конечно, только и фотографируй! Ну а что фотографировать нам? Главную улицу? Или играть: “я фотографирую тебя, ты фотографируешь меня?” Нет, игра не стоит свеч!» «Как ты думаешь, кому охота фотографировать? И так слишком много смотрим друг на друга! Целый день одни и те же головы! Все знакомы друг с другом до мельчайших подробностей. Сто пятьдесят человек кружились в хороводе без всяких средств коммуникации (...). Это в основном чужаки посылают почтовые карточки. А люди из округи пошлют скорее открытки “сувенир из Лескира” с пьяницей, или же “В Лескире есть хорошее вино”. Но прекрасные виды деревни — нет».

Чрезвычайная узость и однородность жизненного пространства, факт, что взрослая жизнь проходит в той же среде, что и детство, исключают отчуждение, этот ослабленный заменитель блуждания, который побуждает рассматривать виды. Турист или иностранец вызывают удивление жителей Лескира, когда фотографируют предметы повседневного обихода или обычных людей в их привычных занятиях. «Вы фотографируете эти ворота! Ах! Боже мой! Верите ли, но мы не обращаем на них внимания! Впрочем, да! Они симпатичные». Знакомая среда — это то, что всегда видят, но никогда не рассматривают. В крайнем случае соглашаются фотографировать свой дом или приглашать фотографа после ремонта или декорирования (например, в праздничный день), т. е. как бы в «воскресной» обстановке — вроде той, в какой люди наряжаются, чтобы позировать.

«Если бы дом был красивее, интерьер симпатичнее, если бы поля приносили урожай и деревья выглядели хорошо, если бы скотина была ухожена... Но ведь сейчас не так: поля высохли, а коровы тощие».

Если не существует — или почти не существует — фотографов, которые не занимались бы семейной фотографией,

то все-таки масса фотографов наделяет ее другими функциями, каковые фактически являются всего лишь вариантами архетипической функции фотографии. Вероятно, интенсификация фотографической практики весьма тесно связана с отпусками и с туризмом, однако из этого нельзя делать вывод ни о том, что все фотографии, снятые в связи с отпусками или туристскими поездками, невозможно объяснить семейной функцией, ни о том, что одного лишь факта приумножения пригодных для фотографирования случаев достаточно для того, чтобы обусловить возникновение практики, которая наделяется новыми функциями<sup>(28)</sup>. То, что занимающихся фотографией гораздо больше среди тех, кто уезжал в летний отпуск, чем среди тех, кто не уезжал, несомненно, отчасти зависит от того, что практика фотографии, связанная с возможностью отдохнуть в отпуске, зависит от доходов, но также и от того факта, что отпуск образует один из важнейших периодов семейной жизни.

По существу, если варианты объективных возможностей для фотографирования, сопряженных, например, с продолжительностью отпуска или с местом его проведения, не влекут за собой интенсивности модальной практики, то дело здесь в том, что последняя зависит не столько от таких стимулов, как красота пейзажей или разнообразие посещаемых мест, сколько от социаль-

<sup>(28)</sup> Известно, что пропорция семей, уезжающих в отпуск в туристские поездки, растет по мере возвышения в социальной иерархии, она составляет 38,8% для рабочих, 45,9% для обслуживающего персонала, 56,6% для служащих, 71,4% для кадров среднего звена и 87,3% для руководящих кадров ("Les vacances des Français en 1961", *loc. cit.*). К тому же известно, что в рамках одной и той же профессиональной категории различия в доходах обуславливают значительные разрывы в благосостоянии отпускников. Например, среди получающих зарплату в текстильной промышленности Северного региона поездки в отпуск редки (22%) у тех, кто получает ежемесячный доход меньше 400 франков, а у имеющих семейный доход 1200 франков или выше эти поездки составляют 78%. Среди получающих зарплату в парижской автомобильной промышленности привычку ездить каждый год в отпуск разделяют лишь 35% имеющих ежемесячный доход ниже 600 франков и 72% имеющих доход, равный 1200 франкам или превосходящий его. ("Une enquête dans les industries parisiennes de l'automobile et les industries du Nord", *Sondages*, no. 2, 1962).



но определенных возможностей для фотографирования<sup>(29)</sup>. В той мере, в какой отпуск является проявлением более интенсивных семейных отношений (например, для всех, кто хочет побыть с семьей) и более частых дружеских собраний, естественно, что он благоприятствует интенсификации фотографической практики, отчетливо выраженной функцией которой служит увековечение значительных моментов и мест семейной жизни, причем фотографии, снятые во время отпуска, остаются по большей части фотографиями семьи в отпуске<sup>(30)</sup>.

Кроме того, отпуск обуславливает расширение фотографируемой области и способствует настрою на фотографирование, каковой отнюдь не имеет другую природу, кроме традиционной, но является попросту ее продолжением: на самом деле, практика, настолько ассоциируемая с не повседневными событиями, что ее можно считать техникой проведения праздника, конечно же, укрепляется в период, знаменующий собой разрыв с повседневной средой и с рутинной обычной жизни. Принимать то, что можно назвать позой туриста, означает избавляться от отношений невнимательного, хотя и близкого знакомства с повседневной жизнью — отрываясь от недифференцированного фона, на котором выделяются формы, изолирующие момент повседневной жизни. Следовательно, все яв-

<sup>(29)</sup> Исключительные обстоятельства не только влекут за собой какие-то торжественные фотографии, делая временную уступку требованиям семейной функции фотографии. Именно исключительные обстоятельства обуславливают покупку и использование конкретных пленок. Единобразие тем, снимаемых на одну пленку, доказывает, что каждую пленку посвящают торжественному случаю — до такой степени, что редкие оригинальные фотографии или фотографии, по-видимому, вдохновленные внутренним интересом индивида к фотографии, представляют собой дело фантазии, которое любители позволяют себе «вдобавок» — либо после того, как все необходимые фотографии готовы, либо из-за того, что необходимо как можно скорее проявить пленку.

<sup>(30)</sup> Согласно процитированному выше опросу, 12% индивидов, опрошенных по поводу их отпусков, спонтанно характеризуют отпуск, проведенный в семье, как излюбленное развлечение, тогда как сам вопрос скорее предусматривал точную характеристику занятий. Согласно другому опросу ("Les vacances des Français en 1961", *loc. cit.*), жизнь у родственников или друзей для всех социальных категорий (за исключением начальников в промышленности и торговле) — наиболее распространенный способ проживания в отпуске.

ляется источником удивления, а путеводитель — постоянный призыв к удивлению, учебник «вооруженного» и направленного восприятия<sup>(31)</sup>.

Фотография — это то, чем занимаются во время отпуска; это также и то, что образует саму материю отпуска: «Да, это моя жена гуляет по улице; разумеется, во время отпуска, раз уж мы сняли эту фотографию» (служащий, Париж, двадцать восемь лет, показывая свой семейный альбом). Фиксируя образ самых что ни на есть незначительных мест и моментов, их превращают в памятники досуга, потому что фотография нужна для того, чтобы раз и навсегда удостоверять, что у людей есть досуг и досуг фотографировать досуг. Фотография, которая заменяет мимолетную неопределенность субъективных впечатлений решительной определенностью объективного образа, предрасположена к тому, чтобы служить неким трофеем.

Если повседневное окружение никогда не дает повода для фотографирования, то пейзажи и памятники предстают на фотографиях из отпуска на правах декора или знаков; дело в том, что «простонародная» фотография стремится освятить единственную в своем роде встречу (как бы она ни переживалась тысячью других людей в аналогичных обстоятельствах) между некоей личностью и сакрализированным местом, между исключительным моментом существования и местом, исключительным благодаря своему высокому символическому КПД. Повод для путешествия (медовый месяц) увековечивает посещаемые места, а самые торжественные из этих мест увековечивают повод для путешествия. Действительно состоявшееся свадебное путешествие — это чета, сфотографированная пе-

<sup>(31)</sup> Фотография, конечно же, ассоциируется с путешествием и, конкретно, со свадебным путешествием в Париж. За долгий путь, длившийся десять дней, Ж... Б..., ремесленник из Лескира, снял только четыре фотографии, из которых на одной запечатлен факт пребывания в поездке (супруга Ж... Б... сидит на траве, рядом с остановившейся машиной, на обочине дороги), а в Париже — целых сорок шесть. Чаще всего фотографировались памятники, в наиболее полной мере воплощающие Париж или стереотипный образ, какой мы обычно себе о нем составляем: Версаль (десять снимков), Эйфелева башня (восемь), дворец Тюильри (шесть), Нотр-Дам, Елисейские Поля и Триумфальная арка (по два).

ред Эйфелевой башней, так как Париж — это Эйфелева башня и так как настоящее свадебное путешествие — это свадебное путешествие в Париж. Один из образов в коллекции Ж... Б... передается в группе его друзей через Эйфелеву башню, у подножия — супруга Ж. Б... То, что кажется нам варварством или варваризмом, фактически является полным свершением некоего намерения<sup>(32)</sup>: два объекта, предназначенные для того, чтобы один из них увековечивал другой, располагаются строго по центру фотографии, причем центрирование и фронтальность — первостепенные средства для подчеркивания ценности зафиксированного объекта.

Следовательно, фотография становится своего рода идеограммой или аллегорией, ведь индивидуальные и второстепенные черты оказываются отброшенными на второй план. Фотографируемый персонаж размещается в окружении, которое избирается прежде всего из-за мощного символического КПД (хотя временно и случайно оно может иметь внутреннюю эстетическую важность) и рассматривается как знак. Особенно типична фотография, где мы угадываем П., точку, машущую рукой, перед собором Сердца Господня — Сакре Кёр; эта фотография, как зачастую бывает, снята с очень большого расстояния, потому что мы стремимся уловить и памятник в целом, и персонажа: чтобы обнаружить этого последнего, необходимо, как говорится, «знать, что он там». Аналогично этому множество фотокарточек показывают персонажа, ассоциирующегося уже не с «сакрализованным» памятником, но с местом, не имеющим ни малейшего значения, словно знак, к которому нет ключа. Таков случай, например, с фотографиями, снятыми на первом этаже Эйфелевой башни или в коридорах метро; будучи чистой аллегорией, фотография тогда требует подписи: «П... на террасе первого этажа Эйфелевой башни». Иногда и декор бывает совершенно безразличным и анонимным — дверь, дом, сад; но этого никогда не происходит до степени полной утраты

<sup>(32)</sup> Сознательного или бессознательного? Из всех фотографий их авторы предпочитают эту и другую, на которой чета стоит перед Триумфальной аркой.

всякого информативного содержания, потому что в декоре выражается как минимум встреча личности с местом в исключительный момент: вот дверь дома, принадлежащего такому-то, у которого мы остановились во время свадебного путешествия в Париж. Иначе говоря, логика взаимного увековечения персонажей и декора стремится превратить фотографию в идеограмму, которая исключает из окружения все аспекты обстоятельств и дат — например, персонажей в движении, словом, все, что образует жизнь. От Парижа в коллекции Ж. Б... только и остаются, что вневременные знаки: это Париж без истории, без парижан, попадающих на фотографии разве что по случайности, словом, без событий<sup>(33)</sup>.

Хотя поле фотогеничного расширяется, фотографическая практика все-таки недостаточно свободна, так как можно фотографировать лишь то, что должно фотографировать, и так как существуют фотографии, которые необходимо «снимать», подобно тому, как существуют достопримечательности и памятники, которые необходимо «запечатлеть». Подчиненная традиционным функциям, эта практика все-таки остается традиционной в выборе объектов, моментов и даже по интенции: кроме того, по отношению к почтовым карточкам, у которых она часто заимствует эстетику и темы, эта практика представляет собой то, что домашняя фотография — по

<sup>(33)</sup> Из исследования случайной выборки из 500 любительских фотографий выходит, что в 74% фотографий фигурируют персонажи. Памятники предстают на них скорее как второстепенные знаки, нежели ради них самих: в большинстве случаев они сопрягаются с персонажем и располагаются на заднем плане фотографии. В общем и целом редкие (10%), пейзажи могут составлять предмет собственно фотографии скорее, нежели памятники (каждая вторая пейзажная фотография не имеет персонажа): однако если дано, что в пейзажах нет ничего примечательного на взгляд наблюдателя, то можно предположить, что они репрезентируют скорее особые отношения с предметом, нежели предмет в себе и для себя. Диверсификация тем, которую мы констатируем у фотографов, пользующихся диапозитивами, не всегда (в отличие от того, что считается) влечет за собой «избавление» от семейной функции фотографии. Образ регистрирует объекты (пароходы, автомобили, поезда) или обстоятельства, в каких выражается попросту подготовка к поездке либо факт путешествия. Чаще всего это объекты тотальной сакрализации и сильно стереотипизированные, и претендуют они скорее на узнавание, чем на созерцание.

отношению — к фотографии, сделанной в фотостудии; даже если она больше не дает места знакомым персонажам и даже если она ощущает себя вдохновленной внутренним интересом к изображенному объекту, пейзажу или памятнику, то ее функцией является глубинным образом выражать некоторые отношения между фотографом и сфотографированным объектом. Если церемониальный показ диапозитивов вызывает скуку (о чем свидетельствуют ритуальные шутки), то дело здесь в том, что в образах и по интенции, и по эстетике доминируют внешние функции, и в том, что, зачастую не выражая ничего иного, кроме случайной и личной встречи между фотографом и его объектом, они утрачивают всякое значение и всякий смысл, — коль скоро они рассматриваются в себе и для себя зрителем, безразличным к уникальным приключениям того, кто снял их<sup>(34)</sup>.

Итак, практика, подчиненная традиционным функциям, может количественно прирастать, так и не уступая ни малейшего места собственно эстетическим поискам, потому что переход к практике как к увлечению всегда предполагает больше, чем просто интенсификацию окказиональной практики, и становится чем-то иным, нежели эта практика. Фактически фотографию, подчиненную семейным функциям, отделяет от практики как от увлечения различие по природе. Делая акцент на производимом образе, первая — по определению — не может интенсифицироваться до бесконечности и всегда остается сопряженной с исключительными случаями, она остается окказиональной и иногда быстро прекращается. Наоборот, пылкая практика, ставящая в привилегированное положение акт фотографирования, может подвергаться безграничному совершенствованию, потому что она, конечно же, производит преодоление собственного продукта — во имя поисков технического и эстетического совершенства. Вероятно, забота об одном

<sup>(34)</sup> Пейзажная фотография — с точки зрения эстетики и тем — мало отличается от фотографии семейной, если исключить то, что первая чаще бывает цветной, сразу и потому, что ею чаще занимаются те, кто занимается туризмом, т. е. более способные к использованию этого дорогого средства, и оттого, что цветные снимки лучше соответствуют ожиданиям реализма.

лишь техническом качестве образа может побудить фотографа достать себе качественные инструменты, но она проявляется в ином плане, нежели поиски эстетического качества образа, так что выходит, что (как мы видели) в высшей степени усовершенствованные фотоаппараты можно поставить на службу самым что ни на есть традиционным функциям. Именно поэтому киносъемка посвящена семейным функциям еще более безоговорочно, чем фотография: если притязание заниматься киноискусством встречается чрезвычайно редко, даже среди наиболее страстных кинолюбителей, то дело не только в том, что — помимо технической виртуозности — кино заняло бы все время и потребовало бы большого труда, необходимого для выполнения операций, менее интересных, чем съемка, так как они менее непосредственно связаны с осуществлением функций, с которыми связано занятие кинолюбительством; дело еще и в том, что необходимо придумывать и выстраивать сценарии, которые семейная жизнь дает в полностью готовом виде — в форме организованных последовательностей эпизодов, обладающих непосредственной важностью, по крайней мере, для снимающего фильма и для тех, кто должен их смотреть<sup>(35)</sup>.

Поскольку обычная фотографическая практика всегда остается ориентированной на реализацию социальных и социально определенных функций, она с необходимостью является ритуальной и церемониальной, а стало быть, стереотипной по выбору как своих объектов, так и техник выражения; благоговея перед институтами, она осуществляется лишь в «освященных» обстоятельствах и местах, и так как она должна увековечивать торжественное и сакрализовать сакральное, ей нет дела до притязания присваивать «фотографическое» достоинство всему, что объективно (т. е. социально) не определяется как «фотогеничное» и «то, что должно быть сфотографированным», так как один и тот же принцип обосновывает содержание и определяет

<sup>(35)</sup> Кинолюбители, которые намереваются монтировать и озвучивать свои фильмы, словом, превращать кино в художественную практику, слишком малочисленны (примерно 40% тех, кто высказывает намерение интенсифицировать свою деятельность; они составляют 20% от общего числа) (Kodak-Pathé, 6).

границы фотогеничного. Так как практика представляет собой фотографирование фотогеничного, она прикована к тем местам и моментам, которые обуславливают ее в двух смыслах слова. Постоянная и обобщенная предрасположенность к тому, чтобы придавать какому угодно предмету достоинство произведения искусства, художественная позиция, которая, определяя принцип своего выбора, обуславливает себя, обуславливая свои предметы, противопоставлена различием по природе такой практике, которая не замыкает в себе принцип своего существования и определения.

### ПРИВЕРЖЕНЦЫ ИЛИ «ИЗВРАЩЕНЦЫ»?

На тех же самых основаниях, которые способствуют тому, что фотографическая практика может иметь столь широкое распространение — в отсутствие какого бы то ни было институционализованного поощрения и специального образования, она редко реализует чисто эстетическую интенцию, а чисто эстетическая интенция бывает присуща лишь индивидам или категориям людей, наиболее свободным от традиционных функций<sup>(36)</sup>. По существу, стремление к практике, ориентированной на эстетические цели, не является систематически или исключительно фактом, характерным для наиболее культурных индивидов, т. е. для наиболее способных применить к какой-либо конкретной деятельности общую предрасположенность, достигаемую образованием; скорее это стремление встречается у тех, чьей общей чертой служит минимальная интегрированность в общество — либо из-за возраста, либо в силу матримониального статуса или профессиональной ситуации<sup>(37)</sup>.

<sup>(36)</sup> Если мы согласимся с тем, что граница между фотографией с традиционной функцией и фотографией чисто эстетической располагается не между семейной и отпускной фотографиями, а между двумя последними и фотографией каких угодно объектов, то можно предположить, что «эстеты» составляют менее 10% фотолюбителей.

<sup>(37)</sup> Если доля фотолюбителей в каждой категории связана с уровнем их образования, то это, вероятно, в значительной степени зависит от косвенного влияния доходов (а мы знаем, что доходы тесно связаны с образова-

И это, само собой разумеется, если мы подумаем, что возникновение внутреннего интереса к фотографии предполагает нейтрализацию традиционных функций (как мы видели, к ним относится функция сплочения группы) и что — при отсутствии таких обусловленностей — сам факт занятия фотографией представляет собой некую аномалию<sup>(38)</sup>: идти наперекор тенденции своей категории населения означает с исключительным пылом принуждать себя к практике собственного исключения.

Не заводя симметрию слишком далеко, можно наблюдать, что если семейная фотография представляет собой сразу и признак, и инструмент сплочения, то фотография, которая определяется отказом от семейной функции, зачастую указывает на минимальную интеграцию в некоторую семейную группу или профессию, и в то же время иногда результат здесь — укрепление семейных или профессиональных уз через выражение этой дурной интеграции. Так, супружеская комедия взаимных обвинений (происходящая наполовину в шутку, наполовину всерьез) с удовольствием выбирает для себя фотографическую манию:

«Разумеется, это не нравится моей жене, — говорит один заводской мастер, член фотоклуба. — Вот и сегодня вечером я уже опоздал; я заранее знаю, что скажет мне она: “Ну ты, со своей фотографией”. Заметьте, редко бывает так, чтобы фотография нравилась женам».

ем). Специфическое воздействие образования (всегда трудно выделяемое) обуславливает различия (в том, что касается интенсивности и возможностей практики) между индивидами с начальным образованием и индивидами со средним или высшим образованием; однако признанный интерес к фотографии как будто бы не столь велик у индивидов с высшим, сколь у индивидов со средним образованием. Первые составляют наибольшую часть среди занимающихся семейной фотографией, а вторые почти никогда не сводят фотографию к традиционной функции и склонны определять ее как практику досуга, может быть, потому, что, будучи предрасположенными заниматься кропотливой работой в свободное время, они не обладают ни материальными, ни интеллектуальными средствами для того, чтобы практиковать другую культурную деятельность, к которой дает доступ высшее образование.

<sup>(38)</sup> Если холостяки, которые не занимаются фотографией, редко прибегают к аргументированному оправданию этого (14% случаев), в отличие от женатых индивидов (32% случаев), то это потому, что первые ощущают воздержание от фотографии как нечто нормальное.



Если множество страстных фотолюбителей с такой же категоричностью настаивают на разделении между полами относительно фотографических задач и интересов, если они ревностно отводят для себя «благородное» пользование фотоаппаратом, оставляя женам его традиционное применение, к которому «предназначает» жен их «женственность», то дело здесь в том, что страстное фотолюбительство, к которому зачастую сводится эстетическое кредо, — прежде всего у наименее культурных классов — при отказе от семейной фотографии требует в силу самого своего характера некоей дополнительной практики, оставляемой женам и посвященной серьезному исполнению семейных функций.

По существу, страстный фотолюбитель всегда находит минимальное определение своих амбиций в отказе от ритуальных объектов «общепринятой» фотографии. Если нам известно, что фотоаппарат почти всегда представляет собой нераздельное благо, используемое — безразлично — то одним, то другим членом группы ради «общепринятого» употребления, то мы видим, что автономное употребление фотоаппарата приобретает смысл разрыва нераздельности: отвергать семейную фотографию означает если не отрицать семью как ценность, то, по крайней мере, отказываться от одной из семейных ценностей, отказываясь служить культуре семьи. А поведение фанатика, которого надо уговаривать, чтобы он сфотографировал детей, — при том, что он проводит долгие часы в тиши своей фотолаборатории, — по мнению социологов, противостоит поведению фотографа, который приносит торжественные и публичные жертвы культуре семьи, как магия противостоит религии.

Итак, не будем удивляться тому, что сезонные фотолюбители и фотолюбители страстные образуют две группы населения, обладающие во всем противоположными характеристиками: фанатичные фотографы среди холостяков встречаются чаще, нежели среди женатых людей, в бездетных семьях — чаще, чем в семьях с детьми, а среди молодежи (особенно в возрасте 18–20 лет) — чаще, нежели у людей зрелого возраста, — т. е. речь идет о категориях с наименьшим процентом сезонных фотолюбителей, как если бы фанатичная предан-

ность фотографии находила более благоприятную почву для себя при наименьшем давлении со стороны ее традиционных функций<sup>(39)</sup>.

Холостяки (а среди них — меньше занимающихся фотографией, чем среди семейных людей) всегда увлекаются фотографией более страстно. Среди холостяков менее распространена традиционная функция фотографии, и когда они увлекаются фотографией, они отличаются от женатых людей своими эстетическими намерениями. Если использовать термины, какими Дюркгейм характеризует типы самоубийства, то практика этих фотографов описывается как «эгоистическая» или «аномическая», и мы видим, что было бы напрасным искать причины или условия этой приверженности во внутренних характеристиках статистических категорий, где она встречается чаще всего. В действительности, связь здесь строго негативная, потому что фанатичная практика, при отрицании практики «общедоступной», попадает в привилегированное положение негативным образом — как только ослабевает давление семейной функции, и наоборот. Если позитивное влияние сплоченности семьи проявляется в позитивных признаках (таких как владе-

<sup>(39)</sup> Если процент фотолюбителей, занимающихся «общедоступной» практикой, регулярно растет, находя кульминацию в зрелом возрасте, а затем снижается (их насчитывается 64% в категории от тридцати одного до сорока восьми лет и 58% в возрасте старше сорока восьми лет), то фанатичное фотолюбительство с возрастом не варьирует (31% фанатичных фотолюбителей — в возрасте от восемнадцати до тридцати лет, а 30% — старше сорока восьми лет), и даже отмечается небольшое уменьшение там, где кульминирует «общедоступная» практика, т. е. в возрастном срезе между тридцатью и сорока восемью годами (28%). Аналогично этому именно в нижнем срезе доходов страстные фотографы наиболее многочисленны (28% по сравнению с 21% в верхнем срезе). Наконец, в категории лиц без профессии фотографа менее многочисленны (один к трем вместо двух к трем), но более страстно увлекаются фотографией. Подобно этому интерес к фотографии, выражающийся в намерении купить малоформатный фотоаппарат, как будто бы эволюционирует в противоположном направлении по сравнению с практикой ритуальной; стремление к практике виртуоза лимитируется семьей и детьми, а семейные отношения и дети — как мы видели — основные причины для интенсификации ритуальной практики: среди холостяков 41% фотографов имеет намерение купить малоформатный фотоаппарат, 33% таких фотографов насчитывается среди людей женатых и бездетных и 27% — среди женатых и с детьми.

ние фотоаппаратами), то определяющие моменты фанатичной практики можно с достаточной полнотой заметить, лишь когда они перестают действовать: так, процент участия в фотоклубах сильно снижается после заключения брака.

Если не подлежит сомнению, что реализация традиционных функций фотографии бывает необходимой для всякого индивида (независимо от экономического и социального положения), в прямой зависимости от его интегрированности в семью, то все-таки ценность, коей он наделяет фотографическую практику, зависит от системы имплицитных ценностей группы, определяющей приемлемые средства и способы для выполнения этих функций. Хотя этим «нормам»<sup>(40)</sup> в городском обществе не свойственна та же непреложность, что и в сельской среде, группа лишь по видимости отказывается от «общедоступной» практики ради индивидуальной фантазии. Так, вероятно, мы можем объективно охарактеризовать фотографии наиболее страстных любителей через одну лишь принадлежность к статистическим категориям; но как только эти любители начинают считать себя фанатиками фотографии, они соотносятся уже не с абстрактными категориями, живой опыт которых невозможен, но с экономически и социально определяемыми группами; приверженность и фанатизм могут иметь совершенно различный субъективный и объективный смысл в зависимости от экономической и социальной ситуации, в которой и на фоне которой они складываются, потому что приверженность и фанатизм обретают стиль и форму при имплицитной или эксплицитной соотносительности с этой ситуацией.

Различные социальные классы в неодинаковой степени поощряют занятия фотографией. Мы видим это, к примеру, по тому факту, что доля индивидов, не имеющих фотоаппарата и выражающих желание его приобрести, регулярно растет, когда мы переходим от ремесленников и коммерсантов (один к восьми) к рабочим (один к шести) и к промышленникам и ру-

<sup>(40)</sup> Все происходит так, как если бы каждая группа осознавала свои «нормы» в соотношении (через референцию) с нормами других групп. Следовательно, в конкретных случаях следовало бы говорить скорее о *референтных нормах*, нежели о референтных группах.

ководящим кадрам (один к пяти), достигая максимума среди служащих и кадров среднего звена (один к четырем). Особая частотность планов покупки фотоаппарата среди служащих и кадров среднего звена тем более очевидна, что эти категории не располагают самыми высокими доходами, а намерение покупки представляет собой равнодействующую между социально обоснованной надеждой и финансовыми возможностями. Фактически когда намерение заниматься фотографией может выражаться свободнее и без явной соотнесенности со средствами и их стоимостью, то различия становятся еще более ярко выраженными. Выборочный и намеренный отказ от фотографии является наибольшим среди руководящих кадров и среди представителей свободных профессий, а также у ремесленников и коммерсантов — тогда как намерение фотографировать наиболее ярко выражено у рабочих, у кадров среднего звена и особенно у служащих. Хотя и необходимо наделять различными смыслами намерения, модальность которых глубинно отличается при переходе от одного класса к другому, потому что эти намерения могут эволюционировать от словесного согласия до хорошо артикулированного замысла, проходя через вялое согласие с нормой, — в этих ответах довольно ясно выражается ценность, которую каждая группа придает фотографической практике, и даже снисходительное согласие — посредством причин, коими оно руководствуется, — все равно раскрывает положение фотографии в системе ценностей, так как эта система всегда до некоторой степени предполагает смутное осознание потребности согласия.

Эта «норма», раскрывающаяся в ритуальной практике или модальном мнении, все-таки не подобна «моде», потому что норма обязана своим постоянством тому, что она укоренена в ценностях группы, а также управляет взглядами молодежи, которая, как правило, связывает с фотографией то, что сопрягает ее представителей с соответствующей социальной категорией. Из-за того, что этос скорее инспирирует определенные типы поведения, чем управляет ими, и оттого, что правила, объективно навязываемые этосом, как таковые не затрагивают сознания индивидов, даже если индивиды соотносятся с ними

в своих конформных или девиантных типах поведения, диффузные ценности могут передаваться и увековечиваться в группе, когда нет потребности ни поощрять их, ни призывать группу к порядку. Поэтому фотография предоставляет привилегированную возможность наблюдать за тем, как классовые ценности могут передаваться даже в отсутствие какого бы то ни было воспитания. Хотя фотография не входит ни в какую институционализированную систему образования и хотя она отнюдь не включает в себя обещание непосредственной и немедленной социальной рентабельности; хотя — в отличие от более благородных видов деятельности, таких как игра на музыкальных инструментах или посещение музеев, — она не упорядочивается и даже не поощряется чужими примерами, все-таки доля детей, которые занимаются фотографией, варьирует в различных социально-профессиональных категориях, как и доля фотографов: например, фотографическая практика, по-видимому, более характерна для детей начальства, нежели для детей кадров среднего звена<sup>(41)</sup>. Эта аномалия объясняется без труда: кроме того, что, располагая более высокими доходами, руководящие кадры могут с большей легкостью предоставить своим детям дорогое оборудование, а также дорогостоящий досуг (например, путешествия), с каким часто сочетается фотография, они, вероятно, разделяют весьма распространенное представление, согласно которому фотогра-

<sup>(41)</sup> Анкета, проведенная среди подростков от 11 до 14 лет (O R I C, 1b), отчетливо демонстрирует, в чем занятия фотографией отличаются от обучения благородным искусствам. Если в половине случаев молодежь не занимается фотографией, даже когда она могла бы пользоваться аппаратом; если большинство занимающихся фотографией имеет весьма незначительные технические знания и редко занимается интенсивной практикой (лишь 37% детей используют больше двух пленок в год); если, наконец, сам факт пользования фотоаппаратом, который предлагают родители, чаще всего (в 75% случаев) дает достаточное побуждение к практике, то объясняется это тем, что занятия фотографией, простое времяпрепровождение, никогда не бывают объектом ни организованного обучения, ни организованного поощрения: дело в том, что мы с легкостью признаем, что эта деятельность, которая остается игрой, сколь бы «поучительной» она ни была, может оставаться объектом временной привязанности, от которой мы избавляемся столь же быстро, как и привязываемся к ней, — избавляемся ради удовлетворения других капризов или от усталости.

фия, отнюдь не конкурируя с обучением благородным искусствам, может играть роль художественной пропедевтики, так как она, в общем и целом, является одним из наименее фривольных развлечений в эпоху фривольности.

Если, обобщенно говоря, среди категорий населения с высокими доходами широко представлены индивиды, которые, не занимаясь фотографией, говорят, что желают заниматься ею, и которые часто объясняют то, что не занимаются фотографией, отсутствием фотоаппарата; если доля тех, кто не занимается фотографией из-за отсутствия фотоаппарата или из-за дороговизны практики, остается постоянной независимо от доходов, то дело здесь в том, что увеличение доходов выражается в поведении занимающихся фотографией, а также в причинах, на которые не занимающиеся фотографией ссылаются, чтобы обосновать отказ: в действительности, отказ заниматься фотографией при отсутствии средств, считающихся необходимыми для удовлетворения потребностей практики, расцениваемой как приемлемая (в зависимости от рассуждений типа «ничего не поделаешь...»), свидетельствует о том, что фотографическая практика каждой группы организуется по отношению к норме, которая определяет ее интенсивность, качество и значимость. Каждая группа является носителем репрезентации качества, необходимого для практики, воздействующей на выбор фотоаппарата и на важность оборудования. Если доля тех, кто обосновывает воздержание от занятий фотографией одним лишь отсутствием фотоаппарата, у кадров среднего звена столь же высока, как и у рабочих, и выше, чем у служащих, чей средний доход определенно низок, то это потому, что нормы, определяющие качество фотоаппарата, запрещают членам этой группы покупать дешевые аппараты, например, такие, которые были бы чрезмерно доступными для них с экономической точки зрения. Аналогично этому именно имплицитная дефиниция качества практики обуславливает тип оборудования, считающегося необходимым для каждой группы: если у рабочих ритуальная практика не требует никаких дополнительных инструментов, то у руководящих кадров она предполагает особое оборудование.

Но, вероятно, трансгрессии «нормы» лучше всего раскрывают ее «реальность» и силу, и происходит это, прежде всего, тогда, когда они влекут за собой экономические санкции: аномалии, которые обнаруживает статистика, ставя в связь практику или тип оборудования с доходом, вводятся страстными приверженцами или фанатиками, которые, порывая с «нормой» их группы, устраняют всякие связи между доходом и затратами, требуемыми на покупку оборудования<sup>(42)</sup>. Обобщеннее говоря, если ссылка на «норму» ориентирует позицию по отношению к фотографическому оборудованию, которую занимающиеся и не занимающиеся фотографией из каждой категории считают *grosso modo*\* необходимой или приемлемой, то эта позиция также отрывает принцип фотографической деятельности индивидов от имплицитной нормы их группы, к примеру, от — весьма частого среди девиантов — энтузиазма без заботы о завтрашнем дне и от продолжительного пылкого увлечения.

Среди рабочих, как правило, склонных к окказиональной и мало интенсивной практике, группа фанатиков особенно ограничена: сразу и вопреки, и в силу тенденции, характерной для их категории, где фотографическая практика мало распространена, более половины фанатичных любителей начинают заниматься фотографией в возрасте старше десяти лет. Практика, не встречающая поощрения в группе, может сохраняться лишь тогда, когда она преобразуется в пылкую приверженность или «обостряется» до уровня фанатизма. В среде, мало обращенной в сторону фотографии, интенсивная практика чаще всего предполагает выбор, и достаточно решительный для преодоления экономических препятствий, а стало быть,

<sup>(42)</sup> Именно покупатели малоформатных аппаратов средней стоимости чаще всего ссылаются на влияние друзей; наоборот, покупка более дорогих и редкостных аппаратов, инструментов предпочтения и фанатичной практики, имеет в виду разрыв с окружением и его «нормами»: и тогда выбор обуславливается чтением руководств или опытом работы с фотоаппаратами.

\* В общем и целом (*лат.*).

на длительное время. Недостаточно объяснять интенсивность практики заботой о том, чтобы не простаивало (относительно) дорогостоящее оборудование. Само решение купить дорогостоящий аппарат предполагает любовь или страсть, достаточно сильные и поэтому продолжительные, и, как правило, исключает каприз без заботы о завтрашнем дне. Совсем иначе дела обстоят, когда дорогое оборудование представляет собой своего рода статусный атрибут. В этом случае в покупке фотоаппарата может выражаться как постоянная приверженность, так и мимолетное увлечение.

Таким образом, и форма, и длительность увлечения фотографией являются функцией отношения, которое субъекты поддерживают с типом практики, наиболее распространенным у них в группе. Можно даже задаться вопросом, не образует ли — в случае с фотографией — имплицитная ссылка на ритуальную практику первый принцип увлечения: за неимением традиции, которая может передаваться в форме корпуса знаний и правил; в отсутствие догмы и литургии, которые способствовали бы определению иерархии практик — от эпизодического пользования до устойчивой приверженности, индивидуальная практика может определяться и упорядочиваться только в соотношении с модальной практикой. В отличие от занятий сакрализованными искусствами, в которых пыл может измеряться согласно некоему идеалу и объективно и субъективно определяться через соблюдение корпуса принципов, иерархизирующих модальности эстетического потребления, страстная приверженность занятиям фотографией может возникать и выделяться лишь при отталкивании от средней практики и при трансгрессии нормы умеренных фотолюбителей. Именно так в группе, столь же благоприятствующей занятиям фотографией, как группа кадров среднего звена, страсть может утверждаться лишь при чрезмерном внимании к дополнительным ритуалам фотосъемки и проявки фотографий: тем самым мы понимаем, что фотографы, которые проявляют фотографии самостоятельно, могут быть в этой категории столь же многочисленными, как и среди рабочих, хотя последние гораздо более склонны



к проявке фотографий благодаря знакомству с техникой, любви к ручному труду и прежде всего бережливости<sup>(43)</sup>.

Вероятно, та же логика чаще всего объясняет принадлежность к клубам фотографов-любителей, шаг, посредством которого мы отделяемся от массы просто занимающихся фотографией, достигая культурной инициации. Если большинство фотоклубов набирают большую часть членов среди представителей социальных категорий, наиболее благоприятствующих занятиям фотографией (т. е. главным образом в средних классах и прежде всего у нижней границы этих классов), то дело в том, что страстные любители, вероятно, находят поощрение собственному пылу в своей среде; в действительности они прежде всего стремятся свидетельствовать, что не могут удовлетвориться обычной увлеченностью. Но кроме того, для этих «эстетов», чей эстетический замысел — особенно у наименее культурных — сводится к отвержению простонародных норм «фотогенично-го», характерно стремление к новой системе норм, способной обеспечить им успокаивающие непреложности, коих они лишаются, когда рвут с общепринятой традицией. И получается, что участие в секте, обещающей посвященным новые непреложности и правила, может быть, выражает ностальгию по принадлежности к такой сплоченной группе, которую инвертирующим образом формирует отказ от общепринятых правил<sup>(44)</sup>.

### КЛАССОВЫЕ РАЗЛИЧИЯ И КЛАСС, ОТЛИЧАЮЩИЙСЯ ОТ ДРУГИХ

Итак, отношения, которые фотографы — и прежде всего наиболее требовательные и честолюбивые — сохраняют с фо-

<sup>(43)</sup> Это как будто бы доказывается фактом, что среди рабочих мы можем встретить фотографов, самостоятельно проявляющих снимки, не принадлежа к группе фанатиков.

<sup>(44)</sup> Если считать, что страстные любители и фанатики образуют ничтожную часть фотографов (около 10%) и *a fortiori* [С тем большим основанием (*лат.*) — *Примеч. пер.*] всего населения (около 5–6%), то выборочный опрос не позволяет охарактеризовать их в достаточной степени. Вот почему их необходимо изучать «изнутри» клубов фотографов-любителей.

тографией, никогда не бывают независимыми от отношений, которые они имеют со своей группой (или, если угодно, от степени их интегрированности в группу), и от отношений (выражающих их положение в группе), которые они поддерживают с ритуальной практикой их группы; эта практика сама является функцией ценности и места, какое группа уделяет фотографии — по отношению, с одной стороны, к участию в системе имплицитных ценностей группы и к положению фотографии в системе изобразительных искусств (изменчивому в зависимости от связи группы с этой системой), а с другой — по отношению к ценности и к месту, с которыми другие группы, следуя той же логике, связывают фотографию.

Чтобы полностью воздать должное реальности, необходимо еще принять во внимание чрезвычайную доступность фотографической практики — как с технической, так и с экономической точки зрения. В действительности, фотографическая практика отличается сразу и от практик дорогостоящих, но не требующих никакой интеллектуальной подготовки (как туризм), и от практик, экономически доступных, но лишь для тех, кто к ним подготовлен (как посещение музеев). Иначе говоря, фотография общедоступна, потому что существуют дешевые и легкие в обращении фотоаппараты и склонность (не только способность) к пользованию ими не является продуктом ни специального образования, ни просто ученичества. Отсюда следует, что намерение наделять ценностью столь доступную практику с необходимостью включает в себя как минимум негативное отношение к практике «заурядной»: различные группы стратифицированного общества могут подчинять фотографическую практику разнообразным нормам, а общая черта этих норм — в том, что они должны (по-разному) отличаться от нормы, коей руководствуется самая заурядная практика. Именно поэтому фотография предоставляет наиболее удобный случай наблюдать логику *исследования различия ради отличия*, или, если угодно, логику снобизма, переживающего культурные практики не в них самих и не ради них самих, но как форму отношений с группами, которые этими практиками занимаются. Стало быть, один и тот же механизм дифференциации может

подвести часть представителей средних классов к тому, чтобы искать оригинальность в страстных занятиях фотографией, извлеченной от семейных функций, — и он же может побудить часть представителей высшего класса к тому, чтобы избавиться от практики, которую подозревают в вульгарности из-за одной только ее распространенности.

Крестьянское общество в достаточной степени сплочено и уверено в своих ценностях и поэтому может навязывать своим представителям императив конформизма и предохранять их от соблазна дифференциации посредством подражания горожанам. Именно поэтому ни экономические препятствия, такие как дороговизна оборудования, ни препятствия технические не могут объяснить редкости фотографической практики в крестьянской среде<sup>(45)</sup>. Крестьяне пользуются и умеют пользоваться фотографией лишь в качестве потребителей, и притом разборчивых, потому что система ценностей, к которым они причастны и очаг которой состоит в образе «совершенного крестьянина», запрещает им становиться производителями и тем самым идентифицировать себя с горожанами.

Если фотография рассматривается как роскошь, то это, в первую очередь, потому, что крестьянский этос требует того, чтобы затраты на расширение унаследованного или на модернизацию оборудования имели приоритет перед потребительскими затратами. Но есть и кое-что еще: инновации в глазах группы всегда подозрительны, и не только сами по себе, т. е. не только в качестве опровержения традиции. У крестьян всегда есть склонность видеть в инновациях выражение воли к отличию от других, к сингуляризации, к «блистанию» и к подавлению других. Они видят здесь посягательство на принципы, господствующие над всей социальной жизнью и не имеющие ничего общего с эгалитаризмом. В действительности ирония, насмешка и сплетни имеют функцию призвать

<sup>(45)</sup> Фотографическая практика сильно зависит от дохода; но она поддерживает явные отношения со средой обитания (рассеянной или сгруппированной) в зависимости от степени приверженности к городским ценностям.

к порядку, т. е. к конформизму и к единообразию, эгоиста или хвастуна, который новаторским поведением как будто бы дает урок или бросает вызов всему сообществу. Он не может избежать подозрения — хочет он того или нет. Ссылаясь на прошлый опыт и призывая всех остальных в свидетели, крестьяне намереваются отрицать, что введенное новаторство соответствует реальной потребности. Поэтому оно якобы может быть лишь показным.

Но коллективное осуждение нюансируется в зависимости от природы инновации и сферы, в какой она появляется. Когда инновация возникает в области сельскохозяйственной техники и культурных обычаев, она, как правило, не вызывает полного и brutального осуждения, потому что — вопреки всему — новатора расценивают с примесью сомнения: его поведение, вопреки первой видимости, может вдохновляться в высшей степени похвальным намерением, а именно — волей к приращению ценности наследия; новатор противоречит крестьянским традициям, но остается крестьянином. Кроме того, моральное осуждение может приобретать внешние черты скептицизма, свойственного инженеру и опытному человеку: санкция на предприятие усматривается в самих вещах. Во всяком случае, поскольку новатор может потерпеть неудачу или дать повод для насмешек, он вызывает уважение.

Крестьянское сообщество, наоборот, ощущает как вызов и недоверие инновации, которые, как оно подозревает, лишены всякого рационального или разумного обоснования. И дело в том, что показное — или воспринимаемое как показное — поведение, подобно дару, исключаящему всякий ответный дар, означает «нижестоящее» положение группы и может ощущаться лишь как оскорбление, ведь каждый ощущает, что его самоуважение задето. В этом случае репрессии наступают мгновенно: «Он слишком много о себе мнит!» или «За кого он себя принимает!»

Порицание зависит не только от характера инновации, но и от положения и статуса новатора. Ассоциирующаяся с жизнью горожан, практика фотографии воспринимается как проявление желания «поиграть в горожанина». Следовательно,

считается, что занятия фотографией связаны с отказом парвеню от их прошлого. «Выскочек» рассматривают сквозь призму взгляда сельчан на «отпускников», в данном случае — на уроженцев деревни, которые возвращаются туда в отпуск. Самомалейший их поступок становится предметом пересудов, а самое незначительное несоблюдение обычаев воспринимается как претенциозность и вызов:

«В общем, на фотолюбителей смотрели неодобрительно. Надо сказать, они как будто бы дразнили крестьян, занимающихся тяжелым трудом. Делать, мол, им нечего, кроме как приезжать в отпуск...»

«М... Ф... занималась фотографией. Она все время хотела меня снять. И чтобы в кадр попали крест и знамя! (...) Я послал ее подальше, так как боялся, что меня засмеют. Я стеснялся, потому что мать сказала мне: “Она ставит нас в неудобное положение, она приезжает из Парижа, чтобы кривляться и ломаться”. Жить в Париже, имея грошовую работенку, подыхать с голоду и прогуливаться с фотоаппаратом! (...) Значит, нет чувства меры. Она хотела сделать семейные фотографии, но моя мамаша не пошла ей навстречу: “Все это — кривляние и ломание. Она приезжает с этим аппаратом, чтобы заставить обратить на себя внимание, чтобы все знали, что она в Париже” и т. д. (...) Не надо выделяться, не надо бросаться в глаза».

Фотографическая практика сильнее всего подвергается неодобрению, когда — на правах статусного знака — она воспринимается как выражающая усилие подняться над своим статусом: «Какая-то няня и фотографирует!» Желанию выделяться тогда противопоставляют напоминание об общих истоках: «Мы знаем, откуда он родом», «Его папаша носил деревянные башмаки!» Практика фотографии, этого фривольного роскошества, воспринимается крестьянами как смешной варваризм; предаваться этой пагубной фантазии горожанина считается чем-то вроде прогулки летним вечером вместе с супругой — как это делают пенсионеры в городках.

«Крестьянин и заниматься фотографией — сейчас умру от смеха! Предоставим это людям из города! Анри (мой сын) щелкает фо-

тоаппаратом, но он белоручка. Когда падаешь от усталости (*hart de tau*), хорошенькие фотки получаются!» «Я никогда не видел, чтобы крестьянин регулярно фотографировал. Если бы кто-нибудь из них паче чаяния посмел крутить аппаратом в дни свадьбы, его бы подняли на смех. Еще бы, им сподручнее плуг держать! Какие-то женщины из очень хороших семейств фотографируют новобрачных перед свадьбой, но это бывает редко, и их примечают. Они кривляются, они много о себе мнят (*cagassères*)! Все они неудачницы!» «У знакомых мне крестьян есть кое-какая работа, кроме той, чтобы вертеть этой штукой. Прежде всего, маленькие дети, как у нас. Эта вещь, похоже, дорогая. Надо быть не стесненным в средствах, но мои знакомые не таковы». «В деревне у немногих фотоаппарат на перевязи через плечо. (...) У многих через плечо сумка: вот что нужно. (...) Все это — мода. (...) Того, кто этого не носит, ни во что не ставят». «Заниматься фотографией стесняются. Тут и стыд, и неловкость. Это для отпускников. Это городские штучки. Крестьянин, прогуливающийся с фотоаппаратом на перевязи, — неудавшийся мусью (*u moussu manquat*). Чтобы орудовать такими аппаратами, нужны тонкие руки. А денешки? Это дорого. Во что обойдется эта штука!»

Словом, заниматься фотографией — это играть в горожанина, или, как говорят, «играть в мусью» (*moussureyà*). Традиционно крестьянина (*lou paysà*) противопоставляют «мусью» (*lou moussú*). В прежние времена добрый крестьянин в такой же степени отличался от крестьянина «окрестьянившегося» (*empraysanit*), от “*hiscou*”, лесного человека, как и от крестьянина «обмусьюившегося» (*en-moussurit*). Никто не обращал внимания на то, что крестьянин погрязает в своем труде до такой степени, что приносит ему в жертву некоторые общественные обязанности; зато коллективное осуждение было безжалостным к тому, кто начинал «играть в мусью» в ущерб крестьянскому труду. «Обмусьюиваться» означает в двух отношениях не соответствовать основополагающим императивам крестьянской морали. По существу, это значит сингуляризироваться, отрицая себя как члена группы и как крестьянина. Относительно настоящего горожанина, совершенно чуждого крестьянской группе, признается, что он занимается фотогра-

фией, потому что это входит в его стереотипный образ. Фотоаппарат — один из атрибутов «отпускника» (*lou vacanci*). Фантазии отпускника воспринимаются не без иронии, люди позируют ему, думая: «У них есть время, и они его теряют, и есть деньги, и они их тратят». Гораздо меньшую толерантность проявляют по отношению к уроженцам деревни, уезжающим в город, и еще меньшую — к жителям городков, так как их подозревают в том, что они занимаются фотографией, чтобы выглядеть как горожане. Иначе говоря, занятия фотографией отрицаются не сами по себе: в качестве капризов и фантазий горожан они вполне подходят для «чужаков», но лишь для них одних; в этой сфере новаторское поведение горожанина не может вызвать подражания, так как толерантность — это всего лишь стремление кого-либо не замечать или отказ идентифицировать себя с ним. Что считается безусловно заслуживающим порицания, так это занятия фотографией как средство дистанцироваться по отношению к группе и к крестьянскому уделу<sup>(46)</sup>.

Здесь определенно ставится под сомнение безоговорочная и безусловная приверженность к системе произвольных правил, которые определяют поведение настоящего крестьянина. Мы с очевидностью узнаём это на примере диалога между двумя жителями городка Лескир, и диалог этот необходимо проследить в непрерывных колебаниях между просто-напросто ссылками на социальную норму, произвольную и грубую, и использованием объяснения с упоминанием второстепенных причин или оснований, каковым противоречит реальное поведение (см. схему; <sup>(47)</sup>).

<sup>(46)</sup> Большинство опрошенных крестьян упоминают случаи, когда их родственники занимаются фотографией, уехав из деревни. Но крестьянин, который видит, как его работающие на заводе сестра или кузина, сын или брат возвращаются в деревню с фотоаппаратом, с полным основанием сопрягает фотографическую практику с огороживанием [*citadinisation*]. Потому-то эти примеры — даже близких людей — отнюдь не побуждают крестьянина к подражанию, но только и делают, что подкрепляют его убеждение, что фотография — «это не для меня».

<sup>(47)</sup> Высказывания можно расположить на четырех различных уровнях; мы отметили последовательность моментов диалога римскими цифрами.

<p><b>ОБЩИЕ НОРМЫ,</b> <i>имплицитно</i> содержащиеся в частной норме</p>		
<p><b>ВЫСКАЗЫВАНИЕ ЧАСТНОЙ НОРМЫ</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>III</b> «Вы знаете, денег на ветер не бросают». Императив бережливости</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px auto; width: 80%;"> <p style="text-align: center;">«Не бросают»: На ветер бросать деньги не следует</p> </div>	<p style="text-align: center;"><b>IV</b> «Это считается излишеством».</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px auto; width: 80%;"> <p style="text-align: center;">Фотография – роскошь</p> </div>
<p><b>ССЫЛКА на РЕАЛЬНОЕ ПОВЕДЕНИЕ</b> как возражение самому себе</p>	<p style="text-align: center;"><b>V</b> «Заставляют фотографировать мальчика в По».</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px auto; width: 80%;"> <p style="text-align: center;">Заставляют фотографировать детей: Сделка с конкретной нормой, которая сохраняется</p> </div>	
<p><b>РАЦИОНАЛИЗАЦИИ</b> объяснение поведения второстепенными при- чинами</p>	<p style="text-align: center;"><b>I</b> «Снимать? Нет-нет, они не умеют».</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px auto; width: 80%;"> <p style="text-align: center;">Техническая неспособность: Нет-нет, они не умеют</p> </div>	<p style="text-align: center;"><b>II</b> «Об этом и речи нет».</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px auto; width: 80%;"> <p style="text-align: center;">Экономическая неспособность</p> </div>



## VIII bis

(Имплицитное) высказывание  
на примере основополагающей  
социальной нормы: не выделяться.  
Императив конформизма

## VIII

«Мысль о том, чтобы фото-  
графировать самому,  
недостижима. Это почти  
как раньше относились к  
ношению куртки».

## IX

«У кого фотоаппарат на спине,  
тот изгоняется из мира  
крестьян».

Фотографирование противоре-  
чит крестьянским ценностям.  
Фотографирующего поднима-  
ют на смех

## X

«Он обмусьюился».

Фотографирование ассоцииру-  
ется с горожанином, с «мусью»,  
как фривольное поведение (см.  
предыдущую тему: фотогра-  
фия — роскошь)

## VI

«Никто не знает, сколько  
это стоит. Сноха идет  
покупать две дюжины  
яиц; она и слова не ска-  
жет».

Старики, хранители  
нормы, не знают цены  
фотографии

## VII

«Разумеется, старики потом смотрят фотографии. Но несмотря  
на то, что они не знают цену, что они не платят, даже если они  
знают, что это дорого стоит, это компенсируется радостью, когда  
видишь сфотографированных детей».

Радость видеть фотографии компенсирует дороговизну  
(о которой они знают, хотя считается, что они не знают)

X bis	X ter	XI bis	XIII bis
<p>Противоречие между настоящим крестьянином и «мусью», центр крестьянских ценностей</p>	<p>«Огороживаться» (обмусьюиваться) означает отрицать свой крестьянский удел и исключать себя из группы. Словом, предавать основополагающую социальную норму. (См. VIII: не выделяться.)</p>	<p>Имплицитная ссылка на систему крестьянских ценностей: оппозиция между накоплением товаров потребления и инвестированием в землю или в материал для эксплуатации</p>	<p>Имплицитная ссылка на систему крестьянских ценностей: степени полезности и бесполезности</p>
<p style="text-align: center;"><b>XIII</b> «Но ведь фотография — совсем не то».</p>			
<p style="text-align: center;"><b>XII</b> «И все-таки у всех них есть радиоприемники. А поначалу и к приемникам так же относились».</p>			
<p style="text-align: center;"><b>XI</b> «И потом в деревне надо покупать что-нибудь другое, нежели фотографии или фотоаппараты».</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px auto; width: fit-content;"> <p>Объяснение посредством экономии</p> </div>			

## XV bis

Норма разделения труда между полами (связанная с системой ценностей): забота о детях выпадает женщине

## XV ter

Другой аспект той же нормы: забота о бесполезных вещах (к которым относится фотография — см. IV — на правах роскоши) выпадает женщине

Фотография противоречит мужским ценностям

## XV

«Это женское дело. Женщины водят мальчишек к фотографу».

Фотографирование детей — это женское дело (в этом высказывании содержится ссылка на три типа различных порядков)

## XVI

«Да! Это всегда женщины! Не мужчины, нет! Они не пойдут фотографироваться! Ах, Боже мой! Крестьянин, прежде всего, об этом не думает. Он идет на рынок, на ярмарку со скотом, а мальчишек не водит. Мальчишки — это для женщины...»

Фотография, когда речь идет о детях, входит в серьезные задачи женщины. Фотографирование детей — наименее бесполезный из видов фотографии

## XIV

«Ради мальчишек можно».

Утверждение исключения, касающееся детей

## XVII

«Да, редко мужчины, которые занимаются фотографией. Ба... (ремесленник из городка) ею занимается. Так ведь он опустился».

Редкость фотографической практики среди мужчин

XX bis

Произвольный характер обычая

XX

«Но ведь такого обычая нет.  
Как правило, предпочитают охоту на вяхиря или  
зайца. А вот фотография никому не нужна».

Высказывание нормы как таковой

XVIII

«И все-таки... У него были  
средства».

Отмена объяснения  
через экономию

XIX

«Разумеется, время тоже нужно. Время можно  
бы и найти...»

Отмена объяснения через нехватку времени  
(Охота...)

Крестьянские ценности, как мы видим, выражаются как в уступках и исключениях, так и в императивах и запретах. Если фотографию принимают, когда ее функцией является поддержание социальных отношений; если, как деятельность фривольную и свойственную горожанам, ее терпят у подростков, в возрасте фривольности, то именно сделки и компромиссы с правилами продиктованы ценностями, коим причастны правила.

Подростки всегда сохраняли статусное право на фривольность дозволенную, т. е. символическую и онейрическую. В прежние времена от регулируемой распущенности традиционных праздников, таких как карнавал, получала выгоду в первую очередь молодежь; по сей день молодежь несет ответственность за фривольные мероприятия, организацию и подготовку празднеств или практику спорта, тогда как серьезные дела, например управление интересами сообщества, предоставляются взрослым. С фотографией дела обстоят, как с танцами и, шире говоря, со всеми приемами любовного ухаживания и организации праздников. Допустимые для молодежи, эти практики в любом случае прекращаются в момент брака, знаменующего собой отчетливую точку разрыва на жизненном пути. Не сегодня-завтра кончатся балы, выходы в свет и занятия фотографией, которая иногда с ними ассоциировалась.

«Они делают фотографии, когда влюбляются (*cuin s'atouguiseuen*), во время танцев. Разумеется, когда они молоды, они обмениваются фотками; после двадцати пяти лет мысли меняются, приходят другие заботы». «Если люди женятся в сельской местности, то есть кое о чем подумать. Бе., зажиточный крестьянин, немного занимался фотографией, когда был помолвлен и в первые годы после свадьбы. Теперь они "tirent la guignorre" (бедствуют) больше, чем мы, мелкие собственники. Эти мелкие капризы быстро проходят, когда начинаются заботы семейной жизни. И, по-моему, это нормально. И потом, для фотографии ремесленники вполне пригодны, по крайней мере для важных случаев».

Итак, будучи предметом или практикой, фотография всегда переинтерпретируется согласно логике системы имманентных

ценностей, господствующей в сельском обществе. Фотографический образ, инновация, которой пользуются, не соглашаясь с ней полностью, принимается в той мере, в какой она может получить социальную функцию. Терпимая среди подростков как игра без особых последствий и без завтрашнего дня, допустимая для женщин или, точнее говоря, для матерей семейств, так как в этом случае она служит социально одобряемым ценностям и поэтому кое-что теряет от фривольности, — фотографическая практика противоречит мужским ценностям, из которых складывается образ настоящего крестьянина, и ожиданию императива конформизма, неписаного закона, господствующего над всей социальной жизнью: если желание отличаться от других посредством подражания горожанам безжалостно порицается и подавляется как вызов и декларация о разрыве, то дело здесь в том, что это осажденное общество защищает само свое существование, не уступая соблазну городских ценностей.

Игра дифференциации, которой сельское сообщество всегда стремится противодействовать или которую оно стремится контролировать, может свободно выражаться в городском обществе. По логике утверждения через противопоставление, простонародные классы больших городов играют роль термина фиксированной референции или, точнее говоря, контрастного фона — что легко понять, так как фотография, в отличие от «благородных» культурных практик, вроде бы доступна всем. Практика простонародных классов, которая остается непосредственно и полностью подчиненной традиционным функциям, такова, что большая часть ее свойств и в особенности ее относительная однородность объясняется влиянием экономических препятствий, имеющих примерно одинаковое значение для служащих и рабочих<sup>(48)</sup>. Те, кто занимается фотографией, — относительно немногочисленны и по большей части являются сезонными конформистами, так что совсем немногочисленные страстные любители выглядят как

<sup>(48)</sup> Обе категории в нашей выборке имеют примерно одинаковый средний доход.

девианты. Ограниченная по интенсивности, эта практика не допускает и чрезмерных амбиций: она посвящена служению в высшей степени традиционным ценностям. Она игнорирует или бережно применяет наиболее престижные средства, в особенности цветную пленку — не только из-за того, что цветная фотография, как правило, сопровождает расширение территории «фотогеничного»; это сопряжено с туристскими поездками. Пока мы требуем от изображения лишь фиксацию узнаваемого воспоминания (и если нам помогает привычка, то мы не ожидаем от семейных фотографий ничего иного), нас может удовлетворять фотография черно-белая<sup>(49)</sup>. Плохое дополнительное оборудование или отсутствие такового оборудования обрекает нас на примитивную практику; мы вынуждены с ней смириться<sup>(50)</sup>.

Нагруженная ценностями, потому что она удовлетворяет требованиям реализма и «разборчивости» и потому что она лучше, чем живопись (во всяком случае, лучше, чем модернистская живопись), удовлетворяет эстетическим ожиданиям, фотография зачастую бывает предметом приверженности непосредственной и безразличной к правилам благопристойности, управляющими эстетическим потреблением культурного класса, вероятно, потому, что мы не задаемся вопросом о ее принадлежности к миру искусства; потому, что мы не спрашиваем, является ли она произведением искусства, и потому, что нас еще меньше беспокоит ее ситуация по отношению к благородным искусствам, легитимность которых признаётся, — и при этом суждение по поводу фотографии оказывается неизменным. Очевидно, это красной нитью проходит через неопределенности и противоречия во мнениях, формулируемых рабочими, в связи с различными суждениями о фотографии, которые им были предложены: хотя достаточно много

<sup>(49)</sup> 48% рабочих согласны, что фотография бывает хороша, когда мы узнаём то, что на ней изображено.

<sup>(50)</sup> Среди рабочих насчитывается 34% фотографов без дополнительного оборудования и 36,5% — с незначительным дополнительным оборудованием, а среди служащих — соответственно 23,5% и 39%.

рабочих отказывается считать фотографию искусством<sup>(51)</sup>; хотя они охотно видят в фотографировании деятельность без трудностей и тайны и не предполагающую никаких редкостных способностей<sup>(52)</sup>, столь же многие подписываются под суждениями, ставящими фотографию выше живописи<sup>(53)</sup>.

Эти противоречия являются скорее мнимыми, нежели реальными, и основополагающим образом зависят от того, что проблематика опрашиваемого и сама ситуация опроса способствуют возникновению вопроса, искусственного и надуманного для простонародных классов, — вопроса об эстетической ценности фотографии<sup>(54)</sup>. Так, например, из того, что большинство рабочих намеревается использовать фотографию для декорирования своей квартиры на тех же основаниях, что и живопись, можно сделать вывод либо о том, что фотография для них — искусство, либо о том, что вопрос об искусстве в связи с фотографией для них не ставится, либо же, что бывает такая фотография, которая подчиняется канонам «эстетики», по определению не воспринимающей себя как таковую.

«Не люблю кубизма, — говорит один рабочий, — да и абстрактной фотографии, и абстрактной живописи. Я просто не въезжаю (...). В основном я люблю цветные пейзажные фотографии: там видны эпоха, время года, место действия. Цветная фотография живет гораздо дольше, чем черно-белая. Это почти как цветное кино. Она сама переваривается».

Как свидетельствует пищевая метафора, эстетическое созерцание представляет собой наслаждение в первой степени, доставляемое произведением, восстанавливающим реаль-

<sup>(51)</sup> 50% рабочих одобряют суждение, согласно коему фотография — не искусство.

<sup>(52)</sup> «Снимать может каждый, это доступно любому, это очень просто»: 55% рабочих одобряют это суждение, причем 32% — безоговорочно.

<sup>(53)</sup> «Фотография лучше картины, потому что она вернее»: 55% рабочих одобряют это суждение, из них 32% — решительно. «Фотограф может создавать более разнообразные произведения, чем живописец; он может больше изменяться»: 70% одобряют, 48% — безоговорочно.

<sup>(54)</sup> Аналогичный анализ подходит и для кино.



ность, каковая приятна сама по себе, так как ее можно воспринимать непосредственно, без изысков и усилий. Вот почему цветная фотография и лубок удовлетворяют эстетическим ожиданиям, как о том свидетельствует обычай украшать комнаты цветными открытками или репродукциями реалистических картин.

Вот, например, как рабочий представляет себе декорирование квартиры: «Свадебная фотография, 30x20 см, на довольно высокой панели. Затем мои дети, внизу. На камине — фотографии сельского дома, небольшие фото 6x8 или жанровые открытки. На моем комодe — маленькие рамки с расставленными фото, чтобы на них смотреть. С каждой стороны от букета цветов — по фотографии. Панель симпатичными открытками (пейзажи, фотографии, площадь Франции в Касабланке, блед\* в Алжире, Испания, Греция (...)). У меня есть репродукции картин, они вставлены в рамку. У меня есть “Вечерняя молитва”\*\*».

Чисто эстетические соображения, при отвлечении от рассматривания фотокарточек, совершенно чужды фотографической практике. Дело не в том, что отказ от дерзости объясняется одними лишь экономическими основаниями; дело в том, что сама идея «изысков» игнорируется до такой степени, что ее можно вообразить разве что в форме фантазий или причуд технической виртуозности: «Я видел людей, которые снимают прекрасные фотографии, необыкновенные фотографии, например фото, где Эйфелева башня помещена между ног парнишки. Чтобы делать такие штуки, много думать не надо» (рабочий, сорок лет, занимается фотографией). В противоположность тому, что говорится в таких суждениях (где в очередной раз отражается ситуация опроса), отсутствуют не необычные или оригинальные «идеи», но идея о том, что

\* Сельская местность в Северной Африке. — *Примеч. пер.*

\*\* Вероятно, имеется в виду картина Жана-Франсуа Милле (1814–1875), одного из основателей Барбизонской школы, изображавшего преимущественно крестьянский быт. — *Примеч. пер.*

идеи нужны, так как это предполагало бы, что акт фотографирования содержит в самом себе и для самого себя интерес к фотографии. На самом деле фотографическая практика остается строго подчиненной функциям, коим она обязана своим существованием и устойчивостью, причем редкость и дороговизна оборудования только укрепляют это подчинение.

Хотя фотография продолжает удовлетворять «эстетическим» ожиданиям служащих и в особенности их требованиям реализма, служащие уже не поддерживают с ней те же простые, непосредственные и, если можно так выразиться, счастливые отношения. Ссылка на благородные искусства, навязываемая или напоминаемая ситуацией опроса, всегда проникает в выносимые о фотографии суждения, и чаще всего она колеблет уверенность таковых суждений. Место противоречий, возникающих из-за безразличия к чуждой проблеме, занимают двусмысленности и неопределенности, вызываемые беспокойством о нормах легитимной культурной практики. Фотографию признают ценной, признавая ее редкость<sup>(55)</sup>, однако усматривают в ней лишь второстепенное искусство<sup>(56)</sup>. Фотографию отказываются использовать для декорирования на тех же правах, что и живопись, — однако по-прежнему отказываясь помещать в рамку и выставлять традиционные изображения, в рамку охотно вставляют фотографии из альбомов и журналов. И те же двойственности выражаются на практике: сам способ, каким люди подходят к признанию фотографии как искусства, вынуждает считать ее второстепенным искусством, так что она может порождать лишь постыдные или, что сводится к тому же, агрессивные эстетические замыслы.

«В конечном счете, фото — это как живопись (...). Фотография немного отражает характер фотографирующего человека, и в ней есть

<sup>(55)</sup> «Делать фотографии — это доступно каждому, это просто». 55% служащих отвергают это суждение (из них 34% — наотрез).

<sup>(56)</sup> Служащие отказываются рассматривать фотографию в том же плане, что и живопись, даже если формулировка суждений, предлагаемых в вопроснике, приглашает их сделать это.

стиль — вот что». В любом случае здесь признают свое безразличие, некомпетентность или неловкость, как никогда не сделали бы в настоящих искусствах: «Вот у меня нет никакого стиля, чтобы делать фотоснимки, совершенно никакого (...). Меня никогда не привлекала фотография». (Служащий, 25 лет, фотограф).

Если среди служащих меньше занимающихся фотографией, но больше страстных и лучше оснащенных фотолюбителей<sup>(67)</sup>; если для того, чтобы обосновать равнодушие к фотографии, служащие чаще ссылаются на дороговизну фотографической практики; если частотность фотографической практики возрастает менее стремительно среди них, чем среди рабочих, при повышении доходов, то объясняется это тем, что они имплицитно ссылаются на более требовательное определение практики, предпочитая скорее говорить о воздержании, нежели придерживаться практики лишь время от времени, будучи стесненными в средствах<sup>(68)</sup>. Беспokoйством по поводу легитимности фотографии объясняется то, что воздержание от нее упоминается не так часто, как в других категориях населения<sup>(69)</sup>, и обосновывается целой системой аргументации, причем автоматический или непродуманный отказ встречается относительно редко. Аналогично этому об эстетическом выборе сообщают с меньшей наивностью, и бывает, напри-

<sup>(67)</sup> Среди служащих 45% не занимаются фотографией, среди рабочих — 39%; но среди занимающихся доля страстных любителей больше у служащих (25%), чем у рабочих (19%). Среди служащих 23% фотографов не имеют дополнительного оборудования, а среди рабочих — 34%; и точно так же 17% служащих имеют среднюю оснащенность оборудованием и только 7% рабочих. Среди служащих более многочисленны (16%), чем среди рабочих (9%), владельцы аппаратов для виртуозов, малоформатных и с зеркалами «Рефлекс».

<sup>(68)</sup> Среди занимающихся фотографией рабочих в возрасте от восемнадцати до тридцати лет 6% — страстные фотографы, а среди служащих — 25%. Незначительная для других социальных категорий (ремесленники и коммерсанты, руководящие кадры), доля подростков, посещающих клуб фотографов-любителей, составляет 1% для рабочих и сыновей рабочих, 3% для кадров среднего звена или их детей, 13% для служащих или их детей (SOFRES, 2).

<sup>(69)</sup> Именно среди служащих намеренный отказ от фотографии встречается реже всего: 48% не занимающихся фотографией намереваются упорствовать в своем воздержании.

мер, так, что любовь к контражуру обосновывают ссылкой на какого-нибудь художника или какую-нибудь картину<sup>(60)</sup>.

Итак, двойственные отношения, какие группа служащих поддерживает с ученой культурой, актуализируются в ее взгляде на фотографию, которая может быть и у разных индивидов, и у одного и того же индивида объектом отказа, возникшего из-за чувства минимального достоинства этой дорогостоящей практики или из-за неопределенного мнения о ее легитимности<sup>(61)</sup>. Эти достоинство и легитимность индивиды усматривают лишь в значении, которым фотографы наделяют свою деятельность; субъекты, которые, по крайней мере, на уровне дискурса как будто бы удовлетворены функциями, традиционно связываемыми с занятиями фотографией, относительно редки<sup>(62)</sup>. Смятение, маскируемое непринужденностью, весьма хорошо выражается в том, что, — стремясь не ограничиваться ритуальными случаями практики и будучи неспособными позитивно определить в отсутствие правил и моделей, каковые могла бы предоставить сразу и признанная, и неведомая художественная культура, — служащие часто бывают обречены на своего рода пустое эстетическое намерение, определяемое строго негативно, через отказ от канонов «эстетики», выражающейся в простонародной фотографии<sup>(63)</sup>. Итак, для «прикладных» фотографов не остается иного выхода, кроме как с пылом, подрываемым чувством нелегитимности, и будучи неуверенными в нормах, заниматься практикой,

(60) «Если вам угодно, что я люблю, так это контрастность, много темноты, но и чуть-чуть света... как на этой картине».

(61) 24% индивидов обосновывают воздержание от фотографии отсутствием интереса к ней.

(62) Лишь 21,5% служащих вставляют в рамку традиционные семейные фотографии, снятые ими самими или каким-нибудь членом их семьи. Гораздо реже, чем рабочие, служащие признаются, что они показывают свои фотографии «для времяпрепровождения»; доля тех, кто утверждает, что они показывают свои фотографии, «чтобы показать, что они видели», значительно возрастает у служащих по сравнению с рабочими.

(63) Именно у служащих отказ от фотографии-сувенира встречается чаще всего (35%, из которых 20% отвергают ее безоговорочно), но ответы становятся более расплывчатыми, когда речь идет о том, чтобы определять важность хранения сувениров.

эстетическую ценность которой они могут отстаивать, лишь замыкаясь в случайной конкретности личных предпочтений, дабы избежать конфронтации с легитимным искусством<sup>(64)</sup>.

«Вы выбираете угол, который вам нравится, не заботясь о том, пойдет ли дождь, будет ли приятно (...). Если вам угодно, я возьму, например, стул, который мне нечто скажет, потому что у него будет как минимум одна ножка, — и все-таки это ерунда. Это не даст... совершенно ничего. Это даст то, что я хотела снять, а значит, мне это понравится. Если же я покажу свои фотографии кому-нибудь, то мне скажут: “Какой интерес?”». (Служащая, 23 года, незамужняя).

Двойственная ситуация с этой группой, которую, кроме воли к обособлению, ничто (или очень мало) даже в экономической сфере, и прежде всего в области культуры, не отделяет от работников физического труда, выражается, очевидно, в двусмысленностях ее отношения к фотографии: постыдная привязанность к простонародной эстетике и к выражаемым ею ценностям может совпадать с доброй волей культуры, определяющейся прежде всего негативно, через отказ от народной «наивности», лишь в субъективном релятивизме, о котором говорит пословица: «На вкус и на цвет товарищей нет».

Та же позиция проявляется в повседневном эстетическом выборе. Сакрализованная через оппозицию по отношению к старому или традиционному, любовь к «современному» определяет принцип выбора, позволяющего преодолеть неопределенности. В фотографии этот взгляд может выражаться в пристрастии самых престижных средств — цветной фотографии и кино, что характернее для служащих, чем для рабочих. Склонность к мнимой дерзости проявляется в декорировании домов. Порывая с нормами благопристойности, сочетавшими

<sup>(64)</sup> Тем самым нам также становится понятно, что фотоклубы, воспринимаемые как «приюты» для эстетической несомненности, набирают членов главным образом в этой категории любителей.

скромность и следование традиции с правилами конформизма, в деревнях и в предместьях небольших городов служащие зачастую используют кричащую дерзость фасадов, окрашенных в бьющие на эффект цвета, которые, как бы предотвращая иронию и бросая ей вызов, провозглашают: «Этого мне достаточно» или «Это мне нравится».

Такие же, но ярче выраженные и более явные двусмысленности и противоречия мы находим в отношении к фотографии кадров среднего звена. Чрезвычайно склонные к тому, чтобы признавать за фотографией достоинство искусства, и заботящиеся — по крайней мере на словах — о том, чтобы избавиться ее от функции накопления семейных воспоминаний, они часто отвергают простонародное определение фотографии, основанное на исковерканном образе технического объекта как автомата, пригодного для всевозможного технического употребления; они отрицают реалистическую эстетику, как правило, сопрягающуюся с этим образом, и согласны с тем, что фотография требует такого же труда, что и живопись<sup>(65)</sup>. Означает ли это, что амбиции, с которыми они связывают свою практику, соответствуют их декларациям о намерениях? Вероятно, кадры среднего звена больше ассоциируют фотографию с досугом и особенно с туризмом; вероятно, они образуют чуть меньшую группу среди любителей семейных фотогра-

<sup>(65)</sup> Что касается фотографии, то кадры среднего звена относятся к ремесленникам и коммерсантам, как служащие — к рабочим; тот факт, что среди ремесленников и коммерсантов больше фотолюбителей, чем среди рабочих, вроде бы объясняется попросту доходами. Если среди ремесленников и коммерсантов увлеченная практика характерна только для лучшей всего оснащенных фотолюбителей, то у средних классов она может сочетаться с не столь совершенным оборудованием; аналогично этому, если воздержание от фотографии принимает у ремесленников и коммерсантов форму отказа, выражающегося зачастую без обиняков и без всяких обоснований, то кадры среднего звена часто объявляют его временным, а категорический отказ у них встречается очень редко. По-разному требовательные к своей практике, две этих группы наделяют фотографию разной ценностью. Кадры среднего звена признают за фотографией достоинство искусства чаще, нежели ремесленники и коммерсанты, и кадры же среднего звена чаще не соглашаются с суждениями об обесценении фотографического изображения или фотографической практики.

фий, но желание порвать с простонародной эстетикой проявляется у них гораздо меньше на практике, чем в эстетических суждениях или в декларациях о намерениях<sup>(66)</sup>.

Если дискурс представляет собой привилегированное место утверждения различий, то объясняется это тем, что намерение выделяться среди других легче свершается в принципиальных утверждениях, чем в реальной практике, так как логика культурного заимствования требует, чтобы внешние формы и поверхностный аспект поведения передавались легче, нежели лежащие в их основе глубинные взгляды. Иными словами, не приобретя обобщенной способности усваивать по отношению ко всем предметам эстетическую позицию, которая соответствовала бы их намерениям, даже самые страстные фотолюбители часто бывают обречены на то, чтобы противоречить на деле заявлениям о своих предпочтениях. Поэтому они, например, выражают оригинальность своего художественного намерения, скорее фотографируя другие предметы, чем фотографируя одни и те же предметы иначе; скорее отказываясь от ритуальных функций фотографии, чем вводя ее новые значения<sup>(67)</sup>.

Если намерение выделяться среди других само по себе не должно вырабатывать эстетическую позицию к каждому из возможных предметов и позитивно организовывать практику согласно категориям художественного мировоззрения, то оно, по крайней мере, содержит зачаточный свод негативных предписаний, которые могут актуализироваться в поведении. Итак, отказ от традиционных функций фотографии у страстных фотолюбителей весьма часто сочетается с отказом от наиболее дорогостоящей и наивно показной техники, а именно — от цветной фотографии

<sup>(66)</sup> Из-за заботы, направленной на то, чтобы отличаться от массы фотолюбителей, кадры среднего звена гораздо реже признают, что жертвуют семейными функциями фотографии, но они дают понять по другим приметам (в связи, например, с фотографиями, которые хотят показать), что их практика гораздо менее избавлена от традиционных императивов, нежели взгляды.

<sup>(67)</sup> Вот почему, например, нижеисследующее заявление является совершенно исключительным: «Даже снимая фотографию-сувенир, мы можем уловить вещи в интересном ракурсе. Не следует фотографировать как угодно. (...) Необходимо пытаться снимать фотографии-сувениры, но так, чтобы они были художественными» (бухгалтер, 24 года, член фотоклуба).

и от киносъёмки<sup>(68)</sup>. Однако в отсутствие свода предписаний и принципов, который позволил бы виртуозности утверждаться в действии, порицание варварского вкуса — единственный способ свидетельствовать о доброй эстетической воле.

«Я исключаю семейную фотографию-сувенир, которая не воссоздает атмосферу и непричастна ни к какой эстетике, фотографию застывшую. Мне не нужна традиционная фотография, где индивиды поодиночке или в группах позируют у Парфенона. Я не терплю фотографировать ноги\* в шортах на руинах Парфенона. Прошлым летом я двадцать минут дожидалась мгновения, пока мне удалось сфотографировать ансамбль колонн, чтобы избежать присутствия туристов в поле зрения» (учительница начальной школы, 30 лет).

Так как самые благородные и редкостные практики не доступны мелким служащим и кадрам среднего звена, они могут найти в страстном фотолюбительстве эстетизм для бедных — как и во всевозможных культурных практиках второго порядка, независимо от того, идет ли речь о чтении научно-популярных журналов вроде *Historia*\*\* или *Science et Vie*\*\*\* или же о кинематографической эрудиции, — средство, находящееся в их распоряжении и способствующее их самоутверждению как непохожих на других<sup>(69)</sup>. Так как апофатическая эстетика страст-

<sup>(68)</sup> Относительно более распространенных среди ремесленников и коммерсантов.

\* В оригинале — термин “plaquage”, буквально: «захват за ноги в регби». — *Примеч. пер.*

\*\* Научно-популярное издание, выходящее с 1909 г. — *Примеч. пер.*

\*\*\* Научно-популярный журнал, издающийся с 1913 г. — *Примеч. пер.*

<sup>(69)</sup> Чтобы обозначить место, которое фотография занимает в том, что можно называть «срединной культурой», достаточно заметить, что читатели журнала *Science et Vie*, из которых 44,1% принадлежат к средним классам (в сравнении с 31,7% — из высших классов и 24,2% — из простонародных классов), отличаются от других весьма значительной фотографической оснащённостью: 91% среди них имеют хотя бы один фотоаппарат, а 27,5% — более двух фотоаппаратов. Показатель владения фотоаппаратами возрастает по мере подъёма по социальной иерархии, но различие между средними и высшими классами относительно слабо: 93,5% — для средних классов и 96% — для высших (информация, сообщённая Паскалем Мальдидье). Независимо от того, делается ли акцент на техническом или эстетическом аспекте, фотографическая практика чаще



ных фотолюбителей определяется лишь негативно, она — в выборе предметов или в способе их улавливания — остается обусловленной через отрицаемую ею эстетику простонародную.

Оригинальность позиции средних классов можно понять лучше всего, если знать, что практика фотографии для руководящих кадров не столь частотна, хотя они и располагают более высокими доходами, а их образ жизни делает для них возможности фотографирования более многочисленными и разнообразными. Если среди представителей высших классов обладатели фотоаппаратов более многочисленны, то это отнюдь не свидетельствует о более частотной и — особенно — о более увлеченной практике, чем у средних классов<sup>(70)</sup>: обладание даже важным оборудованием выглядит скорее следствием высоких доходов, чем показателем увлеченности; даже если учитывать доступность самых дорогих фотоаппаратов и фотопринадлежностей, они не обязательно связаны с энтузиастической практикой<sup>(71)</sup>. Доля страстных фотолюбителей не столь велика у руководящих кадров, так как увеличение доходов и свободного времени вместе с расширением и большим разнообразием сферы туризма приводит к одному-единственному

всего концентрируется в предприятии по переходу в другую культурную категорию, осуществляемом усилиями самоучки.

<sup>(70)</sup> Как только мы переходим от рассмотрения «грубых» показателей, которые позволяют заметить лишь неравенства, объясняемые неравенством доходов, мы видим, что кадры среднего звена отличаются от руководящих кадров целой совокупностью черт, обнаруживающих более значительный интерес к фотографии. Пропорциональная доля не используемых фотоаппаратов меньше среди представителей кадров среднего звена, чем у руководящих кадров; у первых меньше малоформатных фотоаппаратов, чем у последних, но у них меньше и «коробок»: если экономические обстоятельства препятствуют покупке инструмента для виртуоза фотографии, то требования, касающиеся практики, выражаются в отказе от примитивной практики и в обращении к инструментам для практики просвещенной (фотоаппараты с устройством наводки типа «Рефлекс»), а также в использовании — в ожидании возможности купить что-нибудь лучшее — устаревших аппаратов (с мехами), но тех, что предполагают больше выбора, чем коробка.

<sup>(71)</sup> Среди фотографов — обладателей дорогого оборудования, принадлежащих к руководящим кадрам, насчитывается еще 13% сезонных конформистов.

последствию — к увеличению числа любителей, занимающихся фотографией сезонно.

Все вместе указывает на то, что фотография вызывает двойственное отношение: вероятно, среди руководящих кадров более многочисленны те, кто наделяет фотографию художественной ценностью; вероятно, они в своем дискурсе более методично отказываются от того, чтобы сводить фотографию к традиционным функциям, а именно — к накоплению семейных сувениров и к иллюстрации выдающихся событий; однако фактически их занятия фотографией свидетельствуют о том, что руководящие кадры не придают фотографии такой ценности, какую они придают ей в своих рассуждениях: их практика, как правило, не слишком интенсивная, уделяет важное место традиционным функциям. По мере отхода от порядка отвлеченных суждений, касающихся фотографии вообще и сводимых к универсальным эстетическим принципам, и перехода к суждениям, которые, исключая обращение к знанию, приглашают — пусть косвенно — вернуться к конкретному опыту, т. е. к собственно практике, руководящие кадры зачастую отказываются от эстетических притязаний, которые они выражали отвлеченно, а кадры среднего звена чаще проявляют стремление заниматься практикой виртуозов<sup>(72)</sup>. Следует ли отсюда делать вывод, что суждения, посредством которых руководящие кадры наделяют фотографию ценностью искусства, выражают всего лишь вежливое снисхождение, ко-

<sup>(72)</sup> Мнения, формулируемые о двух предложенных суждениях, «Хороший фотограф удачлив почти во всех своих фотографиях» и «Необходимо снять десять фотографий, чтобы получить одну хорошую» весьма показательны. Ответ на первое суждение представляет собой компромисс между стремлением к практике виртуоза и возвращением к результатам собственной практики фотографа. Воспоминания о неудачных фотографиях (случайности, которые можно считать общераспространенными) препятствуют одобрению первого суждения, потому что они сводятся к тому, что фотограф не занимается практикой виртуоза; кроме того, это суждение обнаруживает практические амбиции, но пока еще абстрактным образом. Второе суждение приглашает нас к еще более конкретным размышлениям, так как оно высказывается не в качестве общего правила, но как истина, явленная в опыте. Кроме того, оно обнаруживает у кадров среднего звена более значительные реальные требования, тогда как первое суждение находит более возвышенные абстрактные амбиции у руководящих кадров.

тому противоречит осуждение, выражаемое в поведении<sup>(73)</sup>? На самом деле, двусмысленности отношения и противоречия между заявлениями и реальным поведением вроде бы основополагающим образом зависят от места фотографии в системе изобразительных искусств. С одной стороны, подобно всякой практике, обращающейся к художественным ценностям, фотография представляет собой случай актуализации эстетической позиции, постоянного и всеобщего настроения; но с другой стороны, оттого, что фотографическая практика, даже в наиболее совершенной форме (и *a fortiori*, в форме, какую придает ей всякий любитель), располагается очень низко в иерархии художественных практик, индивиды ощущают себя не столь императивно обязанными проявлять здесь эстетическое чувство<sup>(74)</sup>. Тем самым объясняется то, что отвергающая иллюзии приверженность к наиболее традиционным формам фотографии, которая иногда афишируется как бы через сожаление или как вызов<sup>(75)</sup>, встречается, по крайней мере, столь же часто, как и художественные изыски, — и это безразлично от того, берем ли мы разных субъектов или одного и того же субъекта.

Словом, фотография может считаться искусством, но она всегда считается лишь второстепенным искусством. Следовательно, в области фотографии варварство или некомпетентность не приводят к большим последствиям, нежели виртуозность:

<sup>(73)</sup> Руководящие кадры, которые не занимаются фотографией, чувствуют себя обязанными обосновывать свое воздержание от фотографии обстоятельными аргументами, зависящими от обстоятельств: всего 16% ссылаются на отсутствие интереса к этой деятельности; 33% обосновывают свою позицию аргументами, отличающимися от предложенных в вопросе.

<sup>(74)</sup> Отсюда следует, что фотография считается просто потреблением, а руководящие кадры с легкостью склоняются к наиболее престижным формам практики — цветной фотографии и киносъемке, но при этом не желают заниматься художественной фотографией. Так, лишь 29% руководящих кадров, стремящихся развивать свою кинематографическую деятельность (в сравнении с 45% — у средних кадров), хотят считать киносъемку художественной практикой, монтируя и озвучивая свои фильмы (Кодак 6).

<sup>(75)</sup> Так, например, хотя руководящие кадры фактически отводят традиционным функциям фотографии менее значительное место, нежели рабочие, большее число представителей менеджеров, чем рабочих, эксплицитно признают за фотографией аффективные функции («показывать дорогие существа»).

сдержанная приверженность или дистанцированный отказ — два аналогичных друг другу способа выражения ограниченной ценности, коей наделяется фотография, «дешевое самовыражение специально для бездарных людей» (менеджер, сорок два года). Более способные к красноречивым комментариям, чем к пониманию эстетики фотографии, самые культурные люди из опрошенных старательно избегают энтузиастической приверженности и наивной увлеченности, потому что видят в фотографии всего лишь удобный случай «задействовать» эстетические вкусы и знания, приобретенные при занятиях другими искусствами, словом, своего рода прикладные упражнения:

«Я ввожу в фотографию эстетические концепции. Мое эстетическое суждение работает непрестанно, так как я не хочу снимать простые туристские фотографии» (адвокат, 30 лет).

Всякий дискурс о фотографии принимает вид замысловатого риторического упражнения, так как в нем обыгрываются ощущения и вкусы, не относящиеся к их истинному объекту. Из-за невозможности получить подлинную социальную *сакрализованность*, фотография может сохранять ценность лишь через волеизъявление каждого зрителя, который — так как она ему нравится, а не из-за того, что ему навязывают культурные приличия, — может решить придать ей достоинство предмета искусства как бы играючи и на мгновение.

Таким образом, страстное фотолюбительство может сохраняться лишь в той мере, в какой такие сакрализованные действия, как посещение концертов и театров, музеев и артхаусного кино, не конкурируют с ним и не обесценивают его. Тем самым мы понимаем, почему руководящие кадры из Парижа, о которых известно, что они принимают активнейшее участие в культурной жизни, занимаются фотографией гораздо реже, чем жители Лилля. Аналогично этому хотя дети руководящих кадров чаще занимаются фотографией в детстве, чем дети служащих и дети кадров среднего звена, последние чаще сохраняют интенсивную и увлеченную практику на протяже-

нии дальнейшей жизни<sup>(76)</sup>. Именно поэтому, например, среди студентов-филологов доля фотографов всегда остается более значительной, чем у детей руководящих кадров, в противоположность тому, что мы наблюдаем для наиболее сакрализованных разновидностей культурного поведения (за исключением посещения кино клубов)<sup>(77)</sup>. Аналогичные феномены конкуренции можно констатировать и в других областях: если обладатели телевизоров не намного более многочисленны — несмотря на разницу в доходах — среди представителей руководящих кадров (35,8%), нежели среди представителей кадров среднего звена (31,5%); если обладание проигрывателями и обладание телевизорами исключают друг друга почти систематически; если руководящие кадры, как правило, утверждают, что они пользуются телевизором выборочно<sup>(78)</sup>, то, вероятно, дело здесь в том, что сакрализованные практики обесценивают практики не столь престижные, и, может быть, в том, что представители высшего класса стремятся дистанцироваться от развлечений, запятнанных вульгарностью из-за одной их распространенности<sup>(79)</sup>.

<sup>(76)</sup> Подростки из средних классов, и прежде всего из самых низов этих классов, остаются чаще приверженными фотографической практике, вероятно, оттого, что покупка оборудования предполагается для них или для их семьи чрезвычайно важную жертву, свидетельствуя об особо живом стремлении; а также, вероятно, потому, что фотография не конкурирует с более благородными культурными практиками или более благородным потреблением культуры. Стало быть, весьма близкие к рабочим во всех остальных сферах, служащие отличаются от них лишь местом, которое они отводят фотографии, — тогда как кадры среднего звена, отводящие фотографии еще более значительное (относительно) место, отличаются от служащих участием в клубах, имеющих культурную функцию (JMF [Имеется в виду компания *Java Media Framework*, выпускающая, среди прочей техники, и фотоаппараты. — *Примеч. пер.*], кино клубы), столь же частым, сколь и у руководящих кадров (SOFRES, 2).

<sup>(77)</sup> См. *P. Bourdieu et J.-C. Passeron, Les Etudiants et leurs tudes*, Mouton, 1964, p. 94.

<sup>(78)</sup> См. "Une enq te par sondage sur l' coute radiophonique en France", loc. cit.

<sup>(79)</sup> Доказательство того, что значение, коим наделяется фотография, является, по существу, относительным и «опозиционным», — фотографическая практика, от которой представители высших классов, в основном в Париже и парижском регионе, как правило, отказываются как от вульгарной, так как она слишком распространена, — может использоваться в других социальных контекстах как знак дифференциации. Дело в том, что, буду-

Итак, достаточно ли сослаться на культурный и художественный статус фотографии, чтобы объяснить двойственность вызываемых ею взглядов? Полное понимание разных типов поведения с необходимостью предполагает изучение идеологий, которые, ценой ложных систематизаций и систематических деформаций, формулируют переживаемую логику поведения и тем самым составляют одно из важнейших опосредований между объективным и субъективным. Сопоставление практики и деклараций об эксплицитно поставленных перед ней целях позволяет уловить сразу и опыт легитимных правил, и логику, по которой он выражается в основаниях для действования или в оправданиях действия, т. е. в обобщенных суждениях о фотографической практике и о ценности фотографии, а также в констатации опыта, который можно приобрести в связи с собственной практикой или с практикой других. Когда их просят сформулировать мнение о двух типах суждений, весьма несхожих по модальности, а именно — с одной стороны, общие и абстрактные пропозиции об эстетической ценности фотографии, которые, подобно те-

чи более удаленной от очага культурных ценностей и имеющей меньший доступ к благородным развлечениям, буржуазия малых и средних городов может найти в фотографии средство оспаривания ценностей традиционного общества и его техник досуга, преобразуя коллективный инструмент запечатления торжественных событий в прибор, помогающий самостоятельному досугу. Мы констатируем, что число фотоаппаратов достигает максимума в городах от 20 до 50 тысяч жителей, переходя от 38,9% в городах с населением менее 2000 жителей до 60,9% в городах от 20 до 50 тысяч жителей и падая до 51,2% в Париже и парижском регионе. Так, в городке на юге Корсики, который исследовала Клод Бозн, любовь к фотографии встречается прежде всего у индивидов, более других не признающих традиционные нормы, — иногда из-за своего образования, иногда из-за положения и статуса, иногда благодаря биографии — и выражает (порой эксплицитно) волю к избавлению от давления группы, ощущаемого как удушающее. Таким образом, часто высказываемое желание увидеть возникновение фотоклуба выдает стремление ускользнуть от привычного досуга, от встреч в кафе или семейных вечеринок. То, что мелкая буржуазия эмансипированных людей ищет, культивируя досуги, заимствованные у общества крупных городов, замкнутого на всевозможных различиях, представляет собой утопию дифференцированного общества, где, под предлогом свободной игры сходств и различий, социальные отношения могут организоваться сообразно различию условий и стилей жизни, и уже не на основе родственных уз.

мам для диссертации, не содержат референции на реальность практики и на фактически актуализируемые ею интенции, но приглашают продемонстрировать некий эстетический настрой или настрой на эстетику<sup>(80)</sup>, а, с другой стороны, пропозиции касательно общей практики, которые, маскируясь под стереотипы, заимствованные из повседневных разговоров, формулируют общий опыт в окарикатуренном виде<sup>(81)</sup>, — представители высших классов демонстрируют сразу и то, что они более, чем другие, расположены к признанию эстетической ценности у фотографии как таковой, и то, что они менее склонны надеяться ценностью фотографирование как деятельность.

Противоречия в дискурсе представляют собой больше, чем просто идеологический эпифеномен: на самом деле, хотя руководящие кадры объединяют условия практики, ориентированной на собственно эстетические цели, т. е. экономические средства, художественную культуру и случаи практики, более разнообразной по объектам (главным образом, в связи с туризмом), — руководящие кадры по-прежнему придают традиционному пользованию фотографией значение, сравнимое со значением, коим наделяют его представители простонародных классов. Объект многочисленных стереотипов, занятия фотографией, вероятно, больше, чем какие-либо иные (может быть, за исключением туризма), имеют в виду осознание объективного образа практики; и каждый индивидуальный фотограф в собственной практике объективно соотносится как с образом, который он составляет себе о практике других, так и с образом, который другие составляют себе о его собственной практике. Не потому ли, что представители высшего класса воспринимают

<sup>(80)</sup> Например: «Люди, у которых есть мания показывать свои фотографии, — невыносимы». С этим суждением согласны 69% представителей средних классов, причем 32% — безоговорочно, и 77% руководящих кадров, причем 44% — безоговорочно.

<sup>(81)</sup> «Фотографии мертвы и холодны, они не могут передавать атмосферу». С этим суждением не согласны 84% кадров среднего звена, из которых 67% — безоговорочно, и 85% руководящих кадров, из которых 72% — безоговорочно. «Личность фотографа не проявляется в фотографии, тогда как личность художника в картине проявляется». С этим суждением не согласны 65% кадров среднего звена, из которых 57% — безоговорочно, и 70% руководящих кадров, из которых 58% — безоговорочно.

занятия фотографией как вульгарную практику, они отказываются видеть в них предмет, достойный усердия или страсти? «Мой муж не занимается фотографией. Он умеет сдерживаться», — говорит одна женщина из высшего класса, объясняющая свое воздержание так:

«Я не хочу снимать фотографии, так как все слишком уж увлекаются этим. Люди уже ни на что не смотрят, но только и думают о фотоснимках. Это сбивает с толку...»

Усматривать здесь одни лишь рационализации, которые скрывают реальность больше, чем обнаруживают ее, означало бы — под методологическим предлогом — впасть в методологическое заблуждение. На самом деле, существует своего рода спонтанная социология, состоящая из сатирических анекдотов и критических полуразмышлений о смешных чертах некоторых страстных фотолюбителей<sup>(82)</sup>. Эти общие места разговоров распространяются и усугубляются с помощью юмористических рисунков в журналах, забавных историй шансонье и некоторых изданных большим тиражом книг, которые стараются описывать и анализировать нравы и обычаи современников. Поймем ли мы успех произведений Пьера Даниноса\*, если не увидим, что они укрепляют читателей в уверенности, что они владеют наилучшим искусством жизни, противостоящим мнимо рафинированным притязаниям аристократических слоев и вульгарности средних классов, которая выражается в страсти к фотографии или к телевидению<sup>(83)</sup>? Ирония Даниноса, порицающего наивное усердие фанатиков и издевающегося над их смешным

<sup>(82)</sup> Весь этот анализ пригоден и для телевидения.

\* Данинос Пьер (1913–2005) — французский писатель-юморист, больше всего прославившийся книгой «Блокноты майора Томпсона» (1954), где он высмеивает стереотипы французского и английского национального характера. — *Примеч. пер.*

<sup>(83)</sup> Значительный представитель этого типа литературы Пьер Данинос — не единственный из тех, кто создал портрет вульгарности через сатиру нравов. Дискурс о вульгарном может расставаться с иронией сатирика, обретая достоинство моралиста, или даже правдивость «ученого»; этот дискурс всегда сохраняет одни и те же функции успокоения.



снаряжением, заимствует темы у общего дискурса, который успокаивает одних, оспаривая уверенность других:

«Я испытываю весьма искреннее восхищение перед всеми людьми, которые шагают по Испании или Италии, будучи обвешаны мешочками, чехлами, дальномерами, насадочными линзами, фотоэкспонометрами, термоколориметрами («чтобы измерять температуру цвета»), и которые, никогда не теряя ни малейшей застежки от сумочки или бобины с пленкой, продвигаются большими шагами по эпохе “Лейки”»<sup>(84)</sup>. Сквозь смешные черты поведения мы видим позицию по отношению к культуре, выражающуюся, в частности, в определенном типе туризма: «Из-за этих малоформатных фотоаппаратов я, прежде всего, опасаясь познакомиться с тем ужасным типом рабства, на которое они обрекают бесчисленное множество людей, вроде бы достойных лучшей участи. Если эти путешественники встречаются в отпуске рекомендованный в путеводителе вид или живописную колокольню, они прежде всего думают о своем фотоаппарате (...). Эти люди совсем не смотрят на пейзаж, открывающийся перед глазами, расположенными у них на лице, но спешат доверить его третьему глазу, доставаемому из-за ремня»<sup>(85)</sup>.

Неспособный к рафинированному искусству созерцания без слов и жестов, к которому приглашают некоторые пейзажи или памятники, «закоренелый» фотограф увязает в кропотливых поисках образов. Заканчивая тем, что он забывает посмотреть на то, что фотографирует<sup>(86)</sup>, он путешествует не

<sup>(84)</sup> *Pierre Daninos*, *Sonia*, p. 357.

<sup>(85)</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>(86)</sup> *Ibidem*, p. 358: «Не так давно я очутился перед одной из прекраснейших бухт на земном шаре, увидев один из тех пейзажей, которые располагают лишь к созерцанию. Время от времени на карниз античного храма садились голуби. В открытое море отплывал парусник. На горизонте пылало закатное солнце. Наступил божественный час. Между тем рядом со мной один мужчина, казалось, предается живейшему волнению. То он подходил к храму, то удалялся от него, не находя себе покоя. Держа третий глаз в правой руке, он то и дело бросал тревожный взгляд на своего рода бородавку, уютно лежащую в кожаном чехле, который он держал слева. Мужчина дожидался идеального момента, когда он смог бы одновремен-

глядя и всегда видит лишь то, что ему снимает фотоаппарат<sup>(87)</sup>. Посредством сатирического высмеивания страстных фотографов и фотографической мании, даниносовская докса косвенно выражает правила туристского потребления и фотографической практики, признаваемые высшим классом.

Следовательно, соглашаться с нормами своей группы означает, прежде всего, отказываться от вульгарной практики и отрицать нормы групп, из которых мы стремимся выделяться, отвергая тем самым всякое значение поведения, каковым эти нормы управляют. Эти нормы предстают сознанию лишь в форме негативных наставлений, напоминающих о себе и непрестанно оживляющихся из-за боязни прослыть смешным. Но они могут быть негативными, не сводясь к простому отрицанию норм других групп. В отказе от вульгарной практики выражается требование дифференциации согласно логике классового этоса. Фанатики малоформатной фотографии заменяют искусство предаваться созерцанию кропотливой аскезой приобретения (что выражается в глаголе «делать», например «делать Италию»\*), а отрешенность, свершающуюся в непосредственной эмоции, — тщательным накоплением сувениров как следов и свидетельств «делания». Такое поведение противостоит поведению сакрализованному, как усилие — дару, а приобретенные знания — естественному отличию. Представление, которое высшие классы составляют себе о практике туризма и фотографии, как мы видим, подчиняется тому же харизматическому принципу, что и их представление о культурной позиции и их взгляд на культуру.

но заснять храм, голубя, занавес и залив». Здесь с очевидностью предстают мотивы и функция этой идеологии: прежде всего, воля к дистанцированию от вульгарных потребителей, которая отмечена объективистским и «этнографическим» стилем повествования («один из мужчин»), особенно — в описании оснащения; с другой стороны, противоречие между созерцанием, единственно мыслимой позицией, и жадным безразличным потреблением (желание «заснять все сразу»); это наглядно демонстрирует, что существуют неписанные законы туристического потребления, коими нельзя пренебрегать под страхом прослыть вульгарным.

\* По-французски «faire l'Italie» гораздо естественнее буквального перевода этого выражения на русский язык. — *Примеч. пер.*

<sup>(87)</sup> *Ibidem*, p. 359.

Итак, поиски статусных различий (на всех уровнях социальной иерархии) только и делают, что усиливают различия классовые. За неимением инстанций, способных объективно определить иерархию типов практики и предоставить бесспорную шкалу типов наиболее конформного поведения, рафинированность и отличие в фотографии могут утверждаться лишь через оппозицию по отношению к вульгарности, а представители высших классов могут давать себе определение лишь негативно: либо они определяют хорошую фотографию, как «произведение, непохожее на фотографии других», либо в эстетическом выборе они руководствуются заботой «не заниматься простой туристической фотографией». Словом, даже в самом благоприятном случае фотографическая практика почти никогда не ориентирована на чисто и строго эстетические цели. На самом деле, кроме того, что отсутствие общепринятых норм и общего языка делает фотографирование особенно трудным предприятием, эстетическая интенция, которая всегда бывает лишь одной из форм поисков дифференциации, или, как говорят, «отличия», открыто проявляется лишь через отказ и свертывается как в чрезмерно внимательной практике, направленной на разрыв со всеобщим примиренчеством, так и попросту в воздержании от фотографии.

Фотография обязана собственной социальной функции своим чрезвычайным распространением, но также свойственным ей характеристикам и — между прочим — пределам своего распространения. Если представляется, что фотографическая практика больше, чем какая-либо иная культурная практика, соответствует некоей естественной потребности, то, вероятно, это зависит от широты ее распространения, но также и от факта, что, в отличие от посещения музеев или концертов, ее не поддерживает никакая инстанция, чьей эксплицитной задачей являлось бы обучать фотографии и поощрять фотолюбительство, и — оттого, что занятия фотографией приносят поощрения и престижа не больше, чем воздержание

от фотографии, — осуждения<sup>(88)</sup>. Не будучи ни естественной, ни намеренно создаваемой потребностью, потребность в фотографиях и в фотографировании фактически является лишь отражением в сознании субъектов социальной функции, которой служит их практика.

Оттого, что фотография отличается от таких «ученых» практик, как посещение музеев или концертов, тем, что она не является продуктом эксплицитного и методического образования, с одной стороны, естественно, что она столь широко распространена, несмотря на экономические препятствия, а с другой — естественно, что различия в образовании (а, стало быть, классовые различия) проявляются не с одинаковой силой и не с одинаковой отчетливостью. Между тем другие столь же популярные практики, например прослушивание радиопередач или посещение кино, дают возможность актуализации весьма ярко выраженных различий в позициях. Так, например, выбор радиоприемников и прослушиваемых передач столь же крепко связан с социальной принадлежностью через посредство образовательного уровня, как и посещение музеев, а позиция слушателей бывает более выборочной и внимательной в зависимости от более высокого уровня их культуры<sup>(89)</sup>.

<sup>(88)</sup> Независимо от того, идет ли речь о передаче техники фотографии, ее поощрении или воодушевлении занимающихся ею, роль семьи и школы сводится к нулю или почти к нулю. Что же касается профессиональных фотографов, которые могли бы сыграть роль экспертов, то они сетуют на то, что большинство людей покупают фотоаппараты в универмагах, а не у специалистов, способных направлять их выбор и давать им советы; но фактически, независимо от того, идет ли речь о покупке фотоаппаратов или светочувствительных материалов или же о случаях проявки пленки и съемки, специалисты почти всегда ведут себя скорее как коммерсанты, чем как технологи, а их советы, даже в ответ на просьбы, почти всегда остаются весьма смутными в чисто технической области и тем более в сфере эстетики.

<sup>(89)</sup> «Культурные» каналы Франс-III и Франс-IV смотрит чрезвычайно ограниченный круг зрителей (2% и 0,4%), строго иерархизированный по социальным классам и образовательному уровню (“Une enquête par sondage sur l’écoute radiophonique”, *loc. cit.*, p. 951). Различия становятся еще более явными в том, что касается любимых телепередач (pp. 988–989; 992).

Откуда явствует, что фотография меньше годится для актуализации таких различий? Вероятно, культурные амбиции легче выражаются в случае с простым потреблением, вроде слушания радио, чем в случае с фотографической практикой. И действительно, как мы видели, добрая культурная воля может утверждаться в суждениях (прежде всего среди представителей средних классов), но она не в состоянии воплощаться в поведении. Однако необходимо остерегаться утрирования оппозиции: фактически потребление радиопередач может быть таким же активным, что и фотографическая практика, когда оно эксплицитно совершает выбор вместо того, чтобы предаваться автоматизму, и когда оно предполагает внимательную позицию. Кроме того, чистого намерения выделяться в случае с фотографией уже недостаточно для того, чтобы наделить практику позитивными детерминациями: если культурная ситуация средних классов является в высшей степени неудобной, то дело здесь в том, что недостаточно отвергнуть заблуждение для того, чтобы достичь истины, и в том, что безоговорочный отказ от простонародной практики и эстетики может способствовать усвоению того, что, на первый взгляд, выделяется на общем фоне.

Если реализация художественной интенции в фотографии особенно сложна, то, вероятно, основное объяснение этого состоит в том, что фотографическая практика лишь с трудом может избавиться от функций, коим она обязана своим существованием<sup>(90)</sup>. Было бы наивным полагать, будто эстетический опыт фотографии общедоступен: на самом деле, один и тот же принцип способствует и тому, что фотография представля-

<sup>(90)</sup> Радио, как и телевидение, и кино, представляет собой всего лишь средство доставки, которое может доставлять столь же благородные (т. е. сакрализованные) культурные содержания, что и другие средства коммуникации. Отсюда следует, что под видом помещения всех пользователей в тождественные условия, радио, телевидение и кино допускают чрезвычайно разнообразное использование: прежде всего, так как пользователи могут выбирать между *содержанием* весьма различного художественного качества; с другой стороны, так как по отношению к одинаковому содержанию пользователи могут занимать чрезвычайно несходную позицию — пусть даже с точки зрения интенсивности уделяемого внимания.

ет собой популярную практику, и тому, что она очень редко становится предметом эстетического опыта. Почти всегда — осознанно или неосознанно — принимая на себя социальные функции и глубинно участвуя в семейной жизни, в ее ценностях и ритмах, она обладает лишь заимствованными смыслами и заимствованным смыслом существования. Традиционные нормы практики навязывают себя тем сильнее, чем сильнее навязывает себя сама практика. Впрочем, дело в том, что при прочих равных условиях индивиды, не занимающиеся фотографией, воспринимают фотографию с эстетической точки зрения гораздо чаще, чем фотографы. И один и тот же принцип способствует тому, что мы редко применяем ярко выраженные эстетические намерения к собственным фотографиям и с большой легкостью пользуемся эстетической точкой зрения по отношению к фотографиям других. Фотограф (а не художник), который показывает свои произведения, злоупотребляет вниманием других, потому что, не будучи универсальным субъектом, субъект фотографирующий не может обращаться ко всей совокупности зрителей. Если я смотрю на ребенка, которого фотографирую, если я смотрю на фотографию ребенка как на его портрет (потому ли, что речь идет о моем ребенке, или потому, что речь идет о моей фотографии), то я не могу требовать от другого смотреть на эту фотографию так, как он стал бы смотреть на портрет собственного ребенка, а если он на нее так посмотрит, я не могу запретить ему считать ее неинтересной.

Но если естественно то, что у большинства фотолюбителей мы весьма редко встречаемся с практикой, избавленной от традиционных функций, поскольку они занимаются фотографией, лишь учитывая функции, которые слишком мощно навязывают себя сами, и потому эти фотолюбители не могут ставить перед собой одни лишь цели производства прекрасных образов, — то как объяснить, что эстетические требования чаще выражаются через воздержание от фотографии, нежели через более притязательные занятия ею? В действительности, фотография может вызывать лишь благоговение перед институтом, поддерживаемым ее социальной функцией; воля

к практике более страстной и ориентированной на собственно и исключительно художественные цели имеет огромные шансы затеряться в апофатической эстетике или — в предельном случае — свершиться (отрицая себя) в отказе от всякой практики, так как различные социальные классы могут выделиться в фотографии, лишь по-разному дистанцируясь от общепринятой практики.

Актуализация эстетической интенции здесь особенно сложна — не только потому, что нейтрализация функций, которым обычно служит практика, здесь более затруднительна, чем в других сферах, но еще и потому, что представление, которое мы составляем о фотографии и ее художественной ценности, как правило, выражает заботу о том, чтобы отличаться не эстетическими поисками, а отказом от фотографии или здравым увлечением ею: если нам задан низкий ранг фотографии в иерархии искусств, то она, как представляется, не заслуживает ни усилий, ни жертв, а попытки подходить к фотографии с художественной интенцией кажутся чрезмерными, поскольку у нее нет ни образцов, ни норм, а также поскольку возможности личного выражения или творчества как будто бы состоят гораздо больше в выборе объекта, нежели в способе его трактовки, которая, как считается, ведает лишь ограниченное количество вариаций. На самом деле, три этих основания тесно переплетены: в сущности, мы видим, что попытки эстетических поисков навязывали бы себя с большей силой, если бы фотография была сакрализованным искусством, — и видим, что если бы дело обстояло так, то применение эстетической интенции было бы неизмеримо легче, так как индивидуальные эстетические поиски были бы оснащены целым корпусом принципов и наставлений, определяющих автономную эстетику фотографии, и фотография могла бы обнаружить в сакрализованных моделях эстетические достоверности, способные гарантированно ориентировать практику на художественную ценность<sup>(91)</sup>.

<sup>(91)</sup> При сегодняшнем состоянии фотографии даже если фотолюбители не могут эксплицировать правила, определяющие их суждения, — эти прави-

Если дела обстоят так, то становится понятным, что индивиды, которые предпринимают попытку относиться к фотографии, как к художественной деятельности, могут составлять лишь меньшинство «девиантов», социально определяемых через большую независимость по отношению к условиям, определяющим практику большинства не только в том, что касается ее существования, но и с точки зрения ее предметов, ее встречаемости и ее «эстетики», а также через особую связь с ученой культурой — из-за их положения в обществе. Те же причины, которые отвращают от фотографии культурный класс, по существу, могут склонить некоторых представителей средних классов к поискам в ней доступной им замены тех сакрализованных практик, что остаются для них недостижимыми.

ла немногочисленны, всегда применяются непосредственно к конкретным случаям и почти всегда являются техническими — фотолюбители остаются верными идее нормативности права и уверенно считают, что существует корпус правил, которые они могли или должны были знать или которые известны другим. При обычно существующей невозможности в их ситуации сформулировать эстетическую доктрину, рабочий класс и средние классы, страстно увлеченные фотографией, проявляют одержимость фотографической правильностью и хорошим тоном в фотографии, настойчиво указывая на императивный характер некоторых технических правил композиции, популяризированных дидактическими советами специализированных журналов. Так например первая эстетическая реакция на показываемые фотографии, скорее, следует канонам этой эстетической вульгаты, нежели логике прекрасных физических форм: то, что бросается в глаза, и было соответствием или несоответствием формальным рецептам: «Надо ухватить кусочек неба», «Небо не должно быть на две трети фотографии». На «вырезанных» персонажей очень редко смотрят ради них самих; в первую очередь, они объясняются несоблюдением правил кадрирования.



## ГЛАВА ВТОРАЯ

### СОЦИАЛЬНОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФОТОГРАФИИ

(Пьер Бурдые)

*Ars simia natural\**

Если легитимным будет задаться вопросом (что мы и сделаем в дальнейшем), в чем и почему фотография по своей сути предрасположена исполнять социальные функции, то социальное использование фотографии, представляющее как систематический (т. е. связанный и понятный) выбор среди объективно возможных способов применения, определяет социальную истину фотографии и в то же время определяется ею.

### ИСКУССТВО, ПОДРАЖАЮЩЕЕ ИСКУССТВУ

Вот как мы обычно уславливаемся видеть в фотографии модель правдивости и объективности: «Всякое произведение искусства отражает личность своего автора, — читаем в *Encyclop die fran aise*. — Фотографическая пластинка ничего не интерпретирует. Она регистрирует. Ее точность, ее верность оригиналу невозможно поставить под сомнение». Слишком легко доказать, что эта социальная репрезентация зависит от ложной очевидности предвзятых понятий; на самом деле,

\* Искусство — обезьяна природы (лат.). — *Примеч. пер.*

фотография фиксирует такой аспект реальности, каковой всегда является результатом произвольного отбора и — тем самым — транскрипции: среди всех свойств объекта удерживаются лишь те визуальные качества, которые задаются во мгновении, и притом исходя из единственной в своем роде точки зрения; эти качества транскрибируются в черном и белом цвете, как правило, редуцируются и всегда проецируются на плоскость. Иначе говоря, фотография представляет собой условную систему, выражающую пространство по законам перспективы (надо было бы сказать: какой-нибудь перспективы), а объемы и цвета — посредством оттенков от черного к белому. Если фотография считается совершенно реалистичной и объективной регистрацией видимого мира, то объясняется это тем, что ей (с самого начала) назначили социальное употребление, считающееся «реалистичным» и «объективным»<sup>(1)</sup>. Если же фотография выдвигается напрямую в обличье «языка без кода и синтаксиса»<sup>(2)</sup>, короче говоря, «естественного языка», то это, прежде всего, потому, что осуществляемый ею отбор по своей логике полностью соответствует репрезентации мира в Европе после Кватроченто.

Как замечает Пьер Франкастель, «фотография — возможность механически регистрировать образ в условиях, более или менее аналогичных, условиям видения, — продемонстрировала не реальный характер традиционного зрения, но как раз его систематический характер: фотографии даже сегодня снимаются в зависимости от классического художественного видения как минимум в той мере, в какой это позволяют условия изготовления линз и тот факт, что мы используем единственный в своем роде объектив. Камера дает зрение циклопа,

<sup>(1)</sup> От гравюры к «роману в фотографиях» — так реструктурируется поле систем образного выражения, позволяющих увидеть, что перцептивные и эстетические правила каждой из этих систем зависят от ее социального употребления. Фотография не просто овладела одной из функций, которые прежде отводились гравюре, а именно — верным воспроизведением реального; оставляя гравюре задачу иллюстрировать художественную литературу, она укрепила предсуществовавшие фотографии требования объективности и реализма.

<sup>(2)</sup> *W.M. Ivins, Prints and Visual Communication, Cambridge, 1953.*

а не человека. Известно также, что мы систематически устраняем все регистрации, которые не совпадают со зрением — не реальным, но среднестатистическим художественным. Мы, например, отказываемся снимать здание при виде вблизи, потому что регистрация не совпадает с традиционными законами ортометрии. Попробуйте установить широкоугольный объектив в центр пересечения трансепта и нефа в готическом соборе и посмотрите на необыкновенный документ, который вы получите. Вы прекрасно увидите, что то, что называется «нормальным зрением», есть попросту зрение селекционируемое, а проявления мира бесконечно богаче, нежели мы считали»<sup>(3)</sup>. И Пруст приводит великолепную иллюстрацию возможностей замешательства, которые скрывает в себе фотография и которых лишает себя обывательская фотографическая практика: «Только последнее слово фотографии — снимки, которые укладывают у подножья собора все дома, часто казавшиеся нам вблизи почти такими же высокими, как башни, снимки, которые заставляют одни и те же здания передвигаться как полки: то шеренгами, то цепью, то сомкнутым строем, сдвигают на пьедестале две колонны, только что стоявшие далеко одна от другой, в глубину отодвигают Салюте\*, на бледном и мягком фоне ухитряются втиснуть бесконечную даль под арку моста, в амбразуру окна, между листьями дерева, растущего на переднем плане и выделяющегося своим более ярким тоном, обрамляют какую-нибудь одну церковь аркадами всех остальных — способно, как мне кажется, достичь того же, что и поцелуй: извлечь из чего-либо представляющегося нам одной вещью совершенно определенного обличья сотню других, и притом не меньшей ценности, потому что каждая из них подчиняется своим, особым законам перспективы»<sup>(4)</sup>. В другом месте Пруст описывает «эффектные снимки пейзажей и городов», способные дать «необычное изображение зна-

<sup>(3)</sup> *Pierre Francastel, Peinture et Socié*, Audin, Lyon, 1951, p. 47.

\* Венецианская церковь Санта Мария делле Салюте. — *Примеч. пер.*

<sup>(4)</sup> *Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, Le c t de Guermantes, N. R. F., La Pl iade, t. II, pp. 364–365 [Пруст М. У Германтов. М., 1980. С. 370. Пер. Н.М. Любимова].*

комой вещи, изображение, отличающееся от тех, которые мы привыкли видеть, необычное и все же правдивое и поэтому вдвойне захватывающее нас, так как оно нас удивляет, выводит за пределы привычного и вместе с тем заставляет уйти в себя, воскрешая в нас какое-нибудь впечатление. Так, например, одна из этих «эффектных» фотографий будет служить иллюстрацией закона перспективы, покажет нам такой-то собор, который мы привыкли видеть среди города, снятым с такого места, откуда он кажется в тридцать раз выше, чем дома, превращаясь в утес на берегу реки, хотя в действительности он довольно далеко от нее»<sup>(6)</sup>.

Разве от этих «эффектных» фотографий до фотографий заурядных не столь же далеко, как от перспективы как науки о реальном до перспективы как «техники галлюцинаций»<sup>(6)</sup>? Большинство фотографов схватывают мир так, как они его видят, т. е. согласно логике видения мира, заимствующей категории и каноны у искусств прошлого<sup>(7)</sup>. Сколь бы мало образы, используя реальные возможности техники, ни порывали с академизмом видения и заурядной фотографии, они все-таки провоцируют сюрприз. Так как видимое всегда бывает лишь читаемым, индивиды во всех средах прибегают к системам чтения, самая распространенная из коих является системой правил воспроизведения реального, управляющих простона-

<sup>(6)</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, N. R. F., La Pl iade, 1954, t. I, p. 838 [*Пруст М.* Под сенью девушки в цвету. — М., 1927–1928. Сс. 422–423. Пер. А.В. Федорова под ред. А.А. Франковского].

<sup>(6)</sup> Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris, 1955.

<sup>(7)</sup> Поскольку нет ничего менее естественного, чем эта селекционированная и условная репрезентация, фотография может возбуждать у некоторых индивидов еще и опыт отчуждения в рамках знакомого мира. Так, один житель Лескира, в возрасте 85 лет, проявляет значительное удивление, глядя на старую фотографию, снятую с балкона дома, который расположен напротив его дома. Поначалу он ничего не узнаёт. Он вращает и переворачивает фотографию во все стороны. Ему указывают, что это снимок площади мэрии. «Но откуда же это снято?» Он проводит пальцем по домам. Затем перестает водить пальцем и, показывая окно первого этажа какого-то дома, спрашивает: «Смотри-ка, неужели это у меня?» Он узнаёт соседний дом: «Откуда это снято? Это церковь?» Он узнаёт новые детали, но остается таким же сбитым с толку, потому что ему не удается расположить себя на фотографии.

родной фотографией: среди в высшей степени необычных образов формы, дешифруемые любителями фотографии, являются такими, за которыми стоит фотографическая традиция; таковы, например, поиски материала или культ «пикирования»; наоборот, если не удовлетворять нормам канонической эстетики, как при отсутствии переднего плана или фона, значимым образом связанного с формой (например, пальм для выражения экзотизма), то это противоречит пониманию и оценке, а то и влечет за собой просто-напросто отвержение.

Но вся парадоксальность простонародной фотографии обнаруживается именно во времени измерения. Мгновенный срез видимого мира, фотография дает средство растворения «жесткой» и компактной реальности повседневного восприятия в бесконечности мимолетных профилей как образов грезы; средство зафиксировать абсолютно уникальные моменты взаимного положения вещей, уловить — как показал Вальтер Беньямин — невоспринимаемые, ибо мгновенно исчезающие, аспекты воспринимаемого мира, обездвигить человеческие жесты в абсурдности соляных столпов.

В действительности, отнюдь не ставя перед собой задачу ради особого призвания уловить критические моменты, когда пошатнется мир, внушающий доверие, повседневная практика — против всякого ожидания — как будто бы всеми средствами стремится отнять у фотографии свойственную ей мощь, создающую замешательство: простонародная фотография включает случайность или аспекты, растворяющие реальное в его темпорализации<sup>(8)</sup>. Всегда фиксируя в мгновениях лишь то, что их торжественность противопоставляет течению времени, и улавливая лишь «инсталлированных» и неподвижных персонажей в неизменности плана, фотография утрачивает всю свою мощь коррозии; как только вырисовывается некое действие, оно всегда воплощается в движении осново-

<sup>(8)</sup> Дети опять-таки представляют собой исключение, так как их природа состоит в изменении: если речь идет о том, чтобы зафиксировать эфемерное и случайное, то подходит такая фотография, которая не может оторвать мимолетный аспект от окончательного исчезновения, не сформировав этот аспект как таковой.

полагающем, «неподвижном» и оторванном от времени; слова хорошо выражают это, называя равновесием или вертикалью вечного жеста, как и воплощенного в них социального смысла: супруги, заключившие друг друга в объятия, выражают другим жестом тот же смысл, что и соединенные руки ватиканских «Катона и Порции»\*. На языке всех разновидностей эстетики фронтальность означает вечность — в противоположность глубине, через которую вводится темпоральность, а плоскость выражает суть или сущность, словом, вневременное<sup>9)</sup>. Таким образом, усваивая расположение и позу персонажей византийских мозаик, крестьяне, принимающие определенную позу для свадебной фотографии, ускользают от дереализующей — ибо темпорализующей — функции фотографии.

Отнюдь не обыгрывая все возможности фотографии ради переворачивания условного порядка видимости, который — поскольку он господствует над всей живописной традицией и тем самым над всем восприятием мира, — как ни парадоксально, закончил навязыванием себя как видимости естественного, обычная практика подчиняет фотографический выбор категориям и канонам традиционного мировидения; поэтому неудивительно, что фотография может предстать как регистрация событий мира, лучше всего соответствующая этому мировидению, т. е. наиболее объективная. Иначе говоря, именно потому, что социальное применение фотографии осуществляет в поле возможных применений фотографии структурированный отбор согласно категориям, организующим обычное мировидение, фотографическое изображение может считаться точным и объективным воспроизведением действительности. Если верно, что «природа подражает искусству», то естественно, что подражание искусству предстает как наиболее естественное подражание природе.

Но — с более глубокой точки зрения — как раз ссылаясь на наивный реализм, мы можем считать реалистической та-

\* «Катон и Порция» — алебастровые скульптуры эпохи Августа, хранящиеся в Ватиканском музее. — *Примеч. пер.*

<sup>9)</sup> См. Yves Bonnefoi, *Le temps et l'intemporel, dans la peinture de Quattrocento*; Mercure de France, février 1958.

кую репрезентацию реального, которая должна показаться объективной не по согласованию с самой реальностью вещей (так как эта реальность всегда предстает лишь через социально обусловленные формы восприятия), но по соответствию правилам, которые определяют синтаксис ее социального применения, по социальному определению объективного мировидения; предоставляя фотографии свидетельство о реализме, общество не делает ничего иного, кроме как подтверждает для самого себя в тавтологической достоверности, что образ реального, соответствующего репрезентации объективности, действительно объективен<sup>(10)</sup>.

### «ВАРВАРСКИЙ ВКУС»

Вероятно, согласно социальному образу производящего ее технического объекта, а также согласно ее социальному применению, фотография, как правило, должна считаться наиболее совершенным и верным воспроизведением реального. В действительности, если «механический глаз» совершает простонародную репрезентацию объективности и эстетического совершенства, определяемую критериями подобия и читабельности, то это, наверное, потому, что это изображение представляет собой продукт объекта, — а поклонники и хулителы машины, как замечает г-н Жильбер Симондон, чаще всего согласны между собой в том, что степень совершенства машины пропорциональна степени ее автоматизма<sup>(11)</sup>. Между

<sup>(10)</sup> Право, вероятно, представляет собой один из наилучших индикаторов значимости, объективно придаваемой фотографии нашим обществом. Если фотографическая репрезентация обнаженной натуры легче, нежели ее живописная репрезентация, поддается обвинениям в непристойности, то это, вероятно, потому, что приписываемый фотографии реализм способствует тому, что она как будто бы менее способна осуществлять ту «нейтрализацию» (в смысле феноменологов), которую проводит репрезентация живописная.

<sup>(11)</sup> Г-н Жильбер Симондон замечает, что, в действительности, «автоматизм представляет собой довольно низкую степень технического совершенства», а «подлинное совершенствование машин (...) соответствует не росту автоматизма, но, наоборот, тому факту, что в функционирова-

тем и тем самым акт фотографирования во всем противоречит простонародному представлению о художественном творчестве как об усиллии и труде. Итак, может ли искусство без художника продолжать быть искусством? Само собой разумеется, фотография не реализует производство воспроизведения в той же степени, что реалистическая живопись, — а это производство является художественным идеалом простонародных классов, идеалом для имитации. Множество индивидов ощущают и выражают различие, каковое, на их взгляд, отделяет акт фотографирования от акта создания живописного произведения: из того факта, что едва ли существует фотография, которая не представлялась бы осуществимой или даже уже осуществленной в виртуальном состоянии, — ведь достаточно попросту нажать на кнопку, чтобы вызвать безличную способность, коей определяется фотоаппарат, — возникает стремление, чтобы фотография находила оправдание в фотографируемом предмете, в выборе его фотографирования или в вероятном использовании фотографии, — а это исключает факт фотографирования как чего-то бесполезного, извращенного или буржуазного: «Это означает портить пленку» или «Необходимо иметь пленку, чтобы ее расходовать»; «Клянусь вам, должно быть, они не знают, как убить время»; «Делать им нечего, кроме как снимать такие штуки»; «Это из области буржуазного фото». И наоборот, у живописца легче принять натюрморт и даже нечто необычное, так как простая и удачная имитация реального предполагает трудное усилие и тем самым свидетельствует о каком-то мастерстве.

Отсюда некоторые из противоречий в позиции по отношению к механическому воспроизведению, которое, упраздняя усилия, рискует лишит произведение ценности, коей его

нии машины имеется некоторый уровень неопределенности». (*Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1958, p. 11). Не этой ли территории, каковая предоставлена для творческой интенции, фотография обязана возможностью существовать в качестве свободной детерминации детерминаций, которые она навязывает себе и своему объекту? Вот почему складывание автономной эстетики фотографии может начинаться лишь посредством постановки под вопрос расхожих идей по поводу автоматизма.



охотно наделяют, так как она соответствует критериям завершенного произведения. Это противоречие является тем более острым, что произведение искусства, когда оно не сакрализуется, всегда вызывает у воспринимающих его боязнь быть одураченными, — против чего нет лучшей гарантии, чем искренность художника, измеряющаяся по его усилиям и жертвам. Двойственное положение фотографии в системе изобразительных искусств могло бы, среди прочего, зависеть от того противоречия между ценностью произведения, реализующей наиболее широко распространенный эстетический идеал, и ценностью действия, фотографию производящего.

Однако это противоречие, которое проявляется лишь при вопрошании (зачастую нарочитом и искусственном) о художественной ценности фотографии, не отменяет приверженности простонародных классов художественному образу точно так же, как терзающей эстетов проблемы: допускает ли искусство фотографии — из-за его подчинения механизму — то преобразование предмета (даже безобразного или незначительного), по которому имеют привычку узнавать художественное творение? Не является ли техника точнейшего воспроизведения наиболее пригодной для того, чтобы исполнить ожидание простонародного натурализма, для коего прекрасный образ есть не что иное, как образ прекрасной вещи или — но уже реже — прекрасный образ прекрасной вещи? «Да, это красиво, это почти симметрично. И потом, это красивая женщина. А красивая женщина на фотографии — это всегда хорошо». Так парижский рабочий начинает говорить языком софиста Гиппия: «На то, что прекрасно, я отвечаю и никогда не рискую тем, что оно меня опровергнет! И действительно, если говорить начистоту, прекрасная женщина — знай об этом, Сократ — вот что красиво».

Вероятно, фотография (и прежде всего цветная фотография) в полной мере соответствует эстетическим ожиданиям простонародных классов. Но следует ли доходить до заявлений о том, что простонародные фотографии представляют собой реализацию некоего идеала или какой-то эстетической интенции, — или же, чтобы полностью воздать им долж-

ное, достаточно сослаться на технические ограничения или препятствия? Верно, что большинство фотолюбителей располагают лишь инструментами, предлагающими весьма ограниченный спектр возможностей; но также верно, что элементарные принципы простонародной техники, распространяемые коммерсантами или другими любителями, состоят в основном из запретов (не шевелиться, не держать фотоаппарат косо, не фотографировать против света или при плохой освещенности), которые, как правило, подтверждаются на опыте из-за дурного качества используемых фотоаппаратов и от недостатка технической компетенции. Но не видим ли мы здесь отчетливо, что эти запреты имеют в виду некую эстетику, которую необходимо признать и принять, так как нарушение императивов будет выглядеть как провал? Иная эстетика сможет преднамеренно изыскивать расплывчатые или шевелящиеся образы, каковые эстетика простонародная отвергнет как неумелые или искаженные. Если в случае с простонародной фотографией (как в давние годы для первобытного искусства) объяснения с помощью технических ограничений должно, на первый взгляд, хватить, то это, прежде всего, потому, что поле, границы которого описываются техническими императивами, т. е. область того, что можно фотографировать по техническим условиям, превосходит поле, границы которого описываются императивами социальными, т. е. сферу того, что должно фотографировать; это происходит вследствие того, что техническое и эстетическое качество образа, первоначально определяемого его социальной функцией, может быть лишь условием *sine qua non*\*, никогда не вызывая интереса само по себе.

Итак, все происходит так, как если бы фотография была выражением имплицитной эстетики, которая удовлетворяется весьма значительной экономией средств и объективируется в известном типе образов, но (по сути) никогда не может восприниматься в качестве выражения таковой эстетики. Во всем противопоставленная чистой эстетике, эстетика просто-

\* Непременное; то, без которого нельзя (лат.). — *Примеч. пер.*

народная, которая выражается в фотографиях и в суждениях о фотографиях, логически проистекает из социальных функций, коими наделяется фотография, и из факта, что она всегда наделяется какой-нибудь социальной функцией<sup>(12)</sup>.

В своей традиционной форме эта эстетика неукоснительно отождествляет эстетическую норму с социальной или, точнее говоря, признаёт лишь нормы благопристойности и приличия, — что совершенно не исключает опыта и выражения красоты: осуществление жеста или изготовление объекта, в наиболее неукоснительном соответствии наиболее традиционным нормам, способствует возможности более или менее тонких, более или менее удачных уравнений, допускающих хвалу или восхищение. Поскольку такая эстетика предполагает единственность и непротиворечивость системы норм, она никогда не свершается лучше, нежели в сельской общине. Именно так, например, смысл позы, приемлемой для фотографии, можно понять лишь по отношению к символической системе, в какую эта фотография входит, — к системе, определяющей для крестьянина поведение и манеры, приемлемые для отношений с другими. Фотографии, как правило, показывают персонажей анфас, в центре изображения, стоя и в полный рост, т. е. на почтительной дистанции, застывшими в достойной позе. В действительности, принять позу означает позволить уловить себя в позе, каковая не является и не намеревается быть «естественной». Посредством заботы о том, чтобы исправить осанку, надеть самую красивую одежду; посредством отказа от того, чтобы позволить уловить себя в обычной одежде и за повседневным занятием, выражается одна и та же интенция. Принять позу означает уважать себя и потребовать уважения от других.

Когда мы пытаемся добиться того, чтобы индивиды сохранили «естественную» осанку, мы стесняем их, потому что они не ощущают себя достойными фотографирования, или,

<sup>(12)</sup> Вот почему социология, которая старается сочетать функции, назначаемые практике, со значениями, придаваемыми фотографии, естественно приводит к улавливанию принципов эстетики, которая — по меньшей мере, в этом случае — отнюдь не сводится к редукции.

как говорится, «презентабельными», и не можем надеяться ни на что, кроме симулируемой естественности, т. е. театральной позы. Поведение фотографа, делающего снимки с натуры, кажется абсурдным или подозрительным. Отсюда эти вопросы: «Куда же пошлют эти фотографии? В Париж? Но это хотя бы не для кино? Ведь такие вещи видят в кино! Они показывают неизвестно что!» На взгляд крестьянина, горожанин — это тот, кто поддается некоей разновидности перцептивного «наплеви́зма»; и эта позиция представляется крестьянину непонятной, потому что он ссылается на имплицитную философию фотографии, согласно которой заслуживают быть фотографируемыми лишь определенные объекты и в известных случаях<sup>(13)</sup>.

Однако необходимо остерегаться прямолинейно противопоставлять любовь горожан к «естественности» любви крестьян к иератизму; это противопоставление фактически означало бы игнорирование того, что уступки эстетике, свободной от социальных условностей, всегда являются скорее мнимыми, чем реальными. Можно было бы считать, например, что отпуск благоприятствует производству образов, отмеченных той небрежностью, которой они способствуют и с которой они выражаются. В действительности, «сцена» чаще всего предполагает некую постановку, и если, по примеру живописцев, все большее число фотолюбителей навязывает своим моделям сложные и трудоемкие позы и положения, то дело в том, что здесь, как и в других сферах, «естественность» представляет собой культурный идеал, который необходимо создать прежде, чем иметь возможность его зафиксировать. Даже фотографии, снятые неожиданно, — достижение эстетики естественности — подчиняются культурным моделям: «идеал»

<sup>(13)</sup> Перед фотографией беременной женщины, камешков на пляже или листьев дерева реакция почти всегда одинаковая: «Вот что они собираются искать!», «Вот что они собираются фотографировать!», «Делать такие вещи — ну и ну!», «Это поза небрежная, естественная... Если бы женщина фотографировалась преднамеренно, она бы исправила свою позу». (Сообщаемые здесь и далее размышления сформулированы крестьянами и рабочими перед набором из двадцати четырех фотографий, сделанных профессионалами, причем каждый раз указывается их порядковый номер и тема.)

всегда «естественно» остается таким, к которому стремятся, или таким, как он должен выглядеть.

В большинстве групповых фотографий индивиды предстают сплоченными (всегда в центре снимка) и часто в обнимку. Взгляды сходятся в объективе, так что всякий образ обозначает то, что является его отсутствующим центром. Когда речь идет о супружеской чете, индивиды держат друг друга за талию в совершенно условной позе. Нормы поведения — держаться анфас к объективу — доносятся до сознания то в позитивной, то в негативной форме: тот, кто в группе, собравшейся по торжественному случаю, например, на свадьбу, принимает несоответствующую позу или пренебрегает смотрением в объектив и не становится в позу, получает выговор. О таких говорят: «Он отсутствует». Совпадение взглядов и расположения индивидов объективно свидетельствует о сплоченности группы.

Мы видим, как это чувство выражается в связи с фотографиями, представляющими семью, — их предлагали для суждения различных индивидов; все (за исключением одного) предпочитают естественную, но достойную позу и фотографии, где персонажи стоят без движения и расставленными в порядке, моментальным фотографиям, «снятым с натуры». «Вот на этой у них бравый вид; они на прогулке...» «На этой они не смотрят анфас, они рассеянные, малыш опирается на отца». Еще один различает между «наигранной» позой, которая вызывает смех, и позой «достойной», которая одобряется. С другой стороны, если фотография, где одни члены семьи рассеянно смотрят на других, вызывает порицание, то объясняется это тем, что на ней прочитывается слабая сплоченность семейной группы, тогда как фотография должна схватывать именно группу. Из-за невозможности требовать от этих фотографий незнакомых людей то, чего от фотографии обычно ожидают, а именно — того, что на них будут запечатлены знакомые лица, памятные места или моменты, от них требуют, по меньшей мере, репрезентации некоей социальной роли, и это требование не может выражаться по поводу правильных фотографий, потому что они выполняют его автоматически. «Смотри-ка, семья. Мне не нравится мамаша, у нее отстраненный вид. Вот на этой она — чуть больше мамаша. И все-таки! Мать забавная, у нее опущены руки... Она нику-

да не годится, эта фотография. Ах! Вот эта хороша, дети милые, мамаша дает руку отцу, это семейное воспоминание». Когда речь идет о личной фотографии, то все знают, что мать — это мать, а отец — отец; если говорить о безымянных изображениях, то функции различных персонажей должны отчетливо символизироваться. Мать, отец, жених или невеста — фотография должна представлять их как таковых.

Никому не воспрещается думать, что спонтанные поиски фронтальности сопряжены с глубочайшим образом скрытыми культурными ценностями. Честь требует, чтобы, когда вас фотографируют, вы держались, словно перед человеком, которого уважаете и от которого ожидаете уважения: глядя в лицо, высоко подняв лоб и держа голову прямо<sup>(14)</sup>. В том обществе, где высоко оценивается чувство чести, достоинства и респектабельности; в том замкнутом мире, где люди ощущают себя каждое мгновение — и безусловно — под взглядами других, важно придать другому наиболее почтенный, наиболее достойный образ самости: нарочитая и неподвижная поза, границу которой образует «следите за собой», как будто бы служит выражением этой бессознательной интенции. Персонаж обращает к зрителю условно отрегулированный акт почтения, учтивости и требует от него подчиняться тем же условностям и нормам. Он смотрит вперед и требует от других, чтобы его рассматривали спереди и на расстоянии, причем это требование взаимоуважения составляет сущность фронтальности.

Портрет свершает объективацию образа самости. Тем самым портрет представляет собой всего лишь пограничный способ отношений с другими<sup>(15)</sup>. Также понятно, что фотосъемка всегда вызывает некоторую неловкость, особенно у крестьянина, который

<sup>(14)</sup> У кабилов человек чести — тот, кто «делает лицо», кто смотрит другим в лицо, открывая свое лицо. В другом месте мы поставим себе целью доказать, что отношение к телу опосредуется культурными ценностями.

<sup>(15)</sup> «Почти все люди, — пишет Бальзак в «Кузине Бетте», — придумывают себе искусственную позу, с помощью которой, как они считают, можно проявить все преимущества, коими их одарила природа. Эта поза у Кревеля состояла в скрещивании рук в стиле Наполеона, покрытия головы на три четверти и в том, что он бросал взгляд, словно Наполеон на портрете, — т. е. смотрел на горизонт».

чаще всего вынужден усваивать пейоративный образ, каковой составляют о нем другие группы — и поэтому он сохраняет несчастные отношения со своим телом. Он тяготится своим телом, принимая неестественные и неловкие позы во всех случаях, когда требуется выходить за пределы привычного и зрелищно себя показывать — как в танце или перед объективом. И все происходит так, как если бы, подчиняясь принципу фронтальности и принимая самую что ни на есть условную позу, другие стремились уловить, насколько возможно, объективацию его собственного образа. Аксиальная композиция, соответствующая принципу фронтальности, производит впечатление по возможности более отчетливой читабельности, как если бы фотограф стремился избежать всякого недоразумения, пусть даже жертвуя «естественностью». Смотреть, когда вас не видят, когда не видят, как вы смотрите, и когда на вас не смотрят, или, как говорится, смотреть украдкой, а точнее говоря, так фотографировать, означает утаивать от другого собственный образ. Когда мы смотрим на того, кто смотрит на нас (или нас фотографирует), исправляя осанку, мы задаемся целью смотреть так, как, по нашему мнению, смотрят на нас, мы *даем* собственный образ. Короче говоря, перед взглядом, который фиксирует и обездвиживает видимое, принимать наиболее церемониальный вид означает снижать риск неловкости и неуклюжести и предоставлять другому вычурный, т. е. заранее определенный, образ нас самих. Подобно соблюдению этикета, фронтальность представляет собой средство осуществлять для самого себя собственную объективацию: превращать самость в регламентированный образ — один из способов навязывать правила собственного восприятия.

Конвенционализм позы для фотографии как будто бы отсылает к стилю социальных отношений, которым благоприятствует сразу и иерархизированное, и статичное общество, где система родства и «дом» обладают большей реальностью, нежели конкретные индивиды, определяемые в первую очередь отношениями принадлежности<sup>(16)</sup>, когда социальные правила поведе-

<sup>(16)</sup> В провинции Беарн нередко бывает так, что младший брат, который женится на женщине старше него и живет у нее, утрачивает свою фамилию, чтобы называться теперь по фамилии своей новой семьи.

ния и моральный кодекс более видимы, нежели чувства, воля или мысли конкретных субъектов; когда социальные обмены, строго регулируемые сакрализованными отношениями, совершаются при неотступном суждении других, при учете мнения, способного опорочить кого угодно во имя бесспорных и необсуждаемых норм, — и над ними всегда господствует забота придать себе наилучший образ, более всего соответствующий идеалу достоинства и чести<sup>(17)</sup>. И как при таких условиях репрезентация общества может быть чем-нибудь иным, нежели репрезентацией репрезентируемого общества?

Если среди простонародных классов городского общества социальные нормы по-прежнему управляют фотографической эстетикой, то они навязывают себя менее тотально и прежде всего менее безусловно. По существу, коль скоро мы анализируем суждения рабочих и служащих, исключенных из ученой культуры, чье существование они знают и признают и чьи вторичные продукты они потребляют, мы замечаем, что специфические черты эстетики, которую выражают их конкретные суждения, зависят от того, что эта эстетика — по крайней мере смутно — предстает как одна из многих возможных. Даже когда эти люди отождествляют прекрасную фотографию с фотографией вещи, прекрасной в эстетическом, или, точнее, в моральном отношении, то они знают, что существуют и другие определения совершенства; точнее говоря, они никогда полностью не игнорируют эстетические интенции наиболее отдаленных от них социальных групп или презрительный образ, каковой эти группы составляют себе об их практике.

В отличие от «эстетики угольщика»\*, беспроблемной приверженности непротиворечивой и единственной системе норм, простонародная эстетика определяется и предстает (по

<sup>(17)</sup> В. Хаузенштейн высветил связь между фронтальностью позы и социальной структурой «феодалных и иератических» культур (Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 1913, vol. XXXVI, S. 759–760).

\* «Эстетика угольщика» — неологизм, образованный по типу паскалевской «веры угольщика» — веры, не подвергающей себя сомнению. — *Примеч. пер.*



крайней мере отчасти) через оппозицию ученым эстетикам, даже если она никогда не утверждается триумфально. Ссылки на легитимную культуру фактически никогда полностью не отменяются, даже у рабочих. Не будучи в состоянии ни игнорировать существование ученой эстетики, которая опровергает их эстетику, ни отвергать собственные социально обусловленные склонности, а еще меньше — провозглашать или легитимировать их, они избегают этого противоречия, учреждая — иногда в открытую — двойной регистр суждения; приверженцы простонародной эстетики должны переживать свои отношения с эстетическими нормами согласно логике разрыва, потому что они обязаны отделять обязательную практику от обязательного суждения о практике: именно поэтому даже когда они притязают на овладение другими жанрами фотографии, по меньшей мере согласно интенции, то они не мыслят о том, чтобы порицать семейную фотографию. Эта двойная нормативность никогда не бывает столь явной, как в случае, когда она препятствует одному и тому же индивиду самостоятельно отличать то, что он любит делать, от того, что ему следовало бы любить делать: «Это прекрасно, но у меня никогда не возникнет мысль снять это», «Да, это очень красиво, но это надо любить; это не мой жанр», — такие формулировки своим непрерывным повторением свидетельствуют сразу и об осознании стихийно возникающего вкуса, и о сожалении по поводу невозможности от него отказаться.

Если система вкусовых суждений простонародных классов не включает в себя принцип систематичности, должна ли она считаться эстетикой? Наверное, неслучайно, если — при стремлении реконструировать ее логику — простонародная эстетика предстает как изнанка эстетики кантианской, а простонародный этос имплицитно противопоставляет каждому из моментов аналитики Прекрасного противоречащую ему аксиому. Однако рабочие или служащие могут, в целом, занимать враждебную по отношению к философии позицию, все-таки не отказываясь от эстетической квалификации своих суждений. Никто не фотографирует все равно что, или, если угодно, не все годится для фотографирования; такова аксиома, которая, им-

плицитно присутствуя во всех суждениях, является достаточной, чтобы засвидетельствовать, что эстетические мнения не выражаются в произвольной форме, но, как и практика, подчиняются культурным моделям. «Это снимать нельзя», «это не фотография» — такие суждения, сиюминутные и отрывистые, зачастую сопровождаясь оскорбленным выражением лица, негативно выражают некую непосредственную очевидность. То, что может случиться прегрешение против правила, хотя правило не воспринимается и даже не формулируется как таковое, не исключает того, чтобы эстетическое суждение, подверстанное к конкретному случаю, сохраняло верность некоей системе принципов и имплицитных правил, каковые оно, скорее нарушает, нежели выражает.

С точки зрения социолога, для которого системы ценностей суть факты, различающиеся лишь по императивности и конечной ориентации, то, что может показаться эстету антиэстетикой, есть тоже эстетика, потому что — будучи хорошо или плохо сформулированной — она предполагает пережитой опыт, где чувство красоты занимает свое место. Анализируемое Кантом вкусовое суждение предполагает другой пережитой опыт, каковой — подобно простонародному переживанию прекрасного — является социально обусловленным и который — во всяком случае — никогда не бывает независимым от социальных условий, способствующих существованию «людей вкуса». Отсюда следует, что мы не можем не признать за простонародным вкусом эстетического измерения, на которое он притязает, даже если эта претензия — по крайней мере отчасти — внушена ему отсылкой к ученой эстетике.

И поэтому, чтобы оценить в чистоте то, что образует несводимую специфичность эстетического суждения, Кант умудрялся отличать «то, что нравится», от «того, что доставляет удовольствие», и, обобщеннее, отличать «незаинтересованность», бескорыстие, единственный гарант чисто эстетического качества созерцания, от «заинтересованности органов чувств», которая определяет «приятное», и от «заинтересованности Разума», которая определяет «Благое»; индивиды из простонародных классов, которые ожидают от каждого

образа, чтобы он эксплицитно исполнял некую *функцию*, пусть даже функцию знака, являют во всех своих суждениях ссылку — зачастую почти эксплицитную — на нормы морали или приятности. Независимо от того, хвалят ли они или порицают фотографию, их оценка соотносится с системой норм, принцип каковых всегда является этическим. Так, например, фотография мертвого солдата может вызвать суждения, являющиеся противоречивыми лишь внешне, т. е. в конкретных применениях.

«Это некрасиво. Я такое не люблю. Кроме того, я принципиальный пацифист и никогда бы такого не сфотографировал». «Я против этого снимка с моральной точки зрения. Неинтересная тема, годится разве что для карьерных военных». «Ну, знаете ли, я служил в Алжире, я такого не люблю, я против». «Это военная фотография. А я пацифист. Меня это ужасает». «Не могу видеть таких вот фотографий. Достаточно у нас было войны». «Это фотография для тех, кто такое любит, для военных, а я, знаете ли...»

«Это может служить показу ужасов и бесполезности войны». «Необходимо много подобных документов, чтобы показать ужас войны». «Это документ, и он может быть полезным для пропаганды». (1, 5, убитый солдат).

Эти противоположные суждения, по существу, отсылают к эстетике, которая полностью подчиняет означаемое означаемому и которую фотография реализует лучше других искусств. Искусство иллюстрации и создания образов, — фотография сводится к замыслу показа того, что захотел показать фотограф, для которого она становится — если так можно сказать — моральной сообщницей, так как она свидетельствует о том, что показывает, одобряя это. А индивиды улавливают объективную интенцию фотографии, когда наделяют то, что она высказывает или изобличает, функцией высказывания или изобличения.

Эта «функциональная» эстетика с необходимостью является плюралистической и условной. Вкусовое суждение с необходимостью имплицитно ограничительную ссылку на условия, определяемые в генерических терминах, т. е. на тип

функции или на тип интенции, каковая проявляется в фотоснимке.

«Как репортаж это неплохо; снято с натуры, большой риск, но помотришь вблизи — так и никакого интереса». «Если это не монтаж, то браво!» «Если это не для того, чтобы показывать мальчишкам в школах, то ладно».

Настойчивость, с какой индивиды упоминают границы и условия действительности своих суждений, свидетельствует о том, что они эксплицитно и решительно отвергают идею, что фотография может нравиться «всем подряд». Различать для каждой фотографии возможные способы употребления и возможную публику, или, точнее говоря, возможный способ употребления для каждой разновидности публики, подчинять оценки нескольким обусловленным гипотезам — это способ понимать или, точнее говоря, принимать на собственный счет безличную и анонимную фотографию, лишенную явной функции, которая придает простонародной фотографии смысл и ценность.

Пусть принцип различения между фотогеничным и нефотогеничным может быть независимым от индивидуальных фантазий — тем не менее простонародная фотография, частный продукт для частного употребления, осмысленна, ценна и приятна лишь для конечного множества субъектов, т. е. принципиально для того, кто ее снял, и для тех, кто на ней сняты. Если некоторые публичные показы фотографий, и особенно — цветных, ощущаются как злоупотребления, то это потому, что они наделяют частные объекты привилегией предмета искусства, т. е. выставляют их на всеобщее обозрение. «Фотография беременной женщины — это хорошо для меня, не для других» (I, 1, беременная женщина в профиль), — говорит один служащий, который через посредство заботы о благопристойности беспокоится о том, что «можно показывать», а именно — то, от чего мы вправе требовать всеобщего восхищения. И примечательно, что цветная фотография, которая предназначена для демонстрации еще больше, чем черно-белая, иногда обязывает фотографов принимать от-

носителю своих фотографий точку зрения других, знакомя их через посредство боязни стыда перед другими с практикой, более универсальной по намерениям. Поскольку фотографы смутно осознают, что сам факт предъявления скрывает в себе требование приверженности, они могут иногда чувствовать себя вынужденными сохранять для показа лишь снимки, способные «заинтересовать всех»<sup>(18)</sup>.

Но обычное применение фотографии почти полностью исключает беспокойство об универсальности произведенного или созерцаемого образа, который черпает свой интерес не в том, чем он является в себе и для себя, но в том, чем он является для кого-то или для других. Это настолько верно, что фотографии анонимные и фотографии личные служат предметом двух совершенно разных типов оценки; будучи приглашенными сообщить свое мнение о фотографиях незнакомой семьи, горожане, и даже крестьяне, могут высказать чисто формальную и техническую точку зрения: усвоив эту непривычную для себя перспективу, они фактически получили способность отличать естественные позы от наигранных, которые критикуются за неестественность, дурной настрой — от удачного, успехи — от промахов. Но только потому, что ситуация, создаваемая исследованием, является искусственной, они — по крайней мере формально — выделяют формальный аспект или эстетику образа. Если Ж... Б... и его супруга оказывают предпочтение фотографии супруги Ж... Б... перед Эйфелевой башней, то снимок, на котором рядом с головой матери видно какое-то объявление, зачастую критикуется. Это доказывает, что способы восприятия двух изображений весьма различны: в одном случае символические узы, соединяющие персонажа с предметом, немедленно воспринимаются и одобряются,

<sup>(18)</sup> Итак, на эстетические заботы можно ориентироваться еще и по чуждым эстетике причинам. Воздействие публичного показа на ситуацию как будто бы подтверждается в факте, что пропорция фотографий из частной жизни гораздо больше у тех, кто занимается цветной фотографией, чем у остальных, и что занимающиеся цветной фотографией — больше всех остальных — подвергают показываемые фотографии предварительному выбору, все-таки не проявляя такой же селективности в своей практике.

стало быть, являются необходимыми; в другом случае — не так. Необычный характер позиции при взгляде на эти фотографии, очевидно, предстает в замечании, коим один из анкетированных завершает ряд критических выражений: «Будь они моими — я бы все взял к себе в альбом».

Вероятно, фотографии снимаются в такой же степени для показа другим, что и для рассматривания самим фотографом (а то и больше для показа). Но отсылка к зрителям может представлять как в намерении снять фотографию, так и в оценке фотографий других, хотя фотография не перестает сохранять личные отношения с тем, кто снял ее, потому что эти зрители руководствуются личными отношениями, связывающими их с автором или со зрителем фотографии.

В суждениях о художественных фотографиях часто формулируется отсылка к возможным зрителям: «Если это приятели, то надо было снять: будут смеяться все знакомые» (II, 3, эффекты с искаженными лицами). «Если это воспоминание, потому что была поездка в Англию, то я понимаю: такое снимают, чтобы показывать друзьям» (II, 5, тени мужчин в тумане). Замешательство перед фотографиями, которые нельзя показывать, еще отчетливее выявляет ту же тревогу: «Кому это показывать?» (I, 1, беременная женщина в профиль). «Это не та фотография, чтобы показывать друзьям» (II, 9, лежащая обнаженная натура); «Это вещь здоровая, но за пределами семьи ее показывать нельзя» (I, 11, кормящая мать). А еще один анкетированный поясняет принцип этих суждений: «Ведь это же мамочка, ну! (...) По-моему, это хорошо, очень хорошо, эту вещь показывать можно» (I, 11, кормящая мать).

Поскольку о фотографии всегда судят, ссылаясь на функцию, какую она выполняет на взгляд того, кто ее рассматривает, или какую она может, на его взгляд, выполнять для того или иного зрителя, то эстетическое суждение чаще всего принимает форму суждения гипотетического, эксплицитно опирающегося на узнавание «жанров», концепция которых определяет сразу и «совершенство», и поле применения. Если мы вспомним, что парадокс эстетического суждения, согласно Канту, основан на том, что оно включает в себя притязание на универсальность,

все-таки не прибегая к понятиям для формулировки, то увидим, что наиболее частая позиция по отношению к демонстрируемым фотографиям полностью противоположна: почти три четверти оценочных фраз начинаются со слова «если», а суждение, вызываемое первым истолкованием образа, почти всегда является генерическим: «Это по-матерински», «Это человечно», «Это слишком развязно [oll oll]». Попытки признания завершаются классификацией согласно некоему жанру или — что то же самое — приписыванием социального применения, причем различные жанры поначалу определяются в связи с использованием фотографий и с теми, кто ими пользуется: «Это рекламное фото», «Это документ в чистом виде», «Это лабораторная фотография», «Это фото для конкурса», «Это профессиональное фото», «Это педагогический жанр» и т. д. Фотографии обнаженной натуры почти всегда отвергаются фразами, сводящими их к стереотипу социальной функции: «Хорошо для площади Пигаль»\*, «Фотографии такого жанра продаются из-под полы».

Художественной фотографии не удастся избежать этого типа категориального отнесения в той мере, в какой она воспринимается как инструмент социального поведения: «Это фото для конкурса», — объявляют многочисленные индивиды. Замешательство, которое вызывают некоторые фотоснимки, выражает сомнение относительно их генерической принадлежности, а отнесение к неопределенному жанру не дает занять позицию по поводу эстетического качества<sup>(19)</sup>. В частности к какому-то жанру каждая конкретная фотография черпает свой смысл и смысл своего существования. В итоге получается, что иерархия предпочтений выражает более или менее откровенную принадлежность демонстрируемых фотографий к более или менее сакрализованным жанрам, причем отчетливая принадлежность к общепризнанному жанру запрещает выносить совершенно неблагоприятные суждения: «Ничего, сойдет», — говорит рабочий, глядя на фотографию

\* Известной своими публичными домами. — *Примеч. пер.*

<sup>(19)</sup> Например: «Что это такое? Кадр из фильма? Если это фото чрезмерно загримированного актера, то неплохо; если нет — ничего ценного».

молодой кинозвезды. Некоторые индивиды, как бы разоруженные высокой степенью генерического характера фотографии “rip-up”\*, чуть ли не извиняются за отсутствие оценки и запрещают себе чрезмерно порицать такую фотографию.

Мы понимаем, что именно «варварский вкус», который превращает чувственный, информативный или моральный интерес в принцип оценки, из последних сил отбрасывает образы незначительного или — что в этой логике сводится к тому же самому — незначительность образов<sup>(20)</sup>. Ведь желание снять хорошую фотографию — недостаточная причина для фотографирования:

«Фотография, которую я лично не снял бы: это означает видеть в фотографии цель, а не средство выражения» (I, 6, буруны). «Это ни о чем не напоминает, ничто не пробуждает в памяти, ничего не дает» (I, 7, лист). «Необходимо вызвать какую-нибудь идею; здесь не о чем думать». «Не люблю кубизма, нереалистическую живопись, Пикассо и все такое... Я задаюсь вопросом, какой мотив побудил снять эту фотографию» (I, 3, камни).

Образ требуется подчинять определенной функции настолько, что это означает отнять у акта фотографирования нечто от его ритуального характера, а у фотографируемого предмета — ценность: ввести чистую интенцию эстетических поисков, способных — по определению — прилагаться к какому угодно объекту, по образцу теоретической науки, которая — будучи особым способом рассматривать реальное — остается, согласно Декарту, самотождественной по сути, какой бы ни была

\* Фотография красотки, вырезанная из журнала и приколотая к стене (англ.). — *Примеч. пер.*

<sup>(20)</sup> Когда образ незначительного принимается, это объясняется тем, что незначительными признаются и факт его изготовления, и те, кто его изготовил. Например, крестьяне могут принять факт фотографирования древесной коры или кучи щебня, но не придают им ни малейшей ценности. Если же они принимают с немного обиженным удивлением эту легкомысленную фантазию горожан, то ведь, в конце концов, они считают фотографирование занятием незначительным и фривольным, пригодным только для горожан.



природа объекта, какой эта наука трактует, — подобно солнцу, которое остается одним и тем же, несмотря на разнообразие освещаемых им предметов. Изготовление и рассматривание семейных фотографий предполагают вынесение за скобки всякого эстетического суждения, потому что сакральный характер предмета и сакрализирующие отношения, которые поддерживает с ним фотограф, достаточны для того, чтобы безусловно оправдывать существование образа, который — в конечном счете — стремится лишь возвысить свой предмет и который реализует свое совершенство, лишь в совершенстве выполняя эту функцию. Вероятно, забота об эстетическом качестве изображения является тем более исключительной, когда фотографируемый предмет связан с ритуалом, и это в диапазоне от младенца до пейзажа — через знакомое животное и знаменитый памятник, а возможность того, что забота об эстетическом качестве будет вынесена за скобки, постоянно уменьшается при увеличении ритуального характера фотографий, но никогда не исчезает<sup>(21)</sup>. Рассуждая более общо, фотография, даже фигуративная, отвергается, если ей не могут незамедлительно приписать некую функцию, — аналогично тому, как не фигуративная картина отвергается, если на ней не представлен идентифицируемый предмет, т. е. если она не обнаруживает сходства со знакомыми образами. От фотографии ожидают, что она будет включать в себя некую нарративную символику, и что, по образцу знака, или, точнее говоря, *аллегории*, она будет недвусмысленно выражать некий трансцендентный смысл и приумножать системы оценок, способные без двусмысленностей формировать виртуальный дискурс, который, как считается, она в себе несет<sup>(22)</sup>.

(21) Спонтанные рассуждения о фотографии редко располагаются в сфере эстетики, и еще реже о фотографической практике говорят на языке художественного творчества. В выборке, состоящей из 500 любительских фотографий, образы, свидетельствующие о технических или эстетических изысках, составляют менее 10%.

(22) Пребывая в замешательстве от семантической пустоты образа и отказываясь признать имманентность означаемого у означающего, оценивающие придумывают смысл, лишь изобретая тему, которая может придать значимость незначительному объекту, наделяя его некоей функцией: «Это хорошо для того, кто любит воду» (I, 6, бурун). «Это может служить лишь изучению растений; а вот я рабочий, и меня это не интересует», «Я бы та-

«Это пошло бы, если бы тут был передний план, задающий ситуацию: я бы это снял, но с чем-нибудь для ориентира: воздушный шар, пляж, зонтик». «Я бы снял фон, скалу, чтобы можно было узнать». «Я бы снял это с более дальнего расстояния, чтобы получился ансамбль, тогда бы увидели то, что есть». «Вот я бы не стал снимать воду без кораблей» (I, 6, буруны). «Я понимаю, когда фотографируют клумбы, цветы, красивые сады, но этот лист!» «Я бы снял все растение» (I, 7, лист).

Когда фотографируемый объект внутренне не предрасположен к тому, чтобы стать предметом фотографии, и когда в этом объекте нет ничего, что позволяло бы ему неоспоримо заслужить продвижение в этот ранг, то иногда — по умолчанию — сожалеют, что акт фотографирования не повышает его ценности, выделяя какую-нибудь «доблесть» или техническую «хитрость», характеризующую ремесло и заслуги фотографа. Но суждения, выносимые о фотографии, по большей части совершенно не отделяют предмет от образа и образ от предмета, последнего критерия оценки<sup>(23)</sup>.

«Я, может быть, сделал бы такое, если бы эти камешки имели причудливые, бросающиеся в глаза формы», «Эти камешки неинтересны, у них нет отличительных знаков, разве что какая-нибудь хитрость, например, увеличенные крупинки гравия», «Да, если бы тут был ка-

кое снял, только если бы был коллекционером листьев», «Нет, это фото для коллекционера», «Может быть, интересно для ботаника» (I, 7, лист).

<sup>(23)</sup> Доказательство того, что прекрасный образ — это образ (социально определенной) прекрасной вещи, выводится из факта, что когда мы называем ряд объектов, задавая вопрос, могут ли они послужить поводом для прекрасной, интересной, незначительной или безобразной фотографии, то одна и та же иерархия (*относительно независимая от социального класса*) получается лишь с очень небольшими расхождениями, когда показывают художественные фотографии одних и тех же объектов (цифры в скобках показывают процентную долю индивидов, заявивших, что из этих объектов может получиться прекрасная фотография): закат солнца (78), пейзаж (76), девочка, играющая с кошкой (56), кормящая женщина (54), фольклорный танец (46), ткач за работой (39), натюрморт (38), картина мастера (37), кора дерева (33), знаменитый памятник (27), первое причастие (26), змея (20), веревка (16), металлическая конструкция, беременная женщина (15), капуста, обнесенное решеткой кладбище, ссора между бродягами (12), прилавок мясника (9), раненый солдат (8), автомобильная катастрофа (1).

кой-нибудь эффект, например, с водой, но вот это — нечто унылое» (I, 3, куча щебня). «Главное, что этот убогий лист не особенно красив!» (I, 7, лист).

Из всех внутренних свойств образа только цвет может обусловить порицание фотографий, изображающих несущественное. Фактически нет ничего более чуждого для простонародного сознания, чем идея, что можно — и что некоторые хотят — замышлять эстетическое удовольствие, которое, выражаясь словами Канта, является независимым от приятности для органов чувств. Так, суждение о фотоснимках, больше, чем другие, отвергаемых за свою пустячность (камешки, древесная кора, волна), почти всегда сопровождается оговоркой: «в цвете это могло бы быть мило»; а некоторые индивиды даже доходят до истолкования максимы, определяющей их позицию, когда утверждают, что «если цвет удачен, то цветная фотография всегда красива». А ведь это как раз тот простонародный вкус, что описал Кант, утверждая: «Вкус всегда является варварским там, где он для удовольствия нуждается в добавлении возбуждающего и трогательного, а тем более если он делает их критерием своего одобрения»<sup>(24)</sup>. В сущности, высшей ценностью простонародной эстетики служит чувственный, информативный или моральный интерес.

Отвергать незначительный (в двойном смысле: лишенный смысла и лишенный интереса) образ или образ двусмысленный и анонимный фактически означает отвергать фотографию как целесообразность без цели. Ценность фотографии измеряется, прежде всего, по ясности и информативному интересу, каковой ей удастся передать на правах символа или, точнее говоря, аллегории. Простонародное истолкование фотографии устанавливает между означающим и означаемым отношения трансцендентности, причем смысл связан с формой, но полностью в нее не погружен. Фотография никогда не воспринимается, как означающая саму себя и ничего иного; ей всегда задают вопрос

<sup>(24)</sup> *Critique du jugement*, Vrin, 1946, p. 56 [Кант И. Критика способности суждения. Пер. Н.М. Соколова — СПб.: Наука, 2006. С. 184.].

о знаке какой-то вещи, коей она не является<sup>(25)</sup>. Сама читабельность образа представляет собой функцию *читабельности* его интенции (или его функции), а вызываемое им эстетическое суждение является тем более благоприятным, чем более полным, — таково экспрессивное приравнивание означающего к означаемому<sup>(26)</sup>. Тем не менее она включает в себя ожидание названия или подписи, которые заявляют о значительной интенции и позволяют судить о том, соответствует ли реализация замысла явно выраженной амбиции, означает ли она ее, или, точнее говоря, адекватно ли она ее иллюстрирует. Замешательство, которое вызывают определенные эстетические изыски, вероятно, основополагающим образом зависит от того, какова их интенция, и даже от того, где — интенция, а где — неумелость.

«Прядь волос, прическа, она симпатичная — вот эта; а фотография провальная; это сделано нарочно; он обыграл недостатки, чтобы показать только волосы. Трюк — вот что! Кто это сделал, художник?», «Чего недостает, так это завершенности фотографии. Невозможно сказать, где ошибка» (II, 11, волосы женщины). «Лист? Ах да! Это чуть-чуть похоже на лист. И все-таки как можно вот так делать фотографии! Это снято издали или с близкого расстояния? (...)

<sup>(25)</sup> Таким представляется простонародное отношение ко всякому смыслу. Например, если классическая музыка или не фигуративная живопись приводят в замешательство, то объясняется это тем, что люди себя ощущают неспособными понять, что именно, будучи системами знаков, они должны означать.

<sup>(26)</sup> Как в сельской среде, так и в простонародных классах городского общества иерархия предпочтений есть результат компромисса между иерархией читабельностей и иерархией ценностей. Легко идентифицируемая фотография, даже если на ней представлен (морально) шокирующий или незначительный сюжет, будет предпочитаться другой, с большим трудом идентифицируемой, независимо от сюжета. Когда совпадают две иерархии, как в случае с материнством или — преимущественно в сельской среде — с руками пожилой женщины, суждение бывает почти единодушно благоприятным: и тогда технические характеристики, с наибольшей силой отвергаемые для фотографий незначительных (размытость, неотчетливость и т. д.), могут превозноситься как «художественная размытость», «нечто подходящее к теме, к ее поэтичности»; и фактически, как проясняющим образом сказал один из опрошенных: «жанр вещи можно оценивать с закрытыми глазами». Менее «говорящие» или допускающие несколько возможных истолкований образы всегда вызывают некоторое замешательство.

Тогда да, если бы я мог так делать, я бы понял. Если бы я был знаком с сюжетом фотографии, я бы понял» (I, 7, лист).

И наоборот, как бы образ ни нарушал правила простонародной эстетики, отделяя персонажа от его лица, изображение, показывающее крупным планом руки пожилой женщины, получает высокую оценку у крестьян, потому что они видят здесь непосредственное аллегорическое выражение тезиса: «Ах! Как просто! Великолепные руки хорошей фермерши; такие вот руки сто раз достойны плодов земледелия. Эта женщина работала в полях и на кухне; она, конечно, окучивала корни лозы, ухаживала за скотом: очень красиво». Что воспринимается, понимается и оценивается, так это не сами руки пожилой женщины, но старость, труд, честность.

Такая оценка характеризует реалистический вкус: фотографическая техника, как правило, считается больше всего способной к верному и правдивому воспроизведению реального; приравнивание реализации к пропозиции (в двойном смысле «замысла» и «рассуждения») играет здесь ту же роль, что в живописи, — дистанция между воспроизведением и реальностью, т. е. сходство. На самом деле, первоначальной формой вкусового суждения служит оценка разрыва между реализацией, означающим и трансцендентным означаемым, идеей или реальной моделью. Если живопись поощряет требования реализма, то фотография, которая всегда и автоматически предстает реалистической и не имеет ни малейших заслуг в том, что она такова, как правило, способствует ожиданию соответствия какой-либо формулируемой интенции<sup>(27)</sup>. Если судить глубже, то фотография дает реалистическому вкусу исключительную возможность для самовыражения: и действительно, когда, ссылаясь на искаженную автоматиче-

<sup>(27)</sup> Отсюда, среди прочего, вытекает то, что, как ни парадоксально, наиболее просвещенные любители, и даже сами профессионалы, отказываются обосновывать легитимность их творений, а ведь все склоняет их делать это, превознося «объективную случайность». Образ всегда несет в себе свои механические истоки как изъян, и даже наиболее полный успех вызывает подозрения, если он не подкрепляется декларацией о намерениях.

скую репрезентацию, за актом фотографирования оспаривают возможность преобразования представленного предмета, то обрекают себя на то, чтобы измерять красоту репрезентации по внутренней красоте представленного объекта (или позволяют себе это). Скандальность фотографии незначительного предмета объясняется не только тем, что она не отсылает ни к чему, что бы ей предшествовало или превосходило ее, — ни к суждению, которое следует проиллюстрировать, ни к смыслу, который следует восстановить, ни к способу ее применения, но еще дело в том, что простые ценители менее, чем в других случаях, склонны принять, что это означающее без означаемого кажется незначительным лишь потому, что оно само является собственным означаемым: но как только мы начинаем оспаривать ценность и заслугу самой попытки воспроизведения, буквальная репрезентация мира образует с миром плеоназм<sup>(28)\*</sup>.

Итак, фотографический образ, за которым мы, как правило, признаём в высшей степени верное воспроизведение реального, превосходно соответствует ожиданиям простонародного натурализма, зиждущегося на основополагающем «сцеплении» с созданной вещью, — ведь натуралистичная фотография, «вознаграждающий выбор», во многих аспектах напоминает культ натурализма<sup>(29)\*</sup>. Если образ несущественного отвергается с такой силой, если систематические деформации

<sup>(28)</sup> Тем самым отчасти объясняется то, что реалистический вкус высказывается гораздо решительнее о фотографии, чем о живописи, — даже в среде культурного класса, который, как мы видели, мало отличается от других социальных классов, когда речь идет о иерархизации объектов в зависимости от красоты фотографических образов, которые можно создать. Также верно, что реалистический вкус, очень распространенный среди всех классов общества, высказывается по поводу фотографии с большей легкостью, чем в связи с таким сакрализованым искусством, как живопись.

\* Плеоназм (от др.-греч. πλεονασμός — излишество) — дублирование некоторого элемента смысла; выражение, в котором без надобности повторяются слова, совпадающие по значению. — *Примеч. пер.*

<sup>(29)</sup> Факториальный анализ подтверждает существование пучка корреляций между типами поведения и мнениями, выражающими приверженность фотографическому образу как *механическому воспроизведению реального*.

\* Натурализм — движение, провозглашающее основной целью «возврат к природе», близкое к нудизму, но имеющее более серьезный философский фундамент. — *Примеч. пер.*

данности, и особенно человеческого лица вызывают чувство скандала, то объясняется это тем, что в абстрагирующей переинтерпретации усматривают технику исключения и попытку мистификации, но также и прежде всего немотивированное покушение на представленную вещь.

Фотографии, трактующие человеческое тело с чрезмерной свободой, вызывают чувство неловкости или негодования: «Если уж снимать ее, то всю целиком, да? А тут нет лица, неприятно», «Это неплохо, но я бы предпочел видеть выражение лица», «Я бы снял вместе с ними голову» (I, 8, руки старой крестьянки). «Видна только рука до плеча, чего-то недостает, этого недостаточно» (II, 10, кормление младенца, крупный план). Лицо и прежде всего взгляд концентрируют выразительность тела, так что его «ампутация» ощущается как отрицание экспрессии: «К счастью, мы видим глаза, а глаза — это все», — сказал один опрашиваемый.

Вот почему фотографическая практика, ритуал торжественности и сакрализации группы и мира, превосходно осуществляет глубинные интенции простонародной эстетики, эстетики праздника, т. е. интенции коммуникации с другими людьми и сопричастности к миру.

## ИЕРАРХИЯ ЛЕГИТИМНОСТЕЙ

«Варварский вкус» никогда полностью не избавляется от ссылок на «хороший вкус». Кажется, например, что склонность индивидов из простонародных классов прибегать к «концептам» — жанра или совершенства, — способным дать норму, из которой могла бы выводиться оценка, выражает также отношение, которое всякая культурно обделенная группа обречена сохранять с легитимной культурой, из коей она фактически исключена: по определению лишённые имплицитного и всестороннего знания норм хорошего вкуса, простонародные классы всегда пребывают в поисках объективных принципов, на каких, на их взгляд, только и способно основываться объективное суждение и которые можно приобрести только специальным

или фундаментальным образованием. Беспокойство, касающееся правил или условностей жанра, и надежда на то, что вкусовое суждение (как «суждение рефлексивное») может стать также «определяющим суждением», подводящим частное под общее (правило, принцип или закон), выражают также в конечном счете признание легитимной культуры и достоверность лишения культурных привилегий. Если фотография (и вызываемые ею суждения) — вопреки всему — дает исключительно благоприятную возможность уловить логику простонародной эстетики, то дело здесь в том, что она настраивает не только на полностью признанные практики и произведения, но и на боязнь лишиться уважения, обнаружив незнание сакрализованных норм и «обязательных» мнений. И та же причина, как мы видели, способствует тому, что представители высших классов не снисходят до занятий этой не престижной практикой.

Если дела обстоят именно так, то объясняется это тем, что в любом данном обществе в любой конкретный момент времени разнообразные культурные смыслы, театральные представления, спортивные зрелища, концерты песен, поэзии или камерной музыки, представления оперетт и опер не эквивалентны друг другу по достоинству и по ценности и не требуют с одинаковой неотложностью одного и того же подхода. Иначе говоря, различные системы художественной экспрессии — от театра до телевидения — объективно организуются согласно иерархии, независимой от индивидуальных мнений, которая определяет *культурную легитимность* и ее степени<sup>(30)</sup>.

<sup>(30)</sup> Легитимность не есть законность: если индивиды из классов, наиболее обделенных по культуре, почти всегда — по крайней мере сквозь зубы — признают легитимность эстетических правил, выдвигаемых ученой культурой, то это не исключает того, что они могут прожить всю свою жизнь *де-факто* за пределами поля применения этих правил, не утрачивая, однако, легитимности, т. е. притязания на всеобщее признание. Легитимное правило может ничем не обуславливать типы поведения, располагающиеся в сфере его влияния; оно может даже состоять из одних лишь исключений — тем не менее оно определяет модальность опыта, сопровождающего эти типы поведения; о нем нельзя не думать, его нельзя не признавать, особенно когда оно нарушается — как бывает с правилами культурного поведения, когда они стремятся быть легитимными. Словом, существование того, что я называю культурной легитимностью, состоит в том, что всякий индивид — хочет он того или



Перед смыслами, располагающимися за пределами легитимной культуры, потребители ощущают себя вправе оставаться только потребителями и выражать свободные суждения; наоборот, в области культуры сакрализованной они ощущают, что их оценки подчиняются объективным нормам, и поэтому они обязаны принять почтительную, церемониальную и ритуализованную позицию. Так, например, джаз, кино и фотография не вызывают (так как они не требуют ее с такой же непреклонностью) позиции почитания, общепринятой, когда речь идет о произведениях ученой культуры. Верно, что некоторые виртуозы переносят в эти искусства, находящиеся в процессе легитимации, модели поведения, принятые в сфере традиционной культуры. Но — при отсутствии института, имеющего обязанностью методически и систематически преподавать эти искусства как составные части легитимной культуры — большинство людей переживают их в совершенно ином режиме, т. е. как чистые потребители. Если эрудитские знания истории этих искусств и знакомство с характеризующими их техническими или теоретическими правилами могут сочетаться лишь в исключительных случаях, объясняется это тем, что — в отличие от ученых искусств — никто не ощущает себя обязанным приобретать, сохранять и передавать эти корпусы знания, которые составляют часть обязательной предварительной подготовки и ритуального сопровождения ученого смакования.

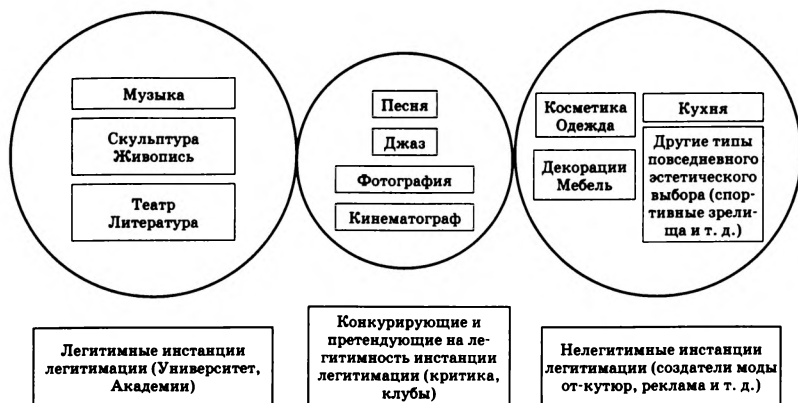
нет, принимает ли он это или нет — располагается в поле применения той системы правил, которая позволяет квалифицировать и иерархизировать его поведение по отношению к культуре. — Импликации этого оперативного понятия будут рассмотрены в другом месте.

## ОПЫТ О СОЦИАЛЬНОМ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ФОТОГРАФИИ

СФЕРА ЛЕГИТИМНОСТИ  
с притязаниями  
на универсальность

СФЕРА  
ЛЕГИТИМИРУЕМОГО

СФЕРА ПРОИЗВОЛЬНОГО  
по отношению к легитимности  
(или сфера сегментарной  
легитимности)



Итак, мы постепенно переходим от полностью сакрализованых искусств таких как театр, живопись, скульптура, литература или классическая музыка, к системам произвольных (по меньшей мере на первый взгляд) смыслов, идет ли речь о декорациях, косметике или кухне. Смыслы, причастные к сфере легитимности, имеют ту общую черту, что они организуются согласно типу конкретной систематичности, которая разработана и внушается Школой, институтом, конкретной задачей которого является передавать — благодаря методической организации ученичества и упражнений — организованные и иерархизированные знания. Отсюда следует, что предпочтения или знания, принадлежащие к сфере легитимности, распределяются отнюдь не случайно, тяготея к иерархической или методической организации; систематизация, очевидно, происходит на более или менее высоком уровне, в зависимости от более или менее длительных и более или менее интенсивных практических упражнений: иначе говоря, системы вкусов, касающихся легитимных произведений искусства, тесно связаны с образовательным уровнем<sup>(31)</sup>.

<sup>(31)</sup> Исследование публики, посещающей музеи, позволило установить существование очень тесной связи между системами вкусов в живописи и

Если определенные системы смыслов представляют собой предмет ритуализованного и почтительного подхода, то существование *сакрализованных произведений* и целой системы правил, определяющих «священный» подход, предполагает институт, чья функция состоит не только в передаче и распространении, но и в *легитимации*. На самом деле, джаз или кинематограф обслуживаются средствами выражения как минимум столь же мощными, что и более традиционные произведения культуры; существуют узкие круги профессиональных критиков, оснащенных учеными журналами и радио- и телетрибунами и — знак их притязания на культурную легитимность — пытающихся подражать заумному и скучному тону университетской критики и заимствовать у нее культ эрудиции ради эрудиции, как если бы, терзаемые беспокойством за свою легитимность, они могли только усваивать и преувеличивать внешние приметы обладателей монополии на культурную легитимацию, а именно — профессоров. Но все-таки — и это существенно — эти круги не обладают упомянутой монополией и образуют не признанный институт, но совокупность конкурирующих между собой индивидов, которые могут выносить весьма разнообразные суждения, не распространяющиеся за пределы узких любительских кружков, таких как кружки любителей джаза или кинолюбцы.

Положение фотографии в иерархии легитимностей, на полпути между «вульгарными» практиками, очевидно, предоставленными анархии вкуса и цвета, и благородными культурными практиками, подчиняющимися строгим правилам, как мы видели, объясняет двойственность позиций, которые она вызывает, особенно у представителей культурного класса. Если попытки некоторых страстных любителей превратить фотографию в художественную практику, обладающую полноправной легитимностью, представляются почти всегда сме-

уровнем образования. (См. *P. Bourdieu et A. Darbel, L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Ed. de Minuit, 1er d., 1968, 2e d., revue et augmentée, 1969, pp. 93–101)

хотворными и отчаянными, то объясняется это тем, что эти попытки бессильны или почти бессильны против социальной истины фотографии, а истина эта никогда не напоминает о себе с большей силой, нежели при стремлении ей противоречить. Те, кто хочет отказаться от правил повседневной практики и отказывается наделять свою деятельность и ее продукты привычными смыслом и функцией, оказываются вынуждены создавать из подручных материалов некий суррогат (который не может не представлять в качестве такового) того, что задано в модусе непосредственной достоверности для приверженцев легитимной культуры, а именно — замену чувству культурной легитимности практики и всевозможных неотделимых от нее перестраховок — от технических моделей до эстетических теорий. В отличие от легитимной практики, практика, находящаяся на пути к легитимации, ставит и навязывает тем, кто ею занимается, вопрос о ее собственной легитимности. И неслучайно страстные фотографы всегда вынуждены развивать эстетическую теорию своей практики, оправдываться за свою жизнь в качестве фотографов, оправдывая существование фотографии как подлинного искусства.

Означает ли это, что когда индивиды не ощущают, что они подчинены объективным нормам эстетической ортодоксии, то их вкусовые суждения бывают предоставленными произволу и лишены какого бы то ни было систематического характера? В действительности, эти суждения организуются согласно такому типу систематичности, каковой больше не является делом индивидуальной психологии, такой систематичности, которая структурирует предпочтения и знания «культурных» людей, — но принципом их систематичности служит не что иное, как *классовый этос*, т. е. совокупность ценностей, каковые, не доходя до систематического прояснения, как правило, организуют «жизненное поведение» общественного класса. Именно так, как мы видели, для простонародных и средних классов эстетика, выражающаяся как в фотографической практике, так и в суждениях о фотографии, предстает в качестве одного из измерений этоса — так что

эстетический анализ большого количества фотографических произведений может легитимно (без чрезмерной редукции) сводиться к социологии производящих их групп, функций, которыми они эти фотографии наделяют, и смыслов, которые они с ними связывают, эксплицитно, но главным образом — имплицитно.

## **ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

*Наряду с большой массой фотолюбителей, которые в той мере, в какой они переживают ее необходимость, не ощущая ее как принуждение, реализуют в своем поведении социальную функцию фотографии, не оценивая фотографию как таковую, существуют еще и такие фотографы, которые — по выбору или по профессиональной обязанности — перестают увлекаться фотографией непосредственно и неоспоримо. Будучи фотографами для печати или «рекламщиками», они технически используют обыкновенное представление о фотографической объективности или, наоборот, пытаются зарядить «реалистическую» фигуративность символическим содержанием; будучи фотолюбителями или фотохудожниками, они стараются порвать с канонами простонародной эстетики и наделить фотографию признанным местом в системе изящных искусств; группы, которые будут рассмотрены ниже, имеют одну общую черту: они порывают с наивной приверженностью к социальному определению фотографии, которое лучше всего вспоминается именно тогда, когда мы пытаемся воспользоваться им или обыграть его.*

*Отсюда следует, что эти исследования обладают, прежде всего, верификационной ценностью, потому что — если предшествующий анализ правилен — социальная истина фотографии образует саму действительность, с какой эти разнообразные группы расходятся и которая противостоит им в той самой мере, в которой они пытаются противиться ей.*

*Но смысл этого сопоставления понять невозможно, если мы не уловим конкретную форму, каковую оно получает в каждой конкретной ситуации, и функции, которые оно обретает для каждой из групп, в нем фигурирующих<sup>(1)</sup>.*

П. Б.

<sup>(1)</sup> Такой замысел навязывает здесь особый тип композиции: каждой социальной группе предстоит стать объектом особого описания (которое может быть доверено конкретному автору). Тем не менее каждое из конкретных исследований следует понимать в соотношении с другими в той мере, в какой оно описывает особый ответ на общую проблему.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИТЯЗАНИЯ И СОЦИАЛЬНЫЕ ЧАЯНИЯ

(Робер Кастель и Доминика Шнаппер\*)

По существу, в фотографии всегда есть процесс, которым мы не управляем. В фотографии всегда есть что-то несовершенное.

Член клуба «Тридцать и сорок»

Если в своей обычной форме занятия фотографией служат сразу и признаком, и средством социальной интеграции<sup>(1)</sup>, то члены фотоклубов являются, прежде всего, девиантами по отношению к этой первичной функции. Первым делом они рвут с тем, что связывало фотографию с институтом семьи. Даже перед тем, как усвоить ученую технику, новые члены фотоклубов соглашаются между собой в осмеянии традиционной фотографии, персонажи которой «выстраиваются в ряд, словно лук на грядке», «стоят, словно аршин проглотили» (член фотоклуба в Ворсбахе). Впоследствии прошедший инициацию начинает презирать время, когда «он занимался фотографией, как все остальные, фотографируя семью, папу, маму, делая мелкие

\* Шнаппер, Доминика (род. в 1934) — франц. социолог; дочь Реймона Аро-на. — *Примеч. пер.*

<sup>(1)</sup> Эта глава написана на основе опросов, проведенных различными сотрудниками Центра европейской социологии и ставших предметом докладов или статей: "Les clubs de photographes amateurs de la région lilloise, par *Raymond Moulin*, (in: *Éléments pour une sociologie de la photographie*, C.S.E., 1<sup>er</sup> 1960, pp. 175-253); "La pratique de la photographie parmi le personnel des usines Renault" (ibid., pp. 82-174) par *Jean-Claude Passeron*, "Photographie et peinture — Le club photographique de Bologne", par *Dominique Schnapper*, in: *Revue française de sociologie*, 1964-5; "Quatre photo-clubs de la région parisienne" (1<sup>er</sup> 1960, C.S.E., 1960, 65 p.), par *Arlette Lagneau et Françoise Flament*. Из исследования, проведенного Югеттой Кофман (*Huguette Kaufmann*) о фотографии в Эльзасе (1<sup>er</sup> 1963, C.S.E., 1963, 46 p.), почерпнута информация о фотоклубе в Ворсбахе.



интимные фотографии» (директор фотоклуба, улица Меркёр). «Мы больше не снимаем семейных фотографий» (член клуба, Болонья). Утверждаемое здесь притязание является значительным, но воля к дистанцированию совпадает с практикой не полностью: если члены какого-либо фотоклуба зачастую продолжают заниматься семейной фотографией, то эта неизбежная уступка семейной группе, на их взгляд, не затрагивает их статуса «настоящих» фотографов. Они отказываются быть изготовителями и потребителями фотографии, которая не имела бы другой функции, кроме увековечения событий семейной жизни: «Я — единственный из всех, кого я знаю, не выставил в салоне фотографию собственных детей» (член клуба, Болонья). Но если фотография, которую они хотят снять, не оправдана тем глубинным содержанием и той системой ценностей, к каковой она отсылает, то какую новую функцию исполняет тогда фотоклуб? Помимо поисков известного *консенсуса*, свойственного всякой вторичной группе досуга<sup>(2)</sup>, возникает соблазн ответить, что цель группы — позволить ее членам «просто-напросто» «заниматься фотографией». Этот ответ не будет ни неправильным, ни с необходимостью тавтологичным. Ведь один и тот же интерес к фотографии в первую очередь и объединяет членов того или иного фотоклуба, и их общая черта состоит в том, что их практика богаче, чем у большинства населения, занимающегося фотографией<sup>(3)</sup>. Фотоклуб предоставляет средство перейти от наивной практики к практике ученой в рамках группы, которая изготавливает рецепты и ноу-хау для углубления занятий фотографией.

Между тем частотность занятий фотографией напрямую не обуславливает модальность фотографической практики. Общая черта членов одного и того же фотоклуба — не только высокая оценка фотосъемки, но и, прежде всего, стремление

<sup>(2)</sup> «Цель клуба — в том, чтобы объединиться», «Я хожу в клуб для развлечения, чтобы общаться» (Лилль).

<sup>(3)</sup> Принадлежность к фотоклубу является сразу и результатом, и причиной богатства практики. Если почти все члены фотоклуба и так чрезвычайно плодovitы, то «в день посещения фотоклуба мы снимаем втрое больше фотографий» (член фотоклуба, улица Муффетар).

фотографировать иначе, чем другие. Утратив изначальное обоснование фотосъемки в рамках первичной группы — семьи, они отправились на поиски вторичной легитимации своих действий. Но достаточно ли этой воли к качественному изменению практики для того, чтобы занятия фотографией стали автономной деятельностью?

Нет оснований для вывода, что фотография в фотоклубе приобретает действительно новую и особенную функцию. Все происходит так, как если бы она была скорее средством выражения чаяний, истоки которых следует искать не в сфере фотографического. Сама по себе фотография никогда не бывает самоцелью, и как только она перестает наивно выражать социальные отношения, она становится обязанной опираться на систему норм, относящихся то к искусству, то к технике.

В каком-то смысле в этом утверждении выражается простая банальность. Нормально, что новое средство представления реальности в двух измерениях сталкивается с традиционными искусствами того же типа, и особенно с живописью. Также нормально, что использование фотоаппарата и необходимость манипуляций порождают новые проблемы и интересы, сосредоточенные вокруг техники. Таким образом, частью «сущности» фотографии могут быть колебания между подражанием живописи и техницизмом, т. е. систематическая эксплуатация технических ресурсов фотографии.

Но с социологической точки зрения важно то, что ритм этих колебаний руководствуется не требованиями самого фотографируемого предмета — и потому, что смысл фотографической практики определяется отношением к социальному образу фотографии, и потому, что это отношение всякий раз наделяется особым значением — в зависимости от ситуации того, кто его переживает. С этой точки зрения, фотоклубы можно схематически разделить на две группы: члены «эстетствующих» фотоклубов опасаются, как бы их деятельность не опустилась на уровень «чистой» техники, и поэтому выступают за традиционную концепцию культуры, а члены прочих фотоклубов стремятся найти новое оправдание своей фотографической деятельности через посредство техники.

Но «выбор» между этими двумя позициями никогда не бывает произвольным, и социологический анализ высвечивает причины этого. Именно различные группы через свой способ занятий фотографией выражают известное осознание положения, занимаемого ими в социальной системе. Прежде всего, схематизируем оппозицию. Иногда фотография несет в себе эстетические чаяния слоя, пограничного между мелкой и средней буржуазией, выражая его желание войти в верхний класс, чьи культурные модели фотография имитирует. Иногда же — через фотографическую практику прочих, более близких к простонародью социальных слоев — нам удается разглядеть оригинальное восприятие фотоаппарата и — благодаря этому — технических объектов вообще.

Таковы направляющие идеи, которые, как показалось нам, организуют материал, предоставленный исследованиями деятельности определенного числа фотоклубов. Когда мы сказали выше, что использование фотографии в фотоклубе не руководствуется требованиями, диктуемыми со стороны фотографируемого предмета, то это нужно понимать так, что занятия фотографией не являются автономной деятельностью, уверенной в средствах и нормах. Наоборот, в попытках отрицать фотографию всегда остается нечто от ее социального определения. И фактически важностью этого определения объясняются трудности, которые испытывают фотоклубы в попытках придумать новый образ фотографии.

## КОГДА НЕ ТЕРПИТСЯ ОЧЕРТИТЬ ГРАНИЦЫ

Соблазнительно попытаться выявить эту важность социального определения фотографии и социальные основания для своего отношения к ней — прежде всего, в типе клуба, который, как представляется, полностью избавлен от социальных оснований, так как притягает на то, что его практика основана на поисках чисто эстетических ценностей. Так обстоят дела с двумя фотоклубами, определяющими себя через значительные эстетические амбиции: с фотоклубом в Болонье, несколько чле-

нов которого приобрели национальную и международную популярность, и с авангардным парижским фотоклубом «Тридцать и сорок», где вокруг нескольких профессионалов объединяются искушенные фотолюбители<sup>(4)</sup>.

Обоснование практики в этих фотоклубах, прежде всего, можно воспринять через ряд отказов. Логика этих отказов приводит к минималистскому определению фотографии, каковое представляет собой попытку радикального отрицания ее общепринятого определения.

Первый отказ — отказ от техники, или, скорее, отказ от того, чтобы превратить технику в существенный этап фотографического творчества. Прежде всего, он выражается в недоверии к фотоаппарату:

«У меня есть старый фотоаппарат, которому двадцать пять лет. Разве это так уж неважно? Этим роллеифлексом\* я сумел снять вот эти фотографии, основанные на эстетических принципах, противоположных современным» (Болонья).

Здесь имеется в виду отказ от автомата, чья механическая виртуозность могла бы упразднить всякую инициативу фотолюбителя. Эта боязнь «экспроприации» личности фотоаппаратом предстает в курьезном мифе о «естественном» фотоаппарате, в котором примирятся автоматизм и спонтанность:

«Меня всегда стесняют мои фотоаппараты. Они всё больше становятся чрезмерными. Если бы я мог снять фотографию без фотоаппарата, я был бы очень счастлив: я ведь не должен доказывать, что я механик... Мне бы хотелось снимать фотографии фотоаппаратом, в который не приходилось бы рабски смотреть и которым не прихо-

<sup>(4)</sup> Наш анализ сосредоточен на этих двух фотоклубах, которые доводят до крайности эстетствующую концепцию фотографии, и концепция эта противостоит принятой в Домах молодежи. Лилльский фотоклуб разрабатывает промежуточную концепцию. В дальнейшем мы попытаемся установить социологические основания для различий между ними.

\* Роллеифлекс — фотоаппарат фирмы «Роллеи», изобретенный Ренальдом Хандеке и выпускавшийся в 1931–1968 гг. — *Примеч. пер.*

дилось бы рабски манипулировать, например фотоаппаратом, спрятанным в кармане, который включался бы, как только глаз увидит предмет» («Тридцать и сорок»).

Противоречие «фотографии без фотоаппарата», очевидно, следует понимать всего лишь как магический ответ на противоречие: технический объект применяется в деятельности, стремящейся быть свободной, при том что условия его существования определяются автоматизмом фотосъемки.

То же противоречие обнаруживается в реальном интересе, отводящемся техническим манипуляциям, и в эксплицитной воле их дискредитировать. Все осведомленные фотографы согласны в том, что надо отводить первостепенную важность лабораторным операциям, и признают, что с того дня, как они начали самостоятельно проявлять и печатать снимки, они начали делать настоящие фотографии<sup>(6)</sup>. Но в то же время они отказываются признавать, что эти операции могут высоко ценить фотографию как таковую:

«Снимать красивые фотографии могут все. Достаточно втянуть-ся, и по истечении нескольких месяцев проблем не будет. Здесь мы преодолели вот эту стадию» (Болонья).

«В фотографии технический компонент ничтожен, и ему обучаются сразу же» («Тридцать и сорок»).

Противоречие между заботами, фактически уделяемым техническим процессам, и важностью, отводящейся им на уровне дискурса, объясняется страхом перед чрезмерной технизацией, которая могла бы свести фотографию к одному из способов технического воспроизведения действительности:

<sup>(6)</sup> И действительно, классические приемы (кадрирование, преднамеренная асимметрия, съемки с очень близкого расстояния, размытость, явная зернистость, чрезмерное увеличение, контрастное экспонирование, смягченное экспонирование, тройное экспонирование при съемке с близкого расстояния и т. д.) теперь используются и в Болонье, и в клубе «Тридцать и сорок».

«Художественные вопросы представляют гораздо больший интерес, чем поиски или плагиат способов более или менее избитой съемки, которые редко способствуют эстетической ценности произведения» (Лилль).

Технику можно обелить лишь посредством высокой оценки ручных операций. Но если техника и может быть изобретательной, то она противостоит концепции «творчества», основанного на вдохновении. Этот отказ тем более парадоксален, что те же самые люди единодушно сожалеют о том, что фотоаппарат оставляет им мало свободы:

«Фотография — вообще не искусство. Фотоаппарат не дает достаточной свободы; с живописцем не сравнишь» (Лилль).

«Фотография легче живописи или рисунка, потому что я получаю сразу же то, что вижу, — а вот живописцу требуется время для реализации того, что он видит» (Лилль).

Однако в поисках новых приемов фотографы порицают те приемы, что предлагает им техника. Мы еще встретимся с этим противоречием. Отказ от техники обуславливается эстетической — и этической — позицией: «Я не должен доказывать, что я механик» («Тридцать и сорок»), потому что я должен доказывать, что я художник, — здесь работает концепция искусства, при которой техника не может быть ничем иным, кроме какой-то внешней пропедевтики. Если теперь мы рассмотрим содержание и фотографируемые темы, то обнаружим ряд новых отказов, упорядочивающихся согласно той же логике. Фотографы избегают объективных смыслов, слишком тяжеловесных, как будто опасаются, что эти смыслы подавят сугубо эстетическое качество произведения. Красота должна обретаться не в означаемом, но в переносе означаемого на язык фотографии. Так, в Болонье явно отвергаются: во-первых, документальная, анекдотическая\* или сатирическая фотография; во-вторых, дидактическая фотография, ко-

\* Здесь под «анекдотом» подразумевается «занимательная история из обыденной жизни». — *Примеч. пер.*

торая «хочет что-то продемонстрировать, в чем-то убедить, а роль фотографии не в этом»; в-третьих, фотография «романтическая», где слишком откровенно утверждается сентиментальное содержание:

«А... Т... находится в романтической фазе; все мы с нее начинаем, так как у нас в глубине души всегда есть какие-то романтические чаяния, а ведь это — первое, что люди пытаются выразить, занимаясь фотографией. Но А... Т... — дебютант и, подобно нам, преодолевает эту фазу».

Наконец, отвергается фотография слишком «милая» из-за самой красоты фотографируемого предмета, персонажа, пейзажа, памятника...:

«Прежде, когда мы делали фотопортрет, мы хотели, например, чтобы фотографируемая девушка была по возможности красивее; а теперь мы хотим, чтобы фотография была по возможности красивее».

Для эстетов эти фотографии образуют общую и ненавистную категорию «шаблона»:

«Шаблон встречается чаще всего среди дебютантов: избитые темы. Стоит лишь получить небольшое фотографическое образование, и смотреть на такие фотографии не сможешь» («Тридцать и сорок»).

С фотографируемым предметом необходимо вести «игру» в том смысле, в каком Сартр говорит, что надо играть словами: лишь бы фотография не увлекала своим содержанием и притом, для того, чтобы получить произведение искусства, необходима известная степень свободы. Таким образом, отказ от техники и отказ от перенасыщенного содержания являются взаимодополнительными. Во всем этом пытается сохранить право на существование именно «оригинальная» эстетика.

Если красота состоит только в переносе ценности с объекта на фотографию, то смысл здесь в том, что этот перенос должен выявить свободу стиля:

«Прошел час, когда, устав слышать: “Ах, прекрасный ребенок!”, я сказал: “А фотограф разве не прекрасный?”» («Тридцать и сорок»).

Стиль — это искусство, а искусство обретается в оригинальности стиля:

«В этот момент я ищу новый стиль» (Болонья).

«Надо всегда искать нечто новое, необычный угол зрения...» (Болонья).

И как раз этим «способом» фотограф, словно живописец, накладывает свой отпечаток на материк, которая в противном случае оставалась бы вульгарным отражением действительности:

«Если у фотографа есть личность, он найдет способ снять такую фотографию, из-за которой его признают» («Тридцать и сорок»).

Итак, область фотографического определяется отношением к фотографирующему субъекту, а не к фотографируемому объекту. Этот стилевой императив является настолько категорическим, что навязывает себя фотографу даже против его воли. Таким образом, систематические поиски оригинальности приводят в клубе «Тридцать и сорок» к непреднамеренной специализации его членов:

«Ты пытаешься дать ему понять, что ему необходимо найти свой путь: ему надо сделать несколько фотографий на одну и ту же тему. (...) Лично я не хочу специализироваться. Я пытаюсь найти выход. Если я делаю репортажные фотографии, мне говорят: “Это хуже, чем фотографии деревьев или пейзаж”. Мне это мешает» («Тридцать и сорок»).

Кажется, что именно исходя из этой воли к «персонализации» занятий фотографией можно лучше всего понять двойственные ссылки на живопись. В дискуссиях и критике снимков (из чего и состоит повседневная жизнь клубов) или в ответ на вопросы об эстетической ценности фотографии эти фото-



графы стихийно и постоянно ссылаются на искусство живописи. Но делают они это согласно двум модальностям, выдающим дурную совесть занимающихся фотографией.

Некоторые считают фотографию искусством на тех же правах, что и живопись:

«Фотография — это большое искусство, не ниже живописи, но просто другое. В конце концов, у художников кисти, как у нас — инструменты; у них тоже техника» (Болонья).

Еще кое-кто оценивает свою деятельность с большей скромностью:

«Это не искусство, а приятное времяпрепровождение; это гораздо меньше, чем живопись, потому что слишком большую роль играют посредничающая механика и воля случая» (Болонья).

Можно заметить, что даже самые скромные фотолюбители не забывают дать оценку такому искусству, о котором они думают, что никогда не смогут с ним сравняться, и что даже наибольшие оптимисты не скупятся на жалобы на технику.

Аналогично этому анализ содержания произведений показывает, что они классифицируются на две более или менее равные группы: те, что испытывают очевидное влияние живописи и стремятся соперничать с ней; те, что относятся к сугубо фотографической эстетике и более откровенно используют технические ресурсы.

Стало быть, ссылки на живопись не всегда имеют функцию образцов, которые необходимо рабски принимать. В увлечении живописью или в желании ввести различие между картиной и фотоснимком выражается то же стремление к искусству. Живопись — благородное искусство, она совершенно явно ручается за эстетизм деятельности, ищущей гарантии. Независимо от того, честолюбивы ли они или скромны, фотографы всегда позиционируют себя по отношению к живописи.

Проблема для нас состоит не в том, чтобы узнать, является ли фотография таким же искусством, как живопись, или

даже — является ли и может ли быть фотография искусством. Речь идет о том, чтобы попытаться понять это чаяние искусства в двух модальностях — отказа от техники и ссылки на живопись. Но ведь эта модальность чаяния искусства представляется противоречивой на эстетическом уровне. Если фотография должна быть искусством, то почему бы не попытаться систематически использовать свойственные ей ресурсы? Эти средства могут изобретать «прекрасные» гармонии, порывая с реализмом воспроизведения. Фотографы осознают границы, которые навязывает им реализм действительности:

«Фотография настолько фигуративна сама по себе, что и сам фотограф становится фигуративным. Но его фигуративность может быть “продвинутой”» («Тридцать и сорок»).

Но все складывается так, словно фотолюбители запрещают себе «продвинутой фигуративности», достигающуюся средствами фотографической техники, а когда они на нее решаются, то делают это стыдливо, минимизируя вклад техники. Так, один член клуба «Тридцать и сорок» высказывает удовольствие по поводу того, что у этого клуба «технический уровень довольно слабый по сравнению с другими клубами: фотография “небрежная”. Но более оригинальная».

Между тем «оригинальность» не означает «немотивированность»; наоборот. Красота должна быть заслуженной. В предельном случае фотографы приходят к мазохистскому оправданию усилия ради усилия: «Чем больше я напрягаюсь, тем лучше у меня фотография. Счастливые случайности для меня в счет не идут» (Лилль).

Но даже если верно, что труд столь похвален, зачем отказываться от технических хлопот? Зачем одновременно — и противоречиво — утверждать: «Я против людей, работающих в лаборатории. Там все делается механически. Там химичат — это работа химиков. И еще я против штукарства». Презирают только работу «химиков» или «механиков», а вот если «художник медленно запечатлевает то, что видит, — это хорошо».

Стало быть, здесь порицается идея техники, сведенной к утилитарной прозаичности. Для спасения этой идеи достаточным было бы, если бы с техническими процессами сочетался художественный замысел, как у живописца: техника, усвоенная в последовательности операций, диктуемых формой замысла, становится тогда существенным элементом самого творчества. Фототехника тогда готова для изысков, позволяющих высоко оценить фотоснимок как произведение искусства. В силу какой предвзятости даже самые изобретательные фотографы сводят фототехнику к автоматизму механического воспроизведения? Невозможность откровенного приятия технических процессов не может исходить непосредственно из самих эстетических ценностей, тем более что многие из опрошенных фотографов привержены наиболее модернистским тенденциям в живописи<sup>(6)</sup>. Воля к сохранению определения произведений искусства, противостоящих технике, исходит не из требований самого искусства, но из того факта, что искусство мыслится через идеалистический образ условий его существования и социальной роли, — что исключает откровенную сопричастность к технике, которая сама представлена как «вульгарная», если исходить из условий ее применения и из ее социальной роли. Это давление внешних норм на фотографию и на само искусство учитывает конкретные модальности, которые принимают занятия фотографией, и, в свою очередь, объясняется взглядами тех, кто социально вынужден рассматривать искусство и технику сквозь призму этих условий и ролей.

Социологическая ситуация с болонским фотоклубом в состоянии помочь прояснить нам эти двойственные отношения. На самом деле речь здесь не идет о таком же фотоклубе, что и другие, в таком же городе, как другие. В силу ряда взаимно сочетава-

<sup>(6)</sup> Так, члены клуба «Болонья» делают фотографии, вдохновляемые «Старыми стенами» Брассая [Брассай (настоящее имя Халас, Дьюла (1899–1984)) — крупнейший французский фотограф венгерского происхождения; деятель сюрреалистического движения. — *Примеч. пер.*], поисками материалов, подражая Дюбюффе [Дюбюффе, Жан Мари Артюр (1901–1985) — французский живописец и скульптор, испытавший влияние сюрреализма и примитивизма. — *Примеч. пер.*] и его болонским последователям.

шихся причин Болонья представляет собой пограничный случай, как нельзя более близкий к идеальному типу, когда речь идет об оценке важности социального образа фотографии. С точки зрения болонской буржуазии, в среде которой господствует система старинных ценностей, столь же строгая, как и у самого что ни на есть традиционного сельского общества, живопись представляет собой хорошо знакомый и необходимый элемент буржуазного декора. Ни один болонский салон невозможно себе представить без известного количества картин, каковые не являются ни приобретенными, ни сохраненными, ни ценимыми за эстетическую ценность, но служат знаками определенного социального статуса. Это сопряжение искусства с определенным классом вдобавок усугубляется тем, что историю искусства преподают в классических лицеях, где учатся почти исключительно представители традиционной буржуазии. Но искусство является жизненной средой скорее потому, что у него нет сугубо эстетической ценности: болонцы почти не посещают музеи, а о Пинакотеке, расположенной за пределами периметра, где разворачивается культурная жизнь, почти никто из жителей города не знает. Легитимация искусства происходит через посредство благородной традиции и благородного образования, монополизированных определенной социальной группой.

Итак, можно вообразить не много обществ, где живопись находилась бы в большей степени в исключительном обладании социально или культурно господствующего класса, и не много городов, где ценности этого класса столь неукоснительно пронизывают повседневные социальные отношения и до такой степени признаются в качестве искусства жизни. В частности, это общество переинтерпретировало такую инновацию, как фотография, согласно собственным нормам, приняв ее в качестве средства увековечения событий семейной жизни. Фотопортрет детей пришел на смену традиционному семейному портрету и исполняет в буржуазном салоне ту же функцию.

За одним исключением<sup>(7)</sup>, все члены болонского фотоклуба принадлежат к этому социальному слою. Среди них нет ни *dottore\**, *professore\*\**, *avvocato\*\*\**, ни тем более *commandatore*<sup>(8)\*\*\*\*</sup>. Откровенно презирая эти титулы в городе, который их переоценивает<sup>(9)</sup>, они стремятся составить кружок чистых эстетов, свободно объединенных общими поисками. Неизвестные в «высшем обществе», и даже не имеющие в нем ни одного заступника, они не делают ничего, чтобы прославиться, и даже не делают всего, чтобы избежать — посредством взаимоотношений художника со своей публикой — возврата к господству строго социальных отношений<sup>(10)</sup>. Сформированный на дистанции от общества, этот фотоклуб образует дискретную и маргинальную группу, у которой, очевидно, имеются собственные заботы и дискуссии по вопросам мастерства, а также своя автономная эстетика.

(7) Но исключение обладает ценностью контрдоказательства. Землевладелец и живописец: ни одна из фотографий Дж... Ф... не пытается соперничать с его живописью. Кроме того, в его суждениях нет ни малейшей амбивалентности, и он без обиняков утверждает: «Фотография — это искусство со строчной буквы, живопись — с заглавной. Вот я прежде всего живописец».

\* Доктор (*итал.*). — *Примеч. пер.*

\*\* Профессор (*итал.*). — *Примеч. пер.*

\*\*\* Адвокат (*итал.*). — *Примеч. пер.*

\*\*\*\* Командор (*итал.*). Старинное рыцарское звание, до сих пор существующее в некоторых провинциях Северной Италии. — *Примеч. пер.*

(8) Можно сравнить с социальными корнями художественной ассоциации «Франческо Франча» [Франча, Франческо (1450–1517) — болонский живописец и златокузнец. — *Примеч. пер.*], где — за исключением профессионалов — как минимум 84% членов обладают дворянским, почетным или университетским титулом.

(9) Хотя члены клуба знакомы на протяжении больше десяти лет, большинство их неспособны указать свое социальное положение, а если и могут, то остергаются это делать. Этот факт столь необычен для Болоньи, что он может лишь соответствовать (осознанной или неосознанной?) воле к формированию группы помимо социальных традиций, и даже наперекор им.

(10) Вероятно, отнюдь не случайность и то, что — несмотря на его признанную значимость как в Италии, так и за границей — болонский фотоклуб за долгие годы так и не организовал ни одной выставки в Болонье.

И все-таки для представителей «Болоньи» недостижимый пример живописи является вездесущим для идеала фотографии. Несмотря на блестящие успехи, болонцы продолжают считать свои занятия чем-то неполноценным:

«Было бы очень интересно, если бы художники приняли приглашение и пришли к нам в клуб подискутировать с нами. Видимо, это было бы интересным для нас, но не для них — ведь у нас нет образования».

Теперь кратко рассмотрим осознанное выражение чувства неполноценности и ностальгии, ставших между тем понятными. Мимоходом поговорим также о слегка ребяческом желании разыгрывать из себя непонятых, отождествляясь с проклятыми живописцами узких кругов авангарда<sup>(11)</sup>. Важное здесь состоит в том, что на глубинном уровне эта амбивалентность позитивно обуславливает конкретную практику. Проясняющий парадокс способствует тому, что деятельность фотографов пытается опровергнуть их сущность, принимая сторону тех, кем они быть не могут. Ведь техника представляет собой истину реальных условий их существования (что лучше — или хуже — их средство к существованию), а фотографы отказываются интегрировать ее в систему эстетических ценностей. Они исключают технику как раз во имя того, чем она с необходимостью не является, так как опасаются того, чем она станет по отношению к благородной и вдохновенной репрезентации искусства: прозаической и десакрализирующей, автоматической и слепой, — и ее продукты тогда смогут лишь разочаровывать личные замыслы и заслуги трудолюбия, каковые образуют основу мелкобуржуазной концепции ценности. И наоборот: живопись, эта социально недоступная модель, остается обязательной отправной точкой для эстетики опрошенных фотографов — пусть даже с целью констатации того, что она фактически недоступна. Практика представляет

<sup>(11)</sup> «Другие считают меня безумцем, потому что я снимаю абстрактные цветные фотографии. Они их не понимают». На самом же деле все «другие» в опросах заявляют, что фотографии непонятого любителя очень интересны и очень красивы.

собой компромисс между двумя упомянутыми тенденциями. На пути новой эстетики фотографы сохраняют ностальгию по другой, невозможной эстетике, отвергая технику как средство преобразования эстетики. Но это двойное препятствие коренится в социальном образе живописи и техники, который навязывают им условия их социальной жизни, а стало быть, противоречия в сфере эстетической деятельности объясняются социальной цензурой.

Приведенный пример является во многих отношениях привилегированным и поддается универсализации только с осторожностью. Этот тип отношения к фотографии немного расплывается, если рассмотреть практику в не столь застывшей социальной ситуации. В клубе «Тридцать и сорок», где модные парижские культурные и социальные течения не позволяют провести анализ, аналогичный вышеприведенному, мы между тем находим эстетическую практику и эстетические концепции, близко сходные с болонскими. Вероятно, члены клуба «Тридцать и сорок» принадлежат к менее ригидному обществу, но, с другой стороны, в культурном пространстве Парижа они подвергаются мощному давлению художественных течений авангарда. Кроме того, парижские фотографы непрерывно осознают, что они не в силах соперничать с живописью на ее собственной территории, а их социальные истоки, сравнимые с истоками болонских фотографов, позволяют им заметить только что рассмотренное противоречие между эстетикой и техникой<sup>(12)</sup>.

Зато значительные — и весьма отчетливые — различия возникают, как только мы переходим к фотоклубу из Лилля — более отдаленному, чем парижский, от очага художественных ценностей и более свободному, чем болонский, от ригидных социально-культурных различий. И все-таки если лилльские

<sup>(12)</sup> Можно добавить, что в клубе «Тридцать и сорок» эстетические концепции испытывают мощное воздействие со стороны профессиональных фотографов (два «лидера» клуба являются профессионалами). Ниже мы увидим, насколько остро воспринимают социальные отношения профессиональные фотографы и насколько они склонны к социальной ориентации своих занятий.

иерархии не столь отчетливо маркированы, как болонские, то и восприятие социальных явлений остается в провинциальном городе более острым, чем в Париже. Надежда на искусство для меньшинства мелких буржуа выражается тогда в виде некоей «пустой» культурной воли — при отсутствии организации, принципов и реализации. Сами фотографии обладают весьма небольшой культурной ценностью, а «теории» членов лилльского клуба не достигают связности теорий парижских и болонских эстетов, потому что у лилльцев нет отчетливой референции, которая способствовала бы проявлению воли к отличию. Наоборот, лилльцы начинают с согласия с откровенно позитивными утверждениями о роли фотоаппарата и техники, хотя и в контексте, который показывает противоречивость этих тезисов: при отказе от всякой фантазии и от всякой отваги технические изыски порицаются еще и во имя мелкобуржуазного этоса производительного труда, оправдываемого ясным намерением:

«Если у вас есть намерение, вы приходите к его выражению. А тот, кто приступает к работе, говоря себе: “Там увидим, что получится”, — дурак или прохвост.

Абстрактная фотография — нечто нечестное».

Ссылки на эстетику, необходимое для клуба оправдание, как залог благородства, очевидно, сохраняются, но чрезвычайно отходят от реальности, в которой выражается посредственность практики. Принадлежность к фотоклубу, как правило, приобретает функцию магического действия, которого самого по себе достаточно для того, чтобы гарантировать сопричастность к искусству, каковую невозможно реализовать в конкретных работах:

«Я показывал фотографии на конкурсах, но на них не обращали внимания. Полагаю, что это из-за того, что у меня не было квалификации, что я не был записан в клуб».

В этой «нечистой совести» и в этой посредственности может выражаться беспокойство группы мелких буржуа, слишком



далеких от традиционных эстетических ценностей, чтобы быть к ним по-настоящему сопричастными, — но в то же время они сохраняют дистанцию по отношению к техническим приемам, которые можно было бы счесть «простонародными».

Предшествующие замечания рискуют сохранить импрессионистский характер. Однако если признак пригодности социологической модели состоит в том, что модель видоизменяется в зависимости от трансформаций объективной ситуации, то доказательство от противного заключается в том, что максимальное изменение, каковое мы можем обнаружить в социальном и идеологическом контексте фотоклубов, соответствует максимальному перевороту и в практике, и в способах рационализации практики.

## ТЕРПЕНИЕ МАСТЕРСТВА

По сравнению с предшествующими фотоклубами, Дома молодежи набирают членов в более простонародной среде<sup>(13)</sup>. Мы будем рассматривать их здесь как образцовых представителей нового социального слоя. В сущности, «молодость» участников (относительная, так как в Венсенне средний возраст — двадцать четыре года) не является здесь определяющим фактором. Даже в клубах взрослых фотографов значительно представлена молодежь, а когда возникает молодежная оппозиция взрослым, то она проявляется в зависимости от стиля конкретного клуба. Так, в клубе «Тридцать и сорок» фракция молодежи представляет наиболее эстетские тенденции. Однако, учитывая различия, мы не можем утверждать, что представители клубов молодежи могут быть менее «мотивированными» для практики, которая описывается как несложные занятия, предлагаемые Домом молодежи. Посещение

<sup>(13)</sup> Среди 32 представителей венсеннского фотоклуба (24 мужчины, 8 женщин, средний возраст 24 года) имеется 1 студент, 3 техника-фотографа, 13 квалифицированных рабочих, 15 мелких чиновников и мелких служащих непромышленной сферы (чертежники, банковские служащие и служащие сберкасс, бухгалтеры и т. д.).

фотоклуба соответствует позитивному выбору из множества возможностей<sup>14)</sup>. Впрочем, большинство проинтервьюированных индивидов — настоящие фанатики фотографии, проводящие отпуска, а иногда и ночи в лаборатории. Наконец, если исследования сосредоточены на публике, посещающей Дома молодежи, то собранные данные строго гомологичны тем, которые представлены опросом фотоклуба для взрослых, имеющих одинаковую с молодежью социально-профессиональную идентичность, — фотоклуба заводов Рено.

Руководители Дома молодежи, где фотография представляет собой одну из разновидностей досуговой деятельности, с самого начала ставят себя в положение, чуждое фотографии, и даже культорги [animateurs] собственно фотоклубов играют роль «воспитателей» в очень широком смысле: существует «дух Домов молодежи», каковому должна соответствовать фотография, по крайней мере с точки зрения их руководителей. Так, по мнению его директора, венсеннский Дом молодежи имеет следующую функцию: «организовать переходной этап между одинокой жизнью мальчика, предоставленного самому себе, и жизнью мужчины, какую ему предстоит вести». Фотография вписывается в эту программу «народной культуры»:

«Целью фотографической практики является научить молодых людей видеть, быть свидетелями своего времени; не колеблясь, снимать фотографии, например фотографии манифестаций. Цель ее — в том, чтобы обострить их взгляд, научив их быть мужчинами».

Эта морализаторская идеология разделяется большинством культоргов фотоклубов, по крайней мере, на уровне эксплицитных намерений:

«Гуманная роль фотографии — свидетельствовать о времени» (директор фотоклуба Муффетар).

<sup>14)</sup> Фотоклуб города Ворсбах (Эльзас) — двадцатый, созданный в апреле 1963 г., кружок очень динамичного Дома молодежи, основанного в 1945 г. директором местной школы.

«Интерес Домов молодежи состоит в том, чтобы предлагать интересные для молодых людей занятия, настраивать их против “черных курток”\* и бистро, — это дает им деятельность помимо труда. Фотография — деятельность, здоровая с моральной точки зрения» (директор клуба, улица Меркёр).

Некоторые члены фотоклубов даже напрямую привязывают занятия фотографией к своему положению в трудовом процессе:

«Фотография здесь не для того, чтобы обучаться ремеслу, нет, она скорее для того, чтобы доставить парню, который целый день вкалывает, небольшое удовольствие от компенсации за незаинтересованность в труде» (член клуба, улица Меркёр).

Таким образом, фотография с самого начала ценится не за свою внутреннюю ценность, о чем эксплицитно говорит один культорг:

«Фотография сама по себе — она ничего не стоит. Я не хочу внушить людям страсть к фотографии ради фотографии, но хочу, чтобы через эту страсть они открывали мир, свидетельствовали о нем» (директор клуба, улица Меркёр)<sup>(15)</sup>.

Но это моральное оправдание принимает форму рационализации и оказывает незначительное непосредственное влияние на конкретную практику. Среди работ членов фотоклубов почти не найдешь фотографий «ангажированных»; встречаются скорее цветы, памятники или пейзажи. «Когда они видят красивую фотографию в журнале, они пытаются сделать подобную», — сетует один культорг. Среди самих директоров клубов морализаторские намерения зачастую принимают форму магического заклинания, которое плохо скрывает свой

\* Хулиганствующая молодежь, особенно в 1950–1960-е гг. — *Примеч. пер.*

<sup>(15)</sup> Это суждение имеет силу как с воспитательной (научить других фотографии), так и с личной точки зрения (ради собственной практики): «Я бы не стал делать репортажи, показывающие то, с чем я не согласен. Это было бы равносильно проституции».

разрыв с практикой, как у того культорга, который твердит на протяжении всей дискуссии: «Давайте не забывать, что мы находимся в Доме молодежи», — и фактически вместе с несколькими друзьями монополизирует лабораторию.

Реальная действенность рационализации такого типа является, прежде всего, негативной, но касается очень важного вопроса: она позволяет почти полностью избавиться от попыток эстетического обоснования практики, что, как мы видели, представляет собой существенную заботу для мелкобуржуазных фотоклубов. Это позволяет с самого начала расположить фотографию в мире, отличающемся от мира искусства, так как сами занятия фотографией приобрели патент на благородство еще до гарантии эстетизма.

В наиболее грубой, хотя и исключительной, форме это безразличие доходит до полного отказа учитывать эстетическое измерение, уподобляющееся мистификации:

«Говорят об искусстве в основном коммерсанты» (член клуба «Венсен»).

А вот то, что может быть рациональным обоснованием предыдущего суждения:

«Хорошую фотографию может снять любой идиот: достаточно быть где надо и пользоваться аппаратом».

«Говоря более общо, прибегание к другому обоснованию — даже если то остается весьма абстрактным — приводит к допущению большой снисходительности по отношению к эстетическим канонам: “Нам не слишком-то нужны эстетические законы. Вот я — за либерализм. Надо, чтобы каждый мог делать то, что он хочет”» (член клуба, улица Меркёр).

Следующая позиция признаёт педагогическое значение плохой фотографии, безжалостно отрицаемой в клубах другого типа:

«У нас есть критика, есть соревнование. Мы много обмениваемся техническими рецептами. Полезно смотреть на фотографии с дефектами.

Даже дебютант может способствовать успехам других. (...) Плагиат имеет воспитательный интерес. Это основа» (культорг клуба Муффетар).

Зато здесь отвергаются ученые изыски, дорогие фотолюбителям-эстетам, так как эти сложности относятся к другому миру:

«Абстрактных фотографий не снимают. Надо иметь идею. Вот я как-то попытался обыграть ствол дерева, но ведь это — забава. Мы не такие люди, которые делают фотографии, “притянутые за уши”» (культорг клуба Муффетар).

Что же в таком случае «красивая» фотография? Следовало бы скорее говорить о «хорошей» фотографии. Это не ученая фотография, не «салонная фотография» и не «конкурсная фотография», презируемые в качестве элементов буржуазного декора. Это фотография, передающая «сообщение»<sup>(16)</sup>, воспринимаемое в субэстетической системе с сентиментальными ценностями (за исключением ценности семейной), — и мы увидим, как заново вводятся всевозможные внешние оправдания, каковые стремились исключить болонские фотографы:

«Да, фотография представляет собой свидетельство о нашем времени, о том, что мы видели, об идее, которую ты очень сильно прочувствовал, и хочешь, чтобы ее прочувствовали другие. Вот я, например, сделал фотографию бомжа. Я не собирался говорить ему: “Понимаете ли, сделайте милость, я вас сфотографирую, если вас это

<sup>(16)</sup> «Фотография — это язык. (...) Необходим обмен информацией». В клубе «Тридцать и сорок» тоже говорят о «языке»: «Фотография — искусство коммуникации». Но речь идет не об одном и том же «сообщении». В эстетских клубах акцент делается на форме коммуникации, на признаках некоего «стиля». В Домах молодежи предмет коммуникации — озаглаваемое: смысловая густота темы образует «сообщение».

не слишком затруднит”. Нет, я уловил взгляд этого типа, я сказал ему: “Вот, такова человеческая натура”, — и снял фотографию. После чего парень потребовал от меня 200 франков (...) Это очень хорошая фотография, так как она показывает другим отчаяние. Если хотите, необходимо решение, состоящее в следующем: надо одеться в лохмотья, присесть рядом с бродягой и сказать: “Ну вот, я из ваших”. Но есть люди, которым не хватает смелости сделать это, но все-таки они хотят засвидетельствовать эту нищету и тогда снимают фотографию» (директор клуба, улица Меркёр).

Иногда, как здесь, речь идет об анархизирующем морализме, иногда сентиментализм открывается измерениям социального и политического сознания:

«Хорошая фотография — это фотография ангажированная. Если вы приедете на Кубу, вы будете фотографировать толпу... Таким будет ваше свидетельство».

В самом содержании фотографии мы встречаем вышеупомянутый образовательный императив как внешнюю цель перенесенной сюда практики. Фотоснимок оправдывается здесь, только если передаваемое в нем сообщение наделяет акт фотографирования превосходящей его целью. Фотография, которая из-за легкости, немотивированности, неодушевленности работы фотоаппарата находит смысл не в самой себе, пытается обосновать себя, обращаясь лишь к «важным» темам, т. е. к темам, «внушающим уважение». Однако этот выбор вдохновляется не «фотогеничным» характером объекта, т. е. не фотографической эстетикой в собственном смысле. Объективность фотографии есть объективность смысла, который она передает в системе ценностей, чуждой для фотографии. Искусство для искусства невозможно отрицать эффективнее, нежели в случае с фотографией ради фотографии:

«Что-то фотографировать ради фотографирования, ради одного этого удовольствия — нет, это не приносит мне никакой радости» (член клуба, улица Меркёр).

Если, с точки зрения эстета, наивность этого взгляда можно оспаривать, то все-таки нагруженность «наивными» моральными или парapolитическими смыслами представляет собой кратчайший — и зачастую единственный — путь к занятиям, стремящимся избежать произвольности<sup>(17)</sup>.

Так бывает, например, с фотографиями бомжей, слепых<sup>(18)</sup>, маленьких неаполитанских нищих, как и с фотографиями политических манифестаций или Кубы: «хороший сюжет» не поддается универсализации и в лучшем случае образует исключение из прозаической практики. Личная «ангажированность» дает лишь эпизодическое оправдание, которое нельзя обобщать без недобросовестности. Сам акт фотографирования слишком прост, слишком банален, слишком частотен и потому не поддается подчинению внешнему этическому или политическому императиву. Исключительные чаяния «хорошей» фотографии могут убить практику или поставить в ситуацию постоянного расхождения с ее обоснованием.

К счастью, остается техника, непосредственная и всегдашняя данность фотографического опыта. Вкус, а иногда и любовь к технике, а также чувство техники кажутся наиболее подходящим оправданием для большинства фотографов-любителей из «простонародных» классов. Расположенная на уровне опыта и предстающая на каждом из этапов работы, именно техника за-

<sup>(17)</sup> Опрос, проведенный Ж.-К. Пассероном в фотоклубе «Рено», — с тем же социально-профессиональным представительством, что и в Домах молодежи, — в деталях подтверждает этот анализ: отказ от ученой фотографии, от чистых изысков, требования сразу и человеческого смысла, и смысла, приемлемого для политико-моральной идеологии фотографа: «Вот это хорошо. Можно распространять ее среди крестьян, чтобы показывать им, что такое труд на заводе». «Кому это показывать?», «Кому от этого прок?» и т. д., словом, «Что это означает?»; эти комментарии свидетельствуют, что обоснование фотографий следует искать в порядке не эстетического, но фотографического.

<sup>(18)</sup> «Фотография должна снимать антисоциальное, маргинальное. (...) Например, когда мы сделали этот репортаж о слепых, это было неслыханно. (...) Люди, которые сами ничего не видят, восхитились, когда услышали об образах. Да-да, слепые еще больше, чем бомжи, являются общественными маргиналами. Их-то и надо фотографировать» (член клуба, улица Меркёр).

ряжает занятия фотографией конкретным и непосредственным смыслом по своей мерке. Схематически можно было бы сказать, что — наряду с меньшинством «идеологов фотографии», чьи попытки обоснования фотосъемок каким-то внешним этосом, впрочем, обречены на провал, — масса членов фотоклубов такого типа находит в технике достаточную гарантию для занятий фотографией с чистой совестью. Если верно, что «хорошая фотография — это технически хорошая фотография» (член клуба «Венсенн»), то именно тогда, когда культорг народного фотоклуба смиренно признаёт: «Я даю рецепты, совсем мелкие рецепты», он ближе всего подходит к ожиданиям своей публики.

Лаборатория, по существу, является центром фотоклуба:

«Здесь нет группы, здесь только те, кто пользуется лабораторией» (директор клуба, улица Меркёр).

«В лабораторию ходят скорее отдельные члены, чем объединения» (член клуба Муффетар).

«Я пришла в фотоклуб ради лаборатории и из-за общего интереса к Дому молодежи: открываются педагогические возможности» (учительница, Муффетар).

Престиж лаборатории объясняется тем, что она позволяет свободно удовлетворять вкус к ремесленной работе [bricolage]<sup>(19)</sup>:

«Фотография — это из области изготовления поделок; здесь оно на любительском уровне» (член клуба «Венсенн»).

Конечно, частое посещение лаборатории представляет и экономический интерес.

<sup>(19)</sup> Почти все фотографы в фотоклубах сами проявляют пленку. В Домах молодежи их пропорция составляет практически 100%. Все опрошенные женщины, входяие в фотоклубы, занимаются такой работой. Кажется парадоксальным (однако очень хорошо обосновывается чехардой искусства и техники), но только у великих фотографов и чистых эстетов заметно презрение к ручному труду.



«Сюда приходят в основном проявлять пленку; это стоит, понимаете ли, не так дорого. Относить все наши фотографии к фотографу для проявки нам не по карману — а сюда вот приносят весь материал» (член клуба «Венсенн»).

Но этот интерес не исключает любви к манипуляциям, которая может доходить до энтузиазма и иногда выражается в дифирамбических терминах:

«Новички — надо их видеть, видеть их страсть, трепет, когда они видят, как на пленке проступает изображение. Это невероятно — как они впервые ощущают эту эмоцию. У них от нее перехватывает дыхание» (член клуба, улица Меркёр).

Вероятно, здесь мы соприкасаемся с основополагающим мотивом, который приводит большинство главных адептов любительской фотографии в народный фотоклуб:

«Как правило, я забываю, что у меня в фотоаппарате пленка. В этом году я сказал себе, что будет жалко, если я не буду снимать фотографии: ведь у нас в распоряжении теперь лаборатория. И тогда я поспешил поскорее отснять пленку».

Тема фотоснимка почти не важна, но немотивированность перестала быть тревожным фактором. В предельном случае изображение представляет собой безразличный предлог, единственная функция которого — позволить лаборатории технически функционировать. И действительно, в конце упомянутой пленки запечатлены те же коровы на том же лугу:

«Вот я очень люблю животных, и тогда я сказал себе — раз уж хочется заниматься фотосъемкой, столько фотографий коров — это что-то!» (член клуба, Ворсбах).

Разумеется, если рассуждать подобно эстетам из клуба «Тридцать и сорок», то здесь перед нами фотограф без «фотографической культуры». Но ведь — даже в некоторых фотоклубах — как раз много фотографируют и в основном без «фо-

тографической культуры» и без культуры эстетической. Ведь фотоклуб Дома молодежи — прежде всего, центр распространения технической культуры, а это нечто особенное.

Подразумевает ли каждый из этих выборов «взрослую» и непротиворечивую концепцию фотографии? Причастность тому или иному выбору тогда могла бы объясняться приверженностью к имплицитной системе ценностей, «избранной» в зависимости от социального положения фотографа. Или же здесь перед нами два последовательных этапа, и притом обучение технике — это первый момент фотографической инициации? Все зависит, как мы видим, от места, которое уделяется в фотографии техническим возможностям. Если бы было верно, что «в фотографии техническая часть играет незначительную роль, и ей быстро обучаются» («Тридцать и сорок»), то техника была бы какой-то пропедевтикой, внешней по отношению к собственно фотографическому труду. Но тогда не видно, как занятия фотографией могут избежать неудобства, охватывающего фотографов при формулировке притязаний на эстетизм. Если же, наоборот, техника может обуславливать эстетическое содержание фотографии, то, возможно, здесь вырисовывается новая концепция эстетического.

Мы видим, что результаты опросов в народных фотоклубах черпают свой смысл из противопоставления клубам эстетов.

В обоих случаях фотографическая практика не находит обоснования в самой себе. Но отношения техники и эстетики не следует интерпретировать как чисто статическую оппозицию. Подобно тому, как в «Болонье» или в клубе «Тридцать и сорок» (а тем более — в Лилле) заботы о технике не отсутствуют, но скорее вытесняются во имя другой системы ценностей, так же и эстетический интерес не устраняется, но переживаете в модусе нечистой совести:

«Фотография — это искусство, если угодно» (культорг клуба Муффетар).

«Фотография — это искусство в меньшей степени, чем живопись, где воображение работает полным ходом. Фотография очень проста,

все зависит от регулировки аппарата и освещенности» (экс-культурторг клуба «Весеня»).

Эти мысли ответственных лиц подсказывают, что полные колебаний ссылки на искусство — добавляющиеся к идеологическому обоснованию, явно ему не противореча, — вводятся самими культурторами в поисках как можно более благородных речей за свою деятельность. Но — как и в случае с идеологическими обоснованиями — массы им не следуют<sup>(20)</sup>. Такой — среди прочих — представляется основная причина этих конфликтов тенденций, раздирающих все фотоклубы и образующих поле открытых или замаскированных напряжений, хотя, казалось бы, одинаковая приверженность к одним занятиям должна была связать между собой людей, у которых, впрочем, нет мотивов для разногласий. Среднестатистический участник, как правило, приходит в фотоклуб с весьма прозаическими представлениями о занятиях фотографией. Он реагирует пассивностью или враждебностью на — иногда неуверенные — притязания культурторов, которые охотно сыграли бы роль пророков искусства или служителей ангажированной этики<sup>(21)</sup>. Не иллюстрируют ли на свой лад эти противоречия, характерные для фотоклубов в Домах молодежи, основополагающее противоречие всяких «ученых» занятий фотографией?

<sup>(20)</sup> В фотоклубе заводов Рено — с аналогичным социальным составом — из 49 опрошенных 31 отказался от формулировки вопроса: «Что красивее — фотография или живопись?». «Их невозможно сравнивать», — ответили они. Вероятно, значительная пропорция других ответов (6 опрошенных назвали фотографию «менее красивой», а 12 — «иногда менее красивой») свидетельствует попросту о снисходительности, которая вызывалась ситуацией опроса.

<sup>(21)</sup> В «Весенне» завязывается конфликт между большинством, приверженным фотографии «демократической» и «ангажированной», и эстетствующим меньшинством, сосредоточенным вокруг бывшего актера. На улице Муффетар культурторг высказывает то морализаторские, то эстетствующие притязания перед публикой, которая проявляет регулярную пассивность на собраниях и увлекается разве что работой в лаборатории. В Ворсбахе двое непохожих друг на друга директоров священнодействуют в лаборатории перед ошеломленной молодежью и презрительно оценивают их работы: «Это не фотография». Только в фотоклубе на улице Меркёр напряжения между участниками как будто бы нет. Это потому, что для того, чтобы быть допущенным в лабораторию, надо быть другом директора.

Если и представляется, что такая «ученая» практика сама себя не оправдывает и ищет эстетического, идеологического или технического ручательства, то «выбор» между этими возможностями все-таки не является произвольным, если мы можем организовать схематическое противопоставление между двумя типами клубов согласно схематической оппозиции. Явное различие объясняется их социальным составом: с одной стороны — низшие слои мелкой буржуазии, с другой — верхние слои мелкой и средней буржуазии.

Впрочем, вероятно, следует попытаться уточнить эту роль социального положения. Стиль занятий фотографией — здесь, как, наверное, и повсюду, — напрямую не зависит от социально-профессионального статуса, выражаемого в объективных терминах доходов. Способ переживания этого статуса на уровне группового этоса находит здесь выражение в отношении к культуре. И теперь следует попытаться определить эти отношения занятий фотографией к культуре — точнее говоря, стиль занятий фотографией, проясняющий отношение к культуре.

Для этой оценки необходимо установить, на что позитивно реагирует практика в той или иной заданной группе. Предыдущие результаты, имевшие целью продемонстрировать прозаичность занятий фотографией в некоторых клубах, могут показаться сугубо негативными. Однако они являются таковыми лишь с эстетской точки зрения, т. е. предполагая известную предвзятость относительно «сущности» культуры. Между тем, наиболее бесспорным способом продемонстрировать отсутствие смысла у простонародной эстетики было бы соотнесение ее с канонами, с которыми ей только и придется иметь дело. К этим совершенно бессмысленным для изрядного числа фотолюбителей канонам принадлежит соотнесение фотографии с живописью, и особенно с искусством для искусства<sup>(22)</sup>. Квалифицировать фотографическую практику

<sup>(22)</sup> Каждый анализ годится лишь для той социальной категории, которой он касается. Перспектива переворачивается, как только мы переходим к той части буржуазии, каковую вдохновляет ностальгия по благородным искусствам (см. Часть Первая). Здесь отсылки к живописи являются не

определенных социальных категорий по отношению к искусству в терминах отсутствия означало бы всего лишь показывать отсутствие проницательности у социолога, стремящегося мерить субъектов своего исследования меркой собственной изобретательности (или, скорее, проецировать на них господствующие идеи его собственной социальной группы). Подобно тому, как крестьяне не воспринимают скандальность статичного характера своих фотографий, потому что они добиваются всего лишь схожести и запечатления семейных отношений, так и члены простонародных фотоклубов не имеют оснований порицать фотографии волнующие или ангажированные либо просто технические поиски, потому что у них нет оснований соотносить свою практику с теорией искусства для искусства.

Но, может быть, нам можно попытаться перевернуть формулировку проблемы и задаться вопросом, есть ли у нас основания объявлять низким этот вкус к технике; во имя какой концепции техники и искусства техника в фотографии, как правило, подчиняется искусству; и — в предельном случае — не выражается ли в технической оценке и в высокой оценке техники смысл практики столь же рационально — или более рационально, — нежели в оценке эстетической, если ясно, что в последней зачастую проявляется нечистая социальная совесть?

По сравнению с эстетскими клубами, кажется, что основная характеристика фотографической практики в народных клубах состоит в попытке стимулировать оригинальное отношение к технике, о котором можно до бесконечности вопрошать, может ли на нем основываться культура, но которое образует элемент определенного непротиворечивого мировоззрения — во всей чистоте и скорее против концепции традиционной эстетики, нежели ради ее имитации.

только легитимными, но еще и существенными, так как они навязываются самой волей индивидов прибегать к ним как к средству разрешения трудностей, связанных с переживанием их социального положения. Даже если результатом этого «волюнтаризма» было искажение смысла занятий фотографией, более наивно переживаемого более простонародной публикой, то «претенциозность» встречалась у опрашиваемых, а не у проводящих анкетирование.

И фактически если мы отбросим модель живописи, рискующую ввести здесь смутность и противоречивость, то увидим, как свойства простонародной фотографической практики организуются в осмысленное целое. Занятия фотографией выражают и подпитывают то, что в первом приближении можно было бы назвать техническим отношением к миру. Акт фотографирования — это, прежде всего, отношение к фотоаппарату, а через это отношение — к «способу существования технических объектов». Самостоятельность фотоаппарата, служащая препятствием с точки зрения искусства, является с точки зрения технических ценностей позитивной победой орудия труда над природой. Это еще и победа над самим инструментом, чувство освоения, обладания, легкости — а в предельном случае и радости, — которое обнаруживается на различных этапах работы с фотоаппаратом: «Когда я впервые увидел, как возникает фотография, я понял, что это чего-то стоит. Ты говоришь себе: “Как? Неужели я это снял?”» (член клуба «Меркёр»). Эта наивная фраза раскрывает энтузиазм — выветрившийся для нас благодаря привычке, — который в 1839 г., в эпоху дагерротипии, охватил ученых из Академии наук, попавших в воскресную толпу прогуливающихся<sup>(23)</sup>. Но в каждом снимке — и чем более наивном, тем больше — остается нечто от сознания завоевательной мощи техники, мощи, которая сопровождала древний страх перед образами, а теперь разрешает их произвольное воспроизведение. Будет ли преувеличением сказать, что открытие фотографии стало Прометеевым изобретением, вписывающимся в ту программу расколдовывания природы, о которой говорит Макс Вебер? Современники события, очевидно, здесь не ошибались. Пока тревожились религиозные мыслители (еще до того, как психиатры посчитали, что вновь открыли в магии образов опору для какой-то таинственной фантасмагории), ученые взвешивали позитивное значение события.

Эти коннотации утрачены в качестве культурного фактора как раз потому, что фотографирование превратилось в повсед-

<sup>(23)</sup> См. презентационную речь Араго в Академии наук в 1839 г.

невную деятельность. Но они — весьма скромно — продолжают вдохновлять прозаичность самой что ни на есть обыденной деятельности. Помимо известного отношения к фотоаппарату как к благотворному автомату, чьи характеристики — отчасти таинственные — служат манипулятору, техническая позиция имеет в виду некое отношение к изготовлению ремесленных поделок как к личному увлечению, которое продлевает и увенчивает возможности аппарата, исправляя автоматизм работа<sup>(24)</sup>. Говоря более обобщенно, знакомство с конкретным фотоаппаратом служит конкретным выражением умелого отношения к фотоаппаратам вообще, а через знакомство с фотоаппаратами — выражением известной сопричастности к технической культуре<sup>(25)</sup>.

В чем фотоклуб является привилегированным местом попытки установить новые отношения к культуре? Идея о том, что его члены занимаются определенной деятельностью, конкретно выражается в совокупности типов поведения, правила которых они передают другим. Тем самым педагогика конкретной практики служит объективно воспринимаемым индикатором системы репрезентаций, вокруг которых практика организуется. Итак, разве удивительно, что в народных клубах культторги «дают совсем мелкие рецепты» и стереотипные правила и что это не исключает известного догматизма<sup>(26)</sup>?

(24) Вот два типа утверждений о качествах, требующихся от фотоаппаратов, распространенных в народных фотоклубах: «Чтобы снять хорошую фотографию, необходим хороший фотоаппарат» и «Самые сложные фотоаппараты — не лучшие». Их можно примирить, если мы рассмотрим самостоятельную проявку пленки как средство совершенствования и «персонализации» фотоаппарата.

(25) Опрос читателей журнала технической пропаганды «Сьянс э ви» — в большинстве своем квалифицированных рабочих, техников, специалистов со средним образованием, работающих в промышленности, — показывает, что переоснащенность фотоаппаратами сочетается с переосначенностью другими техническими приборами (73% имеют магнитофоны, а 23,5% — кинокамеру). (Информация, сообщенная Паскалем Мальдидье).

(26) «У этого памятника не попал в кадр пьедестал, и поэтому было необходимо использовать телеобъектив либо необходимо снять весь памятник». «Передний план необходим». «Необходимо избегать симметрии» (Отрывок из отчета о заседании фотоклуба, улица Муффетар).

Но по крайней мере эти ответственные лица — через ряд этапов — пытаются подвести членов клубов к освоению технических условий производства фотографии: педагогика ошибок, воспитательная ценность подражания, внимание к техническим процессам — средства способствовать осознанию того, что занятия фотографией совершенствуются благодаря знаниям.

Зато в клубах с эстетическим уклоном интуиционистская и жесткая критика тоже весьма показательно свидетельствует о тотальной концепции искусства фотографии как произведения таланта, отделяющего посвященных от непосвященных: «Это похоже на фотографии 1880-х гг.», «Тут слишком много надо объяснять» («Тридцать и сорок»), «Это уже видели», «Ничего нового, ничего оригинального» (Болонья). Так, в клубе «Тридцать и сорок» на заседаниях, как правило, бывают стычки двух лидеров, договаривающихся между собой лишь для того, чтобы грубо одергивать тупиц. Диалога нет, потому что нет возможности объективно обосновывать утверждаемые ценности. В противоборстве индивидов выражается отсутствие эстетической теории. Вместо доктрины используются отказ от шаблона (т. е. от эстетики предыдущего десятилетия) и утверждение необходимости стиля. Последствием бывает своего рода террористическая педагогика: «Люди должны привыкать, понимать мои работы, не обращать внимания на мой злобный вид, мириться с моей строгой критикой («Тридцать и сорок»). Как сказал об этом другой лидер: «Кто достаточно умен, чтобы не сердиться, вернется к нам»<sup>(27)</sup>.

Так, в отчетливой оппозиции между двумя лидерскими стилями и двумя типами критики как раз и отражается противоположность между выделенными нами двумя типами клубов. В наиболее обобщенной форме речь идет о несовместимости рациональной педагогики, приспособляющей средства к преследуемой цели и программирующей различ-

<sup>(27)</sup> А вот что удалось услышать на ту же тему в клубе «Тридцать и сорок»: «На сей раз удивительно, что М... не раскритиковал фотографии новичка, как он обычно делает». Мнение же М... таково: «По-моему, не критиковать и систематически поощрять новичков пагубно действует на них».



ные фазы непрерывно продолжающегося ученичества, с педагогикой нравочений во имя таинственной сущности фотографии — чем более неспособны члены клуба определить эту сущность, тем догматичнее она утверждается (хотя не следует определять то, что по природе своей невыразимо).

Не кроются ли за оппозицией между двумя разновидностями педагогики две традиции, одна из которых превращает культуру в предмет инициации, а другая — в средство рационального покорения природы? Как бы там ни было, скажем попросту: этот анализ подтверждает невозможность фотографии самой по себе обосновать автономную эстетику, а поиски такового обоснования обуславливаются через образ самой фотографии, через социальный образ искусства и техники, через образ их роли и условий их существования.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### РИТОРИКА ФИГУРЫ

(Люк Болтански)

«...Наша программа была составлена очень хорошо. Благодаря бестактности лакея мы смогли добыть интересную сцену, представляющую подъем президента республики с постели. Мы также засняли на кинокамеру рождение принца Албании. Кроме того, за умопомрачительную цену, подкупив нескольких чиновников султана, мы навсегда увековечили во всей динамичности впечатляющую трагедию, когда великий визирь Мелек-Паша, после душераздирающей сцены прощания с супругой и детьми, по приказу повелителя выпил отравленный кофе на террасе своего дома в Пере\*.

Нам не хватало лишь запечатления преступления. Но никто заранее не знает часа злодеяния, а преступники редко действуют в открытую.

Отчаявшись узреть покушение с помощью законных средств, мы решили сами организовать таковое на вилле, которую мы снимаем в Отёе. Сначала мы думали, что найдем актеров, которые изобразят недостающее нам преступление, однако, помимо того, что мы обманули бы наших будущих зрителей, предложив им трюковые сцены, мы не могли бы удовлетвориться простой театральной игрой,

\* Пера — аристократический район Стамбула. — (Примеч. пер.).

сколь бы совершенной она ни была: ведь мы привыкли снимать только реальность. Так у нас возникла мысль тянуть жребий — кто из нас должен пожертвовать собой и совершить преступление, которое запечатлеет наш фотоаппарат...»

Гийом Аполлинер,  
«Лжемессия Амфион,  
или Истории и приключения  
барона д'Ормессана»

Использование фотографии ради того, чтобы свидетельствовать о событиях и передавать их в прессе, как будто бы соответствует объективным возможностям фототехники и социальному определению занятий фотографией. Все способствует тому, чтобы сблизить фотографию — главное объективное средство регистрации реальности — с прессой, чья функция состоит в том, чтобы сообщать о свершившихся человеческих действиях. Поэтому при всех гипотезах использование фотографии в прессе должно происходить «само собой»: газетно-журнальный фотограф передает образ того, что он видел, подобно тому, как его коллега-журналист свидетельствует о том же самом в письменном виде. Если моральные запреты иногда препятствуют газетно-журнальным фотографам делать некоторые снимки, то этим всего лишь определяются анклавные запреты в сфере фотографируемого, никогда не отграничивая ее.

«Трупы снимать нельзя, но заметьте: мужчину или женщину, прыгающих с третьего этажа, заснять можно — только перед тем, как они упадут; зато труп — нет» (фотограф, «Франс-Суар»).

Газетно-журнальный фотограф должен запечатлевать все, с чем его журнал (и благопристойность) позволяют ему иметь дело. Свидетельствуя о текущих новостях, т. е. о том, что журналы считают должным передавать, его роль должна ограничиваться схватыванием события и запечатлением его на фотографической пластинке. Газетно-журнального фотографа

можно распознать по литературному стереотипу репортера: «Мы “делаем” событие — и всё».

## ПЕРИОДИЧЕСКОЕ И МГНОВЕННОЕ

В соответствии с этим образом фотографии «Франс-Суара» утверждают полную подчиненность актуальной хронике: они говорят, что их фотографии — всего лишь отражение событий. Фотографии могут заинтересовать читателя, лишь если проиллюстрированное ими событие является увлекательным. И, прежде всего, фотография великих событий и есть великая фотография повседневности.

По правде говоря, фотография повседневности черпает не всю свою ценность из внутренней ценности того, что она представляет; часть этой ценности она берет из исключительного характера встречи случайного (как правило, драматического) события и фотографа: необходимо оказаться где надо в самый момент свершения события.

«Очень хорошую фотографию повседневности называют фотошопом. Речь поистине идет о благоприятном моменте — например, показать де Голля, съезжающего по лестнице на спине. Или фотография самоубийцы, бросающегося с Эйфелевой башни, когда вокруг никого нет — вот действительно фотошоп. Как правило, необходимо, чтобы фотография была драматичной» (фотограф, «Франс-Суар»).

Фотография драмы, стремительной драмы и непредвиденного, фотография из «Франс-Суара» с необходимостью является моментальной. Поэтому умение фотографа в значительной части состоит в живости его взгляда и движений.

«Что необходимо с самого начала, так это техническая уверенность, привычка, умение адаптироваться, моментально настраивать аппарат, делать снимки когда угодно — днем, ночью, так, чтобы это уже не представляло проблемы» (фотограф, «Франс-Суар»).

Сколь бы неблагоприятными ни были условия, в каких работает фотограф, следует «отработать удар»<sup>(1)</sup> и уловить событие. Внешний признак действия и события — движение образует первейшее качество всякой фотографии повседневности. А вот портреты, статические персонажи, неподвижно смотрящие на фотоаппарат, все, что напоминает фотографию с позированием (неспособную схватить событие), ценности не имеет.

«Что касается фотографии, портреты нам больше не нужны. Хозяин говорит: “Надо, чтобы это двигалось”. Нам уже не нужны ряды, напоминающие лук на грядке, и фотографии на удостоверение личностей. Видите ли, это портрет, но там все равно присутствует движение. Видите: это не портрет Жази\*, это выражение лица Жази после того, как он побил мировой рекорд» (журналист, «Франс-Суар»).

Опять-таки посредством движения фотографии из «Франс-Суара» стремятся выразить личность тех, кого они фотографируют; фотографируя участников события, они восстанавливают событие, которое эти участники пережили и которое только и придает им важность и интерес. Во имя действия пренебрегают кадром; предметы, обрамляющие действие, изгнаны из образа — прежде всего, это достигается кадрированием, но также и ретушью; фотографии зачерняют, но также и проясняют фон согласно валёрам центрального мотива, который сам передает смысл фотографии. Отделенное от своего контекста, действие может быть выявлено лишь посредством подписи [l gende] под фотографией. Всегда дескриптивная, всегда довольно длинная, подпись поддерживает изображение и сопрягает его со статьей, которую ей предстоит проиллюстрировать. И правила здесь просты. Они навязываются всем (фотографам, журналистам, секретарям редакций) с непреодолимой силой; в конечном ито-

<sup>(1)</sup> Слова в кавычках заимствованы из языка журналистов и фотографов.

\* Жази, Мишель (р. 1936) — французский бегун на средние дистанции, серебряный призер Римской олимпиады 1960 г.; в 1960-е гг. — рекордсмен мира в беге на 1000 и 1500 м. — *Примеч. пер.*

ге все приходят к согласию относительно выбора фотографий, каковые следует опубликовать в газете.

Согласие между требованиями прессы и возможностями, социально предоставляемыми фотографии, выглядит результатом какой-то предустановленной гармонии. Все происходит так, как если бы фотография провиденциально и за запланированное время реализовывала основные виртуальности прессы. Изобретению фотографии предшествует репортаж в картинках. На протяжении полувека этот репортаж находится в поисках себя через множество наличных и, кажется, бесплодных методов иллюстрации. С первой половины XIX века иллюстрированный репортаж, описывающий последние новости, сделался возможным благодаря усовершенствованиям гравюры на дереве<sup>(2)</sup>. Эти «репортажи» по своим сюжетам примерно соответствуют тому, чем они станут спустя столетие; пейзажи, портреты, катастрофы, образы войны — формируется череда событий, которые иллюстратор нам обычно показывает: рушится дом, и мы видим, как по воздуху летит строительный мусор и черепица. Убийца убивает, и мы видим, как он стреляет. Производством этих изображений руководит большая забота о точности. Рисовальщики текущих событий приезжают на места, беседуют со свидетелями каждого события и делают эскизы, которые впоследствии интерпретируют граверы. Когда это возможно, они пытаются воспроизводить реальность при помощи таких оптических средств, как камера-люцида.

По мере совершенствования техники происходят попытки заменить работу глаз и рук гравера механическими методами: сначала гравюруют по фотографии, затем прилагают фотографию к дереву и гравюруют ее непосредственно<sup>(3)</sup>. Эту эволюцию можно

<sup>(2)</sup> Если гравюра на меди и литография — это методы нанесения изображения в углублениях и на плоскости, то в гравюре на дереве рисунок предстает в рельефном виде, причем выступающие части покрыты чернилами, как это бывает с типографскими литерами. Введение деревянного наконечника, замена ножа резцом ювелира, поточное производство позволяют гравировать изображения с большим изяществом и печатать их в то же время, что и текст.

<sup>(3)</sup> Известно, что в 1857 г. фотографии войны между Севером и Югом США, которые сделал Брэди [Брэди, Мэтью (1823–1896) — американский фотограф;

проследить по стилю и фактуре гравюр: первые гравюры текущих событий уделяют значительное место полутонам, но все-таки сохраняют черные чернильные зоны и зоны чистой белизны. Постепенно воспроизведение оттенков станет все более точным: зоны чистой белизны и чернильной черноты исчезают, чтобы уступить место непрерывной гамме серого; к концу столетия их заменяют очень тонкой и непрерывной штриховкой, образующей непрерывные линии из последовательности точек. Когда после изобретения автотипии фотографии стали печататься одновременно с текстом на обычном прессе, эти снимки сделались неотличимыми от гравюр на дереве той же эпохи. И все-таки в газетах и журналах фотография с большой стремительностью почти полностью заменяет гравюры на дереве и рисунки.

Это изменение не влечет за собой разрыва в эволюции, начатой после изобретения фотографии: основные внешние признаки иллюстрированных журналов, верстка, тип переплета — все это остается одним и тем же. Дело выглядит так, словно фотография встраивается в рамки, давно подготовленные для того, чтобы принять ее; один технический процесс заменяет в ней другой, хотя ни образы, ни мировоззрение, в них выражаемое, радикально не трансформируются<sup>(4)</sup>. Фотография удовлетворяет потребности производства «объективных» образов; она только и делает, что систематизирует эту потребность, наделяя ее средствами самовыражения.

И все-таки этой заботы об «объективности» недостаточно, чтобы убрать из прессы рисунки, изображающие текущие со-

устанавливал выставки фотографий, посвященных Гражданской войне, между 1861 и 1865 гг., но никак не в 1857 г.! В тексте — ошибка. — *Примеч. пер.*] были выгравированы по дереву и опубликованы в *Harpers Magazine*. Однако уже в 1854–1856 гг. *Illustrated London News* таким же способом опубликовал фотографии, сделанные Фелтоном во время Крымской войны.

<sup>(4)</sup> Отсылаем читателя к анализу Вальтера Беньямина, который показал в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (*uvres choisies*, ditions Julliard, Paris, 1959), что «С древнейших времен одной из важнейших задач искусства всегда было порождение потребности, для полного удовлетворения которой время еще не пришло» [Цит. по: *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* // Беньямин В. Озарения. Пер. с нем. С. А. Ромашко. — М.: Мартис, 2000. С. 146. — *Примеч. пер.*].

бытия. Замена рисунка фотографией затрудняет восстановление события в процессе его свершения: так как мы не можем сфотографировать воспоминаний, а память о фактах для фотографа утрачена, фотография требует физической вовлеченности в событие. Кроме того, некоторые ежедневные издания (среди которых «Франс-Суар», но в еще большей степени — «Пари-Жур» и «Паризьен либере») сегодня продолжают традицию рисунков, откликающихся на злобу дня: рисунками показывают события, которые оказалось невозможно сфотографировать.

«Люди любят изображения шокирующего. Хотя девушку, бросающуюся с Эйфелевой башни, сфотографировать невозможно, и я сделаю рисунок в соответствии с тем, что говорят редакторы» (иллюстратор, «Франс-Суар»).

Приходится отступать от правила объективности, требующей применения фотографии, и только фотографии, во имя принципа, согласно которому необходимо показывать событие (и показывать его в процессе свершения). В таком случае, по каким причинам, как мы видим, другие газеты и журналы пренебрегают этим принципом, который здесь навязывает себя с повелительной необходимостью?

Фотографы из журнала «Пари-Матч» не показывают событие, но — по канве события — ткут разнообразные рассказы. Эти рассказы намекают на события, но — как на сценический задник, на фоне которого суетятся актеры; как на декор, который только и позволяет ориентировать их действия и наделять их смыслом. Стало быть, эти фотографы не принуждены на тех же основаниях, что и их коллеги из ежедневных изданий (или из агентств печати), к дисциплине, обязывающей улавливать событие сразу по следам. В «Пари-Матче» нам сказали, что необходимо показывать «человеческую сторону события».

«Газеты говорят о Ди Налло\* с точки зрения спорта, его матчей, как об откровении и, возможно, о большой надежде. У нас же пока-



зывают человеческую сторону этого персонажа последних новостей: известно, что он знаменит, но с ним никто не знаком» (фотограф из «Пари-Матча»).

Эта по видимости легкая работа, которая состоит скорее в том, чтобы знакомить читателей с героями, нежели в том, чтобы показывать их действия, тем не менее как будто бы создает для фотографов из «Пари-Матча» серьезные трудности. Простому образу деятельности газетно-журнального фотографа, принятому среди их коллег из «Франс-Суара», фотографы «Пари-Матча» противопоставляют внушительный свод обязывающих и сложных правил. Если во «Франс-Суаре» фотографы придают большее значение обучению фотографической технике (которой следует владеть на уровне виртуоза, чтобы делать снимки в любых условиях), чем усвоению расплывчатых принципов, каковые определяют «правильный» образ, то в «Пари-Матче» происходит как раз наоборот. Здесь знание норм, свойственных журналу, подавляет знание фотографических приемов, которыми, как говорят, можно овладеть за небольшой период времени. Владение ими не является ни достаточным, ни даже всегда необходимым для того, чтобы фотограф считался хорошим. Если во «Франс-Суаре» обучение происходит в лаборатории посредством контакта с материалом и приобретения особых знаний, то в «Пари-Матче» обучаются, приобретая расплывчатое ноу-хау. Новичков принимают на должность ассистентов фотографа, которые следуют за фотографом во всех его поездках, наблюдают за ним, обучаются через наблюдение. Знания профессионального фотографа совпадают здесь со знанием норм, управляющих работой в этом конкретном журнале. Некоторым из этих норм придается особое значение. В «Пари-Матче» нам говорят, что фотография является «синтетической»: в одном и том же изображении не-

\* Ди Налло, Флэри (р. 1943) — французский футболист в 1960-е гг.; один из лучших бомбардиров за всю историю чемпионатов Франции. — *Примеч. пер.*

обходимо сочетать персонажей и предметы, которые позволяют «рассказать историю».

«На одной и той же фотографии собирают “доспехи”, которые должны характеризовать ту или иную личность: микрофон и сценический костюм — для певца, черную шляпу и портфель-дипломат — для бизнесмена и т. д.» (фотограф, «Пари-Матч»).

Но изображение должно быть «символическим»: каждый из фотографируемых предметов должен отсылать к некоему фону, к «воспоминанию» и резюмировать своим коннотируемым<sup>(5)</sup> смыслом сюжет репортажа.

Итак, фотографы из «Пари-Матча» довольствуются сценами, восстанавливаемыми задним числом, вместо фотографий, снятых с натуры, и даже иногда преднамеренно изыскивают такие сцены, чтобы легче проявились символы.

И не следует удивляться тому, что фотографии из «Пари-Матча» в значительной части являются — выражаясь в терминах фотографов — «скомпонованными». Независимо от того, постановочная ли это фотография неподвижного зрелища или моментальная фотография сцены в движении, скомпонованная фотография есть, прежде всего, фотография мизансцены.

«В Швейцарии я должен был сделать репортаж о деревне, которую угрожала раздавить осыпь рушащейся горы. Жителей деревни эвакуировали. Сам горный склон сфотографировать было невозможно, трещина находилась под снегом и не была видна. И тогда я сфо-

<sup>(5)</sup> Это слово позаимствовано из терминологии Ролана Барта, который дает ему следующее определение: «Коннотация: вторичное, или паразитное, сообщение, поддерживаемое первичным сообщением, или денотатом: сообщением, означающее в котором само представляет собой сообщение». (“Esquisse d’une terminologie de base”, texte polycopié distribué au s minaire de s miologie de l’Ecole pratique des hautes tudes, VIe section, ann e scolaire 1962–1963). Язык Барта легко позволяет описывать теории фотографов из «Пари-Матча», потому что он подкрепляет их словарь. «Коннотация» у Барта обозначает то, что журналисты из «Пари-Матча» называют символизмом; аналогично этому «вторичное сообщение» Барта соответствует «второму аспекту» у журналистов (см. ниже).

тографировал мальчиков, живших в соседней деревне. Я попросил их построить из кубиков на куче песка грубую копию деревни. Затем уговорил скатывать камни с верха кучи песка на деревню из кубиков, и фотографию подписали: «Мальчики играют в разрушенную деревню». Этот символ работал хорошо. «Мальчики играют в...» — это очень хорошая штука» (фотограф, «Пари-Матч»).

Событие восстанавливают, всегда формируя его в другое время, а иногда даже в другом месте. И все-таки скомпонованная фотография из актуальной хроники никогда не бывает основана всего лишь на работе воображения. Она сохраняет сложные отношения с иллюстрируемой ею реальностью. При реконструкции сцен, фактически имевших место, фотография всегда аргументирует от события; при изобретении новых сцен, исходя из события, она сохраняет, по меньшей мере, действующих лиц. Чаще всего фотография в точности воспроизводит каждую из деталей действительности; отходит от действительности она именно в организации материалов. Скомпоновать фотографию возможно не всегда. Так, уличную манифестацию восстановить нельзя. В этом последнем случае роль фотографа ограничивается съемкой по возможности большего количества видов (иногда 600–700), он должен «строчить из пулемета». Журналисты и метранпажи выбирают среди этого бескрайнего материала фотографию, цель которой — «рассказать историю», и — предложив какие-то трактовки — они становятся хозяевами ее смысла.

Прежде всего, именно посредством кадрирования из фотографии можно убрать то, что противоречит смыслу, который желают ей придать. Если предметы, противоречащие этому смыслу (или просто бесполезные для него) и расположенные в центре фотографии, невозможно убрать посредством кадрирования, то редактор подписей (рерайтер) всегда может сделать выбор — и не упоминать этих предметов. Основная функция подписи к фотографии — прояснить смысл, и притом единственный, тот, который совершенно невозможно вывести из самого изображения; подпись есть не что иное, как способ употребления образа.

«Фотографию редко оставляют неизменной. Фотографию кадрируют, убирая ненужное. Если ее нужно читать различными способами, то работать следует над заглавием и легендой» (метранпаж, «Пари-Матч»).

Вся верстка «Пари-Матча» зиждется на том, что журналисты называют эффектом. «Подать предмет эффектно» означает кадрировать фотографию сообразно этому предмету, т. е. выделить его и расположить в центре изображения преимущественно его. В большинстве случаев фотография, предполагающая «эффект», бывает увеличенной и зачастую смонтированной на всю страницу — причем заглавия и подписи надпечатываются на фотографию. Следствие использования «эффекта» — уменьшение числа фотографий, используемых в каждом репортаже. Если репортаж занимает более двух страниц, то он должен включать «увертюру» и «коду». Наибольшая требовательность предъясняется отбору и трактовке увертюры (т. е. первой фотографии репортажа).

«Обложка — это общая увертюра, но для каждого репортажа мы делаем небольшую обложку, каковая и является конкретной увертюрой к репортажу. Публика должна сразу же реагировать на фотографию, которая образует увертюру; фотография должна быть символической. Делают также и коду, но это не столь важно» (фотограф, «Пари-Матч»).

Фотография, «образующая увертюру», должна быть более символичной, нежели любая другая; она сразу и напоминает о событии из последних новостей, каковое является главной темой репортажа, и рассказывает «маленькую историю», развертывающуюся на следующих страницах. Метранпажи используют другую технику, которую они называют “flash-back”\*. Согласно выражениям одного из них, речь идет о том, чтобы «подкинуть страницы читателю». Фотография из увертюры может быть полностью понятной лишь в соотношении с «маленькой историей», рассказанной на следующих

\* Ретроспекция; обращение к прошлому (англ.). — *Примеч. пер.*

страницах, каковые она резюмирует. Чтобы утолить любопытство, читатель должен отыскать историю на двойной следующей странице, дабы вернуться к увертюре, посредством которой устанавливается связь между «маленькой историей» из журнала и событием из актуальных новостей в собственном смысле.

«Вначале у нас была сотня фотографий. Показать концерт было бы неинтересно. Что было интересно, так это типы реакции публики. Мы схематизировали их на первой фотографии. Чтобы сделать их интереснее, потребовалась небольшая история: мы соблазняем читателя фотографиями робеющего автора, который получает вознаграждение за старания. И это подводит нас к двойной предыдущей странице, где мы видим здоровающихся Шостаковича и Евтушенко» (редактор, «Пари-Матч», по поводу репортажа о поэте Евтушенко).

Не все вмешательства обязательно касаются смысла фотографии: верстка, например, должна быть еще и уравновешенной и гармоничной; наибольшее внимание, однако, уделяется смыслу репортажа. Те, кто выпускает журнал, предвосхищают, как его прочтет публика: они «рассекают» фотографию, дабы предъявить ее основной смысл. Все, что может отвлечь от этого смысла, устраняется — всякий раз, когда это возможно. Фотографический документ, естественно, допускает много прочтений: мы всегда можем его комментировать (т. е. в конечном счете снабжать подписью, легендой) различными способами. По этой причине он может играть роль проективного теста и принимать разнообразнейшие смыслы: предметы, которые он представляет, как будто бы обладают следующим свойством символа: отсылать (и притом несовершенным способом) к смыслу множеств, к каким они принадлежат и из которых их выделили. Возможно, фотография несет в себе совершенно индивидуальные, бессознательные смыслы — не участвующие в коммуникации и — в качестве таковых — неинтересные для социологов. И все-таки насыщенный смыслами образ мало участвует в играх воображения. Изучение фотографии как сообщения требует, прежде всего, описания различных трактовок,

этот образ составляющих, а наилучшее средство уловить его смысл — анализировать осознанное введение значений и норм, согласно коим эти трактовки проводятся.

## АЛЛЮЗИЯ И ЭЛЛИПСИС

Проистекают ли различия в способе, каким «Франс-Суар» и «Пари-Матч» трактуют одни и те же последние новости, из преднамеренного выбора стиля или же они обусловлены периодичностью, с каковой выходит каждое из этих изданий? Из-за того, что первое — ежедневная газета, а второе — еженедельный журнал, они поддерживают разные временные отношения с актуальной хроникой, т. е. с фактами, которые непрерывно, днем и ночью, ежечасно и ежеминутно, распространяют агентства печати.

Тем не менее почему правила, управляющие способом фотографирования и отношением к фотографии, изменились в иллюстрированных журналах, но не подверглись существенным изменениям в ежедневных газетах? «Франс-Суар» ближе по фактуре к «Пари-Суару» (который предшествовал «Франс-Суару» двадцать лет назад), чем «Пари-Матч» — к «Вю», или к его довоенному предшественнику, «Матчу»; если фотографическая служба во «Франс-Суаре» больше чем наполовину состоит из прежних фотографов «Пари-Суара», то большинство фотографов «Пари-Матча» начали заниматься этим ремеслом после 1945 г.

Верстка экземпляров «Матча», датируемых 1938 г., кажется на первый взгляд не столь изысканной, как сегодняшняя. Фотографии небольшого размера сплошь смонтированы или поставлены друг под друга «уступами» и окружены развернутой рамкой. Многочисленные репортажи часто соседствуют друг с другом на одной и той же странице; деление страницы на колонки, незначительное место для заголовков, мелкие типографские шрифты, нагромождение фотографий, изобилие подписей дают ощущение «зарослей», которые напоминают нам верстку ежедневных газет.

Информаторы настаивают на различиях в способе трактовки актуальной хроники сегодня и до войны: репортаж в целом в те годы содержал меньше «рассказиков».

«В “Вю” не искали историй для подписей к фотографиям. Теперь там делают сценарий, раскадрованный главным редактором. Они связывают документ с развертыванием истории. До войны сценарий существовал в виде набросков, но был менее систематичным; надо было больше следить за действием» (метранпаж, «Пари-Матч»).

Правила композиции требовали, чтобы событие показывалось без выделения обстоятельств, с ним ассоциировавшихся. Нагромождение фотографий небольшого размера делало «эффект» невозможным; не существовало диспропорции, которая бросается в глаза сегодня, между количеством фотографий, снятых в ходе репортажа, и реально опубликованными фотографиями: фотографировали мало, в основном по причинам технического порядка. В этих условиях журналисты не могли подобрать «фотографию, которая рассказывает историю». Фотографы из «Матча», как в наши дни — фотографы ежедневных газет, особенно ценили моментальные снимки, снятые скрытой камерой. Идеал (которого не всегда можно достичь) состоял в показе драматических событий, которые вот-вот произойдут. Итак, каким бы ни был сюжет, фотография должна была быть моментальным снимком и представлять в качестве таковой. Именно так следовало объяснять пристрастие к неожиданным сопоставлениям, к «гэгам»\*.

«В ту пору было пять-шесть фотографов, способных работать в еженедельниках, в иллюстрированных журналах. (...) Существовала тенденция к бестактному репортажу, надо было не позировать, но заставить людей врасплох, когда они об этом не подозревали. Начал я, затем другие стали делать как я; это были репортажи, которых хотел весь Париж. У людей была привычка смотреть, как люди позировют; а вот мы доносили истину до публики, и это происходило с безумным успехом» (фотограф, «Матч»).

\* Комический эпизод; хохма, розыгрыш (англ.). — *Примеч. пер.*

Схватывая предметы и персонажей в ошеломляющих ситуациях или непредвиденных обстоятельствах, фотографы хотели показать, что в фотографии нет ни позирования, ни компоновки, что она снималась посредством импровизации и неожиданно для фотографируемых. Итак, в системе, стремившейся показывать моментально схваченное событие, символизм всячески порицался.

Если иллюстрированный еженедельник по фактуре сопоставлялся с ежедневной газетой, то не в том ли суть сравнения, что временная дистанция по отношению к событию должна измеряться скорее в относительных, нежели в абсолютных величинах? Оттого, что относительная дистанция ежедневной газеты от события изменялась не так быстро, как отрыв иллюстрированного журнала от того же события, газета и журнал эволюционировали согласно различным ритмам. Временной отрыв между моментом, когда происходят события, и датой, когда о них сообщают, фактически имеет меньшее значение, нежели количество и частота уже распространившихся сообщений. Размножение средств информации, которое все больше приближает к событию новостное вещание, увеличивает интервал между выходом журнала и событиями, о которых рассказывает его соответствующий номер. Журналисты иллюстрированных журналов обращаются к читателю, уже осведомленному о событии и уже пресыщенному новостями. Если их репортажи совершенно понятны только для тех, кто уже знает о событии через иные каналы, то дело здесь в том, что журналисты иллюстрированных журналов организуют свою работу уже с оглядкой на средства информации, опережающие их по оперативности. Журналисты «Пари-Матча» избирают сюжеты репортажей, эксплуатируя ежедневную прессу, слушая радио и смотря телевизор, еще больше, нежели с помощью сообщений агентств печати, которые каждый момент передаются телетайпами.

Нормы, управляющие работой фотографов «Пари-Матча», могут казаться случайными, только если изолировать журнал, который их им навязывает, от системы средств массовой информации. Использование «символики» является для



журналистов из «Пари-Матча» необходимостью; именно благодаря символике они могут реконструировать конкретные рассказы, которые организуются согласно их собственному сценарию, но все-таки соотносятся с теми новостями дня, о которых знает читатель и о которых уже сообщили ежедневные газеты. Наоборот, фотография события в том виде, как о нем сообщает ежедневная газета, не может быть символической, так как эта фотография способствует формированию запаса предварительных знаний, без которого расшифровка символики невозможна<sup>(6)</sup>. Оттого, что до войны читатель не располагал таким количеством предварительных референций, сценарий репортажей из иллюстрированных журналов мог совпадать с описанием самого события. Накопление документов, необходимых для такого описания, делало невозможными тонкости, благодаря коим сама верстка сегодня может функционировать подобно зачаточной грамматике. Кроме того, подписи тогда были длиннее и обстоятельнее, потому что менее «синтетическая» фотография требовала для своего прочтения больших усилий; вдобавок она была более литературной по стилю. Из-за того, что легенды должны были связывать фотографии между собой и соотносить их с существен-

<sup>(6)</sup> Этот факт отмечают как журналисты («В фото-шоке событие подавляет все; в скомпонованной фотографии можно рассказать историю, подобрать символы — это занимательнее» (репортер, «Пари-Матч»)), так и социологи: «Травматическая фотография (пожары, кораблекрушения, катастрофы, насильственные смерти, снятые с натуры) такова, что о ней нечего сказать: фотошоп обладает слабой значащей структурой: никакая ценность, никакое знание, а в предельном случае — никакая вербальная категоризация не может справиться с институциональным замыслом значения. Можно вообразить своего рода закон: чем непосредственнее травма, тем сложнее коннотация; или еще: мифологический эффект фотографии обратно пропорционален ее травматическому эффекту» (R. Barthes, "Le message photographique", in: *Communication*, no. 1, Paris, 1961). Но есть ли необходимость отыскивать моменты истины в нижеследующем таинственном и метафизическом обосновании? «Почему? Наверное, потому, что, подобно всякому хорошо структурированному смыслу, фотографическая коннотация является результатом институциональной деятельности: на уровне общества в целом ее функция состоит в том, чтобы интегрировать человека, т. е. успокаивать его; всякий код является сразу и произвольным, и рациональным; всякое обращение к коду, стало быть, представляет собой способ самопроверки, самоиспытания человека с помощью разума и свободы».

ными темами текстов, подписи организовывались в дискурс, за которым стоял смысл, имплицитный разнообразными фотографиями, вместо того, чтобы прерывистым способом высказывать избранный ряд значений. Больше всего фотографы уделяли внимание последней фотографии, это была «кода» в ряду. Те из метранпажей, которые работали еще в «Матче» до войны, негодуют на то, что сегодня «увертюра забирает весь сюжет». Именно потому, что читатель уже заранее знает, о чем ему собираются рассказывать, увертюра может и должна напоминать о событии. Требуемая из-за заботы о том, чтобы избежать многократных повторов, символика исходит из события, но и предполагает событие.

Подходит ли здесь термин «символ»? Не существует символов без системы, к которой символы отсылают и которая известна всем, кто читает символы как таковые. Для того, чтобы символ воспринимался непосредственно и без помощи продолжительных комментариев, необходимо, чтобы читатель смог соотнести его с системой символов, которую он помнит. Все заставляет полагать, что существует не единственный ключ для разгадки множества символов, используемых во всей совокупности фотографий, которые публикует «Пари-Матч». Один и тот же предмет может иметь разный символический заряд в нескольких отличающихся друг от друга фотографиях: его смысл зависит от контекста, с каким его соотносят и который может быть только изменчивым, так как контекст определяется актуальной хроникой. Ключ к этой символике следует искать в знакомстве (и в визуальном знакомстве) с событием и его действующими лицами. Символ в том виде, как его использует «Пари-Матч», есть не что иное, как эллипсис. Некоторые объекты, представленные на фотографии, принимают и кристаллизуют все, что нам известно о той или иной теме<sup>(7)</sup>.

<sup>(7)</sup> Отсылаем к анализу словесности, проведенному Сартром в книге «Что такое литература?». «Дело в том, что язык всегда пользуется эллипсисами». Если предположить, что на какой-то пластинке без комментариев воспроизведены повседневные беседы четы из Ангулема или Провена [Провен — город в Северо-Западной Франции (департамент Сена-и-Мар-

Кроме того, напрасным было бы составлять систематический список символики, используемой в «Пари-Матче», как отношения оппозиции и гомологии, которые эти символы могут поддерживать между собой. Фотографируемые предметы, согласно Ролану Барту, являются «расхожими проводниками ассоциаций идей (библиотека = интеллектуалы) или — более неопределенным образом — подлинными символами (дверь в газовую камеру Чессмана\* отсылает к вратам в потусторонний мир из древних мифологий); эти предметы образуют превосходные элементы значения... они отсылают к ясным и известным означаемым; стало быть, это элементы подлинного лексикона, стабильного до такой степени, что мы без труда можем определить синтаксис фотографируемых предметов»<sup>(8)</sup>. Фотография, говорят нам еще, «не только воспринимается, она осознанно прочитывается публикой, которая потребляет ее с помощью традиционного запаса знаков; но ведь всякий знак предполагает некий код (коннотации), который необходимо попытаться установить». Определение кода, каковое Ролан Барт дает в другом месте<sup>(9)</sup>, лишает мою работу всякого смысла, потому что символика «Пари-Матча» по определению не может сложиться в систему. Ей недостает качества, необходимого для складывания и обогащения какой бы то ни было символики, а именно — символика «Пари-Матча» не может сохраняться в памяти воспринимающей ее группы. Журналисты из «Пари-Матча» используют фрагменты

на). — *Примеч. пер.*], то мы ничего не поймем: будет не хватать контекста, т. е. общих воспоминаний и общего восприятия ситуации, в которой находится чета, и ее дел; словом, мира, где каждый из собеседников знает, кем он предстает перед другим. Так же и с чтением. Люди, принадлежащие к одной и той же эпохе или к одному и тому же коллективу, пережившие одни и те же события, ставящие перед собой одни и те же вопросы или избегающие таковых, обладают одними и теми же вкусами, сочувствуют друг другу, и даже узнают одни и те же трупы. Вот почему не надо писать так уж много, ведь существуют ключевые слова».

\* Чессман, Кэрил (1921–1960) — знаменитый американский преступник, светивший в глаза жертвам красным фонарем; казнен в газовой камере. — *Примеч. пер.*

<sup>(8)</sup> «Le message photographique», *loc. cit.*

<sup>(9)</sup> «Код: общий запас знаков, из которого передатчик и адресат черпают единицы сообщения», Roland Barthes, *loc. cit.*

образов, стремясь наделить их новыми качествами символов для складывания новых смыслов. Они действуют так, словно производимые ими образы являются символическими, — а этого быть не может, и прежде всего потому, что им недостает долговечности и серьезности, связываемых с тем, что должно сохраняться в памяти.

Принимая даже то, что журналисты «Пари-Матча» стараются свести конкретное событие (свадьба принцессы X) к архетипической схеме (королевская свадьба), читатель не может забыть — и фактически никогда не забывает, — что свадьба принцессы X сама по себе является единственным в своем роде событием, потому что оно вписано в определенный момент времени, а его судьба — исчезнуть в необратимом прошлом; именно потому, что читатель всегда осознаёт временное существование действий, которые ему сообщает пресса, он может заняться робкими играми собственного воображения, всегда осознавая их реальность.

## ОБЪЕКТИВНОСТЬ НАПОКАЗ

Навязываемое потребностями, свойственными прессе, обращение к рисункам, изображающим новости дня, или к сложной фотографии никогда не происходит без проблем. Стыдливый заменитель фотографии, рисунок на темы актуальной хроники стремится имитировать ее фактуру.

«Если рисунок соотносится с фотографическим жанром, то читатель полагает, что перед ним фотография. Рисунку задают фотографический жанр, потому что это наделяет информацию серьезностью» (рисовальщик, «Франс-Суар»).

Рисунок делается гуашью в непрерывной гамме полутонов от очень темно-серого до очень светло-серого, подобно фотографиям, которые появляются в ежедневных газетах и воспроизводятся автотипическим способом. Если используемый растр достаточно велик (около 20 линий на квадратный сантиметр),

а рисунок достаточно реалистичен, то сходство с фотографией будет значительным; оно еще более подчеркивается тем фактом, что фотографии, появляющиеся в ежедневных газетах, почти всегда отретушированы гуашью. Согласно интенсивности черного и чистоте белого, возникающий в зависимости от оппозиции валёров рисунок будет более или менее похожим на фотографию. Кажется, что когда событие, которое рисуют, вызвало большой резонанс (но, по всей вероятности, не могло быть сфотографированным), рисунок как таковой приводят чаще, нежели когда необходимо проиллюстрировать событие малозначительное. Кроме того, фотографический рисунок в самом начертании требует большой ловкости исполнения: от чувства меры и точности работы пальцев художника зависит удачное исполнение. Если художник будет имитировать фотографию до неотличимости, то рисунок обвинят в подлоге; однако если такой рисунок воспринимать как рисунок, то он всегда будет до определенного момента наталкиваться на цензуру со стороны читателя. Индивиды, которых просили расположить рисунки и фотографии из актуальной хроники согласно их предпочтениям, чаще отвергают рисунки, чем фотографии. Но их интерес направлен не столько на способ, каким было изготовлено изображение, сколько на жанр (в том же смысле, что и литературный), которому сродни его фактура: рисунки отвергаются не сами по себе, но потому, что они напоминают о продуктах воображения («тут кино получается»), а не о реальных фактах, какие должна передавать пресса. Если рисунок определяется без дополнительных условий, его отвержение бывает грубым и скандальным: отказ тогда выражается на стереотипном языке, где как лейтмотив повторяются слова об объективности, истине, честности... Рисунок, изображающий новости дня, должен заставить читателя забыть, что это рисунок. Необходимо вынудить читателя уловить предъявляемый ему образ на таком уровне, чтобы ничего нельзя было сказать о способе, каким этот образ был изготовлен, и тем самым — о существовании представленного предмета.

Рисунок из актуальной хроники и скомпонованная фотография занимают в этом отношении симметричные и проти-

воположные позиции: рисунок из актуальной хроники отвергается, потому что это рисунок; скомпонованную фотографию критикуют, потому что это фотография, но такая, которая по условиям своего изготовления нарушает правила изготовления фотографии легитимной. Скомпонованная фотография не одобряется не потому, что она качественно ниже фотографии, снятой с натуры. Упреки, обращаемые в адрес скомпонованной фотографии, касаются не самого образа, но условий, в каковых он был снят: это постановочная фотография, а не фотография спонтанно данной реальности.

«Понимаете ли, такого рода вещи очень серьезны. И это ужасно, потому что у настоящей фотографии больше нет никакого смысла. Любая фотография, где почти ничего не видно, годится на большее, чем фотографии такого типа\*. Ведь фотография запечатлевает проходящее, и серьезным промахом будет делать из нее рисунок. Это вроде того, как фотографировать маневры и говорить, что это война» (фотограф, «Магнум»\*\*).

Стыдливая фотография — она никогда не выдает себя за то, чем на самом деле является: ее тем более порицают, что зачастую не могут отличить ее от фотографии, снятой на скорую руку. Фотография, необходимость которой объясняется всегда не сбывающимися обещаниями символики, она требует целой «кухни», длительных, смутных и сложных манипуляций. Все происходит так, как если бы символизация претила подлинной природе фотографии, т. е. сопротивлению, которые фотоаппарат противопоставляет акту фотографирования и фотографирующему индивиду, — но и, кроме того, как если бы символизация противоречила исторически сложившемуся призванию фотографии, которое ретроспективно предстает как выбор единственно возможного будущего для фотографии при исключении

\* Имеются в виду постановочные фотографии. — *Примеч. пер.*

\*\* «Магнум» — международное кооперативное фотообъединение, созданное в 1947 г. Анри Картье-Брессоном и Робертом Капой. Имеет штаб-квартиры в Нью-Йорке, Лондоне, Париже и Токио. — *Примеч. пер.*

всякого прочего выбора. Фотография поставила в привилегированное положение образы определенного типа и сопряженные с ними моральные ценности. Под принуждением внешней необходимости пресса усвоила их в полном объеме и окончательно. Но все-таки газеты и журналы не могут полностью уступать требованиям фотографической логики, которая имеет в виду минимум вмешательств со стороны фотографа, — не отказываясь от своей собственной логики и своих собственных правил, которые требуют описания, но также эллипсисов и намеков. Итак, обреченная на то, чтобы использовать фотографию, и только фотографию пресса может делать это, лишь нарушая правила фотографии и навязывая ей чуждые, противоречащие фотографии законы. Простота норм, управляющих работой фотографов из «Франс-Суара», служит показателем их подчинения социальной истине фотографии. Именно потому, что фотографы «Пари-Матча» должны выступать против этой истины, они подчиняются обязательным и весьма сложным правилам.

Газетно-журнальный фотограф очень остро чувствует принуждения, навязываемые ему требованиями журнала, где он работает. Будучи профессионалом прессы, он ощущает себя не так, как фотограф-художник, как тот, для кого фотография есть прежде всего дело вкуса и свободного выбора. Но независимо от того, стремятся ли газетно-журнальные фотографы снимать фотографии события с натуры или компоновать фотографии с символическими притязаниями, они знают, что требования их журнала всегда войдут в конфликт с требованиями графической композиции. Фотографы из «Франс-Суара» подчиняются правилам, которые им навязываются, и, возводя свое презрение к красоте на уровень доктрины, усматривают различие по природе между изысками художественного характера и верностью новостям дня, которая навязывается погоней за событием.

«В нашем ремесле нет ничего художественного: мы делаем событие, и всё» (фотограф, «Франс-Суар»).

Зато фотографы из «Пари-Матча», которые пользуются большим уважением и имеют более высокий статус, нежели

их коллеги из «Франс-Суара», воспринимают свою профессию как нечто несчастное. Они понимают, что поиски «эффекта» всегда заставят редакторов рекадрировать снятые фотографии, не принимая во внимание, сколько времени ушло на первоначальную композицию.

«Редактор никогда не выпустит фотографию в первоначальном виде. Настрой у него всегда другой. Когда вы изготавливаете фотографию, то это зависит от технических элементов, а редактор видит только фотографию, но без привходящих моментов при ее съемке. Фотография, которую видим мы и видит редактор, — не одна и та же» (фотограф, «Пари-Матч»).

Сколь бы незначительными ни были художественные познания фотографа из «Пари-Матча», их всегда достаточно для того, чтобы выполнить ожидания его журнала: фотограф играет в процессе подготовки репортажа подчиненную роль; ряд возможностей выбора, которые ему предлагаются, теряется среди чрезмерного числа других возможностей выбора, которые он не в силах изменить. При таких условиях ему невозможно справиться с собственным творением во всей его полноте, а стало быть, посчитать его своим; до определенного момента это творение всегда будет ускользать от фотографа. Итак, неизбежный разрыв между фотографической службой и службами редакционными, который считается приемлемым во «Франс-Суаре», ощущается в «Пари-Матче» как непрерывный скандал.

«В журнале работают два типа людей: одни видят события, а другие обрабатывают их. (...) Обрабатывающая партия выше нас, она умнее и зарабатывает больше денег; они разумнее, потому что у них есть головы на плечах. Они не присутствуют при событии, и им трудно объяснить, что мы видели» (фотограф, «Пари-Матч»).

Зачастую фотографы из «Пари-Матча» следуют изложению норм и наставлений, руководящих их работой с помощью агрессивных суждений, касающихся их журнала и ис-



ходящих, прежде всего, от тех, кто, будучи бывшими фотографами или редакторами, диктует им правила поведения, контролирует их труд и предстает перед ними в качестве официальных стражей порядка и хранителей нормы. Даже тогда, когда фотограф приобретает все свое образование в журнале и через журнал, он становится причастным к нормам, иным, нежели нормы его журнала, — пусть даже посредством контактов, которые у него есть в журнале с посторонними фотографами, и самим фактом принадлежности к профессии, которой присущ специфический дух. Таким образом, кажется, будто фотографа из «Пари-Матча» непрерывно угнетает чувство виновности, выражающееся в агрессивном цинизме, в систематическом очернении журнала, где он работает, — и чувство это тем горше, чем лучше он знает законы фотографии. Фотографам, с которыми он общается каждый день, он противопоставляет — при смеси уважения, зависти и иногда презрения — «чистых» фотохудожников, например фотографов из агентства «Магнум», тех, кто, не будучи поработочными никаким журналом в частности, могут в мире с самими собой реализовать то, что, на их взгляд, является легитимной фотографией, единственной по-настоящему подлинной, той, которой охотно занимались бы фотографы из «Пари-Матча», если бы не были рабами своего журнала и своей публики: они признают только большие репортажи, сцены которых, снятые с натуры, обладают выразительной ценностью скомпонованных фотографий.

«Знаете ли, в “Матче”... торгуют грезами. (...) Там продают мифы. Там в ходу какое-то количество мифов. Мы-то их знаем. Прежде всего, любовь: вызвать грезы у секретарш и буржуазных придурков. (...) Как насчет прочих мифов? Армия, знамя, родина, героизм... Если у тебя есть какая-то привычка к коробке, ты знаешь, что вот это пойдет для “Матча”, а вот это не пойдет» (фотограф, «Пари-Матч»).

И все-таки риторика, которая управляет и определяет работу газетно-журнальных фотографов извне, риторика, от имени которой они запрещают себе заниматься искусством,

сама ассоциируется с образом прекрасного, никогда не воспринимаемого как таковое, и имеет известные конститутивные черты эстетики. Для газетно-журнальных фотографов хорошая фотография повседневности не может быть просто *аналогом* реальности. Она должна обладать «чем-то еще», которое не содержится в реальности и может зависеть лишь от акта фотографирования. Это «что-то еще» есть, прежде всего, выявление интенций фотографа и условий, в каких осуществляется съемка. Хорошая газетно-журнальная фотография должна удивлять, поражать показом труднонаходимости сюрприза. Она также всегда включает в себя удовлетворенную констатацию: рисунок не сделал бы это лучше. И фотография события в процессе его свершения может не просто удовлетвориться размытостью контуров, но эта размытость еще и образует ее доминирующее качество. Именно посредством расплывчатости убеждают, что образ показывает само событие и был получен в момент его свершения механическим и именно объективным способом. Кроме того, расплывчатость, служащая для обыденного сознания синонимом движения, является наилучшим гарантом чистоты намерений фотографа. Акцентированность контрастов, преднамеренно неумелое кадрирование, крупнозернистость отсылают к тому самому моменту, когда был схвачен образ, и напоминают о следе трудностей, встреченных в момент фотографирования. Я прекрасно знаю, что вот эта фотография демонстрантов, осаждающих посольство, была снята во время бунта, в самый его разгар, потому что лишь смутно различаю как демонстрантов, так и посольство. Неотчетливость изображения, в которой я мог бы усмотреть средство одурачивания меня самого (ведь в конечном итоге ничто не позволяет мне сказать, что речь здесь идет действительно о посольстве, а не о каком угодно доме), фактически, наоборот, гарантирует мне подлинность того, что мне предлагают.

Именно посредством размытости, когда та ориентирована на обман, скомпонованная фотография задает себя как снимок с натуры и — тем самым — как фотография в полном смысле термина. И все-таки чаще всего фотограф предпринимает

попытки оценивать фотографию согласно критериям, служащим для суждений о легитимных искусствах: ее сущностное призвание — «сделать, чтобы хорошо смотрелось». Она усваивает внешние признаки прекрасного; скомпонованная фотография часто бывает цветной. Иногда она стремится открыто подражать живописи, великой и классической. Если эстетика моментальной фотографии (всегда задающая себя как эстетика наоборот) состоит, прежде всего, в выявлении чистоты интенций фотографа и строгости его этики, то скомпонованная фотография может лишь скрывать условия собственного создания и всегда должна приниматься за другое, нежели то, чем она является.

Не следует ли заменить изучение газетно-журнальной фотографии изучением газетно-журнального образа вообще? Это более широкое мировоззрение, вероятно, позволит выявить константы и переменные, которые поддерживают со способами изготовления образов лишь весьма косвенные связи. Если соблазнительным является связать газетно-журнальный образ с внешними условиями, с определенным социальным контекстом и с некоей совокупностью культурных ценностей, то мы можем также восстановить его эволюцию, учитывая лишь ограниченное число внутренних факторов. Сопоставляя несколько простых переменных, характерных для заданной эпохи, и выявляя систему объединяющих их отношений, мы можем надеяться, что удастся выделить механизмы эволюции газетно-журнального образа и управляющей им логики. Но описать эту эволюцию мы сможем, лишь изучая логику различных журналов ради сравнительных целей.

Вероятно, анализ содержания газетно-журнальных фотографий, рассматриваемых как документы, может дать нам сведения о некоторых аспектах социальной жизни; однако для того, чтобы сделать газетно-журнальную фотографию автономным социологическим объектом, необходимо рассмотреть ее как произведение культуры и выделить систему норм, руководящих ее изготовлением. Но структурный анализ имманентного смысла сообщения позволяет лишь выде-

лить (и ценой каких усилий!) конкретные нормы, которые эксплицитно известны как таковые людям, составляющим сообщение. Мы убедимся в этом, сравнивая два текста: первый — Ролана Барта — представляет собой анализ журнальной фотографии, второй — комментарий к репортажу о событиях в Алжире, опубликованному в июле 1962 г.:

«Только что родился сын иранского шаха; и вот на фотографии представлены: царственность (колыбель в окружении толпы слуг), богатство (многочисленные няни), гигиена (белые блузы, плексиглазовый полог колыбели) — и в то же время человеческий удел, свойственный царям (младенец плачет), т. е. всевозможные противоречивые элементы мифа о принцах в том виде, как мы его сегодня потребляем»<sup>(10)</sup>.

«Речь шла о том, чтобы показать парней, стоявших во главе этого движения\*. На фотографии, где изображен Бен Белла\*\* (Бен Белла, садящийся в автомобиль в окружении военных), в легенду вложен второй аспект. Новыми хозяевами стали военные, и Бен Белла, раскачивающийся между военными, выглядел, словно соломенное чучело. В конечном счете от такой легенды отказались. На следующей фотографии речь шла о том, чтобы показать оппозицию Бен Белле. Могли бы представить фотографию Бен Хеды\*\*\*, но нашлась и лучшая идея: в городе Алжир на улочке сфотографировали граффити на стене: “Нет культу личности!” Вся оппозиция Бен Белле представлена здесь. Перед этими граффити стоят прохожие, они вынуждены читать их, и каждый мог быть их автором. Поскольку никто не стирает эту надпись, можно предположить, что прохожие согласны между собой» (редактор, «Пари-Матч»).

<sup>(10)</sup> Roland Barthes: “Le message photographique”, *loc. cit.*

\* Речь идет о войне 1954–1962 гг. за независимость Алжира от Франции. — *Примеч. пер.*

\*\* Бен Белла, Ахмед (р. 1918) — первый президент Алжира, Герой Советского Союза; в 1965 г. был свергнут военными во главе с Хуари Бумедьеном. — *Примеч. пер.*

\*\*\* Точнее: Бенхедда, Бенюсеф (1920–2003) — деятель алжирского освободительного движения; фактический глава временного правительства. — *Примеч. пер.*

Можно было бы и дальше накапливать примеры такого рода<sup>(11)</sup>. Но, как мы видим, виртуозность аналитика растрачивается попусту: бесполезность его работы объясняется трудностями, возникающими из-за применения конкретного метода к неподходящему предмету. А значит, прямая информация позволяет перескочить через этап: вместо того, чтобы восстанавливать частные нормы, анализируя документы, быстрее и надежнее получается непосредственный анализ норм, точных смыслов каждого репортажа, эксплицитных методов труда в том виде, как о них сообщают информаторы.

Но главное вот в чем: описание норм, которые в заданный момент и в заданном журнале управляют изготовлением фотографий, никогда не исчерпывает реальности. И это тем более верно, если мы хотим описать, как изменяются эти нормы. Аналитик подводит нас к тому, чтобы заменить клокочущую реальность моделью, посредством которой мы будем изучать способ, коим система норм изменилась бы, если бы она была подвержена воздействию одной-единственной привилегированной переменной или же небольшого их числа. Единственная гарантия, которая может способствовать тому, чтобы эта конструкция соответствовала какой-либо реальности, состоит

<sup>(11)</sup> «Вот, например, “композиция” объектов: окно, открытое в сторону черепичной крыши, пейзаж с виноградниками; перед окном — альбом с фотографиями, лупа, ваза с цветами. Итак, мы в сельской местности, к югу от Луары (виноград и черепица), в буржуазном жилище (цветы на столе), пожилой хозяин которого (лупа) оживляет свои воспоминания (альбом фотографий), — и это Франсуа Мориак в Малагаре [Малагар — усадьба Мориака в Бретани; ныне — культурный центр его имени. — *Примеч. пер.*] (из “Пари-Матча”). Коннотация как бы “выглядывает” из этих означающих единиц» (R. Barthes, *loc. cit.*)... «Необходимо было снять фотографию, которая символизирует революцию и то, что негус победил. Когда я приехал, все уже закончилось. На улице повсюду были повешенные, но, конечно, для “Матча” такое невозможно. И тогда я кадрировал ноги одного повешенного. Внизу виднелась тень от виселицы и его тень. Ноги показали, что речь идет о повешенном. Рядом с тенью видны эфиопы, смотрящие в воздух. Видно, что негус победил, потому что торчат ноги повешенного и видна тень повешенного, одетого в военную форму; чувствуется, что из-за него случился акт насилия, а костюмы людей наводят на мысль, что действие происходит в Эфиопии. Я был уверен, что это будет увертюра. Публику сразу же это привлечет, фотография должна быть символической» (фотограф, «Пари-Матч»).

в ее сопоставлении с конкретным опытом. Стремиться переоткрыть эти правила, изучая лишь безжизненные материалы — письменные или иконографические документы, означает преобразовывать их и уменьшать их число, потому что тогда мы отказываемся анализировать, как на них воздействуют, как они воплощаются в разных типах поведения, как они управляют профессиональной жизнью конкретных профессиональных групп. Объективное и субъективное требование дешифровки обязательно лишь для тех, кто преднамеренно лишает себя шифра, отказываясь от его поисков, т. е. для тех, кто технически использует шифр для шифровки своих сообщений. Однако почему — спросим мы — аналитик ставит себя в эту невозможную ситуацию вместо того, чтобы уступить здравому смыслу? Потому что он утверждает, будто способен обнаружить истину этих сообщений и найти к ним ключ при исключении всего остального. Итак, произвольная абстракция, которую и образует «имманентный анализ сообщения», необходима для того, чтобы мифолог мог пожаловать себе столь колоссальную привилегию.

Газетно-журнальный фоторепортаж никогда не бывает работой одиночки или даже нескольких человек: это результат многих вмешательств и распределения работы, в которой участвуют все журналисты «Пари-Матча». Все происходит так, как если бы каждый из участников создания фоторепортажа приносил обрывки смысла, которые — при каждом новом вмешательстве — могут сохраняться или исключаться. Изготовление связного репортажа и производство однозначного смысла остается возможным лишь в той мере, в какой все участники этой работы обладают определенным знанием стиля их журнала, когда стиль понимается как множество наставлений и запретов, хитростей и трюков — словом, как риторика. Хотя эту риторику можно организовать как систему, связи между составляющими ее различными терминами не обязательно усваиваются рефлексивно и «скопом». У тех из фотографов, кто менее других склонен к рефлексии, каждое наставление задается ради него самого — это конкретный рецепт, применимый для конкретного случая. И все-таки этого

частичного познания достаточно для достижения реализаций, подчиняющихся нормам общей системы. Это — оперативное познание, полностью ориентированное на практику. Подходящие примеры служат в поддержку этих наставлений и запретов. Примеры позволяют сразу и запоминать их, и распознавать случаи их применения. В предельном случае доскональное знание подходящих примеров может восполнять эксплицитное знание конкретных норм, наставлений и запретов, уже предполагающее рефлексию фотографов над их работой. Если не все фотографы знакомы с системой норм одинаково и в полном объеме, то это потому, что им не в одинаковой степени нужно ее знать, чтобы реализовывать работу, которую от них требуют, и потому, что никому нет необходимости знать ее полностью. Место и статус, занимаемые фотографом в журнале, зависят от знания норм, но и наоборот, знание норм зависит от места фотографа в журнале. Вмешательство большого числа людей, когда каждый привносит обрывки нового смысла, предстает как условие стандартизации сообщения, не создавая никаких препятствий. И фактически именно контакты между всеми, кто участвует в создании репортажа, обеспечивают соответствие репортажа норме; стало быть, дробление труда имеет функцию стандартизации. Кроме того, беседы, которые происходят между фотографами и журналистами в ходе репортажа, как и беседы, которые позволяют им сравнивать собственные идеи с идеями директоров и главных редакторов, можно описывать как взаимные призывы к порядку и к норме. Всякая предлагаемая идея сопоставляется с запасом норм, образующим «ремесло» каждого, — ведь официальные хранители правил, уже длительное время занимающие стратегические позиции, всегда оставляют за собой окончательный ответ на вечный вопрос: «Пойдет ли вот это для журнала?».

Эта совокупность наставлений и запретов переживается как «стиль журнала». Когда мы спрашиваем у информатора, почему он только что сообщил такие-то правила, наиболее расхожим ответом бывает: «Они хотят, чтобы мы делали так», но еще чаще: «Этого хочет хозяин», «Это любит хозя-

ин». Если нам известно, что отношения, которые фотографы и репортеры поддерживают с крупными патронами прессы и их заместителями, чаще всего бывают прерывистыми, краткими и без определенной программы, а с другой стороны, что частое наличие двух (или трех) человек в директорских командах способствует тому, что в одном и том же журнале именем хозяина зачастую называют разных людей, то мы понимаем, что «хозяин» — это, прежде всего, живое воплощение журнала и системы норм. Кроме того, всегда именно изучение журнала как конкретной группы журналистов, объединенных особыми социальными отношениями и причастных к специфической «культуре» (к духу или стилю журнала), может предоставить нормы, руководящие организацией журнала, как совокупности осмысленных сообщений. Вполне возможно, что некоторые из этих норм могут быть общими для нескольких журналов, или даже — в какую-либо заданную эпоху — для совокупности современных средств коммуникации. Но лишь в рамках какого-нибудь конкретного журнала как группы необходимость воспроизводить стандартизованные и непротиворечивые отношения навязывает единообразие этих норм, которые тогда можно воспринимать как систему. Эти составные профессиональные группировки могут в конечном счете найти свое единство в общем обязательстве подчиняться известным социальным нормам и — в соответствии с этими нормами — производить смыслы, ориентированные на ожидания потребляющей их публики, которая считает, что вместе с ними потребляет актуальные новости своего времени.



## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### ОПТИЧЕСКИЕ ИЛЛЮЗИИ И ЛЖЕПОДОБИЯ

(Жерар Ланьо)

Рекламщик не производит рекламируемых им товаров: его функция: поднять их человеческое значение. Он предлагает не обувь, а маленькую ножку, не мыло, а свежий цвет лица.

Р. М. Шмидт,  
«Отношения между творцом  
и исследователем в концепции  
центральной темы рекламной кампании»

В чем специфичность рекламной фотографии? Ее оригинальность, вероятно, объясняется вызывающими ее интенциями: она существует только для того, чтобы заставить людей покупать то, что на ней изображено, — а это отличается от того, чем она является; такова очевидность. Но если наша цель в конечном итоге состоит в том, чтобы показать, в каких пределах рекламная фотография обыгрывает социальное определение фотографии, на котором основана сила рекламных лозунгов, то перед нами открываются по меньшей мере два пути для измерения соответствия или несоответствия, какие она здесь демонстрирует по отношению к другим специализациям фотографии: мы можем измерить специфичность рекламных плакатов либо специфичность занимающихся фотографией ремесленников. Показать, в чем два этих способа не исключают друг друга и приводят к совпадающим между собой вы-

водам, — таков наш замысел. С одной стороны, мы спросим у фотографов о причинах, по каким они занимаются своим ремеслом, а с другой — займемся поисками «инструментов», способствующих существованию рекламной фотографии. Наша надежда — на то, что два этапа исследования предстанут одинаково необходимыми, а совокупность его смыслов развернется при соотнесении фотографа с фотографируемым.

## КОМПРОМИССНЫЙ ЖАНР

Какой фотограф день-другой хоть чуть-чуть не работал для рекламы, т. е. не подготовил фотографию для буклета, проспекта, афиши? «Подсчитать рекламных фотографов во Франции примерно так же трудно, как перечислить эстрадных певцов», — признаёт один из них<sup>(1)</sup>. Если мы вспомним тех, кто вступил в профсоюз фотографов-рекламщиков, то получим в качестве основы реальный минимум в сто пятьдесят практиков<sup>(2)</sup>.

Эта неточность подсчета зависит от относительной неопределенности того жанра фотографии, границы которого здесь необходимо очертить. Если не существует школы, обучающей именно ремеслу рекламного фотографа, то объясняется это тем, что данный термин охватывает целую гамму субкатегорий, а к этим разновидностям фотографии причастны разнообразные фотографы — от фотографа, постепенно отвоевавшего для себя территорию для рекламных объявлений о станках, до звезды фотообъектива — до художника, чьи имя и произведения известны на международном уровне, и от которого какая-нибудь фирма время от времени требует престижную фотографию, чтобы снабдить свой сугубо прозаический продукт славой знаменитой подписи. Первый будет готов «соскользнуть» к индустриальной фотографии, в конечном ито-

(1) J.-F. Bauret, "La minute de rêve et le photographe publicitaire", *Cahiers de la publicité*, no. 8.

(2) Их профсоюз недавно провел опрос своих членов. Его первые результаты мы найдем в *Le Trait d'union graphique*, décembre 1964.

ге он заставит платить себе по смете или введет повременную оплату, будет гордиться четкостью и точностью, с какими он показывает сложные детали механизмов; второй воспользуется товаром как предлогом (и даже сам товар он, возможно, не покажет, как это произошло в недавней рекламе Ж. Л. Сьеффа\*, где фигурирует бюстгальтер «Рози») для создания картины, в которой даст волю воображению.

Если может показаться немного произвольным объединение здесь под одним и тем же ярлыком простой выставки некоего товара, аналогичной тому, что лавочники называют «показом», т. е. чистой презентацией, с более или менее немотивированным упоминанием некоей марки или идеи, то дело здесь в том, что мы избрали два примера, знаменующие собой границы жанра, — и это помогает нам очертить границы рекламной фотографии с соседними жанрами (см. таблицу).

	Индустриальная ФОТОГРАФИЯ	РЕКЛАМНАЯ ФОТОГРАФИЯ	Художественная ФОТОГРАФИЯ
Поле фотогеничного	Способ производства и конечные продукты	Все экономические блага и в обобщенном смысле товары потребления	С идеальной точки зрения — неопределенное. Определенное социально
Способ вознаграждения фотографа	Стабильный: цены по смете; себестоимость, поддающаяся точному расчету	Изменчивый, поштучный, в зависимости от выполненной работы и состояния рынка. Приблизительная рентабельность	Эффективность подсчитать невозможно. Цена связана, прежде всего, с репутацией фотографа

\* Сьефф Жан-Лу (1933–2000) — крупнейший мастер «фэшн-фотографии», отличавшийся некоторой фривольностью работ. — *Примеч. пер.*

<p>Судьба произведения</p>	<p>Серийные тиражи для каталогов или технических брошюр</p>	<p>Опосредование носителями рекламы</p>	<p>Тенденция к уникальности картины (художник уничтожает свои негативы)</p>
<p>Легитимные уровни фотографического реализма</p>	<p>Документальные и утилитарные: от фотографии-протокола, обладающей ценностью вещественного доказательства, до фотографии объяснительного чертежа</p>	<p>Суггестия, от фотографии-шпаргалки, которая напоминает о марке, до риторической фотографии, обыгрывающей продукт</p>	<p>Немотивированная работа как самоцель. Содержание произведения подчинено его фактуре</p>

Между объяснительной и утилитарной схемой, которая дает своего рода образную аргументацию в поддержку технического дискурса о товаре, и произведением искусства, задающим себя как чистый дар, в котором исчез продаваемый предмет, располагается фотография, которая остается рекламной лишь посредством ненавязчивого обращения к «дарящей себя марке», — мы видим, что способы фотографирования потенциально варьируют в рамках поля «фотогеничного». Но выбор фактуры зависит не от одной лишь свободы фотографа в той мере, в какой рекламная фотография с необходимостью должна обслуживать интенцию, в конечном счете фотографу не принадлежащую («Возьмите какую угодно марку духов. Существует как минимум пятнадцать различных способов их фотографирования. Надо выбрать хороший»)<sup>(3)</sup>. Фотограф продает не то, что он фотографирует, а саму фотографию. Для этого он должен включить в свое произведение противопоставленные друг другу смыслы, осуществляя достаточный

<sup>(3)</sup> Все цитаты взяты из интервью, проведенных автором.

компромисс между фотографическим реализмом, привносящим собственную ценность аттестации («Это сертификат подлинности»), и рекламным символизмом, требующим от образа соблазняющей силы («Мы здесь для того, чтобы создать образ, который приведет к акту покупки»). Чтобы сочетать две этих функции в одной и той же фигуре, которая сразу и показывает, и подсказывает, фотограф обыгрывает гибкость своего инструмента — не только техническую, но и социальную. Из-за пластичности фотография может принять в себя самые несхожие между собой социальные образы, подчиняющиеся различным системам культуры, к каким причастны пользующиеся рекламной фотографией. Один и тот же акт фотографирования может быть даже поливалентным и обосновывать себя, одновременно соотносясь с различными собственными функциями. Так, архитектор может обратиться к предпринимателю, чтобы тот заказал снимки, к примеру, стройплощадки на разных этапах стройки. Будучи ответственным за выбор и применение методов строительства, архитектор обнаружит в этих свидетельствах объективный след технического процесса, об использовании плодов которого он принял решение, и эти долговечные знаки при необходимости смогут предоставить ему аргументы, а то и доказательства, чтобы оправдаться по поводу аварии или неполадок. Но эти образы в то же время выполняют другую функцию, которую можно сопоставлять со свойствами семейной фотографии: «Мне нравится хранить их для себя; это немного напоминает то, как мы наблюдаем за развитием ребенка, фотографируя его в разных возрастах».

Итак, реализм, который обычно признают за фотографией, может подвергаться разным интерпретациям, и мы вправе задать вопрос, какова специфичность так называемой рекламной фотографии. Отношения между средством и целью могут подвергаться сомнению, как только мы обратимся к отчетливо определенной интенции: заставить нечто купить, при ориентации на социальное использование фотографической выразительности. Какими бы взаимопротиворечащими ни казались два упомянутых требования — информативная презентация и возвышающая символизация предмета, оба

они обязательны для рекламной фотографии, которая может скомпрометировать лишь обе задачи вместе: когда не удастся одно, терпит крах и другое. В окончательно реализованном рекламном плакате меркантилистская суггестия опирается на убедительность, внушаемую образу реалистической предзаданностью, которую обыгрывает всякая фотография; зато всякая фигуративная демонстрация должна в равной степени обладать и суггестивной ценностью.

«Американцы очень сильны. У них говорящие рекламные плакаты. Это всегда живые, семейные и хорошо знакомые читателям сцены. Но все фотографии американцев излучают впечатление счастья, спокойного блаженства».

Конкретные ограничивающие условия такого компромисса задаются рекламному фотографу в его повседневной практике, так как его трактовка фотографируемого всегда опосредствуется типом отношений, объединяющих его с клиентом, а иногда — самими качествами заказчика. «В рекламе всегда есть спонсоры, разработчики и исполнители»; с каждой стороны этой игры с тремя партнерами один и тот же фотограф может, в принципе, работать на своего рекламодателя или агентство. Но если мы встречаемся еще и со случаем, где действует старый клиент, за долгие годы привыкший предоставлять свободу действий тому поставщику рекламных фотографий, которому он доверяет, или, наоборот, со случаем, когда крупное агентство систематически способствует конкуренции между несколькими студиями и почти не приводит основания для своего выбора, избегая связывать себя скорее с одним, чем с другим фотографом, и поддерживая тем самым неуверенность и невозможность предвидеть ситуацию для всех фотографов, чтобы с большим успехом подчинять каждого контролю над производством фотографий, осуществляемому целой гаммой экспертов по рекламе — психологами, статистиками, художественными редакторами, начальниками рекламных отделов, — то неизбежно увидим общую эволюцию; фотограф все больше должен обращаться к специализированным и разноо-

бразным институтам, каковым рекламодатели доверяют свои бюджеты на рекламу, тем самым предоставляя этим учреждениям заботу о все более широком разнообразии коммерческих услуг для фотографов.

«Слово “реклама” является неполным. Речь идет именно о стимулировании сбыта, и реклама здесь — всего лишь один из элементов».

Работая непосредственно с рекламодателем, фотограф находит больше свободы, когда он сочетает замысел рекламного плаката с его исполнением и ему поручается некий фотографический компромисс, основная цель которого — показ товара.

«Клиент говорит себе: “Мое имя в рекламе не нуждается”. Он хочет, чтобы его прекрасный товар сфотографировали крупным планом, чтобы его имя было написано громадными буквами; а после этого он будет доволен».

И наоборот, в случае, когда фотографу-ремесленнику направляется заказ от агентства «с полным спектром услуг»<sup>(4)</sup>, ему приходится подчиняться зачастую весьма принудительным директивам, которые в предельном случае сводят его к роли чистого исполнителя, нагружая фотографию — посредством заботы об эффективности рекламы — максимумом символических смыслов.

«Перед съемкой каждой фотографии они направляли нам пятнадцать-двадцать страниц инструкций. Это начинало становиться безумным».

<sup>(4)</sup> Советник по рекламе все больше уходит в тень благодаря рекламным предприятиям, агентствам, старающимся увеличивать диапазон услуг (исследования по маркетингу, прикладная психология, связи с общественностью и т. д.), предлагаемых клиентам — так называемым «рекламодателям». Различные специалисты, работающие на рекламу, имеют родовое название «рекламщиков», причем это субстантивированное прилагательное [во французском языке — “publicitaires”. — *Примеч. пер.*] отличает их от «публицистов» [publicistes. — *Примеч. пер.*], которые рекламой не занимаются.

Вероятно, речь здесь идет опять-таки о крайних случаях. Две границы — наемного труда и ремесленничества — одинаково непреодолимы, поскольку фотограф, с одной стороны, формально остается независимым от агентства, а с другой — в отличие от представителей свободных профессий, не пользуется ни эзотерическим знанием, ни почтенной традицией, которые могли бы авторитетно навязать ему их собственные нормы, конкретно определить выбор «фотогеничного» и фактуру фотографируемого. В рамках таким образом очерченного поля существуют многочисленные варианты. В многочисленных экранах, первоначально располагающихся между намерением и его реализацией («Иногда бывает столько промежуточных инстанций, что у заказа не остается ничего общего с его исполнением»), а также в интерференциях этих экранов все усилия целой команды специалистов могут быть внезапно поставлены под сомнение, потому что на макете, представленном всемогущему генеральному директору, он не одобряет, например, галстук манекена. Кроме того, существует несколько возможностей работы для фотографа — от изоляции до симбиоза с рекламщиком, который фотографией не занимается.

«Он приходит в студию, и мы работаем вместе. Если я прошу девушку поднять руку, он спрашивает меня: “Послушай, куда я вставлю свой текст?” В конечном итоге никто уже не помнит, кто что сделал».

Аналогичным образом — фотография может свободно развиваться, исходя из идеи, которую необходимо проиллюстрировать с наибольшей верностью, или когда речь идет о том, чтобы фотографически воспроизвести уже отчетливо вычерченный макет<sup>(6)</sup>.

Независимо от того, дает ли поставленная проблема большую свободу воображению или же речь идет о том, чтобы офор-

<sup>(6)</sup> Однажды в студии мы встретили одного фотографа на грани нервного срыва, который изо всех сил старался сфотографировать завитки магнитной ленты, убегающие из мотка. Статическое электричество и структура материи препятствовали осуществимости снимка, но клиент хотел запечатлеть на фотографии изящество завитков.



мать «набросок, нарисованный карандашом на пачке сигарет», поразительной бывает констатация того, насколько типология рекламных фотографов подтверждает протяженность и границы, назначаемые нами единственному в своем роде жанру, к которому относятся их столь разнообразная продукция. Фактически мы, обобщенно говоря, можем различать три характерных типа практиков рекламной фотографии.

Приблизительно одна десятая рекламных фотографов, работающих в Париже, обладает славой, способной обеспечить их регулярными заказами, способствующими рентабельности студий. Они хорошо между собой знакомы, оказывают взаимопомощь, наблюдая за успехами друг друга, и именно среди этих фотографов следует искать представителя наиболее интегрированного типа, того, кто признаёт требования своего ремесла и этим удовлетворяется, — даже если помимо заказов он делает кое-какие снимки для себя, «ради собственного удовольствия», — охотно признавая в своем труде руководство со стороны директора по рекламе, часто профана в фотографии («Я говорю ему: как это вы хотите сфотографировать девушек в купальниках перед замком Х...? Ведь на дворе декабрь! И знаете, что он мне ответил: “Ах, старина, выпутывайтесь сами, ведь фотограф — вы”»), и отвергая как индустриальную фотографию («Тут не требуется изображение»), так и фотографию художественную («Делать фотоснимки — это все-таки не читать молитвы»). В категории менее знаменитых мы встречаем «индустриального и рекламного фотографа», который протестует против того, что его забота о точности в передаче предмета не исключает коммерческого применения его фотографий клиентами. Что же касается фотографов, ностальгирующих по искусству и печально замечающих: «У нас нет права считать себя художниками», то они сожалеют о времени прекрасных и харизматических отношений с рекламодателем, когда фотоаппаратам позволялось исподволь «протаскивать» эстетические замыслы под маской рекламы.

«Поначалу я работал напрямую с генеральным директором, по принципу доверия. Проблем не было; 95% макетов проходили без дискуссий».

## ДВОЙНЫЕ ИГРЫ

Фотограф-рекламщик даже словесно реагирует на сложную специализацию своего фотографического жанра, охотно называя себя «творцом рекламы». Ему можно сразу же возразить, что если тут и имеется какое-то творчество\*, то оно для рекламы не необходимо, ведь реклама долгое время обходилось без него, а кроме того, оно существует наряду со специальностью «рисовальщиков», «шрифтовиков» или «визуалистов»<sup>(6)</sup>, смысл существования которых состоит как раз в том, чтобы охватить все поле техник рекламной «визуализации» и направить рекламодателя и директора по рекламе в сторону всегда возможного для рекламного плаката выбора — между фотографией и «чертежом» (т. е. рисунком). В момент этого выбора вмешиваются технические соображения: например, клише ежедневных газет с большим тиражом плохо подходит для репродукции фотографий. Свою роль могут сыграть и финансовые императивы: может быть более или менее выгодным либо реализовать рисованный макет, выполненный студией агентства, либо же передать подряд на фотографию независимой студии. Но рисовальщик, как правило, понимает, что различные выразительные формы являются скорее взаимодополнительными, чем взаимоисключающими, и что его функция заключается в их оркестровке: «Существует брак по любви между фотографией и рисунком. Первая — это соблазн, а второй — убеждение».

Решение использовать фотографию — по какой бы причине оно ни принималось — выходит за рамки профессиональных структур. К тому же оно едва ли может быть объективировано ссылкой на доказанную высшую эффективность<sup>(7)</sup>. Будучи

\* Или, как сейчас говорят на жаргоне, креатив. — *Примеч. пер.*

<sup>(6)</sup> С чьей опекой фотограф часто сталкивается в агентствах, где они носят титул художественного директора.

<sup>(7)</sup> Дени Лендон в лекции, прочитанной в Институте исследований и изучения рекламы (см. *La Recherche au service de la publicité dans la presse*. IREP, 1961), подводит итог относительно влияния характера изображения на внимание к рекламному объявлению: «Констатировалось, что фотографии привлекают немного большее внимание, чем рисунки. Тем не менее законы такого рода следует подвергать проверке, потому что они основаны

спрошенными о причинах, которые оправдывали бы привилегию, жалуюмую фотографии рекламщиками, фотографы придерживаются аргументов реализма (например: «видно, что будут покупать», «фотография дает подлинность», «она лучше рисунка воспроизводит предмет», «рисунок не производит такого впечатления, что до предмета можно дотронуться пальцем», «это более читабельно»). И, вероятно, этот оттенок аттестации, который фотография, как правило, придает рекламному плакату, прекрасно соответствует заботам промышленника; существует уравнение между объективным смыслом означающей формы и предметом, который должен играть роль означаемого. И все-таки если обязательно, чтобы «клиент узнавал свой продукт», то рекламодатель не стремится удовольствоваться простой реалистической репрезентацией, которой могла бы послужить — ценой некоторых забот — простая реалистическая фотография («Во Франции каждый более или менее баловался фотоаппаратом, и поэтому красивой фотографией никого не удивишь»); рекламодатель также ожидает от фотографии, что она даст какое-то дополнение к смыслу. Когда фотограф-рекламщик ставит перед собой задачу «хорошо показать товар», он знает, что все его ремесло заключается в этом простом «благе». Подобно тому, как то или иное экономическое благо выходит за рамки экономики, реалистически показанный предмет выходит за рамки реализма благодаря образу, который означает «больше, чем о том же самом говорит фотография». Рекламный императив напоминает о себе в необходимости заставить фотографию говорить больше, чем она сказала бы, будучи изолированной в своем реализме. Но тот же императив в равной степени заставляет использовать этот реализм, как если бы он был всего лишь реализмом, — таким способом, чтобы интенции, каковыми он заряжает фотографию, сами воспринимались как реалистичные, т. е. чтобы прославление товара извлекало выгоду из доверия, жалуюемого фотографическому образу.

лишь на незначительном числе наблюдений, а кроме того, потому что речь идет об эволюционирующих явлениях».

Итак, рекламный фотограф играет в двойную игру, которая основана на той самой игре, с какой социальный образ фотографии связывает образ фотографический. В той мере, в какой в определении совершенной и механической объективности фотографии кроются ее разнообразные социальные функции, фотография может позволить себе быть рекламной, т. е. быть сразу и репрезентацией своего предмета, и его репрезентацией. Это реалистический театр со всегда оптимистической моралью. Жизнь прекрасна благодаря зубной пасте Z...; вот этот тюбик, который мы можем чуть ли не схватить, избавил нас от несвежего дыхания, и наилучшим доказательством того, что это верно, служит то, что вот эта женщина на фотографии до сих пор улыбается после пользования этой пастой.

Можно было бы доказать, что эта двойственность — существенное качество рекламы и что все формы рекламной выразительности двойственны. Ролан Барт анализирует в каждом слогане универсальное и оценивающее сообщение (этот товар превосходен), скрытое под другим суждением, которое можно подвергать всевозможным риторическим вариациям<sup>(8)</sup>. Это сообщение и это суждение семантически взаимосвязаны: метафора «готовьте золотом, используя маргарин Y...», если заимствовать пример у Барта, имеет в виду качество продукта. Было бы соблазнительно усматривать в рекламной фотографии простую материализацию слогана, иллюстрацию к игре слов, и, конечно, существует множество случаев, когда удобства, вырабатываемые многочисленными сложнейшими приспособлениями, демонстрируются с помощью метафоры. Например, в недавней рекламе маргарина «Вежеталин»\* изумленный ребенок видит, как кусочки жареного картофеля, которые он готовился съесть, вылетают из тарелки. Понадобилось распиливать тарелку, покрывать кусочки картофеля лаком, приклеивать их к зеркалу и т. д., чтобы тем самым навести на мысль о «легкости» кухни, достигаемой с помощью этого продукта.

<sup>(8)</sup> См. "Le Message publicitaire, r ve et po sie", in: Cahiers de la Publicit , no. 7.  
\* Марка маргарина, сделанного на основе кокосового масла. — *Примеч. пер.*

И все-таки следует отметить, что ни один из приведенных ярчайших примеров не учитывает специфику фотографии. Первое сообщение, риторическое, которое Барт выделяет в вербальном слогане, служит, как говорит он, тому, чтобы «натурализовать» второе, сделав его очевидным. Кроме того, необходимо, чтобы метафора не была чересчур мудреной, и разве что марсианин — как признаёт сам Барт — может буквально принять суждение, согласно коему определенный маргарин обладает алхимическими свойствами. Проблема фотографа-рекламщика заключается в том, чтобы представить фантастический образ как реальный. От слишком большого разрыва между правдоподобием и визуальной риторикой страдает доверие к фотографии, «публика не купится». Двойная игра может стать игрой, ни к чему не обязывающей, лишь когда продукт будет считаться слишком незначительным. И тогда с ним произвольно связывают некое фотографическое зрелище, от которого ожидают, что одного лишь фотошока будет достаточно, чтобы привлечь внимание к товару.

Фотограф-рекламщик не доверяет визуальному травматизму: «Повсюду приклеивать фотографии фотомоделей не может быть универсальным решением: конечно, продажа портретов фотомоделей возрастет, но ваш товар залежится на складах». Выбор фотографической формы не является с точки зрения рекламы безразличным к самому содержанию образа. Реализм представляет собой сразу и оружие, и тормоз; одно из требований двойной игры требует, чтобы блеф оставался в пределах правдоподобного. При выборе реалистического камуфляжа иллюстрируемый аргумент и суждение, которое необходимо подкрепить образами, не допускают свободу, дозволяемую языком.

Именно поэтому двойная игра никогда не бывает столь тонкой, как в случаях, когда она притязает на наибольшую простоту; отрицание игры — возможно, самый изящный способ практиковать ее. Например, доказательство двойственного характера рекламной фотографии *a contrario*\* предоставляет-

\* От противного (лат.). — Прим. пер.

ся нам ее соседкой, фотографией промышленной. Последняя начинается там, где замысел визуальной оценки отступает на второй план перед лицом других императивов — документальных или юридических. (Частый) случай, когда мы встречаем студии «индустриальной и рекламной» фотографии, основан на посредничестве каталога, смысл существования которого требует фигур на стыке двух жанров: от них требуется показ для того, чтобы можно было купить предмет, не видя его, — и от них необходима высокая оценка предмета, побуждающая купить его. Промышленная фотография, которая показывает все детали дамских сумочек на фоне декора из ценного бархата, предоставляя аргументы коммивояжерам соответствующей фирмы, может притязать на то, что она создает своего рода фотовитрину, т. е. что она уже является рекламной<sup>(9)</sup>. Творчество такого фотографа находится на грани сугубого реализма. В противоположность «фотографии-как-удару-кулаком», оно в открытую не украшает показываемый предмет никакой внешней риторикой. Вот почему фотография подает себя здесь при большем обосновании подлинности, и происходит это лишь для того, чтобы с большей легкостью соскользнуть к «показу», к простой выставке: здесь уже присутствует рекламная суггестия, в которой мы без труда можем усмотреть элементарную форму того убеждения исподволь, которое часто ставят в упрек рекламе.

Если вербальный слоган может нагло представлять двойственным, то фотография все-таки должна маскировать свой замысел под привычной видимостью. Она не может позволить себе чрезмерных мистификаций, которые забавляют при невозможности убедить, и растущее употребление рекламной фотографии соответствует истории рекламы вообще, если верно, что грубый шарлатан-фигляр все больше уступает место ученому и изящному насильнику толп. Поэтому позволено задаться вопросом о ценности культурологических гипотез в

<sup>(9)</sup> «Фотографа можно назвать рекламщиком, если он точно и качественно воспроизводит различные предметы, предназначенные для продажи, и если эти фотографии создаются с целью увеличить торговый оборот соответствующей фабрики» (J.-F. Bauret, *loc. cit.*).

том, что касается большего или меньшего употребления рекламной фотографии в той или иной стране. С точки зрения Стивена Бейкера<sup>(10)</sup>, если фотографию предпочитают 80% американских рекламных плакатов, то объясняется это тем, что в эстетических ожиданиях его соотечественников это выражается так: «В нашей стране мы судим о художественной ценности произведения не по основному критерию включенной в него красоты, но, скорее, согласно точности передачи реалистических подробностей». Во Франции же мы, наоборот, не удовлетворимся одним лишь объективным «отчетом»<sup>(11)</sup>. Это означало бы забывать о том, что мнимый фотографический реализм только и существует в своем социальном применении и через него — до такой степени, что при невозможности пользоваться фотографией обращаются к рисунку, который считается реалистическим лишь потому, что он подражает фотографии.

«Труднее всего фотографировать автомобили. Там серьезные проблемы с отражениями, с перспективой. В Америке фотографам автомобилей помогают двое рисовальщиков — один для самого автомобиля, а другой для декора. И все равно никто не видит ничего, кроме фар».

На самом деле выбор осуществляется здесь не в форме простой альтернативы между рисунком и фотографией: предлагаемые возможности образуют континуум, простирающийся от рисунка-подающего-себя-как-фотографию до фотографии-подающей-себя-как-рисунок («фотоконтур»). Следовательно, выбор гораздо больше объясняется зависимостью предполагаемых ожиданий публики от соответствующего выразительного жанра, нежели от точности, с какой передает реальность каждый жанр.

<sup>(10)</sup> Stephen Baker, *Visual Persuasion* (McGraw Hill, 1961).

<sup>(11)</sup> «Недосказанность — сама сущность языка. Зато фотографический образ представляет собой чисто эксплицитное указание: здесь его сила и слабость; он может показывать все, что поддается показу, но ничего больше» (N. Chiaromonte, "Image et parole", *Preuves*, août 1963).

## ЗАКОДИРОВАННОЕ СООБЩЕНИЕ

Двойная игра, к какой принуждают себя фотографы-рекламщики, не воспринимается ими самими как таковая, потому что фотографическую мощь они отделяют от рекламной действительности. Если эти фотографы подчеркивают преимущественный реализм своей техники, то в противовес этому они настаивают и на онейрической функции своих плакатов. Реклама, по их мнению, вызывает наши грезы, а фотограф-рекламщик — «конструктор грез»<sup>(12)</sup>. Будучи спрошенными пояснить этот амбивалентный термин, они высказываются за «грезу-желание» («Речь идет о том, чтобы вызвать слюновыделение, — и точка»), которая противопоставляется «грезе-избеганию», и не усматривают противоречия между объективирующим инструментом и онейрической функцией, которую, как считается, он выполняет: «Результат грезы — синтез реалистических образов».

Рекламные фотографы еще меньше осознают несовместимость между своими средствами и целями, когда им предлагается объяснение способа, каким работает их фотография. «Глубинные психологи» говорят им, что она воздействует посредством подсознательной седиментации. Неважно, если читатель журнала не уделяет внимания рекламным плакатам, которые он там видит; на самом деле он почти не видит, но их образы, не задерживаясь у него в сознании, запечатлеваются в подсознании, и такого рода ментальные аллюзии пробуждают в необходимый момент «рефлекс покупки» автоматической магией неконтролируемого припоминания. Чтобы с большей уверенностью манипулировать желаниями, каковые мы осознаём слишком поздно для того, чтобы с ними справляться, фотограф пользуется специальными гидами; агентство «с полным спектром услуг» слишком счастливо оказывать ему «мотивационистскую» помощь, которая открывает ему, что чувственные основы *anthropos*'а повсюду одинаковые, что с точки зрения импульсов «мы недалеко ушли от пещерного человека», что у каждого предмета — отчетливо очерченная пси-

<sup>(12)</sup> J.-F. Bauret, *loc. cit.*



хология и что невозможно «создать хорошую рекламу для чая, если мы не знаем, например, что чай сочетается с женственностью».

Тем не менее любопытным было бы измерить сдвиг между реальной практикой фотографа и этой психологизирующей идеологией. Работу, которая состоит в постановке рекламной фотографии, можно с трудом свести к применению нескольких рецептов-панацей, и она имеет в виду больше, чем поверхностный психоанализ фотографируемого предмета («Хороший фотограф привносит свое знание продукта и публики, и к тому же еще — небольшой оттенок очарования»). Если кокетливый ремесленник льстит себе тем, что привносит личный стиль в заказную работу, то рекламный фотограф еще и знает, что «роль фотографии — поставить товар в соответствующую ситуацию», т. е. разместить его среди декора, аксессуаров и светильников так, чтобы «создавалась окружающая среда». Покрытие пола обретает смысл благодаря детям, на нем играющим, матери, которая смотрит на них, нежно улыбаясь, лампе, освещающей теплым светом эту интимную сцену. Подлинный объект фотографии квалифицируется через контекст, в котором он вспоминается, а взамен наделяет фотографию той доверительностью, которая сопрягается с ней благодаря тому простому факту, что на фотографии он показывается «как он есть». Здесь присутствует — по меньшей мере, мы на это надеемся — двойная и противоположно направленная заразительность, как если бы конкретная ситуация выделяла один продукт из серии, а реальный объект сопоставлял с реальностью нереальную сцену.

Выбор ситуации, как можно догадаться, происходит неслучайно. Хотя — как мы видели — «территория» свободной воли фотографа в сфере рекламы изменчива, он знает, что ошибка всегда возможна и что существуют формы разбазаривания средств как в фотографии, так и в других компонентах рекламы. Он знает, что плакат с чересчур красивым автомобилем вызовет к себе слишком любовное отношение и что существует риск, что рекламный плакат в его уединенном великолепии пришьют к какой-нибудь стене, но покупку никто

не сделает. Он знает, что фотография может ошибиться предметом и платящему рекламодателю заплатят не за то.

«Однажды я втиснул в рекламное фото ковров сенсационное кресло, которое я заметил в какой-то витрине, прогуливаясь. И что же — мне заплатил производитель кресел, так как моя фотография безумно обогатила его».

И действительно, релевантность ситуации измеряется теми, кто разглядывает рекламный плакат; иными словами, рекламная фотография ставит перед собой задачу материализовать грезы, представляя их доступными для определенной публики, — а это предполагает знакомство сразу и с группой (группами), к какой происходит конкретное обращение, и с особыми условиями доступа к этой группе. Это означает, что в рекламной фотографии присутствует социология в полном объеме, которая — даже если она не признаёт себя в качестве таковой — подразумевается в основополагающей необходимости этого ремесла: вызывать грезы в пределах рационального.

«Для рекламы дешевых духов вы покажете женщину в вечернем платье, выходящую из ярко освещенной “Гранд-Опера”. Это, может быть, покажется вам идиотским, но все женщины со скромными средствами спроецируют себя на вот такой образ, потому что он соответствует их концепции роскоши, элегантности».

Если мы сфотографируем другие духи — дорогие и имеющие в виду рафинированный рынок, то нам понадобится погрузить их в атмосферу, объединяющую стереотипы рафинированности, как их представляет себе эта рафинированная публика, или, скорее, те стереотипы, которые, по мнению рекламщика и фотографа, способны вызвать «эмпатию» элиты. За этой целью видения, в которое «проецирует» себя зритель, присутствует — помимо модного психологического жаргона — идея, что показанная ситуация должна оставаться в пределах досягаемости социально определенного зрителя и что если целить слишком низко или слишком высоко, то мы

не настроим на эту проективную гимнастику публику, которую желаем убедить.

Это — культурологическое исследование не столько дифференциального или антропологического реализма глубинных импульсов, сколько — в гораздо большей степени — социального мировоззрения фотографа, когда он фотографирует то, что уместно для конкретных случаев. Можно было бы очертить условия этого, например, показав, как выбор между различными возможными системами графического выражения подчиняется эстетике, не являющейся социально нейтральной и отвергающей механическую репрезентацию в сфере «вульгарных» искусств. Так, продукт «аристократический», т. е. предназначенный для предполагаемой аристократии, охотно предъявляет себя в драгоценной гравюре. Идти дальше подобных очевидностей означало бы заниматься социологией уже не фотографии, а фотографов. Эта социология, возможно, обнаружила бы, что изготовители рекламы чаще общаются с равными себе, нежели со всеми остальными, и что фотография, на первый взгляд предназначенная для «широкой публики», взывает также — и в первую очередь — к суждениям фотографов-собратьев<sup>(13)</sup>.

Некоторые рассчитывают избежать своего удела, лелея компенсаторные утопии, посредством коих они — с помощью мифологии — хотят уклониться от ограничительных особенностей своего ремесла. Если эти фотографы испытывают ностальгию по искусству, которое они зачастую ощущают как нечто непримиримое с рекламой, то они всерьез принимают титул «творцов», забывая, что особый характер рекламной

<sup>(13)</sup> «Фотографы-рекламщики образуют сегодня совершенно особый мир. Они владеют сельскими домами, вдохновляясь журналом *House and Garden* [Американский респектабельный журнал, посвященный архитектуре частных домов и издававшийся в 1901–2007 гг. Продолжает издаваться в Австралии и Южно-Африканской Республике. — *Примеч. пер.*], и имеют очень мало точек соприкосновения с читателями *Chasseur français* [Журнал, посвященный охоте и французским сельским традициям. Издается с 1885 г. — *Примеч. пер.*] или *Nous Deux* [Женский журнал, основное содержание которого образуют сентиментальные истории. Издается с 1947 г. — *Примеч. пер.*]. Rosé et Chaslin, “La fin de la publicité”, *Cahiers de la publicité*, no. 5.

фотографии состоит в том, что это — техника воспроизведения реальности, воспринимаемого как объективное и поставленного на службу оценочным устремлениям. Они хранят верность утраченному идеалу («В сущности, фотографом стать немислимо, если ты — как я — сформировался как потенциальный живописец») и накапливают в своем портфолио, которое служит визитной карточкой фотографу-рекламщику, не замыслы, способные соблазнить возможного клиента, но фотографические чествования любимых мастеров: вот сельский пейзаж сфотографирован подобно пуантилистской картине, а вот служащий предлогом предмет фотографии искажен объективом до такой степени, что он стал напоминать лирическую абстракцию.

Этой утопии противостоит другая — утопия чистой объективности: «Если бы я мог, то отключил бы мозг и привил бы гигантский оптический нерв непосредственно к мозжечку». Такой фотограф может представлять себе в качестве публики лишь какое-то абстрактное или наобум взятое человечество: «Тип читателя, к которому следует обращаться, — это человек, разглядывающий рекламное объявление в номере “Пари-Матча”, открытом наудачу и падающем к его ногам в автобусе на полном ходу». Мы встречаем здесь перевернутый образ рекламной фотографии с большей отчетливостью, чем в карикатурном жонглерстве поп-арта. Существенно, что фотографы, наиболее эксплицитно выражающие утопии своего ремесла, одновременно являются теми, кто с наимудшими неудобствами ощущает себя в навязанных им профессиональных рамках и больше других фотографов мечтает взломать эти рамки или уклониться от них. Принуждающие реалии невыносимой социальной ситуации находят здесь очередное воображаемое избавление: вымышленную магическую вселенную, где все будет изнанкой реальности.

Эти ограничивающие моменты — или функции — рекламной фотографии являются в конечном счете всего лишь конкретными случаями функции, обобщенно связывающей фигуру с дискурсом. Если — как заметил Ж. Кейм — «то, что мы

наблюдаем, есть гибридное бытие: фотография плюс подпись (легенда)<sup>(14)</sup>, то мы скажем, что особенность рекламной фотографии в том, что она существует лишь в подчинении тексту. Мы начали это исследование, отметив очевидность: особенность рекламной фотографии заключается как раз в том, что она является рекламной, т. е. служит рекламе. Форма, которую мастер облекает в конкретный плакат, — это тема или слоган, проиллюстрировать каковые является задачей фотографии<sup>(15)</sup>. Достаточно сочетать между собой два смысла слова «иллюстрация» — сразу и «приравнивание», и «оценка», чтобы увидеть, что в рекламной фотографии в высочайшей степени воплощена аллегорическая функция. Аллегория обретает полный смысл лишь в суждении, предоставляющем к ней ключ. Без оценочного приравнивания дискурса к его образу мы не усмотрели бы в женщине с распахнутой грудью посреди схватки лучащиеся черты Свободы, ведущей народ на баррикады\*. Аналогично этому взлетающий жареный картофель существует лишь благодаря легкости вежеталина.

Утверждать, будто специфически фотографическая аллегория привносит известную дозу реализма «на правах собственности», означало бы упрощать проблему. Выбирать или не выбирать фотографический рекламный плакат означает иерархизировать два всегда присутствующих, но по-разному важных требования — превознесение и подлинность: «Рисунок может быть более лестным, но фотография вернее». Однако само содержание аллегии, как мы заметили, не является однородным; предмет, предлагаемый в своем контексте, товар и декор не подчиняются одной и той же реалистической предзаданности и, — из-за того, что они ассоциируются между собой в ситуации как в целом, — фотограф надеется на своего рода сглаживание правдоподобий.

<sup>(14)</sup> “La photographie et sa légende”, *Communication*, no. 2.

<sup>(15)</sup> Эта тема и этот слоган все больше навязывают свое присутствие в самой фотографии, как если бы рекламный плакат стремился погружать вербальный аргумент «в самую плоть» образа.

\* Имеется в виду самая знаменитая картина Эжена Делакруа «Свобода на баррикадах» (1830). — *Примеч. пер.*

Иными словами, рекламный императив сразу и представляет собой смысл существования фотографа, и мучит его. Рекламная интенция его произведения изобличается мгновенно; по крайней мере, фотограф в этом убежден. Кроме того, он уверен, что эта интенция будет воспринята как обесценивающая и обесцененная, а это будет постоянно напоминать ему, например, о журнале, сохраняющем достоинство, препровождая рекламные объявления в специальные места на переднюю или заднюю обложку, чтобы не марать рекламой редакционные статьи. И все-таки фотограф, подобно всем рекламщикам, его соучастникам, должен преодолевать эти препятствия, убеждая себя в собственной действенности. На идеологическом уровне он пытается убедить себя, что нагромождение едва воспринимаемых образов всегда оставляет аллюзии в подсознании читателей. Чтобы лучше убедить себя в этом, фотограф прислушивается к «глубинным психологам», выдающим ему тайны универсального потребителя. Но эта магическая манипуляция бессознательным, систематизируемым «мотивационистом», поддерживающим иллюзии этого бессознательного, едва ли способствует тому, чтобы уверить фотографа в его силах. Когда речь идет о том, чтобы наделить фотографию содержанием, у практика нет другого ресурса, кроме как специфицировать продукт социально. Поместить последний «в ситуацию» означает тщательно подобрать контекст, который позволит определенной публике «спроецировать себя» на фотографию, т. е. признать в ней свои чаяния. Если ожидается, что продукт, будучи элементом социально значимой ситуации, *ipso facto*\* получит от нее смысл, то этот смысл не будет каким угодно. Для того, чтобы различающиеся правдоподобия предмета и его контекста могли воссоединиться, прежде всего, необходимо, чтобы предложенная ситуация была доступной для целевой публики. Так, светская женщина не «спроецирует» себя на образ такой роскоши, которая будет для нее вульгарной, хотя и «обратится»

\* Тем самым (лат.).

к секретарше ее мужа. Правильным будет и противоположное — если мы поставим фотографа в позицию благонамеренного интеллектуала, стремящегося принести культуру в массы, создав «популярное» зрелище, и получающего в ответ лишь констатацию немоги: «Все это вполне неплохо, но не для нас». И так, есть риск, что тщательный анализ рекламных плакатов приведет нас к имплицитной социологии либо к имплицитным социологиям фотографов-рекламщиков. Проводить такой анализ здесь неуместно, но все-таки можно обозначить интерес, с ним связанный<sup>(16)</sup>. Этот анализ фактически мог бы позволить измерить степень приравнивания рекламщика к его публике и, возможно, объяснить некоторые провалы рекламы гипотезой, согласно которой авторам рекламы, происходящим из более или менее одинаковых социальных сред, имплицитно свойствен одинаковый взгляд на общество, к которому они хотят обратиться.

<sup>(16)</sup> Этот анализ мог бы, например, начаться с изучения понятия «широкая публика», хорошо знакомого миру рекламы; со сравнения этого понятия с социологическим понятием «масс».

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ  
МЕХАНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО,  
ДИКОЕ ИСКУССТВО

(Жан-Клод Шамборедон)

Во всем, что, будучи составлено из нескольких частей (...) составляет единое целое, сказывается властвующее начало и начало подчиненное. (...) Правда, и в предметах неодушевленных (...) можно подметить некий принцип властвования (...).

Аристотель, «Политика»  
[пер. С.А. Жебелева]

Всякий интеллектуальный и художественный труд фотографа предшествует своему материальному исполнению. Там, где фотографа можно было бы уподобить живописцу с точки зрения воображаемого создания произведения, еще нет защиты со стороны закона, а когда идея начинает переноситься в продукт, всякое уподобление фотографа живописцу становится невозможным. Свет сделал свое дело, (...) человек может исчезнуть после того, как начал работать фотоаппарат; фотоаппарат будет работать в любом случае без помощи его интеллекта и разума. Продукту будет недоставать личностного начала в тот единственный момент, когда это начало могло бы защитить его.

*Тома, генеральный адвокат Имперского суда*



Из всех индивидов, которых можно опрашивать о фотографии, для эстетов, вероятно, вопросы социолога составляют наименьшую проблему: проблематичные отношения, которые они поддерживают с фотографией, вынуждают их самих спонтанно задавать себе вопросы, которые им ставятся. Стремиться культивировать фотографию как искусство означает обрекать себя на неопределенную, самопознающую и тревожную практику, всегда находящуюся в поисках оправданий легитимности этого искусства<sup>(1)</sup>. Сколь бы приблизительным или богатым ни был эстетический дискурс в фотографии, он присутствует у всех виртуозов, выражает и на свой лад разрешает те самые противоречия, с которыми фотографы сталкиваются в своей деятельности и которые они пытаются преодолеть системой правил и запретов, каковым они подчиняют свое искусство. Стало быть, это происходит не потому, что эстетический дискурс повторяет или напоминает формулировки и дискуссии, уже давно отброшенные в надуманные опросы школьных упражнений, которыми стремится пренебрегать эстетический дискурс, видя во всем этом всего лишь идеологическую рационализацию. В общих местах, используемых этой отжившей риторикой, выражаются противоречия, вызываемые осознанием нелегитимности и трудностей, которые имеет в виду складывание фотографии как художественного средства<sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> См. часть I, глава II, «Социальное определение фотографии».

<sup>(2)</sup> Хотя художественная фотография представляет собой соблазн для всех профессионалов и чаяние некоторых любителей, мы избрали в качестве объекта анализа группу тех, кто стремится придать фотографии автономное эстетическое лицо и кто — будучи любителями или профессионалами — снимает фотографии для выставок и заботится об обосновании эстетики как таковой. Особенности этой ситуации продиктовали нам построение исследования, посвященного, прежде всего, анализу журналов, бюллетеней и манифестов и наблюдению над производящими их группами, а затем — разговорам, центрированным вокруг вопросов и проблем, выделяемых благодаря анализу содержания. Мы проанализировали комплекты за последние годы *Feuillets de la société française de photographie*; *Officiel de la photo et du Cinéma*; *Caméra*; *Ciné Photo Magazine* (1956), а также тексты фотографов-виртуозов, собранные в разных публикациях. Затем мы провели серию из двадцати свободных бесед.

## ИСКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ СИТУАЦИЯ И ОБЩИЕ МЕСТА

Эстетический дискурс всегда обнаруживает противоречие, существующее между эстетическим применением и социальным определением фотографии. Фактически то же самое противоречие предстает во всех разнообразных тропах и топиках, посредством которых его пытаются преодолеть или завуалировать<sup>(3)</sup>. Замаскированное благодаря сопоставлению фрагментарных суждений, которые поочередно утверждают то объективность, то художественную ценность фотографии; решительно отрицаемое этой дилеммой; оспариваемое употреблением сравнений или апорий, заимствованных из других искусств и разных видов техники, это противоречие все-таки никогда не забывается. Вызывающие интерес прогнозы виртуозов, и даже наиболее уверенных из этих виртуозов, принадлежат специалистам по обращению с парадоксами, высказываемыми в непринужденных беседах или догматически утверждаемыми в манифестах.

Так, тонкие намеки на субъективность фотографического объекта иногда заменяются развертыванием парадоксов: «Фотография никогда не бывает объективной. Было время, когда я отчаянно пытался ничего не добавлять к тому, что видел, не вкладывать ничего от меня самого в мои фотографии, — и чем больше я старался, тем непосредственнее была реакция зрителей: “Да ведь это фотография Брассая!” Человек — неисправимый творец. Научите ребенка писать согласно нормальным образцам каллиграфии, и первым рефлексом всякого ребенка будет деформировать эти образцы, наложить клеймо своей личности на собственный почерк. Где найти абсолютную объективность? Самые большие ученые не находят

<sup>(3)</sup> Анализ содержания, классические техники которого позволяют улавливать основные темы эстетического дискурса, должен завершиться исследованием синтаксиса, согласно которому такое содержание упорядочивается. Здесь, в фигурах риторики и посредством частотности по-разному выражаемых ими проблем, мы подмечаем тревожность отношений к социальной норме, более важной, чем различные эстетические теории, к которым прибегают, чтобы эти отношения скрыть.

ее. Де Бройль\* констатирует: “Сам факт наблюдения феномена видоизменяет его”» (Брассай, *Сообщение, сделанное на семинаре по образу в индустриальном обществе*, организованном Центром европейской социологии [Brassaï, *Communication au Séminaire sur l'image dans la société industrielle*, organisé par le Centre de sociologie européenne]).

Частотность этих эстетических дискуссий, приумножение разнообразных деклараций, жадность, с какой фотографы-виртуозы разыскивают мыслителей, способных создать теорию эстетической фотографии, показывают, что функция этого эстетического дискурса состоит, прежде всего, в перестраховании: этот дискурс стремится минимизировать противоречия, с какими сталкиваются виртуозы, и вновь символически утвердить условия возможности фотографического искусства. Вероятно, ситуация деятельности, стремящейся к легитимации, и осознание ее нелегитимности объясняют потребность в оправдании и двусмысленность эстетических теорий, всегда близких к апологии. Те же причины в достаточной степени объясняют запутанность рационализаций и инфляцию рассуждений. На самом деле, как только ставится вопрос о легитимности, сразу же приумножаются случайные обоснования и неопределенные теории. Не обязаны ли легитимные искусства более рациональным или систематическим характером своей эстетики скорее тому, что их легитимность не вызывает вопросов, нежели необходимости или истинности допускаемых ответов? Возможно, одного факта возможности вопроса достаточно для того, чтобы поставить под сомнение какую-либо деятельность и сделать проблематичными ее правила и интенции.

Между тем если ностальгия по легитимности хорошо объясняет факт вопроса и тревожные поиски обоснований, то единообразие вопросов и стереотипный характер ответов зависят от конкретных черт деятельности — в том виде, как ее формирует ее социальное определение. Усилия по легитимации не-

\* Де Бройль, Луи (1892–1987) — великий французский физик; создатель волновой механики; лауреат Нобелевской премии (1929). Речь идет о роли наблюдателя при восприятии электрона то как частицы, то как волны. — *Примеч. пер.*

легитимных искусств фактически выражаются в попытках, которые по-разному отвечают на многочисленные вопросы, и только форма этих вопросов — преднамеренно ученая и сложная — остается одинаковой. В случае с фотографией система вопросов и проблем остается одной и той же, а способы их решения различаются между собой в зависимости от вербальной и фотографической виртуозности специалистов, а также культурного положения групп, к которым они принадлежат. Чрезмерная риторика выдает осознание девиации; эта чрезмерность свидетельствует как о нормальном поведении, так и о существовании правил, которые навязывают себя на правах проблем даже тем, кто им не следует. Виртуозы фотографии хотят не только легитимировать непризнанную деятельность (как делают критики джаза и кинокритики); они также пытаются, преобразуя в художественное средство технику, используемую для других целей, отрицать социальное определение использования или возможностей фотографии<sup>(4)</sup>.

Если это противоречие с наибольшей интенсивностью ощущается у художественных фотографов, то дело здесь в том, что, в отличие от журналистов и рекламистов, они не могут найти ни извинений, ни алиби в специфических требованиях профессии (в двойном смысле ремесла и цеха ремесленников). Газетно-журнальные фотографы фактически могут, с одной стороны, обвинить журналистов или разработчиков концепции журнала в злоупотреблении фотографиями, а с другой — оправдаться необходимостью соответствовать особому званию своей профессиональной группы и необходимостью соблюдать ее нормы<sup>(5)</sup>. У эстетов же фотографии противодействие социальному определению фотографии может представлять лишь в виде преднамеренного и продуманного наруше-

<sup>(4)</sup> Не было ли преобразование традиционных ремесленных техник (керамика, ткачество, изготовление мелких скобяных изделий) в художественные средства облегчено исчезновением традиционного ремесленничества, а вместе с ним — социального определения использования и возможностей соответствующих техник?

<sup>(5)</sup> См. главы данной книги: Л. Болтанский, «Риторика фигуры»; Ж. Ланьо, «Оптические иллюзии и лжеподобия».

ния правил. Фотографы прессы могут пренебрегать тем, что их практика оспаривает социальное определение фотографии, так как это оспаривание кажется им необходимостью, какая навязывается социальной организацией, куда они входят, и так как сама эта необходимость воспринимается ими лишь частично и отрывочно. Наоборот, когда эстеты не стремятся искать в самих себе и в своем замысле истоки ощущаемых ими противоречий, они могут винить за эти противоречия лишь социальное определение фотографии и ее культурный статус; и действительно, ссылаясь на отсутствие информированных критиков и осведомленной публики, эстеты делают не что иное, как изобличают нелегитимность их деятельности, обвиняя критиков и публику. Именно у эстетов — так как они наиболее отчетливо этому противостоят — мы можем, рассуждая от противного, заметить наиболее отчетливое социальное определение фотографии и трудности, которые оно создает для тех, кто хочет преобразовать фотографию в орудие автономной эстетической деятельности. Итак, рассматриваемая здесь проблема не в том, может ли фотографический образ создавать эстетические эмоции, — на самом деле мы не видим, что в природе этого образа могло бы эстетическим эмоциям препятствовать. Скорее мы зададимся вопросом, как условия творчества и особые условия интерпретации фотографии воздействуют и вдохновляют попытки фотографов-виртуозов, направленные на признание широкой публикой и группами художников.

### НЕРЕШИТЕЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭСТЕТИКА, ИМЕЮЩАЯ РЕШАЮЩЕЕ ЗНАЧЕНИЕ

Если виртуозы весьма часто сопоставляют смутный эстетический дискурс с точным техническим языком, то это не столько для того, чтобы принести жертвоприношение различию между благородным и тривиальным, сколько потому, что они не в состоянии точно описать свою деятельность<sup>(6)</sup>.

<sup>(6)</sup> Этот разрыв одинаково хорошо соответствует как разделению специали-

И так как к фотографическому творчеству невозможно применять традиционный художественный язык, оно плохо поддается определению как таковое.

«Что касается способов самовыражения, то существует тысяча и одно средство совершенствования того, что соблазняет нас. Так оставим же всю его свежесть в сфере невыразимого и не будем больше говорить о нем» (А. Картье-Брессон\*, *H. C. V., Delpire, Paris*).

Кроме того, описание того, что имеет в виду наиболее специфическая деятельность, всегда подразумевает логические эллипсисы и аллюзии, которые позволяют последовательно определить занятия фотографией как исследование природного мироздания и сотворение мироздания художественного.

«Всякий раз, когда он может, он отправляется исследовать берега канала Сен-Мартен или чаще всего — серые улицы рабочих предместий, таких как Иври, Пантен, Обервилье. Так накапливаются снимки излюбленного им мира...» (*Ciné photo magazine, janvier 1956*). Этот текст, где исследование касается одновременно и прогулки пешехода, и поисков художника, представляет собой лишь один из многочисленных примеров часто применяемого метода: многозначность компенсирует отсутствие сложившегося дискурса и точного лексикона для описания фотографического творчества.

Вероятно, отсутствие автономной критической традиции и служит ближайшей причиной этих неопределенностей<sup>(7)</sup>. Однако сами трудности, с которыми мы встречаемся при учрежде-

рованных журналов на рубрики, так и различению заседаний фотоклубов, которые проходят то на технические, то на художественные темы.

\* Картье-Брессон, Анри (1908–2004) — крупнейший французский фотограф XX в.; мастер фоторепортажа и «уличной фотографии». — *Примеч. пер.*

<sup>(7)</sup> «В Германии, в Америке существуют критики, знакомые с этим вопросом, во Франции — нет». Можно сказать, мы никогда не встречаем статей, посвященных фотографии, ни в обширной художественной хронике крупных журналов (*Temps modernes, Esprit, N.R.F.*), ни даже в художественных журналах, специализирующихся по визуальным искусствам (*Plaisir de France* и т. д.). Единственная регулярная хроника фотографии, весьма краткий комментарий, сопровождающий репродукции некоторых фотографий, имеется в журнале новостей, обращающемся к весьма широкой публике (*Point de vue Images du Monde*).

нии этой традиции, объясняются (по крайней мере, отчасти) прерывностью и разнородностью операций, из коих состоит акт фотографирования.

Итак, частичный и прерывистый характер анализируемого дискурса отсылает к разнообразию фаз акта фотографирования, которые требуют сложных описаний, так как они сродни особым разновидностям эстетики. Например, творческая деятельность и деятельность по контролю, в неодинаковой степени важные при съемке, проявке и печати фотографий, позволяют последовательно провести противоположные репрезентации творческого акта: иногда его можно описывать как архитектурную аскезу и аполлоническое искусство композиции, а иногда — превозносить как демиургическую инспирацию и дионисийское искусство творческого изобретения. Стало быть, разнообразие и разнородность этих моментов вызывают дробное восприятие акта фотографирования: воспринимаемый как прерывистая последовательность разнообразных операций, он не может восприниматься как творческий акт, разворачивающийся в гомогенной длительности и непрерывно вдохновляемый одними и теми же интенциями. Время вдохновения плохо уживается с последовательностью моментов изготовления. Художественное творчество фактически необходимо расположить в такой длительности, последовательные моменты которой взаимно проникают друг в друга, и только так можно примирить мгновенный характер вдохновения с продолжительностью операций, в ходе которых должно проявляться творчество. Для живописца развертывание действий может показаться попросту развитием интенции, которая вызывает их к жизни и вдохновляет на них художника, а сама никогда не иссякает. Зато для фотографа эстетический процесс, навязывающий последовательное исполнение отличных друг от друга и прерывистых операций, с необходимостью имеет в виду известный тип временной последовательности, которая вводит разрывы в творческую эволюцию. Именно так объясняется усилие уловить творческий акт на его наиболее абстрактной фазе, «приближение к творческому акту», «сильные такто-

вые доли», проницающие последовательные операции и интегрирующие их в единстве вдохновения, которое иначе было бы неминуемо обречено дробиться при реализации<sup>(8)</sup>.

Но прерывистый характер восприятия временного развертывания операций, в свою очередь, обуславливает прерывистое восприятие акта фотографирования, чьи последовательные фазы могут наделяться разными значениями. «Перебои» в акте фотографирования делают возможным восприятие культурной двойственности фотографии; эту двойственность они объясняют и в то же время выражают. Фактически фотографию можно подводить под образцы разной деятельности и интерпретировать то как регистрацию, то как репродукцию, то как художественное творчество, то как техническую операцию. И разнообразие применений фотографии, как бы материализованное в процедурах, инструментах и способах применения, в конечном итоге объясняет то, что фотографы могут двояко воспринимать свою деятельность, и одновременно то, что им никогда не удастся улавливать операции, которые они осуществляют как чистое творчество.

Эти представления ставят в двояком смысле под сомнение вождеденный для фотографов образ самих себя: рабы фотоаппарата и копировщики внешнего мира, они могут сомневаться лишь по поводу своей творческой свободы и уникального характера своего творчества. Вопросы эстетов суть всего-навсего ответ на вызов, который автомат как квазиприрода и внешний мир как шедевр природы бросают фотографу, ставящему перед собой задачу учредить некий культурный порядок, подчинившись избранному им порядку предметов природного мира. В итоге получается, что два вопроса являются в неодинаковой степени неотложными и содержательными. Вопрос об уникальности творчества, навязываемый осознанием нелегитимности, возникает в отношениях с некоей публикой и благо-

<sup>(8)</sup> Об этой позиции свидетельствует афоризм Аньес Варда [Варда, Аньес (р. 1928) — французский кинорежиссер, фотограф и автор художественных инсталляций. — *Примеч. пер.*]: «Все происходит до того» [До реализации творческого замысла. — *Примеч. пер.*]» (продцировано в: L. Clergue, *l'Arc*, no. 22, printemps 1963).



даря этим отношениям. Всегда исподволь присутствующий, он навязывает себя лишь тогда, когда фотограф задается вопросом о своей практике и о ее ценности. Поэтому чаще всего этот вопрос способствует созданию лишь оригинальных теорий отношений фотографа к своему предмету, однако полностью определить выбор фотографируемых предметов никогда не удается, а удается разве что в определенных случаях и при отсутствии какой бы то ни было публики легитимировать произведения фотографа, признав их своеобразие или оригинальность.

В этих последних случаях внешний подход полностью учитывает эстетику, выбор предметов и способы творчества. Фактически можно показать, что у некоторых эстетов предпочтительные темы можно объяснить этой заботой. Вероятно, так обстоят дела с фотографиями химических веществ. «Что касается кристаллов, то мы уже как бы находимся внутри вещей, и все движется, все рождается, все исчезает — и вы воздействуете на материю» (Ж.-П. Сюдр\*). То же касается выбора портрета, прежде всего, когда это объясняется волей к обнаружению чего-то внутреннего, скрытого под внешним — как в следующем комментарии, где критик объясняет замыслы портретиста: «Он умело разрушает камень за камнем фасад, за которым всякое человеческое существо стремится скрыть свою мелкость» (*Ciné photo magazine*, juin-juillet, 1956). Нет необходимости искать где-либо еще объяснения склонности некоторых фотографов к психологическим манипуляциям, иногда столь безудержной, что некоторые доходят до того, что заимствуют язык психоанализа или подделываются под его подходы: «Я делаю психоаналитические портреты, из-за этого получаются фотодрамы, к которым необходимо быть готовым».

Виртуозы или их «глашатаи» разрабатывают неодинаково сложные, но вдохновленные одной и той же интенцией теории мира и восприятия. По существу, речь всегда идет о том, чтобы ввести правовые и природные различия между мировоззрением художника и других зрителей. Одни пытаются де-

\* Сюдр, Жан-Пьер (1921–1997) — французский фотограф. Специалист по промышленной фотографии, он снимал также пейзажи и натюрморты. — *Примеч. пер.*

лать это, попросту настаивая на изменяющемся разнообразии или мимолетности сюжетов, которые они фотографируют.

«Сюжет фотографии эфемерен» (Ж.-П. Сюдр). «Из всех выразительных средств фотография является единственным, которое фиксирует определенный момент. Мы играем с тем, что исчезает и что невозможно оживить, — откуда и возникает наша тревога, а также сугубая оригинальность нашего ремесла». «Что мимолетнее выражения лица?» (Н. Cartier-Bresson, *op. cit.*)

Другие прибегают к теориям, утверждающим невозможность воспринимать виды, предлагаемые фотографом.

«В десятитысячную, и даже в миллиардную, долю секунды чрезвычайно медлительный человеческий глаз благодаря фотографии видит раскадровку доселе неведомых ему фаз движения и то, как открывается прежде ему неведомый мир» (O. Steinert, “Sur les possibilités de création en photographie”, *L’Arc*, no. 22, printemps 1963.)

Некоторые строят настоящие теории восприятия и развлечения.

«Когда мы бродим, мы подсознательно, всем телом ощущаем множество зрелищ, но отчетливо мы увидели бы их, лишь прервав прогулку». Апологеты трактуют эту теорию так: «Как-то прогуливаясь в Дордони, я подобрал тополиный лист среди листьев, усеивавших землю, и приколот его на белую бумагу. Впоследствии я остановился в соседней гостинице, заказал сэндвич, и хозяин пошел меня обслуживать, а заметив тополиный листок, воскликнул: “Как это мило, что это такое?” Это был его тополь, но хозяин никогда не видел его листьев; теперь он впервые разглядел их» (Brassa, *loc. cit.*).

Мы видим даже наброски идеалистических эстетик, которые пытаются обосновать монополию художественного видения, прибегая к своего рода теории реминисценции, приписывающей художнику исключительную способность читать в воспринимаемом мире неприметные аллюзии.

Так, в критике, комментирующей фотографии живописца Ханса Хартунга\*, читаем: «Это фотографическое творчество показывает нам всегда ученую, всегда значительную манеру (...) посредством которой живописец смотрит на то, что его окружает; выявляет форму бесформенных вещей (...) и именно так камень, вращаемый и переворачиваемый рукой живописца, в конечном итоге превращается под его взглядом в скульптуру, которую мы не сумели бы обнаружить» (Dominique Aubier, *Caméra*, no. 3, août 1960). «В природе много произведений Хартунга» (E. Sougez, *ibidem*), но Хартунг — единственный, кто может их заметить.

Итак, ощущаемое в отношениях с публикой беспокойство по поводу легитимности, поставленной под сомнение, скорее обуславливает апологии практики, нежели упорядочивает практику. Но дебаты между творцом и автоматом, проводимые и в повседневной практике, способствуют — помимо оправдательных рассуждений — возникновению системы практических правил, возведенных на уровень эстетики. Беспокойство, инспирирующее эти нормы, объясняется простонародным представлением об автомате; машина, непроницаемая для творческих замыслов и наделенная своего рода автономией, какой-то мелкий инструмент, как ни парадоксально, может представлять в качестве своеобразного конкурента творца. Оттого, что фотоаппарат навязывает свой временной ритм; оттого, что в фотографическом процессе задействован ряд физико-химических реакций, которым как будто бы нет надобности быть поддержанными каким бы то ни было замыслом, чтобы развернуться; оттого, что предметы, воспринимаемые фотографом, избираются из совокупности природных объектов — фотографическое творчество всегда можно свести к записи природы посредством природы.

Одни и те же основания и заставляют фотографов бояться самой идеи того, что фотографию можно повторить, а стиль — подделать, и одновременно поддерживать эту идею.

\* Хартунг, Ханс (1904–1989) — французский художник-абстракционист; представитель «ташизма». Выходец из Германии. — *Примеч. пер.*

«Да, вот здесь драма. Теперь каждый стремится подражать Клергу\*: фотографирует грязь, падаль и т. д.».

Стиль всегда может разлагаться на «трюки», и оригинальность служит здесь не синтетическим аспектом какого-то произведения, но сходящимся эффектом процессов, анализ, а стало быть, и репродуцирование которых редко считаются невозможными. Если эстеты фотографии придают особенное значение тому, чтобы оспаривать эту идею, то это, прежде всего, не потому, что существование многочисленных отпечатков лишает фотографию «ауры», связываемой с уникальным произведением. Если фальшивки и копии не лишают оригинал картины его своеобразия, и даже подчеркивают его, то множество одинаковых фотографий образует единообразную серию, в которой все произведения равны по достоинству; размножение произведений, созданных в сравнимом стиле, упраздняет оригинальность стиля, каковую они имитируют, потому что ничто не препятствует (или, скорее, вроде бы не препятствует) копии сравниться с оригиналом.

Вопросы, которые ставят перед собой эстеты, обусловлены не возможностями, фактически предлагаемыми фотографией, но — как мы здесь видим — социальным определением фотографической техники и социальными условиями, упорядочивающими ее использование. И действительно, хотя все делает невероятным точное повторение конкретной фотографии (так как это предполагает слишком значительный ряд совпадений), оно все-таки считается возможным, потому что социальное определение фотографической техники способствует этому — и как только мы посчитаем его возможным, оно поставит под сомнение оригинальность художественного творчества. Аналогичным образом: если мы не говорим о фальшивках в области фотографии, то это должно объясняться не автономным

\* Клерг, Люсьен (р. 1934) — французский фотограф, единственный за всю историю член Французской академии по разряду фотографии. В молодости заслужил одобрение Пикассо, занимаясь близкими ему темами (бродячие акробаты, цыгане Южной Франции и т. д.). — *Примеч. пер.*

существованием регистрируемых зрелищ, видов природы, а не творений художника, но скорее отсутствием инстанций, признающих и санкционирующих оригинальность. Следовательно, угроза репродукции есть всего лишь одна из модальностей «экспроприации», которую — вследствие социального определения своей деятельности — эстет не может не ощутить.

Как иначе понимать то, что эстетика объективной случайности никогда не встречается у фотографов, даже среди тех, кто причисляет себя к сюрреалистам?

Итак, Мэн Рей\* никогда не признавал теорию объективной случайности; он выделяет, наоборот, контроль и мастерство. Например, он защищает себя за то, что слишком рискованно пользовался соляризацией и плохо контролировал ее: «Я работал в комнате отеля на Монпарнасе. Как-то по случайности открылась штора. Это привело к соляризации. Я сто раз возобновлял опыт, управляя им и контролируя его. Когда я добился абсолютного контроля над соляризацией, я показал свои работы. Мне говорили: “Ваши опыты — это интересно”. Я отвечал: “Я показываю не свои опыты, но только завершённые произведения”» (Отрывок из интервью с Мэном Реем в *Jeune photographie*, no. 42, octobre 1961).

Аналогично этому исследование «визуального бессознательного», этого особого призвания фотографии, согласно Беньямину, никогда не становилось частью никакой эстетической программы<sup>9)</sup>. Если случайность или наивность не признаются в качестве средств легитимного творчества, то это объясняется тем, что в произведении искусства мы можем ус-

\* Мэн Рей (1890–1976) (настоящее имя — Эммануэль Радницкий) — американский художник и фотограф; видный деятель дадаизма и сюрреализма. — *Примеч. пер.*

<sup>9)</sup> Benjamin, “L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction”, *Œuvres choisies*, Julliard, Paris, 1959. У тех, кто ссылается на «визуальное бессознательное», например, у цитировавшегося выше Отто Штайнерта [Штайнерт, Отто (1915–1978) — немецкий фотограф и теоретик фотографии. Боролся за признание фотографии как особого вида искусства. — *Примеч. пер.*], основателя движения «субъективной фотографии», деформация статических тем упоминается как будто бы чаще, нежели разложение движения.

матривать результат некоей встречи, продукт взаимодействия инструмента и случайности<sup>(10)</sup>. Это представление навязывает себя с тем большим успехом, что оно сочетается с непреднамеренными успехами фотографов-любителей.

Фактически искусство можно найти где угодно, например у фотографа, который создал шедевр, сам того не зная.

С другой стороны, это представление гораздо больше, чем просто случайное беспокойство. Неопределенности законодательства об авторском праве, дискуссии по этому вопросу, которыми изобилует юриспруденция, объективно свидетельствуют о двойственности акта фотографирования, расположенного на полпути между творческим актом и операцией механического изготовления<sup>(11)</sup>. Попытки установить магические отношения между фотографией и фотоаппаратом и отрицать посредством избирательной привязанности иррациональные и непонятные моменты, свойственные инструменту, отрицать принуждение, навязываемое процессом фотографирования, и единообразие, им вводимое, не могут быть ничем иным, кроме чисто словесных утверждений, каковым противоречат конкретные условия изготовления фотографий.

«Бывает аффективная привязанность к фотоаппарату; я обожаю “Лейку” физически и морально».

<sup>(10)</sup> Мы никогда не встречали текста или теории, которые утверждали бы или предлагали бы возможность удачной наивной фотографии; в фотографии нет Таможенника Руссо [Руссо, Анри Жюльен Феликс (1844–1910) — один из самых известных представителей наивного искусства, или примитивизма. — *Примеч. пер.*], но вместо наивных художников там непризнанные, вроде Атже [Атже, Эжен (1857–1927) — французский фотограф, снимавший преимущественно уличные сценки, нищих, кабаки и т. д. — *Примеч. пер.*].

<sup>(11)</sup> См. R. Gouriou, *La photographie et le droit d'auteur*, Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1959. Так, закон от 11 марта 1957 г., который «впервые относит фотографию к произведениям духа», оставляет эту привилегию «фотографическим произведениям художественного или документального характера», демонстрируя тем самым, что в фотографии творческий замысел может отсутствовать, а стало быть, он всегда под вопросом.

В действительности, состояние фототехники обязывает фотографа выполнять определенные операции, которые существуют его намерениям и которые, следовательно, могут восприниматься как жесты, свободно вызываемые его творческим замыслом и моделируемые по нему.

Итак, представляется, что эстеты фотографии, стремящиеся утвердить творческий замысел, только и делают, что обновляют культурный опыт в его изначальной форме. Чтобы утвердить победу культуры над природой предмета и фотоаппарата, эстеты должны навязать себе произвольные правила и учредить строгую систему запретов. Сводим ли мы автомат к рабской покорности, сочетаем ли мы свободу с правилами пользования автоматом — эта определяющая эстетика всегда вдохновляется одной и той же интенцией, а именно — отрицанием рока, который вроде бы навязывается автоматизмом.

«Клерг не проявляет фотографии в ванночке при необходимой температуре? Так ведь если он проявит их другим способом, получится результат, которого г-н Клерг желает. Самим фактом, что он проявляет не так, как другие, он запечатлевает свою личность, ее клеймо. Существует три категории фотографов: те, кто проявляет неправильно, — и это масса; те, кто проявляет правильно, — и это машина; а вот Клерг проявляет по-своему — таковы великие фотографы». «От фотографии необходимо добиться рабской покорности».

В эстетике Мэна Рея ошибка представляет собой крайнее осуществление упомянутой интенции: фактически она объединяет абсолют мастерства с абсолютом произвольности.

Мэн Рей, которому нравилось называть свой метод «ошибкографией», объявил: «Насилие над используемыми материалами гарантированно передает убеждения автора» (цитировано в: Beaumont Newhall, "Photographes d'hier et d'aujourd'hui" *Profils*, no. 15, printemps 1956).

Итак, правила, навязываемые себе эстетиками, всегда втискиваются в очень узкие рамки: чтобы утверждать добрую

волю художника, эти правила должны отрицать авторитет процедуры, не принимая и не признавая действительности случая. Такое эстетическое предприятие наводит на мысль о морали чистой интенции<sup>(12)</sup>. Фотограф, который в совершенстве сможет реализовать ригористический идеал практики, полностью избавленной от обусловленностей, навязываемых фотоаппаратом и фотографируемыми предметами, рискует выйти за пределы фотографии. Однако эта утопия может как следует реализоваться, лишь если она предстанет в качестве латентной истины всех фактических попыток избавления от обусловленностей и когда при этом то, что образует специфичность фотографии, не исчезнет. Если же попытки некоторых фотографов формально имитируют приемы других искусств, либо если у этих попыток нет иной связи с фотографией, кроме той, что возникает из использования фотографических химических веществ (химиграммы) или из пользования светом как графическим средством (фотограммы), то эти фотографии порицаются во имя специфичности фотографического искусства.

По существу, все происходит так, как если бы существовала совокупность процедур, жестов, предметов и жанров, из которых различные выразительные формы выбирали бы свойственные им средства, и каждая форма, исходя из совокупности возможностей, пыталась бы создать особую систему, отличающуюся по средствам, предметам и процедурам от систем, разработанных другими искусствами<sup>(13)</sup>. Приверженцы оспариваемого искусства, эстеты фотографии тем ревностнее желают сохранить оригинальность своих средств: так,

<sup>(12)</sup> Контент-анализ показывает, что в эстетических комментариях термины, обозначающие намерения художника, такие как искренность, подлинность, убежденность, встречаются чаще, чем термины, называющие качества произведения, такие как творческая манера, контрастность, кадрирование.

<sup>(13)</sup> Сложные случаи, когда какое-нибудь искусство пытается соперничать с другим: поэзия — с музыкой или скульптурой, живопись — с поэзией, не устраняют разделяющих их различий. К сходству всегда стремятся на уровне результатов, а не процедур и предметов, и — как ни парадоксально — лишь для того, чтобы подчеркивать различия.



например, подражать приемам или действиям художника означало бы впадать в плагиат по отношению к сакрализованному искусству или делать на него карикатуру<sup>(14)</sup>. Только этой ценой призвание эстетов фотографии может сохранить значимость и оригинальность. Итак, внимательная верность конкретной процедуре есть всего-навсего форма верности собственному призванию: она позволяет определить фотографическое искусство, противопоставляя его другим искусствам, и предохраняет его от ассимиляции, которая могла бы свести фотографию на уровень второстепенного искусства. Но эта верность имеет, прежде всего, другую функцию. Стремясь отрицать природную обусловленность творчества, мы рискуем впасть в неопределенность двойственного произведения культуры, когда оно предстает как приблизительная и посредственная реализация замыслов, которые лучше исполняются другими искусствами и могут быть отчасти и несовершенно проанализированы с помощью бесконечного множества критериев.

«Фотография сама по себе настолько богата, что фотомонтаж все портит. У вас в руках и так бесконечность, и если вы возьметесь за другую, то дело не пойдет и вы пропали» (Ж.-П. Сюдр).

Итак, эстетическая интенция, утверждаемая в правилах, обеспечивающих и выявляющих мастерство владения фотоаппаратом, не в силах устранить самого фотоаппарата, потому что он до сих пор сопряжен с наилучшим принципом регулирования съемок. История фотографического искусства в достаточной степени доказывает, что оно может складываться и представлять в качестве такового, лишь если оно находит принцип ограничения в своем предмете и в своих средствах<sup>(15)</sup>. В Со-

<sup>(14)</sup> «Вмешательства фотографов — это всегда фотографические вмешательства: проявка негатива, печатание снимков. Как только вы уберете что-нибудь с негатива или что-нибудь добавите на снимок, вы попадете в сферу рисунка».

<sup>(15)</sup> Это историческое напоминание, которое заимствует информацию из статьи Бьюмонта Ньюхолла [Ньюхолл, Бьюмонт (1908—1993) — амери-

единенных Штатах, после периода введения художественной фотографии, являвшейся всего лишь «бесплодной подделкой под академическую живопись», первая эстетика, эстетика движения «Фото-сецессион»\*, которой дал определение Стиглиц\*\* в 1910-е гг. и которая вдохновлялась живописью, соглашалась с прямыми и иногда сложными ручными коррективами, впоследствии отвергнутыми как относящимися к рисунку или к гравюре<sup>(16)</sup>. Свобода, позволявшаяся в сфере средств, была принята и возможна, потому что существовал принцип ограничений со стороны целей: обнаруживая в схожести с произведениями живописи недвусмысленный эстетический принцип, художественная фотография могла реализовываться, не требуя ограничения в средствах. Впрочем, не является ли тщательная регламентация дозволенных средств, которую навязывают себе виртуозы, тем более необходимой, когда фотографируемый предмет становится менее определенным?

канский искусствовед, куратор художественных выставок и фотограф. Написал чрезвычайно авторитетную «Историю фотографии». — *Примеч. пер.*] об эволюции фотографического искусства в Соединенных Штатах (*loc. cit.*), не претендует на то, чтобы реконструировать полное развертывание истории фотоискусства, но его задача — проиллюстрировать логику, действующую в разных фотографических эстетиках.

\* У Шамборедона ошибка: Photo-session. — *Примеч. пер.*

\*\* Стиглиц, Альфред (1864—1926) — великий американский фотограф, создатель галереи «291» и журнала Camera Work. — *Примеч. пер.*

<sup>(16)</sup> К примеру, негативы, отпечатанные на бумаге, можно было исправлять карандашом, а композиция напоминала работу живописцев (Beaumont Newhall, *loc. cit.*).

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ И СОЦИАЛЬНАЯ ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ

Кажется, что работы фотографа никогда не бывают достаточно эксплицитными для того, чтобы они сами по себе навязывали тот смысл, каким фотограф пожелал их наделить. Как беспокойством, так и выбором сюжетов эстеты демонстрируют, что они всегда сомневаются в ценности своих выразительных средств и в возможности создания «сплошь» значимых фотографий. Даже наиболее признанные виртуозы порою утверждают, что у них нет иллюзий относительно получения снимков, наделенных смыслом<sup>(17)</sup>. Снять фотографию, которая недвусмысленно и сама по себе внушала бы смысл, вложенный в нее фотографом, часто кажется недоступным или по крайней мере очень трудным.

«Чего я отчаянно ищу, так это уникальной фотографии, которая оказалась бы самодостаточной благодаря своей строгости и напряженности, — хотя и не претендую заниматься искусством, психоанализом или социологией; лишь бы сюжет фотографии превосходил уровень забавного рассказика» (Н. Cartier-Bresson, *op. cit.*).

Ссылка на изображенный предмет всегда вводит избыток паразитных индикаций, набросков неконтролируемых значений, второстепенных смыслов, которые допускают всевозможные толкования, ни одно не обосновывая. Только внешние и сопутствующие обозначения могут устранять множественность смыслов фотографии. Мы можем, например, задаться вопросом, не обязаны ли старые фотографии своей многозначительной ценностью забвению и отчуждению, способствующим исчезно-

<sup>(17)</sup> «Я никогда не находил пейзажа, иллюстрирующего тему, о которой думал; я вижу пейзаж, проникаюсь им, беру фотоаппарат и фотографирую. Когда я получаю фотографию, то нахожу, что мое видение оказалось предано; она реалистична, объективна, перспектива не нарушается, нет деформаций, которые отсылали бы к личности фотографа (...). Когда я фотографировал эту дюну, я был искренним; ну и вот — она никуда не годится. Искренность ничего не дает. Фотография ничего не говорит».

вению обилия смыслов в пользу одного-единственного смысла: старины или устарелости. Так, на фотографиях Атже мы видим уже не улицы или магазины в их случайной конкретности, каковую не можем распознать; мы замечаем одно-единственное значение: прошлое само по себе.

Применяемые фотографами художественные средства чаще всего имеют целью сделать фотографию однозначной либо соотнести избыток означающего с неким единственным означаемым. Подпись, используемая наименее уверенными в себе виртуозами, — самое грубое из этих средств, так как она признаёт недостаточность, которую она должна смягчить. Но существуют и более тонкие формы, у которых та же природа и которые отвечают той же потребности. Таковы «литературные фотографии», прославляющие живописцев или писателей<sup>(18)</sup>. Разве портреты художников не черпают особенную ценность из произведений и жизни своей модели, которые образуют нечто вроде подписи к фотографии? Так, в портрете Джакометти\* работы Картье-Брессона именно потому, что рядом с Джакометти мы видим тоненькие и дрожащие силуэты его статуй, мы понимаем, как истолковывать «размытость» силуэта скульптора. Кроме того, риторика фотографии всегда склонна формировать один-единственный смысл, сокращая или упорядочивая изобилие обозначений, которые в какой-то степени содержит всегда воспринимаемая ссылка на воспроизведенный предмет.

Виртуозы составляют серии фотографий на одни и те же темы; так, Л. Клерг снимал серии снимков быков на арене, ню, мертвых птиц.

Избыточное утверждение одного и того же значащего замысла через ряд фотографий позволяет нейтрализовать множе-

<sup>(18)</sup> «Когда я снимаю фотографии для самого себя, они являются литературными; это воображаемые фотографии, сделанные как попытки проиллюстрировать какую-нибудь тему».

\* Джакометти, Альберто (1901–1966) — швейцарский скульптор, живописец и график. В 20-е гг. испытал влияние кубизма и сюрреализма; после Второй мировой войны обратился к экзистенциальной теме одиночества человека. — *Примеч. пер.*

ственность противоречивых обозначений, чтобы во всей серии последовательных видов распознавался один и тот же замысел.

На уровне одной-единственной фотографии привилегированными фигурами фотографической риторики являются аккумуляция и антитеза: в первой множество обозначений подкрепляют друг друга, когда одни опираются на другие ради создания смысла; во второй разнообразием обозначений пренебрегают ради значения, возникающего из оппозиции между двумя предметами, которые сопоставляются посредством неожиданной встречи. Чтобы устранить эту неопределенность, недостаточно отказаться от всех ссылок на модель и ее деформации. Сотворенные предметы, избавленные от связи с моделью, не приобретают однозначного смысла, а вот противоречия, связанные с процессом творения, приумножаются: отсутствие объекта референции усиливает сомнения в отношении образа как продукта, полученного вслепую.

В отсутствие какой бы то ни было сложившейся системы символов обозначения фотографии остаются неопределенными, смутными и двусмысленными. Кроме того, истолковывающая их публика не может ни относиться к ним с эстетической позиции, ни подходить к ним с какими-то особыми ожиданиями. В лучшем случае художественная фотография образует предмет с негативным определением — будучи противопоставлена фотографии газетно-журнальной или рекламной, и требует на правах иллюстрирующей фотографии незаинтересованного толкования, которое к тому же не будет эстетическим. Сам способ, каким эстеты предъявляют свои фотографии, свидетельствует о разнообразных усилиях, направленных на то, чтобы показать их специфичность и тем самым вызвать у публики взгляды, отличные от тех, какие она обычно усваивает. Так, выбор конкретного формата, показ фотографий, наклеенных на деревянную основу, уничтожение негативов с целью придать снимку «ауру» уникального произведения, наконец, выбор единственных в своем роде тем, независимо от того, идет ли речь о темах «незначительных» или же благородных и обладающих поэтической ценностью, не имеют иной цели, кроме подчеркивания странности фото-

графий и поэтому внушения какого-то исключительного их толкования. Не будет ли достаточным для формирования чисто фотографической символики, если эти фотографии будут истолковываться с отсылкой к другим произведениям или согласно схемам интерпретации, сравнимым с теми, что приложимы к другим произведениям искусства?

Итак, эстеты работают с ближайшей причиной своих трудностей, при этом не замечая, что та зависит от какой-то отдаленной причины и что социально обусловленные свойства фотографии с трудом позволяют занимать по отношению к фотографии эстетическую позицию.

Следовательно, пользуясь неопределенным средством выражения (так как оно не может отсылать ни к какой системе символов), фотографы должны вопрошать о смысле своих фотографий у высоко ценимых предметов и у традиций, дающих этим предметам высокую оценку. Эстетика, которую можно назвать «платонической», эстетика дешифровки и обнаружения скрытого смысла выражает и глубинную истину фотографии<sup>(19)</sup>.

«Фотограф видит в предмете фотографию, которую он сделает. Его увлекает не сам предмет, но скорее какая-то “фотографическая материя”. Вот почему для фотографа очень важно воображение, сравнимое с воображением музыканта: когда Моцарт слышал пение птицы, он фактически слышал некую возможную “музыкальную материя”, а не “пение”» (Brassaï, *loc. cit.*).

Таким образом, фотография сродни многочисленным формам собирания природных объектов, считающихся намеками, завуалированными эскизами произведений искусства, — имеются в виду, например, нагромождения бревен или камней<sup>(20)</sup>.

Эта эстетика близка той, которую Пруст описал у Эльстира\*

<sup>(19)</sup> «Фотография для меня — это признание реального существования ритма поверхностей, ритма линий, ритма валеров» (Cartier-Bresson, *op. cit.*).

<sup>(20)</sup> Смысл некоторых скульптур Брассая часто состоит в выявлении скрытого намека, содержащегося в маленьком или большом камне: легкого дополнения, последнего штриха художника достаточно для того, чтобы открыто предстал смысл, на который этот предмет делал едва ощутимый намек.

и которую он приписывает «износу» гения: «Он приближался к тому возрасту, когда для возбуждения наших духовных сил мы рассчитываем на физическое удовлетворение, когда духовная усталость, склоняя нас к материализму, и ослабление жизнедеятельности, делая возможным пассивное подчинение внешним влияниям, постепенно приучают нас к мысли, что есть, может быть, такие привилегированные тела, занятия, ритмы, столь естественно воплощающие наш идеал, что, даже не обладая талантом, только воспроизводя движение плеч, изгиб шеи, мы создали бы мастерское произведение»<sup>(21)</sup>. Фотографический взгляд воспринимает и фиксирует предметы, которые, как кажется, несут произведение искусства «в готовом виде». Но реминисценции взгляда возможны, лишь когда их признают группы, определяющие некую традицию, а фотограф разделяет их ценности.

Список высоко ценимых тем фактически определяется не ссылкой на какую-нибудь культуру, но знакомством с некоей малой группой. Тем самым разнообразие взглядов виртуозов может объясняться отношениями, которые они поддерживают с этими группами, и разнообразием традиций и отношений с культурой, обусловленным принадлежностью к этим группам. Например, мы видим, что у наиболее несомненных виртуозов иерархия высоко ценимых предметов определяется соответствующей группой художников и писателей.

Многие фотографии Brassia отсылают к литературным темам (кошки\*\*, ночной мир Парижа); так же обстоят дела с фотографиями Люсьена Клерга, приверженца «фотографической поэзии».

\* Чертами художников-импрессионистов — главным образом Клода Моне и Ренуара — наделяет Пруст художника Эльстира, одного из персонажей своего многотомного цикла «В поисках утраченного времени» (Энциклопедия импрессионизма. Пер. с франц. Н. Матяш. — М.: Республика, 2005. С. 18). — *Примеч. пер.*

<sup>(21)</sup> Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu. A l'ombre des jeunes filles en fleur*. Gallimard. Paris [Пруст М. Под сенью девушек в цвету. Пер. А. В. Федорова под ред. А. А. Франковского — М. 1935. С. 435.].

\*\* Отсылка к знаменитому стихотворению Бодлера «Кошки» и к двум менее известным его стихотворениям с одинаковым названием «Кошка». — *Примеч. пер.*

Итак, мы полностью поймем эстетику каждого фотографа, только если учтем отношения фотографов с группами, определяющими смысл, который они находят рассредоточенным в вещах.

Именно отношения с легитимирующей группой и с воспринимающей публикой определяют модальность и многозначительность вопросов, которые ставят перед собой виртуозы; именно эти отношения обуславливают осознание особых свойств фотографии, которое для них характерно. Например, если фотография никогда не наделяется уникальной ценностью, поскольку считается, что ее можно повторить, то дело еще и в том, что публика не подготовлена искать различия и во всяком случае неспособна различать тонкие вариации, которые отличают друг от друга сравнимых между собой фотографов и определяют оригинальный стиль конкретного фотографа. Отсутствие стиля и оригинальности есть, прежде всего, отсутствие публики, способной воспринять то, что образует стиль и оригинальность. Значит, беспокойство о легитимности, как и забота о творческой свободе, рождается в отношениях к некоей группе и через таковые отношения<sup>(22)</sup>. Если забота о творческой свободе, обусловленная отношением к фотоаппарату, присутствует у всех фотографов, то эта забота принимает различные формы в зависимости от отношений фотографов с группами, которые определяют для них совокупность значимых тем. Так, мелкобуржуазные эстеты из фотоклубов находят в своих группах нормы академизма, определяющего совокупность легитимных тем. Обреченные на прилежные поиски этих тем, они пренебрегают беспокойством по поводу творческой свободы и отвергают трюкачество и технические манипуляции, защищая эстетику «правильности». Культурные потребители, мелкобуржуазные эстеты немало сделали, когда смогли распознать в мире природы престижные темы ученой традиции, которую они именно так пытаются освоить.

<sup>(22)</sup> Если различие между типами вопросов имеет место, когда мы хотим уловить замыслы эстетов и конкретные проблемы, с которыми они сталкиваются, то уникальные эстетики возникают из-за одновременного обращения к этим двум порядкам проблем.



Перечисление художественных школ, на которые в поддержку своего мнения ссылается президент одного фотоклуба, в достаточной степени характеризует его вкусы: «Я научился любить и оценивать: египетское искусство, этрусскую керамику, греко-римские скульптуры, мозаики Равенны, первобытных художников, великих живописцев Ренессанса и их произведения, художников фламандской школы. Ближе к нам — импрессионистов, Родена, Бурделя... всевозможные произведения, чья красота сформировала мой вкус и послужила мне солидной основой, на которую опираются мои эстетические суждения» (J. Fage, "Evolution de l'art ou un cas de conscience". *L'Officiel*, juillet 1962.)

Мелкобуржуазные эстеты пренебрегают вызовом, который бросает им автомат, потому что художественный замысел не может реализоваться лучше или иначе, нежели когда человек, опираясь на хороший вкус, использует рассудок для отбора наиболее благородных тем.

Итак, мы понимаем, что эстетические упражнения реализуются естественно, в некоем соревновании. Так как существует незыблемая иерархия благородных эстетических предметов, эстетический успех не может быть ничем иным, кроме признания этих предметов, а художественное совершенство может быть лишь безукоризненной презентацией этих предметов, схваченных в их наиболее прекрасном аспекте; следовательно, эстетическая деятельность может разворачиваться в застывших рамках конкуренции, которая напоминает об иерархии благородных предметов и сосредоточивает на них внимание. Этот эстетический взгляд, по существу, связан с двойственной культурной позицией, которая внушает нам, что существуют благородные темы и искусства, однако не дает достичь их полного познания. Следовательно, практика академической фотографии позволяет завязать знакомство с легитимными искусствами, упражняясь в познании их излюбленных тем или предпочитаемых ими ситуаций.

Сакрализованные виртуозы, со своей стороны, находят весьма ясное определение легитимных тем в традициях групп художников или писателей, с которыми они общаются и чьими

портретистами зачастую являются. Вследствие этого сакрализация виртуоза есть нечто большее, нежели покупка его работ музеями или коллекционерами; нечто большее, нежели восхищение группы писателей или художников или его признание такой группой. Наиболее знаменитые фотографы-эстеты, например, Мэн Рей, Брассай или Клерг, в первую очередь отличаются тем, что они принадлежат к группе художников или писателей, чьи произведения, декларации или предисловия образуют приближенный или отдаленный комментарий для их произведений. Восхищение со стороны равных образует частичную легитимность, которой достаточно, по крайней мере, для оправдания фотографа как художника. Кроме того, внимание к техническим нормам у знаменитых фотографов не столь щепетильно: художественный замысел и художественное качество в достаточной степени доказываются у них отбором предметов, обретающих ценность в пределах их группы. Тревожные поиски наиболее значительного смысла важнее, нежели попытки утверждения мастерства, так как разнородность среды общения, открытой влияниям различных школ, способствует связям знаменитых фотографов с иногда расходящимися между собой традициями.

Будучи всегда интегрированными в какую-нибудь группу и соотнесенными с некоей — академической или модернистской — традицией, эти виртуозы противостоят тем, кто, не признавая законности академизма и не разделяя непреложностей, утверждаемых художественной средой, обречены на уединенные поиски произведения искусства. У последней группы виртуозов, не уверенных в собственной творческой свободе и колеблющихся относительно значения их творчества, проблемы, которые ставит использование фотографии, ощущаются с наибольшей остротой. Итак, они с величайшим прилежанием стремятся к созданию значительных, мастерских произведений. Однако определяющие нормы и колеблющийся смысл фотографий поддерживают идею произвольности и неопределенности художественной деятельности. Значит, эстетические усилия этих виртуозов состоят, прежде всего, в символических декларациях об условиях возможности их собственных произ-

ведений, а их творчество, как и эстетика, есть не что иное, как утверждение чистых эстетических замыслов.

«Правил не существует, но существенный момент для всех искусств — то, что их предлагает сам художник. Что важно, так это располагающийся за ними человек, все, что думает, пытается выразить этот человек (...). Для живописца, независимо от его живописи, наибольшее значение, наибольшую важность имеет стоящий за ней человек (...). Публика плохо осведомлена; ей все нравится» (J.-P. Sudre)<sup>(23)</sup>.

Находя крайнее выражение у эстетов-одиночек, эта неуверенность все-таки не игнорируется ни одной из выделенных нами групп, так как признание и уверенность, находимые эстетиками-одиночками в различных группах, никогда не бывают такими, чтобы отменять вопросы и способствовать забвению сомнительного.

На самом деле не столько условия жизни эстетов-одиночек, никогда не являющиеся достаточно спокойными для того, чтобы они могли жить своими произведениями, сколько осознание ситуации, в коей свершаются их художественные попытки, и обстоятельства, которые делают эти опыты возможными, всегда выставляют их работы как спорные<sup>(24)</sup>. Итак, поскольку оригинальность произведения подвергается двойной угрозе — во-первых, пройти незамеченным, так как нет публики, способной его оценить, а во-вторых, подвергнуться отрицанию, так как особенности его стиля преобразуются в общепринятые приемы, — роль группы, признающей и санкционирующей худо-

<sup>(23)</sup> Ж.-П. Сюдр. Аналогичные черты мы можем найти в традиционных искусствах. Когда произведение искусства, отвергая традицию, из-за которой возникает трудность, становится эскизом к произведению или отказом от него, оно может основываться только на жизни художника. Принцип дифференциации является внешним. Нельзя ли тем самым объяснить растущий интерес к жизни художников, приумножение биографий и мемуаров художников? Для того чтобы шедевр не оставался недооцененным, его автором должен быть признанный художник, т. е. известный в качестве авторитетного.

<sup>(24)</sup> Кроме того, так объясняются некоторые оговорки даже признанных виртуозов, таких как Картье-Брессон, отрекшихся от того, что они стремятся создавать произведения искусства, и заявляющих, что их цель — попросту значительная иллюстративная фотография.

жественное произведение, остается существенной. Только так можно установить приоритет произведения и его уникальность: заслуга произведения тем самым всегда получает признание по причинам, чуждым самому произведению.

Эстетика, возникшая из страха увидеть творческий замысел «натурализованным» с помощью фотоаппарата, и символика, определяемая лишь в связи с какой-нибудь группой, недостаточно необходимы, чтобы быть признанными в качестве универсальных. Именно эта неопределенность объясняет то, что фотографы часто и прилежно ищут «внешние признаки» художника, такие как абстрактное отстаивание свободы, склонность формировать кружки, художественная риторика, обобщенное принятие как в дискурсе, так и в жизненном стиле позиций, характерных для «артистизма». Само разнообразие инстанций легитимности обретает здесь определенную функцию. Самим взаимным противостоянием различные группы предоставляют нечто вроде взаимной гарантии обоснованности теорий, которые они защищают или вдохновляют. В мире виртуозов функция взаимодействия критики и полемики, по меньшей мере, подтверждает веру каждой группы в ценность ее теорий.

В определяющих культурах, которые всегда позволяют заметить вызвавшую их интенцию и создавшие их группы, фотографическая эстетика переживается как правила игры, надуманные и нелегитимные. Помимо этих правил, эсты всегда замечают установившие их группы. Эстетические дискуссии никогда не перестают происходить в качестве особой формы межгрупповых отношений, а восприятие этих дискуссий становится тем живее и обостреннее, что каждая из антагонистических групп всегда в конечном счете изобличает в эстетике, противоположной ее собственной, произвольные декларации узкой секты. Обвиняют ли судей конкурсов за то, что они используют эстетические каноны ради утверждения своего господства<sup>(26)</sup>; описываются ли отношения между фото-

<sup>(26)</sup> «Эти изобретатели отовсюду насобирали то, что они объявляют шедеврами, правилами их создания или канонами, и, размахивая ими во все стороны человеческой глупости, назначают себя президентами, комиссарами или художественными советниками» (*Ciné photo magazine*, août-septembre 1956).

графией и живописью как отношения между двумя конкурирующими обществами<sup>(26)</sup> — через дискуссии между школами всегда дает о себе знать некое социальное восприятие.

Стало быть, эстеты фотографии трезво осознают социальное положение своего искусства. Когда они изобличают двойственный социальный статус фотографии, они называют подлинную причину своих мучений. Вероятно, этот статус зависит от специфических свойств акта фотографирования и его инструмента, но зато он, бесспорно, объясняет характер отношений, которые эстеты поддерживают со своим инструментом, и противоречие в выдвигании фотографических произведений на уровень эстетики, когда при соблюдении произвольных правил никак не удастся добиться уверенности, которую дает соблюдение простых норм практики, упраздненных, но не замененных и не отживших. Если все эстеты согласны между собой по меньшей мере в притязании на музей фотографии<sup>(27)</sup>, священное место, где хранятся сакральные произведения, то дело в том, что эта родовая сакрализованность могла бы оправдать по меньшей мере амбиции, связанные с эстетическим творчеством в фотографии.

Остается задаться вопросом, почему виртуозы допускают столь неудобную для себя ситуацию, решаясь относиться к фотографии как к искусству. Для выбора выразительного средства, которое обрекает художественный замысел скорее на самопровозглашение, чем на осуществление, вероятно, необходимо воодушевление одной лишь интенцией быть художественным. Поэтому, изучая группы, поощряющие эту конкретную форму эстетических амбиций, изучая виртуозов из фотоклубов и прежде всего профессиональных фотографов, мы сможем понять, как возникает призвание фотографа-художни-

<sup>(26)</sup> Так, в выражениях, где метафора описывает отношения между художественными формами как отношения между малыми обществами: «Он, конечно, заставит говорить о себе в сфере искусства к величайшему благу для фотографии» (*Feuillets de la Société française de photographie*, juin 1960). «Этот фотограф достигает результатов, которые было бы интересно сопоставить с произведениями, возникшими благодаря воображению какого-нибудь великого имени современной французской живописи» (*Ibidem*).

<sup>(27)</sup> Это притязание высказывается во всех журналах и манифестах.

ка. Социологический метод, сводящий осознанные замыслы к их объективной истине, может стать здесь менее редуционистским, чем где бы то ни было: и действительно, эстетический замысел, выбирающий развертывание в той сфере, где он обречен оставаться замыслом, возможно, есть не что иное, как завуалированное выражение некоей социальной интенции.

## ГЛАВА 5

### РЕМЕСЛЕННИКИ ИЛИ ДЕЯТЕЛИ ИСКУССТВА?

(Люк Болтански, Жан-Клод Шамборедон)

Учитель. Эти языки отличаются друг от друга не словарным составом, который у них абсолютно идентичен, не структурой фразы, которая в них во всех одна и та же, не интонацией, в которой нет никаких различий, и не ритмическим строем... они отличаются...

Ученица. Чем?

Учитель. Тем, чего нельзя определить и что познается очень нескоро, в результате долгих трудов...

Ученица. Да?

Учитель. Да, мадмуазель. Тут нет никаких правил. Все решает интуиция. Но чтобы она появилась, надо учиться, учиться и учиться.

Ионеско, Урок [пер. Н. Мавлевич]

### ОЖИДАНИЕ ПРОФЕССИИ И ОЖИДАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛОВ

Занимаются ли люди фотографией как профессиональной деятельностью для того, чтобы интегрироваться в профессиональную группу и воспринимать себя в качестве ее членов<sup>(1)</sup>?

<sup>(1)</sup> Опрос, посвященный профессии фотографа (январь-июнь 1964 г.), затрагивал двести тем. После проведения пятидесяти полудирективных интервью ста пятидесяти профессиональным фотографам был предложен опросник. Систематическая выборка была составлена на основе фактических статистических данных, весьма несовершенных вследствие объективных свойств профессии: неопределенность статусов и большая мобильность делают сложными подсчеты и неопределенными — категории.

Фотограф является или считает себя изолированным: не следует ли в редкости дружбы и личных уз между фотографами видеть, прежде всего, примету этой изоляции<sup>(2)</sup>? Фотограф считается «индивидуалистом», «сторонником частной жизни», «ревнивцем своих работ», словом, независимым человеком, который «ворует идеи у других и не умеет сотрудничать». И прежде всего этому особому характеру, признаваемому всеми профессионалами, приписывают неорганизованность самой профессии.

«Они неуживчивы, им не удастся сделать задуманного, и они не осознают, что им это могло бы удаться, если бы они работали сообща; у них нет синдикалистского духа, это профессия, которая плохо себя защищает» (фотограф, преподаватель Технической школы фотографии и кинематографии).

И все-таки образ недифференцированной среды, где правит «закон джунглей» (фотограф-портретист, 60 лет) или «закон среды» (промышленный фотограф, 35 лет), иногда сменяется образом группы (или группки), организованной ячейки, где могут возникнуть новая профессия и новые фотографы. Когда фотографов просят охарактеризовать самих себя и свое ремесло, фотографы всегда дают себе определение, упоминая личные своеобразие и оригинальность и противопоставляя себя скорее другим фотографам, нежели представителям других профессий. Отвергая всякое единство своей профессии, чтобы с большим успехом утверждать разнообразие профессионалов, фотографы как будто бы всегда склонны усматривать агрессию в вопросах о своей профессии и своем положении в этой профессии. Они становятся разговорчивыми лишь для того, чтобы строить утопию организованной профессии. Образ упорядоченного разнообразия, каковое является всего лишь

<sup>(2)</sup> Будучи спрошенными о профессиях лучших друзей, 65% профессиональных фотографов, участвовавших в опросе, не упоминают собратьев-фотографов. «У меня нет друзей-фотографов, это корпорация, где не разговаривают, не завязывают контактов, где разыгрывают друг над другом злые шутки» (фотограф-портретист, 45 лет).



замыслом, довершает и подкрепляет идею неформального разнообразия, заданного как реальность. Высказывать идеальный способ организации идеальных фотографов означает, прежде всего, утверждать, что никакого единства существовать фактически не может: образ совершенства — всего лишь инвертированное отражение описания плохого фотографа.

«Группы фотографов зачастую вводят в заблуждение: возьмем группу Пятнадцати: это была группа художников, союз сил, устремленных к одной и той же цели, множество положений было установлено с самого начала; но, по существу, генеральной линии не было. (...) Пятнадцать фотографов объединились, чтобы говорить между собой, обмениваясь мнениями. (...) Взаимная коммуникация, разделение на группы, объединение с целью говорить о ремесле — таковы основные причины этого движения. Они устраивали обеды; я туда ходил, разговоры были никудышными. Ничего из этого не вышло» (промышленный фотограф).

Описывать одиночество фотографа-кустаря, или одиночество изолированной группы, или же одиночество фотографа, изолированного в рамках изолированной группы, всегда означает варьировать одну и ту же тему согласно одной и той же логике.

Не зависит ли эта нехватка единства скорее от характеристик профессии, чем от «свойств» профессионалов, и не отражается ли здесь объективное разнообразие условий? Профессия фотографа включает в себя наемных служащих, но также и независимых трудящихся, мелких ремесленников, работающих в одиночку или с помощью принадлежащих к их семьям работников ручного труда, — или настоящих начальников предприятий, где работает больше десяти лиц, получающих зарплату<sup>(3)</sup>. Разница зарплат и доходов столь же велика, как различие между накоплениями, необходимыми, чтобы

<sup>(3)</sup> 35% фотографов, которых коснулся опрос, являются служащими, а 65% — независимыми работниками. На 63% предприятий, возглавляемых этими последними, занято менее четырех человек, на 27% — от четырех до семи, а на 10% предприятий работает восемь человек и больше.

купить по случаю хороший фотоаппарат для «фрилансера»<sup>(4)</sup>, и инвестициями на покупку, например, больших фотостудий или оборудования, необходимого для обработки цветных эмульсий<sup>(5)</sup>. Еще значительнее — разнообразие деятельности фотографов. Многочисленные фотографы обрабатывают произведения любителей, продают фотоаппараты и фототовары и принимают всевозможные заказы на съемку. Между тем мы видим, как возникает новый тип профессионалов, специализирующихся по лабораторным работам или по фотосъемке и занимающихся, например, промышленной фотографией, фэшн-фотографией, фотографией киносъемочных площадок, газетно-журнальной фотографией, фотопортретом, художественной фотографией и т. д.<sup>(6)</sup> Все это — различные специальности, и все они позволяют тем, кто ими занимается, в одинаковой степени выделиться в качестве фотографов, хотя разнообразие фотографов делает сложной задачу строгого и исчерпывающего определения этой профессии<sup>(7)</sup>.

Можно ли утверждать, что фотографы дают поводы говорить о различиях такого рода? Разнообразие инвестиций, используемого материала, размера предприятий, или даже объема специализации, занимает в их суждениях лишь незначительное место. Наоборот, различия, касающиеся взглядов на занятия фотографией в собственном смысле, а еще больше — затрагивающие определение того, чем является

<sup>(4)</sup> Независимый фотограф, для которого фотография не всегда составляет основную деятельность и который продает свои работы при посредничестве агентств.

<sup>(5)</sup> В нашей выборке 24% лиц, получающих зарплату, зарабатывают менее 800 франков, а 22% — больше 2500 франков.

<sup>(6)</sup> 33% опрошенных фотографов занимаются только съемкой, 17% — только работой в лаборатории; 50% делают и то и другое.

<sup>(7)</sup> «Мы обратились в CNPC (Национальную профессиональную консультативную комиссию), чтобы узнать, сколько имеется фотографов. Узнать невозможно: фотографы повсюду записаны под другими профессиональными рубриками. У нас нет определения должностей. А ведь во всякой хорошо организованной профессии существует организация должностей» (фотограф, фотографическая служба CNRS [Centre Nationale de la Recherche Scientifique, французский Национальный центр научных исследований, общественная организация, координирующая работу различных учреждений фундаментальной науки. — *Примеч. пер.*]).

или чем должна быть идеальная позиция фотографа по отношению к своей деятельности, — вот что полностью занимает мысли фотографов и их внимание. И все-таки почему фактические различия во взглядах (и в репрезентациях этих взглядов) упорядочиваются не согласно категориям, объективно определяющим положение фотографов в своей профессии? Процент фотографов, утверждающих, например, что занятия фотографией представляют собой художественную деятельность, или художественное ремесло, или «такое же ремесло, как другие», является одинаковым для всех опрашиваемых, не завися от профессионального статуса, от специальности, доходов или типа деятельности; то же самое касается чтения профессиональной прессы — хороший признак интереса к деятельности, признак определения, которое этой деятельности дают, или даже интеграции в профессиональную среду<sup>(8)</sup>. Можно привести массу примеров такого рода. Дело выглядит так, как если бы распределение позиций и образов профессиональной деятельности в обществе фотографов происходило благодаря каким-то играм случайности или одной лишь силе психологических определяющих факторов и возможностей конкретного выбора.

К различиям по статусу, доходам или специальности необходимо добавить (и это немаловажно) разные типы образования<sup>(9)</sup>.

<sup>(8)</sup> Число прочитанных журналов варьирует несущественно — независимо от специальности, от статуса служащего или ремесленника, и наконец, от дохода или от размеров предприятия, возглавляемого фотографом.

<sup>(9)</sup> 13% опрошенных фотографов когда-то учились в Технической школе фотографии и кинематографии, 10% закончили другие школы (некоторые — Французский институт фотографии в Париже, но больше всего — германские или швейцарские школы), 7% посещали вечерние курсы, чтобы получить свидетельство о профессиональной пригодности фотографа. Наконец, у 67% нет никакого диплома: они обучались ремеслу либо самостоятельно, либо будучи учениками в фотоателье. Эти результаты можно сопоставить с результатом опроса о профессиональной фотографии, проведенного между 1944 и 1945 гг. в *British Institute of Public Opinion* [Британский институт общественного мнения (англ.)]. — *Примеч. пер.*] (процитировано в: *Photography as a Career*, Krazná Krautze. Focal Press, London, 1946). 50% фотографов, затронутых этим опросом, получили образование, обучаясь у фотографа, 22% — работая в качестве любителей, 12% — в учебных заведениях и 16% — разнообразными не конкретизированными способами.

Доступом к профессии фотографа никакое законодательство не управляет: фотографом можно стать когда угодно и как угодно. Для занятий фотографическим ремеслом закон не требует ни обладания наиболее элементарным государственным дипломом (свидетельство о профессиональной пригодности), ни посещения какой-либо школы, ни даже ученичества у фотографа<sup>(10)</sup>. И все-таки соответствует ли разнообразие специализаций разнообразию типов деятельности, уровню технических знаний, а следовательно, и квалификации, необходимой для их применения? За исключением незначительного числа специализаций, например медицинской или астрономической фотографии, которые требуют применения особых методов, когда сама фотография включена в совокупность профессий, выходящих за ее рамки, использование специальной фотографии совершенно не зависит от личной квалификации фотографа. Приобретение квалификации в школе систематически не приводит к получению фотографической специализации, которая считается наиболее сложной<sup>(11)</sup>. Оно не повышает шансы стать кустарем, как и шансы возглавить важнейшие фотографические предприятия. Приобретение квалификации для наемных работников еще в меньшей степени обещает повышение зарплаты, так как иерархия вознаграждений варьирует в обратной пропорции по отношению к квалификации<sup>(12)</sup>. Квалификация не затрагивает ни представлений, составляемых фотографами об их профессиональном будущем, ни мнения о типе образования, необходимого для того, чтобы заниматься ремеслом. Без единообразной профессиональной подготовки у фотографов не-

<sup>(10)</sup> «Семь-десять лет назад случилась исходящая от начальства попытка регламентировать доступ к профессии фотографа: это был проект декрета; согласно этому проекту декрета, чтобы утвердиться в качестве фотографа, потребовалось бы как минимум пять лет практики; необходимо было быть принятым своим сообществом» (фотограф, фотографическая служба CNRS).

<sup>(11)</sup> Кажется, что для нынешнего положения дел характерно скорее противоположное: в школе фотографии учились 17% специализированных фотографов, и там же учились 33% фотографов — «на все руки мастеров».

<sup>(12)</sup> Фотографы, приобретшие квалификацию в школе, зарабатывают в среднем 910 франков, а неквалифицированные — 1200 франков.

возможно найти общие правила и представления, способствующие постоянству и единству профессиональной группы.

Не объясняются ли разнообразие сред, где вращаются фотографы, и бесполезность их профессиональной квалификации эволюцией профессии, требующей все меньшей компетенции? Даже если мы отвергнем иногда вычерчиваемую фотографами картину (где идеализированное прошлое слишком уж отчетливо противостоит обесцененному настоящему), остается справедливым, что профессиональная практика фотографии сегодня требует познаний меньше, чем прежде, и приобретаются они быстрее. Совершенствование фотоаппаратов и фототоваров, благодаря усилиям в основном инженеров-изготовителей, позволило провести рационализацию труда. Задачи, прежде достававшиеся профессиональным фотографам, упростились: тончайшие и труднейшие операции, которые вынуждают на использование сложного оборудования, не достаются фотографам, став специальностью квалифицированных техников.

Кроме того, хотя с конца прошлого века фотографы уже не готовили эмульсии самостоятельно, им необходимо было контролировать воздействие света на эти эмульсии, избирать раствор диаграммы в зависимости от скорости обтюрации, готовить ванночки для проявки снимков: эти многочисленные операции — в отсутствие специальных аппаратов и по причине зачаточного характера оборудования (а прежде всего из-за трудностей с применением чувствительных поверхностей с очень незначительной свободой экспозиции) — требовали ловкости и умелости в применении бесконечного числа конкретных рецептов.

«В прежние годы не было быстро прокручиваемых пленок. Тогда ремесленный уровень фотографов превосходил теперешний. Удобства начались с появлением электрического света: сейчас у них есть электронная вспышка; раньше газетно-журнальные фотографы работали со вспышками магния, и дело далеко не продвигалось; вечером они возвращались в агентства с фотографическими пластинками, снимки печатались сразу же, а глянцевателей не было, и их сушили в решетчатых шкафах с газовым подогревом» (спортивный фотограф, 65 лет).

Итак, фотографу требовалось обладать компетенцией, сочетавшей рецепты с ловкостью рук: он приобретал конкретные и разрозненные знания, отделенные от теоретических принципов, на которых они основаны; он действовал согласно этим принципам и внедрял их в практику не после абстрактного обучения, но скорее после наблюдения в ситуации эксперимента и в ходе усвоения в экспериментальном применении. Стало быть, между этим типом знания и традиционным ученичеством не было особого сходства. Ученичество было необходимо для всех, кто желал практиковать профессию; ученикам фотографов требовалось ознакомиться с совокупностью задач, пусть даже очень скромных. Сложность и длительность такого обучения наделяли профессиональную группу известным единообразием, прежде всего, в том, что последнее позволяло контролировать набор ее членов; «неотсортированные» любители и люди без квалификации в профессию не допускались.

«Молодые люди приходили работать в лабораторию, и там они как бы естественно повышали квалификацию. Выходили оттуда в соответствии со способностями; необходимо было умение самовыражаться в фотографиях. Они осваивали там какую-нибудь технику. Дело в том, что в фотографии 50% работы приходится на съемку, а другие 50% — на лабораторную работу. Половина работы происходит в лаборатории. Фотограф прежде всего зависит от техники. Однако сегодня человеческие качества фотографов изменились» (газетно-журнальный фотограф, 55 лет).

«В прежние времена фотографы были художниками. Им требовалось самим погружать пластины в коллодий: они поступали в ученичество к фотографам, и это было намного предпочтительнее, чем школа. Сегодня фотографов гораздо больше, потому что когда молодые люди не знают, чем заняться, они покупают “Роллеифлекс” и величают себя фотографами. Но ведь это очень легко. Это не то, что делать фотографии 13x18. На днях у меня был молодой фотограф. Я сказал ему: “Вы смогли бы сфотографировать фасад дома на фотографию 13x18, и чтобы все было как следует?”. Он мне сказал, что нет. Теперь стало больше фотографов, так как ремесло легче» (фотограф, специализирующийся по произведениям искусства, 63 года).

Итак, рационализация и технические усовершенствования, как правило, лишают профессиональную группу единства, а профессию — специфичности, потому что они облегчают к ней доступ или потому что они превращают фотографию в ее сложнейших формах в технику приработка, быстро усваиваемую специалистами из других дисциплин<sup>(13)</sup>. Следовательно, разнообразие способов поведения и позиций должно объясняться разнообразием не столько типов профессиональной практики, сколько смыслов, какими оно может делиться, и ожиданий, которые оно может допускать. Можно ли понять все это иначе, нежели как через анализ различий в социальном происхождении фотографов и анализ оснований их профессионального выбора?

Поскольку в профессию фотографа приходят индивиды не поддающегося сравнению образовательного уровня, но с одинаковыми профессиональными навыками, то изучение разнообразной подготовки, которую они сумели получить, ничего не говорит ни о характере профессии, ни о степени ее технической сложности, ни о легкости доступа к ней, но говорит скорее о тех, кто ее избирает, а точнее — об их позиции по отношению к профессии, изучение которой они выбрали. Выбор профессиональной квалификации и ее конкретной формы никогда не бывает независимым от общеобразовательного уровня. Фактически разнообразие получаемого фотографами образования доказывает не только отсутствие правил набора в профессию: оно свидетельствует в первую очередь о разнообразии хода обучения, которое вполне может остановиться как на начальном, так и на высшем образовании<sup>(14)</sup>. Итак, чем

<sup>(13)</sup> На курсах образования, организованных обществом «Кодак» (Центр информации и использования фотографии), и без того малочисленные профессиональные фотографы становятся еще малочисленнее по мере специализации техник, которым там обучают (например, бывают курсы «фототехники», «графических искусств», «фотомикрографии и фотомacroграфии», «промышленной гаммаграфии»). Слушателями этих курсов по большей части являются техники, которые тем самым приобретают за неделю образование, позволяющее получать приработок.

<sup>(14)</sup> В нашей выборке 20% опрошиваемых имеют свидетельство об окончании начальной школы, 23% — свидетельство об окончании неполной средней школы, 18% являются бакалаврами, 14% начали учиться в высшем

выше образовательный уровень, тем реже встречается приобретение профессиональной квалификации фотографа<sup>(15)</sup>.

И все-таки невозможно — в отличие от того, что иногда утверждают сами фотографы, — притязать на то, что образование или способности, приобретенные или культивируемые помимо институционально определяемых способов, могут заменять профессиональную квалификацию фотографа.

На самом деле фотографы часто говорят о необходимости иметь схожие качества или способности как залог успеха: «Чтобы войти в эту среду, необходимо немного багажа» (фотограф, специализирующийся на съемке произведений искусства). «Надо быть одаренным, да, талант превышает всего» (рекламный фотограф). «Это ремесло, требующее большого вкуса» (промышленный фотограф).

Если кажется, что увлечение фотографией, основным признаком которого служит интенсивная практика до вхождения в профессию (и часто — посещение фотоклуба), эволюционирует в противоположном направлении по отношению к квалификации и развивается при повышении образовательного уровня, то дело только в том, что в возрасте, когда становятся фотографом, параллельно повышаются шансы заниматься фотографией в качестве любителя<sup>(16)</sup>. Прилежных занятий фо-

учебном заведении, наконец, 10% не имеют никакого диплома. Разнообразие жизненных путей и подготовки предстает в разных уровнях образования: 20% индивидов получили начальное образование, 56% по меньшей мере получают среднее образование, 14% посещали высшее учебное заведение.

<sup>(15)</sup> Если профессиональной квалификацией фотографа обладают 57% индивидов с начальным образованием, то этот показатель составляет 41% для индивидов со средним образованием, но не бакалавров, и 15% — для тех, кто стали как минимум бакалаврами.

<sup>(16)</sup> 35% индивидов, получивших всего лишь начальное образование, занимались фотографией круглый год, и то же самое делали 52% индивидов со средним образованием. Аналогичным образом варьирует посещение клубов: их посещали 4% индивидов с начальным образованием, 17% индивидов с незаконченным средним образованием и 23% — с законченным средним образованием. Для истолкования этих вариаций необходимо вспомнить, что возраст вхождения в профессию является гораздо более ранним у индивидов с начальным, нежели со средним образованием.



тографией никогда не бывает достаточно, чтобы оправдать отказ от профессиональной квалификации<sup>(17)</sup>. Кроме того, если мы знаем, что вкус и виртуозность, приобретенные благодаря любительской практике фотографии, не оказывают ни малейшего влияния на положение в профессиональной сфере, то можно убедиться, что профессиональный успех не зависит от взглядов на фотографию, которые были у индивида до вхождения в ремесленный цех фотографов.

Как ни парадоксально, именно наиболее общее образование обуславливает наиболее отчетливые объективные различия между фотографами. Фактически индивиды с законченным средним образованием отчетливо противостоят тем, кто получил лишь начальное образование; первые имеют более высокие шансы стать ремесленниками и заняться фотосъемкой в качестве основной деятельности<sup>(18)</sup>. Но на самом деле мы не можем объяснять объективные различия в профессиональной ситуации различиями в образовательном уровне, если известно, что необходимость длительных занятий признана лишь теми, кто прошел их сам: отнюдь не будучи предметом общего согласия между фотографами, эта необходимость представляет собой всего лишь отражение путей, по каковым прошли многие из них перед тем, как практиковаться в своем ремесле; и к тому же мы знаем, что различия в образовательном уровне не всегда выражаются в различиях в профессиональном положении<sup>(19)</sup>. Не существует ли какая-то первопричина, объясняющая сразу

(17) Фотографы с квалификацией и фотографы без квалификации посещали фотоклуб одинаково часто. Индивидов, занимающихся фотографией круглый год, мы встречаем среди квалифицированных фотографов даже чаще (68%), чем среди неквалифицированных (40%).

(18) Индивиды, получившие только начальное образование, устриваются на работу фотографа в 44% случаев, а основная часть их деятельности посвящается работе в лаборатории в 64% случаев. А вот люди, получившие степень бакалавра, становятся ремесленниками в 80% случаев и занимаются преимущественно фотосъемкой в 73% случаев.

(19) Например, индивиды, начавшие учиться с целью получения среднего образования (чаще всего подтверждаемого свидетельством об окончании неполной средней школы или экзаменом), как правило, находятся не в лучшей профессиональной ситуации, нежели фотографы с начальным уровнем образования.

и объективные различия между фотографами, и разнообразие их образования, вторичную причину их различий?

Выбор приобретения квалификации является для каждого социального класса фактом, связанным с отчетливо определенными группами (имеются в виду подростки из высших классов с незаконченным средним образованием и те, кто, исходя из средних и простонародных классов, обладают начальным образованием)<sup>(20)</sup>. Разнообразие образовательных уровней следует объяснять не неодинаковыми способностями к прохождению этапов обязательного или хотя бы желательного курса, но различными нормами, которые в разных социальных классах определяют особенности ремесленной подготовки. Как ни парадоксально, эти нормы можно усвоить как таковые именно тогда, когда они применяются, так сказать, без объективной необходимости. Эти нормы определяют как продолжительность, так и конкретную форму теоретической или практической подготовки. Если для индивидов, являющихся выходцами из простонародных классов, освоение ремесла должно происходить рано, и чаще всего — после получения свидетельства об окончании средней школы, а также предполагает подготовку к получению свидетельства о профессиональной подготовке, то для тех, кто происходит из других классов (и особенно — из самых верхних), ремесленная подготовка длится дольше и приобретает более теоретические формы.

Приобретение профессиональной квалификации выбирают те, чье школьное обучение не соответствовало требованиям класса, выходцами из которого они являются<sup>(21)</sup>. Иначе

<sup>(20)</sup> Исследование, результатами которого мы здесь пользуемся, касается двух парижских школ фотографии. Техническая школа фотографии и кино, основанная в 1926 г. по инициативе выдающихся деятелей фотографии и кино, была включена в систему технического образования в 1937 г. и стала ремесленной школой; ставшая сегодня государственным техническим лицеем, Техническая школа фотографии и кино (насчитывающая примерно сто пятьдесят учеников) готовит учеников к получению дипломов техников и старших техников фотографии и кинематографии. Недавно созданный Французский институт фотографии, частная школа, выдает лишь свидетельство о профессиональной подготовке по фотографии. В каждой из этих школ все ученики получили опросник.

<sup>(21)</sup> Так, среди выходцев из высших классов доля получивших профессиональ-

невозможно объяснить тождественность поведения подростков, происходящих из высших классов и получивших высшее образование, и тех, кто, будучи выходцами из средних классов, получили среднее образование. Поступление в профессиональную школу зачастую является не чем иным, как символическим средством соответствия упомянутым нормам — и соответствия тем более полного, когда школьные программы становятся ближе к общеобразовательному преподаванию, используемому в лицеях<sup>(22)</sup>. Отсюда следует, во-первых, что индивиды, вошедшие в профессию, получив подготовку в школе фотографии, имеют наиболее высокое социальное происхождение, а среди последних — самый низкий образовательный уровень; во-вторых, что учащиеся школ фотографии характеризуются низким уровнем успеваемости; в-третьих, что различия, которые в этом отношении отделяют учащихся школ фотографии от остальных подростков из класса, откуда эти учащиеся происходят, растут по мере повышения социального происхождения<sup>(23)</sup>.

ную квалификацию варьирует от 18% для индивидов с законченным средним образованием до 53% — с незаконченным средним образованием и до 100% — для получивших всего лишь начальное образование. Ситуация с выходцами из высших классов, получившими законченное среднее образование (а иногда начавшими учиться в высшем учебном заведении), показывает такое же статистическое распределение, что и ситуация с начавшими учиться в среднем учебном заведении (как правило, получающими свидетельство об окончании неполной средней школы) выходцами из престопадных классов: редки (19%) те, кто обладает профессиональной квалификацией.

<sup>(22)</sup> Среди учащихся Технической школы фотографии и кино подавляющая часть (80%) детей руководящих работников и представителей свободных профессий не являются бакалаврами, отчетливо в этом отличаться от подростков класса, из которого они происходят, — по большей части бакалавров. Если 38% профессиональных фотографов являются бакалаврами, то то же самое можно сказать лишь о 9% учащихся Технической школы фотографии и кино. Аналогично этому бакалаврами являются 72% ставших фотографами без фотографического образования детей руководящих работников, но в этой же категории лишь 30% выпускников школ фотографии — бакалавры.

<sup>(23)</sup> 85% учеников Технической школы фотографии и кино, не сдавших первой части экзамена на степень бакалавра, и 70% не сдавших второй части прослушали в течение по меньшей мере года курсы одного из классов, готовящих к экзаменам на степень бакалавра. Дети руководящих работников и представителей свободных профессий, более многочислен-

Именно потому, что педагогический дискурс в его традиционных формулировках должен наделять ценностью занятия, к которым он готовит, профессиональное фотографическое образование никогда не считалось ни слишком теоретическим, ни слишком возвышенным — особенно среди детей представителей высших классов.

Итак, этот учащийся, поступивший, как полагается, в Техническую школу фотографии и кино, впоследствии — из-за провала на экзаменах на степень бакалавра — заявляет: «Школьные программы — не слишком высокого уровня, но все уладится после того, как введут два экзамена на степень бакалавра» (21 год, отец — инженер). Противоположные суждения о получаемом в школе фотографии образовании, принадлежащие двум ученикам разного социального происхождения (первый — сын профессора, второй — сын жандарма) прекрасно иллюстрируют различие моделей профессиональной подготовки и образовательных ожиданий в различных социальных классах: «Школьное преподавание было примерно таким, какого я ожидал. Я полагал, что там может быть еще больше общих курсов. Общая культура — вот что необходимо для внешних связей. Надо было бы ввести географию. Необходимо получать общее образование. И потом, два года в школе — это слишком мало. Есть такое, чем следовало бы заниматься и чем не занимаются»; «Там преподают новые общие курсы математики, физики. Это, конечно, для общей культуры, но для нас в них нет первостепенной важности. Прежде всего, мне необходимо получить диплом, и я надеюсь, что получу его. Если бы обучали только фотографии, было бы сносно, но ведь преподают и общие курсы — физику, математику, английский язык — и есть риск испортить средний балл».

Итак, разнообразие путей, по каким следуют фотографы, обуславливает различные позиции по отношению к профессии. Эти позиции, в свою очередь, в значительной степени спо-

ные среди учащихся Технической школы фотографии и кино (47%), нежели среди студентов, получающих высшее образование (34%), весьма редко бывают бакалаврами (20% случаев), что нехарактерно для большинства детей представителей высших классов.

собствуют диверсификации среды фотографов, и гораздо отчетливее — восприятию этой среды профессионалами. Вариации возраста вхождения в профессию, в которых отражаются различия в продолжительности обучения, в типе получаемой профессии и в форме избранной подготовки, влекут за собой ряд систематически ориентируемых вариаций в профессии. Все происходит так, как если бы все позиции, тем более разнообразные, чем с большей очевидностью они проявляются, определялись, прежде всего, через оппозицию по отношению к отчетливому взгляду, характерному для индивидов, ставших фотографами в возрасте до двадцати лет; как если бы, не образуя модального типа, эти индивиды составляли образцовую категорию, от которой все хотят отличаться, потому что одним своим существованием она характеризует легкость доступа и незначительные требования к этой профессии.

Поскольку приобретаемое образование всегда обуславливается скорее ценностями, присущими классу, из которого фотограф происходит, нежели требованиями его профессии, то, в отличие от других профессий, образование не дает неравенства в доступе к ремеслу, но способствует непосредственно утверждаемым или изыскиваемым в профессиональной позиции различиям. Разные смыслы профессии фотографа для различных классов зависят от контекста, куда этот фотограф вписывается, и как раз от шансов на доступ к более престижным статусам, а те зависят от шансов на доступ к высшему образованию. Если значительное число фотографов и набирается в профессию из выходцев из средних классов, для которых она представляет собой ремесло со статусом, приблизительно равным статусу класса, из которого эти фотографы происходят, то все-таки в первую очередь эта профессия характеризуется значительной ролью выходцев из высших классов<sup>(24)</sup>. Хотя эти последние чаще всего избирают

<sup>(24)</sup> Среди фотографов насчитывается 29% детей руководящих работников и детей представителей свободных профессий и 13,6% выходцев из низших классов (рабочие, земледельцы, обслуживающий персонал), а также 46% детей представителей средних классов (из которых 33% — дети ремесленников и коммерсантов, а в основном — дети фотографов). Некоторые приметы позволяют думать, что выбор этой профессии мало

занятия фотографией по негативным причинам, весьма многие из представителей высших классов все-таки обосновывают свой профессиональный выбор призванием<sup>(25)</sup>. Для объяснения этого явного парадокса недостаточно сослаться на идеологическую трансформацию судьбы в свободный выбор и недостаточно показать функцию этой трансформации, каковая, утверждая свободный выбор профессии, и притом вот этой, позволяет отрицать провал в подготовке к другим профессиям. И все-таки можно было бы привести статистические данные, доказывающие, что утверждение призвания, часто сопрягающееся с неуспеваемостью учащихся Технической школы фотографии и кино, совершенно не связано с объективными приметам какой бы то ни было особенной склонности к фотографии, независимо от того, идет ли речь об интенсивной практике, о чтении фотографических журналов или о посещении фотовыставок. Следует еще подчеркнуть сродство между утверждением признания, с одной стороны, и положением подростков из высших классов и господствующими ценностями этих классов — с другой. Разговоры о призвании невозможны среди индивидов скромного социального происхождения, для которых экономическая скованность очень сильно ограничивает возможности профессионального

поощряется в последней группе. Так, доля детей служащих в профессии фотографа (3,1%) менее значительна, нежели доля служащих среди населения в целом (10,8%). Кроме того, дети руководителей среднего звена как будто бы стремятся не столько получить профессию фотографа, сколько устроиться в техники фотографии.

<sup>(25)</sup> Если почти все подростки, происходящие из высших классов, обладают степенью бакалавра, то ею обладают лишь 53% фотографов, являющихся выходцами из высших классов, и — мы видели еще более красноречивую цифру — 20% учащихся Технической школы фотографии и кино, детей руководящих работников и представителей свободных профессий.

57% фотографов, происходящих из высших классов, обосновывают свой профессиональный выбор художественным вкусом или призванием; то же делают 47% фотографов, происходящих из средних классов, и 33% фотографов из престопадных классов.

Если говорить о равном уровне образования, то именно фотографы с наиболее высоким социальным происхождением охотнее всего выдвигают притязания на призвание к фотографии. Так, среди индивидов, не имеющих степени бакалавра, 43% детей руководящих работников говорят, что они пришли к профессии фотографа благодаря призванию или художественному вкусу, и то же самое говорят лишь 29% детей рабочих и обслуживающего персонала.

выбора; о призвании говорят лишь при расширении гаммы профессий, на получение которых можно разумно претендовать, и когда продлевается период, который можно посвятить выбору ремесла и профессиональному образованию. Призвание может в полной мере утверждаться лишь для класса, вся идеология которого превращает талант в секрет школьного успеха и в условие выбора профессии<sup>(26)</sup>. Соглашаясь на призвание фотографа, подростки высокого происхождения обязательно соответствуют нормам своего класса; за пределами сферы своей нормальной деятельности и под давлением принуждения они вырабатывают позицию, которая обычно касается лишь более престижных профессий. Но прежде всего они исподволь культивируют связи с классом, из которого происходят. Во-первых, потому, что притязание на исключительный талант представляет собой тем более верное средство достижения успеха, что отстаивание принадлежности к группе, всегда стремящейся преподнести себя как «аристократия за заслуги» (меритократия), не поддается контролю. Во-вторых, и главным образом потому, что, в действительности, лучше уж объявлять о неодолимом призвании, о влечении к профессии со статусом ниже того, который, как правило, присущ представителям высшего класса, нежели рационально готовиться приобрести профессию с не особенно высоким статусом. Не идет ли речь, прежде всего, о том, чтобы скрывать от других и от самого себя собственную неспособность получить престижную профессию? Профессия фотографа особенно удобна для таких идеологических игр, потому что, совершенно не требуя рационально организованного образования, она не требует ни признания собственной неспособности, ни здравомыслия, но зато дает возможность онейрических представлений о выборе профессии<sup>(27)</sup>.

<sup>(26)</sup> См. P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Les H ritiers*, Editions de Minuit, Paris, 1964.

<sup>(27)</sup> Представление о выборе профессии не зависит от профессионального положения. Самые что ни на есть низкие и малопrestiжные профессиональные занятия не препятствуют представлять себе выбор профессии как призвание. Представление о выборе профессии варьирует лишь в зависимости от школьного курса; незавершенность школьного курса чаще всего препятствует объяснению выбора негативными причинами. Имен-

Нет ли аналогии между ситуацией с этими индивидами и ситуацией с некоторыми детьми представителей простонародных классов, становящимися фотографами и выбирающими условия жизни, которые можно описать как преднамеренное деклассирование «сверху»? Этот выбор, происходящий без учета нормальных границ их класса и игнорирующий нормальный путь восхождения, характерного для его представителей (путь, открываемый, например, техническим образованием), вероятно, свидетельствует и о воле к избеганию класса, откуда описываемые индивиды происходят, и о маргинальной ситуации, которая делает эту волю возможной<sup>(28)</sup>. Эта маргинальность вызывает колоссальные чаяния, хотя и не позволяет им рационально проявляться или осуществляться<sup>(29)</sup>. Итак, выбор профессии фотографа и ситуация, в которой он осуществляется, всегда связаны с ситуацией деклассирования или — как часто бывает с детьми представителей средних классов — с опытом расхождения между надеждами и тем, как они сбываются; такой опыт показывает двойственный характер этой профессии, которую можно приобретать разными путями и которая может получать весьма несхожие смыслы и в то же время наделяться глубинными подобиями, сближаю-

но поэтому доля фотографов, утверждающих, что они избрали это ремесло из-за художественного вкуса или призвания, гораздо меньше (40%) у индивидов с незаконченным средним образованием, чем среди индивидов с законченным начальным (50%) или средним (65%) образованием.

<sup>(28)</sup> Так, дети рабочих составляют 8% от общего числа фотографов из нашей выборки и 6% учащихся Технической школы фотографии и кино, но 32% от общего числа получивших техническое образование.

Фотографы, происходящие из простонародных классов, предпочитают умалчивать о своих знакомствах (именно у них доля отказов от ответов на вопрос «какова профессия ваших друзей?» наиболее высока и достигает 52%), нежели упоминать среди лучших друзей представителей простонародных классов или ремесленников. Если эти фотографы распределяют свой выбор лишь среди представителей высших классов и представителей средних классов (отличаясь в этом от других фотографов), то объяснять это следует деклассированием «снизу» и осознанием деклассированности.

<sup>(29)</sup> Так, фотографы, происходящие из простонародных классов, являются детьми ремесленников или обслуживающего персонала. В эту выборку не вошли дети промышленных рабочих. Можно назвать следующие профессии родителей: шофер, электрик, повар, метрдотель.



щими тех, кто этот выбор совершает. Если восприятие выбора профессии как сугубого призвания фактически является привилегией фотографов, происходящих из высших классов, то одно из наиболее устойчивых свойств этой профессиональной среды состоит в том, что все ее представители — независимо от социального происхождения — совместно культивируют харизматические представления о профессии и о тех, кто ее выбирает<sup>(30)</sup>. Мы видим, какова объективная ситуация, благоприятствующая субъективным убеждениям о харизматической квалификации. Дело здесь в том, что приобретение ремесла фотографа по большей части происходит за рамками территории, где обычно совершается выбор профессии, а именно — в сфере искусств или практик развлечения<sup>(31)</sup>; дело еще и в том, что оказалось достаточным провозгласить трансформацию времяпрепровождения в ремесло, в то же время не принимая решения о средствах и способах образования, необходимых для того, чтобы осуществить эту трансформацию<sup>(32)</sup>; наконец и прежде всего из-за того, что этот выбор, как правило, происходит помимо нормальных испытаний, характерных для класса происхождения, может показаться, что он вдохновлен обладанием исключительными качествами, т. е. обусловлен свободной волей, ускользающей от нормальных правил. Тем самым мы понимаем, что харизматические представления являются тем более частыми, чем больше отрыв от карьеры, нормальной для соответствующего класса, и пони-

<sup>(30)</sup> Эти представления выражаются, прежде всего, в суждениях с такой обобщенной формулировкой: «Чтобы заниматься фотографией, надо быть талантливым». В дальнейшем мы увидим, как фотография способствует таким представлениям.

<sup>(31)</sup> 48,8% фотографов прежде чем войти в ремесло, занимались фотографией круглый год; 16% посещали фотоклубы. Можно представить себе всю важность этих цифр, если соотнести их с цифрами, касающимися всей совокупности подростков (см. Часть первая, гл. I, «Культ единства и культивируемые различия»).

<sup>(32)</sup> Фактически существуют ремесла, которые можно профессионально осваивать, потому что фотограф ими поначалу занимался отчасти в качестве любителя. Но инициация, происходящая в режиме игры или развлечения, никогда не составляет всей ремесленной подготовки: сюда необходимо добавлять изучение знаний и техники.

маем, что выходцы из высших классов соглашаются по этому вопросу с выходцами из низших классов, так как вторые находят в обращении к «вкусу» или к «фантазии» скромные дублеты призвания, на которое ссылаются первые. Мы также понимаем, что именно у детей фотографов рациональные представления о выборе профессии и о качествах, которые она требует, встречаются чаще всего.

Двойственным характером профессии фотографа, тем самым предрасполагающим ее к тому, чтобы быть привилегированным локусом социальной мобильности, объясняется, что реальные разделения в рамках этой профессии, будучи независимыми от каких бы то ни было специфических характеристик, от всякого специального образования или навыка, зависят только от социального происхождения. Здесь социальные истоки не только обуславливают восприятие индивидом своей профессии (и, прежде всего, его позиций по отношению к собратьям), но и напрямую воздействуют на различия в профессиональном статусе: шансы получить профессию ремесленника возрастают при более высоком социальном происхождении<sup>(33)</sup>. Можно также объяснить той же причиной более тонкие различия в иерархии фотографических мастерских, важнейшие из которых чаще всего принадлежат фотографам, происходящим из высших классов<sup>(34)</sup>. Все это касается даже наиболее специфических характеристик, зависящих от социального происхождения: так, у фотографа шансы заниматься исключительно съемкой или в основном съемкой и практиковать то, что всеми признается наиболее престижным, возрастают в зависимости от высокого социального происхождения<sup>(35)</sup>. Итак,

<sup>(33)</sup> 64% выходцев из средних или высших классов становятся фотографами-ремесленниками. 57% выходцев из простонародных классов становятся фотографами-служащими.

<sup>(34)</sup> Если 59% фотографов-ремесленников, происходящих из высших классов, нанимают менее четырех работников, то для фотографов, происходящих из средних и простонародных классов, соответствующая цифра возрастает до 67%.

<sup>(35)</sup> Если 67% выходцев из простонародных классов имеют работу, которая состоит исключительно или главным образом из лабораторных операций, то то же самое можно сказать лишь о 37% индивидов, являющихся

разнообразные способы получения профессии фотографа, как и разнообразие смыслов, коими ее могут наделять профессиональные фотографы, указывают на истину, которую выявляют утверждения фотографов об отсутствии единства в их профессиональной среде. Но те же причины этого разнообразия и постоянного характера различий, сопряженных с социальным происхождением, — при различии в профессиональных ситуациях — способствуют изучению профессии и предлагаемых ею возможностей успеха.

### ХОРОШИЕ МАНЕРЫ: ФОТОГРАФЫ И УСПЕХ

Мы поймем причины и конкретный характер социальной мобильности, каковой благоприятствует профессия фотографа, только рассмотрев профессиональную мобильность набираемых ею индивидов. Профессия фотографа часто предстает как всего лишь этап в запутанной и хаотичной профессиональной карьере, определяемой как многообразием и разнообразием профессий, так и краткими периодами принадлежности к этим профессиям<sup>(36)</sup>. Все выглядит так, словно переход от интеллектуальных профессий к профессиям физического труда или от этих последних к профессиям художественным (и наоборот) не подчиняется никакому порядку и словно вся карьера складывается в результате случайностей или конкретного и сиюминутного индивидуального выбора. Однако эти поиски профессии

выходцами из средних классов, и о 33% индивидов из высших классов. К тому же для последних такая ситуация чаще всего бывает временной. Чтобы убедиться во влиянии социального происхождения на специализацию, необходимо в каждой группе выделить модальные категории: 39% фотографов, происходящих из высших классов, снимают прежде всего репортажные, газетно-журнальные, рекламные, художественные или театральные фотографии; 24% фотографов из средних классов практикуют в основном промышленную фотографию, они печатают 30% любительских фото и продают 30% фототоваров; 65% фотографов из простонародных классов занимаются печатью любительских фотографий и продажей фототоваров.

<sup>(36)</sup> 40% опрошенных индивидов занимались как минимум еще одним ремеслом перед тем, как стать фотографами.

протекают по-разному в зависимости от класса, из которого фотографы происходят: пропорциональная доля фотографов, никогда не занимавшихся другим ремеслом, регулярно возрастает при переходе от высших к низшим социальным категориям<sup>(37)</sup>.

При сопоставлении с социальным происхождением фотографов беспорядочное разнообразие прежде практиковавшихся ремесел наделяется смыслом, если мы видим, что тут реализуется порядок, соответствующий общепризнанной иерархии профессиональных статусов: именно у фотографов, происходящих из высших классов, ремесла, которые практиковались ими прежде, в наивысшей пропорции обладают низшим рангом по сравнению с профессиями, обуславливающими принадлежность к высшим классам. Мы наблюдаем симметричное и противоположно направленное движение у фотографов, происходящих из простонародных классов: у них статус ремесел, коими они занимались, перед тем как стать фотографом, в наибольшей пропорции превосходит статус класса, из которого они происходят. Фотографы, являющиеся выходцами из средних классов, наименее многочисленны в том, что касается прохождения через жизненную ситуацию, низшую или высшую по сравнению с их изначальным социальным положением<sup>(38)</sup>.

Значительная профессиональная мобильность и направление, в котором она осуществляется (в основном для индивидов

<sup>(37)</sup> Всего лишь 45% опрошенных выходцев из высших классов никогда прежде не занимались другими ремеслами. Аналогичная цифра достигает 52% для выходцев из средних классов и 63% для имеющих корни в простонародных классах.

<sup>(38)</sup> Так, только 38% выходцев из высших классов до того, как стать фотографами, занимались профессиональной деятельностью со статусом, соответствующим статусу класса, из которого они вышли; 48% таких индивидов занимались профессиональной деятельностью со статусом, ниже статуса профессий, определяющих принадлежность к высшим классам. 70% индивидов, происходящих из средних классов, занимались профессиональной деятельностью, сравнимой с привычной для средних классов, 11% — низшей и лишь 5% — профессиональной деятельностью, сравнимой по статусу с профессиями, характерными для представителей высших классов. Наконец, среди выходцев из простонародных классов 37% занимались профессиональной деятельностью, превосходящей по статусу привычные профессии для класса, из которого они происходят (эти профессии переводили их в средние классы), и 50% — профессиональной деятельностью, равной по статусу их происхождению.

из высших и протонародных классов), доказывают, что мобильность, предшествующая вхождению в ремесло как окончательному (или временному) выбору профессии фотографа, обусловлена поисками статуса и может быть описана как поиски перехода в другую социальную группу. Выбор профессии фотографа зачастую отмечает собой переход от низкостатусных ремесел к ремеслу с чуть более высоким — или всего лишь не столь отчетливо определенным, а значит, менее уловимым — статусом.

«Сначала я работал электриком в течение полугода, затем год был лесорубом. Покинув стройплощадку, я стал фотографом в ателье, а потом постепенно изучил это ремесло вдоль и поперек. В армии я был репортером Второй танковой дивизии. С конца 50-го года я работал независимым фотографом, занимался промышленной фотографией и портретом. В 52-м году я уехал в департамент Приморские Альпы, где занимался иллюстративной фотографией и изучал фотографию для себя. С 1955 года я жил в Индии: делал репортажи для одного агентства. В 57-м году я вернулся в Париж, где выполнял разную работу для агентства. Затем, получив премию Ньепса\*, я окончательно обосновался в Воклюзе. Теперь я не занимаюсь ничем, кроме поэтической фотографии» (художественный фотограф, из семьи инженера, диплом: свидетельство о профессиональном образовании).

Для выходцев из высших классов, которые прежде занимались другой профессиональной деятельностью и поэтому оказались деклассированными по сравнению со средой своего происхождения, выбор фотографии заключается, прежде всего, в том, чтобы заменить профессию с определенным статусом профессией с расплывчатым статусом.

В действительности, в профессии фотографа объединились индивиды, чьи статусы можно считать весьма несхожими: статус лаборанта, специализирующегося по печати фотографий, приближается к статусу рабочего; статус служащего, занимаю-

\* Ньепс, Нисефор (1765–1833) — один из изобретателей фотографии. В 1825 г. снял первую известную нам фотографию. — *Примеч. пер.*

щегося фотосъемкой на большом промышленном предприятии, сравним со статусом офисного работника или работника низшего звена; статус фотографа-иллюстратора или журнального фотографа сродни статусу работников среднего звена или руководящих работников. Можно довольствоваться обыгрыванием этой множественности статусов, используя ее в качестве социального «камуфляжа»; можно также попытаться рассмотреть ее разные ступени. В той мере, в какой переход в профессию фотографа не требует ни приобретения диплома, ни какой-либо квалификации, надежда на повышение статуса как будто бы всегда возможна. Эти две причины позволяют понять, почему выбор профессии фотографа, не будучи каким-то временным этапом, в большинстве случаев вроде бы предстает как нечто окончательное: опрошенные фотографы чаще всего воспринимают его именно так. Чрезмерную предшествующую мобильность заменяет чрезвычайно слабая последующая мобильность; фотография обеспечивает тем, кто ею занимается, если не переход в другую социальную группу, то хотя бы надежду на него или обещание его. Теперь желают сменить уже не профессию, но деятельность в самих рамках профессии фотографа, т. е. по-другому специализироваться и добиваться других статусов. Как ни парадоксально, именно у индивидов, которые, будучи ограниченными в своих чаяниях, сразу же вошли в профессию фотографа (а значит, их не столь непосредственно вдохновляет воля к переходу в другую социальную группу), желание перехода в другую социальную группу выражается реже всего.

Стремясь повысить статус, фотографы соотносятся все-таки не с одним и тем же образом того, что составляет профессиональный успех, о чем свидетельствует их неспособность согласиться между собой по поводу имен преуспевших фотографов<sup>(39)</sup>.

<sup>(39)</sup> В общей выборке из 263 упоминаний фигурируют 84 различных фотографа. Кроме того, необходимо выделить троих фотографов, относительно коих был достигнут как будто бы полный консенсус: Картье-Брессон упомянут 38 раз, Дуано [Дуано, Робер (1912—1994) — один из пионеров фотожурналистики XX в. — *Примеч. пер.*] и Брассай — по 19 раз каждый. Если мы вычтем из выборки эти 76 упоминаний, монополизи-

Если те, у кого есть амбиции по поводу профессионального успеха, проявляют наиболее отчетливые познания профессиональной среды, то объясняется это тем, что стремление выдвинуться предполагает по меньшей мере признание образцов. Знать некоторые «великие имена» в фотографии не означает признавать знаменитостей; означает это попросту свидетельствовать о том, что успех возможен, и представлять себе пути этого успеха. Все происходит так, как если бы — в отсутствие объективных и стабильных критериев успеха (таких, как обладание дипломами) — ни одна группа не обладала авторитетом, достаточным для того, чтобы успех был способен основываться на почитании, а «сделавший карьеру» фотограф добился сакрализации.

«Что способствует сакрализации фотографа?» Каверзный вопрос: «О живописце это сказать легко, да-да, о фотографе — нет», — замечает опрашиваемый, много рассказавший о необходимости успеха и о средствах его достижения.

Независимо от того, является ли фотограф ремесленником или служащим, занимается ли он самой скромной деятельностью (например, лаборантской) или же механической фотосъемкой, *разногласия* повсюду одинаково значительны<sup>(40)</sup>. В лучшем случае фотографы задают себе пример успеха, демонстрируя собственный успех в качестве архетипического образца всякого успеха и выдвигая самих себя как инстанцию легитимности, пригодную для всей профессии.

Один фотограф из *Réalités* сказал нам: «Сегодня великого фотографа сакрализует использование его фотографий таким журналом, как *Réalités*, или, точнее говоря, регулярное сотрудничество с *Réalités*».

рованных тремя фотографами, то среднее число упоминаний каждого из оставшихся имен составит 2,16.

<sup>(40)</sup> Процент имен фотографов, упомянутых один-единственный раз в общем числе упоминаний, примерно один и тот же среди служащих (62% имен упомянуто единожды) и среди ремесленников (один раз упомянуто 65% имен). Аналогично этому — отсутствие консенсуса выражается в одинаковых цифрах независимо от того, опрашиваются ли работники лаборатории или фотографы, занимающиеся только фотосъемкой.

Такая чрезмерная самоуверенность (каковая в первую очередь является самоуспокоением) преуспевающего фотографа или фотографа, считающегося преуспевающим, часто сменяется озадаченностью и неуверенностью у стремящихся сделать карьеру, и тогда мы замечаем, что «в том, что касается труда, никогда нельзя быть уверенным, и не существует путеводителя к успеху» (промышленный фотограф). В таких условиях репутация предстает как прежде всего нечто временное: оно зависит от поколения фотографов, к которому тот или иной фотограф принадлежит. *Разногласия* в пределах каждого поколения не столь значительны, потому что чаще всего репутация заменяется личным знакомством: великим фотографом считают того, кто кажется самым престижным среди тех, кто лично знаком опрошенным фотографам. По существу основанный на отношениях, этот симулякр репутации не выходит за рамки личных знакомств.

«Кто такие великие фотографы? (...) Теперь я знаю не столь многих. В моем поколении нет сплоченности. До войны — были. Теперь я их не знаю, я не хожу на выставки фотографии. У меня нет времени. Мы ведь работаем — вот что вам надо сказать» (фотограф, специализирующийся на съемке произведений искусства).

Анархичный и лишенный смысла при каждой попытке увязать каждого из упомянутых фотографов с каким-либо смыслом, список великих фотографов, приводимых опрошенными индивидами, упорядочивается и иерархизируется, если мы рассмотрим их специализацию. Чаще всего здесь упоминаются специальности, которыми в глобальном масштабе занимается наименьшее число фотографов (иллюстрация, большой журнальный репортаж, мода), а те, которыми занимается больше всего фотографов (портрет, реклама, промышленная фотография), называются очень редко или вообще опускаются. Великие фотографы — это, прежде всего, фотографы с великой специализацией<sup>(41)</sup>: как будто бы все указы-

<sup>(41)</sup> 30% упомянутых фотографов занимаются преимущественно книжной или журнальной иллюстрацией. 28% из них делают репортажи для



вает на то, что статус этих специальностей больше зависит от профессиональных групп, с какими опрошенные фотографы поддерживают контакт, чем от самой фотографии; статус газетно-журнального фотографа определяется средой журналистики, статус фэшн-фотографа — средой высокой моды [haute couture].

«Нас располагают на социальной лестнице не на том месте. (...) Кроме того, я никогда не называю себя фотографом, но лишь фото-журналистом» (газетно-журнальный фотограф).

Однако так обстоят дела только потому, что общение с престижными профессиональными группами служит для фотографа удобным случаем фотографировать высоко ценимые объекты. Смена специализации чаще всего не требует ни особого оборудования, ни даже иной или более сложной квалификации; речь идет о смене скорее предмета, чем деятельности. Значительность специализации определяется важностью и благородством фотографируемого предмета.

Будучи приглашенными охарактеризовать в ряду возможных фотографических тем те, что позволяют осуществить «прекрасную фотографию», в выборе или отвержении фотографа поначалу являются ведомыми престижностью предмета, который им предлагают сфотографировать. Классифицированный в порядке уменьшающегося количества отвержений, ряд предметов упорядочивается согласно иерархии престижных специализаций:

Темы, отвергаемые чаще всего (автомобильная авария, раненый солдат), отсылают к наиболее скромному применению фотографии — к протокольным, судебным фотографиям и т. д. После этого

крупнейших журналов, таких как «Лайф», «Пари-Матч» или «Реалите». За ними следуют фэшн-фотографы (20% упомянутых фотографов) и, наконец, 12% делают портреты, 5% фотографируют киносъемочные площадки и 5% — фотографы-рекламисты. Ни один из фотографов, упомянутых среди великих, не занимался ни промышленной, ни научной фотографией.

следуют темы, характерные для обычных задач фотографа-профессионала: фотографии каких угодно предметов по конкретным заказам клиентов (прилавков мясника, капуста, змея, памятники) или же еще — и прежде всего — «фотография первого причастия», которая символизирует и резюмирует совокупность работ, образующих малую фотографию, «фотографию нашего квартала»; реже отвергаются темы, родственные сюжетам крупных репортажей (фольклорный танец, ссора между бомжами или ткач, занимающийся своим ремеслом). Наконец, сценки на полпути между портретом, репортажем и иллюстрацией (женщина, кормящая младенца, девочка, играющая с кошкой) редко вызывают отвержение, а темы иллюстративной фотографии (натюрморт или пейзаж) не встречают его практически никогда.

Все происходит так, как если бы во всех фотографиях статус фотографируемого предмета непосредственно воздействовал на статус фотографа. Но сам фотографируемый предмет удерживает свою «ауру» лишь благодаря символической причастности к престижной среде.

«Иногда я занимаюсь промышленной фотографией, но в первую очередь делаю фотографии произведений искусства: здесь интереснее среда. В промышленности среда противная, а фотографа считают машиной» (фотограф, специализирующийся на произведениях искусства).

«Что хорошо в этом ремесле, так это то, что приходится общаться с кинозвездами» (фотограф из агентства).

Образ светского фотографа, идеальный фотограф и идеал фотографов, подразумевается под множеством представле-

\* Надар (наст. имя Гаспар-Феликс Турнашон) (1820–1910) — французский фотограф, романист и воздухоплаватель. Первым снял Париж сверху (с воздушного шара). — *Примеч. пер.*

\*\* Диздери, Андре-Адольф-Эжен (1819–1889) — французский фотограф, начинавший как дагерротипист. Прославился изобретением визитной карточки с портретом. — *Примеч. пер.*

ний, образующих онейризм успеха. У пожилых фотографов этот онейризм принимает ностальгическую форму: великие фотографы исчезли вместе с Прекрасной Эпохой, с Надаром\* и Диздери\*\*. Великий фотограф тех времен был поначалу фотографом, снимавшим великих<sup>(42)</sup>. Сегодня фотографы, великие с этой точки зрения, исчезли, так как очень многие фотографы могут снимать великих, но лишь тайком и когда великие об этом не догадываются. Фотографии великих бывают воистину великими, лишь когда они предполагают личный контакт между фотографирующим и фотографируемым, когда фотографирующий подчиняется прихотям фотографируемого и преклоняется перед его талантом и мастерством.

«Если мне приходится фотографировать президента (он же генеральный директор) большой конторы, то он подчиняется моим капризам, и я даже с трудом возвращаю его на уровень субъекта, так как полностью подавляю его как объект» (журнальный фотограф).

Некоторые выражают сожаление по поводу исчезновения портрета, так как он — если взять совокупность фотографических жанров — с наибольшей легкостью усваивается в среде, для которой работает фотограф: это усвоение происходит здесь прямо через посредство персонажа, принадлежащего к престижной среде, и не касается предмета, причастного (но

<sup>(42)</sup> \*Наполеон III, шедший во главе своей итальянской армии, мобилизованной на “войну престижа” [В 1859 г. Наполеон III присоединил к Франции Ниццу и Савойю; кроме того, он всячески способствовал объединению Италии. — *Примеч. пер.*], остановил ее на Больших Бульварах, и пока его солдаты выполняли команду “к ноге”\*, император вместе со своим генеральным штабом зашел сфотографироваться в салон Диздери. Об этом распространились слухи, и тотчас же все парижане пожелали заказать у этого счастливого фотографа визитную карточку. Как хороший бизнесмен, Диздери схватился за удобный случай, чтобы сделать себе рекламу. Он экстравагантно одевался, его окладистая борода свисала над бархатными блузами кричащего цвета, стянутыми у талии широким ремнем и ниспадающими на укороченные гусарские штаны в обтяжку. Вырядившийся благодаря удаче, Диздери делал широкие жесты, принимал театральные позы. Его успех был колоссальным, и толпа клиентов толкалась у ворот его салона» (Peter Pollack et Emmanuel Songez, *Histoire mondiale de la photographie*, Hachette, Paris, 1961).

более отдаленным образом) к среде, из которой исходит заказ.

Статус фотографа сопряжен со статусом представленной вещи: будучи деятельностью, черпающей характерные для себя качества из представленного предмета, фотография не может навязывать всем, кто ею занимается, одинаковый статус и однородные позиции. Если мы можем говорить о кризисе фотографии (тогда как, например, промышленная фотография имеет в виду специализацию, развивающуюся полным ходом, приводя к весьма значительным коммерческим успехам), то суть его в том, что промышленная фотография не способствует возникновению великих фотографов — прежде всего, потому что она представляет собой «отношения с материей, а не со средой» (фотограф-портретист).

«Может быть, мне не столь легко дается промышленная фотография, ведь она более сухая; я ею занимаюсь, но она меня меньше интересует; вот почему я увлекаюсь репортажем и рекламными фотографиями. Я хватаюсь за первую же возможность мыслить совместно с другими» (рекламный фотограф).

Логике фотографического успеха свойственно то, что фотографы, оказавшись на пике карьеры, бросают профессиональную фотографию, а затем занимаются фотографией в качестве просвещенных дилетантов. В конечном итоге именно через интеграцию в среду фотографируемых (и посредством отказа от фотографии как профессии) профессионал наиболее явно демонстрирует свой успех. Профессия, где наивысшая сакрализация проявляется в отказе от профессиональности, фотография служит, прежде всего, зеркалом бомонда и наделенных величием предметов, зеркалом, куда должны попасть сами фотографы, чтобы добиться своих чаяний и совершить профессиональное восхождение, являющееся в первую очередь социальным.

Только если мы учтем особые свойства профессионального успеха, мы поймем то, что может показаться чванством или беспокойными поисками отличия от других. Образ, который фотографы стремятся придать самим себе (независимо от профессионального уровня), всегда определяется через оппо-

зицию к незначительному «фотографу из нашего квартала», единодушно критикуемому. Фотограф должен показать свою значимость, ставя в привилегированное положение свои общечеловеческие качества в ущерб чисто профессиональным.

От фотографа требуют, чтобы он обладал «хорошей общей культурой», чтобы это был «поливалентный тип», чтобы он был «мастером на все руки», — и все эти формулировки имеют в виду пучок трудно различимых качеств, итог которым подводится в таких выражениях, как «иметь вкус», «быть классным».

И все-таки в этом образе преобладает жизнь отношений. Произносится много слов о контактах, о путешествиях, но репрезентация труда и сугубо фотографических действий встречается очень редко. Жизнь с избытком многосторонних контактов позволяет встречаться с привилегированными и великосветскими средами. Однако, помимо всего этого, более неопределенным образом проявляется отчаянное желание найти себе место в социальной иерархии.

«Что меня привлекает в этой профессии, так это жизнь в движении, поездки за границу, контакты с людьми» (фотограф, работающих на киносъемочных площадках).

«Мы не знаем, где расположить себя в иерархии, мы слышим ошеломляющие замечания: “Но ведь вас проинструктировали!”» (журнальный фотограф).

«Фотограф — это, я вам скажу, кто-то, это хозяин, это не мелкий протак, который шатается с фотоаппаратом и нажимает на кнопку. Видите ли, фотография должна быть ремеслом зажиточных людей. Вот в Англии фотографы надевают фрак, когда приходят на собрания фотографов, — и это хорошо» (владелец портретной студии).

Носить фрак или желать его носить — это означает стремиться навязать себе, на собственный взгляд и на взгляд других, статус, к которому стремятся и о котором с полным правом думают.

Все происходит так, как если бы образ профессиональной деятельности был задан для всех раз и навсегда: будучи рас-

спрошенными об их призвании, учащиеся школы фотографии приводят описание деятельности фотографа, заимствуя термины у профессионалов. В отсутствие подлинного призвания для «легитимированных» занятий искусством, люди идут в фотографию, прежде всего, потому что она позволяет или вроде бы позволяет завязать близкое знакомство с некоторыми условиями жизни или испытать определенные жизненные стили.

Можно «тереться в художественных кругах». «Надеюсь, что смогу возвращаться в художественных или близких к ним средах» (сын руководящего работника). Но что важнее — возникает возможность жить как деятель искусства — «Я не музыкант, у меня нет таланта к живописи, надеюсь, что требования фотографии обеспечат мне свободу действий» (сын руководителя среднего звена), или жить подобно «разведчику» — «Надеюсь стать одним из тех обеспеченных людей, которым доступны все радости существования, которые могут их смаковать; или же я стану репортером, чьи снимки обсуждают, о котором говорят. Деятелем, знакомым со всеми средами, проникающим в джунгли, куда не ступала нога человека, в перенаселенных и шумных городах» (сын руководящего работника).

В занятиях фотографией всегда изыскивают некий образ жизни (искусство жить). И все-таки предвосхищение отношений и их важности может возникать только из (даже несовершенного) опыта их эффективности. Это представление о социальном будущем, формирующее сущность онейрического образа, который составляют себе о профессии фотографа подростки — выходцы из высших классов, отсутствует в грезах подростков, происходящих из простонародных классов. Оно уступает у них место смутным и неопределенным амбициям, которые исключают всякий (сколь бы он ни отклонялся от реальности) образ карьеры; и тогда профессиональное будущее сводится к известному количеству минимальных условий, образующих деятельность: смотреть, «присутствовать там», снимать фотографии. И на тех же основаниях занятия фотографией благоприятствуют тому типу образа профессии, где отсут-

ствуует конкретная практика ремесла; благоприятствуют они и утверждению призвания, вызывая совершенно особенный образ чистого творчества и оставляя в тени всю кропотливую работу, предполагаемую творчеством подлинным. И фактически, поскольку фотографическое творчество может не требовать других усилий, кроме нажатия на кнопку, и исчерпываться в этом жесте, оно объективно не опровергает иллюзий, согласно коим творческий акт сводится к идее или желанию творчества.

Итак, чтобы понять продолжительное воздействие социальных истоков на объективное положение фотографов, необходимо изучать пути к профессиональному успеху и его условия. Мы полностью поймем его логику, лишь если рассмотрим крайний случай, где сталкиваются между собой чаяния большой фотографии, сопряженные с высоким социальным положением, и двойственное наследие, обеспечиваемое таковым положением: с одной стороны, качество или «класс», с другой — убежденность в качественности. Если отцовское богатство позволяет утвердиться в профессии сразу же, после покупки студии, фотомагазина или лаборатории, то наследие семьи не ограничивается передачей капитала. Итак, для отношений необходима семья, и она же необходима для репутации, которое, в свою очередь, порождает связи. Протяженность родительских связей и их значимость играет здесь роль защитной среды, прежде всего, потому что эти связи без труда помогают находить свободные рабочие места и с самого начала отыскивать в профессии наиболее престижную специализацию, но гораздо больше — потому что отношения, передаваемые через семью или достижимые посредством семьи, функционируют в качестве трамплина для доступа к престижным средам и к фотографированию бомонда.

«Я не любил учиться, я хотел стать репортером; в четырнадцать лет отец заставил меня бросить лицей; он был знаком с Х... администратором Х... (известный иллюстрированный журнал), и я устроился туда ассистентом, а затем вскоре стал репортером (журнальный фотограф). У меня много связей, среди прочего — в театральных кругах: вот что позволило мне стать тем, кем я являюсь; в моей специальности нет двух таких, как я» (фотограф, специализирующийся на балете).

Воздействуя непосредственно на передачу сети отношений, необходимой для завершения карьеры фотографа, социальное происхождение косвенно, но неукоснительно обуславливает завязывание новых отношений. «Хорошие манеры» и «великосветские манеры», «повадки» и «стиль», создающие модного человека, — условия, необходимые для того, чтобы проникнуть в мир великих и пребывать там, — представляют собой важнейшие и полезнейшие блага из всех, какие дети представителей высшего класса получают от своей семьи и среды. Поскольку эффективность упомянутых необходимых условий никогда отчетливо не воспринимается «как таковая» и поскольку они действуют до некоторой степени смутно; поскольку они вписаны в тему и составляют то, что мы впоследствии назовем «персональностью» фотографа, то из всех передаваемых благ они являются сразу и наиболее стабильными, и наиболее трудно достижимыми, когда их не дает семья или среда. Учитывая профессиональную речь фотографов<sup>(43)</sup>, но в той же степени, если не больше, их способ одевания (представляющий собой самый поверхностный элемент «позы», который без труда можно было бы преобразовать), фотографов можно превосходно иерархизировать по классам, из которых они происходят.

Элегантность наряда уменьшается по мере того, как мы переходим от высших классов к низшим, тогда как ношение блузы, признак тенденциозности или смиренного желания видеть в фотографии всего лишь ремесло, такое же, как другие, часто встречается среди фотографов, происходящих из простонародных классов, но более всего характерно для выходцев из средних классов<sup>(44)</sup>; и больше, не-

<sup>(43)</sup> Пропорция фотографов, использующих отточенный стиль в разговоре и говорящих изысканным языком, переходит от 32% для выходцев из высших классов до приблизительно 14% для происходящих из простонародных или средних классов. Наоборот, если только 7% фотографов, происходящих из высших классов, пользуются неправильным или арготическим французским языком, то среди выходцев из простонародных классов доля таковых составляет 33%.

<sup>(44)</sup> Пропорция элегантных или очень элегантных фотографов, составляющая 54% у фотографов, происходящих из высших классов, падает до 20% у выходцев из средних классов и до 7% для тех, кто происходит из простонародных классов. Блузу носят лишь 7% фотографов, происходящих из высших



жели подлинную элегантность, о которой они знают, что не могут притязать на нее, эти последние, желая выделиться в манерах, усваивают неряшливые привычки художника-мазила.

Фотографы с самой престижной специализацией, и особенно те, кто, практикуя специальности скромные (работа в лаборатории), происходит из высших классов, одеваются с наибольшей элегантностью и желанием выделиться. Проявление успеха у первых и желание преуспеть у вторых, изысканность в одежде у обеих категорий противостоит неряшливости, а еще больше — «потертой корректности» фотографа — мастера на все руки, «парня из нашего квартала», у которого нет ни малейшей надежды продвинуться и который об этом знает<sup>(45)</sup>.

«У нас всегда хорошо одеваются. Мы умеем хорошо держаться, мы можем пойти к кому угодно, и нас всегда примут; мы можем фотографировать кого угодно. Не так обстоят дела во “Франс-Суар”, где ходят в грязных рубашках и плохо выглаженных брюках; как вы собираетесь сфотографировать посла, если вы так одеты?» (фотограф из «Пари-Матч», отец — руководящий работник).

Итак, социальное происхождение способствует успеху через посредство телесной «изысканности» и надежды на успех, которая и сама подчинена объективным шансам на успех. Внешние статусные знаки используются как для демонстра-

классов, и соответственно 25% и 21% фотографов, вышедших из средних и простонародных классов. Наконец, пропорция фотографов в неряшливой одежде или «одевающихся подобно артистам» меняется от 7% для фотографов, происходящих из высших классов, до 16% для выходцев из средних классов и вновь падает до 14% для тех, кто происходит из простонародных классов.

<sup>(45)</sup> Пропорция фотографов, принимавших социологов в блузе, меняется с 15% для тех, кто занимается одной специальностью, до 20% для «на все руки мастеров» и, наконец, до 27% для работающих в лаборатории. Пропорция элегантных или очень элегантных фотографов, достигающая 37% у имеющих определенную специализацию, падает до 14% у фотографов «без специализации» и вновь повышается до 21% у работающих в лаборатории. И, наконец, у «на все руки мастеров мы находим наивысшую пропорцию людей неряшливых и небрежных (23%)».

ции, так и для достижения социального успеха. Именно так надо понимать гипертрофию социальных знаков, используемых фотографами в своем образе жизни, в языке, в одежде и даже в автомобиле — в богатствах, которые демонстрируются и существуют для того, чтобы предъясняться напоказ; зато жилище таких фотографов чаще всего бывает скромным. Надежда на проявление «классности» в одежде и в манерах всегда является одним из актов — и притом не последним — того предприятия по переходу в другую социальную группу, с каким сопряжен выбор фотографии как профессии.

Эту чувствительность к моде фотограф — выходец из высших классов подхватывает и использует в своей фотографической деятельности в собственном смысле. Порою без какого бы то ни было реального культурного наследия, школьных знаний и дипломов социальное происхождение, по крайней мере, оставляет после себя известную сноровку, запечатлевающуюся в модных течениях, и в первую очередь как раз эту сноровку успешные фотографы называют «вкусом».

«Надо иметь вкус, вот что прежде всего. У фотографов нет иерархии. Чего бы ты ни делал, у тебя либо есть вкус, либо нет его» (фотограф-портретист).

Поиски новинок в профессиональной среде, где информация и модели передаются не без труда, должны осуществляться, в основном, посредством чтения журналов или брошюр, где описываются процедуры или предлагаются примеры. Переноса в профессиональную сферу взгляды культурного человека, фотографы высокого происхождения могут держаться в курсе новых движений, школ и процессов. Например, они знают еще до распространения слухов об этом среди основной массы фотографов, что «зернистость» или «акцентирование контрастов» свидетельствуют теперь об изысках в фотографии и об изысканной фотографии<sup>(46)</sup>.

<sup>(46)</sup> Чтение специализированных журналов чаще встречается у выходцев из высших классов (60% читают два журнала или более), чем у представи-

Обязанность культивировать художественную фотографию и заниматься ею «по-любительски» для себя, артистически и без надежды на вознаграждение, образует, как представляется, одну из самых стабильных норм профессии фотографа<sup>(47)</sup>. Но почему интенсивность любительской практики, возрастающая в зависимости от социального происхождения у подростков, стремящихся стать фотографами, изменяется здесь в противоположном направлении, оказываясь у фотографов — выходцев из простонародных классов выше, чем у других<sup>(48)</sup>? Практика любительской фотографии служит для фотографов, происходящих из простонародных классов, единственным средством повысить всегда низкий статус после вхождения в профессию, со всеми шансами в ней утвердиться. Проявлять пленки в агентстве, снимать фотографии для удостоверений личности, протоколов и документов — все это препятствует занятиям большой фотографией в рамках профессиональной деятельности. Интенсивность любительской практики и количество отвергнутых фотографий в ряду тем, предлагаемых фотографам для суждения, варьируют в противоположном направлении в зависимости от социального происхождения. Так, уменьшение количества отвергнутых фотографий по мере роста любительской практики объясняется переходом от логики профессиональной фотографии к логике фотографии художественной.

Берясь за все темы и утверждая, что личного таланта может хватить на то, чтобы претворить их в прекрасные образы, фотографы, у которых меньше всего шансов когда-нибудь пробиться

телей средних (50%) или простонародных классов (41%).

<sup>(47)</sup> Если всего 25% занимавшихся фотографией круглый год до того, как войти в профессию, бросили этот тип практики, то 55% тех, кто прежде занимался фотографией лишь время от времени, усвоили такую практику.

<sup>(48)</sup> 59% подростков, происходящих из высших классов, фотографировали круглый год перед тем, как войти в профессию; это же касается лишь 19% подростков простонародного происхождения. В противоположность этому, 80% профессионалов, происходящих из простонародных классов, занимаются фотографией по-любительски, и это касается 67% профессионалов — выходцев из высших классов.

в большую фотографию, отвергают иерархию тем в том виде, как ее признает и ощущает профессиональная среда. Создание художественных фотографий, по существу, подразумевает, что мы вольны прикладывать к фотографии такие внешние признаки, которые в заданный момент и для заданной среды образуют художественную фотографию, отчетливо провозглашая ее таковой. Достаточно того, чтобы темы, предложенные в высказываниях, больше не обозначали какой-то предмет, взятый сам по себе («кочан капусты»), но отсылали к обобщенному миру живописи и искусства («натюрморт»), и тогда эти темы будут меньше отвергаться или даже приниматься большинством фотографов. Упомянутые внешние признаки, которые функционируют в качестве объективных критериев (хотя всегда неопределенно и нестабильно), позволяют желающему (сколь бы скромной ни была его реальная профессиональная деятельность) создавать произведения искусства, т. е., прежде всего, избирать, чтобы его фотографии относились к сфере искусства.

Практика любительской художественной фотографии лишь по видимости служит рациональным средством достижения успеха: если справедливо, что успех не зависит от особых качеств фотографа или от обладания большим талантом, то его может не хватить для того, чтобы повысить статус фотографов низкого происхождения. Поскольку их знание процедур, которые в данный момент составляют искусство фотографии, чаще всего неопределенно и поскольку эти фотографии всегда «запаздывают за модой»; поскольку, наконец, всё как во внешнем облике, так и в образе жизни отдаляет их от великих фотографов, избегающих контактов с ними, то их надеждам бывает суждено сбыться лишь за пределами профессиональной среды. Независимо от того, обращаются ли тогда фотографы низкого происхождения в клубы фотографии или же смиряются с тем, что будут заниматься искусством лишь для самих себя, — когда они стремятся достичь дилетантизма профессионалов, их попытки в конечном итоге всегда ведут к любительству любителей.

Кроме того, фотографы, происходящие из простонародных классов, зачастую пытаются повысить свой статус без особенной надежды на успех. Они понимают и ощущают лучше, чем фотографы из средних классов, важность неравенства происхождения не только потому, что острее чувствуют сковывающие моменты, но еще и оттого, что они меньше, чем фотографы из средних классов, подчиняются престижным образцам, устанавливаемым фотографами высокого происхождения. Именно у фотографов низкого происхождения истина профессии и профессионального успеха подвергается наиболее отчетливым подозрениям — как у того старого директора фотоателье, который, когда его спросили о великих фотографах, ответил: «Великие фотографы? Я ничего о них не знаю... Великие фотографы — это те, кто фотографирует кинозвезд».

Тем самым мы можем понять рациональность и глубинную идентичность различных типов подготовки к профессии фотографа. Если успех зависит от социально приобретенных талантов и от нарочито отмеченной принадлежности к привилегированным классам, то как образование, получаемое в Технической школе фотографии и кино с притязаниями на рациональность и универсализм, так и харизматическое образование, которое дают во Французском институте фотографии, глубинно обоснованы. Первое, стремясь во всем походить на высшее образование, служит одним из социальных знаков принадлежности к буржуазии, т. е. приобретения профессии после длительной учебы. Программы Технической школы фотографии и кино поражают (усиливающимся после ряда последовательных видоизменений) сходством с программами общего образования — будь то среднее или высшее. Эти программы характеризуются местом, уделяемым обучению абстрактной культуре, когда в привилегированное положение ставятся теоретические предметы, которые можно считать более или менее отдаленной основой фотографических операций (математика, физика, химия),

в ущерб ученической практике самих этих операций. Историей фотографической продукции пренебрегают в пользу истории легитимных искусств (история искусства) и преподавания более благородных предметов (французский язык, другие языки)<sup>(49)</sup>.

Преподавание во Французском институте фотографии; харизматическая инициация, сопряженная с тем, чтобы проявлять и культивировать качества, считающиеся естественными талантами, имеет в виду и приобщение к школе, и в то же время магическую инициацию, касающуюся социально приобретенного таланта<sup>(50)</sup>. Французский институт фотографии, эта общедоступная школа, не требует особенных познаний:

«У меня есть мальчик, который выпускается в этом году, вот уж действительно ничтожество по общеобразовательным предметам, он не умеет как следует писать по-французски, но способен стать большим репортером, потому что это у него под кожей (...). Поначалу уровень был слабым; в этом году все они впервые вышли на третий уровень. Мне глубоко наплевать на то, получают ли они диплом или нет; главное, чтобы парень получил минимальные знания по французскому и математике, сказал себе: “Теперь хватит”, и занялся своим ремеслом. Некоторым ученикам надоедает сидеть в школе за партами» (директор Французского института фотографии). Педагогика откровения прибегает к средствам, простирающимся от курса-прогулки (каждую субботу учащихся водят смотреть туристические достопримечательности) до уединенного анализа фотографий (раз в месяц пишут сочинение на такие темы, как «Очарование толпы» или «В чем большая радость: давать или получать?») и анализа глубинного Я (первый сеанс в году посвящен рассуждению на тему «Кто я?»). Тем самым от учеников пытаются добиться того, чтобы «у них

<sup>(49)</sup> Преподавание теоретических предметов занимает 40% общего числа часов на первом курсе и 12% — на втором, эти показатели после скорой реформы составят соответственно 65% и 56%.

<sup>(50)</sup> В действительности, суждения здесь не выносятся согласно каким бы то ни было рациональным критериям: мы не находим ни отчетливого определения законов жанра, ни хотя бы относительной рациональности, позволяющей сравнивать снимки на одну тему, сделанные в одинаковых условиях.

работало серое вещество, чтобы они искали вдохновения, чтобы они не ограничивались съемкой и проявкой, чисто физической работой» (директор Французского института фотографии).

Наконец, обучение «увековечивается» не иначе, как написанием дипломной работы, полностью составленной учеником; это ряд фотографий, иллюстрирующих какую-либо тему, с титрами и подписями, приклеенных в альбом на манер газетно-журнального репортажа. Под видимостью художественного «шедевра» речь идет о харизматических снимках, во всем противостоящих рациональному анализу.

Если логика развития теоретического и общего преподавания и эволюция фотографии способствуют тому, что первая школа тяготеет к подготовке квалифицированных техников и инженеров, а также профессиональных фотографов, то вторая более отчетливо соответствует именно образу профессии фотографа и качествам, которые обеспечивают успех, а следовательно, набирает детей буржуазии, каковых частотность общеобразовательных провалов и унаследованный лоск предрасполагают как раз к призванию фотографа<sup>(61)</sup>.

Тем не менее предприятие по переходу фотографа в другую социальную группу происходит здесь с наименьшими издержками и наименее иррационально. Именно потому, что профессия фотографа протейчна, потому, что, кроме прочего, она сочетает в себе коммерцию с физическим трудом, попытка перехода в другую социальную группу может происходить без больших рисков: профессия фотографа дает тем, кто ее осваивает, уверенность если не в успехе, то по крайней мере в минимальных приобретениях. Поскольку фотограф не только создает произведения искусства (чья стоимость кажется произвольно определяемой), но и осуществляет услуги, подвергаемые рациональной оценке (например, печать любительских фотографий); поскольку — даже не продавая услуги — фото-

<sup>(61)</sup> 70% учащихся Французского института фотографии заявляют, что пришли в фотографию по призванию или благодаря художественному вкусу.

граф может переориентироваться и продавать, например, фотоаппараты и эмульсии, фотография всегда позволяет жить или поддерживать существование<sup>(62)</sup>. Другие профессии, чей художественный характер утверждается с большей отчетливостью, способствуют осуществлению попыток перехода в другую социальную группу лучше, чем фотография. Так, например, курсы драматического искусства вроде бы хорошо исполняют функцию, аналогичную функции школ фотографии: они набирают учащихся того же типа — с тем лишь различием, что учащиеся школ фотографии по большей части — юноши, а курсов драматического искусства — девушки<sup>(63)</sup>. Здесь следует видеть скорее не влияние психологических факторов, но признак поведения, которое остается экономически рациональным при всем онейризме представлений. Как раз оттого, что фотография больше, чем театр, способна приносить средства к существованию, она больше привлекает юношей, а театр — девушек<sup>(64)</sup>.

Помимо мечтательных идеологий и произвольно введенных различий, все фотографы ощущают себя претерпевающими одну и ту же судьбу, потому что все они живут фотографией. Успех фотографов — кем бы они ни были и каким рангом он бы их ни наделял — никогда не достигается раз и навсегда. Над успешными фотографами всегда нависает угроза преврат-

<sup>(62)</sup> Согласно переписи INSEE [Institut National de la Statistique et des tudes sonomiques, Национальный институт статистики и экономических исследований. — *Примеч. пер.*] 1954 г., 22 240 человек (из которых 16 000 мужчин и 6 240 женщин) добывают с помощью фотографии средства к существованию.

<sup>(63)</sup> По крайней мере, именно это демонстрирует недавно проведенное исследование; например, на курсах драматического искусства Тани Балашовой [Балашова, Тая (1902–1973) — французская актриса и киносценарист; в своем театре-школе пропагандировала во Франции систему Станиславского. — *Примеч. пер.*] насчитывается 74% девушек и 26% юношей.

<sup>(64)</sup> Значительная пропорция девушек на курсах драматического искусства кажется тем менее рациональной с экономической точки зрения, что в профессии актера фактически занято 60% мужчин и 40% женщин (цифры сообщены профсоюзом актеров). Не столь вынужденные зарабатывать себе на жизнь, девушки с большей легкостью, чем юноши, могут заниматься онейрической и символической профессиональной подготовкой.



ностей судьбы, на которые обречены недооцененные занятия фотографией. Среди самых что ни на есть скромных фотографов нередко встречаются воспоминания об оглушительных успехах и, наоборот, существует мало успешных фотографов, которые не опасались бы возвращения к более скромной ситуации или даже не готовились бы к нему.

Х... до войны был одним из первых журнальных фотографов (и, вероятно, лучше других оплачивался); теперь он занимается промышленной фотографией и работает в лаборатории. Фотограф киносъёмочных площадок, работавший с Клузо\*, Отан-Лара\*\*, Рене Клером\*\*\*, Фрицем Лангом\*\*\*\*, Офюльсом\*\*\*\*\*, теперь стал кварталальным портретистом. Еще один фотограф из мира зрелищ купил небольшую «квартальную» фотостудию.

Именно потому, что невозможно сделать ничего иного и что — какими бы ни были удары судьбы — всегда необходимо будет жить фотографией, фотографы заявляют, что фотография — это ремесло. Но можем ли мы представить себе фотографию в качестве ремесла, если отказаться от задач и убеждений, необходимых для кварталального фотографа? Если кварталальный фотограф — это тот, от кого необходимо отличаться, потому что он — единственный, кому с легкостью можно приписать место в иерархии статуса, то он также — единственный, кто владеет подлинным и социально признанным ремеслом. Наследник какой-то традиции, часто сын или

\* Клузо, Анри-Жорж (1907–1977) — французский кинорежиссер, сценарист и продюсер. — *Примеч. пер.*

\*\* Отан-Лара, Клод (1901–2000) — французский кинорежиссер; в конце жизни — старейший член Европарламента. — *Примеч. пер.*

\*\*\* Клер, Рене (наст. имя Рене-Люсьен Шометт) (1898–1981) — один из крупнейших французских режиссеров; член Французской академии (1960). — *Примеч. пер.*

\*\*\*\* Ланг, Фриц (Фридрих Кристиан Антон) (1890–1976) — один из крупнейших немецких режиссеров-экспрессионистов. Родился в Вене; после 1933 г. работал в Голливуде. — *Примеч. пер.*

\*\*\*\*\* Офюльс, Макс (наст. имя Максимилиан Оппенгеймер) (1902–1957) — немецкий режиссер, после 1933 г. работавший во Франции и в Голливуде. — *Примеч. пер.*

даже внук фотографа, он помнит, что может быть удачное профессиональное применение фотографии. Наоборот, отвергая социальное определение фотографии или пытаясь обыграть его ради отвержения удела профессиональных фотографов и статуса, сопрягаемого с условиями их жизни, большинство профессиональных фотографов не могут установить удачных отношений со своей деятельностью.

Оттого, что кварталный фотограф, фотограф из городка, но еще больше — странствующий сельский фотограф, соответствовал социальному определению фотографии, он мог без труда интегрироваться в какую-нибудь группу или найти себе место в социальной иерархии. Вступая в непосредственный контакт с публикой, от которой он получал заказы, он мог и должен был склоняться перед ее вкусами. Владелец особенного знания (проявлявшегося в пользовании таинственными приборами), он был служителем культа, насчитывавшего мало посвященных, но много верующих. Одних его знаний хватало для того, чтобы наделить его авторитетом. Оттого, что он исполнял (и только он мог исполнить) отчетливо определенную социальную функцию, и притом в соответствии с отчетливыми социальными нормами, он выполнял определенную задачу. Поначалу обязанный свидетельствовать о «сильных тактах» социальной жизни, фотограф, этот специалист по харизматическим техникам, способным выдвигать на сцену великие моменты торжеств и организовывать жесты, запечатлевать улыбки, наделяя своих персонажей социальностью, был своего рода церемониймейстером. По своей функции (напоминающей сборщика налогов, привратника и служащего похоронного бюро) он был респектабельным и торжественным, а по привилегиям — чтимым и радостно принимаемым на увековечиваемых им торжествах.

Однако по всем этим причинам кварталный фотограф больше всех остальных фотографов пострадал от развития любительской фотографии. Столкнувшись с конкуренцией любителей, он мог самоопределяться лишь в сравнении с ними. Поначалу он смог отыскать средство к существованию, обслуживая их, снабжая их материалами, эмульсиями, проявляя и печатая

их снимки. Отчасти лишенный своей социальной функции, профессиональный фотограф «из нашего квартала» уже не может наивно соглашаться с социальным определением фотографии. Он дистанцируется от такого определения и проецирует его на любителя, простой стереотип которого у него сложился. Именно это чаще всего мешает «квартальному фотографу» в роли эксперта и советника любительской практики находить способ для признания ценности и специфичности любительских занятий; когда он становится руководителем повседневной практики, по большей части это происходит за деньги, на длительный или краткий срок. Советы, которые он дает, являются не столько педагогическими наставлениями, сколько коммерческим поощрением. Когда к «квартальному фотографу» обращаются за консультацией, он посылает любителю образ, который составил себе о фотографии сам любитель, и подтверждает этот образ своим авторитетом<sup>(55)</sup>. Парадоксально, что когда профессиональный фотограф не столь глубоко заинтересован в социальной истине фотографии, он более щедро раздает социально общепринятые советы<sup>(56)</sup>. Эти попытки сочетать функционирование мастерской с коммерческой прибылью, руководя практикой любителей, могут заходить и дальше: фотографы становятся инициаторами и культоргами любительских фотоклубов иногда с сугубо коммерческими целями.

<sup>(55)</sup> Роль советника не является специфическим атрибутом профессионального фотографа. Советы чаще всего — и в наибольшем количестве — даются, когда покупателя фотоматериалов и эмульсий принимает хозяйка (советы даются в 33% случаев), а не хозяин фотоателье (в 19% случаев). (Эти результаты получены после анализа выборки из 400 карточек, где отражена экспериментальная покупка).

<sup>(56)</sup> Пропорция розничных торговцев (дистрибьюторов), расположенных давать советы, как правило, возрастает вместе с размерами населенного пункта. Она меняется от 15% для населенных пунктов с менее 5 000 жителей до 25% для насчитывающих от 5 000 до 20 000 жителей, до 29% для городов, где живет от 20 000 до 100 000 жителей, и, наконец, до 35% для городов с более 100 000 жителей. В этих последних городах эта пропорция достигает 37%, если магазин расположен в центральном квартале.

Так, например, обстоят дела в клубе «Синефот» в городе Л. (40 000 жителей), клуб основан крупным розничным торговцем фотоматериалами. Каждый клиент магазина получает клубную карточку. Фотографическая деятельность как таковая сведена здесь на уровень алиби. Клуб фактически не выполняет своей функции — организовывать встречи по общим интересам и посвящать фотолюбителей в технические тонкости. Смысл существования этого клуба — быть средством стимулирования сбыта. Организатор клуба, когда-то исключенный из профсоюза фотографов за нечестную конкуренцию, впоследствии был в этом профсоюзе восстановлен, а прочие розничные фотографы — вслед за ним.

Тем не менее большинство мелких фотографов-профессионалов избегают фотолюбителей не только потому, что любители вступают с ними в своего рода вероломную конкуренцию, но и гораздо больше — потому, что любители ставят под сомнение специфичный характер деятельности профессионалов<sup>(67)</sup>. Кроме того, страх фотографов перед любителями сродни их страху перед такими профессионалами, которые — подобно, например, «фотостопперам»\* — скандально отрицают специфичность ремесла и оживляют чувство незаконности профессии, занятия которой незаконными не являются. Правда, разнообразие позиций по отношению к профессиональной группе (а уже не только к профессиональной деятельности) упорядочивается и организуется сообразно объективному разнообразию ситуаций, доказывая организованным *отсутствием консенсуса* касательно средств, вложенных в произведения ради «защиты профессии», *консенсус* в связи с необходимостью ее защищать. Поскольку оно реалистиче-

<sup>(67)</sup> Мы лучше поймем несчастное сознание, присущее фотографам относительно их деятельности, если учтем, что 70% опрошенных профессионалов считают, что некоторые любители создают лучшие фотографии, чем профессионалы. Эта цифра выше у ремесленников (73%), нежели у служащих (64%), а среди ремесленников — у тех, кто занимается в основном продажей и лабораторной работой (76%). Сдача позиций профессионалов перед любителями растет по мере возрастания шансов войти с ними в контакт.

\* «Фотостопперы» — уличные фотографы, останавливающие прохожих и предлагающие им сняться. — *Примеч. пер.*

ски отражает разнообразие профессиональных ситуаций и неодинаковую неопределенность, с ними сопрягаемую<sup>(58)</sup>, разнообразие отношений к этой профессиональной группе на самом деле служит фактором единства. Как ни парадоксально, в тот самый момент, когда занятия фотографией облегчаются и поэтому становятся не столь специфичными, фотографы проявляют большую склонность к тому, чтобы складываться в качестве профессиональной группы. По этому поводу по меньшей мере договариваются: необходимо «вернуть профессии ее ценность», существует «престиж фотографа», какой необходимо защищать от пятнающих его. Прежде всего, здесь выражается одно и то же беспокойство — как одиночными опрашиваемыми, так и всей их совокупностью, и оно попадает в патетические декларации, принимаемые всеми собраниями фотографов:

«Необходимо, чтобы профессия фотографов организовалась подобно другим профессиям. Фотография — это такое же ремесло, как другие. Нет нужды говорить, что фотография и кино — совсем разные вещи. Конечно, это художественные техники, но их не следует противопоставлять общим рамкам, в каких рассматриваются другие профессии. У фотографа должно быть что-то в голове. Он заслуживает столько же уважения, сколько и другие профессионалы» (речь профессора Технической школы фотографии и кино, произнесенная на собрании выпускников 18 января 1964 г.).

<sup>(58)</sup> Наибольшую угрозу своему статусу ощущают ремесленники: «Фотограф-ремесленник отстреливает последние патроны. Черно-белая фотография вот-вот исчезнет, а цветная требует слишком больших денег. Ремесленничество не имеет будущего: я видел, как прекращают работу все мои братья» (ремесленник, фотографирующий произведения искусства). Вероятно, по этой причине фотографы-ремесленники чаще, чем фотографы-служащие, участвуют в профсоюзах (членами профсоюзов являются 19% служащих и 52% ремесленников).

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

*Социальное применение фотографии всегда организуется в соотношении с социальным определением фотографии, независимо от того, актуализуется ли последнее, обыгрывается ли оно технически или же — полностью либо частично — отвергается. Чтобы в полной мере понять смысл и функцию социального определения фотографии, необходимо поставить вопрос о психологических условиях ее социального применения: необходимо задаться вопросом, в чем и почему фотографический образ предрасположен приобретать социальные функции, которые чаще всего ему назначаются. Мы не можем до конца ответить на этот вопрос, не сделав экскурса (который не должен выглядеть как следствие запоздалых угрызений совести) в сферы психологии и психопатологии. Это предприятие могло бы быть уже оправданным, если бы ему — в связи с исследованием конкретного предмета — сколько-нибудь удалось продемонстрировать взаимодополнительность социологии и психоанализа, восстановив гипотезы о логике интимности во всеобъемлющей тотальности, поле которой вычерчивает социология. В некоторых отношениях психологический анализ представляет собой предварительное условие всякого исследования; но с более глубокой точки зрения — по меньшей мере, такова наша гипотеза — он обретет весь смысл, только если мы сопоставим его с требованиями, которые проявляются в регулярностях поведения, постигаемого социологией. По существу, если важно описать и определить психологические функции и смыслы, какие фотографический аналог реального склонен обслуживать и вносить в большинство нормальных и патологических употреблений фотографии, то окольный путь через психологию включает в себя требование возврата к социологии: исследование психологических условий возможности разных видов социального поведения фактически отсылает к исследованию социальных применений психологических возможностей.*

П. Б.

## ОБРАЗЫ И ФАНТАЗМЫ\*

(Робер Кастель)

«При внедрении принципа реальности один модус мыслительной деятельности оказывается отброшенным: мысль освободилась от испытаний реальностью и останется подчиненной принципу удовольствия. Деятельность, состоящая в формировании воображаемых представлений (*das Phantasieren\*\**), начинающаяся с детских игр и впоследствии продолженная как сновидение наяву, избавляется от зависимости по отношению к реальным предметам».

З. Фрейд (*Формулировка  
двух принципов психической системы*)

В 1839 г. один немецкий католический журнал, *Leipziger Anzeiger*, писал: «Не только запечатление мимолетных отражений есть нечто невозможное, как показали весьма серьезные опыты, проведенные в Германии, но и даже стремление к этому граничит со святотатством. Бог создал человека по своему образу и подобию, и ни одна созданная человеком машина не может запечатлеть образ Божий. Богу потребовалось бы отречься сразу от всех собственных принципов, чтобы позволить одному французу в Париже успешно внедрить столь дьявольское изобретение»<sup>(1)</sup>.

Между тем в том же 1839 г. Араго представляет открытие

\* В «Словаре по психоанализу» Ж. Лапланша и Ж.-Б. Понталиса (М.: Высшая школа, 1996), у франц. *phantasme* допускается два перевода: «фантазм» и «фантазия», причем слово «фантазм» относится специально к психоанализу, а «фантазия» — к более широкой сфере человеческого воображения. — *Примеч. пер.*

\*\* Фантазирование (*нем.*). — *Примеч. пер.*

<sup>(1)</sup> Прочитировано в: Gisèle Freund, *La Photographie au XIXe siècle*, 1956.



Дагера в Академии наук на собрании энтузиастов. Новое изобретение принимается столь стремительно, что уже в конце года карикатура Мориссе\* высмеивает «дагерротипоманию» парижской публики.

Стало быть, фотография была одновременно и принята — как если бы она отвечала какой-то потребности, и отвергнута — как если бы она представляла опасность. Парадоксальное сосуществование *податливости* фотографического предмета, которая способствует его разнообразным применениям, и какой-то остаточной *амбивалентности* в его отношении и расположится в центре наших последующих размышлений.

Совокупность исследований, собранных в этой книге, наталкивает на вывод, что фотография есть нечто совсем иное, нежели незначительное времяпрепровождение. В занятиях фотографией можно разглядеть более глубинные связи, и все происходит так, как если бы она сосредоточивала в себе предсуществующие ей функции. Это верно не только в области, присущей только фотографии, — в сфере репрезентации реальности: ведь, например, в сравнении с гравюрой, которая выполняла сразу и требования эстетического творчества, и требования воспроизведения реальности, газетно-журнальная фотография задействовала функцию мгновенного свидетельства, освободив тем самым гравюру для сугубо художественных применений. Модус занятий фотографией может также — и прежде всего — выражать некий групповой этос, дистанцированное восприятие по отношению к другой группе, чаяния социального престижа и т. д. Поэтому применение фотографии (выбор того или иного типа фотографии, важность, связываемая с занятиями фотографией вообще и т. д.) тем самым является признаком более глубоких социальных позиций.

Итак, фотография может обозначать нечто иное, нежели она сама, и вопрос здесь скорее заключается в том, можно ли определить присущую ей функцию. Фотография представля-

\* Мориссе, Теодор — французский карикатурист, о котором мало что известно, кроме знаменитой карикатуры «Дагерротипомания». — *Примеч. пер.*

ет собой символ и одновременно образ, т. е. образ, который через модус своей презентации символизирует то, для выражения чего у него нет эксплицитной цели.

Но как фотография может обладать такой функцией и в каких пределах? Очевидно, что новый фотографируемый предмет не может принимать на себя какую угодно функцию в каких угодно условиях. Необходимы сразу и социальный «запрос», и наличие «свободного» [disponible] предмета, готового к такой транспозиции. Однако с этой точки зрения фотография проблематична. Если существует «свободный» предмет, готовый принять на себя весьма разнообразные значения, то он не может быть нейтральным. Мы увидим, что не все реакции, которые вызывает фотография, являются прозрачными; что наряду с восторженной приверженностью существует и сдержанность, и отвержение; что табуированные зоны не поддаются практической универсализации — и всё это для одной и той же эпохи, а иногда и для одного и того же человека.

Вот почему исследование социальных функций, каковые принимает фотография, было бы интересным, если пройти окольным путем, через размышления о предмете фотографии. Каковы свойства, предрасполагающие его к тому или иному типу «схватывания», и каковы пределы транспозиции, какие возможности фотографической деятельности (рассматриваемой то как акт фотографирования, то как созерцание фотографий) она допускает? Итак, введением в социологию фотографии могла бы послужить своего рода «феноменология» фотографического опыта. Очевидно, речь идет не о создании здесь такой феноменологии. Мы удовольствуемся тем, что слегка — исходя из некоторых признаков — затронем сущность того, что она могла бы раскрыть, а именно — известную амбивалентность человека по отношению к образу (образу себя и другого), смысл которого мы попытаемся понять.

Итак, начинать этот анализ, цель которого — обнаружить условия возможности спонтанного применения фотографии, следовало бы, пытаясь найти ее место в воображаемой символической структуре. Но наши размышления наталкиваются на два заранее «готовых», противоположных и дополняющих друг друга

представления, которые грозят застопорить мысль. С одной стороны, фотографию часто понимают как простую технику механического воспроизведения действительности. Образ в таком случае будет копией и двойником, а пленка получит свойство хранить то, что было, ради его восстановления в переживаемой свежести. Фотографию тогда можно было бы назвать «попросту» аналогом присутствия.

Но в той мере, в какой фотография воспроизводит предмет, она может замещать и заменять его. И тогда, согласно естественному ходу вещей, вторая — хотя и противоречивая — репрезентация естественно прививается к первой. Отношения к оригиналу переносятся на копию. Ясная прозрачность образа посредством прозаического технического процесса запечатлевает ценности, отсылающие к тайне глубин души. Фотография есть похищение, кража и изнасилование, опора интимной магии, организующей обещания и угрозы тревожной жизни образов.

Но если фотография — это либо пошлая копия действительности, либо предлог для проекции интимных фантазмов, то мы не поймем ее социальное восприятие, которое превратило фотографию в средство выражения общепризнанных функций. В сущности, не является ли эта двойственная репрезентация двойкой мифологией, овеществляющей в автономных образах то, что фотография представляет собой нераздельно и одновременно: символику, промежуточную между смутным ритуализмом ментальной патологии и объективной символикой социальной жизни? Этот промежуточный статус мог бы превратить предмет фотографии — в некоторых случаях ее применения — в нечто посредничающее, и мы поняли бы, что, организуя особые отношения с пространством, с темпоральностью и с другими, этот предмет мог бы послужить привилегированным средством выражения для практик, расположенных на *no man's land*\* между официально признанным поведением и фантазиями душевной жизни.

\* Ничейная земля (англ.). — Прим. пер.

## СВЕРХНАГРУЖЕННЫЙ ОБРАЗ\*

Эта попытка найти место фотографии в символике воображаемого будет исходить из двух очень простых замечаний, которые имеет смысл привести лишь потому, что мы забываем их очевидность:

1. Фотография есть репрезентация отсутствующего предмета *как отсутствующего*.

2. Фотография есть результат *волевого выбора*, сознательного отбора, осуществляемого при восприятии.

Если фотография частично избавляется от принципа реальности, то происходит это в рамках требований принципа реальности. Она пригодна для грез, освобожденных от пространственно-временной зависимости, и — подобно воображению вообще — может брать на себя функцию восполнения. Но фотографическое восприятие осуществляет некое плавающее движение от присутствия к отсутствию, от нереальности к реальности, и наоборот. Именно потому, что фотография репрезентирует предмет как отсутствующий, она высоко оценивается и приобретает функцию «носителя» грезы. Самое что ни на есть наивное восприятие фотографии никогда не обманывается по поводу этой природы образа, присутствия в образе, т. е. презентации («оприсутствливания») отсутствия. Можно сколько угодно спорить о «реализме» фотографического произведения: даже безусловный реализм копии совершенно не отразится на безусловной нереальности образа по отношению к восприятию. Аналогично этому в порядке темпоральности простой факт фотосъемки предполагает очень тонко разработанное осознание времени, дистанцию по отношению к настоящему, и все это подпитывается ощущением того, что запечатлеваемое мгновение уже качнулось в прошлое. Фото-

\* Сверхнагрузка (*surinvestissement*) — дополнительная нагрузка уже нагруженного представления, восприятия и пр. Фрейд называет сверхнагрузкой также нарциссический перенос либидо с его прежнего места на Я, столь характерный для шизофрении (*Лапланиш Ж., Понталис Ж.-Б.* Словарь по психоанализу. С. 443). — *Примеч. пер.*

графия высоко оценивается ровно по мере такого дистанцирования от прошлого и от восприятия и через осознание этого дистанцирования. Впрочем, это осознание бывает более или менее острым, в зависимости от индивидов. Мы можем вообразить своего рода «фотографическую характерологию»: созерцание фотографии ставит в привилегированное положение «высокую оценку» протекания времени, сопряженную с характерологической «вторичностью»\* и подпитывающую эту вторичность. Это осознание (что для нас интереснее) проявляется в большей или меньшей степени, в зависимости от моментов и социальных групп. Так, например, фотография в городской среде столь часто ассоциируется с досугом вообще и с отпусками в частности, потому что речь тут заходит о разрывах в повседневности, которые вводят временную дистанцию по отношению к событию. Но если фотография в таком случае представляет собой игровую деятельность, то дело здесь не столько в ее предмете (находясь в отпуске, можно снимать «реалистические» фотографии), сколько в позиции, которую она предполагает: ощущать себя «в стороне от дел» означает ощущать себя присутствующим лишь в качестве зрителя. Фотографическое сознание сопрягается с тем, что Жане\*\* называл «чувствами зрелища», которые он противопоставляет «чувствам присутствия».

Второе замечание, ориентированное в том же направлении: фотография всегда представляет собой результат *волевого* решения. На ней запечатлевается не ход событий как таковой, но один из его аспектов, преднамеренно выхваченный из забвения. Занятия фотографией «просеивают» восприятие. Вот почему самая банальная фотография облекается таким достоинством, которое не всегда есть даже у великих событий. Даже если мы не принимаем решение относительно на-

\* В психологии «вторичностью» называется реакция на прошедшие или будущие события. — *Примеч. пер.*

\*\* Жане, Пьер Мари Феликс (1859–1947) — франц. психолог, философ и психотерапевт. Во многих отношениях предвосхитил открытия Фрейда в области психоанализа. — *Примеч. пер.*

ших воспоминаний, фотография представляет собой технику преднамеренного выбора и волевой классификации прошлого. Существует некая личная и спонтанная деонтология как изнанка этой интенции. Если мы не запечатлеваем на пленке все подряд, то это не только потому, что тогда пришлось бы иметь дело с бесконечным предприятием: главное — фотографический ритуал увековечивает лишь то, что этого достойно. Прежде чем обрести фотографическую сакрализацию, восприятие уже должно пользоваться преувеличенными оценками. Этот выбор отсылает к нормам — сразу и позитивным, и негативным. Целый аспект пережитого цензурируется идеологическими, этическими, эстетическими и т. д. запретами *априори*.

Следовательно, если фотография представляет собой символ, то это, прежде всего, потому, что ее выбор происходит в порядке символизируемого и выразимого. Не всякое существование достойно освящаться фотографией, и за всякой фотографией мы должны суметь найти суждение о важности, решение индивида, а за этим решением — признак ценностей, которые легитимирует группа.

Этой воле любителей, производителей-потребителей своих собственных фотографий, в коммерческой фотографии соответствует гомологичная воля профессионалов, совершающих выбор за потребителей. Фотограф художественный, фэшн-фотограф, фотограф новостей дня или рекламный всегда вкладывает в фотографию некую интенцию, которую зритель обнаруживает — в то же время веря, что ее придумал он сам. В предельном случае мы могли бы сказать, что фотография не имеет никакого смысла — или хотя бы имеет много неопределенных значений — помимо контекста, кадрирования, подписи и т. д., словом, всех средств запечатления не только следа события на пленке, но и смысла события для зрителя.

Итак, интерпретация фотографии всегда связана с восприятием осознанной интенции, даже если эта интенция не всегда осознанно подозревается. Поэтому фотография есть нечто совершенно иное, нежели калькирование реальности. Как раз наоборот: фотография «дереализует» то самое, что она запечатлевает.

Образ является в буквальном смысле негативом присутствия. Образ может обретать весомость и смысл, лишь приобретая совершенно иной тип существования — воображаемое существование символа. Но это существование лишь поверхностно поддерживается сходством с оригиналом. Реальность символа, по существу, пребывает в смысле, который ему придает тот индивид или та группа, для каковых этот символ нечто символизирует. Существование предмета фотографии поддерживается скорее интенцией того, кто его снял, или того, кто его воспринимает, нежели его статусом аналога присутствия.

Это утверждение покажется более убедительным, если мы отбросим план абстрактного анализа и займемся его обоснованием на том самом уровне, который вроде бы этому утверждению противоречит. Я имею в виду наиболее объективное из возможных истолкований фотографии — признаваемое за ней правом<sup>(2)</sup>. Юриспруденция, сталкиваясь с трудностями на пути присвоения фотографии точного правового статуса, дает возможность разглядеть богатство виртуальных смыслов этого предмета, полиморфного означающего по преимуществу.

Первый, наиболее внешний, признак пластичности фотографии располагается на совершенно прозаичном уровне поисков юридического определения профессии фотографа. У фотографов есть лишь узкая полоса свободы для того, чтобы заставить поверить публику в оригинальность их труда. Механический характер манипуляций, чисто химический процесс фиксации изображения в собственном смысле как будто бы обрекают фотографов на то, чтобы быть всего-навсего безответственными помощниками орудия автоматического воспроизведения. И действительно, первые суждения отказывают им в принадлежности к искусству:

«...Исходя из того, что фотография есть искусство запечатления предметов внешнего мира посредством камеры-обскуры и разнообраз-

<sup>(2)</sup> Юридическая документация была собрана Люком Болтански и г-жой де Фелис.

ных химических процессов; что это чисто ручной труд, вероятно, требующий и привычки, и большой сноровки, но совершенно непохожий на работу живописца или рисовальщика, которые творят с помощью ресурсов своего воображения (...), ...что, не переставая признавать услуги, оказанные ею изящным искусствам, ее невозможно расположить на одном уровне с ними, ...что на самом деле фотография ничего не изобретает и не творит, ...что она ограничивается получением негативов, а впоследствии делает отпечатки, рабски воспроизводя образы, проходящие перед объективом, ...что эти работы, произведенные с помощью механических средств, ни в коем случае нельзя уподоблять произведениям разума и наделять производящую их индустрию качествами, подобными качествам художника, который изобретает и творит», и т. д. (Уголовный суд департамента Сена, 9 января 1862 г.).

Однако эти первые фотографии, ради приобретения положения в профессии и по легко понятным материальным причинам, старались перенести эстетику живописи в ту область, где, как поначалу казалось, ей нечего делать.<sup>(3)</sup> Постепенно им удалось преодолеть колебания и крючкотворство юриспруденции, каковые здесь не место проследивать во всем объеме.

«...Исходя из того, что, когда речь идет о фотографическом произведении как об особом жанре искусства, становится ясным, что его автор имеет право на защиту закона, коль скоро — благодаря техническим и профессиональным познаниям, умелости, непреложности вкуса, суждений и т. д. — он смог создать оригинальное и новое произведение, которое по характеристикам отличается от банального образа, каковой сумел бы изготовить всякий манипулятор фотографическими аппаратами... Исходя из того, что юриспруденция пришла к этому выводу, потому что она считает достойной защиты со стороны закона всякую фотографию, когда представляется, что ее автор сумел выбором темы, позы, кадра, в котором эта тема представлена, освещения и т. д. получить образ, который, благодаря сво-

<sup>(3)</sup> У них возникал тем больший соблазн делать это, несмотря на противодействие большинства официально признанных художников, что сами они зачастую прежде бывали художниками, неудовлетворенными своим первым ремеслом.



ему индивидуальному характеру, может считаться подлинным творением духа» (Лион, 5 февраля 1954 г.)<sup>(4)</sup>.

Почему же право выказывает такие колебания в оценке фотографии? Любопытно, что во всех положениях приведенного суждения аргументы, относящиеся к техническому статусу фотографии, основаны на эстетических критериях. Но искусству трудно объективно сослаться на право, и поэтому в приведенных технико-эстетических рассуждениях проскальзывают более глубокие приверженности и отвержения, чрезвычайно важные для нашей темы. И, наверное, неслучайно один прокурор в XIX в. пытается обосновать академизм художественной фотографии, эксплицитно ссылаясь на своего рода платоническую эстетику:

«Роль подлинного искусства — поиски идеала посредством чувственных форм, а цель такового искусства — показать взгляду несколько лучей той вечной и божественной красоты, лишь бледный отблеск каковой могут дать человеческие реалии. Именно здесь — то, что восхитительным языком говорил Платон. Именно в это всегда верило человечество вплоть до эпохи, в которую живем мы<sup>(5)</sup>».

К несчастью, человечество верило во все это не всегда, а сегодня, по-видимому, верит меньше, чем когда-либо. Вот почему в недавнем постановлении суда мы находим более нюансированную формулировку, если не более ясную, то, к сожалению, более опасную:

<sup>(4)</sup> Помимо правовых рамок, эту трансформацию смысла восприятия фотографии иногда можно ощутить в эволюции одного и того же индивида. Так, Шатобриан начал с порицания фотографии, а затем, под воздействием Адама Саломона [Точнее: Адам-Саломон, Антуан Самюэль (1818–1881) — франц. скульптор и фотограф. Увлекаясь эффектами светотени у Рембрандта, перенес их в фотографию. — *Примеч. пер.*], изобретателя «размытости», признал фотографическую эстетику (См. Gisèle Freund, *La Photographie au XIXe siècle*). Последний законодательный акт, закон от 11 марта 1957 г., защищает «фотографические произведения художественного и документального характера».

<sup>(5)</sup> 1863 г., обвинительная речь генерального прокурора Жанро (процитировано в: Gisèle Freund, *La Photographie au XIXe siècle*).

«Художественным является то, что относится к изящным искусствам, т. е. к искусствам, предмет которых состоит в репрезентации Прекрасного, Прекрасное же соотнобразует с идеалом, который каждый носит в себе» (Лионский суд, 17 ноября 1958 г.).

Нам понятно, что этот «идеал, который каждый носит в себе», может быть рационализацией совершенно иных ценностей, нежели эстетические. Если у судей, в общем, нет ни вкуса, ни функции истолковывать эти ценности для самих себя, то они могли бы выдать себя в приговоре, сформулированном Бодлером:

«Все это скопище мерзких обывателей ринулось, подобно Нарциссу, разглядывать свои заурядные физиономии, запечатленные на металле... Страсть к непристойности, столь же живучая в сердце человека, как и любовь его к собственной особе, не упустила такого прекрасного случая»<sup>(6)\*</sup>.

Если эстетическая оценка фотографии и затрагивает моральные критерии, то последние, в свою очередь, укоренены в более глубоких позициях.

Тем самым мы подошли к более глубинным конфликтам, нежели те, что право являет открыто, высказываясь об опасности сообщения, передаваемого некоторыми типами фотографий. Так, фотографии обнаженных наталкиваются на глубинные «сопротивления» в восприятии предмета фотографии. Можно было бы понять, что скандальность фотографий обнаженных связана с «нормальной» реакцией оскорбленного «благонравия». Один и тот же моральный этос в ту же эпоху — если мы не хотим высказываться о современной ситуации — осуждает не только и «Госпожу Бовари», и «Цветы Зла», но и первые фотографии в жанре ню.

<sup>(6)</sup> Бодлер Ш. Салон 1859 года // Бодлер Ш. Об искусстве. Пер. Н. Столяровой и Л. Липман. — М.: Искусство, 1986. Сс. 188–189.

\* Это — инвектива в адрес изобретателя фотографии Дагера и его публики, которую, по мнению Бодлера, составляют «неудавшиеся художники». — *Примеч. пер.*

«Недавно мы услышали отзвуки предсказаний одной секты, называющей себя философской, которая поставила перед собой целью реабилитацию плоти, — как будто бы плоть всегда и в достаточной степени не реабилитировала себя сама и как если бы миссией христианства не было именно наставлять людей о низости бренного тела, о власти воли над чувствами и о величии бессмертной души (...). Сегодня речь уже не идет ни о какой, даже ложной, философской идее; речь уже не идет и об искусстве, понятом противно смыслу; речь идет о коммерции — и об опаснейшей: о торговле изображениями нагих тел» (Обвинительная речь прокурора Жанро, 1863 г.).

Между тем помимо весьма многозначного содержания, кроющегося под термином «благонравие», его недостаточно утверждать, чтобы осуждать этот жанр фотографии. Вопрос скорее в том, почему «благонравие» испытывает особенный шок от фотографий нагих тел. В XIX в. жанр ню все-таки существовал в академизме, а в скульптуре и живописи к таким изображениям относились с достаточной толерантностью. Но ведь картина или скульптура объективно изображают такие же нагие тела, что и фотография, тем более, что — предосторожность или привычка? — первые фотографы, работавшие в жанре ню, заботились об усвоении тех же эстетических условий позы и декора, которые должны были завесить восприятие наготы той же культурной вуалью. Что порицается, так это, несомненно, некий более агрессивный аспект фотографической наготы, из-за которого она кажется «неприличной»<sup>(7)</sup>. Но этот «реализм» зависит не столько от объективного

<sup>(7)</sup> Юриспруденция пытается выстроить весьма тонкую казуистику между «развратным, которое оскорбляет целомудрие», и «неприличным (обсценным), которое “откровенно” оскорбляет целомудрие, выставляет себя напоказ и не маскируется под личиной искусства». Итак, «неприличие есть разврат, отягченный грубостью формы и поисками ситуаций, пробуждающих нездоровые идеи, с намерением обращаться преимущественно к духу распутства и разнузданности». Но, кроме того, должно считаться противоречащим благонравию и порицаться «всякое проявление того, что, не заслуживая квалификации неприличного и не будучи даже напрямую развратным, обращается к инстинктам и грубым влечениям». Вот почему если «изображение нагого тела само по себе не обязательно противоречит благонравию», то фотография, изображаю-

отличия в образе, сколько от самого качества образа, наделяющего фотографию большей силой внушения. Дело выглядит так, как если бы фотография была способна передавать такие смыслы — воспринимаемые как опасные для «благонаравия», — которые в живописи или скульптуре легче «сублимируются»<sup>(8)</sup>. Почему нагота в фотографии больше шокирует? Похоже, что это так, потому что она предстает как нечто более знакомое, что она не использует характерную для произ-

щая обнаженное тело, допускается лишь в исключительных случаях. На взгляд судей, оправдание находят лишь два типа фотографий обнаженных тел: «ню описательное и что-либо демонстрирующее, вроде анатомической иллюстрации», и «ню художественное, где важны только или преимущественно пластическая красота и эстетическая ценность». Однако проблема состоит в том, чтобы узнать, почему эти «пластические» качества отвергаются для фотографии чаще, чем для классических искусств. Фактически получается так, что в суждении, мотивированном в процитированных мною здесь мотивировочных частях постановлений судов, фотография — несмотря на «художественные притязания» — порицается, потому что «изобилие обнаженных тел, в ней фигурирующих, переносит на первый план какие-то плотские намеки и лишает ее всех ценностей, напоминающих о художественности». Эта формулировка, как мы видим, зиждется на бессознательной тавтологии. Ведь если изображение нагого тела само по себе не предосудительно, то фотография в жанре ню порицается как раз из-за того, что в «изобилии» показывает обнаженные тела. Выходит, что наилучшим оправданием фотографии в жанре ню было бы, если бы она не показывала наготы! Читатель может с пользой для себя проследить все выверты и обходные пути этой казуистики в отчете о заседании уголовного суда в Валансе от 21 октября 1955 г.; этот отчет включен в: *Dalloz et Sirey*, 1956, p. 151 sq. [Имеется в виду французский юридический журнал *Recueil Dalloz-Sirey*. — *Примеч. пер.*]

<sup>(8)</sup> Может даже быть так, что простая фотографическая репродукция произведений искусства как-то сопричастна этому свойству передачи намеков, как если бы сам факт фотографирования отнимал у произведений живописи или скульптуры благотворность сугубо эстетического восприятия. Случается, что производители порнографических фотографий прибегают в своих «коллекциях» к подобным репродукциям. Но, может быть, здесь перед нами — просто обман ожиданий «клиентуры», воспринимаемый потребителями как таковой. К тому же не следует забывать, что — от песни Брассанса до интервью, собранных у посетителей музеев, — мы можем привести массу примеров, показывающих, что восприятие произведений искусства спонтанно «сублимируется» не у всех зрителей. Аналогично этому, когда совсем недавно католические иерархи осудили репродукцию скульптуры Родена в одном еженедельнике, то здесь было выражено недоверие по отношению либо к огромной силе внушения, каковой обладают образы такого типа, либо к читателям журнала, представляющим собой публику более обширную и менее социально «избранную», нежели посетители музеев.

ведений искусства способность к «дистанцированию». Но это знакомство подразумевает подобие лишь как нечто второстепенное. Подобие не оценивается посредством чисто объективных критериев, но отсылает к некоему более глубинному соучастию, к корням которого и пытается приблизиться этот анализ.

Даже помимо этого конкретного случая фотографий в жанре ню, на мой взгляд, размышления могут лишь зайти в тупик при желании обосновать особый статус фотографии исключительно большей объективной схожестью с оригиналом, которой она якобы позволяет достичь. Именно из-за ошибки в исторической оптике можно впасть в соблазн приписывания фотографии какой-то квазиисключительности точного воспроизведения реальности. В пору возникновения фотографии существовали чрезвычайно разработанные техники репродукции реальности посредством гравюры. Новое изобретение появилось вначале не столько ради революционной техники, сколько для передачи деталей изображения. Именно поэтому фотография длительное время сосуществовала с гравюрой в иллюстрированных журналах, которые не ожидали от нее, что она будет специализироваться по иллюстрированию новостей дня<sup>9)</sup>.

Казалось, фотография может способствовать развитию идеи не столько полной объективности, сколько большей аутентичности, так как акт фотографирования *фиксирует* ту самую реальную сцену, которую другие процессы *воспроизводят*, иногда с такой же точностью. Стало быть, существенное различие между фотографией и разнообразными модальностями рисунка объясняется тем, что рисунку требуется человек как посредник, тогда как фотографическая пластинка как будто бы сама запечатлевает реальное «во плоти и крови». Посредничество химии позволяет перескочить через один этап в процессе репродукции — и это как раз этап интенциональности. Фотографическая интенция располагаетя *до* (замысел

<sup>9)</sup> Во Франции — *L'Illustration*; в Великобритании — *The Illustrated London News*.

снять такую-то фотографию под таким-то углом и т. д.) и *после* фотосъемки (кадрирование, последующее использование, показ фотографии в таком-то контексте и т. д.). Однако само фотографическое запечатление действительности представляет собой не интенциональный — ибо химический — процесс. Пластинке присуща некая невинность, так как она является нейтральным посредником. «Будучи тем, что происходит»<sup>(10)</sup>, фотография нагружена коэффициентом конкретной реальности, которого нет у репродукций иных разновидностей.

Это-то, как представляется, и наделяет фотографический символ удельным весом. В фотографическом символе реализуется максимальная степень близости к модели, совместимой с воображаемым характером образа. Поэтому фотография может казаться многозначительнее прочих символов, даже если эти символы преднамеренно перегружены значимостью. Ведь речь идет о разных типах смыслов. Всякий символ является воображаемым, всякий образ представляет собой репрезентацию отсутствия. Но фотография — это реальное отсутствие, знакомое и аутентичное присутствие реальности при ее отсутствии.

Как раз это свойство аутентичности и близости к символам может, как кажется, лучше всего объяснить позиции относительно фотографии. И здесь опять-таки право дает рационализацию соответствующих спонтанных реакций. Так, мы без труда понимаем ценность, которой правосудие наделяет фотографические свидетельства. Но и наоборот, мы можем уловить корни более глубокого недоверия к фотографии, возможность которой представляется угрозой. В реакции на эту

<sup>(10)</sup> Разумеется, существуют фотографии «смонтированные». Но как раз монтаж откровенно нарушает спонтанную этику фотографии. Отвержение монтажа выражается в эксплицитно моральных терминах, даже у профессиональных журналистов. «Понимаете ли, это очень серьезно, такого рода вещи. Это ужасно, потому что у настоящей фотографии нет никакого смысла, кроме фотографии. Какая угодно фотография, где ничего не видно, лучше фотографий такого типа. Ведь фотография — это то, что происходит, и поэтому превращать ее в рисунок — очень серьезная ошибка. Это вроде того, как фотографировать маневры и говорить, что идет война» (газетный фотограф). Журналист: «Это столь же нечестно, как публиковать письмо, которое мы только что написали сами, утверждая, будто его написал какой-то политик, — вот это что».

угрозу целая юридическая школа стремится обосновать понятие абсолютного права на обладание изображением<sup>(11)</sup>. Однако это было бы чрезмерной экстраполяцией права собственности. Чтобы обосновать такое право, потребовалось бы обосновать собственность на образ даже до его съемки<sup>(12)</sup>. Очевидно, это невозможно обосновать юридически — во избежание абсурда. На практике приходится довольствоваться регламентацией использования негативов и репродукций. Поэтому право на выставление фотографии имеет в виду согласие заинтересованного лица, которое всегда может не дать его, может также потребовать уничтожить негативы и т. д.

Здесь мы видим попытку заключить трудный компромисс между двумя правами: правом личности на ее изображение и правом фотографа на произведение, автором которого он является. Всегда немного хромающий компромисс хорошо выражен в приговоре Кассационного суда<sup>(13)</sup>: если «в принципе, собственность на произведения искусства и исключительное право на их воспроизводство принадлежит их авторам», то все-таки «это право перестает действовать, когда на произведение претендует индивид, чье изображение воспроизвел художник».

Какими могут быть обоснования права личности на ее образ, который обладает опасной способностью «нарушать» юридическую основу либеральной экономики, безусловное право фабриканта на свои изделия?<sup>(14)</sup> Конфликт разгорается

<sup>(11)</sup> «Негативы и отпечатки портретов, полученных фотографическим способом, неоспоримо остаются собственностью тех, чьи черты они воспроизводят, а после их смерти — их наследников» (Лион, 8 июля 1887 г.); см. также приговор Бордоского суда от 11 декабря 1949 г., отмененный Государственным советом 22 июня 1951 г.

<sup>(12)</sup> «Можно ли распространить право на образ, понимая его как право модели на ее собственные черты, даже до какой бы то ни было репродукции, которую модель была бы вправе разрешить или запретить?» — задается вопросом комиссар правительства (Государственный совет, 22 июня 1951 г.) перед тем, как дать отрицательный ответ.

<sup>(13)</sup> От 15 января 1884 г.

<sup>(14)</sup> Несмотря на многочисленные претензии в адрес либерализма, основой французского экономического права остается закон от 2–17 марта 1791 г. Статья 7: «Всякий индивид вправе свободно совершать любую сделку или заниматься подходящими для него профессией, ремеслом или искусством».

с новой силой в связи с фотографами моментальных снимков, т. е. фотографами, снимающими скрытой камерой, что дало повод для многочисленных судебных процессов. Так, Бордоский суд<sup>(15)</sup> вынес приговор, сводившийся к тому, чтобы попросту запретить занятия этой профессией в определенных городах. Государственный совет<sup>(16)</sup> этот приговор обжаловал, разработав любопытную казуистику необходимого равновесия между правами человека и «правами заниматься торговлей и индустрией» для профессиональных фотографов.

Примечательно, что брешь, пробитая здесь в принципе либерализма, не обосновывается — в отличие от большинства случаев начиная с XIX в. — коллективными интересами, необходимостью планирования и т. д. Наоборот, именно попытка защитить право на интимность ограничивает поле «прав на коммерцию и индустрию». Конфликт здесь рождается не из противоречия между свободой (экономической или личной) и другим принципом (дирижизмом и т. д.); именно внутренний конфликт между двумя измерениями свободы выражается в несогласованности между двумя типами юридической рационализации. Помимо рационализации экономических интересов, на которой основана «свобода торговли и индустрии», возникает конфликтующая с ней попытка обоснования чего-то более глубокого и смутного, в каком-то смысле предшествующего объективным социальным интересам<sup>(17)</sup>. Дело в том, что фотографический образ соприкаса-

<sup>(15)</sup> 11 сентября 1949 г.

<sup>(16)</sup> 22 июня 1957 г.

<sup>(17)</sup> Заметим, что для обоснования компромисса правительственный комиссар посчитал себя обязанным сообщить и опровергнуть аргументы противников съемки скрытой камерой: «...Внезапно овладеть изображением прохожего, зачастую не предоставив ему времени для того, чтобы проявить волю, равнозначно совершению подлинного покушения на него. Каждый обладает исключительным правом на свое изображение и может располагать этим правом единолично. Улавливать изображение внезапно, запечатлеть его с помощью фотоаппарата, хранить его впоследствии у себя, чтобы по собственной воле его репродуцировать, равнозначно настоящему похищению, и гражданин имеет право на защиту от него». Сам же судья усматривает в этой концепции «пережитки в нашем сознании современных людей дологической ментальности первобытных эпох, когда изображение считалось физической эманацией



ется с ядром интимности, которое противится социальному регулированию, посредством коего в либеральном обществе свобода познается и навязывает признание самой себя праву. Можно, конечно, сколько угодно разглагольствовать о других попытках юриспруденции защитить сферу индивидуальной свободы, сопротивляющейся политико-экономической идеологии либерализма. Но ведь не менее поучительно то, что с особенной силой этот конфликт вспыхнул в случае с фотографией. Этот случай позволяет нам точнее проследить реакцию защиты, когда под угрозу попадает интимность, в которую индивид вложил глубинные ценности.

Помимо рационализации признанных интересов, существует сфера субъективности, воспринимаемой гораздо труднее. Ее можно уловить только посредством *знаков*. Но эти знаки сходятся в одной точке, указывая, по сути, на иррациональный взгляд, который может быть амбивалентностью, переживаемой человеком по отношению к образу (к своему и к образу другого).

То, что здесь затрагивается, похоже, фактически предшествует не только фотографии, но и самому праву.

Склоняющийся к своему образу Нарцисс идет на смертельный риск. Достаточно лишь одного взгляда Орфея, чтобы Эвридика отправилась в ад. В этих мифах выражается возможность оказаться в опасности из-за своего образа и через него. Магия двойника и тени, очарование взгляда, срывающего вуаль и соблазняющего, — образ вроде бы присутствует гораздо ощутимее, чем объективная репрезентация этого образа. Тогда мы поймем, что в «охоте на образы» схватываемое больше — а также интереснее и опаснее — чем мертвая копия. В одном из наиболее распространенных применений фотография как будто бы обретает и реактивирует то, что составляло ядро наиболее архаического магического поведения. Образ-талисман может выполнять функцию тех субститутов человека (знакомые предметы, изображения), которые улавливают страх и желание, а также представля-

личности и потому похищение образа терпеть было невозможно» (Государственный совет, 22 июня 1957 г.).

ют собой необходимую опору для самосознания и для манипуляций с другими. Нам известны даже многочисленные примеры сугубо магической манипуляции с фотографией, как если бы химическая реакция, кристаллизующая образ, в то же время запечатлевала глубинные аффективные ценности<sup>(18)</sup>. Эта спонтанная позиция по отношению к фотографии слишком известна, и поэтому нет необходимости слишком долго объяснять ее. Мы могли бы приумножить почерпнутые в текущем употреблении фотографии примеры чрезмерно высокой оценки образа, которая находит кульминацию в пограничных случаях — вроде соотнесенности с любовью и со смертью. Похоже, что фотография выполняет функцию того, что в лексиконе магии называется «сопринадлежностью» [appartenance]\*. Тут мы видим наилучший пример сопринадлежности, так как она является верной, полной и буквальной. Природа предмета фотографии в таком случае могла бы сделать его напрямую способным коннотировать таинственные чаяния бессознательного. В то же время мы поняли бы, что теорию этого интереса было бы трудно и, строго говоря, невозможно создать, если бы он отсылал к той сфере опыта за пределами рационального дискурса, которая подпитывает магическое мировоззрение, зачарованность мифами и искушение патологией.

Речь идет о том, куда могут привести и до чего могут прийти

<sup>(18)</sup> В середине XIX в. один бостонский фотограф внезапно стал знаменитостью: на его негативе — рядом со сфотографированным индивидом — появился какой-то расплывчатый образ. Он отдаленно напоминал изображение известного умершего человека. На самом же деле фотограф попросту пользовался бывшими в употреблении пластинками. Но скептики и даже эксперты приняли трюк за чистую монету. В других случаях говорилось об опыте передачи мысли на расстоянии или о радиэстезии [Способность обнаруживать излучение различных тел. — *Примеч. пер.*] в связи с фотографическими изображениями. Особо чувствительные люди на расстоянии ощущают укол, наносимый их фотографии. И конечно, сплошь и рядом мы видим ресакрализацию предметов из мира техники. Но разве с фотографией это получалось бы столь спонтанно, если бы она не обладала особенной предрасположенностью к таким серьезным играм воображения?

\* По-русски это явление чаще называют «симпатической магией». — *Примеч. пер.*

подобные сближения. Было бы нетрудно построить для каждого обладателя альбома фотографий небольшую семейную мифологию, персонажами которой были бы его близкие люди, а также сакрализованные места и торжественно запечатленные этапы, какими можно разметить его жизнь. Но будет ли здесь что-либо, кроме поэтической аналогии? Если бы фотография была до такой степени сакральным объектом, было бы трудно понять, почему она претерпела такое «обмирщение», что стала предметом повседневного социального быта. Вспомним арапешей\*, о которых говорит Маргарет Мид<sup>(19)\*\*</sup>, живущих в страхе перед тем, как бы некий «чародей с равнин» не овладел объектом, интимно с ними соотносящимся: он может закопать их пищу и экскременты. Что произошло бы, если бы из-за похищения этих «частичных объектов» они увидели бы опасность похищения их двойника? Тем не менее такое «кощунство» теперь вошло в моду, а такое похищение стало хорошо знакомой практикой, которая под силу кому угодно.

Значит, дело в том, что такая опасность оказалась устранена. Мы находим редкие знаки такой боязни магии среди крестьянского населения, которое недостаточно приспособило фотографию к своим повседневным надобностям. Между тем замечание эльзасского крестьянина «Когда я отдаю свою фотографию, я как бы отдаю самого себя»<sup>(20)</sup> может показаться смешным на взгляд горожанина. Ведь не только фотография все лучше усваивается, но и занятия ею приобретают все более богатые социальные коннотации<sup>(21)</sup>.

\* Арапешы — группа племен, живущих в Папуа–Новая Гвинея. — *Примеч. пер.*

\*\* Мид, Маргарет (1901–1978) — американский антрополог и культуролог, описавшая арапешей в книге «Пол и темперамент в трех первобытных обществах», где, среди прочего, сформулировала важнейшие идеи феминизма. — *Примеч. пер.*

<sup>(19)</sup> М. Mead, *Mœurs et Sexualité*, Plon, 1963.

<sup>(20)</sup> Интервью, взятое Югеттой Кауфман.

<sup>(21)</sup> По отношению к квазиэтнографическому предельному смыслу, представленному в традиционном крестьянском обществе, акт фотографирования в городской среде постепенно принимает все более разветвленные смыслы: мы видим, как возникают оригинальные способы использования фотографии, например как средства эстетического выражения;

Эти «переносы» были бы немислимыми, если бы фотография являлась *только* носителем интимной магии. Однако в то же время представляется, что она была бы и таковой тоже, даже если бы мы могли отнести эти «сопротивления» полной адаптации к повседневной жизни на наиболее объективный уровень права.

Теперь следовало бы точно взвесить ценность признаков и точный смысл популярных аналогий фотографии с интимной магией. Это удалось бы сделать, если бы мы смогли определить нижнюю границу транспозиций фотографии. Эту границу очерчивает патология. Патология представляет собой сразу и крайнее выражение, и рационализацию вторичной популярной мифологии, превращающей фотографию в инструмент интимной магии.

В той мере, в какой обнаруживается, что образ — это нечто иное, нежели холодная копия, он постепенно заряжается таинственными чарами бессознательного. То, что я назвал сверхнагрузкой фотографии при ее «нормальном» употреблении, как будто бы уже предвещает эту пограничную ситуацию. Теперь надо пристально рассмотреть эту потенциальную возможность. Некоторые душевнобольные утрачивают большинство рациональных и социальных регуляций, которые замаскировали бы от них чисто субъективные последствия игры образов, а клинический опыт предлагает нам некую типичную ситуацию ради того, чтобы уловить наиболее иррациональное и глубочайшее ядро опыта фотографического. В то же время это — единственное поле, в коем необходимо искать «психологическое объяснение» действительности фотографии, если таковое вообще возможно. Так называемое феноменологическое описание будет всегда вращаться вокруг иррацио-

крестьяне эти способы отвергали. Схематизируя, можно было бы сказать, что фотография тотчас же занимает место, которое позволяет ей занять осознание легитимной деятельности какой-либо группы. Как только это осознание изменяется, фотография немедленно становится готовой для нового употребления. Она не остается замкнутой в рамках какой-либо однозначной концепции своей легитимности, она достаточно гибка, чтобы выражать новые чаяния группы.

нального ядра фотографического опыта, потому что артикулируемые в нем образы являются всего-навсего проекциями этой глубинной амбивалентности. Напротив того, психиатрические теории пытаются восстановить логику трансформаций, а ведь непосредственное переживание дает лишь в высшей степени искаженную логику этих трансформаций. В то же время психиатрические теории *a contrario*\* вычерчивают поле, остающееся открытым для «нормальных» — социально признанных — проявлений фотографической деятельности.

И тогда вопрос о возможности социального использования предмета фотографии можно было бы сформулировать так: какие свойства притягивают фотографию к социально непризнанному или порицаемому употреблению, и особенно — к «чисто субъективным» фантасмагориям перверсий и неврозов? Ответ позволит измерить возможности игры, которой пользуется фотография, если теперь мы рассмотрим уже не ее прежде упомянутые объективные функции, а проявляемую ею внутреннюю предрасположенность будить патологическое воображение.

Итак, речь всерьез идет о вопросе, с которым мы обратимся к патологии. И этот вопрос, вероятно, прояснится, если мы позаимствуем у патологии лексику<sup>(22)</sup>. Вот эта гипотеза: если мы поостережемся приводить известные аналогии, пытаясь в то же время воздать им должное, то свойства фотографии как

\* От противного (лат.).

<sup>(22)</sup> Точнее говоря, здесь заимствуется язык психоанализа. Этим подразумевается не то, что это — единственно возможный лексикон ментальной патологии, но то, что этот лексикон лучше всего пригоден для наших описаний. В той мере, в какой психоанализ представляет для теории патологического воображения связную и систематическую совокупность гипотез, мы сможем каким-либо способом вывести, при каких условиях и в каком месте оно может притягивать к себе какой угодно предмет, проявляющий то или иное свойство. Не будем скрывать, что без уединенного размышления о патологических фактах такой метод влечет за собой некий элемент произвола. Но психоанализ направлен лишь на то, чтобы вычертить понятийные рамки для организации этих фактов, устранив на уровне теории те вербальные аналогии, от которых возникает риск повести опрос по неправильному пути. Поскольку на следующих страницах затрагиваются клинические вопросы в полном смысле слова, следующий раздел как раз и имеет функцию предварительного исследования, опирающегося на несколько опросов с ограниченной выборкой.

будто бы лишь в исключительных случаях предрасполагают ее к сугубо патологическому использованию. И тогда, исходя из некоего психологического анализа (психоанализ представляет собой его наиболее разработанный вариант), мы найдем, что фотография является привилегированной структурой, принимающей на себя социальные функции. Но в то же время мы уясним условия, модальности и границы этих транспозиций.

## ЛАТЕНТНЫЕ ФАНТАЗМЫ И ЯВНЫЕ ОБРАЗЫ

Мы видели, что «нормальное» использование фотографии состоит в том, что из нее делают основу для фантазмагии, характеризующейся осознанием воображаемого характера ее предмета. Фотография — это «всего лишь» фото, контрастирующее с реальностью оригинала, присутствие которого она удерживает в *образе* (при его отсутствии).

Если бы эта тонкая диалектика присутствия и отсутствия была устранена, мы перешли бы к патологии без особого труда. Посредством механизма, сравнимого с галлюцинаторным (но заимствующего воображаемое в других местах вместо того, чтобы создавать его), фотография могла бы стать субститутом реального, а в пограничном случае — упразднив, заместить реальное.

Но существует ли в полном смысле слова автономное применение фотографии, т. е. случаи, когда образы этого типа попросту заменяют реальность? Поначалу кажется, что эта возможность и эта опасность зиждутся на своего рода двойной — сразу и структурной, и функциональной — гомологии между фотографическим образом и патологическим фантазмом.

1. Если мы абстрагируемся от «дереализации» образа, представляющего собой психический акт и «нормальную» деятельность самого воображения, то, объективно говоря, в образах и фантазмах как будто бы проявляются одни и те же свойства. Фотографический образ есть вневременная кристаллизация некоего события.

Запечатленная темпоральность представляет собой уже не становление, но некую прерывность без последовательности — помимо ментальной деятельности, навязывающей координаты воспоминания. Фотография буквально организует своего рода «детемпорализованную темпоральность», сохраняющую от становления лишь обездвиженные материальные черты. Но ведь если мир патологических фантазмов разнообразен до бесконечности, то всякую патологию воображения характеризует то, что прошлое отрезано от хронологических координат и от открытости настоящему. Психоанализ установил неукоснительный параллелизм между утратой чувства реальности (что характеризует всякую патологическую неприспособленность) и перверсией чувства темпоральности. Всякая работа лечения состоит в восстановлении автономного куска прошлого (независимо от того, было ли оно пережито как таковое) в темпоральности, подчиняющейся хронологии; эта работа подчиняет прошлое принципу реальности. Фотографический образ и образ патологический представляют собой зоны фиксации в рамках живой хронологии; эти зоны могут дать точки опоры для патологического повторения.

2. Мы вспомним о существенной связи, установленной Фрейдом между воображением и перверсией с функциональной точки зрения. Перверсия — это пограничный случай той функции компенсации и реванша по отношению к принципу реальности, которую пытается — на свой лад — выполнить всякая деятельность воображения. Перверсия — это всего лишь воображаемый фантазм, утративший игровой характер, восприняв собственные образы «буквально». (Вот почему, с точки зрения этиологии, перверсию можно интерпретировать как фиксацию на детстве, или, скорее, как регрессию к тем инфантильным стадиям развития, когда сущность деятельности была фантазматической, потому что принцип удовольствия и принцип реальности еще

отчетливо не отделились друг от друга. Стало быть, в перверсии затемняется разница между реальной и воображаемой деятельностью: реальное удовлетворение дают воображаемые объекты, или его приносит воображаемый смысл, приписываемый реальным объектам. Принцип удовольствия приобретает своего рода автономию и подчиняет себе реальность. В особенности это касается случаев эротической фантазмагии и фетишизма.

Но разве фотография не годится на эту роль привилегированной опоры для воображаемой «перверсии» и фетишизации? «Автономизация» образа предстает в непосредственном продлении сверхнагруженности фотографического предмета, ранее ориентированного на нормальное употребление. Уже получив завышенную оценку в играх воображения и грез, фотография вроде бы дает кратчайший путь для полного освобождения от реальности. Стоит субъекту утратить то второе измерение созерцания фотографии, которое заключается в «дереализации» образа, как мы окажемся перед тем, что психиатры называют «частичным объектом». Фотографию можно считать особенным и привилегированным частичным объектом. Вместо того чтобы аффективная нагрузка, пользуясь избранным предлогом и по более или менее отдаленной аналогии, отводилась первоначальному объекту удовлетворения, она «естественно» перенесется на образ. Нет ли у фотографии особенной предрасположенности к тому, чтобы играть роль фетиша, так как она — сразу не только нечто иное, нежели реальный объект (частичный объект), но и субститут реального объекта, сохраняющий теснейшие отношения с оригиналом (воображаемый эквивалент реального объекта)?

Нам уже давно известен под именем «пигмалионизма» этот патологический синдром, который состоит в том, чтобы попросту заменять живого человека копией как опорой для желания. Представляется, что порнографическая фотография нагружена той же «перверсивной» функцией. Вспомним, что «сексуальная перверсия» — это, по существу, всего лишь невозможность



«социализировать» желание, т. е. реализовать его в конкретных и сложных рамках реального опыта. Но ведь фотография в жанре ню является ближайшим аналогом объекта желания: это образ тела без опасности для его свободы. Характерные способы уединенного поведения, свидетельствующие о патологии; сообщения о деятельности, направленной на объекты, не достигающие до живой сложности, на объекты, обращение с которыми легче, чем с живыми существами, ибо эти объекты проще их, непременно найдут в фотографии первый символ. Тем самым фотография могла бы обрести для себя естественное место между зеркалом и статуей, в музее «носителей» перверсии.

Впрочем, техники эротизации взгляда<sup>(23)</sup> — не единственное, но только наиболее зрелищное поле фотографической патологии. Перверсия — согласно Фрейду — это не что иное, как изнанка невроза. Если перверсивную фантазмагорию легче понять, так как она при минимуме цензуры инспирирует непосредственно воспринимаемое поведение, то этиологию неврозов формирует игра гомологичных образов. Идентификация с образом и проекция образа позволяют проследить последовательность зеркальных эффектов, которыми объясняются различные фиксации желания. Впрочем, для типологии фотографической патологии необходимо как минимум отличать фантазматические синдромы с мощными нарциссическими компонентами, где привилегированный образ — это образ «Я», от фантазмагорий, зиждущихся на инаковости или оппозиции образов. Здесь можно усмотреть повод для более

\* Сонди, Липот (Леопольд) (1893–1986) — психоаналитик венгерско-еврейского происхождения (вторую половину жизни жил в Цюрихе); автор теории «судьбоанализа»; основная идея теста Сонди — в том, что «выбор объекта (в том числе и обусловленный симпатией выбор одной из множества предложенных фотографий) детерминирован генетическими факторами». См.: Сонди Л. Судьбоанализ. Пер. А. В. Смирнова. — М., Три квадрата, 2007. — *Примеч. пер.*

<sup>(23)</sup> У их истоков надо расположить в первую очередь взаимодополнительную пару «вуайеризм/эксгибиционизм». Для вуайеризма обращение к фотографии представляется очевидным: порнографическая фотография — кратчайшее, равно как и наиболее «десоциализированное» средство удовлетворения фантазма. Но клиника знает также случаи эксгибиционизма при посредстве фотографий (См. Henri Ey, *Etudes psychiatriques* II, p. 215, note 2).

углубленного исследования ролей и функций образов. Идентификация — простейший случай, но, как показывает тест Сонди\*, также интересны отвержения, контробразы и маски.

Однако вместо того, чтобы предпринимать это исследование, для нашей темы достаточным будет оценить его диапазон. И при этом здесь следовало бы остерегаться слишком поспешных уподоблений. Если, не отсутствуя в симптоматологии полностью, фотография редко используется в патологии напрямую, то дело здесь, вероятно, в том, что эти аналогии маскируют реальную функцию патологического пользования фотографией. Наилучший способ раскрытия этой функции, как мне кажется, состоит в том, чтобы ограничить извне сферу действия патологии во имя чрезвычайно проблематичной автономии нормального. Предмет фотографии должен проявить все свои возможности, прежде всего, при попытках углубить подлинное значение фотографии в теории, ответственной за патологическое воображение.

В самих рамках исследования перверсий необходимо тщательно отличать действия по временной замене от действий по полной замене. О перверсии в строгом смысле можно говорить лишь тогда, когда речь идет о способе удовлетворения, предпочитаемом «нормальным» действиям. Подлинный частичный объект — тот, который занимает место объекта реального и упраздняет его<sup>(24)</sup>. Охарактеризованная перверсия всегда зависит от невозможности реализовать сексуальность в рамках конкретной сложной социальной ситуации. Бессилие проявляется не в половом влечении, а в крахе удовлетворения этого влечения на уровне интересубъективного поведения. Фотография в жанре ню позволяет заместить это невозможное поведение созерцанием образа.

<sup>(24)</sup> Фрейд по поводу фетишизма говорит: «Патологическим случай становится только тогда, когда стремление к фетишу зафиксировалось сильнее, чем при обычных условиях, и заняло место нормальной цели, далее, когда фетиш теряет связь с определенным лицом, становится единственным сексуальным объектом» [Фрейд З. *Очерки по психологии сексуальности* // Фрейд З. Я и Оно. Т. 2. Пер. с нем. М. Вульфа. — Тбилиси, 1991. С. 34.] (*Essais sur la sexualit* I, p. 45).

Но хотя в этой сфере почти невозможно привести точные статистические данные, мы можем утверждать, что случаи полной «десоциализации» сексуальности гораздо менее многочисленны, чем кажется на первый взгляд<sup>(25)</sup>. Если объективный анализ здесь может лишь грубо охарактеризовать тот тип публики, который потребляет подобные продукты, то сравнение так называемого нормального населения с так называемым патологическим выдвигает на первый план не патологическое, а социальное различие. Значительная часть «потребителей» порнографических фотографий набирается в таких социальных категориях (социальные отщепенцы, подростки и т. д.), которые сталкиваются во внешней жизни с невозможностью социализировать свою сексуальную деятельность. Но индивиды, входящие в эти слои населения, сами по себе не были бы неспособны к социализации, если бы они были поставлены в «нормальные» социальные или семейные условия. Когда объективные условия не могут объяснить девиацию, мы все-таки не сразу попадаем в область патологии. Если мы выносим за скобки чисто моральные коннотации понятия «перверсия», то фотография — даже порнографическая — не обязательно служит опорой для в буквальном смысле перверсивной фантазматической деятельности, т. е. деятельности, считающей себя самоцелью. Известная фантазматизация желания — это одно из свойств «нормального» воображения.

Конечно, нам здесь возразят, что статистические аргументы никогда не являются уместными для патологии: клиническое исследование всегда затрагивает лишь некое меньшинство субъектов, но тем не менее его результаты справедливости не утрачивают. Интерес к патологии состоит в том, чтобы обнаруживать глубинные инфраструктуры личности,

<sup>(25)</sup> Много говорилось об эксгибиционизме, о вуайеризме и т. д., в коих некоторым хотелось бы видеть глубинный импульс к занятиям фотографией. Примеры этого часты у клиентов судебной медицины, и литература, посвященная, например, эксгибиционизму, чрезвычайно обширна. Но со статистической точки зрения, всего этого пренебрежимо мало. Характер «подлинной» перверсии таков, что она постоянно вытесняется а стало быть, она известна.

которые могут быть переоткрыты рационализациями или цензурированы защитными механизмами. Основное свойство анализа «в глубинном измерении» заключается в том, что мы добираемся до мотиваций, которые могут быть замаскированными в расхожем применении фотографии. Стало быть, утверждение о том, что сугубо патологическое использование фотографии «встречается редко» (при допущении, что это можно доказать), не отвергает попыток найти благодаря патологии скрытый ключ к поведению, связанному с фотографиями вообще, который даст нам доступ к его наиболее темному смыслу.

Кроме того, нас здесь интересует не столько большее или меньшее число индивидов, затронутых фотографией «патологически», сколько факт, что фотография — этот уникальный тип знака — касается трех типов публики, весьма различных со всех точек зрения: «настоящих первертов»; первертов «за неимением лучшего» по объективным, внешним для них, причинам и даже «окказиональных первертов», или первертов фантазирующих, довольствующихся эпизодической «игрой» в перверсию<sup>(26)</sup>. Тот факт, что фотографическое сообщение получают три этих группы, доказывает, что он не адресован ни одной из них, как и никакому конкретному индивиду: это анонимный знак, и тем самым я имею в виду, что его невозможно содержательно связать ни с глубинной субъективностью индивида, ни с точно определенной патологической этиологией. Фактически очарование фотографии в жанре ню можно очень хорошо объяснить, исходя из объективной структуры образа, о котором мы уже говорили (близость, знакомство, сходство

<sup>(26)</sup> Социологический анализ может помочь снять двусмысленность, которой страдает психиатрическое понятие перверсии — из-за морального происхождения этого слова. Уже на уровне словаря мы можем различить «аномизирующую» перверсию (пример: связанные с правонарушением формы эксгибиционизма, которые исключают больных из сообщества посредством судебно-медицинских репрессий); «аномическую» перверсию (пример: некоторые типы приуроченного к конкретным обстоятельствам гомосексуализма) и перверсию социально нейтральную и терпимую (строго говоря, все виды сексуального поведения, за исключением акта воспроизводства потомства в наиболее бесхитростной форме).

и т. д.), и при этом нет необходимости прибегать к тайне бездонных глубин. Если мы придерживаемся этих «глубинных» интерпретаций и, несмотря ни на что, говорим о какой-то «тенденции к вуайеризму» и т. д., то это всего лишь модный псевдонаучный лексикон. Он имеет в виду скорее «снотворное действие» опиума, чем позитивную теорию психики, и ни в коем случае не объясняет место фотографии в воображаемой символической.

Наоборот, фотографический фетишизм обладает гораздо большим количеством смыслов. Фетишистский символ имеет в высшей степени личный характер. Он отсылает к сингулярности индивидуальной истории и тем самым предлагает путь доступа к «глубинной субъективности». Правда, подлинного фотографического фетишизма не существует. Фетиш в собственном смысле представляет собой затуманенный символ. Его смысл доступен лишь после декодировки, которая производит трансформацию знаков посредством более или менее продолжительных серий «фиксаций»<sup>(27)</sup>. Фотография же, наоборот, является прозрачной, т. е. ее эротический смысл — если (и когда) он присутствует — непосредственен и универсален. Значит, «фотографический фетиш» — ложный фетиш. «Если говорить строго, — утверждает доктор Анри Эй\*, — то фетишизм следует определять через концентрацию либидо на “объекте” идолопоклонства, оторванном от либидинального поля, до такой степени, что он кажется чуждым этому полю»<sup>(28)</sup>. Порнографическая фотография, наоборот,

<sup>(27)</sup> «Все относящиеся сюда наблюдения имеют своим содержанием первое столкновение с фетишем, при котором этот фетиш оказывается уже привлекающим сексуальный интерес, между тем как из сопровождающих обстоятельств нельзя понять, каким образом он овладел этим интересом (...). Истинное положение вещей состоит в том, что за первым воспоминанием о появлении фетиша лежит погибшая и забытая фаза сексуального развития, которая заменена фетишем как “покрывающим воспоминанием”, остатком и осадком которого является фетиш» [Фрейд, там же, с. 24] (Freud, *Trois Essais sur la thorie de la sexualit*, I, note 19).

\* Эй, Анри (1900–1977) — франц. психиатр и философ, значительную часть своих работ посвятивший психогенезу неврозов и психозов. — *Примеч. пер.*

<sup>(28)</sup> *Etudes psychiatriques II*, p. 314.

перенасыщена явным смыслом, располагающимся у очага «либидинального поля». Но если принимать термин «либидо» в весьма широком смысле, который он должен иметь в психоаналитической теории, то это утверждение кажется мне применимым к фотографии вообще: смысл, даже в высшей степени личный, *придаваемый* фотографии, не может абстрагироваться от того, что *представлено в образе*, — поэтому фотография уподобляется фетишу лишь посредством поверхностной аналогии. Имеющиеся примеры «фотографической перверсии» снова отсылают к трудностям «социализации» полового инстинкта — о чем мы говорили выше. Но в то же время мы видели, что эти примеры не позволяют выстроить специфическую для фотографии патологическую этиологию. К тому же, в противовес столь же малообоснованной видимости, фетишизм, в отличие от фотографии, совершенно не преувеличивает значения зрения, но касается чувств обоняния и осязания. Итак, фетишистская фиксация не прививается к той же сенсорной системе, что и фотографический образ. Вот почему фетишистские соответствия отсылают к более глубинным и архаичным уровням формирования фантазмов, нежели может достичь прозрачность объекта фотографии.

Эти ограничения должны еще более усугубляться, когда мы переходим от перверсии к неврозу и к психозу, т. е. когда на передний план симптоматологии выдвигаются защитные механизмы. Здесь обнаруживается постепенно формируемое предшествующими явлениями существенное различие между патологическими симптомами и фотографическими символами: они относятся не к одному и тому же плану психической реальности. Во всяком психоаналитическом объяснении необходимо различать по меньшей мере два плана (скажем ради быстроты изложения — сознательное и бессознательное). Мы можем установить осмысленные отношения между двумя этими уровнями лишь при условии, что они будут явно различены. Здесь мы касаемся теоретической основы психоанализа: психоаналитическая интерпретация не довольствуется улавливанием необычных, наделенных чарами глубины проявлений сокровенной субъективности. Психоаналитическая

интерпретация пытается установить строгие отношения между двумя уровнями психики. Гомология предполагает структурное соотношение между образами каждого из планов. Стало быть, необходимо постулировать структурную аналогию между фотографическими образами и «образами бессознательного» для того, чтобы фотография смогла превратиться в проявитель фантазмов. Но выражение «образ бессознательно» опасно, поскольку оно как будто бы поддерживает идентификацию образа со зрением, с чем-то видимым. На самом деле визуальные образы покрывают лишь ограниченную часть инвентаря фантазмов бессознательного<sup>(29)</sup>.

Короче говоря, патологический фантазм — с этиологической точки зрения — всегда представляет собой архаический символ. Стало быть, этот фантазм не находится в непосредственном соответствии со своими осознанными выражениями и видимыми проявлениями (даже видимыми на уровне патологической симптоматологии). Фотография же, наоборот, символизирует, прежде всего, то же самое, что она являет. Стало быть, ее нельзя связать с фантазмом напрямую. Она располагается на уровне «явленного материала», уже перенасыщенного осознанными смыслами, и кажется, что ее прозрачность противоречит требованиям цензуры и вытеснения.

Сьюзен Айзекс<sup>(30)</sup>, создавшая авторизованный комментарий к Фрейду, предлагает — вслед за английскими переводчиками Фрейда — отличать фантазм, пишущийся через *ph*

<sup>(29)</sup> Точнее говоря, Фрейд утверждает, что наиболее примитивные фантазмы «образуются из вещей, которые слышатся и получают свою ценность задним числом, они сочетают пережитое со слышанным (берущимся из истории родителей и предков) и с тем, что видели мы сами. Они соотносятся со слышанным подобно тому, как сновидения соотносятся с видимым». «Фантазмы производятся посредством бессознательного сочетания пережитого и услышанного» (продцитировано в: Pontalis et Laplanche, in *Temps Modernes*, no. 15, avril 1964). Стало быть, уже у Фрейда — с *этиологической* точки зрения — наличествует возвышение роли «услышанного» по сравнению с «виденным», и эту тенденцию французская школа Общества психоанализа систематически эксплуатировала.

<sup>(30)</sup> Suzanne Isaacs, "Nature et fonction du fantasme", in *La Psychanalyse*, P. U. F., no. 5.

(по-английски *phantasy*), от фантазма, пишущегося через *f* (по-английски *fantasy*). Ph-фантазмы располагаются на уровне изначальных, весьма примитивных, констелляций бессознательного, тогда как *f*-фантазмы образуют основополагающие образы предсознательных грез. Хотя это различие нельзя принимать в безусловном смысле из-за структурного соответствия, отмеченного Фрейдом между различными «регионами» бессознательного, и даже между бессознательным и сознанием (см. ниже), оно может помочь нам осветить место фотографии в символике воображаемого. Фотография (при некоторых условиях) может быть носителем *f*-фантазмов. Она ни в коем случае не может быть ph-фантазмом<sup>(31)</sup>. Стало быть, фотография как таковая не является частью какой бы то ни было подлинной патологической этиологии, и поэтому ее «психическое существование» не может быть полностью обоснованным с позиций «глубинной психологии».

Эти ограничения, выведенные здесь с позиций симптоматологии перверсий и неврозов, вроде бы столь же распространяются на тяжелые психозы типа паранойи или шизофрении, но там деградация «Я» как будто бы допускает непосредственное «схватывание» фотографии как эквивалента галлюцинаторного материала. Характерно, что во всем богатстве материалов, касающихся бреда (делириума), фотография выступает крайне редко и, конечно, не занимает непропорционального места по отношению к тому, которое выпадает ей в повседневной жизни.

Редкость клинического фотографического материала еще более поразительна в случае с шизофренией. «Аутизм» больных такого рода, казалось бы, должен был превратить для них фотографию в непосредственный нарциссический символ. К тому же «трезвость ума» некоторых шизофреников является фактом, хорошо известным психиатрам. Порою бывает, что шизофреник спонтанно формулирует такие интерпретации, с которыми невротик соглашается лишь в результате продол-

<sup>(31)</sup> Далее — ради простоты — я повсюду применяю орфографический вариант “*phantasme*”, который к тому же соответствует наиболее радикальной постановке проблемы.



жительного анализа. Несмотря на это, вопросы, относящиеся к фотографии, вроде бы возбуждают у шизофреников лишь небольшой интерес<sup>(32)</sup>. Это нам заявила одна больная, которая «недостаточно себя любит и поэтому не интересуется своими фотографиями». Другая больная рвет фотографии дочери в ситуациях, когда ощущает к ней ненависть. Но когда проходит критический момент, она начинает интерпретировать такое поведение совершенно рационально. В той мере, в какой наблюдатель, в свою очередь, осмеливается интерпретировать эти ответы, ему кажется, что они, в свою очередь, выражают ту же сверхнагрузку (едва ли ее чрезмерно акцентируя), которую мы отметили и при «нормальном» употреблении фотографии. Например, одна больная<sup>(33)</sup>, находящаяся в состоянии острого эмоционального психоневроза вследствие случайного расставания с мужем и детьми, непрестанно рассматривает их фотографии. Когда ее спросили о смысле такого интереса, она ответила, не выходя из тревожного состояния: «Мне нужны не фотографии, а они». Отметим, что у той же больной развились квазигаллюцинаторные фантазмы, когда в больнице она получила письмо от мужа. Похоже, это означает, что словесный материал больше поддается фантазматизации, чем фотографический. Здесь патологическая символика и символика фотографическая предполагаются не на одном и том же уровне<sup>(34)</sup>.

<sup>(32)</sup> Я должен напомнить о том, что эти соображения имеют характер всего лишь предварительного исследования. Опросы, которые мы попытались провести в клинике, весьма неполны и поэтому не могут претендовать на бесспорное статистическое значение.

<sup>(33)</sup> Больные, госпитализированные в Центре лечения и социальной реадaptации в Вильжюифе и лечащиеся у доктора Ле Гийяна (наблюдения собрала Франсуаза Капель, интерн, стажировавшийся в психиатрических больницах департамента Сена).

<sup>(34)</sup> Приблизительное уподобление фотографии зеркалу — другой пример тех стремительно проводимых аналогий, на которых в конечном счете основаны «мотивационистские» теории занятий фотографией. Нам известна важность зеркала как опоры для нарциссизма, и не может быть и речи о том, чтобы отрицать то, что созерцание фотографического изображения может сопровождаться компонентами нарциссизма. Но уподобление фотографии зеркалу выносит за скобки изначальное осознание времени, находящееся, по нашему мнению, в сердцевине фотографического переживания (см. часть III). Фотография — это попытка *организации* времени, а вот нарциссизм зеркала — попытка *отрицания* времени: «Ста-

Наверное, именно поэтому все проективные тесты — за одним исключением<sup>(35)</sup> — предлагают стимулы, структурированные еще слабее, нежели фотографии, как будто авторы этих текстов опасались, как бы чрезмерно фигуративный характер образа не остановил движение проекции. Если символика патологии всегда представляет собой игру знаков, сразу и очень примитивных, и очень архаичных, и очень смутных, а их субъективность отсылает к уникальности истории индивида, то символика фотографии, наоборот, должна предъявлять чрезвычайно обобщенные смыслы. Парадигма фотографической символики задается скорее в рекламной фотографии или в фэшн-фотографии, навязывающей восприятие доминирующего социального паттерна<sup>(36)</sup>.

ло быть, когда время, прекращая свой бег, превратит это протекание в покой. (...) Все стремится к своей утраченной форме» [Жид, *Трактат о Нарциссе*] (Gide, *Traité de Narcisse*). Может быть и так, что в зеркале реализуется патология фотографии как некий предел, но на уровне фотографии эта патология всегда остается виртуальной. Образ в зеркале — благодаря искушению нарциссизмом — можно считать гиперфотографией, которая сосредоточивает в вечном настоящем всю совокупность смыслов человеческого существования: «Восхищайся в Нарциссе вечным возвращением // К волне, где его образ, принесенный в жертву его любви, // Приносит признание своей красоте» [Валери, *Кантата о Нарциссе*] (Valéry, *Cantate du Narcisse*). На такое «совершенство» фотография притязать не может; нечто подобное возможно разве только при чисто галлюцинаторном ее применении.

<sup>(35)</sup> Исключением является тест Сонди, хотя он и не противоречит нашей гипотезе. Фактически Сонди отличает «позитивный» выбор фотографических изображений — соответствующих мотивациям, одобряемым «Я», но пока еще неявным — от выбора «негативного», соответствующего вытесняемым и подавляемым потребностям. Мы видим, что только первая категория выбора объясняет «естественное» применение фотографии и только вторая затрагивает ее подлинно бессознательные смыслы (о пригодности теста Сонди см. ниже сноску 38).

<sup>(36)</sup> Утверждение об обобщенном характере таких паттернов не противоречит тенденции конкретизировать рекламный образ ради подчеркивания того, что он касается конкретной публики. Если рекламная фотография всегда инспирируется весьма обобщенными, но малоэффективными паттернами и в то же время паттернами более отчетливо выраженными, обращающимися к немногочисленной публике, но обладающими большей мотивирующей силой, то выбор тем не менее всегда осуществляется между двумя группами населения. «Чисто субъективная» реклама, которая обращалась бы к мотивациям одного-единственного индивида, была бы нонсенсом.

\* Последний довод (*лат.*).

Стало быть, не в глубинах психики необходимо искать *ultima ratio*\* фотографического символизма. Но это не означает, что патология не может нас ничему научить относительно функций фотографии. Благодаря своему месту на полпути между тусклыми фантазмагориями бессознательного и объективной символикой социальной жизни фотография вроде бы подходит для выражения особого типа чаяний.

Уже в патологии фотография фигурирует сразу и потому, что она не является нейтральным изображением, и потому, что она не служит опорой для наиболее субъективных фантазмов. Однако по этим двум причинам она хранит в резерве еще одну функцию, намечаемую здесь лишь пунктиром (исходя из того, что фотография не принимает ярко выраженной патологической функции) и позитивно сказывающуюся на ее социальном употреблении.

Похоже, что этому исследованию, наспех проведенному на уровне психоанализа, мы можем придать лишь какой-то временный смысл. Оно исходит не из воли к тому, чтобы *a priori* ограничивать пригодность объяснений с позиций патологии, но из попытки точного взвешивания их пригодности. Похоже, наше исследование остается верным внутренней логике мысли Фрейда. Фрейд фактически всегда защищал гипотезу о гомологии — как структурной, так и функциональной — между разнообразными порядками фантазмов: «Ясно сознаваемые фантазии первертированных, воплощаемые при благоприятных обстоятельствах в действиях... бредовые опасения параноиков и бессознательные страхи истеричных, открываемые психоанализом как основа их симптомов, по содержанию совпадают до мельчайших деталей»<sup>(37)</sup>. Так, он приглашает нас попытаться осуществить расшифровку в глубинном измерении, которая принимает во внимание относительную оригинальность каждого из уровней символики. В этой открытой Фрейдом перспективе фотография, рассматриваемая на уровне явленного материала, может обнаруживать более «глубинные» тенденции, аналогичным образом реактивируя более ар-

<sup>(37)</sup> *Trois Essais*, I, note 31 [Фрейд Э. Там же. С. 64].

хаичную структуру. На стыке предсознательного и бессознательного она может вмешаться в дешифровку фантазмов. Тест Сонди может означать следующее: в фотографии «узнаётся» силовая линия бессознательного, которой мы лишь слегка касаемся при визуальном созерцании благодаря гомологии двух типов образов<sup>(38)</sup>. Но «вклад» фотографии в дешифровку личности необходимо интерпретировать на собственном уровне фотографии, каковой не является уровнем наиболее бессознательных мотиваций. Легитимное движение интерпретации фотографии в воображаемом динамизме представляется мне аналогичным осуществляемому анализом явного содержания сновидений, где образ является значащим *также* и в регистре сознания, при этом соответствуя бессознательному смыслу, который в нем и выражается, и маскируется. Фотография могла бы считаться своеобразным проявителем фантазмов, не будучи сама опорой фантазма. Это не противоречит, но наоборот, соответствует тому, что было сказано о ее «прозрачности». Фотография выступает на уровне рационализации фантазмов как раз подобно явленному материалу сновидения. Подобно образам сновидения, фотографии обладают более чем одним смыслом по отношению к тому, что они передают (по отношению к бессознательному). Следовательно, они осуществляют некий перевод. В сновидении выбор явленных образов неслучаен. Существует некий предсознательный символизм сновидения — то отсылающий к взаимодействию коллективных

<sup>(38)</sup> Здесь невозможно досконально обсуждать значимость теста Сонди. В психиатрической практике от него почти отказались. Ему ставят в упрек темноту генетических концепций, притязающих на его теоретическое обоснование, устарелый характер фототестов, чрезмерную сложность кодировки. Однако эти весьма серьезные неудобства, прежде всего практические, не противоречат его пригодности как теста *проективного*. Критики Сонди признают сверхдетерминацию [Способ, которым различные порождения бессознательного — симптомы, сны и др. — возводятся к некоторой совокупности детерминирующих факторов. — *Примеч. пер.*] предлагаемых им фотографий, которую учитывает и наша гипотеза. Но, прежде всего, нас здесь интересует определение границ этой сверхдетерминированности. Углубленное обсуждение теста Сонди могло бы этому способствовать, но лучше уж выбрать более короткий путь, размеченный вехами произведений Фрейда.

знаков, то подпитывающийся привилегированными образами субъекта. Прежде всего, эти последние образы позволяют нам добраться до наиболее глубоких фантазмов. «Толковать» сновидение означает подмечать глубокое соответствие между тем или иным внешне незначительным образом, включенным в квазибесконечную совокупность переживаний, получаемых при бодрствовании, и «более глубинным» образом из субъективной фантазмагии. Если сновидение фактически представляет собой текст, сильно испорченный механизмами смещения\* и сгущения\*\*, то не следует забывать, что его прочтение «вглубь» было бы невозможным, если бы сновидение в открытую не предъясляло признаков того самого, в чем оно не хочет признаваться.

Фотография тоже может предъяслять аналогичные приметы. Мы, конечно, можем говорить о бессознательном измерении фотографической деятельности, рассматриваемой либо как акт фотографирования (выбор с позиций опыта, посредством важного суждения, не все мотивации какового полностью прозрачны), либо как созерцание изображения (проекция интересов, не все из которых полностью эксплицированы). При выражении этого не возникает никакого неудобства, если мы хотим здесь очертить иррациональное ядро фотографического опыта, многочисленные проявления которого мы замечали. Но тем самым мы не создаем *теорию* фотографии. Соблазн погрузиться в глубины здесь — как это часто бывает — рискует превратиться в бездну, где пропадает усилие, направленное на обнаружение подлинного смысла некоего поведения, когда мы располагаем это поведение в точке истоков, языка которых не знаем.

\* Смещение — случай, когда ощущение напряженности, значительности, важности какого-либо представления переходит на другие, поначалу более слабые, представления, связанные с первым цепью ассоциаций. — *Примеч. пер.*

\*\* Сгущение — один из главных способов функционирования психических процессов: единое представление воссоединяет в себе несколько ассоциативных цепей и образуется на их пересечении. Наиболее ярко сгущение проявляется в сновидении. — *Примеч. пер.*

Подчеркивать только «бессознательные» аспекты фотографической деятельности было бы неуместно, прежде всего, с точки зрения самой патологии. Если подлинные симптомы мешают понимать сознание, прежде всего, из-за требований цензуры, то эксплицитный характер фотографического образа, наоборот, блокирует подход к бессознательному и препятствует непосредственному схватыванию «глубинных» слоев. Если фотографию принимать слишком всерьез, то она рискует тогда играть роль тех «экранирующих симптомов», о которых говорит Деневё<sup>(39)</sup>: психоаналитик может сам стать их жертвой. В одной статье самого Фрейда<sup>(40)</sup> дана хорошая критика соблазна, который может превратить фотографию в образ-ловушку. На первый взгляд речь здесь идет о примере чрезмерно высокой оценки фотографической символики — ведь Фрейд рассказывает здесь о случае параноического бреда, начавшегося у одной больной, когда она полагала, будто ее фотографируют в интимной позе с женщиной (хотя надо отметить, что повод к бреду обнаруживался не в созерцании изображения, но в *боязни*, что фотообъектив застигнет ее врасплох). Однако Фрейд доказывает, что реальная этиология этого заболевания фактически отсылает к символике звука (к щелчку затвора, который больная будто бы слышит). И все-таки значение этого примера не является полностью негативным. В том, что касается динамики фотографического образа, этот пример демонстрирует, что символика фотографии может иметь привилегированный смысл на уровне рационализации. Здесь, в боязни быть сфотографированным, и выражается, и маскируется более глубокий страх. Если этот перехваченный страх уже не имеет ничего общего с символикой фотографии, то «причины», которые заставляют выбирать фотографию как предлог, наоборот, заслуживают углубленного рассмотрения.

<sup>(39)</sup> См. Deneveux, "La délinquance sexuelle des jeunes filles dans une société puritaine", *Temps modernes*, no. 221, octobre 1964. Содержание этой статьи можно сопоставить с теми «экранирующими воспоминаниями», от которых часто предостерегал и Фрейд.

<sup>(40)</sup> «Об одном случае паранойи, противоречащем психоаналитической теории этого заболевания».

Согласно нашей гипотезе, если фотография интересна, то на сей раз это именно потому, что она не служит характерным патологическим символом. Выбор фотографии в качестве предлога уже представляет собой попытку провести экзорцизм бессознательного страха, способствующего тому, что фотография инвестирует этим страхом предмет, которым может обосновываться объективная боязнь. Стало быть, если мы встречаем определенный образ фотографической символики в патологии, то это происходит потому, что на этом уровне фотография символизирует уже нечто иное, нежели какую-то глубинную жизнь. Следовательно, именно анализ такой изначальной символики должен объяснять символику, выглядящую патологической, а не наоборот. Наше близкое знакомство с фотографическими символами, соблазны, исходящие от фотографий, способствуют искушению провести своего рода «народный психоанализ» предмета фотографии. Но сам популярный характер таких игр воображения свидетельствует о том, что они подвергаются цензуре, т. е. располагаются за пределами сугубо патологической «причинности».

Это нагромождение оговорок, которые мы попытались сформулировать, отправляясь от патологии, открывает, стало быть, в то же время массу возможностей в другой сфере. Будучи воспринятыми буквально, аналогии с патологией могли бы способствовать возникновению «мотивационистской» теории интереса к фотографии. Более или менее глубокие, более или менее бессознательные или подсознательные тенденции использовали бы тогда занятия фотографией как простое средство своего удовлетворения. Наоборот, сложное структурирование предмета фотографии, его осознанная или предсознательная квазинасыщенность сохраняют в течение большей части времени аффективную фиксацию на уровне игр с грезами. Но эти свойства, как правило, ориентируют фотографию на символизацию иного типа. Эту ориентацию, уже обрисованную на уровне самой патологии, теперь необходимо проследить в плоскости, где фотография выполняет специфические для себя функции.

## ЭКЗОРЦИЗМ И СУБЛИМАЦИЯ

Кишение бессознательных образов, архетипов, фантазмов и комплексов формирует таинственную инфраструктуру личности куда в большей степени, чем импульсы, «психическими представителями» которых эти образы бессознательного, впрочем, являются. Их анархизм и архаичность грозят разрушить хрупкое равновесие организации сознания. И как раз когда эти не распознанные следы прошлого вторгаются в поведение, «нормальная» адаптация к среде испытывает потрясение, уступая «безумию».

Существует также и жизнь воображения, роскошная организация образов грез, коим фотографические образы, в свою очередь, причастны. Мы не можем сказать, что между двумя этими уровнями, представляющими два слоя психики, нет никаких отношений. Но мы не «переходим» непосредственно с одного уровня на другой — и это даже, и возможно, в первую очередь, в случае с патологией, характеризующейся усилением защитных механизмов и ужесточением цензуры. Теория образов не может состоять в сведении этой множественности к единству. Наоборот, она должна была бы следовать разнообразным трансформациям, которым эти образы подвергаются при декодировании все более глубоких смыслов. Гипотезы психоанализа позволяют осуществить в какой-то мере удовлетворительную репрезентацию этой ментальной алхимии через обработку материала цензурой и через маски вытеснения, через процессы сгущения и смещения. Но вместо того, чтобы привести к смешению нормального с патологическим, эти гипотезы помогают также понять относительную автономность уровней и оригинальность всякой организации. Если жизнь психики есть некая тотальность, где одни симптомы отсылают к другим, то символы наделяются понятным смыслом лишь на уровне, который они выражают, в самой объединяющей их организации. Так, Фрейд показал, что «судьба импульсов» с самого детства неразрывно связана с выбором сенсорных систем, посредством которых импульсы стремятся к удовлетворению. И как раз воспитание еще до того, как



сам индивид будет в состоянии сделать это, позволяет ему выбрать направления, дозволенные для его наиболее интимных действий. Надо учитывать, что цивилизация, развиваясь, поработала над выдвинутым на передний план чувства зрением, подавив удовлетворение, достигаемое с помощью наиболее «грубых» чувств, таких как обоняние и осязание. В силу самой своей структуры зрительное восприятие располагает предмет на дистанции и благоволит к созерцанию. Точнее говоря, созерцание и есть тип специфического обладания через чувство зрения. Это означает, что желание не упраздняется, но использует особые пути для своего осуществления, вызывая сублимацию.

Фотография свершает новый триумф зрения. Если мы займемся поисками смутных мотиваций и глубинных удовлетворений, которые стремятся к реализации, то их необходимо располагать именно здесь, в порядке визуального. Поскольку фотографическое улавливание есть улавливание взглядом, то аффективная фиксация использует опосредованность дистанцией и приспособливает к себе объект, расположенный на дистанции. Она удовлетворяется на дистанции и посредством этого самого дистанцирования<sup>(41)</sup>.

Вот почему необходимо понимать, что фотография может быть сверхнагруженной в отношении конкретного смысла своей сверхнагрузки. Тогда мы поймем глубокую сопричастность, наличествующую между созерцанием фотографии и искусством. Если всякое упражнение воображения представляет собой своего рода реванш, если игра грез, как и всякая игра, отстаивает свои права во имя принципа удовольствия и против принципа реальности — то здесь обыгрывается попытка сублимации, как всегда несовершенной, однако ее не

<sup>(41)</sup> Более углубленный анализ символики должен был бы тщательно дифференцировать то, что, собственно, и принадлежит к различным смыслам формирования символов. Как минимум начиная с греков лексикон зрения подпитывает спиритуалистские метафоры философии и поэзии (см. этимологию слова *эйдос* [Что по-гречески означает «вид». — *Примеч. пер.*]). Пафос, в который впадают некоторые фотографы по поводу собственной деятельности, прекрасно демонстрирует, что фотография более или менее осознанно признаёт свое призвание в этой сфере слегка наивной духовности.

следует путать с другими модальностями свершения желания. Невротическое повторение пытается отрицать время и смерть; регрессия\* переносит адаптацию к настоящему времени в некий преодоленный момент прошлого. Фотография же, наоборот, активно организует темпоральность; она принимает рациональные меры предосторожности против бега времени, стирая следы этого движения. Если фотография как-то относится к отжившему прошлому, то именно в модусе ностальгического созерцания, в регистре, эквивалентном регистру поэтической элегии. Вот почему использование фотографии — и даже злоупотребление ею — приводит скорее к сублимированным сферам эстетизма, нежели к бесплодному топтанию на месте, характерному для душевной болезни. И как раз в рамках игр воображения, имеющих в виду присутствие-отсутствие своего предмета, фотографические мании почти всегда обретают свободу.

Наша гипотеза позволяет понять, что — несмотря на некоторые риски, связанные с зачарованностью образами, — фотографию не просто терпят как безвредную фантазию, но и используют ради чисто социальных целей. Может быть, занятия фотографией, подобно искусству, обыгрывают то, что душевные болезни воспринимают с чрезмерным трагизмом и серьезностью. Эта манера слегка касаться фантазмов в тех рамках, где они только начинают самостоятельное существование, могла бы иметь функцию экзорцизма. Склонность к фотографии могла бы располагаться среди тех вымышленных свобод, к которым относятся с тем большей терпимостью, что их мнимая невинность позволяет избежать более опасных соблазнов.

И тогда, с этой точки зрения — гораздо более, нежели исходя из технических оснований, затрудняющих понимание, — мы сможем понять психологические корни часто проводившегося уподобления фотографии искусству. Возможно, фотография — это искусство, или, скорее, сразу и эстетиче-

\* Если представить психический процесс как движение или развитие, то регрессией называется возврат от уже достигнутой точки к одной из предыдущих. — *Примеч. пер.*

ское инвестирование весьма прозаической деятельности группами, уже перенасыщенными искусством, и аналог искусства для тех, у кого нет социальной возможности получить к нему доступ<sup>(42)</sup>. Обобщеннее говоря, фотография может стать предлогом к освобождению воображения, но — чаще — попыткой компенсации для тех, кто не может «жить воспоминаниями», и впадением в соблазн боваризма\* для тех, кто не может предаться серьезным переживаниям.

Но мы не опишем деятельность исчерпывающе, когда пойдем, какому психологическому чаянию она отвечает. Остается понять, почему это чаяние возникает и в каких модальностях оно может переживаться. Эти сферы эстетизма и грез являются автономными, как мы видели, лишь в первом приближении, потому что доступ к ним обусловлен спросом, который организуется по-разному в зависимости от социальных групп. И все-таки фотография соответствует этому спросу неслучайно и не так, как другие виды деятельности. Благодаря своему характеру личной деятельности, но развертывающейся в рамках легитимности, которую определяет соответствующая группа, фотография как будто бы является привилегированным средством, выполняющим посредническую функцию в регулировании и дисциплинировании субъективной жизни, которые, в свою очередь, организуют общество. А вот что можно попытаться высказать, исходя из «пограничного» примера.

В статье «Скорбь и меланхолия»<sup>(43)</sup> Фрейд задается вопросом о тайне скорби, о той длительной истории забвения, которое приводит к устранению боли посредством продолжительной «работы».

<sup>(42)</sup> См. Главу 1 из Части 2 данной книги: Р. Кастель, Д. Шнаппер, «Эстетические притязания и социальные чаяния».

\* Боваризм (по имени героини Флобера) — романтическая неудовлетворенность; мед. эмоциональный синдром. — *Примеч. пер.*

<sup>(43)</sup> Из «Метапсихологии», последняя глава.

\*\* Работа скорби — внутриспсихический процесс, наступающий вслед за утратой объекта привязанности; в ходе этого процесса субъекту удается постепенно отстраниться от своего объекта. — *Примеч. пер.*

\*\*\* Разгрузка — снятие нагрузки, ранее прилагавшейся к какому-то представлению, к группе представлений, к предмету, инстанции и т. п. — *Примеч. пер.*

Сущность «работы скорби»\*\* состоит в разгрузке\*\*\* либидо, которое было сосредоточено на индивиде, теперь усопшем. В противоположность тому, что происходит в случае с меланхолией, «утрата объекта» не избегает ни осознания, ни возникающей отсюда проблемы: дорогое существо умерло, жизнь продолжается, и надо жить. Проблема скорби заключается в преодолении фиксации желания при признании неотвратимых требований реальности.

Однако триумф принципа реальности происходит не единым махом, «он осуществляется лишь постепенно, с большими затратами времени, и требует значительной энергии на нагрузку, когда существование утраченного объекта продолжается в психическом измерении» (с. 193). Работа скорби использует длинный ряд опосредований: «Каждое из воспоминаний, каждая из надежд, связывавших либидо с его предметом, оказываются как бы обездвиженными, сверхнагруженными, и ликвидация либидо происходит *в каждом из них*» (с. 193. Курсив мой. — Р.К.). Аффективная фиксация должна разыгрываться на образах посредством трагической игры, сталкивающей реальное существование с существованием воображаемым и приводящей к осознанию окончательно отжившего характера аффективной привязанности. Работа скорби — это как раз гимнастика воображения, которое кропотливо приучает нас к реальности, когда мы постепенно привыкаем к нереальности его образов.

«Странно, что эти болезненные неприятности представляются нам совершенно естественными», — добавляет Фрейд (с. 194). Дело здесь в том, что чисто психологический уровень, на котором располагается анализ, выносит за скобки одно существенное измерение, которое вводит Жане в формулировке, любопытным образом и похожей на формулировку Фрейда, и отличающейся от нее: «Люди научились ликвидации социального поведения по отношению к мертвым»<sup>(44)</sup>. Похоже, необходимо понимать, что «ликвидация либидо» и «ликвидация правил социального поведения» — одно и то же, хотя и сформули-

<sup>(44)</sup> P. Janet, *L'évolution psychologique de la personnalité*, p. 573.

рованное на двух разных языках, т. е. исходя из различных, но *взаимодополняющих* точек зрения. То, что Фрейд называет «работой скорби», представляет собой в высшей степени личное столкновение с тем, что Жане описывает как «поведение по отношению к смерти». Один и тот же сложный процесс, имеющий целью постепенное изменение статуса усопшего, вызывая его приятие как бесповоротно отсутствующего<sup>(45)</sup>, способствует возникновению совокупности правил поведения, которые могут истолковываться то под «субъективным» углом («ликвидация либидо»), то под углом «объективным» (коллективный ритуализм смерти).

В сущности, социальное тело поддерживает эту трудную разгрузку, организуя ее по коллективным правилам. Некая совокупность обрядов постепенно ослабляет печаль, мимически изображая ее в церемониях<sup>(46)</sup>. Погребальная торжественность и церемонии при отмечании годовщин, конвенциональное выражение отчаяния — все это отрывает скорбь от субъективности, проникнутой невыразимой болью. При этом облечении страдания в заранее предусмотренные и общепризнанные формы совершается его экзорцизм, в результате чего страдание утрачивает существенную часть иррациональности, зависящей от его полной субъективности. Не говоря уже об утешениях из потустороннего мира, которые, как правило, даруются в придачу, сама смерть оказывается приемлемой и принимается, так как она становится предусмотренной и ор-

<sup>(45)</sup> «У нас колоссальное количество обычаев, касающихся человека, который только что умер, но который формирует наше общество... И как же вы хотите, чтобы эти тенденции сразу же перестали действовать? Это очень трудно, и это невозможно сделать сразу же» (*Ibid.*, p. 572).

<sup>(46)</sup> См., например, церемонию «двойного захоронения». В некоторых архаических обществах второе, на сей раз «окончательное» погребение происходит спустя примерно полгода после смерти. Как отмечает Жане, эта вторая церемония соответствует «эволюции воспоминания об усопшем». Благодаря временному дистанцированию по отношению к событию сцена погребения может разыгрываться вторично не столь трагично, и она должна произвести окончательный экзорцизм воспоминания о смерти («ликвидировать либидо» или «ликвидировать социальное поведение» в жизни по отношению к смерти). В наших обществах аналогичную функцию исполняют церемонии отмечания годовщин.

ганизованной. То, что с субъективной точки зрения представляет собой невыразимую катастрофу, улавливается ритуальным поведением, в каковое облекается горе, признаваемое во внешнем мире, как предусмотренная перипетия социальной жизни — вроде праздника посева или свадьбы. Тем не менее это «событие внешней жизни» является еще и страданием души, тем самым, которое теперь отождествляется со своими официальными формами, потому что это страдание избежало потрясения, связанного с чистым аффектом.

Однако помимо — или в отсутствие — коллективных обрядов каждый индивид в то же время организует свою интимную фантазмагорию, которая кажется тем более субъективной, что события личной жизни не столь мощно ритмизуются жизнью социальной. Между тем опять-таки общество дает символы для этого личного культа, и получается, что та же социальная функция облекается в отныне более разнообразные формы. Фотография относится к таким символам, и ее захватывает эта функция. В обществах, где профессионалы смерти и утешения утратили власть — когда исчезновение одного из членов таких обществ больше не мобилизует все социальное тело в коллективной скорби, организованной как сразу же заметное выражение солидарности в горе, — на первый план выступает более индивидуализированное поведение. Я, конечно, не хочу сказать, что одной лишь фотографии достаточно для «ликвидации либидо». Но фотография играет свою роль, позволяя дорогому существу «отныне жить в воспоминаниях», — а это единственный способ рационализировать смерть, т. е. продолжать жить. Посредством благоговейно сохраняемой фотографии, созерцаемой вместе с другими вещами, навевающими воспоминания, в почтительном церемониале интимной религии происходит экзорцизм чего-то ужасного, заключающегося в исчезновении. Жуткое уничтожение жизни и разложение плоти заменяется обездвиженной вечностью пожелтевшей улыбки. Эти «компенсации» покажутся действительно смехотворными лишь тем, кто еще может обесценивать изображение, соотнеся его с живым оригиналом или с теми, чья группа еще хранит тайну

более действенных утешений, — со всеми, у кого нет этой самой потребности в фотографии. Однако мы можем вообразить потрясение в жизни и в памяти, вызванное пустотой, которая связана с отсутствием изображения усопшего ближнего.

Итак, фотография занимает свое место в церемониале, выполняющем социальную функцию, и принимает в нем последнюю передачу эстафетной палочки на уровне наиболее «личной» субъективности. Она продлевает логику коллективных ритуалов на уровень интимности. Мы не удивимся в высшей степени персонализированному облику, который принимают здесь эти коллективные ритуалы в обществе, одним из объективных свойств которого является превознесение субъективности. Персонализируя работу скорби, фотография в то же время демократизирует интимную религию и обмирщает слушателей мрачных культов. Каждому человеку она предоставила своего рода гарантию относительно его прошлого. Каждый может вытащить из потока становления обрывки жизни, запечатленные на пленке; каждый может в любой момент работать над сооружением личного музея благодаря своим гляцевым фотокарточкам, навевающим воспоминания<sup>(47)</sup>.

Отношение к смерти указывает лишь на пограничный случай. Но он может обладать образцовой ценностью, если мы учтем тот факт, что смерть всего лишь драматизирует угрозу, разрушающую переживание всякой темпоральности. Сделав это замечание, мы перейдем ко всевозможным основным — и преимущественно к сверхнагруженным — использованиям фотографии. Человеку приходится заклинать не только полное исчезновение, но и временную разлуку, риск болезненных изменений, привыкание и старение. При всех этих разновидностях опыта водяными знаками проступает страх под назва-

<sup>(47)</sup> Заметим, что проникновение фотографии на Корсику произошло окольным путем семейного культа. Фотография получила высокую оценку прежде всего потому, что она позволяла сохранять образы усопших (сведения, собранные м-льё Клод Бюэн). Так будет ли преувеличением сказать, что множество фотографий, и даже фотографии детей, и прежде всего в средах, где мало фотографируют, уже заранее являются портретами предков?

нием «больше никогда». Дети не всегда будут маленькими, но фотография запечатлевает их во всей их миловидности и незакошенности [disponibilit]. Красота покинет черты, запечатленные на медальоне ради вечности чувства. Отпуск продлится не навсегда, но счастье оставит по себе память, и отныне будет жить в альбоме и т.д. Мы можем приумножать эти примеры поисков остановки времени, которому охотник за образами, кстати говоря, никогда не дает себя одурачить. Но снимать фотографии — это еще и в какой-то степени делать заметки, сразу пытаться и сохранять воспоминания, и обрести чистую совесть ради забвения. Такова ментальная гигиена. Если обездвиженная и расклассифицированная жизнь в альбоме — это уже не жизнь во всем ее богатстве, то даже поблекшая фотография на свой лад, несовершенно, но не так уж плохо заклиняет угрозу полного исчезновения.

Если человек — поистине *временное и временное* существо (в гораздо большей степени, чем говорит об этом его абстрактное определение), если известное осознание бега времени представляет собой горизонт его мыслей и способов поведения, то мы не понимаем, почему бы этому осознанию не быть живым истоком занятий фотографией. Больше, чем мания или мода — слегка смехотворная горячность охотника за образами может быть отмечена знаком несовершенной попытки усмирить опасность, какую несет с собой эта темпоральность. Дело здесь в том, что фотография если не изобретает (ведь существуют живопись, гравюра и пр.), то хотя бы универсализирует изначальное отношение ко времени. Если фотография буквально создает детемпорализованную темпоральность, то схваченные ею яркие проблески жизни являют собой усилие по воссозданию другого времени по мерке человека, где индивид будет располагаться в центре собственной неизменности. Как мы уже видели, всякая фотография выражает важное суждение. Так, она несет на себе отпечаток снявшего ее, она выражает его ценности, обнаруживая то, что он счел достойным для отрыва от бега времени.

Но если складывание подобной феноменологии фотографического опыта, вероятно, бесполезно, то от нее, как и па-



тология, хотя и на другом уровне, ускользает сущность того, что нас интересует, а именно — способ, каким диверсифицируется обобщенный взгляд на фотографию, и как фотография переживается конкретными индивидами. Дело в том, что суждение о важности, посредством которого индивид решает, что является легкомысленным, а что — серьезным, опосредуется соответствующей группой. Субъективность такого выбора происходит в рамках всегда уже заранее размеченного признания дозволенного и недозволенного. Следовательно, легитимность, которой индивид наделяет свое восприятие фотографии, отсылает к коллективной инстанции легитимации. В данном случае легитимность не назначается официальным институтом, но рассмотреть групповой консенсус в неформальном модусе еще интереснее, чем официальную легитимность. Получается, что фотография выполняет функцию индекса и проявителя в сильном смысле этих слов. Например, крестьянская среда, остающаяся центрированной вокруг института семьи, легитимирует семейную фотографию как почти исключительную модальность занятий фотографией. В то же время крестьянская среда порицает эстетические изыски, потому что у таких интересов нет признанного места в этой системе ценностей. Наоборот, автономия, жалуемая какой-либо другой группе, занимающейся, например, исследованиями техники, выявляет возникновение в этой группе других интересов.

Кроме того, наш язык — сразу и финалистский, и объективистский — оказывается здесь слишком неадекватным. Если фотография представляет собой драгоценный объект социологии, то это потому, что она позволяет уловить то же самое, что и социология, — ту самую объективность — на уровне, который можно было бы поверхностно интерпретировать как уровень личной интимности. И, конечно, не будет неверным сказать, что акт фотографирования относится к личному поведению. Но мы должны добавить, что он таков, потому что в нем интериоризируются и выражаются те же самые групповые нормы, которые объективный анализ мог бы описать на другом уровне.

Существуют разные типы ритуализма. Существует стереотипный ритуализм ментальной патологии, карикатура на который представлена в неврозе навязчивости; признаки его являются сугубо субъективными, а организующую их логику можно уловить лишь через ряд трансформаций, которые пытается уразуметь психоанализ, тогда как эта логика поначалу непроницаема даже для того, кто миметически пользуется ею в собственном поведении. Существует социальный ритуализм, ритмизирующий значительные события коллективной жизни; его символы и их организация являются объективными и немедленно прочитываются. Но статус фотографии иллюстрирует — среди прочих видов деятельности — некий промежуточный ритуализм, в то же время посредничающий между двумя другими его разновидностями. Знаки фотографии — личные, так как, подобно знакам патологии, они отсылают к уникальности некоей истории индивида. Тем не менее организация знаков фотографии остается объективной, так как общество предлагает объект фотографического церемониала, а конкретная социальная группа регулирует модальности этих церемоний.

Соответственно — мы можем схематически различать три типа позиций по отношению к символике. Так, индивид *претерпевает* символику душевной болезни, переживая эти символы без осознания их смысла. Он *обучается* символам, упорядочивая свое поведение согласно предсуществующим объективным паттернам — в рамках некоего социального учения. Но индивид также *формирует* какую-то символику, объективируя в своем личном поведении знаки, наделенные социальными функциями. Занятия фотографией — одна из разновидностей поведения, расположенных на этом уровне, промежуточная между объективностью, застывшей в институтах, и гипотетической невыразимой субъективностью, в которой взаимно друг друга формируют социальное и психологическое. Тем самым фотография может представить собой привилегированную сферу для того, чтобы схватывать на лету диалектику, посредством которой поведение становится зна-

чащим, становясь сообщаемым, и становится сообщаемым, надеясь смыслом для коллектива, тогда как сам фотограф реализует в фотографии свою «наиболее глубинную» субъективность.

И тогда мы поймем причины повсеместного принятия фотографии в XIX в., как и значение диверсифицированных модальностей ее проникновения в различные социальные группы. Сверхнагруженность предмета фотографии, по существу, не представляет собой тайну. Ко всему таинственному в нем можно подходить с помощью теории патологического воображения. Тем самым мы достигаем предела, вычерчивающего нижние границы коллективных символик. В крайнем случае патология определяется через провал социальных регуляций и через ад «чистой субъективности». Как таковая патология остается вне сферы социологии и не может притязать на поглощение социологии, даже обращаясь к магии бессознательного. Подлинное бессознательное социология должна искать не здесь. Оно располагается в нормальной и банальной деятельности каждого фотографирующего, который, решая, что должно ускользнуть от незначительности и разрушения, приносимых забвением, «бессознательно» извне возобновляет то, что группа считает своими глубинными символами, и тем самым предлагает их для толкования — сразу и всеобъемлющего, и объективного. Но тогда это уже — не бессознательное тайны, но лишь бессознательное с тем смыслом, который социология пока не прояснила.

И тогда широко известную амбивалентность некоторых употреблений фотографии можно будет объяснить очень просто. Совпадение деятельности, несущей на себе отпечаток личности, с объективным признанием этой деятельности может быть неполным. Аффективная нагрузка коннотации некоего знака иногда способствует тому, что он влечет за собой потрясение от субъективности, у которой нет языка. Но скольжение этого знака, как правило, прекращается до проникновения в головомозные зоны патологии. Это происходит потому, что фотография создается на уровне сознания, она производит

символы для сознания, будучи образом реальности и напоминанием о требованиях принципа реальности в тот самый момент, когда она освобождается от реальности порывом воображения: «В конце концов, это всего лишь фотография!»

## ХРОНОЛОГИЯ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

### АКАДЕМИЧЕСКИЙ ГОД 1961–1962

- Семинар об образе в индустриальном обществе, организованный Центром европейской социологии под руководством Реймона Арона.
- Фотография в сельской среде; опрос, осуществленный Пьером Бурдые в сотрудничестве с Мари-Клер Бурдые.
- Фотография на заводах Рено; опрос, проведенный Жан-Клодом Пассероном в сотрудничестве с Реймондой Мулен.
- Клубы фотографов-любителей лилльского региона; опрос, осуществленный Жан-Клодом Ассе и Филиппом Фритчем под руководством Реймонды Мулен.
- Клуб фотографов города Болонья; опрос, проведенный Доминикой Шнаппер.

### АКАДЕМИЧЕСКИЙ ГОД 1962–1963

- Предварительный опрос о фотографии и мнениях о фотографии, проведенный параллельно в Лилле и в Париже под руководством Пьера Бурдые.
- Опрос о фотографии на Корсике, проведенный м-лью Клод Бозн.
- Опрос о фотографии в Эльзасе, проведенный Югеттой Кофман.
- Опрос четырех клубов фотографов-любителей парижского региона, осуществленный Франсуазой Фламан и Арлеттой Ланьо.
- Опрос по выборке из 692 тем, проведенный под руководством

Пьера Бурдые в Париже, в Лилле и в одном провинциальном городке, о фотографической практике и взглядах на фотографию. Дениза Жоделе руководила опросом, осуществленным в Париже студентами, а Жан-КлодASSE и группа лильских студентов провели опрос в Лилле.

– Опрос о газетно-журнальной фотографии, осуществленный Люком Болтански.

– Опрос о рекламном применении фотографии, проведенный Жераром Ланьо.

### АКАДЕМИЧЕСКИЙ ГОД 1963–1964

– Анализ результатов исследования о занятиях фотографией и взглядах на фотографию, проведенный Пьером Бурдые в сотрудничестве с Жан-Клодом Шамборедоном.

– Опрос по выборке из 150 профессиональных фотографий, осуществленный под руководством Люка Болтански и Жан-Клода Шамборедона.

– Опрос по поводу двух школ фотографии, проведенный Люком Болтански.

– Исследование мастеров художественной фотографии, проведенное Жан-Клодом Шамборедоном.

– Анализ содержания различных журналов по фотографии, Жан-Клод Шамборедон.

– Исследование выборки любительских фотографий, проведенное Жан-Клодом Шамборедоном и Алленом Майе.

– Опрос в форме свободной беседы о взглядах на технику фотографии, Анри Ле Мор.

– Обработка и анализ исследования розничных торговцев фото пленкой, осуществленные с помощью процедуры фиктивной покупки Люком Болтански и Жан-Клодом Шамборедоном.

– Исследование законодательства о фотографии, Люк Болтански и г-жа Жак де Фелис.

– Исследование психопатологических смыслов фотографии, проведенное Робером Кастелем в сотрудничестве с Франсуазой Кастель.

# **ПРИЛОЖЕНИЕ**

Здесь вы найдете краткое представление статистических данных, на которых основано исследование общей практики (Часть I, глава 1), т. е. главные результаты опроса, проведенного в 1963 г. Центром европейской социологии; опрос основан на выборке из 691 участника, среди которых — 262 лилльца и 276 парижан; их преднамеренно разобщали, дабы изучить различия между Парижем и провинцией<sup>(1)</sup>. Полученная информация сопоставлялась со статистическими данными, взятыми из исследований, проведенных нижеперечисленными научно-исследовательскими организациями:

- (1) ORIC, Etude statistique des marchés de la photographie, 1958 (*a*) T.I, *b*) annexes T. II;
- (2) SOFRES, Enquête statistique sur le marché des jeunes, 1964 (T. II, leurs modes d'information);
- (3) SEMA, Etude du marché des appareils photographiques grand format en France, 1962 (*a*) T. II, *b*) T. II, annexes);
- (4) SEMA, Etude psycho-sociologique du marché de la photographie petit format, 1961 (rapport no. 3);
- (5) SEMA, Etude psycho-sociologique du marché de la photographie de petit format, 1961;
- (6) Kodak-Pathé, Etude du marché du cinéma 8 mm en France, 1963.

<sup>(1)</sup> Чтобы «разгрузить» эту книгу, мы преднамеренно сохранили здесь лишь документы, действительно необходимые для обоснования предложенного анализа; все материалы, использованные для подготовки этой книги, и в частности критический анализ имеющихся в настоящее время статистических данных, который готовит г-н Ален Дарбель, директор INSEE, будут в конечном итоге опубликованы в Тетрадах Центра европейской социологии. Следовательно, мы отсылаем читателя к этому изданию для объяснений и методологических обоснований, которые не могут быть представлены здесь.



## 1. ВЛИЯНИЕ ДОХОДОВ И ЕГО ПРЕДЕЛЫ

Связь между наличием в семье фотоаппарата и семейным доходом настолько очевидна, что на первый взгляд кажется, будто это один-единственный фактор, объясняющий наличие фотоаппарата и, обобщеннее, фактор интенсивности и качества практики (все исследования усматривают здесь главный или даже единственный объяснительный фактор [3]).

В действительности же, если несомненно, что обладание фотоаппаратами — это возрастающая функция дохода, то встречаются и аномалии. Так, например, всегда отмечаемый разрыв между пропорциональной долей владельцев фотоаппаратов и пропорциональной долей тех, кто аппаратами пользуется, варьирует в зависимости от различных категорий доходов [1 б]. Эти аномалии становятся все более явными, когда мы переходим от владения фотоаппаратом к реальной практике и *a fortiori*\* к интенсивности и качеству этой практики.

### 1.1 ДЕКЛАРИРУЕМАЯ ПРАКТИКА

практика / доход	нет, %	да, %	итого
Менее 750	54	46	100
От 750 до 1 500 F	44,5	55,5	100
Более 1 500 F	40	60	100

### 1.2 ИНТЕНСИВНОСТЬ ПРАКТИКИ

практика / доход	эпизодическая %	сезонная %	интенсивная %	итого
Менее 750 F	19,5	56	24,5	100

\* С тем большим основанием (*лат.*).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

От 750 до 1 500 F	13	56	31	100
Более 1 500 F	9	58,5	32,5	100

Мы видим, что число занимающихся фотографией растет, когда повышается доход. В более высоких слоях связь между повышением доходов и ростом практики кажется не столь отчетливой. Кроме того, если иметь в виду, что диапазон цен на фотоаппараты очень широк — начиная с весьма низких, то в объяснении количества занимающихся фотографией через их доход ускользает одна подлинная проблема, а именно — проблема воздержания от занятий фотографией.

## II. ВОЗДЕЙСТВИЕ КЛАССОВЫХ НОРМ

### 2.1 ОПРАВДАНИЯ ВОЗДЕРЖАНИЯ ОТ ЗАНЯТИЙ ФОТОГРАФИЕЙ

Оправдание Доход	Нет интереса	Нет аппарата	Прочие	Нет интереса и аппарата	Дорого	Все вместе	Итого
Менее 750 F	22,5	36,5	8	4	23	6	100
От 750 до 1 500 F	21	26,5	19	4	26,5	3	100
Более 1 500 F	22,5	13	38	6,5	11,5	8,5	100

Ответы индивидов, не занимающихся фотографией, показывают, что связь воздержания от фотографии с доходом не так проста. Если при увеличении дохода число избирательных отказов возрастает (от 50% для категории доходов ниже 750 F до 58% для категории доходов от 750 F до 1 500 F и 65% для категории доходов выше 1 500 F), то в категориях наивысших доходов мы еще встречаем изрядное число индивидов, которые, не занимаясь фотографией, утверждают, что желают ею заниматься, или же таких, которые ради обоснования

своего воздержания ссылаются на неисправность фотоаппарата либо на какие-то сложные причины гораздо чаще, чем на отсутствие интереса (2.1 b. Намерения заниматься фотографией в зависимости от дохода среди тех, у кого нет фотоаппарата).

Кроме того, мы видим, что воздержание в категории наивысших доходов оправдывается дороговизной практики, а в категории средних доходов эта причина называется даже чаще, чем в категории низких доходов. Итак, влияние доходов происходит по двум противоположным направлениям. Всякий рост дохода сопровождается повышением шансов заниматься фотографией и заниматься ею интенсивно и в то же время повышением требований к инструментам, необходимым для осуществления этого желания, и к качеству создаваемых изображений. Впрочем, мы видим, что доля фотографов, не имеющих оборудования, снижается с 19% для прослойки с низкими доходами до 8,5% для верхней категории (2.1. с. Аппаратура в соответствии с доходами). Недоступность фотографической практики не является результатом всего лишь каких-то экономических условий, но предполагает разрыв между системой требований и экономическими средствами, необходимыми для их выполнения. Индивиды, не занимающиеся фотографией, для обоснования своего воздержания ссылаются именно на имплицитные нормы.

## 2.2 ЗАНЯТИЯ ФОТОГРАФИЕЙ

Социально-профессиональные категории \ Практика	Да %	Нет %	Итого
рабочие	39	61	100
служащие	45	55	100
ремесленники, коммерсанты	40	60	100
кадры среднего звена	34	66	100
руководящие работники, лица свободных профессий	39	61	100

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Намерение заниматься фотографией чаще всего встречается у служащих (48%), но занимаются они ею довольно редко; и это же намерение ярко выражено у кадров среднего звена (42%), однако фотографическая практика у них весьма распространена. Среди руководящих работников и представителей свободных профессий число занимающихся фотографией меньше, чем у кадров среднего звена, но как раз у руководящих работников мы находим наивысшие пропорциональные показатели (если не говорить о ремесленниках и коммерсантах) решительных отказов от фотографической практики (61%).

### 2.3 НАМЕРЕНИЯ ЗАНИМАТЬСЯ ФОТОГРАФИЕЙ

Социально- профессио- нальные категории	Практика	Не ре- шили %	Да %	Нет %	Итого
рабочие		6	43	51	100
служащие		4	48	48	100
ремесленники, коммерсанты		4	29	67	100
кадры среднего звена		7	42	51	100
руководящие работники		6	33	61	100
итого		6	38	56	100

Но ведь у ремесленников и коммерсантов доход сравним с доходами кадров среднего звена, которые занимаются фотографией гораздо больше первых, а доходы у руководящих работников и представителей свободных профессий выше, чем у остальных категорий. Обладание высокими доходами не влечет за собой распространения фотографической практики, а приводит лишь к тому, что руководящие работники и представители свободных профессий (а также ремесленники

и коммерсанты) осваивают ее наиболее дорогостоящие формы: среди первых 78%, а среди последних 74% занимаются цветной фотографией, в сочетании с кинолюбительством либо без такового; среди кадров среднего звена аналогичный показатель составляет 69% (2.3 в. Качество практики). Именно классовым этосом и ценностью, признаваемой за фотографией, объясняется конкретный характер изменений, на которые в каждом классе воздействуют доходы. Если число владельцев плохих или средних фотоаппаратов и дополнительного оборудования сильно растет при снижении доходов, то число владельцев хороших фотоаппаратов и дополнительного оборудования от доходов почти не зависит, и еще менее зависит от доходов число индивидов, которые сами проявляют пленку при наличии хорошего оборудования (2.1 с): эти показатели достигают максимума (по разным причинам) у рабочих и кадров среднего звена (2.1 d).

### III. СПЛОЧЕННОСТЬ СЕМЬИ И НАЛИЧИЕ ДЕТЕЙ

#### 3.1 ВЛИЯНИЕ НАЛИЧИЯ ДЕТЕЙ НА ФОТОГРАФИЧЕСКУЮ ПРАКТИКУ

количество детей \ Аппарат	да %	нет %	итого %
0	38,5	61,5	100
1	62,5	37,5	100
2	63	37	100
3 и больше	49	51	100

Занятия фотографией тесно связаны с наличием детей в семье: число обладателей фотоаппаратов увеличивается от 38,5% для без-

## ПРИЛОЖЕНИЕ

детных индивидов до 62,5% для индивидов с одним ребенком. Зато число детей не оказывает определяющего влияния, так как число занимающихся фотографией существенно не вырастает, когда мы переходим от индивидов с одним ребенком к индивидам с двумя детьми (уменьшение занимающихся фотографией среди индивидов с тремя детьми объясняется скорее экономическими причинами [3b]).

### 3.2 ВЛИЯНИЕ РАЗМЕРА СЕМЬИ

Аппарат кол-во членов семьи	владелец %	раньше был вла- дельцем %	не владелец %	итого
1	23,5	16,5	60	100
2	34,5	16,5	49	100
3	57	11	32	100
4 и больше	59,5	8	32,5	100

Если число детей как таковое на фотографическую практику влияния не оказывает, то количество членов семьи — показатель и фактор ее сплоченности — таковое влияние, как правило, оказывает: показатели практики непрерывно растут, когда мы переходим от холостяков к семьям из четырех человек, и остаются постоянными, несмотря на рост экономических препятствий по отношению к занятиям фотографией [3b]. При увеличении числа членов семьи у фотоаппарата растут шансы стать общим для всех имуществом [1a]. Тем самым мы видим, что фотографическая практика гораздо больше определяется сплоченностью семейной группы, чем (как это порою кажется) наличием детей и чувствами, которые они вызывают. Доказательство этому — в том, что «потребность» в фотографии повышается именно при рождении ребенка, или даже первенца, а по мере того, как дети растут, их все меньше фотографируют [1a].

## 3.3. ВОЗДЕЙСТВИЕ ВОЗРАСТА И МАТРИМОНИАЛЬНОГО СТАТУСА

возраст, матри- мониальный статус		Практика	да %	нет %	итого
18–25 лет	разведенные вдовцы холостяки		59	41	100
	состоящие в браке		65,5	34,5	100
26–35 лет	разведенные вдовцы холостяки		53,5	46,5	100
	состоящие в браке		64,5	35,5	100
35–45 лет	разведенные вдовцы холостяки		43	57	100
	состоящие в браке		69,5	30,5	100
46 лет и старше	разведенные вдовцы холостяки		40	60	100
	состоящие в браке		60	40	100

Возраст обуславливает вариации, которые, несмотря на незначительность, всегда ориентированы в одну сторону. Во-первых, больше всего занимаются фотографией представители среднего возраста (от тридцати до сорока пяти лет); во-вторых, они же используют наиболее дорогие средства (цветная фотография и кинолюбительство); в-третьих, среди них наиболее частотны ритуализованное использование фотографии (чаще всего встречаются ответы: «проводить время и пробуждать общие воспоминания» и «показывать дорогие существа») и отказ от ее эстетического или документального использования. И все это — несмотря на то, что вариации при переходе от одного социального класса к другому, разное определение среднего возраста вступления в брак и среднего возраста родителей при рождении первого ребенка способствуют затемнению части ситуации; и «высшие точки» практики могут располагаться для каждого класса в разных возрастах.

По существу, возрастные вариации практики в значительной части зависят от матримониального статуса и от наличия детей в семье. Мы видим, что занятия фотографией всегда более часты у индивидов, состоящих в браке, нежели у выделенных в одну категорию холостяков, вдовцов или разведенных, но разрыв между количеством занимающихся фотографией в каждой из рассматриваемых сейчас категорий с возрастом повышается (65,5% и 59% для категории от восемнадцати до двадцати пяти лет; 64,5% и 53,5% — от двадцати шести до тридцати пяти лет; 69,5% и 43% — от тридцати шести до сорока пяти лет; наконец, 60% и 40% — старше сорока пяти лет), что объясняется, как мы видели, тем, что интеграция одиноких индивидов (холостяков, вдовцов, разведенных) в семью, как и их связи с семьей, слабеет по мере старения. Холостяки чаще всего склонны считать свое воздержание от фотографии нормой: половина их в качестве его причины довольствуются тем, что называют отсутствие фотоаппарата, тогда как индивиды, состоящие в браке, прибегают к более разнообразным и личным объяснениям в 32% случаев.

Фотографическая практика, редкостная у холостяков, вдовцов и разведенных (чем они старше — тем более редкая), с легкостью принимает у них сложнейшие формы, как только они ее осваивают. Процентное количество фотографов, использующих многочисленные приспособления, среди них выше, чем в категории состоящих в браке, — что само собой разумеется, так как интеграция (понимаемая, например, как наличие в семье детей) обуславливает больше сам факт практики, нежели качество инструментов, которые в ней используются [1a]; соответственно, окказиональная практика, весьма частотная среди индивидов, состоящих в браке, реже представлена у холостяков, вдовцов или разведенных, однако в этой категории населения чаще представлена практика либо «затухающая», либо интенсивная; наконец, практика холостяков, вдовцов или разведенных чаще всего пренебрегает излюбленными темами семейной фотографии<sup>(2)</sup>: лишь 11% среди них (причем ни одного вдовца или разведенного) говорят, что занимаются семейной фотографией, тогда как среди индивидов,

<sup>(2)</sup> В эту категорию были включены индивиды, которые — среди чаще всего фотографируемых предметов — упоминали как минимум три темы из следующего списка: «семейные сцены», «дорогие люди», «этапы развития детей», «значительные события».



состоящих в браке, этот показатель достигает 22,5% (3.3 в. Интенсивность практики в зависимости от семейного положения и 3.3 в. Функции практики в зависимости от семейного положения)<sup>(3)</sup>.

### 3.4 НАДЕЖДА ДОСТИЧЬ ПРАКТИКИ ВИРТУОЗА

Надежды матри- мональ- ный статус	нереали- зуемые %	неопре- делен- ные или неотчет- ливые %	благо- прият- ные %	итого
холостяки	32	27	41	100
бездетные индивиды	32	35	33	100
индивиды, имеющие детей	38	35	27	100

Именно на примере надежд мы понимаем исключительный характер практики, избавленной от функции социальной интеграции. Если обладание малоформатным аппаратом объясняется двумя способами, так как оно может либо выражать экономическую позицию, либо служить признаком особой увлеченности<sup>(4)</sup>, то уже в самом намерении купить фотоаппарат выражается надежда на практику вир-

<sup>(3)</sup> Не следует ли, согласно той же логике, сделать вывод, что среди прислуги — как правило, плохо интегрированной в семью [3а] — встречается сразу и наименьшее в процентном отношении число фотоаппаратов, и (для занимающихся фотографией) наибольшая надежда достичь практики виртуоза?

<sup>(4)</sup> В действительности, если виртуозы и встречаются среди владельцев малоформатных фотоаппаратов либо фотоаппаратов типа «Рефлекс», всегда покупающих наибольшее число дополнительных приспособлений, то эти владельцы — не все виртуозы, потому что покупка дорогого фотоаппарата может быть попросту следствием экономических привычек: только 43% обладателей малоформатных фотоаппаратов точно знают возможности своего аппарата [1b].

туоза. Такая практика возрастает, когда ослабевают факторы сплоченности, и возрастает от 27% у индивидов, имеющих детей, до 33% у бездетных и до 41% у холостяков [5].

Таким образом, степень интегрированности индивида в семью и степень сплоченности этой семьи весьма тесно связаны с фактической практикой и позволяют, по меньшей мере отчасти, объяснить некоторые аномалии связи между доходами и процентным показателем практики: если «аномическая» практика чаще всего требует инструментов для виртуозов, то практика, подчиненная функциям интеграции, может иметь весьма разнообразную интенсивность и приспосабливается к каким угодно инструментам: например, затемненная фотография еще может использоваться для семейных целей, а фотографии других «аномических» типов — нет, даже в прослойках с наиболее высокими доходами (1.1.b. Качество практики в зависимости от дохода).

### 3.5. МУЖЧИНЫ И ЖЕНЩИНЫ: ПРАКТИКА

пол \ Практика	нет %	да %	всего
мужчины	33,5	66,5	100
женщины	47,5	52,5	100
итого	39	61	100

Разделение ролей между полами превращает фотографию в атрибут мужчины. Различия в процентных показателях практики не полностью раскрывают всю неукоснительность разделения задач, которые ставят перед собой мужчины в сравнении с женщинами. По существу, другие приметы показывают, что практика женщин, в большинстве случаев с малым количеством дополнительных приспособлений или вообще без них (без них обходятся 63% женщин и 49% мужчин), более прерывистая, чем у мужчин (63% женщин и только 51% мужчин объявили об окказиональном характере своей практики), чаще всего представляет собой «повторение пройденного» мужчинами. Кроме того, она теснее связана с торжественными событиями.

ями семейной жизни и чаще ощущается как роскошь, нередко подразумевающая использование цветной фотографии (41% мужчин и 50% женщин снимают цветные фотографии), но все-таки при этом не доходит до использования самых торжественных средств (так, цвет сочетается с кинолюбительством у 21% мужчин и 9% женщин).

### IV. ВЛИЯНИЕ ОТПУСКОВ

Большинство фотографов занимается фотосъемкой сезонно, и фотографическая практика весьма зависит от отпусков: если среди индивидов, не берущих отпуск, насчитывается только 20% занимающихся фотографией, то среди тех, кто его берет — 54% (4.1. Вариации практики в зависимости от отпусков). Именно через посредство отпусков устанавливается очень тесная связь между фотографической практикой и доходом — ведь фотографией в отпуске занимается 15% низшей прослойки с доходом 400 F и 88% верхней прослойки с доходом 2 010 F. Но здесь существует еще один фактор: отпуск представляет собой один из периодов сплоченной семейной жизни. Кроме того, увеличение возможностей для фотографирования, сопряженных с отпусками, не влечет за собой забвения семейной функции фотографии: в категории наивысших доходов в большинстве ответов, как прежде, отпуска сочетаются с семейными церемониями или с собраниями друзей (1.2 b).

### V. ИНТЕГРАЦИЯ И ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ

Неодинаковая частотность отпусков в различных социальных слоях, вероятно, почти полностью объясняет отмечаемые расхождения в количестве фотографической практики, однако для объяснения вариаций процентного соотношения между семейными фотографиями и фотографиями семей в отпусках необходимо также учесть условия, в каких семьи отправляются в отпуска, в зависимости от их социального класса, причем то, что они проводят отпуска у родителей, выглядит как признак или во всяком случае как фактор семейной сплоченности. Иерархия различных социальных категорий, классифицируемых согласно туристическим поездкам, которые они совершают в период отпусков, зависит

## ПРИЛОЖЕНИЕ

только от их доходов (в поездки отправляются 38% рабочих, 55,6% служащих, 71,4% кадров среднего звена и 87,4% руководящих работников) и зеркально отражает иерархию тех же категорий, проводящих отпуска у родителей или друзей (33,8% руководящих работников, 38,8% кадров среднего звена, 50,5% служащих, 52,6% рабочих)<sup>(5)</sup>.

### 5.1 ВОЗМОЖНОСТИ ДЛЯ ПРАКТИКИ

Возможности для практики	тур. по- ездки, уик- энды %	отпуска у роди- телей и друзей %	где угодно %	всё вме- сте %	итого
социально- профессиональ- ные категории					
рабочие	31	49,5	13,5	6	100
служащие	29	48	19	4	100
ремесленники, коммерсанты	24	45,5	22,5	8	100
кадры среднего звена	34,5	34	22,5	9	100
руководящие ра- ботники, лица сво- бодных профессий	27	46,5	25	1,5	100

Тем самым могло бы — хотя бы отчасти — объясняться то, что среди занимающихся фотографией доля практикующих независимо от благоприятствующих этим занятиям ритуалов (особенно в отпусках) растет по мере продвижения вверх по социальной иерархии, переходя от 13,5% для рабочих к 19% для служащих, к 22,5% для кадров среднего звена и к 25% для руководящих работников и представителей свободных профессий.

<sup>(5)</sup> *Sondage, loc. cit.*, no. 5, mai 1962.

Дело здесь в том, что именно среди рабочих наиболее явно признается семейная функция фотографии. Она остается ярко выраженной и среди служащих, для которых приверженность к семейной фотографии является, однако, более сдержанной. У представителей кадров среднего звена роль, признаваемая за семейной фотографией, не столь значительна, хотя возможности для фотографирования, связанные с отпусками, более многочисленны, чем у «нижестоящих» категорий. Что же касается руководящих работников, то хотя очень большое их количество пользуется более частыми и продолжительными отпусками, чем остальные категории, они все равно продолжают использовать семейные события в качестве главных возможностей для занятий фотографией. Это не единственный признак и не единственное доказательство характерной для верхних классов воли к отличию от страстного фотолюбительства, которое они считают вульгарным, — и поэтому они готовы даже свести фотографию к ее первоначальной функции. Например, будучи спрошенными об интересе к фотографии, фотолюбители из верхних классов давали ответы, отличающиеся от ответов представителей всех остальных категорий: мало представителей верхних классов объявляют о значительном интересе к фотографии [5]. Соответственно, страстные фотолюбители среди кадров среднего звена столь же многочисленны, как и среди руководящих работников (26%), хотя факторы, благоприятствующие интенсивной практике, очевидно, объединены у этих последних [1а].

Нормы, которые упорядочивают фотографическую практику для каждого класса, нигде не видны с такой отчетливостью, как в суждениях индивидов, фотографией не занимающихся. Так, воздержание от фотографии чаще всего обосновывается у кадров среднего звена отсутствием фотоаппарата (26%) и разными конкретными причинами, — что является признаком живейшего интереса к фотографии. А у рабочих (25%), у служащих (24%) и прежде всего у ремесленников и коммерсантов (30%) отказ фотографировать чаще всего объясняется безразличием. Наконец, у руководящих работников обращение к конкретным объяснениям, сопряженным с утверждением безразличия (16%), чаще всего — как показал анализ содержания — свидетельствует о презрительном отказе.

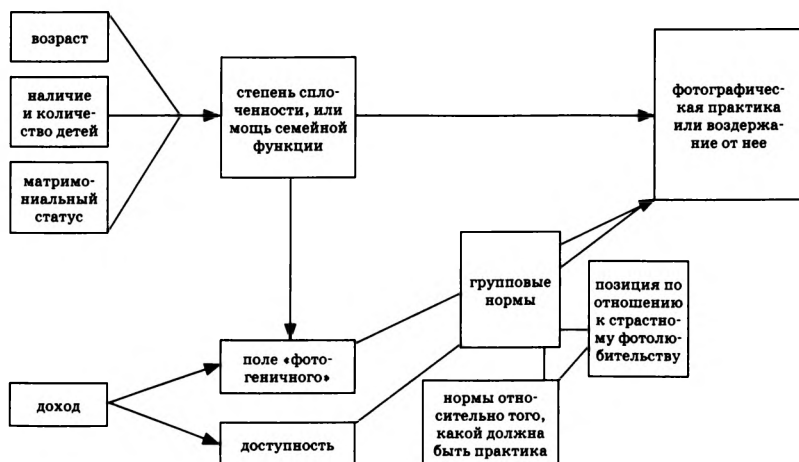
**5.2 КАКИЕ ФУНКЦИИ ПРИЗНАЮТСЯ  
ЗА ФОТОГРАФИЧЕСКИМ ОБРАЗОМ**

Социально- профессиональ- ная категория \ Функции	ритуаль- ное ис- пользо- вание %	авто- номное использо- вание %	обе функ- ции %	итого
рабочие	55,5	13	31,5	100
служащие	55	15,5	29,5	100
ремесленники, коммерсанты	42,5	20,5	37	100
кадры среднего звена	38,5	16	45,5	100
руководящие работни- ки, представители сво- бодных профессий	42,5	20,5	37	100

Цели, назначаемые фотографическому образу, подчеркивают следующие тенденции: отказ от ритуальной практики находит кульминацию у кадров среднего звена, хотя отчетливой системы целей у них не существует. Высказываемые намерения являются разнородными, потому что с признанием семейной функции практики сочетается забота о культивировании фотографии ради нее самой: именно у кадров среднего звена ответы, где сочетаются разные оценки разных видов фотографической практики, встречаются чаще, чем у других. Руководящие работники же, наоборот, сводят фотографию к целям, которыми ее наделяют также и представители престонародных классов, и очень редко связывают свою практику с эстетическими или документальными целями.

## VI. ЗАВИСИМОСТЬ ФОТОГРАФИИ ОТ МЕСТА ЖИТЕЛЬСТВА ФОТОГРАФА

Если фотографическая практика наиболее частотна в городах среднего размера и во всяком случае отчетливо ослабевает в Париже [3b], то происходит это, как кажется, под совместным воздействием ранее проанализированных факторов: прежде всего, механизмы дифференциации, побуждающие руководящих работников, живущих в крупных городах, отвергать фотографию в пользу более «благородных» занятий, действуют не столь отчетливо: так, показатель практики у руководящих работников составляет 75% в Лилле, но 43% в Париже; и в первую очередь представляется, что большая социальная сплоченность укрепляет практику, сводящуюся к семейной функции: если практика, подчиненная семейной функции, остается гораздо ярче выраженной в Лилле, чем в Париже, то происходит это, вероятно, по тем же причинам, что разводы в департаменте Сена\* происходят примерно вдвое чаще, чем в департаменте Нор<sup>(6)\*\*</sup>.



В этой схеме показаны только релевантные связи и исключены

\* Где находится Париж. — *Примеч. пер.*

<sup>(6)</sup> “La situation démographique en 1962”, *Etudes statistiques*, octobre-décembre 1963.

\*\* Где находится город Лилль, старый промышленный и пролетарский центр. — *Примеч. пер.*

## ПРИЛОЖЕНИЕ

второстепенные отношения такие как связывающие доход с числом детей или число детей с возрастом родителей.

### АНКЕТА <sup>(7)</sup>

- Пол: \_\_\_\_\_ Возраст: \_\_\_\_\_
- Семейное положение: холостяк — состоит в браке — вдовец — разведенный
- Количество и возраст детей: \_\_\_\_\_
- Место жительства: \_\_\_\_\_
- Дата прибытия в место жительства: \_\_\_\_\_
- Прежнее место жительства: \_\_\_\_\_ город — деревня
- Образовательный уровень (укажите диплом, где отмечен уровень образования ваш и ваших близких) индивида, его отца и деда: \_\_\_\_\_
- Профессия индивида, его отца и деда: \_\_\_\_\_
- Ежемесячные семейные доходы [шкала]: \_\_\_\_\_
- Есть ли у вас: 1) радиоприемник — 2) электрофон — 3) телевизор — 4) телефон — 5) автомобиль? —
- Ездили ли вы в отпуск в прошлом году? да — нет
- 1 — Занимаетесь ли вы фотографией? да — нет
- Занимаетесь ли вы кинолюбительством? да — нет

#### ДЛЯ ФОТОГРАФОВ ИЛИ КИНОЛЮБИТЕЛЕЙ

2. — Занимаетесь ли вы фотографией?
- черно-белой — цветной?
- Сколько лет занимаетесь?
- черно-белой — цветной
3. Снимаете ли вы фотографии или кино?
- очень регулярно — часто — от случая к случаю — очень редко
4. Аппарат какого типа вы используете?

<sup>(7)</sup> Здесь анкета представлена в упрощенной форме.



5. Преимущественно по каким случаям?  
 — отпуск или уик-энд — семейные праздники — дружеские встречи — что угодно, когда угодно
6. Какие из нижеперечисленных тем вы чаще всего запечатлеваете в фотографиях и кинофильмах?  
 1) Семейные сцены — 2) Дорогих вам людей — 3) Этапы развития ваших детей — 4) Знаменательные события (военная служба, церемонии) — 5) Пейзажи; местности, которые вы посетили — 6) Типичные или фольклорные сцены — 7) Скомпонованные сцены, объекты, натюрморты — 8) Памятники, шедевры искусства — 9) Уличные сценки
7. Какие из перечисленных вспомогательных устройств у вас есть?  
 — фотоэлемент — вспышка — телеобъектив  
 — штатив на шаровых шарнирах — противосолнечный козырек — фильтры
8. Есть ли у вас аппараты для проекции?  
 да — нет
9. Сами ли вы проявляете ваши фотографии?  
 да — нет

#### ДЛЯ НЕФОТОГРАФОВ И НЕКИНЕМАТОГРАФИСТОВ

10. Почему вы не занимаетесь фотографией или кинолюбительством?  
 — потому что это меня не интересует — у меня нет фотоаппарата — это дорого — прочее (уточнить)
11. Есть ли у вас намерение заниматься фотографией или кинолюбительством (или возобновить занятия, если вы бросили их)?  
 да — нет
12. Если бы у вас были выбор и средства, чем бы вы предпочли заняться?  
 — фотографией? — кинолюбительством?
13. Какие из нижеперечисленных тем вас интересуют? [Шкала степеней интереса.] (Тот же список, что и для вопроса 6.)
14. Случается ли вам показывать ваши фотографии?  
 да — нет
15. Если случается, то какие фотографии вы показываете? — всякие

- фотографии дорогих вам людей — фотографии, снятые в отпусках — фотографии пейзажей и предметов
16. По каким причинам вы чаще всего показываете ваши фотографии?
- для времяпрепровождения — чтобы показать людей, которых вы любите — ради пробуждения общих с кем-либо воспоминаний — чтобы показать то, что вы видели и чего другие не знают — из гордости фотографа
17. Вы уже заказали рамки для ваших фотографий?
- да — нет
18. Если да, то эти фотографии: — были сняты вами — сняты кем-то еще из вашей семьи или ваших друзей — сняты профессионалом — извлечены из журнала или газеты — взяты из календаря
19. Стали бы вы использовать фотографии ради украшения вашей квартиры? да — нет
20. Могли бы вы повесить в одной и той же комнате и фотографии, и картины? да — нет
21. Сообщите ваше мнение о каждом из нижеследующих суждений: [перечень]
- Фотография — это развлечение для отпуска, и больше ничего. — Важно сохранить изображение важных событий нашей жизни с помощью фотографии. — Семейная фотография редко бывает художественной. — Фотограф может создавать более разнообразные произведения, нежели живописец, он может чаще изменять свою манеру. — Фотография-сувенир, фотография-воспоминание — это глупо и банально. — Хорошая картина должна воспроизводить прекрасное в природе. — Фотография лучше картины, потому что дает более верное воспроизведение. — Фотография доставляет радость, превосходящую радости от множества других развлечений. — Мы снимаем фотографии, а потом забываем о них, оставляя в ящиках столов. — Фотография подобна живописи, она требует такой же работы рефлексии, работы с композицией, работы по осуществлению замысла. — Воспоминания без фотографии искажаются или бесследно исчезают. — Когда я смотрю на картину, меня не интересует, что на ней изображено; я вглядываюсь в игру красок и в композицию. — Фотографии, изо-



томобильная авария — девочка, играющая с кошкой — беременная женщина — натюрморт — женщина, кормящая младенца — металлическая конструкция — ссора бродяг — кочаны капусты — закат солнца над морем — ткач, занимающийся своим ремеслом — фольклорный танец — веревка — прилавок мясника — кора дерева — знаменитый памятник — свалка металлолома — первое причастие — раненый — змея — шедевр живописи

Затем следовали 25 вопросов, касающихся вкусов в области внутреннего декорирования дома, одежды, песен, кухни, чтения, кинематографа, живописи, музыки — вкусов, позволяющих связать отношение к фотографии с некоей совокупностью эстетических позиций.

Результаты, которые позволила получить анкета, заставляют нас сожалеть о том, что в ней не было ряда вопросов, позволяющих точнее измерить интегрированность опрашиваемого индивида в семью и степень сплоченности этой семьи. По существу, все как будто бы указывает на то, что одно лишь наличие фотоаппарата в семье является двойственным индикатором и что было бы важно знать положение в семье владельца фотоаппарата и того, кто фотоаппаратом пользуется.



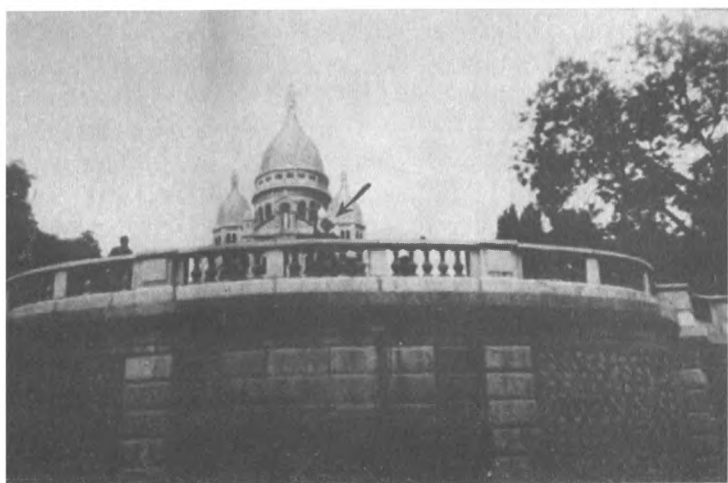
1



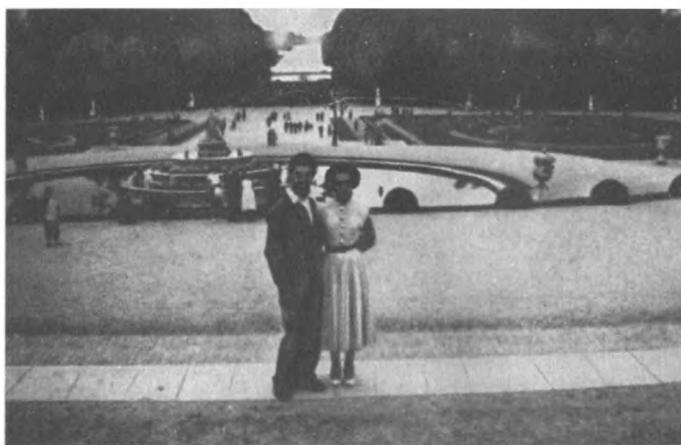
2



3



4



5



6



7. «Руки — это труд»



8. «Кому ее показывать?»



9. «Беременная женщина — это нормально, но на фотографии это меня удивляет»

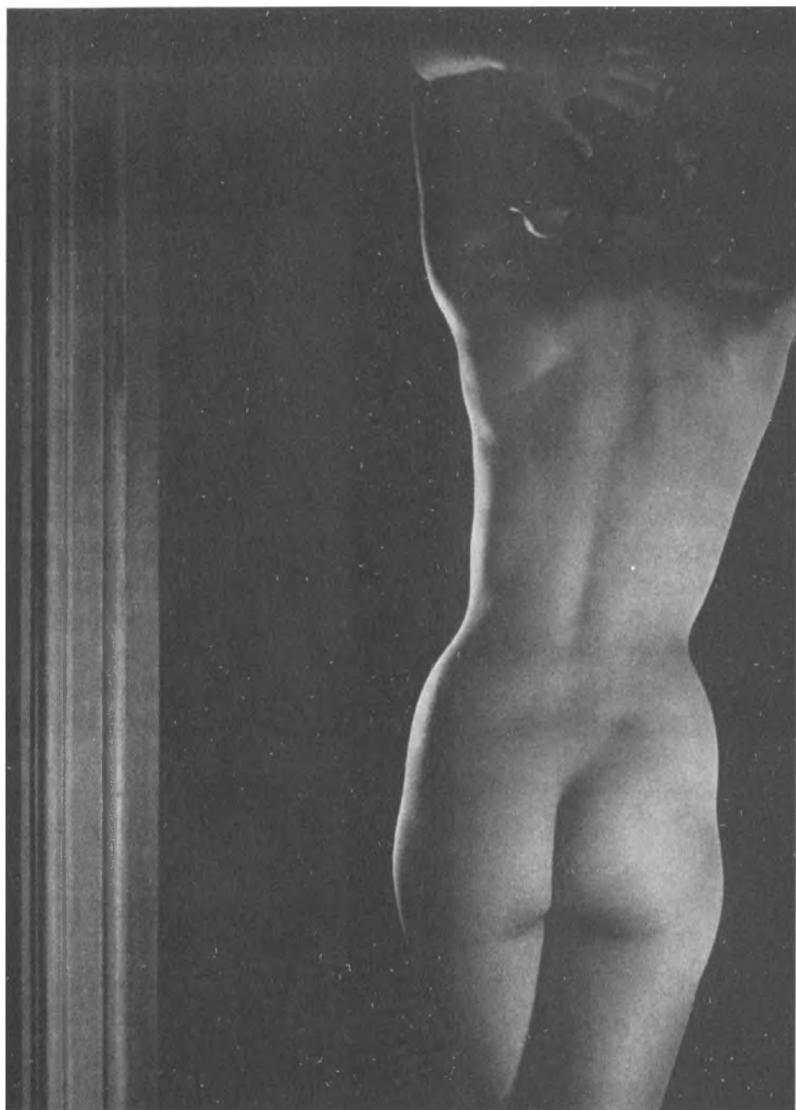


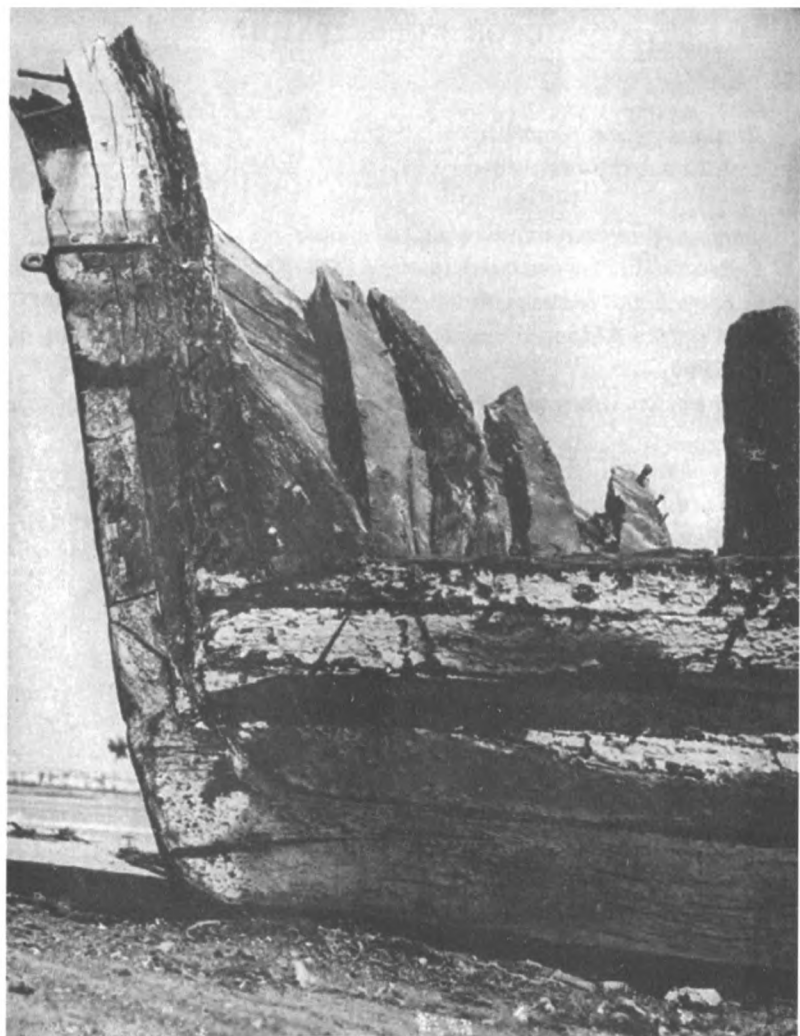
10. «Фотография для тех, кто такое любит»











## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### *Любительские фотографии*

1–6. Коллекция фотографий Ж... Б...

### *Фотографии с тематической выставки*

7. Рассел Ли, без названия (из серии *The Family of Man*\*), 1955

8. Нелл Дорр, без названия (из серии *The Family of Man*), 1955.

9. Мануэль Альварес Браво, «Мексика» (из серии *The Family of Man*), 1955.

10. Рафаэль Платник, «Эниветок»\*\* (из серии *The Family of Man*), 1955

### *Рекламные фотографии*

11. Реклама маргарина марки «Вежеталин»

12. Реклама бюстгальтера марки «Рози» (Ж.-Л. Сьефф)

### *Фотографии из болонского фотоклуба*

13. Нино Гальциньян, «Ню» [по-итальянски “Nudo”]

14. Бруно Терра, «Грести» [по-итальянски “Rudere”]

\* Семья человека (англ.).

\*\* Атолл Эниветок находится в группе Маршалловых островов. Там произошла одна из крупнейших битв между США и Японией в ходе II Мировой войны (17–23 февраля 1944 г.), а после войны — испытания ядерных бомб. — *Примеч. пер.*

## **ПОСЛЕСЛОВИЕ**

## ПРОЯВЛЕННЫЕ СТРУКТУРЫ ФОТОПРАКТИКИ

(СТАНОВЛЕНИЕ КРИТИЧЕСКОЙ СОЦИОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ)

(Александр Бикбов)

Будут ли интересны, прозвучат ли вызывающе результаты исследования полувековой давности для владельца цифрового фотоаппарата? Уделом труда по технике и механике фотографии в лучшем случае было бы внимание узких профессионалов и историков. Но этот текст предельно современен. В его фокусе — не технические, а социальные структуры фотографии, скрытые за разнообразием техники и жанров. Авторы произвели впечатляюще масштабное соотнесение эстетики снимков с социальным опытом фотографов, многообразия поводов и предметов съемки с ее социальными функциями, склонности к фотопрактике с местом индивидов в социальной иерархии. Если прошедшие десятилетия радикально трансформировали материальность фотографии, то ее социальная организация эволюционировала гораздо медленнее, в одном ритме с «большими» социальными структурами. Как следствие, утилитарная функция семейного снимка, эстетическая избирательность любительского или рассчитанная на мгновенную эмпатию символика медийного сохраняют актуальность и в цифровую эпоху. А значит, ряд наблюдений французских исследователей вполне применим к сегодняшнему дню или может послужить отправной плоскостью для его изучения.

## ОТ ФРАНЦУЗСКИХ 1960-х — К РОССИЙСКИМ 2000-м

В какой мере обобщения середины французских шестидесятих применимы к современным российским реалиям? Сколь ни парадоксально это прозвучит, возможно, даже в большей мере, чем к советским шестидесятым. Для этого есть по меньшей мере два основания. По одному из базовых показателей, числу семей, или домохозяйств, с фотоаппаратами, французские и советские шестидесятые различались гораздо ощутимее, чем Франция 1960-х и Россия 2000-х. Согласно официальной советской статистике, не склонной к излишней скромности, к 1970 году в СССР в своем распоряжении фотоаппарат имели 27% всех семей, и к середине 1980-х эти показатели выросли незначительно, до 34%<sup>(1)</sup>. Во Франции та же материальная основа для массовой фотопрактики имелась уже к началу шестидесятих и за десятилетие почти удвоилась: с 35% семей в 1962 до 60% в 1969 году<sup>(2)</sup>. Причем, по данным середины десятилетия, в Париже доля семей с фотоаппаратами составляла 51%, в средних французских городах — 60% (*Бурдьё, гл. 1*)<sup>(3)</sup>. Иными словами, в момент исследования, пока в СССР происходил малозаметный рост, Франция переживала настоящий фотобум. Обладание камерой и практика съемки исторически связаны весьма гибким отношением, которое изменилось с приходом «цифры». В середине 2000-х только четверть французских

(1) Народное хозяйство СССР за 70 лет. Юбилейный статистический ежегодник. — М.: Финансы и статистика, 1987. Сс. 472–473. В 1970 году фотоаппарат имели только 12% семей в сельской среде и 36% в городской; в 1986 — 18% семей в сельской и 42% в городской среде. Данные конца 1980-х близки к результатам обследования ВЦИОМа начала 1990-х, когда имущественное положение большинства осталось прежним или ухудшилось: в 1994 году фотоаппарат имели 28–30% семей в целом по России и 41–53% в Москве (Левада-Центр, результаты опросов 1994–2006 годов о наличии фотоаппарата, доступны по адресу [www.levada.ru/foto.html](http://www.levada.ru/foto.html)).

(2) Fouquet A. Le budget des ménages en 1975 d'après le VI<sup>e</sup> Plan// Economie et statistique, № 30, 1972. P. 15.

(3) Здесь и далее в скобках и курсивом даны ссылки на главы настоящего издания.



владельцев не пользовались своим фотоаппаратом, тогда как в начале 1980-х их доля достигала 40%<sup>(4)</sup>. Но если учитывать саму возможность заниматься фотографией, к сопоставимому с французскими шестидесятыми уровню оснащенности техникой российские семьи приблизились только в середине 2000-х, когда хотя бы один фотоаппарат имелся у 43–45% российских и у 55–60% московских семей<sup>(5)</sup>.

Второе, не менее важное обстоятельство, которое приближает актуальную российскую фотопрактику к французским 1960-м, — это формирование за последние 20 лет в России средней буржуазии, чье культурное потребление может более полно соответствовать если не эстетическим, то социальным моделям французских, а не советских шестидесятых. Дело не только в социальном распространении фотографии как культурного досуга, который тяготеет к средним и высшим сегментам социальной иерархии, на самой вершине уступая место более престижным и затратным формам. Дело в новой типологии стилей жизни и тесно связанных с ними моделях вкуса, которые превращают фотографию, наделенную признаками искусства (любительский снимок, альбом известного фотографа, фотовыставка, обладание зеркальной камерой), в предмет предпочтений и увлечений образованных фрилансеров и обеспеченных наемных работников.

Французские фотоклубы и, в целом, социализация навыков любительской фотографии без превращения в профессию, особенно в ее наиболее «эстетском», буржуазном сегменте, могли значительно отличаться от позднесоветских. Могли — поскольку точный ответ о различиях способно было бы дать

<sup>(4)</sup> Maresca S. Questions d'optiques. Aperçus sur les relations entre la photographie et les sciences sociales, 2007. Гл. 17. С. 1 [интернет-публикация: [culturevisuelle.org/viesociale/828](http://culturevisuelle.org/viesociale/828)].

<sup>(5)</sup> Левада-Центр, там же. Данные на начало 2006 года. Для сравнения, обладателями хотя бы одного фотоаппарата еще до наступления «цифровой эры», в 1998 году, были 93% французских семей, или домохозяйств (*Les grandes tendances prospectives de la consommation. CREDOC, 2000. P. 238*). По другим, более скромным оценкам, к середине 2000-х эта доля составляла до 80% (Maresca S., там же). Среди возможных объяснений такой разницы — исчезновение из массового оборота одноразовых пленочных аппаратов, столь популярных в конце 1990-х — начале 2000-х.

только одновременное сопоставительное исследование. Можно допустить, что официозная советская критика «формалистских изысков», распространявшаяся также на фотографию, профессиональную и любительскую<sup>(6)</sup>, подчеркнутое внимание к «жизненности», «проникновению в духовный мир», «значимости содержания»<sup>(7)</sup>, неизменно сопровождавшее интерпретацию технического мастерства фотографа, были способны играть в становлении практик любительской фотографии столь же существенную роль, что и официальное отсутствие в СССР высшей буржуазии, с ее культурной монополией на изысканный вкус и высокое искусство. Ведь именно в существовании последней авторы французского исследования обнаруживают основной источник, стремления с одной стороны к социальному различению и культурной дистанции, с другой — к эстетической имитации живописи в фотографии, предпочтению пейзажа семейному или индивидуальному портрету (*Р. Кастель и Д. Шнаппер*). В этом смысле советская любительская эстетика в целом должна была демонстрировать больше сходств с эстетикой французских Домов молодежи<sup>(8)</sup>, отдающей приоритет своему объекту-означаемому (*там же*), нежели с фотографией «стиля», характерной для выходцев из более высоких социальных слоев. Политически навязанный примат «простой и ясной» реальности, выражавшийся в символике социалистического реализма, должен был консервировать утилитарную «народную эстетику» (*П. Бурдые, гл. 1*) и в любительской, и в профессиональной советской фотографии гораздо более осязаемо, чем во французской любительской практике того же периода,

<sup>(6)</sup> Быть верными правде жизни [редакционное введение] // Советское фото, № 5, 1965. С. 1.

<sup>(7)</sup> Положительные характеристики фотографий из критических и практических статей журнала «Советское фото» 1964–65 годов, т.е. одновременных моменту написания книги французскими авторами.

<sup>(8)</sup> Разновидность клубов рабочей молодежи, создание которых во Франции относится к концу Второй мировой войны, а период подъема приходится на 1960–70-е.

и даже в профессиональном «символизме» и «шоке», возведенных в культ фоторепортерами и редакторами «Пари Матч» или «Франс Суар» (*Л. Болтански*)<sup>(9)</sup>.

Прочитанная эмпирически, книга приоткрывает большие социальные разломы, которые не только отделяют французскую практику фотографии от современной ей советской, но также отграничивают фотоопыты 1960-х и 2000-х. Из домашней фотографии вот уже десятилетие как исчез тот единственный фотоаппарат, общесемейное достояние слоев среднего достатка, что проецировал занятия фотографией на матрицу семейных связей и иерархий, в конечном счете отображаемых на снимке. Сплачивающая функция семейного фотоснимка и фотопрактики начала шестидесятых утверждалась не в последнюю очередь благодаря материальной общности фотокамеры, совместно приобретаемой и используемой семейством (*Пьер Бурдьё, Введение*). Характерная для 2000-х индивидуализация камер, дешевизна отдельного снимка и его мгновенная «проявка» на экранах (начиная с экрана съемочного аппарата) при переходе с пленочной автоматики на цифровую, возможность быстрой ретуши и демонстрации на расстоянии при помощи бытовой электроники не просто создали новые возможности производства и распространения изображений. Они перераспределили фотовласть из рук отца семейства и родительской пары в пользу младших членов семьи<sup>(10)</sup>, поколеба-

<sup>(9)</sup> Пятнадцатью годами позже в том же советском журнале, утратившем изрядную долю наивной официозности, приоритет реальности над техникой и «авторским стилем» находит неизменное подтверждение: «Фотограф в большей степени, нежели живописец или график, обязан уважать неприкосновенность реального облика вещей» (*Вартанов А. Проблема авторского стиля // Советское фото, № 10, 1980. С. 38*). В противоположность этим предписаниям, участники французских и итальянских фото клубов 1960-х последовательно соблюдают приоритет индивидуального стиля над банальностью объекта: «лишь бы фотография не увлекла своим содержанием» (*Кастель и Шнаппер*).

<sup>(10)</sup> Уже в 2001 году, к моменту воцарения в массовой фотографии пленочных «мыльниц», в Москве наиболее активно практиковали фотографию люди 18–24 лет. По данным выборочного исследования, среди них отсняли хотя бы одну пленку за год 75,7% (что почти на 15% превосходит цифру, приводимую французскими исследователями на начало 1960-х). Причем около 90% — на автоматические камеры без зума. Остает-

ли ритуальную эстетику памятного снимка и сместили смысл «удачного кадра», со всеми его утилитарными и эстетическими коннотациями, в сторону случайности и спонтанности<sup>(11)</sup>.

Все это не отменило использования фотографии в сплочении семейной группы и утверждении коллективного досуга: отпуска, экскурсии, праздника, прогулки. В результате цифрового скачка семейные хроники и фотодокументация поездок стали подробнее, хотя обращение и возвраты к каждому отдельному снимку — более редкими. По мере корректив репертуара съемки, ее объектов и моментов эволюционировали критерии селекции результатов: что и как снимать, кому и какие снимки демонстрировать. Помимо прочего это расширило число поводов для наслаждения самим актом фотографирования как присвоения<sup>(12)</sup>, а в результате — и число изображений, которые не становятся предметом коллективного внимания, поначалу отложенные и позже законсервированные в архивах авторов.

Будет небольшим преувеличением считать, что сегодня, по контрасту с 1960-ми, для половины городских обитателей среднего достатка фотоопыт почти столь же естествен, как поездки на общественном транспорте или чтение вывесок<sup>(13)</sup>. Од-

ся лишь пожалеть, что в обследовании не были включены подростки. Также показательна ситуация, близкая к паритету, характеризующая число мужчин и женщин, отснявших хотя бы одну пленку в год: 44,4% и 40,9% соответственно от числа опрошенных (Фотопотребление в Москве. Вып. 1. М.: CSR Research, 2002. Сс. 6, 18). Приводимые французскими исследователями данные демонстрируют разрыв 20% в пользу мужчин.

- (11) О смещении семейной фотографии от «ритуала» к «моменту» с приходом цифровой съемки см.: Jonas I. *Mort de la photo de famille. De l'argentique au numérique*. Paris: L'Harmattan, 2010. P. 145–160.
- (12) Переход на цифровые носители не оставляет респондентам низкого социального происхождения повода утверждать: «Это ж только пленку портить» или «Надо иметь пленку, чтобы ее транжирить», — что ранее маркировало характер «буржуазной» фотографии ради фотографии, в сравнении с функциональной памятной (*Бурдые, гл. 2*).
- (13) По результатам выборочных опросов во Франции, в 2008-2010 годах за шесть месяцев обладатель цифровой «мыльницы» делал в среднем около 500 снимков, обладатель «зеркалки» — чуть менее 1000, обладатель сотового телефона со встроенной камерой — около 150 (*Baromètre Photo API/IPSOS 2010*. Ipsos, 2009. P. 18). Точность опросов, затрагивающих повседневную рутину, всегда остается под большим подозрением. Красноречив, однако, порядок цифр.

нако и в столь простом на первый взгляд акте цифровой съемки, как во всех предваряющих его и следующих за ним действиях и интерпретациях, по-прежнему содержится вселенная различий, соразмерная сложности современных обществ.

## СПЛОЧЕНИЕ И РАЗЛИЧИЕ

Исследование французских авторов также обозначило элементы социального порядка производства и использования фотографии, относительно нейтральные к таким различиям и действующие в течение всего этого времени. Прежде всего, к их числу относится семейная функция массовой фотографии, один из признаков которой — неравномерное распределение фотокамер в зависимости от типа семей. В начале 1960-х во Франции по крайней мере один фотоаппарат имели 64% семей с детьми, в отличие от 32% бездетных семей (*Бурдьё, гл. 1*). По данным обследования французских семейных бюджетов 2006 года, обладателями цифрового фотоаппарата были 49% семей с детьми, 25% — без детей<sup>(14)</sup>. Иными словами, четыре десятилетия спустя, с победой «цифровой революции», двукратный разрыв сохранился, подкрепляя гипотезу Бурдьё о сплочении семьи посредством фотографии, которое реализуется в акте совместного позирования, во взаимной демонстрации снимков, составлении и рассматривании альбомов, передаче памятных фото родственникам и друзьям. Роль фотографии в создании семейных связей также подтверждает по-прежнему привилегированное место детей, в особенности младшего возраста, в домашней фотохронике<sup>(15)</sup>. Устранение

<sup>(14)</sup> Enquête Budget de famille, INSEE, 2006.

<sup>(15)</sup> Этот факт подтверждается и численным преобладанием снимков в категории «малыш» над снимками в категории «семья» (на французском языке), размещенными в одном из наиболее популярных электронных фотодепозитариев (см. далее). В довоенный период (1930-е годы), когда распространение домашних камер было незначительным, а стоимость съемки профессионалами относительно высокой, на снимках существенно чаще фигурировали взрослые члены семьи. Смена репертуара семейной фотографии в пользу детей, связанная с закреплением за ней

такого важного звена группового сплочения, как совместная проявка и печать снимков, повлияло на содержание семейной практики, но не разрушило самого механизма. Однако является ли сегодня семья главной темой массовой фотографии?

Учитывая, что семейные пары с детьми отличает в целом более высокая социальная интеграция по сравнению с бездетными парами, а также семьями с одним родителем, различия между типами семей-обладателей фотоаппарата<sup>(16)</sup> могут указывать на социальную роль фотопрактики в поддержании более широких связей, нежели семейные. Если это так, более обширные социальные связи должны находить отражение в репертуаре и эстетике массовой съемки. Оценить таковые можно, обратившись к жанрам снимков, размещаемых сегодня в блогах, социальных сетях и в электронных фотоархивах, отчасти принявших функции семейного альбома. Косвенным индикатором жанрового репертуара могут выступать категории (тэги), которые авторы присваивают снимкам, размещаемым на таких популярных международных депозитариях, как flickr<sup>(17)</sup>. Согласно тэгам, за все время существования flickr в репертуаре массовой съемки семья занимает очень весомое, но не абсолютно доминирующее положение. Все фотографии, маркированные категориями «семья» (9,3), «малыш» (4,3) и «дети» (3,3)<sup>(18)</sup>, численно сопоставимы с единственным

функции сплочения нуклеарной семьи, помимо прочего, может рассматриваться как признак послевоенных изменений в структуре современных обществ.

(16) В 2006 году среди французских обладателей цифрового аппарата доля бездетных семей и семей с одним родителем была практически одинаковой: 25% и 26% соответственно (там же).

(17) Сервис flickr был создан в 2004 году, к августу 2011 года пользователи разместили на нем 6 млрд снимков ([blog.flickr.net/en/2011/08/04/6000000000](http://blog.flickr.net/en/2011/08/04/6000000000)).

(18) Здесь и далее в скобках указано число снимков (млн), публично доступных на платформе flickr под соответствующей категорией. «Облако» наиболее часто используемых тэгов (за все время существования сервиса) находится по адресу: [www.flickr.com/photos/tags](http://www.flickr.com/photos/tags). Язык этой выборки тэгов — английский, что дает семантическое смещение по всему массиву. Так, тэги «семья», «дети» и «малыш» на французском языке дают совсем иную пропорцию (249 тыс., 25 тыс. и 574 тыс. изображений соответственно). Смещение вносит также большое число снимков, не отнесенных авторами ни к какой категории, маркируемых именами

коллективным событием, которое агрегирует как семейные, так и более широкие групповые связи и которое выступало предпочтительным предметом фотосъемки еще во французской крестьянской среде 1930–60-х (*Бурдые, гл. 1*). Этим событием является «свадьба» (15,4), которая одна объединяет больше снимков, чем такие моменты группового сплочения, как «день рождения» (5,5) и «рождество» (5,7) вместе взятые.

Фотографии, маркированные тэгом «искусство» (10,3), численно близки к «семье» (9,3), однако связаны с тематически более разнородными категориями: «синий» (6), «черный» (4,7), «цвет» (3,3), «свет» (4,3), «живопись» (1,5) и рядом подобных. Группа категорий, связанных с отдыхом и совместными развлечениями, наиболее многочисленна в сумме: «путешествие» (12,3), «вечеринка» (10,8), «пляж» (10), «музыка» (9,7), «отпуск» (8), «лето» (8), «поездка» (6,6), «праздник/фестиваль» (6,4), «выходные» (4,7) и ряд подобных<sup>(19)</sup>. Пейзажные снимки представлены категориями, первенство среди которых принадлежит «цветку» (14)<sup>(20)</sup>, — затем следуют «природа» (11,4), «деревья» (8,2)<sup>(21)</sup>, «вода» (8), «снег» (6,7), «небо» (6,6), «закат» (5,9), — а также частично названиями цветов «синий» (6), «белый» (5,6), «зеленый» (5,6)<sup>(22)</sup>. Фотографии, изображающие людей, помимо «семьи» и «детей», представ-

собственными или иными уникальными обозначениями. Однако общее число размещенных фотографий, как и число категоризированных, измеряющееся миллионами для каждой из наиболее употребляемых категорий, делает количественную оценку тематического репертуара относительно обоснованной.

<sup>(19)</sup> С путешествиями и отдыхом связана также часть фотографий, помеченных названиями крупных городов и географических зон: «Япония», «Лондон», «Калифорния» и т.д.

<sup>(20)</sup> Сумма фотографий под двумя тэгами: «цветок» и «цветы». Следует иметь в виду вероятность пометки одних и тех же снимков сразу двумя тэгами. Для внесения поправки понадобилась бы отдельная программа подсчета.

<sup>(21)</sup> Также сумма двух категорий: «дерево» и «деревья».

<sup>(22)</sup> При выборочном просмотре снимков цветовые категории обнаруживают явную тематическую неоднородность: среди них встречаются не только пейзажи/объекты, но также портреты, животные и т.д. Преобладающей, однако, является пейзажная/вещественная составляющая. Схожая ситуация характеризует большинство иных жанровых категорий. Так, под категорией «малыш» фигурируют не только младенцы, но и девушки в бикини, «семья» часто включает изображения одних младенцев и т.д.

лены также категориями «девушки» (7,6)<sup>(23)</sup>, «портрет» (7,4), «люди» (7,3), «любовь» (2,9), «женщины» (2,6), которые в целом не столь многочисленны, как досуговые и пейзажные снимки. При этом «семье» (9,3) и «детям» (7,6)<sup>(24)</sup> по отдельности принадлежит больше места, чем «друзьям» (6,3). Снимки, маркированные категорией «я» (3,6), а также корнем «само/авто» [self] (3,3), к удивлению, еще малочисленнее: их меньше, чем фотографий, помеченных категориями «собака» (4,8) или «кошка» (4,5); они сопоставимы с «iPhone» (3,8), «дом» (3,7) или «мода» (3,5)<sup>(25)</sup>.

Таким образом, в тематическом репертуаре массовой фотографии, испытавшей последствия индивидуализации техники, доминируют даже не детские, но и не персональные, а досуговые и пейзажные снимки. Это позволяет заключить, что, помимо утверждения индивидуальных и художественных предпочтений, наиболее отчетливо проявленного в пейзажной съемке, фотография укрепляет социальные связи и утверждает совместный досуг в те «яркие моменты», когда семейная интеграция неотделима от иных групповых форм сплочения: свадьбы, поездки с родственниками и друзьями, дружеские вечеринки и развлечения, с их коллективной экспрессией (смех, удивление, групповой жест) и т.п.

За прошедшие десятилетия сохранилась также негативная связь любительской съемки с семейной. Членов французских фотоклубов, авторов «Советского фото» 1960-х годов и участников современных интернет-форумов, посвященных фотографии, объединяет презрение к трем основным, социально увязанным «изъянам» семейной практики: 1) сугубо функциональному, коммеморативно бесхитростному фоторяду семейного альбома (свои дети, родственники, друзья, жи-

<sup>(23)</sup> Результат сложения категорий «девушки» и «девочка/девушка». В последнем случае на части снимков запечатлены дети, однако преобладающими являются женские фигуры.

<sup>(24)</sup> Результат сложения категорий «дети» и «малыш».

<sup>(25)</sup> Одним из объяснений может быть тот факт, что самопрезентационные снимки реже маркируются тэгами, а также чаще размещаются непосредственно в социальных сетях (Facebook, Вконтакте, блоги, сайты поиска работы), чем на специализированных фотодепозитариях.



вотные); 2) чрезмерной сентиментальности снимков, часто, но не исключительно квалифицируемой как «слащавость»; 3) отсутствию у фотографа элементарной техники съемки (кадрирования, композиции, света, горизонта). Покидая гравитационное поле семейной группы и избавляясь от утилитарности памятного знака, особо ценимого в ее пределах, любительская фотография воспроизводит устойчивую международную модель. Она выстраивается как последовательное, прежде всего эстетическое, дистанцирование от наиболее наивного и банального сообщения о реальности, лишенного благородной патины бесполезности.

Соответствие социальных позиций и предрасположенности к любительской съемке, а также некоторых эстетических предпочтений, выявленное французскими авторами, может составить и, вероятно, составит основу для нового исследования на следующем этапе подъема социологии. Можно лишь допустить, что использование фотографии «со стилем» не только в передаче «специальных» моментов и предметов, но и в остраннении, дерутинизации обыденных объектов будет еще лучше соответствовать средним и высоким позициям в социальной иерархии в ближайшее десятилетие, чем полвека назад. Это связано с дальнейшим поиском любителями своего места по отношению к легитимным видам искусства, репертуар которых сместился от живописи к пластике, от постоянной энциклопедической экспозиции к единовременному событию-провокации, и среди которых сама фотография также приобрела более высокое место. Но не менее прочно это связано с изменениями в социальной структуре, где даже наиболее устойчивые профессиональные позиции дрейфуют в зону «гибкого» труда, частых перемещений и фрагментированного отдыха, что меняет отношения фотографов-любителей со временем, замещает седиментарные влечения и чувство красоты (в том числе женской) более хрупкими и подвижными и в конечном счете незаметно для самих участников процесса корректирует модели снимков, претендующих на эстетическую оценку.

Отрицая семейную модель фотографии, любительская практика одновременно дистанцируется от издержек ориентации

на профессиональные образцы, что выражается сегодня, как и в шестидесятые годы, в двух других, не менее устойчивых и интернациональных формах: 1) осуждаемое злоупотребление материальной техникой (фильтрами, объективами, возможностями макро- и теле-, техническими характеристиками камеры) и ретушью (сегодня характеристика «фотошоп» используется как нарицательное обозначение преданной реальности предмета съемки) и 2) критикуемая постановочность кадра, вымученность поз моделей и, в целом, очевидная искусственность снимка. В этом смысле, в отличие от профессиональной практики, где особая ценность по-прежнему признается за схваченным в развитии жестом (*Болтански*), но которая содержательно следует за быстрыми переменами на рынках искусства (эстетическая фотография) и журналистики (репортажный снимок), любительская фотография точнее отражает относительную консервацию того социального порядка, в котором она приобрела роль «общедоступного искусства». Существование международной, не технически или эстетически неизменной, но социально устойчивой модели любительской съемки позволяет считать, что выводы о функциональном характере фотографии, в ее связи с социальной структурой современных обществ, по-прежнему состоятельны. А само общество за прошедшие полвека изменилось не столь значительно, как это видится из перспективы визуальной, цифровой и иных потребительских «революций».

Динамика профессиональной фотографии, ее долговременные структуры и быстрые изменения требуют новых самостоятельных исследований. Нельзя сказать, что таковые не ведутся. Однако даже во Франции, где фотовыставки, салоны, биеннале пользуются большим публичным спросом, социология не страдает от избытка тематических работ<sup>(26)</sup>. Специализированные журналы из числа академических, в частности «Фотогра-

<sup>(26)</sup> В выступлениях и интервью сами французские социологи фотографии (Сильван Мареска, Ирэн Жонас) с сожалением указывают на немногочисленность исследований, посвященных как профессиональной, так и семейной фотографии.

фические исследования»<sup>(27)</sup>, тяготеют к истории фотографии и высокой арт-критике. Более тесная связь антропологической/этнографической практики с фотографической, в сравнении с социологией, чаще делает фотографию предметом публикаций в этом дисциплинарном секторе. Из недавних показательных примеров можно привести специальный номер ведущего в своей области журнала «Французская этнология», посвященный фотографии в современных обществах<sup>(28)</sup>. Однако этнографов в целом меньше интересует связь между фотографическими практиками и системой социальных неравенств, которая лежит в основе настоящей книги. В свою очередь, социологические исследования, посвященные профессии фотографа, сегодня превалируют над критическим анализом производства и циркуляции изображений. Примером подобного подхода в этой книге может служить глава «Ремесленники или деятели искусства?» (*Л. Болтански и Ж.-К. Шамборедон*). Из недавних удачных примеров можно назвать ряд докладов на конференции 2010 года о профессии фотографа<sup>(29)</sup>. Смещение исследований от анализа практики к описанию профессии стало ответом не на эволюцию фотографии, а на сдвиг в самой социологии, где с 1990-х годов утверждается стандарт монографической работы с компактными объектами. При всех его преимуществах он нередко исключает ту самую социальную критику, в данном случае — критику конструирования образов, предназначенных массовому потребителю, которая в 1960-х выступала ключевым пунктом и для семиологов (прежде всего Ролана Барта), и для оппонировавших им социологов (*Болтански, Ж. Ланьо*).

(27) «Études photographiques».

(28) *Ethnologie française*, № 1, 2007.

(29) «Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels» (29–30 марта 2010 года): конференция, организованная Высшей национальной школой имени Луи Люмьера; в ее рамках был представлен ряд социологических исследований.

## ГЕНЕАЛОГИЯ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Коллективный труд предложил анализ основных типов фотографической практики (кроме порнографической), последовательное структурное расколдовывание их «магии», отказываясь от узкой дисциплинарной специализации в выборе исследовательских техник. Это превратило его в образец работы, соединившей приемы и находки, в иных случаях расплывленные между социологией профессий, статистиками массового потребления, визуальными исследованиями, маркетинговой аналитикой и философией искусства. При этом вся насыщенная многомерность текста центрирована на предпосылке, которая, хотя и совпадает с вектором развития послевоенной социологии, имеет шанс стать точкой преодоления в будущей программе исследований фотографии. Из всего разнообразия отношений, которые при посредстве снимка связывают между собой фотографа, модель и зрителя, в этой книге изучению подвергнута прежде всего практика фотографов, и сам снимок представлен почти исключительно результатом их деятельности. Такая избирательность дает опору конструктивистскому подходу к фотопрактике. Но она же воспроизводит в критическом тексте скрытый тезис, господствующий в самой, по преимуществу мужской, профессии. Согласно ему, именно фотограф выступает главным, если не единственным производителем реальности снимка.

В меньшей степени это касается домашней фотографии, где семья «является сразу и субъектом, и объектом» (*Бурдые, Введение*), воссоздавая себя в памятном изображении, референт которого доминирует над стилем. В существенно большей мере это относится к любительской практике, а также к журналистской и рекламной, которые рассчитаны на «послание», сообщаемое публике умелым ремесленником (*Бурдые, Капель и Шнаппер, Ланьо*). Максимума этот эффект достигает в эстетической фотографии (*Шамборедон*), с ее культом мастера, находящегося в вечном поиске удачного момента, материала, точки наблюдения — т. е. непрестанно воссоздающего мир в творческом акте его запечатления. Взгляд, харак-

терный для самих профессиональных фотографов, нередко говорящих о себе на языке создателей образов и порой склонных мечтать о фраке, положенном им по должности (*Болтански и Шамборедон*)<sup>(30)</sup>, перехватывается социологами, которые следуют за ним в своей интерпретации изучаемой практики.

Фотография, понятная как то, чем занимаются фотографы, в противовес расплывчатому «событию», «явлению», «бессознательному» или «образу», — ключевой момент в операционализации исследовательского поля. Но локализованы ли эстетика и «послание» снимка, равно как сама интенция съемки, на стороне одних только фотографов, со всем разнообразием их социальных траекторий, переводимым в различия фотопрактик? На деле, мы имеем множество примеров активности объекта, который не просто «служит» означаемым снимка, но уверенно навязывает себя профессионалу или любителю. Уже первые шаги фотографии свидетельствуют об этом весьма красноречиво. Среди прочих, к ним относятся сотни постановочных кадров, по сути автопортретов, графини ди Кастильоне<sup>(31)</sup>, которые на протяжении сорока лет (1856–95) поглощали ее состояние и поддерживали скандальную славу. За объективом стоял придворный парижский фотограф Пьером-Луи Пирсон, обладатель не самого скромного социального положения, при том что он не являлся автором снимков в привычном смысле слова, оставаясь едва ли не продолжением фотографической машины. Выбор одежд, мизансцен, поз, планов, декораций, частей тела, предназначенных для съемки, определялся знаменитой моделью, ее эстетическими и денежными инвестициями<sup>(32)</sup>. Она же занималась ретушью снимков. Кастильоне истратила свое состояние на то, чтобы в буквальном смысле «se faire photo-

(30) Все это — несмотря на слабую кодификацию профессии и отсутствие внутрипрофессионального контроля, одним из показателей которого является обратное отношение квалификации и доходов (*там же*).

(31) Я благодарен Франческе ди Маттиа Спирито за указание на этого интересного во многих отношениях исторического персонажа и на некоторые касающиеся его источники.

(32) Apraxine P. The Model and the photographer // Apraxine P., Demange X. «La Divine Comtesse», Photographs of the Countess Castiglione. New Haven-London: Yale University Press, 2000.

graphie» — «сделать себя» посредством фотографии, согласно собственным замыслам и вкусам. Тем большим парадоксом выглядят сегодня каталоги галерей и аукционов, которые классифицируют эти снимки, следуя доминирующей презумпции авторства фотографа-творца: «Пьер-Луи Пирсон. 9 этюдов графини ди Кастильоне»<sup>(33)</sup>.

Другая, гораздо более привычная форма активности объекта фотографии реализована в протокольной съемке — одном из опорных элементов новостной журналистики. Здесь фигурант снимка не просто знает, что его фотографируют: к съемке его может готовить специальная команда, рассчитывающая на передачу «послания» журналистам, а уже через журналистов — широкой публике. Из фотосерии отбираются наиболее «достойные» кадры, которые после обработки переправляются в СМИ. Причем сами фотографы, занятые в этом жанре, не менее последовательно, чем внешние контролеры, реализуют интенцию объекта (персоны и его команды) уже в процессе съемки. Об усвоении этой интенции свидетельствует самооценка профессионалов, вытесняющих за границу дозволенного столь ценимый в новостях фотошок: «В основном [это] залы-заседалки-лица-прессухи-лица-заседалки-залы. Как разнообразить рутину? ...Сразу скажу, кривые рожи либо как кто-то в носу ковыряется не прокатит. :-) Начальство злее любых бильдов»<sup>(34)</sup>. Самоограничения фотографа, который лишь ассистирует самопрезентации объекта съемки, подводят к общему вопросу: в какой мере он создает изображение?

Два приведенных примера прекрасно иллюстрируют властную асимметрию, от которой почти никогда не избавлены отношения между фотографом и моделью и которая неизбежно сказывается на репертуаре и эстетике снимков. Обладатели высокого социального положения имеют гораздо больше шансов стать тем объектом, чьи социальные и эстетические требова-

<sup>(33)</sup> См., напр.: Tajan. Photographies des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. Bibliothèque de Julien Levy, 2<sup>e</sup>me partie. Paris, 14 novembre 2006. P. 7–19.

<sup>(34)</sup> Реплика фотографа пресс-центра региональной администрации из обсуждения на специализированном форуме ([club.foto.ru/forum/32/325866](http://club.foto.ru/forum/32/325866)).

ния будут учтены в процессе съемки, до нее или в ходе отбора и облагораживающей ретуши кадров. С большой вероятностью обратно ассиметричными будут отношения профессионального фотографа и его более скромных в социальном отношении моделей, начиная с «уличных» клиентов фотоателье и фигурантов модных/рекламных фотосессий, заканчивая невольными участниками событийной съемки, которых камера репортера превращает в объект журналистской власти. В этих случаях фотограф обладает значительно большим и ощутимым в самом снимке преимуществом по реализации объекта, т. е. объективации в нем своих намерений, а не ожиданий модели. Однако и здесь следует учитывать подготовительную работу, включая работу социальных структур, в которых реализована интенция объекта быть сфотографированным.

Профессиональные модели<sup>(35)</sup>, стремящиеся в кадр, оканчивают обязательные тренинги и школы, которые не только «ставят» им некоторые телесные навыки, отвечающие узкопрофессиональным запросам фотографов, но и переопределяют их телесные схемы в целом. Профессионалы, снятые за работой, как и посетители клубов, захваченные в момент развлечения, зачастую дают фотографу представление, в котором реализовано пускай не вполне контролируемое ими сообщение зрителям социально определенного, а потому ясно считываемого кода. Подобный код редко переизобретается фотографом, насколько об этом позволяет судить тематический репертуар «свободной» жанровой съемки. Казалось бы, даже крайне далекий от утилитарных задач протокольного или рекламного снимка завод, объект промышленной фотографии, располагает фотографа к крайне ограниченному набору сюжетов: множество людей за работой, серия машин и механических элементов, рабочие во время отдыха. Воображение фотографа, заранее скованное существующими предпосылками об объекте, демонстрирует тем большую пассивность, чем чаще эти сюжеты встраиваются в две основных композиционных модели: пейзаж обезличенной/

<sup>(35)</sup> Следует принимать в расчет также гримеров и костюмеров, без которых в принципе невозможна модная и рекламная фотография.

обесчеловеченной заводской территории и эстетизация серийного повтора, образованного как машинами, так и людьми<sup>(36)</sup>. Наконец, в банальном и почти отошедшем в прошлое социальном жесте, рассматриваемом Бурдые (*гл. 1*), — походе семьи в фотостудию — очевидна не только работа профессионала, воссоздающего жанр домашнего снимка вне стен дома, но и готовность семьи фигурировать в качестве объекта фотографии, как и ее собственная работа, предпринятая с целью выглядеть так, а не иначе, реализованная в мимике, одежде, отчасти в позах и т. д.

Поворот к производящей роли модели ни в коей мере не отменяет преимуществ структурного анализа, предпринятого французскими социологами на стороне фотографирующего. Он позволяет дополнить или, скорее, скорректировать его интеракционистским анализом процесса совместного с фотографом и конкурентного ему конструирования снимка моделью и теми группами/структурами, которые готовят ее к съемке. За рамками описания «случайных связей», подобных встрече семьи с профессиональным фотографом, этот подход открывает путь для изучения эстетических и социальных взаимодействий с профессионалами съемки тех, кто регулярно хочет быть или не может не быть сфотографированным. Сюда попадают разнообразные VIP-персоны под объективом пресслужб и папарацци, молодые кандидатки и кандидаты в фото-модели, пробивающиеся в пантеон моды и рекламы, и другие фигуранты регулярной профессиональной съемки. Отказавшись от культа создателя и следуя линии, которая от графини ди Кастильоне, выстроившей свою жизнь как произведение фото-искусства, ведет к современному школьнику, наряженному для ежегодной фотосъемки класса, мы получаем доступ к иной социальной генеалогии фотографии, которая точнее отражает компромисс между непосредственными и удаленными участниками производства снимка.

<sup>(36)</sup> Peroni M., Roux J. La représentation photographique de l'homme en usine. Un repertoire raisonné// Le travail photographié (Coord. par M. Peroni, J. Roux). Paris: CNRS Éditions, 1996. P. 139.



## ДВОЙНАЯ ИГРА БЕЗ ДВОЙНОЙ МОРАЛИ

В роли социолога-исследователя и организатора полевых исследований Пьер Бурдьё известен российским читателям гораздо меньше, чем в роли неординарного теоретика. По сути, настоящая книга — второе большое исследование под его руководством, из опубликованных по-русски<sup>(37)</sup>, которое отмечено всеми легитимными признаками международной социологической модели: коллективный проект, охват основных сегментов изучаемой практики (семейная, любительская, профессиональная фотография), сотни опрошенных, привлечение репрезентативных численных данных, ясные социальные типологии, активное использование интервью, увязка практик и отношения к практикам с социальными характеристиками респондентов, в частности с их полом, доходом, профессией и, более широко, классовой принадлежностью. Ранее переведенные на русский, ничуть не менее важные и столь же тесно вписанные в общий исследовательский контекст публикации, такие как «Практический смысл» (1980/2000)<sup>(38)</sup> и «Политическая онтология Мартина Хайдеггера» (1988/2003), были приняты и (частично) прочитаны как образцово «теоретические».

Нарушая привычный ритм прочтения, книга о фотографии демонстрирует, как критический анализ и неизменно высокие интеллектуальные ставки становятся неотъемлемой частью эмпирической и коллективной архитектуры общего труда. От многих последующих работ, изданных Бурдьё на протяжении 1960–90-х, этот текст отличает более ярко выраженная ассоциативная (включая политический смысл этого слова), а не иерархическая организация. В каждой главе здесь представлено самостоятельное исследование, которое участвует в анализе фотопрактики со своим объектом, инструментами раскодиро-

<sup>(37)</sup> Его предварил оставшийся почти незамеченным перевод: *Бурдьё П., Пас-срон Ж.-К.* Воспроизводство: элементы теории системы образования. — М.: Просвещение, 2007.

<sup>(38)</sup> Первая дата — год публикации на французском языке, вторая — на русском.

вания и языком. Схожая ассоциативная модель также присутствует в совместных публикациях Пьера Бурдьё и Жан-Клода Пассрона, посвященных неравенству в системе образования (1964, 1970), в коллективном пособии «Ремесло социолога» (1968) или в первых номерах журнала «Исследовательские труды по социальным наукам», основанного Бурдьё в 1975 году.

Притягательная атмосфера интеллектуальной коммуны, которая наполняет все эти тексты, во многом обязана обстоятельствам начала карьеры Бурдьё-администратора. Высшая практическая школа, неортодоксальная академическая институция, учрежденная незадолго до создания Центра в ее составе, в значительной мере воплощала собой ассоциативную противоположность иерархизированным французским университетам того периода<sup>(39)</sup>. Движущей силой самого Центра под неофициальным научным руководством Бурдьё и официальным — Арона стало сплоченное сотрудничество ровесников: частью — амбициозных выпускников престижной Высшей нормальной школы, той же, что окончил Бурдьё, частью — обладателей менее престижных университетских дипломов, но столь же серьезного познавательного интереса, а зачастую и подготовки. Как следствие, поначалу точки интеллектуального притяжения в группе, складывающейся на основе и в окрестностях Центра, множественны, а научная власть явственно полицентрична<sup>(40)</sup>. Участие в проектах, равно как и членство в Центре, носило ассоциативный характер, объекты исследования вырастали из хода работ, открытия случались во время обсуждений, исследовательской группой владело будоражащее чувство совместного переизобретения мира<sup>(41)</sup>.

<sup>(39)</sup> Подробнее о специфике этой институции (Высшая практическая школа, с 1975 года Высшая школа социальных наук) см.: Бикбов А. Институты слабой дисциплины // НЛО, № 77 (2006).

<sup>(40)</sup> На этот факт специально обращают внимание в своих свидетельствах давние сотрудники центра, в частности Моник де Сен-Мартен (интервью в апреле 2005 года, Париж).

<sup>(41)</sup> Среди прочих свидетельств, речь об этом идет в крайне интересной и местами острой беседе Бурдьё с одной из его давних сотрудниц: Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut. Entretien sur l'esprit de la recherche // Yvette

Наэлектризованную атмосферу интеллектуального поиска дополняет еще одно, в первом приближении внешнее, обстоятельство: 1960–66 годы во Франции были периодом подъема социального государства и «тотальной занятости», когда безработица составляла около 1%<sup>(42)</sup>, а сама эта тема редко звучала в публичных дебатах. То же касается и прежде компактного академического мира, который находился в фазе экспансии: по свидетельствам исследователей этого поколения, «тогда было гораздо больше свободных мест»<sup>(43)</sup>. Можно утверждать, что созданию образцов новой бесстрашной социологии и социальной критики того периода, среди прочего, способствовал общий социальный рост и относительная легкость академической карьеры. Они приостанавливали риски и страхи, связанные с потерей работы. Радикальная интеллектуальная открытость и профессиональная защищенность, соединенные вместе на протяжении десятилетия, дали оформиться неординарному исследовательскому импульсу в серию исследовательских проектов. В результате ассоциативной и критической модели, сформированной в этот период, наследуют и более поздние монографии за авторством или под руководством Бурдьё, на первый взгляд более полно подчиненные академическим канонам: о посетителях музеев, о структурах академического мира, о системе французских Высших школ, о социальной детерминированности языка, об опытах социальной нестабильности и эксплуатации<sup>(44)</sup>.

Delsaut & Marie-Christine Rivi re. *Bibliographie des travaux de Pierre Bourdieu*. Pantin: Le Temps des Cerises, 2002.

<sup>(42)</sup> Boisdeffre de L., Joly P. Inflation et chômage : le rôle de la flexibilité // *Economie et statistique*, № 246–247, 1991. P. 66–67.

<sup>(43)</sup> Пьер Видаль-Наке, один из наиболее известных историков своего поколения, свидетельствует: «Тогда было гораздо больше свободных мест. Как я порой повторяю, я принадлежу к поколению демографического спада, которое руководит поколением демографического взрыва. И этим объясняется тот факт, что моя карьера была, можно сказать, чрезвычайно нетрудной ... После того, как в 55-ом я прошел итоговый экзамен [agrégation]... год спустя появилось свободное место в Кане, было названо мое имя... и я был незамедлительно взят на должность» (интервью в марте 2004, Париж).

<sup>(44)</sup> В силу различных причин такие монографии, как «Homo academicus» (1984) или «La Noblesse d'État» (1989), публиковались под одним име-

Есть в этой книге и особая интрига. У нее две генеалогии. Одна обозначена в кратком вступительном слове Филиппа де Вандевра: исследование практики фотографии было проведено по заказу французского подразделения коммерческого гиганта «Кодак». Следует признать, что де Вандевр, обладатель широких интересов и связей, — представитель высшего эшелона «Кодак-Патэ», автор поэтических опытов и беллетристики, близкий друг министра финансов Валери Жискард д'Эстена, один из основателей французской Маркетинговой ассоциации — оказался крайне дружественным заказчиком, сочтя результат сотрудничества успешным (*Предисловие*). Ведь коллективный текст выстроен на очевидной дистанции не только от рыночно-ориентированных, но и от большинства социологических (и психологических) моделей, которые на тот момент пользовались широким вниманием и спросом. По выражению автора одной из первых рецензий на книгу, предложенный Бурдьё язык был «в большей мере обязан Гегелю и Сартру, чем Роберту Мертону»<sup>(45)</sup>.

Вторую генеалогическую линию можно проследить по академическим источникам. Согласно им, книга подытоживает семинар об «изображении в индустриальном обществе», проводившийся Реймоном Ароном на базе Высшей практической школы в Париже<sup>(46)</sup>. Как нам известно, организацией семинаров и всей работы созданного в 1960 году Центра европейской социологии в действительности занимался Пьер Бурдьё, которого Арон в 1962 году назначил генеральным секретарем Центра, также протезируя ему в предшествующих карьерных перемещениях. Благодарность Арону за интеллектуальный и институциональный патронаж молодой исследователь выразил, посвятив ему эту публикацию. А совпадение авторского

нем, однако по-прежнему представляли результаты труда исследовательских групп, работавших под руководством Бурдьё.

<sup>(45)</sup> Burgelin O. Pierre Bourdieu (sous la direction de): Un Art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie// Communications, № 1, 1966. P. 165.

<sup>(46)</sup> Lane J. Pierre Bourdieu: a critical introduction. London: Pluto Press, 2000. P. 46. Именно этот семинар значится первым в «Хронологии использованных исследований» (*наст. изд.*).

коллектива с кругом участников Центра и частично соавторов Бурдые на следующие десять лет в самом деле обязано непосредственному включению коммерческого заказа в планы интеллектуально амбициозной и недвусмысленно автономистской в своих научных притязаниях институции.

По «Хронологии использованных исследований» (*наст. изд.*), а также датам и авторству «серых» (т. е. отпечатанных на ротапринте) отчетов, предваряющих итоговую публикацию, можно оценить время и силы, которые понадобились для ее создания. Книга вышла в начале 1965 года в серии издательства «Minit», координируемой Бурдые. Если принимать в расчет, что первые данные были собраны уже в 1961/62 академическом году, предварительные отчеты датируются 1963 годом, а еще в 1963/64 году продолжался сбор информации, преимущественно о практике профессиональной фотографии, активная фаза исследования заняла около трех лет. Круг соавторов наиболее полновесного «серого» текста, цитируемого Робером Кастелем и Доминик Шнаппер в качестве одного из источников данных<sup>(47)</sup>, — не менее десяти имен — шире, чем у настоящей книги. Еще большее число участников насчитывает вся рабочая группа, занимавшаяся сбором и обработкой данных: в целом около 20 человек.

Интерес к фотографии, инициировавший этот коллективный труд, не сводился к внутриакадемическому, но не был и сугубо внешним. Из пришедшегося на войну периода жизни в Алжире, где Бурдые поначалу проходил двухлетнюю военную службу, а затем преподавал в местном университете (1956–60 годы), начинающий социолог и этнограф привез около двух тысяч фотоснимков, запечатлевших колониальное общество в процессе стремительных изменений. Однако обращение Бурдые в социологию, состоявшееся именно в этот период, было мало связано с практикой фотографа по случаю. Ни тогда, ни впоследствии он не предпринимал попыток сделать свои опыты систематическими или превратить фотографию в предмет регулярного изучения. Алжирский фотоархив

<sup>(47)</sup> «Eléments pour une sociologie de la photographie», датирован 1963 годом.

так и хранился в кладовке почти до самой его смерти, пока немецкие и австрийские коллеги не убедили Бурдые организовать выставку и опубликовать некоторые снимки в сопровождении явственно логоцентричного текста<sup>(48)</sup>. Можно было бы допустить, что начинающему руководителю Центра просто удачно «попался» заказ от «Кодака». Но столь значительная коллективная работа, которая отметила начало научной и административной карьеры Бурдые в Париже и фактически определила характер возглавленной им институции, была больше чем простой случайностью. Она стала итогом удачно использованной возможности, институционализацией шанса, роль которого в своей биографии Бурдые не скрывал<sup>(49)</sup>. Были познавательный интерес или коммерческий заказ первичным импульсом этой публикации? Под конец жизни Бурдые прояснил интригу двойного происхождения текста: получив из рук Арона руководство Центром, он не чувствовал себя достаточно уверенным в своих силах и, посчитав, что должен как-то «выпутаться» с деньгами на исследования, заключил контракт с «Кодаком»<sup>(50)</sup>.

На протяжении 1960–80-х годов, когда научные исследования в Восточном полушарии щедро финансировались в основном из государственного бюджета, эта интрига вряд ли была достойна серьезного внимания в самой Франции или за ее пределами. Эмпирическая база работы, интерпретация тривиального, казалось бы, материала в нескольких интеллектуальных и дисциплинарных регистрах, методологические находки коллективного текста сделали его безусловно легитимным с ака-

<sup>(48)</sup> Bourdieu P. Images d'Algérie : Une affinité élective (sous la direction de F. Schultheis et C. Frisinghelli). Arles: Actes Sud, 2003.

<sup>(49)</sup> «Не хочу сказать, что масса вещей, которые играли определяющую роль в моем “интеллектуальном пути”, случайно упали мне с неба. Мой собственный вклад, без сомнения, связан с моим габитусом, заключааясь, главным образом, в том, чтобы с грехом пополам извлекать из него пользу (думаю, например, что я улавливал много таких возможностей, которые большинство людей упускали)» (Бурдые П. Fieldwork philosophy// Начала. М.: Socio-Logos, 1994. С. 45).

<sup>(50)</sup> Schultheis F. Entretien avec Pierre Bourdieu du 26 juin 2001// Bourdieu P. Images d'Algérie. P. 37.

демической точки зрения. Превратившись на исходе 1990-х из «американской» экзотики во всеобщую академическую рутину, грантовое финансирование и коммерческие заказы на исследования опреснили эту интригу уже совсем по другой причине. Сегодня «выпутываться» с деньгами на исследования стало академической привычкой и неустранимой нуждой почти любого научного предприятия по обе стороны от Гринвичского меридиана. И все же, сколь банальной ни казалась бы эта практика в наши дни, она не отменяет продуктивного напряжения, заложенного в основание текста. Очевидная интеллектуальная избыточность работы по отношению ко всякому, даже самому смелому или необдуманному, коммерческому запросу демонстрирует не только исключительность карьерных условий у французского академического поколения 1960–80-х<sup>(51)</sup>. Она также указывает на возможность научно состоятельного социологического труда, сделанного на заказ, — при условии, что уже до заключения коммерческого договора авторам есть что сказать. Российским читателям, невольным обладателям обширного и деморализующего опыта коммерческой колонизации мира образования и культуры, книга может послужить примером в обоих своих измерениях: как образец критического анализа культурной практики и как пример успешного интеллектуального переприсвоения коммерческого интереса.

### КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МАТРИЦА, ИЛИ ПОРЯДОК ИЗОБРЕТЕНИЙ

Чем же располагали французские исследователи к моменту написания книги? По меньшей мере набором концептуальных приемов и навыков эмпирического анализа, которые позволили им сразу же отказаться от двусмысленных герменевтических игр с фотоизображением и предпринять социологическое раскодирование фотопрактики. Тех, кто знаком с

<sup>(51)</sup> Подробнее об этих условиях см.: Бикбов А. Осваивая французскую исключительность, или Фигура интеллектуала в пейзаже // Логос, № 1, 2011.

другими, в том числе более поздними, работами Пьера Бурдьё, совсем не удивят объяснительные ходы, реализованные в исследовании. Удивительной будет скорее полнота их списка. Он указывает на то, что основа многолетнего социологического проекта была сформирована Бурдьё уже в первоначальный, «коммунальный» период его обращения в социолога и вобрала в себя ряд коллективных изобретений. И затем проект был развернут в серии исследований и публикаций.

Уже здесь в лаконичном виде представлен ключевой тезис с мой известной монографии «Различение: социальная критика суждения», опубликованной Бурдьё четырнадцатью годами позже: «Эстетическая интенция — всегда лишь одна из разновидностей стремления выделяться, или, как еще говорят, “чувства превосходства” [distinction]<sup>(52)</sup>, — в конечном счете проявляется лишь в форме отказа и реализуется как в скрупулезной практике разрыва со всеядностью большинства, так и в чистом и простом воздержании» (*Бурдьё, гл. 1*). Лапидарная формула прямо отсылает к социологическому анализу вкуса в противопоставлении вульгарных и изысканных, демонстративных и аскетических стилей потребления — этой прагматической матрицы «Различения».

В куда менее эллиптической форме в книге о фотографии реализован другой интеллектуальный ход, вводящий ее в единое проблемное поле с «Различением», «Практическим смыслом» и исследованиями отдельных символических производств. Таким ходом становится последовательное соотношение эстетических и культурных предрасположенностей с социальными свойствами их носителей. С этой целью задействованы несколько техник: статистическое описание практики фотографии, анализ высказываний респондентов разной социальной принадлежности об этой практике (собственной и чужой), классификация респондентами набора «образцовых» тематических снимков, позволяющая с большой точностью

<sup>(52)</sup> В оригинале «distinction», т. е. одновременно «изысканность», «превосходство» из обыденного словаря и «различение» — из аналитического. Именно так Бурдьё назвал одну из наиболее известных своих монографий (*La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979).



вычленив границы социально приемлемых/предпочтительных эстетик и содержания, разнящихся в зависимости от социальной позиции классифицирующих.

Модель социальной структуры, в которой описаны социальные позиции, здесь прямо наследует марксистской классовой топике, в 1950–70-е сблизившей социальные науки с политической критикой: рабочие, высшая буржуазия, средняя и мелкая буржуазия. Этот список категорий дополнен средними классами — категорией, обязанной как интернационализации американской стратификационной модели, так и подъему социального государства. Те же классовые критерии во многом определяют объяснительную схему «Различения»<sup>(53)</sup>, однако там социальная структура явным образом задана как функция распределения нескольких типов капитала и объективирующих его жизненных/потребительских стилей. Не будучи политической в узком смысле слова, социология фотографии остается глубоко политизированной на уровне допущений о социальном устройстве. При этом классовые категории, «прозрачные» для доктринальной речи, подвергнуты здесь самым серьезным эмпирическим и концептуальным коррективам.

Прежде всего, атрибуция социальной (классовой) принадлежности дополнена здесь аналитикой позиционной (классовой) самоцензуры и чувства места, которые в субъективной форме закрепляют статистические распределения практик. Например: «Чувствуя, что более изощренная практика невозможна и недоступна, люди сами запрещают себе слишком в нее погружаться и избегают привязываться к ней» (*Бурдые, гл. 1*). Предпочтения и самоограничения не просто отражают объективный порядок: они снижают или увеличивают вероятность распространения его элементов. Такой ход усилен комплексным анализом диспозиций в противовес линейному монизму «потребностей»<sup>(54)</sup>, а также более общей критикой дихотомии

<sup>(53)</sup> Вплоть до оглавления: см., в частности, гл. 6.

<sup>(54)</sup> См. «Введение». Подобная критика не ограничивается концептуальными декларациями. Например, мольеровская «нужда как добродетель», в

объективных и субъективных оснований социального порядка (*Бурдьё, Введение*), наиболее разработанный вариант которой мы впоследствии находим в «Практическом смысле». В книге вводятся два из четырех мощных инструментов, которыми в кратком изложении нередко исчерпывается социология Бурдьё: понятия габитуса и доксы<sup>(55)</sup>. «Габитус» представлен в понятийной форме как регламентирующий опыт<sup>(56)</sup> и развернут в операциональной. В этом случае исследователей интересует не только что и как фотографируют, но также что говорят (*Бурдьё, гл. 1*), как говорят и как одеваются фотографы (*Болтански, Шамборедон*).

Понятие «доксы», или здравого смысла, цементирующего заведенный порядок, которое занимает центральное место в работах Бурдьё 1980-х<sup>(57)</sup>, получает здесь значение «соответствовать нормам своей группы» (*Бурдьё, гл. 1*). Однако по контексту оно не просто отсылает к производящей тавтологии, но сближается с бартовским «пужадизмом» — магией здравого смысла, которой способен распоряжаться индивидуальный демагог<sup>(58)</sup>: «Сатирически изображая страстных фотографов и манию все фотографировать, даниносовская докса косвенно выражает такие правила туристического потребления и фотографической

которой Бурдьё находит удачное выражение здравого смысла низших социальных слоев, представлена анализом эмпирических диспозиций: «Зачастую самые увлеченные фотографы из рабочих с некоторой гордостью настаивают на простоте своего оборудования, под видом знаточеского выбора подавая то, что также является следствием экономической необходимости» (*Бурдьё, гл. 1*).

<sup>(55)</sup> Двумя другими выступают, конечно, понятия поля и капитала (в частности, культурного капитала, введенного уже в «Наследниках» (Бурдьё и Пассрон, 1964)).

<sup>(56)</sup> «Классовый габитус есть не что иное, как опыт (в самом обычном смысле), который сразу же выявляет то или иное упование или притязание как разумное или неразумное, то или иное потребительское благо как доступное или недоступное, то или иное поведение как уместное или неуместное» (Бурдьё, Введение).

<sup>(57)</sup> См., в частн.: *Бурдьё П. Практический смысл*. СПб–М.: Алетейя-ИЭС, 2000. С. 51–52, 129–137; *Bourdieu P. Homo academicus*. — Paris: Minuit, 1984. P. 235–240. А также ряд статей, вкл.: Бурдьё П. Описывать и предписывать // Логос № 4–5, 2003.

<sup>(58)</sup> См.: *Барт Р. Несколько высказываний г-на Пужада* // Мифологии. — М.: Изд. им. Сабашниковых, 1996.

практики, которые признаются высшим классом» (*Бурдьё, гл. 1*). Критикуя интерпретацию фотографии, предпринятую Бартом в «Мифологиях», за ее чрезмерную близость к собственным критериям фоторепортеров и журналистов (*Бурдьё, Болтански*), коллективное исследование соприкасается с ней в ином измерении — на уровне спецификации универсальных структур. Более поздние версии социологического анализа Бурдьё и его сотрудников упраздняют привилегированных персональных распорядителей здравого смысла, смещаясь от репрезентативной к иллюстративной функции индивидуальных случаев. Как следствие, удачным результатом социологической работы признается сконструированный индивид, или социальная позиция. Итог такому смещению подводит монография «*Homo academicus*», с ее окончательным разграничением эмпирических индивидов обыденного опыта и рационально сконструированных эпистемологических индивидов<sup>(59)</sup>. Взяв книгу о фотографии за точку отсчета, мы получаем возможность проследить раннюю генеалогию одного из опорных понятий нового подхода.

Наконец, в книге вводится понятие гомологии как соответствия между элементами различных порядков, действующим основанием которого является не причинно-следственная связь, а «полная или частичная идентичность порождающих грамматик практик»<sup>(60)</sup>. Именно на этом основании реконструируется система подобий между широким спектром культурных предрасположенностей и ансамблем социальных позиций в «Воспроизводстве», «Различении» и других более поздних исследованиях. Примечательно, что в данном случае понятие вводится не Бурдьё, а Робером Кастелем и напрямую отсылает к психоанализу: «Фактически, Фрейд всегда отстаивал гипотезу о гомологии — как структурной, так и функциональной — между разнообразными порядками фантазмов» (*Кастель, Заключение*). Кастель руководствуется двойственным интересом к психоанализу: одновременно как к набору процедур крити-

<sup>(59)</sup> Bourdieu P. *Homo academicus*, p. 34–52.

<sup>(60)</sup> Бурдьё П., Пассрон Ж.-К. *Воспроизводство*, цит. соч., с. 48.

ческой интерпретации и нормализующему инструменту господства. Позже он публикует ряд исследований о социальном использовании психоанализа, в частности о нормализующей (вплоть до репрессивной) функции понятия «бессознательного» и о его тесной связи с господствующей идеологией<sup>(61)</sup>. В настоящей книге Кафель критикует психоаналитическое объяснение фотографии в терминах «фантазма» и «бессознательного». При этом, вводя понятие гомологии в описание фотографии, он ограничивает его психоаналитическими рамками: «Психоаналитическая интерпретация пытается установить строгие отношения между двумя уровнями психики [сознательным и бессознательным]. Гомология предполагает структурное соответствие между образами каждого из планов... между фотографическими образами и “образами бессознательного”» (*там же*). Позже у Бурдые мы обнаруживаем это понятие «переизобретенным» и переведенным в порядок практик. Хотя сам метод критической социологии сохраняет структурную связь с психоанализом, реализованную, помимо одного из его самообозначений, «социоанализ», в последовательном вскрытии «низких» силовых и материальных иерархий, сублимированных в высокой игре культурных различий.

Оставляя в стороне более подробный разбор концептуального аппарата книги, мы можем констатировать одно ключевое обстоятельство. Инструменты рефлексивной коррекции схем, принятых в социологии и политической критике, все лучше оттачиваемые и все яснее прописываемые по мере разворачивания проекта критической социологии, в большинстве своем опробованы уже в первых исследованиях. Здесь они представлены отчасти в эскизном и пластичном виде. В этом смысле книга особенно интересна для выявления действи-

<sup>(61)</sup> См.: Castel R. *Le Psychanalisme. L'ordre psychanalytique et le pouvoir*. Maspero: Paris, 1973. Кафель явным образом обозначает политическую функцию психоанализа, который «всегда затуманивает социально-политические проблемы» (с. 12). Мишель Фуко называет этот текст среди источников собственного исследования «научного» контроля за поведением (Фуко М. *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. — М.: Ad Marginem, 1999. С. 37, сноска 19). См. так же: Castel R. *L'Ordre psychiatrique*. Paris: Minuit, 1977.

тельной траектории понятий и концептуальных изобретений, впоследствии отполированных повторами и окончательно канонизированных комментаторской литературой. Сам Бурдье признает решающую роль за начальным периодом своего погружения в эмпирические исследования, уточняя в середине 1980-х: «Большинство концептов, вокруг которых были организованы работы в социологии образования и культуры, которые я вел или которыми руководил в рамках Центра европейской социологии, появились из генерализации опыта этнологических и социологических работ, проведенных мною в Алжире (это особенно хорошо видно из предисловия к коллективной монографии о фотографии)»<sup>(62)</sup>.

Новаторское и критическое исследование культуры, этапом которого становится книга, обеспечивает внутренним ресурсом не только сам проект критической социологии. Оно также предоставляет опорные точки большим междисциплинарным дискуссиям. Изучение культурных практик с детализацией эффектов класса и социальной позиции вносит свой вклад в многолетние дебаты о наличии самостоятельной «народной культуры». Элементы этой дискуссии мы находим у Барта уже в конце 1950-х, когда он выдвигает радикальный тезис о культуре и идеологии низших классов, взятых взаймы у господствующих<sup>(63)</sup>. Модель Бурдье близка к бартовской: «народную» эстетику, выстроенную на примате означаемого над стилистикой означающего, к которой тяготеют нижние сегменты социальной иерархии, следует рассматривать как инвариант универсальной «культуры необходимости». В содержательном отношении таковая всегда представляет собой попытку усвоить образцы господствующей культуры, т. е. овладеть легитимной различительной системой высших классов<sup>(64)</sup>. Те-

<sup>(62)</sup> Бурдье П. *Fieldwork philosophy*, с. 41.

<sup>(63)</sup> «В буржуазном обществе не бывает ни пролетарской культуры, ни пролетарской морали, как не бывает и пролетарского искусства; в идеологии все небуржуазные группы вынуждены заимствовать у буржуазии» (Барт Р. *Миф сегодня*// Барт Р. *Мифологии*, цит. соч., с. 266).

<sup>(64)</sup> Из опубликованных по-русски см. крайне выразительную в этом отношении статью: Бурдье П. *Назначение «народа»*// Бурдье П. *Начала*, цит. соч.

зис настоящей книги об ориентирах, которые легитимные виды искусства, находящиеся в распоряжении высшей буржуазии, дают фотографии как искусству среднего класса, вполне согласуется с этим видением. Впоследствии, желая расширить границы интерпретации и смягчить безальтернативность подобного взгляда, участники исследований Центра европейской социологии посвящают «народной культуре» ряд проблематизирующих публикаций<sup>(65)</sup>. А центральный вопрос этой дискуссии по-прежнему остается открытым в международном пространстве исследований<sup>(66)</sup>.

Не менее важную роль коллективное исследование сыграло в актуализации некоторых научных интуиций его участников, ведущих далеко за пределы социологии культуры. Это с очевидностью относится к самому Пьеру Бурдьё, но это также справедливо в отношении других, например Робера Кастеля. Внимание последнего к фотографии как к предмету юридической практики — включая запрет на использование мгновенного образа реальности, тяжбы вокруг художественного статуса снимка, внесение фотографии в корпус судебных доказательств, морализацию изображения — в самом общем виде намечает ориентиры, которые мы впоследствии обнаруживаем в анализе механизмов контроля современных обществ. Прежде всего, это касается феномена судебной экспертизы — интеграции исходно нерепрессивных практик и профессий в аппараты коррекции и наказания, внимание к которым объединило Кастеля и Фуко<sup>(67)</sup>. Было бы неверно напрямую связывать вклад Кастеля в изучение фотографии с лекциями Фуко в Коллеж

<sup>(65)</sup> Одна из наиболее ранних самостоятельных публикаций по этой теме представляет собой запись семинара: Grignon C., Passeron J.-C. Sur les cultures populaires. Marseille: EHESS, 1985. Их же: *Le Savant et le populaire, misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris: Seuil, 1989.

<sup>(66)</sup> О многомерности дискуссии и существующих подходах в англоязычных исследованиях культуры см.: Storey J. *Inventing Popular Culture: from Folklore to Globalization*. John Wiley & Sons, 2003.

<sup>(67)</sup> См. текст Кастеля, где он эскизно намечает ту историческую линию становления экспертизы, которую Фуко подробно анализирует в «Ненормальных»: Castel R. *L'expert mandaté et l'expert instituant // Situations d'expertise et socialisation des savoirs*. Saint-Étienne: CRESAL, 1985.

де Франс об управлении либеральными обществами. Гораздо уместнее принимать в расчет интеллектуальные сближения и пересечения 1960-х — начала 1970-х между участниками, казалось бы, тематически далеких исследований, задачи и основательность которых постепенно стягивают концептуальные находки с самых неожиданных параллелей в общее проблемное поле.

Исследование фотографии представляет собой одно из таких мест сборки новой социальной науки, которая возникает по мере реализации интеллектуально амбициозной и эмпирически нетривиальной работы. Это и делает его интересным сегодня — не только для владельцев фотоаппарата.

В издательстве «ПРАКСИС» вышел в свет:

*Джон Урри*

## **Мобильности**

На сегодняшний день вопрос мобильности является одним из главных вопросов научных и политических программ: от передачи СМС и расширения аэропортов до угрозы терроризма и глобального потепления. В данной работе известный британский социолог Джон Урри, непосредственный участник этих дебатов, предлагает «новую парадигму мобильности» социальных наук. Мобильности рассматриваются в качестве «систем», пересечение которых влечет за собой различные последствия для жизни общества: социальное неравенство, новые виды взаимодействия (социальные сети и т.д.) и новые возможности мобильности. Через парадигму мобильности автор, анализируя прошлое и актуальное настоящее, трансформирует традиционный взгляд социальных наук на современное общество.



В издательстве «ПРАКСИС» вышел в свет:

*Рене Декарт*

**Человек**

Сочинение Декарта «Человек» занимает особое место в наследии великого французского философа. Рукопись этого произведения не публиковалась при жизни мыслителя, она была найдена уже после его смерти среди других его бумаг. В этой работе Декарт излагает свои антропологические идеи: воззрения на природу человеческого тела как машины, на особенности его строения и основные функции. Произведение является не только ярким проявлением гения величайшего французского философа, но и важнейшим документом по истории французской и европейской науки Нового времени. Работа «Человек», — единственная из основополагающих философских и научных работ мыслителя, которая никогда не публиковалась на русском языке. Публикация ее перевода, в сочетании с научно-аналитическим комментарием к тексту, посвященному анализу основных антропологических идей французского философа, позволит заполнить этот досадный пробел.

В издательстве «ПРАКСИС» вышел в свет:

*Джеффри Александер*

**Смыслы социальной жизни:  
Культурсоциология**

В своей работе «Смыслы социальной жизни» один из крупнейших американских социологов, сторонник структурного неофункционализма Джеффри Александер (р. 1947) предлагает нестандартный взгляд на место и значение культуры в современном мире. Оспаривая широко распространенный взгляд, согласно которому современность представляет собой мир, в котором безраздельно господствуют принципы инструментальной рациональности, экономической эффективности и технической пользы, он показывает, что за фасадом инструментально манипулируемого общества скрывается целый мир мифов, символов, кодов и ритуалов, которые не укладываются в общепринятые представления о «расколдовывании мира». Результаты его исследований находят свое выражение в целом ряде конкретных исследований: о роли современной Интернет-культуры в кодификации религиозных практик, о месте и функциях интеллектуалов в современном обществе, о конструировании исторических и социальных травм при помощи соответствующих социальных практик и т.д. Ставя в центр своих исследований вопрос о характере влияния культурных практик и структур на действия социальных агентов и институты современного общества, Александер тем самым способствует выработке новых форм понимания взаимоотношений между культурой и современным обществом.

Книга вышла в свет при финансовой поддержке Фонда «Vox Populi».

В издательстве «ПРАКСИС» готовится к выходу:

*Карл Шмитт*

## **Политический романтизм**

Работа «Политический романтизм» (1919/1925) немецкого юриста и теоретика права Карла Шмитта (1888–1985) посвящена рассмотрению политического романтизма — одного из течений немецкой консервативной традиции, оформившегося в начале XIX в. и представленного прежде всего такими мыслителями, как Адам Мюллер и Фридрих Шлегель. В своей работе Шмитт предпринял попытку понять политический романтизм как своеобразное духовно-историческое явление немецкой и европейской политики и культуры, а также охарактеризовать те социальные и культурные условия европейской жизни, которые способствовали его появлению. В центре внимания Шмитта находится фигура политического романтика — одного из трех, наряду с представителями культурной богемы и либеральной буржуазии — недалеких и безвольных социальных персонажей той классовой борьбы, которую партия Революции и Прогресса вела против партии Порядка на подмостках «Старой Европы» в XIX в. Шмитт показывает, что пресловутая ироническая бесстрастность политического романтика вытекает из его пассивно-созерцательного отношения к происходящим вокруг событиям, под которым всегда скрывается страх перед серьезным политическим выбором. Несмотря на то, что книга Шмитта написана почти столет тому назад, многие как западные, так и российские интеллектуалы, претендующие на статус «властителей дум», прочитав эту книгу, могли бы неприятно удивиться, увидев в ней — как в зеркале — самих себя.

*Научное издание*

Пьер Бурдые, Люк Болтански,  
Робер Кастель, Жан-Клод Шамборедон

**ОБЩЕДОСТУПНОЕ ИСКУССТВО:  
ОПЫТ О СОЦИАЛЬНОМ  
ИСПОЛЬЗОВАНИИ ФОТОГРАФИИ**

Оформление обложки  
Р. Кисурин

Верстка  
С. Макунина

Издательская группа «Праксис»  
<http://www.praxis.su>  
<http://www.politizdat.ru>

Подписано в печать 29.04.2014  
Формат 60x90/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная  
Тираж 2000 экз.  
Заказ № ВЗК-03004-14.

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»,  
филиал «Дом печати – ВЯТКА»  
в полном соответствии с качеством предоставленных материалов.  
610033, г. Киров, ул. Московская, 122.  
Факс: (8332) 53-53-80, 62-10-36  
<http://www.gipp.kirov.ru>; e-mail: [order@gipp.kirov.ru](mailto:order@gipp.kirov.ru)

ISBN 978-5-901574-93-5



9

785901 574935

Если в отличие от такой полностью сакрализованной художественной деятельности, как занятия живописью или музыкой, фотографическая практика считается общедоступной как с технической, так и с экономической точки зрения, а те, кто ею занимаются, не ощущают себя руководимыми системой эксплицитных и кодифицированных норм, а определяют легитимную практику через ее объект, встречаемость и модальность, — то анализ субъективного или объективного смысла, которым субъекты наделяют фотографию как практику или как культурную работу, предстает как привилегированное средство восприятия в наиболее аутентичном выражении эстетик (и этик), свойственных различным группам или классам, и особенно — простонародной «эстетики», которая может встречаться у них в виде исключения.

Поскольку фотография, по крайней мере внешне, плохо поддается чисто социологическим исследованиям, он дает удобный случай показать то, что социолог может извлечь из образа, не становясь визионером. А тем, кто ожидает от социологии, что она даст им «видения», можно ответить, перефразируя Макса Вебера: «Пусть они идут в кино!».

**Пьер Бурдьё**