УДК 77.01:81'22:316.7:7.01]"19/20"
DOI https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.32

Брюховецька Ольга В'ячеславівна,
кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри культурології
Національного університету «Києво-Могилянська академія»
orcid.org/0000-0002-9213-2662
Scopus-Author ID: 57222000083
olha.bryukhovetska@ukma.edu.ua

У ПОШУКАХ ВТРАЧЕНОГО РЕФЕРЕНТА: ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІДХОДУ ДО ФОТОГРАФІЧНОГО ЗОБРАЖЕННЯ У РОЛАНА БАРТА

Стаття розглядає трансформацію підходу Ролана Барта до фотографічного зображення крізь призму проблеми референції, осмислення статусу якої як ніколи є нагальним у нашу епоху «постправди». Фотографія була наскрізним інтересом у широкому спектрі зацікавлень Барта, як у його ранній семіологічний, так і в пізній феноменологічний періоди. Водночас Бартова незмінність інтересу до фотографії позначена радикальною зміною його позиції стосовно статусу фотографічного референта. Пізній Барт здійснив радикальний поворот щодо своєї ранньої критики референційної ілюзії, останнім бастіоном якої поставала саме фотографія з її претензією на те, щоб бути безпосереднім відбитком реальності. У цій статті ми пропонуємо назвати позицію пізнього Барта «референційною певністю», стверджуючи, що вона є важливим і досі не до кінця осмисленим концептуальним підґрунтям Бартової останньої прижиттєвої книжки Camera Lucida, присвяченої фотографії. Позиція пізнього Барта випередила інтелектуальну програму візуального й афективного поворотів, які відмовилися від радикального конструктивізму лінгвістичної моделі, розпочавши реміфологізацію реальності (показовим прикладом тут є прочитання повороту всередині Барта, який здійснює В. Дж. Т. Мітчелл, програму якого ми пропонуємо назвати «пікторіальним анімізмом»). Усупереч цим прочитанням пізнього Барта у статті стверджується, що питання референції було центральним як для раннього Барта-семіолога з його соссюрівським винесення референта за дужки, так і для пізнього Барта-феноменолога, який розмикає дужки довкола референта. Стаття пропонує спосіб примирити ці дві протилежні позиції через фігуру «пошуку», використовуючи для цього приклад розслідування, проведеного спільною Bellingcat. Це вводить процесуальний вимір у статичну бінарну опозицію «референційна ілюзія» – «рефренційна певність». В епоху «постправди» методологія недовіри (критика «референційної ілюзії»), яку практикував ранній Барт, продовжує давати важливий інструментарій, але ми сьогодні як ніколи потребуємо відкритих процедур верифікації, які дадуть нам змогу прийти до спільної «референційної певності».

Ключові слова: Ролан Барт, фотографія, референційна ілюзія, референційна певність, семіологія, критика ідеології, міф, феноменологія, візуальний поворот, афективний поворот, епоха «постправди», Bellingcat.

Briukhovetska Olga,
Candidate of Philosophical Sciences,
Senior lecturer at the Department of Cultural Studies
National University of Kyiv-Mohyla Academy
orcid.org/0000-0002-9213-2662
Scopus-Author ID: 57222000083
olha.bryukhovetska@ukma.edu.ua

IN SEARCH OF THE LOST REFERENT: THE TRANSFORMATION OF ROLAND BARTHES'S APPROACH TO THE PHOTOGRAPHIC IMAGE

The article examines the transformation of Roland Barthes's approach to the photographic image through the prism of the problem of reference, the understanding of the status of which is more urgent than ever in our era of "post-truth." Photography was a cross-cutting interest in Barth's wide range of endeavors, both in his early semiological and his late phenomenological periods. At the same time, Barth's continuing interest in photography is marked by a radical change in his position on the status of the photographic referent. The late Barth made a radical turn from

his early critique of the referential illusion, the last bastion of which was photography with its claim to be a direct imprint of reality. In this article, we propose to call the late Barth's position "referential certainty," arguing that it is an important and still not fully understood conceptual foundation for Barth's last book during his lifetime, *Camera Lucida*, dedicated to photography. The position of the late Barth was ahead of the intellectual program of visual and affective turns, which abandoned the radical constructivism of the linguistic model and began to remythologize reality (a notable example here is the reading of the turn within Barth undertaken by W.J.T. Mitchell, whose program we propose to call "pictorial animism"). Contrary to these readings of the late Barth, the article argues that the question of reference was central to both the early Barth the semiologist, with his Saussurean bracketing of the referent, and the late Barth the phenomenologist, who unbraces the brackets around the referent. The article suggests a way to reconcile these two opposing positions through the figure of "search," using the example of an investigation conducted by the Bellingcat community. This introduces a procedural dimension to the static binary opposition of "referential illusion" – "referential certainty." In the era of "post-truth", the methodology of suspicion (critique of the "referential illusion") practiced by the early Barth continues to provide important tools, but we need more than ever open verification procedures that will allow us to arrive at a shared "referential certainty."

Key words: Roland Barthes, photography, referential illusion, referential certainty, semiology, criticism of ideology, myth, phenomenology, visual turn, affective turn, post-truth era, Bellingcat.

Вступ. Аналіз фотографічного зображення посідав помітне місце в доробку видатного французького дослідника культури Ролана Барта (1915–1980), який можна поділити на два умовні періоди: ранній семіологічний і пізній феноменологічний. Більшість розвідок, які у той чи інший спосіб звертаються до Бартових роздумів довкола фотографічного зображення, зосереджуються на пізньому періоді, насамперед на останній прижиттєвій книжці Барта Camera Lucida (1980), вплив якої на сучасний спосіб говорити про фотографію важко переоцінити.

Пишучи у 2009 році Джеффрі Батчен назвав Camera Lucida найбільш цитованим дослідженням фотографії (Batchen, 2009, 3). Дійсно, практично неможливо знайти текст про фотографію, у якому не було б звернень до цієї книжки Барта. Практикований пізнім Бартом інтимний стиль письма визначив тон багатьох подальших текстів про фотографію, які часто теж виробляють особливий тип близькості з об'єктом свого дослідження, позначений персональною схвильованістю й афектованим сприйняттям. Барт назвав таку емоційну близькість із фотографічним зображенням своїм знаменитим неологізмом punctum, який буквально означає «укол» чи «поріз», вибудувавши Camera Lucida як інтимний простір, у якому відбувається дотик (не обов'язково безболісний) між фотографією (конкретним сингулярним зображенням, а не медіумом загалом) і авторським поглядом. На противагу інтимності, яку передбачає Бартовий punctum, studium (ще один Бартовий неологізм, яким він позначив загальний набір культурного знання) – це те, що (його як автора) не зачіпає, а отже, позбавлене інтересу. Camera Lucida здійснює своєрідне винесення за дужки цього загального культурного знання і всю увагу зосереджує на інтимному, персональному, тому, що торкає і нерідко ранить.

Автор Camera Lucida називає свій підхід до фотографічного зображення «пливкою, недбалою, навіть дещо цинічною» феноменологією (Барт, 2022, с. 36). Посвята Сартровому «Уявному», якою відкривається Бартова книжка, свідчить, що ця феноменологія також екзистенційна. Помістити біля витоків свого підходу висміяну Лаканом і ґрунтовно забуту роботу Сартра 1940 року, «настільки немодну книгу, наскільки можна було б побажати», як охарактеризував її Колін Маккейб (MacCabe, 1997, p. 75) – жест інтелектуальної сміливості, характерний для Барта, який завжди чинив опір загальновизнаному і стандартному. І, мабуть, лише відраза до ярликів завадила Барту використати слово «екзистенціалізм» для позначення свого власного підходу в Camera Lucida. Цікаво, однак, що в більш розкутій ситуації усної розмови Барт згадував екзистенціалізм у схожому контексті, коментуючи (ще в 1963 році) свою назріваючу втому через надмірний «антипсихологізм» (читай: «структуралізм») сучасної йому думки. Визнаючи, що він доклався до цієї «антипсихологічної» тенденції, Барт говорить про наближення повороту до «екзистенціального», який має відбутись згідно із «структуралістським законом ротації форм» (Barthes, 1986, p. 284). Досі не достатньо визнаний екзистенціалістський відблиск останньої прижиттєвої книжки Барта посилюється всюдисутністю смерті, яка пронизує не лише її текст,

а й біографію автора: Camera Lucida написана у вузькій складці між двома смертями – матері Барта і його власної.

Опозиція punctum і studium саме в такому ваговому співвідношенні, як його встановив пізній Барт, стала загальним місцем сучасних досліджень фотографії попри те, що стандартний академічний текст за визначенням надає пріоритет саме тому, що Барт позначив як studium (подвійну парадоксальність цієї ситуації ми виносимо за дужки). Водночас, попри впливовість інтелектуального спадку пізнього Барта в сучасних дослідженнях фотографії, а може, навпаки, саме завдяки цій обставині окремі автори почали говорити про певне відчуття втоми від Camera Lucida. Про це, зокрема, зазначає Батчен, наводячи як приклад напівжартівливе попередження організаторів однієї наукової конференції, присвяченої фотографії, що за цитування Camera Lucida з доповідачів будуть стягувати штраф (Batchen, 2009, 3). Звісно, цей жарт свідчить не лише про втому, але й про притягальну силу книжки Барта, адже те, що цілковито втратило свою спокусливість, не забороняють.

Заборона, навіть напівжартівлива, свідчить швидше про амбівалентність: одночасну дію двох сил – притягання і відштовхування. І дійсно, більш свіжі прочитання Camera Lucida часто мають полемічний характер, який аж ніяк не свідчить про втрату інтересу. Показовим прикладом такої амбівалентності є книжка про фотографію Джеймса Елкінса, у якій дослідник візуальної культури встановлює близький діалог за думкою Барта, аж до умисної графічної стилізації фрагментарного письма Camera Lucida, таким чином не лише визнаючи, але й відверто демонструючи потужну силу тяжіння цієї роботи. Водночас Елкінс практикує фундаментальну незгоду з Camera Lucida, не менш відкрито заявлену: він критикує Бартовий антропоцентризм (фокус на людях) і те, що за аналогією можна було б назвати «світлоцентризмом» (фокус на світлі), роблячи наголос на нефігуративних, а також на «темних» (читай: «травматичних») аспектах фотографії (Elkins, 2011).

Усі звернення до пізнього Барта часів Camera Lucida (1980) змушені стикатися з парадоксальною ситуацію існування раннього Барта часів «Міфологій» (1957) та есеїв «Фотографічне повідомлення» (1961) і «Риторика зображення» (1964), вплив яких протягом наступних кількох декад після їхньої публікації теж важко переоцінити. Зокрема, згадані есеї відкривають знамениту англомовну збірку «Зображення – музика – текст», упорядковану Стівеном Гізом (Barthes, 1977), вихід якої став одним із наріжних моментів для англо-американської рецепції французької теорії. Критичну настанову своїх ранніх текстів разом з її об'єктом – сучасними міфами (Бартова назва для ідеології) у пізнього Барта винесено за дужки. Ідеологія – це частина того, що автор Camera Lucida позначив як позбавлений (для нього) інтересу studium. Для коментаторів Бартового підходу до фотографічного зображення тут відкривається цілий спектр можливих відповідей: стати на бік пізнього Барта на противагу ранньому (або навпаки); наголошувати на тяглості інтелектуального проєкту Барта всупереч його очевидному (чи позірному) розриву; спробувати пояснити цей поворот всередині Бартового підходу до фотографії або оминути його (іноді значущим) мовчанням.

До прикладу, В. Дж. Т. Мітчелл, «батько» пікторіального повороту (більш відомого під назвою «візуальний поворот»), використав поворот всередині самого Барта як трамплін для свого химерного питання «Чого хочуть картинки?», яке він обґрунтовує на початку своєї однойменної книжки. В основі візуального повороту лежить програма емансипації зображень від нав'язаної їм вимоги поводитись як вербальні тексти. Мітчелл бере собі в союзники пізнього Барта, який теж відмовився від своєї ранньої семіологічної амбіції розкодувати значення зображення й демістифікувати розмиту концепцію «Життя» в основі сприйняття фотографії (Mitchell 2005, p. 9). Коментуючи цю амбіцію раннього Барта-семіолога, Мітчелл зачіпається за прикметник «розмита» для того, щоб сформулювати свою власну програму: «Найважливіше спостереження Барта полягає у тому, що опір значенню, характерний для зображення, його міфічний, віталістичний статус – це «розмита концепція». Мета цієї книжки – зробити цю розмиту концепцію якомога чіткішою, проаналізувати способи, якими зображення ніби оживають і чогось хочуть.» (Mitchell, 2005, p. 9). Таким чином, Мітчелл не лише стає на бік пізнього Барта, протиставляючи його ранньому, але й немов реміфологізує

його підхід, пропонуючи те, що можна було б назвати «пікторіальним анімізмом». Протилежну позицію зайняв Джонатан Каллер, звинувачуючи пізнього Барта в тому, що автор Camera Lucida «підтверджує потужний міф, якому він навчив нас протистояти» (Culler 2002, p. 106), і вбачаючи у відступі Барта у сферу приватно-інтимного інтелектуальну зраду критичного проєкту.

Ряд сучасних дослідників, навпаки, роблять наголос на (різних формах) вірності собі в дослідницькій траєкторії Барта. Так, Патрік ффренч наголошує на незмінності методу прискіпливого, аж до повного «виснаження» смислу розглядання зображення (ffrench 2019, pp. 74, 249), якому Барт залишався вірним на всіх етапах своєї інтелектуальної подорожі. Незалежно від того, чи він розглядає рекламу пасти «Панзані», чи дитячу фотографію своєї покійної матері в Зимовому саду, Барт зберігає вірність «глибокому, терплячому і часто колоподібному спуску у лабіринт смислів» (Barthes 1989, p. 17). Багато дослідників творчості Барта помічають такий колоподібний рух у самій його інтелектуальній траєкторії. Так, Батчен, упорядковуючи збірку статей, присвячених Camera Lucida, закільцював у її назві – «Фотографія нульового ступеню» – першу книжку Барта 1953 року («Письмо нульового ступеню») і останню його прижиттєву книжку, виводячи на передній план концепцію «нейтрального» як наскрізну для всієї творчості Барта (Batchen, Ed., 2009). Елеонор Оксман наполягає на незмінності критичної позиції у всій творчості Барта, вбачаючи її радикалізацію (а не втрату) у його пізній період і називаючи «міфом» сам поділ на раннього Барта, який демістифікував міфи, і пізнього некритичного Барта, який проміняв «політику на насолоду» (Oxman, 2010, p. 741). Водночас інше порівняно свіже дослідження, навпаки, проголошує Бартову семіологічну пригоду незначущим відхиленням від його загальної феноменологічної траєкторії (Yacavone, 2019).

Наше дослідження бере до уваги ці позиції, не займаючи жодної з них. Завдання цієї невеликої розвідки полягає в тому, щоб подивитися на трансформацію підходу Барта до фотографічного зображення через призму референції. Досі дослідники оминали Бартове трактування референта фотографічного зображення, ймовірно, через позірну незначущість чи навіть наївність постановки такого питання. Або, що ще більш імовірно, через ніяковість, яка не може не виникати від зіставлення, здавалось би, діаметрально протилежних заяв самого Барта на цю тему: ранній Барт проголошував референт ілюзорним настільки ж пристрасно, наскільки пізній Барт наполягав на його реальності і матеріальній присутності. На нашу думку, цей момент вартий того, щоб на нього звернути увагу – не заради вказівки на цю очевидну (чи позірну) непослідовність у словах Барта, а через загальну спрагу за реальністю в епоху «постправди», яка як ніколи потребує поєднати критичну оптику Барта раннього з реалізмом Барта пізнього. Розглядаючи трансформацію Бартового підходу до фотографічного зображення в сучасній ситуації «вепонізації» постмодернізму (Khapaeva, 2024, p. 3), коли цинічні владні режимами апропріювали потсмодерністську стратегію підозри до реальності й отримували політичну користь від перетворення її на кружляння порожніх означників, ми бачимо сенс поставити питання дещо по-прустівськи: «у пошуках втраченого референта».

Термін «референт» тісно пов’язаний із концептуальним словником структурної лінгвістики, яка спиралася на розуміння мови як замкненої знакової системи, запропоноване швейцарським лінгвістом Фердинандом де Соссюром (Saussure, 1916). Розглядаючи лінгвістичні знаки, Соссюр переводить увагу від їхнього зв’язку з реальністю на співвідношення між двома структурними елементами всередині знака: означником (фонетичним звучанням слова) і означуваним (ментальною концепцією, яку це слово передбачає). Таке переведення фокуса на структуру знака дало змогу запропонувати диференціальну концепцію значення: значення походить із відмінностей знаків усередині знакової системи, а не із зв’язку знаків із речами чи явищами, які вони позначають. Тобто слово «кінь» тому позначає коня, що воно відрізняється від слова «кіт» чи «тінь», а не тому, що воно відсилає до реальної тварини – коня. Інакше кажучи, для того, щоб зрозуміти, чим щось є, треба зрозуміти, чим воно не є (усередині знакової системи), а не шукати його засвідчення за її межами. Слово «референт» не належало до оригінального соссюрівського словника – як технічний термін на позначення

явищ чи об'єктів реальності його ввели у 1923 році Огден і Річардс (Ogden & Richards, 1923, p. 9). З легкої руки цих дослідників термін закріпився у структурній лінгвістиці, а концептуальний підхід її засновника почали характеризувати як винесення референта за дужки.

Ранній Барт-семіолог активно практикував винесення референта за дужки не лише у випадку вербальної мови, але й у випадку невербальних знакових систем, на які він поширював соссюрівську лінгвістичну модель. Загострюючи цю тезу, можна стверджувати, що підозра до референта є тією характеристикою, яка лежить в основі критичного проєкту раннього Барта. Демістифікація міфів викриває операцію підміни означуваного на референт, тобто порції знаку на порцію реальності, яка створює те, що Барт називав «референційною ілюзією». Замість реальності, яка є наскрізь сконструйованою, сучасний міф (читай: ідеологія) пропонує «ефект реальності», видаючи результат роботи кодування за просту присутність, за щось самоочевидне і безпосереднє. Або в інших термінах: ідеологічна операція видає культуру за природу (ранній Барт щедро користується бінарною опозицією «культура – природа» зі структурної антропології Клода Леві-Строса). Ця оптика мала надзвичайний вплив на критичну теорію кількох наступних декад. Вона постулювала «натуралізацію» як базову операцію ідеології, протиставивши їй те, що Фредрік Джеймісон зміг кристалізувати в короткий, але місткий заклик: «Завжди історизуй!», яким він відкрив свою альтюссеріанську книжку «Політичне несвідоме» (Jameson, 1981, p. IX).

У період критичної семіології Барт викриває «референційну ілюзію» не лише в масовій культурі, цьому привілейованому полі ідеологічних операцій, а й у всій тотальності проявів сучасної йому цивілізації. Барт навіть здійснив (умисне чи ні) характерний для Адорно зсув від тотальності до тоталітаризму, обмовившись фразою «тоталітарна ідеологія референта» в есеї «Писати: неперехідне дієслово?» (Barthes, 1989, p. 15), в основу якого лягла його доповідь на знаменитому колоквіумі, організованому в 1966 році університетом Джонса Гопкінса (саме із цього колоквіуму, більш відомого під назвою «структуралістська контровеза», прийнято вести відлік початку постструктуралізму в США).

Тотальність «тоталітарної ідеології референта», яка видає порцію знака за порцію реальності, згідно з раннім Бартом, пронизує усі сучасні способи суспільства говорити про себе. Серед іншого вона, на думку Барта, проявляється у способі викладу історії. Будучи висловлюванням, історичний дискурс намагається говорити так, наче через нього говорить сама реальність. Есей Барта «Дискурс історії» 1967 року прицільно критикує цю ідеологічну операцію (підміну означуваного референтом), заклавши підвалини дослідницької програми критики історичного дискурсу, яку більш детально розробив Гайден Вайт у своїй досі контроверзійній (принаймні серед істориків) книжці «Метаісторія» (1973). Вайт неодноразово наголошував, що своєю концепцією історії як сконструйованого наративу він завдячує Бартові. Разом «Інтерпретацією культур» Кліфорда Гірца, яка теж вийшла друком у 1973 році, «Метаісторія» поклала початок того, що отримало назву «культурного повороту» чи навіть серії «культурних поворотів» (Bachmann-Medick, 2016), зробивши домінантною інтелектуальною настановою постмодерністський наголос на дискурсивності й підозру до «метафізики присутності».

Принагідно зазначимо, що есей Барта «Дискурс історії» починається коротким поясненням що, автор використовує термін «дискурс» у суто технічному сенсі: дискурс це всяке вербальне висловлювання, яке за обсягом є більшими за речення (Barthes, 1989, p. 127). Широке розуміння дискурсу, яке постало внаслідок перенесення лінгвістичної моделі на нелінгвістичні явища, самому Барту не було притаманне, хоча автор «Міфологій» зробив великий внесок у формування цієї інтелектуальної програми. Корисну історію слова «дискурс» у його широкому і вузькому сенсах запропонував Кіт Сойєр (Sawyer 2002).

Есей «Дискурс історії» завершується панорамним описом сучасної ранньому Барту історичної епохи, яка продовжує перебувати під впливом ілюзії «ефекту реальності» (Барт використає фразу «ефект реальності» як назву окремого есею, опублікованого наступного, 1968 року, продовживши розвивати вже на матеріалі художньої літератури реалістичного спрямування критику мовлення, яке видає себе за реальність). Показово, що в фіналі

есею «Дискурс історії» Барт не оминає згадкою і фотографію, виділяючи особливий смак ефекту реальності, який виникає завдяки її своєрідному алібі присутності:

Уся наша цивілізація відчуває смак до ефекту реальності, про що свідчить розвиток таких специфічних жанрів, як реалістичний роман, приватний щоденник, документальна література, новини, історичний музей, виставка старовинних предметів і насамперед масовий розвиток фотографії, єдиною корисною особливістю якої (стосовно малюнка) є саме позначення того, що зображувана подія *справді* відбулася (Barthes 1989, p. 139).

Якби не іронічний курсив, слова про фотографію як свідчення «того, що зображувана подія *справді* відбулася», легко сприйняти, наче їх взято в автора Camera Lucida. Пізній Барт усупереч тодішній повсюдній критиці есенціалізму, маховик якої значною мірою було запущено з легкої руки Барта раннього, вирушає у пошук сутності фотографії і формулює цю сутність практично в тих самих термінах: фотографія є свідченням того, що колись відбулось. Автор Camera Lucida стверджує, що «фото в буквальному розумінні постає від еманації референта» (Барт, 2022, с. 112), наголошуючи на хімічно-матеріальному характері фотографічного відбитка: «впевненість, що сфотографоване тіло мене торкнеться власними сяючими променями» (Барт, 2022, с. 114). На противагу критиці «референційної ілюзії», яку практикував ранній Барт, пізній Барт стверджує те, що ми пропонуємо назвати «рефренційною певністю».

Зауважимо, що, немов передбачаючи способи міфологізації цієї референційної певності, автор Camera Lucida (у цьому ж фрагменті 34) одним махом відкидає як майбутній пікторіальний анімізм Мітчелла, так і тотожно-обернену йому позицію Каллера, який лише замінює на знак «мінус» Мітчелловий знак «плюс». Автор Camera Lucida попереджає, що його не цікавить «“життя” фотографії (суто ідеологічне поняття)» (Barthes, 1980, p. 128). Слід відмітити, що український переклад Camera Lucida пропонує дещо іншу версію цього місця, вставляючи перед фотографією прийменник «на» («“життя” на фотографії») і таким чином применшуючи радикальність цього твердження (Барт, 2022, с. 113–114). Однак ми тут слідуємо за усталеною версією розуміння цього місця, запропонованою англійським перекладачем і близьким другом Барта Річардом Говардом, який обходиться без прийменника «на» (Barthes, 1981, p. 81), також відсутнього у французькому оригіналі: la “vie” de la photo (Barthes, 1980, p. 128).

Усупереч майбутнім спробам реміфологізувати пізнього Барта він недвозначно стверджує, що його цікавить не утвердження міфу (до якого він ставиться з не меншою підозрою, але вже без колишнього інтересу), а те, для позначення чого він використовує знамениту номіналізацію passé composé: Ça-a-été – that-has-been в англійському перекладі Річарда Говарда (Barthes, 1981), «це-вже-було» в українському перекладі Олени Червоник (Барт, 2022). Справжність того, існування чого засвідчує фотографія (те, що ми запропонували назвати «референційною певністю»), пізній Барт більше не ставить під сумнів, тоді як у раннього Барта слово «справді» завжди має іронічний відтінок.

Попри те що підозра до референта пронизує думку раннього Барта, можна виділити пунктир окремих моментів, у яких його певність щодо референційної ілюзії немов розчинялась, покривалась тінню сумніву, яка провіщала появу Барта пізнього. Можливо саме це дало змогу автору Camera Lucida провокативно заявити, що він завжди був реалістом (Барт, 2022, с. 121–122). Роблячи це зізнання, пізній Барт обертає з ніг на голову (чи навпаки) свою тезу про фотографію як «повідомлення без коду», яку він розвінчував у ранніх есеях «Фотографічне повідомлення» і «Риторика зображення», створюючи цим обертанням відчуття когнітивного запаморочення (принаймні в авторки цієї статті).

З іншого боку, в есеї «Фотографічне повідомлення» (1961) з’являється (дійсно безсумнівний) момент мерехтливої появи пізнього Барта. Говорячи про травматичну фотографію, щодо якої автор «Фотографічного повідомлення» навіть формулює, за його словами, «щось на зразок закону», згідно з яким, «“міфологічний” ефект фотографії обернено пропорційний її травматичному ефекту» (Barthes, 1977, p. 31), ранній Барт майже впритул наближається до своєї пізньої позиції, яку ми назвали референційною певністю. Кілька дослідників (Oxman, 2010, pp. 74–75; Prosser, 2004, pp. 214–215)

цитують і коментують це особливе місце з «Фотографічного повідомлення», у якому Барт запитує про можливість денотації у фотографії (на нашу думку, тут точніше було б говорити про референт), вагаючись між двома сферами, у яких денотація / референт дійсно може з'явитись: нейтральним і травматичним, і, зрештою, надаючи перевагу останньому як сфері колапсу значень як повному виходу за межі сітки кодів (Barthes, 1977, pp. 30–31).

Детальніший розбір цього надзвичайно плідного для подальшого дискурсу фотографії (у вузькому сенсі слова «дискурс») вибору раннього Барта на користь травматичного ми вимушені (через брак обсягу) винести за дужки. Зауважимо лише принагідно, що, на нашу думку, punctum пізнього Барта належить не стільки до категорії травматичного, попри те що етимологічно обидва слова пов'язані з раною, на що звернув увагу Джей Проссер (Prosser, 2004, p. 215), скільки до категорії нейтрального, у складці якого виникає цей особливий рефренеційний контакт. Попри мерехтливу появу пізнього Барта у цьому особливому місці «Фотографічного повідомлення», ранній Барт з його критикою референційної ілюзії таки бере гору, зрештою ставлячи під сумнів (навіть щодо травматичного фото) «певність у тому, що сцена "насправді" відбулася: фотограф повинен був бути там (міфічне визначення денотації)» (Barthes, 1977, p. 30). Для раннього Барта будь-яка форма референційної певності позначена в кращому випадку недалекою наївністю, за якою, однак, часто приховується ідеологічна підступність.

Методологічна підозра до референційної ілюзії мала потужний вплив на критичну практику декодування фотографічних зображень (насамперед новинних і рекламних), найбільш систематичним застосуванням якої досі лишається книжка Джудіт Вільямсон «Декодуючи рекламні повідомлення: ідеологія і значення в рекламі» (1976). Вільямсон немов дописує есей Барта «Риторика зображення» (1964) з його знаменитим декодуванням реклами пасти «Панзані». Однак Вільямсон далеко не єдина, хто застосувала Бартову методологію декодування. Значний вплив цієї методології на програму Бірмінгемського центру досліджень сучасної культури, а отже, і дисципліни Cultural Studies у період її ствердження на початку 1970-х, це широко відомий факт інтелектуальної історії. Ще до того, як «Риторику зображення» буде включено у згадану вище впливову збірку «Зображення – музика – текст» (1977), англійський переклад цього есею вже з'явився в першому, інавгураційному, випуску щорічника Бірмінгемського центру досліджень сучасної культури Working Papers in Cultural Studies (Barthes, 1971). А через два роки в цьому ж щорічнику виходить друком програмна розвідка Стюарта Голла «Детермінація новинних фотографій» (1973), яка згодом неодноразово передруковалась у різних виданнях (Hall, 1981). У цій розвідці Голл застосовує методологію раннього Барта для декодування новинних фотографій як ідеологічних повідомлень. Спираючись на Барта, Грамші й Альтюссера (саме у такій послідовності), Голл доходить висновку про тавтологічність новинних фотографій, які лише ганебно відсилають до реальності: «ідеологічні концепції, втілені у газетних фотографіях і заголовках, не продукують нових знань про світ. Вони продукують визнання світу таким, яким ми вже навчилися його привласнювати» (Hall, 1981, p. 240). У дусі раннього Барта Голл наполягає, що, попри «новизну» новинних фотографій, вони лише підтверджують незмінність домінантного бачення реальності.

Декодування фотографічних зображень стало узвичаєною практикою з різною мірою залучення критики ідеології, породивши субдисципліну візуальної риторики. Одна з найцікавіших дослідниць у цій сфері Кара Фіннеган, однак, зізналась у відчутті втоми від зведення зображень до «маленьких візуальних промов», яке вона виводить із методології раннього Барта (Finnegan, 2004, p. 212). За «структурним законом зміни форм», якщо скористатись формулюванням самого Барта, із цієї втоми виникає візуальний поворот, який намагається звільнити зображення від гніту лінгвістичної моделі. Маятник, пройшовши конструктивістську фазу заперечення реальності, гойднувся в протилежний бік. Але показово, що у випадку пікторіального анімізму Мітчелла ми маємо справу не з розмиканням дужок довкола референта, а з наділенням зображень агентністю.

Мітчелл немов умисне оминає питання референції (як не достатньо химерне?) у своїй спробі навести чіткість «розмитої концепції» життя зображень. Це особливо помітно

у специфічній концептуальній рамці, у яку він поміщає (дійсно ефективну) педагогічну вправу свого колеги, історика мистецтва Тома Каммінза: «…коли студенти насміхаються над ідеєю магічного зв'язку між фотографією і тим, що на ній зображено, попросіть їх взяти фотографію своєї матері і вирізати очі» (Mitchell, 2005, p. 9). Для Мітчелла, схоже, переконливість цієї вправи засвідчує не стільки те, що ми запропонували називати референційною певністю (надто банально?), скільки наявність окремого від нашої волі життя і воління зображень (хто ж хоче, щоб йому вирізали очі?).

Елкінс пояснює притягальну силу Camera Lucida тим, що вона опинилася біля витоків афективного (і, додамо від себе, візуального) повороту, який продовжує визначати сучасний інтелектуальний ландшафт, підмічаючи: «До того, як світ мистецтва був захоплений афектами та ідентичністю, книга Барта була аномалією, яку потрібно було виправити, щоб нею можна було користуватися. Тепер вона здається набагато ближчою, а її теплота і химерність – цілком доречними» (Elkins, 2011, p. 9). І, дійсно, після того як питання Мітчелла «Чого хочуть картинки?» увійшло до університетських навчальних програм, пізній Барт може навіть здатися надто стриманим і недостатньо химерним (як це демонструє Елкінс у своїй відповіді на Camera Lucida, немов екстраполюючи темну химеру Бартової «світлої» книжки). Елкінс продовжує рухатись у напрямі загальної тенденції зміни концепції реального, яку ще в середині 1990-х влучно схарактеризував Гел Фостер: «… від реального, яке розуміють як ефект репрезентації, до реального, яке розуміють як подію травми» (Foster, 1996, p. 107). Питання референта (Елкінс говорить про «індексальність» фотографії), схоже, продовжує залишатися на теоретичних маргінесах, у сфері незначущого, нецікавого і наївно банального.

Джудіт Вільямсон розпочинає своє декодування реклами, натхненне раннім Бартом, розрізненням між означуваним і референтом (не менш ефективним за вправу Каммінза): означуване – це ментальний образ коня, тоді як референт – це те, що може ударити копитом (Williamson, 2002, p. 20). Однак у дусі раннього Барта цей багатообіцяючий початок залишається немов винесеним за дужки, губиться на маргінесах декодувального азарту, який веде дослідницю лабіринтами «референційних систем» (так Вільямсон називає культурні коди, які реклама привласнює і спрямовує на обслуговування товарно-грошових відносин). Пізній Барт, який не може отямитись від втрати матері, здобуває сміливість і навіть зухвальство стверджувати те, що він раніше відкидав як наївну банальність, за якою криється підступна ідеологічна підміна. Але чи не є методологічна підозра раннього Барта, його невтомне викриття референційної ілюзії лише зворотним боком референційної певності Барта пізнього? Інакше кажучи, чи не можемо ми примирити раннього і пізнього Барта у їхньому спільному пошуку втраченого референта? Фігура пошуку з його процесуальним виміром обіцяє якщо не вирішити суперечність остаточно, то принаймні не уникати її.

Як післямову дозволимо собі – у дусі раннього Барта – накреслити попередню програму такого примирення, актуальну для епохи «постправди». Поява цифрової фотографії лише посилила епістемологічну непевність щодо референта, водночас підозра до реальності в наш час (за «структурним законом зміни форм»?) уже перестала бути критичною позицією і опинилася в руках цинічних владних режимів. Ми не можемо обмежитися критикою референційної ілюзії чи говорити про референт лише там, де відбувається колапс значення. Водночас ми також не можемо повернутися до непроблематизованої безпосередності зв'язку фотографії з реальністю. Між фотографією і реальністю дійсно перебуває багато кодів, і не лише культурних (про які говорив Барт), але й технічних. Однак це не означає, що ми приречені на те, що всяка вказівка на реальність обертається референційною ілюзією за визначенням.

Пізній Барт наблизився до того, щоб розімкнути дужки довкола референта, хоч і зробив це в радикально приватний спосіб, винісши за дужки все соціально значуще, охоплене безмежною категорією studium. Ризикуючи видатись надто банальними, ми маємо протиставити загальній концепції «референційної ілюзії» щось більше за безпосередню певність приватної афектованості. Ми маємо виробити не менш загальну концепцію референційної певності, навіть якщо вона буде процесуальною. Ми маємо запитати, чи не здатні ці дві явно

(чи позірно) протилежні теоретичні концепції («референційної ілюзії» і «референційної певності») працювати спільно на практиці?

Візьмемо показовий приклад – знаменитий аналіз фотографічного зображення, проведеного спільнотою Bellingcat щодо збиття російськими військами літака рейсу MH17 17 липня 2014 року. Базуючись на фотографічних зображеннях, доступних із відкритих джерел, цей аналіз підтвердив, що літак збили саме російські війська. Чи не можемо ми розглядати цей аналіз у термінах Барта: як поступ від первинної ситуації референційної ілюзії до фінальної ситуації референційної певності? Тоді референційна певність – це вже не проста даність, а результат роботи, яка потребує по-бартівському прискіпливого і щільного розглядання фотографічного зображення (до повного «виснаження» його значення). У випадку дослідження Bellingcat в основі цього прискіпливого розглядання лежить не персональна афектованість, а чітко вироблені й публічно доступні процедури верифікації: від гео- і хронолокації до відшуковування у складках нейтрального ледве помітних маргінальних деталей, які можна було б охарактеризувати як аперсональний punctum. У розслідуванні збиття літака рейсу MH17 спільнотою Bellingcat визначальна деталь, яка дала змогу встановити референційну певність, це вм'ятина на установці «Бук 332», зафіксована на серії фотографічних зображень. Саме цей аперсональний punctum допоміг остаточно ідентифікувати російський «Бук 332» як зброю, яка нанесла фатальний удар по пасажирському літаку (Ilyuk, 2019, p. 63).

В епоху «постправди» є питання, які варті того, щоб їх ставити, не відокремлюючи високу теорію від приземленої практики. Окреслена трансформація підходу до фотографічного зображення у Барта не повинна залишатися лише теоретичними питанням і має вийти у практичні сфери. Ми маємо зрозуміти, яким чином можна поєднати критику референційної ілюзії раннього Барта з віднайденням референційної певності пізнім Бартом і що ці протилежні теоретичні настанови відкривають у нашому практичному пошуку (втраченого) референта.

References:

Bachmann-Medick, D. (2016). *Cultural turns: New orientations in the study of culture*. Walter de Gruyter.

Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Éditions du Seuil.

Barthes, R. (1961). Le message photographique. *Communications*, 1, 127–138.

Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4, 40–51.

Barthes, R. (1971). Rhetoric of the image (S. Heath, Trans.). *Working Papers in Cultural Studies*, 1, 37–51.

Barthes, R. (1977). *Image-music-text* (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil.

Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography* (R. Howard, Trans.). Hill and Wang.

Barthes, R. (1986). Towards a semiotics of cinema. In J. Hillier (Ed.), *Cahiers du cinéma 1960–1968: New wave, new cinema: Reevaluating Hollywood* (A. Williams, Trans., pp. 276–285). Harvard University Press.

Barthes, R. (1989). *The rustle of language* (R. Howard, Trans.). University of California Press.

Барт, Р. (2022). *Camera lucida. Нотування фотографії*. (О. Червоник, пер.). MOKSOP. Barthes, R. (2022). *Camera lucida. Notuvannia fotografii*. (O. Chervonyk, Per.) MOKSOP [in Ukrainian].

Batchen, G. (Ed.). (2009). *Photography degree zero: Reflections on Roland Barthes' Camera Lucida*. MIT Press.

Culler, J. (2002). *Barthes: A very short introduction*. Oxford University Press.

Elkins, J. (2011). *What photography is*. Routledge.

ffrench, P. (2019). *Roland Barthes and film: Myth, eroticism and poetics*. Bloomsbury Academic.

Finnegan, C.A. (2004). Doing rhetorical history of the visual: The photograph and the archive. In M. Helmers & C.A. Hill (Eds.), *Defining visual rhetorics* (pp. 195–214). Lawrence Erlbaum Associates.

Foster, H. (1996). Obscene, abject, traumatic. *October*, 78, 107–124.

Hall, S. (1981). The determination of news photographs. In S. Cohen & J. Young (Eds.), *The manufacture of news: Social problems, deviance and the mass media*. Constable & Robinson.

Ilyuk, Y. (2019). Journalistic investigations in the digital age of post-truth politics: The analysis of bellingcat's research approaches used for the (re)construction of the mh17 case. *Perekrestki*, 1, 56–78.

Jameson, F. (1981). *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. Cornell University Press.

Khapaeva, D. (2024). *Putin's dark ages: Political neomedievalism and re-Stalinization in Russia*. Taylor & Francis.

MacCabe, C. (1997). Barthes and Bazin: The ontology of the image. In J.-M. Rabaté (Ed.), *Writing the image after Roland Barthes* (pp. 71–76). University of Pennsylvania Press.

Mitchell, W.J.T. (2005). *What do pictures want?: The lives and loves of images*. University of Chicago Press.

Ogden, C.K., & Richards, I.A. (1923). *The meaning of meaning: A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*. Harcourt, Brace & World.

Oxman, E. (2010). Sensing the image: Roland Barthes and the affect of the visual. *SubStance*, 39 (2), 71–90.

Prosser, J. (2004). Buddha Barthes: What Barthes saw in photography (that he didn't in literature). *Literature and Theology*, 18 (2), 211–222.

Saussure, F. de. (1916). Cours de linguistique générale (C. Bally & A. Sechehaye, Eds.). Payot.

Sawyer, R. K. (2002). A discourse on discourse: An archeological history of an intellectual concept. *Cultural Studies*, 16 (3), 433–456.

Williamson, J. (2002). *Decoding advertisements: Ideology and meaning in advertis*ing. Marion Boyars.

Yacavone, K. (2019). Image, affect, and autobiography: Roland Barthes' photographic theory in light of his posthumous publications. In M. Durden & J. Tormey (Eds.), *The Routledge companion to photography theory* (pp. 309–322). Routledge.