

Факультет журналистики
Кафедра фотожурналистики и технологии СМИ

**Репрезентативная функция пресс-фотографии:
о связи снимка и объекта съёмки**

Дипломная работа
студента V курса
дневного отделения
М.Н. ГРЕБЕНЩИКОВА

Научный руководитель
преподаватель
Д.А. КОСТЮКОВ

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Глава 1. Журналистика как действующая сила.....	5
1.1. Конфликт репрезентативной и презентативной функции пресс- фотографии.....	5
1.2. Вопрос проникновения языка в фотографию в исследованиях семиологов	10
1.3. Журналист как наблюдатель и участник действительности.....	13
Глава 2. Объект деятельности журналиста	22
2.1. Роль фотографии в процессе массовой коммуникации	22
2.2. Подчинённость эмпирических данных языку в новостной журналистике.....	26
2.3. Поведение фотографии, характерное для текста.....	31
Глава 3. Репрезентативная «ловушка» фотографии	44
3.1. Сокрытие фотографией собственной языковой обусловленности	44
3.2. Фотография как репрезентация материальных объектов.....	48
3.3. Обусловленность понимания фотографии культурным контекстом.....	52
3.3.1. Европейские мировоззренческие предпосылки возникновения фотографии	56
3.3.2. Контемпоральность возникновения реализма и фотографии	59
3.3.3. Фотографическое как свойство художественного метода реализма.....	64
3.4. Попытки репрезентации опыта в европейском искусстве	66
3.5. Фотография как средство выражения мыслимого через видимое	69
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	74
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	76

Введение

Темой настоящего исследования является рассмотрение связи пресс-фотографии и объекта съемки в целях выяснения того, вторгается ли язык, или кодовая система (система культурно укорененных правил прочтения), между объектом съемки и зрителем.

С данной темой связана проблема определения того, насколько адекватно фотография выполняет отведенную ей в журналистской практике роль, что возможно через уяснение сути природы фотографии.

Попытки анализа вторжения языка, или кода, в фотографическое изображение предпринимались и ранее, однако и сегодня в русскоязычном пространстве исследований по данному вопросу, как и в целом по визуальной журналистике, мало¹.

Заявленная тема является актуальной, поскольку проблема репрезентации объективной реальности в журналистике требует концептуального осмысления средств, которыми журналистика пользуется для решения данной задачи.

Новизна настоящей работы состоит в сочетании методологических подходов к исследованию проблемы (эпистемологического, исторического, семиотического), в рассмотрении указанной проблемы в тесной связи с журналистской практикой.

Объектом исследования является характер связи фотографии и объекта съёмки, предметом – функционирование фотографии как средства новостной журналистики.

В связи с заявленной темой, проблемой, объектом и предметом настоящего исследования выдвинем рабочую гипотезу, которая заключается в следующем. Предполагается, что связь между объектом съёмки

¹ Никитин В.А. Коммуникативные потенции фотоизображения. // Photographer.ru. – 2012. URL: <http://www.photographer.ru/cult/theory/5513.htm>

фотожурналиста и снимком не прямая, а опосредована кодом (общими для снимающего и зрителя операциями прочтения).

Целью исследования является обоснование кодовой опосредованности фотоизображения и учета данного положения в практике визуальной журналистики.

Достижение этой цели предусматривает решение следующих задач:

- 1) прояснить специфику роли журналистики по отношению к действительности;
- 2) выявить объект деятельности журналистики;
- 3) рассмотреть роль фотографии как средства журналистики;
- 4) проанализировать особенности репрезентации фотоснимком материальных объектов;
- 5) рассмотреть появление фотографии в контексте европейских мировоззренческих предпосылок;
- 6) представить фотографию как средство выражения мыслимого через видимое.

В настоящей работе нами используются методы: наблюдение, сравнение, анализ, синтез, систематизация.

Работа состоит из трех частей, основная часть – из трех глав.

Положения, выносимые на защиту:

1. Журналистика не наблюдает за действительностью, а является одной из её действующих сил.
2. Объектом деятельности журналиста является не объективная реальность, а массовое сознание.
3. Фотография репрезентирует не объективную реальность, а представление о ней в массовом сознании.

Основная часть

Глава 1. Журналистика как действующая сила

1.1. Конфликт репрезентативной и презентативной функции пресс-фотографии

Главное этическое требование к журналисту – сообщать аудитории правду. В журналистике говорить правду значит объективно репрезентировать действительность. В отличие от реальности, действительность включает в себя также принявшие материальный характер продукты человеческой деятельности. По замечанию искусствоведа В. И. Жуковского, *«если под реальностью понимать мир вещей (лат. realis — «вещественный»), то действительность — это мир вещей, с которым действуют (лат. dei — «деятель»)»*². Иными словами, журналистика, согласно общепринятому представлению (журналистов и аудитории), выполняет роль зеркала объективно существующей материальной реальности, которая является объектом познания аудитории через посредников-журналистов. Можно сказать, что журналистика стремится к тому, чтобы потребитель журналистского контента смог присутствовать там, где он отсутствует в данный момент.

Способом достижения объективности для журналиста является отделение фактов от мнений и интерпретаций³. Факт (от лат. factum — сделанное, совершившееся) чаще всего отождествляется с понятием истины⁴. В журналистике факт употребляется как синоним понятию события, как определённое взаимодействие между объектами. Факт представляет собой форму эмпирического знания и в журналистике выступает как единичная составляющая цельной объективной реальности. Несмотря на селективный

² Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства. — СПб.: Алетейя, - 2011.

³ Уэбстер Ф. Теории информационного общества. / Ф. Уэбстер – М.: Аспект Пресс, 2004. - Стр. 350.

⁴ URL:

http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1269/%D0%A4%D0%90%D0%9A%D0%A2

характер журналистики (она фиксирует общественно значимые факты), предполагается, что множество фактов сосуществуют друг с другом и вместе являются частью универсума, единого материального мира. То есть, объективная реальность в журналистике представлена (репрезентирована) в виде массива фактов.

Репрезентацией наблюдаемых общественно-значимых фактов ограничивается область чистой журналистики. Такое представление об области чистой журналистики подтверждается наиболее авторитетным теоретиком СМИ Дэнисом МакКуэйлом. В книге «Журналистика и общество»⁵ МакКуэйл даёт вертикаль степени активности журналиста, где на самом верху располагается экспертная журналистика, а внизу – деятельность по репрезентации фактов⁶. Таким образом, новостную журналистику можно считать своего рода журналистским базисом, от которого отталкиваются, переходя на более высокую степень авторской активности. С повышением степени активности собственно журналистика исчезает, уступая место какой-либо области знания, прежде всего социологии, политологии.

Критерием истинности в журналистике является очевидность, или соответствие опыту. Исходя из этого, наиболее предпочтительным является такой способ репрезентации, который мог бы доказать это соответствие. Новостное текстовое сообщение в СМИ выступает как отражение реальности, однако в этом случае реальность репрезентируется косвенно, через посредник – язык. Справедливо полагать, что в плане объективности текст в журналистике уступает фотографии, потому что, как принято считать, фотография репрезентирует действительность напрямую, без посредничества языка. Раз действительность зафиксирована на фотоснимке как таковая, то зритель может удостоверить истинность события на зрительном опыте, который передаёт фотография. Принято считать, что

⁵ МакКуэйл Д. Журналистика и общество: Учебник для журналистов / Д. МакКуэйл. - М.: МедиаМир, Факультет журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, 2013. – Стр. 173.

⁶ Там же. – стр. 158-159.

фотография позволяет смотреть на факты и убедиться, что события произошли действительно.

Визуальный журнализм выстраивает привычную иерархию своих жанров относительно степени объективности. Жанр пресс-фотографии стоит в основании иерархии, потому что, как считают, этот вид фотографии в журналистике сводится к простой репрезентации факта (поэтому в России этот вид фото ещё называют фотофактом). Остальные виды располагаются по убывающей объективности и одновременно по возрастающей степени авторского вмешательства. За фотофактом следует событийный фоторепортаж, затем – фотоочерк, посвященный определённой общественной проблеме, и затем большой документальный проект. Исследователь фотографии Александр Лапин выделяет ещё несколько видов журналистской фотографии⁷: хроникальная фотография, ситуационная, фотосерия и несколько других, но все они вписываются в вышеобозначенные рамки.

Специальные места производства пресс-фотографии и текстовых новостей - новостные агентства – выступают в качестве хранилища репрезентированных событий, фактов и являются базисом авторской журналистики. Существование крупных новостных агентств и самого жанра пресс-фотографии зиждется только на том предположении, что если отсечь от массива журналистского контента всю авторскую журналистику, то оставшаяся часть этого массива, которую должна будет составлять преимущественно пресс-фотография, и будет являться объективной репрезентацией реальности – решением задачи, ради которой существует журналистика. Иными словами, через множество пресс-фотографий мы смотрим на объективную реальность, как через решётчатое окно смотрим на улицу.

⁷ Лапин А.И. Фотография как...: Учебное пособие / А. И. Лапин. – М.: Изд-во Московского университета, 2003, - Стр. 184.

Однако, подойдя вплотную, как нам кажется, к максимальной степени объективности, мы обнаруживаем, что непреодолимым препятствием на пути к тому, чтобы смотреть на действительность такую, какая она есть, становится сама репрезентация. Понятие «репрезентация» многозначно, но наиболее общим его определением, является "представление одного в другом и посредством другого"⁸. Важно то, что «репрезентация является конститутивной функцией знака, поэтому понятия "репрезентация" и "знак" взаимно определяют друг друга. Репрезентация задает знак и сама предстает как знаковый феномен. Оба понятия раскрываются через связь с презентацией как присутствием или наличием, что демонстрирует исторически-традиционный подход к их определению»⁹. Иными словами, имея дело с репрезентацией, мы встречаемся с языком. Вместо присутствия там, где мы в данный момент отсутствуем, мы можем только получить документ. Этим документом являются новости. Выходит, что объективная реальность, по сути дела, является лишь множеством документов о себе самой.

Общество, пытаясь зафиксировать объективную реальность, имеет дело только с документами, оно находится в заложниках у языка. Язык (знаковую систему, включающую в себя, помимо словаря, синтаксис и семантику¹⁰) мы будем понимать в широком смысле, как культурно укоренённые операции прочтения - код¹¹. Код также определяют, как систему, устанавливающую репертуар символов и правила их сочетания¹².

⁸ История Философии: Энциклопедия. — Минск: Книжный Дом. А. А. Грицанов, Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко. 2002. - URL:

http://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/430/%D0%A0%D0%95%D0%9F%D0%A0%D0%95%D0%97%D0%95%D0%9D%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%AF

⁹ Там же.

¹⁰ Философия: Энциклопедический словарь. — М.: Гардарики. / Под ред. А.А. Ивина. 2004. - URL:

http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1447/%D0%AF%D0%97%D0%AB%D0%9A

¹¹ Социология: Энциклопедия. - Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом. А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко, Г.М. Евелькин, Г.Н. Соколова, О.В. Терещенко. - 2003.

¹² Там же.

Язык пытается описать свойства бесконечного внешнего мира, используя свои ограниченные возможности, алфавит, синтаксис. Поскольку аудитория СМИ имеет дело только с языковым посредником – текстом, то, в конечном счёте, не имеет значения, насколько адекватно автор текста пытался подобрать слова по отношению ко внешнему миру: смысл, извлекаемый из текстового сообщения (новостной заметки), который мы привыкли считать объективно присущим внешнему миру, в действительности, рождается средствами, структурой самого языка (открытие Ф. Соссюра о том, что смысл находится в языке, а не в вещах, привело к возникновению в XX веке структурной лингвистики).

Большим доверием, чем текстовая новость, выступает новость визуальная – пресс-фотография, лишённая авторского пристрастия к объекту съёмки. Согласно расхожему представлению, фотография – это «универсальный язык», то есть она находится вне языка, поскольку не рассказывает о вещах, а показывает сами вещи. Если фотография действительно является внеязыковой репрезентацией, то с её помощью журналистика может считаться зеркалом объективной реальности. Однако представление о фотографии как об окне в действительность приводит к возникновению парадокса, связанного с содержанием понятий презентации и репрезентации. Презентация, по определению, – это присутствие самого объекта. Если же вместо объекта мы предъявим фотографию того же самого объекта, то по определению это будет репрезентацией – «представлением одного в другом и посредством другого» - то есть представление объекта посредством плоскости с изображением. Знак (означающее), по определению, отсылает читателя к тому, чем он материально не является сам. Выступать в роли означающего может всё, что угодно, включая изображение. С одной стороны, фотография, будучи плоскостью с изображением, может быть только отсылкой к изображаемому (то есть, выступать в роли посредника). С другой стороны, если объектом журналиста и аудитории СМИ являются материальные объекты, а фотография

показывает материальные объекты такими, какие они есть, то мы вынуждены считать фотографию презентацией, что невозможно по определению. Как может пресс-фотография одновременно и показывать, и означать то же самое (что показывает)?

В данном исследовании мы попробуем выяснить, каким образом в пресс-фотографию может проникнуть язык. Для этого мы, прежде всего, должны определить, что является объектом для пресс-фотографа и для зрителя. Ведь объект, в широком смысле, - это то, на что направлено индивидуальное или коллективное сознание¹³. Следовательно, объектом не обязательно могут быть материальные объекты. Если пресс-фотография является означающим, то фотоизображение объектов в журналистике должно репрезентировать что-то иное, нежели сами материальные объекты.

Таким образом, если общество в процессе получения сведений об объективной реальности остаётся наедине с фотографией, то необходимо понять, на что мы смотрим, когда мы смотрим на фотографию.

1.2. Вопрос проникновения языка в фотографию в исследованиях семиологов

Поиски вторжения языка в фотографию не новы. О.Ю. Бойцова¹⁴ в статье «Структура фотографического сообщения» пишет, что семиотика фотографии с 1960-х гг. была озабочена тем, чтобы найти нечто общее между языком (кодовой системой, прежде всего, вербальным языком) и «языком фотографии». Для исследователей оставалось непонятным, как именно на фотографии возникало значение. С одной стороны, для фотографии, как и для зеркала (которое, согласно У. Эко, не является семиотическим

¹³ Философия: Энциклопедический словарь. — М.: Гардарики. / Под ред. А.А. Ивина. 2004. URL:

http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/852/%D0%9E%D0%91%D0%AA%D0%95%D0%9A%D0%A2

¹⁴ Бойцова О.Ю. Структура фотографического сообщения. - URL: <http://kogni.narod.ru/boitsova.htm>

объектом¹⁵), свойственен механический характер переноса. Фотография «отражает внешний мир автоматически, производя точно повторяемый визуальный образ»¹⁶, она представляет собой механически точный аналог реальности, то есть не означает ничего кроме того, что может означать эта реальность сама по себе. Для того, чтобы преобразовать реальность в фотографию и наоборот, не нужно вводить дополнительную систему-код, и не существует единой знаковой системы, с помощью которой можно было бы прочесть любое фотографическое сообщение¹⁷. С другой стороны, фотограф делает выбор на всех этапах создания фотографии: во время поиска объекта, при фотографировании, при печати, а там, где есть выбор, можно говорить о возникновении значения. Ролан Барт и Умберто Эко обсуждают в связи с фотографией приемы коннотации и «риторические коды», то есть способы наложения на фотоснимок вторичных значений, возникающих из контекста¹⁸.

Проблема языка фотографии заключается, в частности, в недискретности фотографии, невозможности выделить в ней более мелкие единицы, спуститься на уровень ниже, чем собственно фотоснимок. Эта недискретность мешала структуралистам сравнить фотографию с естественным (вербальным) языком, в частности, приложить к фотографии поверхностные структуры языка (например, найти на снимке «подлежащее» и «сказуемое»¹⁹). Среди попыток преодолеть недискретность фотографии можно назвать также предложение делить фотоснимок на следующие составляющие (спускаясь от более сложных к более простым): кадр, деталь, пятно, зерно²⁰.

¹⁵ Бойцова О.Ю. Структура фотографического сообщения. URL: <http://kogni.narod.ru/boitsova.htm>

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

Мы будем отталкиваться от того, что фотография является механически точным аналогом реальности. Несмотря на то что фотография отражает внешний мир автоматически, она возникает не автоматически. Процесс фотосъёмки – это действие человека. Если наука рассматривает внешний мир как существующий независимо от человека, то фотографию таким же образом рассматривать нельзя.

Исследование фотографии нужно начинать с контекста, в котором эта фотография создаётся человеком. Из всех возможных контекстов именно жанр пресс-фотографии является соединением задачи автора и природы фотографии, потому что, как принято считать, объектом съёмки пресс-фотографа являются материальные объекты. Этот жанр направлен на полное устранение авторского участия в возникновении фотоснимка, что делает пресс-фотографию реализацией на практике автоматического характера отражения реальности на фотографии. Пресс-фотография действительно воспринимается как нечто самостоятельно произрастающее в природе, плод внешнего мира, собранный для зрителя фотографом. Задача пресс-фотографа, которая наиболее точно была обозначена в уставе самого известного фотоагентства «Магnum» состоит в том, чтобы вести хронику своего времени, выступать беспристрастным свидетелем, свободным от предрассудков²¹. Как мы видим, задача пресс-фотографа настолько совпадает с природой фотографии, что для того, чтобы выполнить эту задачу (быть зеркалом реальности), автор снимка парадоксальным образом должен самоустраниться, чтобы стать самой фотографией. Поэтому справедливо предположить, что, рассматривая фотографию как средство журналистской деятельности, мы глубже сможем понять её природу.

²¹ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания / Сьюзен Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. - Стр. 29-30.

1.3. Журналист как наблюдатель и участник действительности

Авторитет СМИ базируется на том, что они занимают позицию независимого наблюдателя. МакКуэйл утверждает, что роль «секретаря общества», независимого «наблюдателя» - центральная роль журналиста²². Аппарат СМИ воспринимают в качестве перископа, один конец которого протянут к экрану наблюдателя-потребителя массовой информации, а другой конец, управляемый журналистом, блуждает по миру и показывает происходящее в тех местах, которые наблюдатель-аудитория не может увидеть невооружённым глазом. Поскольку текущие события являются объектом наблюдения, то сам наблюдатель должен быть вне их. Журналист находится на берегу истории. Чтобы оставаться наблюдателем происходящего, он сам не должен «происходить». Происходящее наблюдателя является самым фактом наблюдения – только в этом случае наблюдатель может получать объективные данные наблюдения. Журналист может оставаться наблюдателем только в том случае, если он смог обеспечить незаметность присутствия перископа СМИ в реальности. Признанный отец фотожурналистики Анри Картье-Брессон говорил о том, что «не стоит баламутить воду перед рыбалкой»²³. Следуя своим словам, Брессон использовал незаметную компактную камеру и прятал её за носовым платком перед нажатием на спуск. Если же наблюдатель обнаруживает своё присутствие и вмешивается в ход событий, он становится частью событий, частью объекта наблюдения.

Собранные данные наблюдатель может либо сохранить при себе, либо обнародовать в третьей инстанции, не связанной с объектом наблюдения. Противоречивость задачи журналиста состоит в том, что, делая общество и текущую историю объектом для наблюдения, он в то же время должен предоставлять (новостной журналист - ежедневно) данные наблюдения

²² МакКуэйл Д. Журналистика и общество: Учебник для журналистов / Д. МакКуэйл. - М.: МедиаМир, Факультет журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. - 2013.

²³ Картье-Брессон А. Воображаемая реальность / Анри Картье-Брессон. – СПб. : Лимбус Пресс, 2012. – 128 с. - Стр. 28.

самому обществу. Журналист постоянно воздействует на объект наблюдения: осуществляет с ним коммуникацию, а коммуникация сама является событием. Журналист не может быть наблюдателем текущей истории, потому что сам является одним из действующих сил истории.

Всё это объясняет возникновение в современной истории явлений и событий, которые без участия аппарата масс-медиа вообще не произошли бы. К таким явлениям, показывающим, что объективная реальность – это сам журналистский контент, относится, в частности, протестный активизм.

Если допустить, что протестный активизм является только частью внешнего мира и по отношению к активизму СМИ занимают исключительно позицию наблюдателя, то это явление может иметь два равноправных варианта трактовки.

С одной точки зрения, активизм предстаёт перед нами как тактический ход протестующей силы против своего врага. Протестующая сторона с этой точки зрения является активным началом, проявляющим инициативу и выполняющим действия, направленные на то, чтобы нанести ущерб противнику, прежде всего материальный. Большое скопление народа на митингах и демонстрациях, независимо от степени агрессивности, выбивает из колеи привычный ход повседневной жизни, может блокировать работу городских служб или стать очагом вандализма. Всё это является тактикой открытого шантажа власти, предельной формой чего является революция. Джон Бёрджер в статье «Природа массовых демонстраций»²⁴ пишет, что демонстрации, прежде всего, - это репетиции революций, во время демонстраций формируется революционное сознание. Акции протеста, совершающиеся малыми организованными группами, направлены также на то, чтобы блокировать некие функции стороны противника. Для протестующих, как для активного начала, важную роль играет эффект внезапности. Внезапность предотвращает то, что сторона противника успеет

²⁴ Бёрджер Дж. Фотография и её предназначения: (эссе) / Джон Бёрджер – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 240 с.

заранее подготовиться и предотвратить совершение тактического хода протестующими, предотвратить событие. Для организованных групп внезапность может сохранить законспирированное планирование действий. Массовые же выступления по своей природе не требуют специального планирования и возникают стихийно, если объективно существует какое-то массовое недовольство. Если протестный активизм является подобной тактикой, то перископ СМИ должен рассматривать единичные акции как фрагмент долгосрочной борьбы враждующих сторон.

С другой точки зрения, протестный активизм может трактоваться как пассивная сила, которая служит репрезентацией некой крупной актуальной проблемы общества. Актуальная проблема здесь является активным началом, она как бы проявляет инициативу и использует протестующих как инструмент для привлечения внимания к себе. Проблема похожа на рыбу-удильщика, по отношению к которой акция протеста выступает как свет фонарика на удочке, торчащей у этой рыбы из головы. Свет фонарика привлекает внимание перископа СМИ. Управляемый журналистом перископ СМИ анализирует фрагменты, попавшие в его объектив, и стремится найти такой угол зрения, который позволил бы адекватно показать расположенный перед ним объект. По всей логике, перископ, направив свой взор на этот свет, должен сразу определить, что источник света является частью некоего значительно более крупного объекта: он торчит из головы скрытого в тени организма. Задачей перископа СМИ в этом случае является осветить скрытый в тени организм, сфокусироваться на проблеме как на смысловом центре, вокруг которого образуется массив журналистского контента. Если протестный активизм выступает только как раздражающий эффект для перископа СМИ, чтобы заставить его наблюдать за проблемой, то сама протестная акция по логике такой трактовки не должна вообще попасть в новости или, по крайней мере, на ней не должны акцентировать внимание.

Тем не менее обе вышеуказанные трактовки протестного активизма не находят подтверждения в действительности. То, что аппарат СМИ является

не наблюдателем, а неотъемлемой составляющей протестного активизма, можно подтвердить на примере участия масс-медиа в так называемом «деле Arctic Sunrise», толчком к которому стала акция Greenpeace на нефтяной платформе «Приразломная» в сентябре 2013 г.

Допустим, что действия Greenpeace на нефтяной платформе «Приразломная» являются фрагментом большого рассказа о борьбе Greenpeace с экологически опасной нефтедобычей в арктической зоне. В рамках этого рассказа Greenpeace собиралась действительно заблокировать работу нефтяной платформы. В самом начале истории о деле «Arctic Sunrise» СМИ, освещая срыв акции, преподносили её в контексте очередного тактического хода и употребляли соответствующую лексику. Издание Lenta.ru, для которого журналист Денис Синяков делал эксклюзивный фоторепортаж акции, озаглавило новостной материал о сорванной акции так: «Взятие «Приразломной»²⁵. Лид новости гласит: «Активисты Greenpeace атаковали российскую платформу в Северном Ледовитом океане»²⁶. Новость начинается с таких слов: «Активисты Greenpeace 18 сентября проникли на нефтедобывающую платформу «Приразломная» в Печорском море»²⁷. При этом ни текст новости, ни фоторепортаж Синякова, который этот текст сопровождает, не дают понять, с какой целью активисты проникли на платформу. Но использование милитаризированной лексики и упоминание того факта, что пограничники открыли по активистам предупредительный артиллерийский огонь, создаёт у аудитории впечатление, что акция носила агрессивный, насильственный характер, и Greenpeace действительно намеревалась в ходе этой акции помешать работе платформы. Ранее в этот же день на Lenta.ru был опубликован ещё один новостной материал («Российские пограничники открыли предупредительный огонь по судну Greenpeace»), в котором было написано, что «ненасильственный захват экологически опасных промышленных объектов является традиционной

²⁵ URL: <http://www.Lenta.ru/photo/2013/09/18/arcticsunrise/#0>

²⁶ Там же.

²⁷ URL: <http://www.Lenta.ru/news/2013/09/18/green/>

тактикой активистов Greenpeace». ²⁸ «Ненасильственный захват» - это парадоксальная формулировка, оксюморон, допустимый скорее в художественном тексте, но не в новостной заметке, которая требует буквального прочтения. Несмотря на определение «ненасильственный», главным в этой формулировке остаётся «захват». Поэтому нет ничего удивительного, что активистов поначалу обвинили в пиратстве²⁹. Lenta.ru сообщает: «В свою очередь, представители Greenpeace назвали обвинения «абсурдными».³⁰ «Статья 227 Уголовного кодекса «Пиратство» имеет три квалифицирующих признака: захват судна с применением насилия с целью завладения чужого имущества. Ни того, ни другого, ни третьего не было. Не было даже попытки этого. Гринпис — принципиально ненасильственная организация, это наш основной принцип», — заявил эксперт по экологическому праву Гринпис России Михаил Крейндлин».³¹

Это заявление вводит аудиторию в заблуждение относительно характера акции. Во-первых, согласно самой логике акции, захват имел место быть, о чем и было ранее написано на Lenta.ru. Во-вторых, новостной материал и фоторепортаж о самой акции в Lenta.ru, редакция которого позже открыто встала на защиту активистов и журналиста Синякова, в частности, не давали определённого представления о характере и целях акции, но, как мы указали выше, использование определённой лексики и отбор освещаемых фактов создавали у аудитории такое представление об акции, которое позволяет классифицировать её как пиратство. Почему стоит так придирается к лексике? Потому что в СМИ и, в частности, в новостном жанре слова приравниваются к тому, что было во внешнем мире. А кроме слов, у участников информационного процесса больше ничего нет.

Если понимать акцию Greenpeace как действительный тактический ход, то в аресте активистов и предъявлении обвинений в пиратстве нет ничего

²⁸ URL: <http://www.Lenta.ru/news/2013/09/18/green/>

²⁹ URL: <http://www.Lenta.ru/news/2013/09/24/skrf/>

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

абсурдного, наоборот, эти последствия только подтверждают объективные намерения активистов. Они знали, на что идут, и предполагали возможность ареста за свои действия. Логичнее было бы, если активисты молча приняли бы и судебный процесс, и возможное лишение свободы, а для СМИ дело над активистами было бы неким эпилогом истории об акции на платформе. Вместо этого акция Greenpeace послужила всего лишь вступлением к длинной истории о судебном процессе над участниками, которая складывается из последовательности новостей.

Таким образом, не сама акция протеста, а суд над гринписовцами стал смысловым центром, вокруг которого сфокусировался перископ СМИ. Поскольку в контексте рассказа о борьбе экологов с нефтяниками суд над активистами представляет второстепенный интерес, мы делаем вывод, что несостоявшейся акции протеста надо придавать иное значение в ином контексте. За год до этой акции Greenpeace проводила точно такую же акцию, в ходе которой участники закрепились в жилой капсуле на платформе в течение 15 часов и, якобы, «помешали нормальной работе буровой»³² (что заключалось в создании хлопот для охранников, которые поливали их из брандспойта), и эта акция не вызвала резонанса в прессе. Возникает вопрос: зачем Greenpeace через год решила действовать по той же самой схеме, если было ясно, что «захватом» - прикреплением к борту нефтяной платформы нескольких человек - невозможно помешать этой платформе бурить?

Наиболее вероятно, что активистам Greenpeace было нужно более сильное сопротивление их акции со стороны властей и нефтяников. Вступить в открытую конфронтацию с пограничниками, добиться артиллерийского огня, быть арестованными под дулами пистолетов, попасть под уголовную статью – всё это логически противоречит контексту борьбы против нефтедобычи в арктической зоне, но соответствует другому контексту, согласно которому акция протеста служит лишь для привлечения внимания перископа СМИ к актуальной проблеме, а именно, к проблеме угрозы

³² URL: <http://Lenta.ru/news/2012/08/25/end/>

загрязнения арктической зоны из-за нефтедобычи (которая восходит к проблеме экологии в целом). В пользу этого говорит в том числе упомянутый изданием NEWSru.com факт о том, что активисты «пытались забраться на платформу, чтобы развернуть на ней баннеры, призывающие остановить нефтяное бурение в Арктике»³³. Согласно логике «рыбы-удильщика», активисты, после того как привлекли внимание СМИ к себе, должны были стремиться к самоустранению в пользу самой проблемы, от лица которой, по их собственному заявлению, они выступают. Стремиться поднять публичное обсуждение аргументов и фактов, связанных с данной проблемой и способствовать формированию общественного мнения о ней – вот, что является первоочередной задачей активистов, взявших на себя роль представителей проблемы в СМИ. Сама же акция протеста и связанные с ней арест и суд в силу своего функционального характера (они были совершены ради привлечения внимания СМИ) почти не требуют упоминания в СМИ. При желании можно найти в материалах СМИ упоминание фактов, напрямую связанных с проблемой угрозы экологии из-за нефтедобычи³⁴, однако беглый просмотр заголовков новостных и публицистических статей, связанных с акцией у «Приразломной» даёт понять, что и участники акции, и журналисты были заинтересованы в репрезентации экологической проблемы в последнюю очередь. Больше всего и участники, и наблюдатели были увлечены самим шумом (арестом, судебным разбирательством), который, согласно принципу «рыбы-удильщика», они сами создали для того, чтобы поговорить на тему экологии. «Рыба-удильщик» и её «фонарик-приманка» словно поменялись местами: участники акции использовали тему экологии как приманку для того, чтобы привлечь внимание перископа СМИ на самих себя. Получается, что протестная акция на «Приразломной» не может

³³ URL: <http://newsru.com/russia/18sep2013/greenpeace.html>

³⁴ По словам главы «Газпром – добыча - шельф» Александра Манделя, на «Приразломной» «80 процентов оборудования — это брак, возвращаемый обратно». – Цит. по: <http://Lenta.ru/news/2013/09/18/green>

вписываться ни в контекст тактики борьбы с нефтедобычей, ни в контекст привлечения внимания к экологической проблеме в СМИ.

События без контекста быть не может: если речь идёт о репрезентации объективной реальности, то отдельные новости выступают, прежде всего, как фрагменты единого целого. Какой же контекст в действительности создала вокруг себя акция протеста Greenpeace на нефтяной платформе «Приразломная»?

Заголовки материалов СМИ показывают, что смысловым центром истории, которая включает в себя акцию, является судебный процесс над активистами. Достаточно упомянуть, что статья в «Википедии» про то, что связано с этой акцией, называется «Дело «Arctic Sunrise»³⁵. Участники акции специально попали под суд, чтобы обнажить через СМИ абсурдность судебной системы, абсурдность власти, выявить неработоспособность законов. Обличение активистами абсурдности государственной власти – этот контекст вырисовывается перед участниками информационного процесса. Однако согласно этому контексту, получается, что СМИ здесь являются не просто наблюдателями, а одним из главных участников события. Без их «наблюдения» не было бы ни самой акции на нефтяной платформе, ни такого судебного процесса. Сами масс-медиа сыграли роль провокаторов события. Обличать абсурдность системы можно тогда, когда обличение строится на прецедентах этой абсурдности в мире, не включающем в себя СМИ как участника. Обнажение абсурдности при помощи умышленного катализования этой абсурдности само есть абсурд. Но абсурдность пропадает, если СМИ рассматривать не как наблюдателя, а как участника события. Два полюса «дела «Arctic Sunrise»: гринписовцы и государственная власть, - и всё, что между ними: акция протеста, арест, суд, амнистия, - существует благодаря масс-медиа. Причём, это характерно не только для одной этой истории. Взять хотя бы так называемых политзаключённых, чьи портреты с требованием «свободы политзаключённым» носят участники

³⁵ URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BB%D0%BE_Arctic_Sunrise

периодически возникающих в современной России оппозиционных митингов: все эти политзаключённые сидят на самом деле не за свои политические взгляды, а потому, что они намеренно спровоцировали своё лишение свободы.

Философ Маршалл Маклюэн в книге «Понимание медиа: расширения человека»³⁶ видит технику как расширение функций человеческого тела. Он пишет, что электрическая скорость позволила вынести наружу человеческую нервную систему, что воплотилось в феномене телевидения (и следующего за ним интернета). Из этого следует, что то, что мы понимали, как существующее вне нас, оказывается существующим внутри нас. Аппарат СМИ выдаёт себя за наблюдателя, который показывает нам фрагменты внешнего мира, но раз этот аппарат может быть инициатором каких-то событий, то мы вынуждены его рассматривать не как пассивную инстанцию (секретаря), а как одну из действующих сил действительности: активного участника процесса коммуникации.

Вышесказанное подтверждается схемой функционирования журналистики, приведённой теоретиком СМИ Е.П. Прохоровым в учебнике «Введение в теорию журналистики»³⁷, на которой журналист показан как равноправная действующая сила, наравне с массовой аудиторией, социальными институтами и другими силами. Если журналист как коммуникант воздействует на действительность, то получается, что материальные объекты являются для журналиста не объектом наблюдения, а средством воздействия.

³⁶ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. - М.: Кучково поле, 2007. - 464 с.

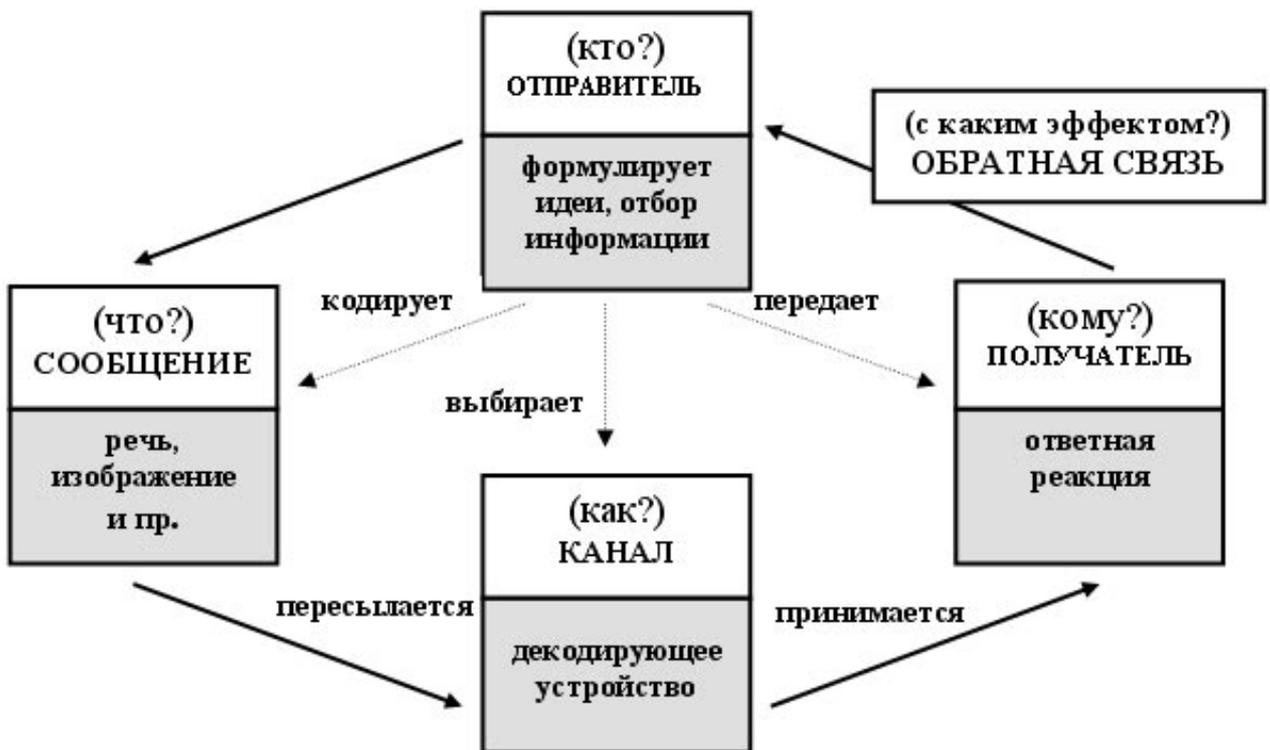
³⁷ Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики: Учебник для студентов вузов / Е. П. Прохоров. – М.: Аспект Пресс, 2011. - Стр. 10.

Глава 2. Объект деятельности журналистики

2.1 Роль фотографии в процессе массовой коммуникации

Прежде чем рассмотреть функцию фотографии как средства визуальной журналистики, остановимся на вопросе структуры процесса коммуникации с точки зрения теории знаковых систем.

Коммуникация по Г. Лассуэллу имеет следующую структуру³⁸:



Согласно этой схеме, отправитель (в нашем случае – пресс-фотограф) кодирует сообщение (пресс-фотографию), которое затем декодируется получателем (зрителем). В процессе съёмки пресс-фотограф может сделать сколько угодно случайных снимков (особенно с приходом цифровых фотокамер, позволивших значительно увеличить объём памяти), но те снимки, которые в итоге попадут в архив новостного агентства, должны функционировать как новостное сообщение – иерархически организованная кодовая система. Иными словами, фотография, опубликованная в СМИ, – это

³⁸ URL: <http://evartist.narod.ru/text5/78.htm>

сообщение, и схема коммуникации наглядно демонстрирует, что помещённая в структуру коммуникации фотография не то, что минует код, она конструируется с помощью кода.

Пресс-фото (простейшая из всех возможных фотопубликаций) – это закодированное фотографом изображение: результат заполнения изобразительного пространства кадра только тем, что будет иллюстрировать предзаданный текст. Не слова возникают из изображения, а изображение конструируется в соответствии со словами. Слова - это конструктор. Журналистские фотографии в фотоархиве агентства или издания всегда хранятся вместе с текстом-описанием (caption). «Кепшн» пресс-фотографии возникает не во вторую очередь (после возникновения изображения), а в первую: «кепшн» в буквальном смысле является генетическим кодом пресс-фотографии. Всё то, что зритель, глядя на пресс-фотографию, может описать вербально, уже заложено в снимок фотографом сознательно. Причём, жанр пресс-фото требует того, чтобы сознательно закодированное фотографом зритель смог декодировать из снимка однозначно.

Если пресс-фотография – это иллюстрация предзаданного вербального текста, то стоит спросить, откуда берётся этот текст. Новостное сообщение служит ответом на несколько классических вопросов, которые на Западе называются «The Five Ws» (Who? What? When? Where? Why?). Информация в новости выстраивается по принципу «перевернутой пирамиды»: по убывающей важности. Факты, наиболее полно раскрывающие суть происходящего, должны быть в самом начале. Простейшая новостная заметка, как и пресс-фотография, сводится к констатации факта.

Человек волен говорить что угодно. Журналист работающий в более «авторских» жанрах (репортаж, очерк) конструирует и публикует в СМИ тот текст, который сам считает нужным. Новостной журналист не описывает то, что видит в мире, он оформляет в виде новости чужой текст, передаёт аудитории чужие сообщения. Этот чужой текст обычно берётся из анонсов событий, собираемых информационным агентством. Все анонсируемые

события являются языковыми конструктами. Эти конструкты и заполняют почти весь объем ленты новостей дня. Аудитория СМИ узнаёт о них в текущий момент времени, но стоит посмотреть анонсы информационного агентства, как становится видно, что сценарий новостей расписан на месяцы вперёд, словно информагентство содержит у себя в штате ясновидящего оракула. Нетрудно догадаться, что анонсированные конструкты – это продукт политический или экономический (PR). Намного труднее разглядеть политику в новостных сообщениях, основанных на чём-то не анонсированном, показывающих объективные изменения в природе и обществе.

Если отталкиваться от предъявляемого к журналистике основного этического требования – объективности – то идеальной была бы такая ситуация, при которой возможности техники позволяли освещать абсолютно всё, что происходит в мире, а у потребителя СМИ было бы время все эти новости читать. Подобная ситуация чем-то напоминает главного персонажа, предложенного в 1814 г. математиком П.-С. Лапласом мысленного эксперимента – демона, способного воспринять в любой данный момент времени положение и скорость каждой частицы во Вселенной. Однако мир, каков он есть, – это не то, что нужно человеку. Селективная природа СМИ подсказывает нам: человек нуждается в том, чтобы мир был таковым, каким человек хочет его видеть. СМИ позволяет сконструировать фрагменты действительности таким образом, чтобы аудитория увидела желаемую картину мира, воспринимаемую не просто как правдоподобную, а как саму правду. Но если действительность содержит в себе все цвета спектра, то объективная картина мира является белым или нейтрально серым полотном в раме.

Журналистика образует «ловушку» репрезентации: некий фрагмент действительности, который аудитория СМИ считает репрезентацией объективной реальности, в структуре коммуникации является языковым конструктом, проиллюстрированным эмпирическими данными. Поэтому

характеризуя новостную журналистику как наименее авторскую, важно уточнить, что авторская воля противопоставляется не объективности, а воле, политике (политике в широком смысле, определяемой как стратегия принятия решений и согласованных действий, которые облегчают достижение декларируемых, согласованных и запланированных программных целей³⁹) редакции в отношении публикуемых сообщений. Отталкиваясь от известного афоризма советского историка М. Покровского: «История - это политика, опрокинутая в прошлое»⁴⁰, - можно утверждать, что журналистика - это политика, опрокинутая на настоящее.

Журналистский контент, даже самая простейшая его форма (новости), - это политика. Мир, который мы видим в СМИ, - это не объект познания, а политический конструкт, феномен языка. Если политика издания не является осуществлением интереса какой-либо вышестоящей инстанции (государства или корпорации), то эта политика направлена на то, чтобы предложить такой конструкт (вариант картины мира, реальности), который будет интересен либо большинству людей, либо какой-то определённой социальной группе. В любом случае речь идёт об интересе, то есть о суждении (о представлении) человека. В обоих случаях журналистика отталкивается не от реальности, а от суждения о том, какой эта реальность должна быть; не наблюдает за реальностью, а предъявляет к ней требования.

Данные утверждения касаются в том числе и визуальной журналистики, включая пресс-фотографию. Сюзан Сонтаг в статье «Смотрим на чужие страдания», описывает примеры того, что фотографии, свидетельствующие о том, что идёт вразрез с принятыми суждениями и

³⁹ URL:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0>

⁴⁰URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87#.D0.92.D0.BE.D0.B7.D0.B7.D1.80.D0.B5.D0.BD.D0.B8.D1.8F.D0.BD.D0.B0.D1.80.D0.BE.D0.BB.D1.8C.D0.B8.D1.81.D1.82.D0.BE.D1.80.D0.B8.D0.B8.D0.B2.D0.B6.D0.B8.D0.B7.D0.BD.D0.B8.D0.BE.D0.B1.D1.89.D0.B5.D1.81.D1.82.D0.B2.D0.B0>

верованиями, неизменно отвергаются как постановочные⁴¹. В журналистике факт не формирует суждение (как принято считать), а к суждениям подбираются согласованные с ними факты; следовательно, журналистика сообщает не о фактах как таковых, а о том, что сообщают эти факты.

2.2. Подчинённость эмпирических данных языку в новостной журналистике

Фундаментом журналистики является суждение. То, что эмпирические данные в журналистике подчиняются суждениям, а не наоборот, можно подтвердить на следующих примерах.

1 октября 2014 г. «РИА-новости» опубликовали короткую новость о том, что «Российские военные спасли в Арктике голодного медвежонка»⁴². Новость сопровождалась фотоснимком медвежонка на фоне пустынного арктического пейзажа. Справедливо полгать, что этот медвежонок является тем самым спасённым медвежонком, о котором рассказано в тексте новости. Но если перейти на страницу фотоснимка в фотобанке РИА-новостей⁴³, то можно обнаружить, что снимок был сделан 1 января 1967 года, то есть 47 лет тому назад. В связи с этим существование факта спасения медвежонка ставится под сомнение.

Однако существовал этот факт в действительности или нет – не важно (в конце концов возможно, что спасение действительно было, а редакция использовала фото другого медвежонка, потому что не нашла фото того самого; возможно, что военные РФ каждый день спасают очередного медвежонка). Важно то, для чего опубликовали эту новость. Эта новость сообщает, что основная задача армии РФ - защищать жизнь, защищать слабых. Новость была опубликована во время обострения военного конфликта с участием российской армии. Владельцу «РИА-новостей»,

⁴¹ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания / Сьюзен Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. - Стр. 12-13

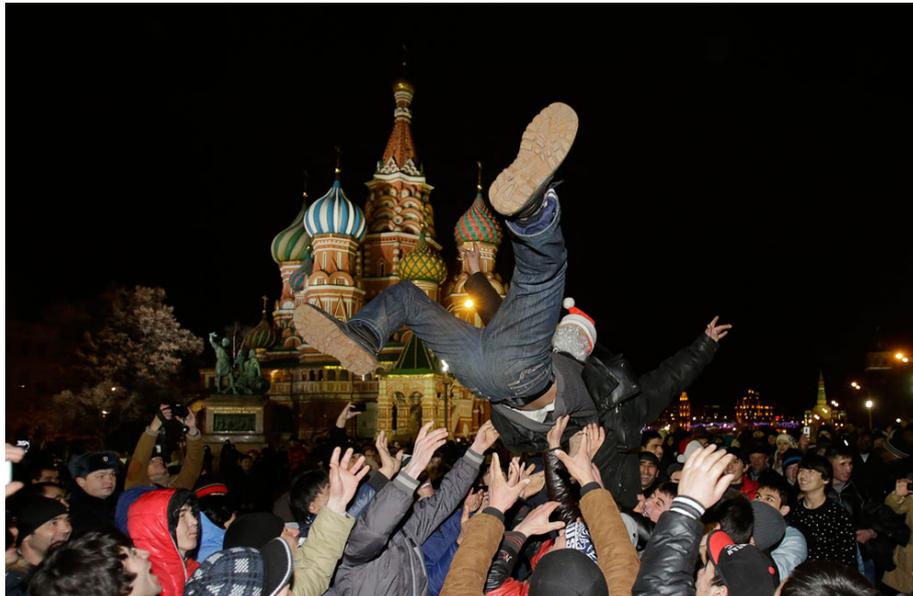
⁴² URL: <http://ria.ru/society/20141001/1026421815.html>

⁴³ URL: <http://visualrian.ru/ru/site/gallery/#562381>

государству, было необходимо создать позитивный образ армии в ответ на всплеск негатива по отношению к армии РФ в связи с происходящим конфликтом. Поэтому редакция опубликовала ту новость, которая заключает в себе позитивное суждение о военных РФ, а не негативное. Рассмотренный нами пример показывает, что новостная публикация – это политика как таковая.

Подобным же примером может служить случай из новостной практики известного современного фотожурналиста. После того, как было объявлено о смерти музыканта Майкла Джексона, какие-то газеты опубликовали фотографии толпы фанатов, пришедших к посольству США в России на поминки. Издание, с которым сотрудничал упомянутый фотожурналист, послало его снимать эту толпу, чтобы получить фотографии для своей редакции. Придя к посольству, фотографы обнаружили, что никакой толпы фанатов нет. Выяснилось, что эту толпу пригнали утром по заказу конкурирующих изданий специально для фотосъёмки, чтобы сделать эксклюзив. Поскольку все пришедшие фотографы должны были сделать задание редакции, они решили снять по очереди друг друга в роли скорбящих фанатов музыканта. Так возникла очередная новостная публикация. Поведение журналистов однозначно демонстрирует, что процесс журналистской фотосъёмки – это не познавательный акт, а процесс кодирования заранее известного сообщения. Сообщение, которое делали журналисты в рассматриваемом нами случае, является иллюстрацией давнего и непрекращающегося спора западников и славянофилов о путях развития страны. В настоящее время продолжают сравнивать образ жизни и культуру России и западного мира. Сообщение о существовании российских фанатов западного культурного деятеля должно было иллюстрировать доводы западников о том, что между культурой России и Запада есть точки соприкосновения, есть что-то общее. Несмотря на то что эти два примера расходятся с журналистской этикой, важнее то, что они обнажают природу журналистской деятельности.

В дополнение приведём находящийся в рамках этики пример из новостной практики, связанный с празднованием нового 2014 года, который демонстрирует, что из одного и того же фрагмента действительности одинаково успешно можно получить эмпирические данные, которые согласуются с разной политикой, с разными, даже противоречащими друг другу, языковыми конструктами. В октябре и в конце декабря 2013 г. произошёл ряд терактов в Волгограде⁴⁴. В связи с произошедшим, в канун праздника была усилена охрана на Красной площади в Москве. Эти происшествия подняли проблему национализма в России, поэтому освещение в СМИ празднования Нового года в России являлось иллюстрацией различных суждений и доводов в полемике вокруг национального вопроса. В рамках одной политики (для удобства назовём её западной), было, в частности, опубликовано фотоизображение толпы людей, танцующих лезгинку (национальный танец, характерный для народов Кавказа) на фоне Кремля (автор фото: Tatyana Makeyeva | Reuters⁴⁵). Эта фотография создаёт впечатление, что Красная площадь заполнена одними уроженцами Кавказа:



⁴⁴ См. статьи о взрывах (литература, п. 35).

⁴⁵ URL: <http://lovepium.ru/prazdniki/vstrecha-novogo-goda-2014-po-vsemu-miru.html>

Сообщение, закодированное в этом фото, считывалось, по крайней мере, на момент публикации, вполне однозначно: мигрантов с Кавказа в России становятся всё больше и больше, и они ведут себя нагло.

Государственная политика была направлена на то, чтобы остудить кипящий, в связи с недавними терактами, национальный вопрос. В рамках этой политики были, в частности, опубликованы фотографии⁴⁶, показывающие отмечающих праздник на Красной площади людей славянской внешности:



В блогосфере также можно было встретить попытки прийти к консенсусу в обострившемся национальном вопросе. Например, блогер FRIEND призывал к тому, чтобы не раскручивать «спираль губительного для нашей страны конфликта»⁴⁷ между русскими и мигрантами с Кавказа. Своё сообщение он проиллюстрировал фотографией, показывающих людей славянской внешности, которые с интересом наблюдали за исполнением лезгинки на Красной площади:

⁴⁶ URL: http://ria.ru/photolents/20140101/987588102_987586861.html

⁴⁷ URL: <http://friend.livejournal.com/687533.html>



Стоит отметить, что данная фотография принадлежит фотобанку «РИА-новостей», хотя агентство не включило её в посвящённую празднованию Нового года в России фотоподборку на своём центральном сайте (см. предыдущую ссылку).

Рассмотренные нами примеры из журналистской практики показывают, что действительность в алгоритме производства новостей является не начальной точкой, а конечной, поскольку играет роль поставщика эмпирических (в нашем случае - визуальных) данных для иллюстрирования заданного текста.

С точки зрения пресс-фотографа, всё трёхмерное пространство - это декорация, съёмочная площадка, поставщик иллюстративного материала. Таким образом, обвинять журналиста в том, что он искажает картину мира, значит обвинять гончара в том, что он искажает глиняную массу. Причём, эта глиняная масса состоит в первую очередь не из того, что вошло в кадр, а из того, что не вошло, что существует только в мыслях. Принято считать, что сообщение в СМИ – это отражение реальности. Но, в отличие от зеркала, аппарат СМИ не просто перенаправляет зрителю эмпирические данные, он организует их в соответствии с языком. Если бы журналистика действительно была наблюдением за происходящим в мире, а не самим

происходящим - коммуникацией, - то результаты её деятельности лучше было бы представить в виде массива «внеязыковых» аудиовизуальных данных. Однако рассмотренные нами примеры из журналистской практики дают понять, что контент СМИ точнее всего можно представить в виде массива текста, который является «душой» всех возможных мультимедийных форм журналистского контента. Например, журнал «МАХІМ» представил российско-украинский конфликт в виде переписки в социальной сети⁴⁸.

2.3. Поведение фотографии, характерное для текста

Р. Барт в статье «Фотографическое сообщение» утверждает, что в газетно-журнальной фотографии «кодированное сообщение развивается на основе сообщения без кода»⁴⁹. Недостаток анализа Бартом природы газетной фотографии состоит в том, что свои рассуждения он строит, начиная от самого фотоизображения и поэтому видит только вершину айсберга. Если же мы вписываем фотопубликацию в контекст журналистской практики, то становится ясно, что фото, публикуемое в газете, является иллюстрацией заранее кодированного сообщения (в буквальном смысле - светописью), которое будет декодировано целевой аудиторией.

Структура коммуникации включает в себя помехи, которые возникают на этапе пересылки сообщения адресату. Сама по себе природа фотографического изображения как средства коммуникации создаёт сильные помехи, поэтому главной задачей пресс-фотографа является минимизирование помех во время создания иллюстрации к языковому конструкту. В практике фотожурналистики принято считать, что фотография несёт в себе избыточную информацию. Эта избыточность и является помехами в цепочке коммуникации. Избыточность информации в обиходе пресс-фотографов обозначается понятием фотографического «мусора», а

⁴⁸ URL: <http://www.maximonline.ru/humor/made-in-maxim/article/fb-ukraine/>

⁴⁹ Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. - Стр. 378-392.

именно: это все попавшие в кадр лишние детали, которые не требуются для иллюстрации предзаданного текста. Лишние детали могут не только замедлить прочтение пересылаемого сообщения, но и исказить это сообщение. Вообще, мусор – это то, что загрязняет чистоту. Задачей пресс-фотографии является сохранить как можно более чистым языковой конструкт, потому что объектом репрезентации пресс-фотографа являются, по сути, не материальные объекты, а модели, языковые феномены. Следовательно, под категорию «мусора», по большому счёту, попадает вообще всё, на что направлен объектив.

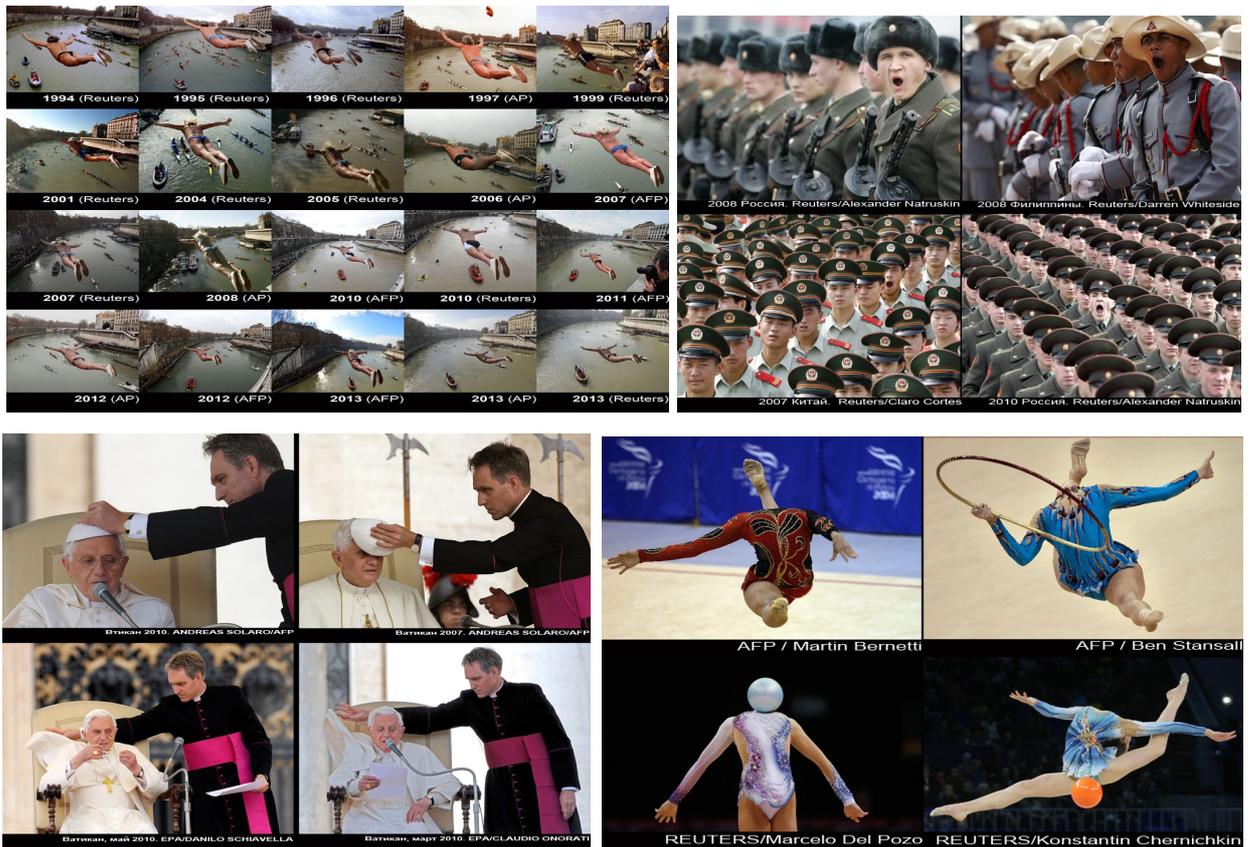
О чём пишет светопись? Поскольку журналистика обслуживает суждение, а не познаёт объективную реальность, то, соответственно, светопись – это проиллюстрированное объектами суждение, а не сами объекты. Обратимся к рассмотренным выше пресс-фотографиям с праздника на Красной площади. Фотоизображения Кремля, ГУМа и Храма Василия Блаженного публикуются в новостях не для того, чтобы репрезентировать целевой аудитории сами материальные объекты (архитектурные постройки),. Эти фотоизображения функционируют как обозначения Москвы в целом, Москва отсылает в целом к России и так далее. Фотоизображение танцующего лезгинку на третьей фотографии отсылает не к тому конкретному человеку, который танцевал перед храмом 31 декабря 2013 г., а к понятию «национальное меньшинство». Соответственно, запечатлённые на фото позы празднующих кавказцев своим характером иллюстрируют отношения между понятием «национальное меньшинство» и понятием «Россия».

Подчинённость пресс-фотографии вербальному языку устремляет её к максимальному упрощению композиции кадра, сюжета и составных частей кадра. Кроме того, являющиеся источником эмпирических визуальных данных для пресс-фотографии материальные объекты могут быть взаимозаменяемыми. Опытный пресс-фотограф может проиллюстрировать один и тот же текст разными способами: материальные объекты, поскольку

они выступают в качестве отсылок к тексту, легко взаимозаменяемы. Вместе с тем способ подачи пресс-фотографии целевой аудитории - а именно то, что эти фото публикуют в маленьком размере, обычно бок о бок с текстовой публикацией, - обеспечивает максимально быстрое и понятное считывание закодированного сообщения. В результате всего этого фотоизображение как средство новостной журналистики стремится стать иконическим обозначением текста. Качество пресс-фотографии определяется тем, насколько хорошо она передаёт сообщения в процессе массовой коммуникации, поэтому с хорошей опубликованной пресс-фотографии, как бы внимательно в неё ни всматривался зритель, он не сможет считать ничего, кроме того сообщения, которое заложено в неё пресс-фотографом.

В процессе регулярного использования фотоизображений в новостной практике образуются устойчивые шаблоны сообщений. Поэтому несмотря на то что эмпирические данные, иллюстрирующие шаблоны, постоянно освежаются, сами передаваемые в новостях сообщения остаются теми же самыми. Потребители журналистского контента, благодаря регулярному обновлению визуальных данных, воспринимают ежедневный поток новостных фотоизображений как след времени, движущегося из прошлого в будущее. Тем не менее, там, где они видят линейное время, находится время циклическое, движение по кругу. В новостных фотопубликациях комбинируется и повторяется весьма ограниченный набор шаблонов сообщений в рамках той или иной политики. Это может показать простое групповое сопоставление новостных фотопубликаций за разные периоды времени. В частности, о таких ежегодно повторяющихся новостных кадрах подробно рассказывает Артём Чернов в статье «Дежавю фоторедактора»⁵⁰. Приведём несколько примеров сравнения повторяющихся кадров из его статьи:

⁵⁰ URL: http://rusrep.ru/article/2013/01/08/editors_deja_vu



На первой группе пресс-фотографий запечатлён некто Маурицио Палмулли, каждый год 1 января прыгающий с моста через Тибр в Риме. Комментируя эти фото, автор статьи задаётся вопросом о том, почему фотографии избегают других точек съёмки Палмулли. Ответ кроется в том, что эти фотографии публикуются в прессе не для того, чтобы репрезентировать совершаемый конкретным человеком ежегодный ритуал прыжков в реку. Крупная фигура человека, в полёте обнимающая целый город, служит одним из вариантов выражения образным способом гуманистического сообщения о широте и свободе человеческого духа. Изображение этого прыжка, полученное с других точек съёмки, не содержало бы в себе указанное сообщение. Благодаря тому, что это сообщение несёт в себе большой жизнеутверждающий заряд, удачно иллюстрирующие это сообщение фотоснимки прыгуна, сделанные с конкретной точки, пользуются такой популярностью.

Таким же способом можно проанализировать и любые другие шаблонные высказывания, выраженные через пресс-фотографии. Например,

зевающий в бесконечном строю солдат однозначно сообщает целевой аудитории, что система вызывает у человека скуку. Надевающий обратно слетевшую из-за ветра шапочку Папы Римского его личный секретарь – удачный способ иллюстрации сообщения о том, что попытки сохранения должности наместника Бога на Земле в нынешней секуляризированной Европе выглядят неуклюже. Ну, а сюрреалистически выглядящая поза гимнастки сообщает о том, что человек стремится выйти за пределы возможностей своего тела.

Перед нами не случайно найденные похожие фотографии, а продукт сознательных действий пресс-фотографа. Благодаря этим сравнениям отчётливо видно, что пресс-фотография, вырабатывая коммуникационные шаблоны, проявляет свойства текста. Зритель пресс-фотографии взаимодействует не с источником познания, не с окном в познаваемую им реальность, а с визуализацией языкового конструкта. В новостной журналистике не текст возникает из изображения, а изображение возникает из слов. Язык не просто находится между зрителем снимка и объектом съёмки, пресс-фотограф сознательно направляет зрителя к языку при помощи объектов.

В связи с вышесказанным интересно вспомнить о том, как уволили из «Los Angeles Times» фотографа Брайана Вальски⁵¹, когда обнаружили, что он смонтировал на компьютере фрагменты двух снимков так, чтобы казалось, что британский солдат направляет дуло автомата на иракского мирного жителя с ребёнком⁵²:

⁵¹ URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Brian_Walski

⁵² URL: <http://daypic.ru/about-all/45147>



Вальски обвинили в том, что он поступил вразрез с журналистской этикой, исказив реальность. Но ведь профессиональная задача пресс-фотографа состоит в том, чтобы смонтировать иконические обозначаемые в сообщении, сделать «монтаж без ножниц». Промах Вальски был скорее не в том, что для монтажа он использовал ножницы, а в том, что он не смог это скрыть.

Обвинения в адрес Вальски в том, что он умышленно исказил реальность, уводят внимание от того факта, что, на самом деле, пресс-фотографы конструируют реальность. Смонтированный снимок, в отличие от двух составляющих его натуральных кадров, сообщал о том, что армия держит в страхе население чужой страны, что и в наше время продолжается политика империализма. Фотожурналисту в тот момент надо было передать это сообщение аудитории, поэтому он склеил два кадра, в которых, по отдельности, это сообщение недостаточно ясно прочитывалось.

Случай с Вальски – далеко не единственный пример манипуляции с фотографией в журналистике. Самым масштабным примером этого является

пример фотоманипуляций в СССР. История Советского Союза оставила ценный обширный эмпирический материал, помогающий вникнуть в природу журналистики и пресс-фотографии. Феномен большевизма – это, кроме всего прочего, феномен блестящего масс-медийного управления. Широко известна практика удаления с хроникальных фотографий тех политических деятелей СССР, которые впоследствии были признаны врагами народа и репрессированы⁵³. Статус врага народа означал то, что этого человека никогда не существовало в истории партии, поэтому власть прибегала к помощи ретушеров, которые изменяли на фотографиях конфликтующие с языковым конструктом эмпирические данные. Культура масс-медиа в то время была слабо развита, поэтому фальсификация фактов посредством фотомонтажа ещё не встречала сопротивления со стороны этики. Однако в то время было понятно, что аппарат СМИ – это не способ познания мира, а способ его социально-политического конструирования, что журналистика служит не познанию объективного факта, а интересам (не важно чьим именно), то есть суждению о том, что должно быть объективным. Широкая практика ретуши фотографий даёт понять, что большевики хорошо понимали назначение хроникальных фотографий (как и кинохроники) служить иллюстрацией языка. Не случайно именно в Советском Союзе были написаны одни из лучших теоретических работ, посвящённых монтажу. То, что практика ретуши к нашему времени сошла на нет, свидетельствует отнюдь не о том, что СМИ стали репрезентировать правду, а о том, что процесс языкового конструирования в СМИ стал более масштабным и изощрённым.

Язык формирует не только те масс-медийные фотоизображения, в которых человек является одной из составных элементов фотографического сообщения (как во всех приводимых выше примерах пресс-фотографий), но и, казалось бы, такие «естественные» и «внеязыковые» виды фотоизображений, которые целиком репрезентируют узнаваемую личность.

⁵³ URL: <http://sputnikipogrom.com/ussr/22214/history-rewritten/>

Иными словами, медийная персона, - персона, характеризующаяся массовым узнаванием, - также представляет собой феномен языка. Прилагательное «медийная» указывает на то, что эта персона существует в масс-медийном пространстве, как рыба в воде. Всё, чем она является, можно представить в текстовом виде. И несмотря на то что иллюстрирующие ту или иную медийную персону аудиовизуальные данные обычно снимают с какого-то конкретного физического лица, она всегда остаётся лишь только моделью, а не репрезентацией физического лица. Подтверждением тому служит пример Верки Сердючки – бортпроводницы и певицы, играющей которую артист Андрей Данилко⁵⁴ вне своего масс-медийного образа почти всегда остаётся за кадром. Медийная персона, в конце концов, вообще не обязательно может казаться реальным человеком. Например, один из эпизодов сериала «Чёрное зеркало» рассказывает про управляемого человеком виртуального человекоподобного медведя⁵⁵, который существует в масс-медийном пространстве вместе с другими, «человеческими» медийными персонами на равных правах.

Оказавшись в «ловушке» репрезентации, то есть воспринимая медийную персону не как языковой конструкт, а как реальное физическое лицо, общество поднимает вопрос о двойниках какой-нибудь известной персоны, например, о двойниках И. Сталина⁵⁶. Обнаружение каких-то деталей во внешности Сталина, которые отличаются на разных фотографиях, выводит наружу то, что Сталин – это, прежде всего, смоделированный языком образ, для которого существенным является не принадлежность внешнего облика определённому физическому лицу, а лишь наличие определённых характерных черт облика, составляющих модель образа (в частности - усы, курительная трубка, ...).

⁵⁴URL:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%BB%D0%BA%D0%BE,%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87>

⁵⁵ URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Waldo_Moment

⁵⁶ URL: <http://diletant.ru/articles/2156250/>

Нечто похожее мы встречаем в экономике, в понятии «франшиза» - комплексе технических условий, соблюдение которых позволяет стать представителем определённого бренда. К примеру, если предприниматель построит точку быстрого питания, которая соблюдает технические условия бренда McDonald's, то по условиям договора эта точка становится не просто двойником McDonald's, она становится самим McDonald's. Соответственно, чтобы в масс-медиа возник Сталин, достаточно было лишь соблюсти характерные черты внешнего облика Сталина, что с успехом доказывал артист Ф. Дадаев, который, по рассекреченным в 1996 г. сведениям, долгое время играл Сталина в документальной кинохронике⁵⁷:



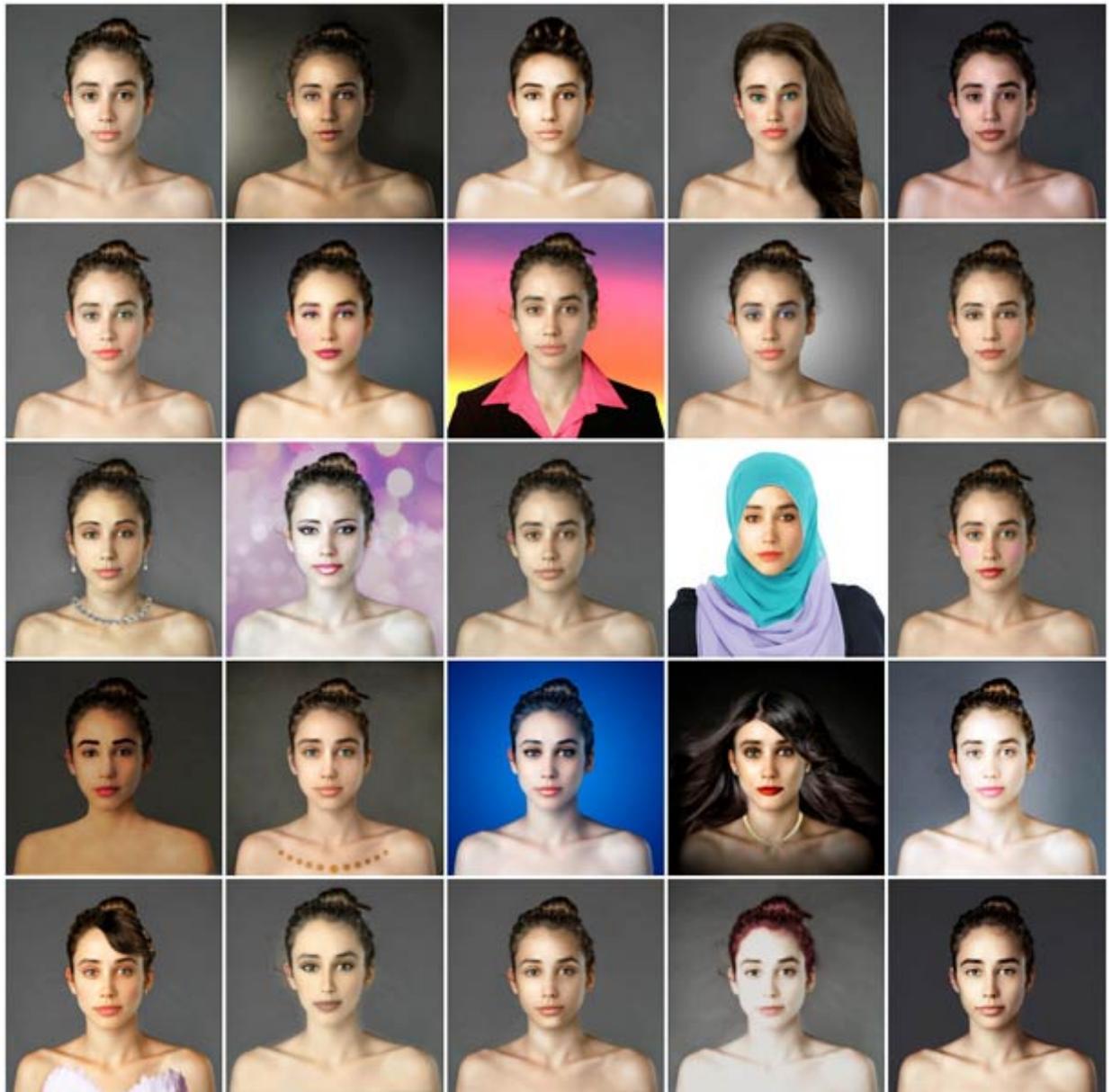
Существование двойника Сталина было вполне рационально обосновано тем, что Сталин по отношению к населению страны выступал только как медийная персона. В сообщениях масс-медиа Сталин возникал не для того, чтобы репрезентировать конкретного человека (деспотичного грузина И. Джугашвили), а в качестве отсылки, олицетворения обожествлённой государственной машины. При этом не играет роли достоверность фиксации визуальных данных на фотопортрете Сталина.

⁵⁷ URL: <http://www.peoples.ru/art/music/national/dadaev/>

Наиболее остро ощущается подчинённость фотоизображения языку в жанре автопортрета. Любительский автопортрет наиболее сильно выдаёт себя за репрезентацию физического лица (то есть автора). Но стоит бегло взглянуть на автопортреты («selfie») в фотоленте крупнейшего фотосообщества мобильной фотографии «Instagram», как становится ясно, что пользователи публикуют свои лица не для того, чтобы репрезентировать себя, а для того, чтобы что-то сообщить о себе. Фотоизображения лиц авторов являются результатом политики авторов в отношении собственных лиц. Тут надо оговорить, что репрезентация предмета – это по сути сообщение о том, что этот предмет существует («это есть»), что это минимально возможное сообщение. Однако, пользователи «Instagram», как правило, не ограничиваются этим минимальным сообщением, а декларируют то, что они красивые и успешные. Об этом свидетельствует, во-первых, выбор наиболее подходящей точки съёмки лица, чтобы получившееся изображение отсылало зрителя к стандарту красоты. Во-вторых, в кадр автопортрета почти всегда попадает фиксирующий снимок смартфон, который сам по себе отсылает к понятиям «успешность» и «состоятельность». Пользователи «Instagram» осознанно используют жанр «selfie» как пластическую операцию по отношению к своему телу.

То, что внешность на фотографии – это не правдивая передача действительности, а результат политики, суждений об этой внешности, хорошо выявил проект американской журналистки Эстер Хониг,⁵⁸ которая попросила стандартно обработать её фотопортрет в 25 разных странах. В результате получилось 25 различных вариантов того, как в каждой стране выглядел бы обычный портрет, репрезентационный портрет:

⁵⁸ URL: <http://www.ufunk.net/en/photos/esther-honig-before-and-after/>



Увеличение степени доступности средств по обработке изображений позволяет любому участнику процесса массовой коммуникации выступать в качестве модели. Название профессии - «модель» - в открытую свидетельствует о зависимости визуального образа от языка. Моделью чего является профессиональная «модель»? Моделью стандарта красоты – то есть договорённости, конвенции. Фотоизображение «модели» сообщает о том, что стандарт красоты соответствует тому, как можно словестно описать внешность этой «модели». Тем, кто работает «моделью», льстит возможность с помощью индивидуальных черт внешности олицетворять саму красоту, кажущуюся вечной. Но поскольку в процессе коммуникации красота

является конвентом, то сравнение внешности «моделей», взятое за один промежуток времени в одной культурной среде, покажет, что черты их внешности похожи друг на друга (этим самым проявит себя конвенциональность).

Нужно отметить, что на первый взгляд кажется, что обработка изображений – это явление современности, ставшее массовым после изобретения программного обеспечения для цифровой обработки изображений. Но история свидетельствует, что обработка и ретуширование изображения шли бок о бок с фотографией с момента изобретения фотографии. В частности, примеры, похожие на результаты обработки портрета Э. Хониг встречались ещё в начале прошлого века⁵⁹:



Как правило, обработка фотоизображений, фотоманипулирование, воспринимается как нечто паразитирующее на способности фотографии подлинно репрезентировать объект. Фоторедакторы информационных агентств стараются по минимуму обрабатывать готовую пресс-фотографию. Такое восприятие обработки происходит из-за того, что фотоизображение берут за точку отсчёта при анализе его природы. Однако если брать за точку отсчёта сознательные действия фотографа (в частности, пресс-фотографа), предшествующие нажатию на кнопку спуска (выбор места, времени и

⁵⁹ URL: https://vk.com/wall-28091444_113557

параметров съёмки), - то мы обнаружим, что фотограф, по сути дела, манипулирует попадающим в кадр количеством света ещё до фиксации изображения на плёнке или цифровой матрице, для того, чтобы полученное фотоизображение было иллюстрацией заданного текста.

Если задачей журналиста является иллюстрирование языкового конструкта, то, следовательно, объектом деятельности журналиста является не действительность, а массовое сознание.

Глава 3. Репрезентативная «ловушка» фотографии

3.1. Соккрытие фотографией собственной языковой обусловленности

«Странно не то, что так много классических новостных фотографий прошлого... оказываются постановочными... Странно, что мы удивляемся этому и испытываем разочарование»⁶⁰, - пишет С. Сонтаг в своём эссе. Действительно, если пресс-фотография – это закодированное фотографом изображение, сообщение, то вопрос о постановочности должен отпасть сам собой. Если пресс-фотография в конечном итоге ведёт зрителя не к миру объектов, а к языку (заложенному сообщению), то какая разница, было ли действие перед объективом в момент съёмки подсмотрено или срежиссировано? Вопрос о постановочности фотографии возникает, по словам Сонтаг, тогда, когда она не согласуется с принятым мнением, то есть не в контексте борьбы за правду, а в борьбе за утверждение в качестве правды каких-то суждений. Можно сказать, что любая пресс-фотография – постановочная, это постановка самого кода.

Использование фотографии как средства коммуникации является очень неудобным, потому что оно создаёт множество помех (рассмотренная нами выше информационная избыточность фотографии). Это не согласуется с активностью её использования в массовой коммуникации. Возникает вопрос: зачем масс-медиа идут на такие серьёзные коммуникационные издержки, если сообщения целевой аудитории можно передавать не в виде фотоиллюстраций, а напрямую в виде текста? Здесь мы подходим ко второму важному аспекту журналистской деятельности, наряду с коммуникационным. Задачей журналистики является не просто передать целевой аудитории сообщение, но вместе с тем создать у адресата впечатление, что сообщение передано не было, и что адресат самостоятельно вывел это сообщение из объективной реальности. Пресс-фотография, находясь внутри языка, создаёт полное впечатление, что находится вне его,

⁶⁰ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания... - Стр. 44.

она обладает способностью скрывать собственную закодированность, поэтому она подходит для этой задачи наилучшим образом.

Похожий вывод делает Сонтаг, говоря о том, что фотографии служат «тотемом идеологий», потому что «чувства, скорее, кристаллизируются вокруг фотографий, чем вокруг словестных лозунгов»⁶¹. Она отмечает также, что «со временем многие постановочные фотографии превращаются в исторические свидетельства, хотя и не вполне достоверные – как, впрочем, большинство исторических свидетельств»⁶². Учитывая это, а также свойство фотографии надолго сохраняться в памяти («Память полнится стоп-кадрами; основной её элемент – одиночный образ»⁶³), мы приходим к вводу, что пресс-фотография – это основа языкового конструирования реальности. «Идеологи создают подтверждающий архив изображений, характерных изображений, которые конденсируют в себе общие идеи о значительном и дают толчок предсказуемым мыслям, чувствам»⁶⁴.

Вопреки общепринятому преставлению о том, что фотографическое сообщение в СМИ – это отражение реальности, мы вынуждены признать, что это не отражение, а конструирование реальности.

Почему вообще европейское общество конструирует реальность, а не обходится только тем, что существует объективно и независимо от чьего-то мнения? Возможно потому, что реальность – это не просто то, что есть, а то, что понятно. Сонтаг, описывая, в частности, особенности восприятия очевидцами теракта 11 сентября, делает вывод: «Событие становится реальным - для тех, кто находится в другом месте и наблюдает его в виде «новостей», - когда его фотографируют. Но зачастую лично пережитая катастрофа жутковатым образом воспринимается как её изображение»⁶⁵. Это свидетельствует, во-первых, о том, что наш субъективный опыт, несмотря на то что является наиболее достоверным, всё же порой бывает более

⁶¹ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания... - Стр. 65.

⁶² Там же, стр. 45.

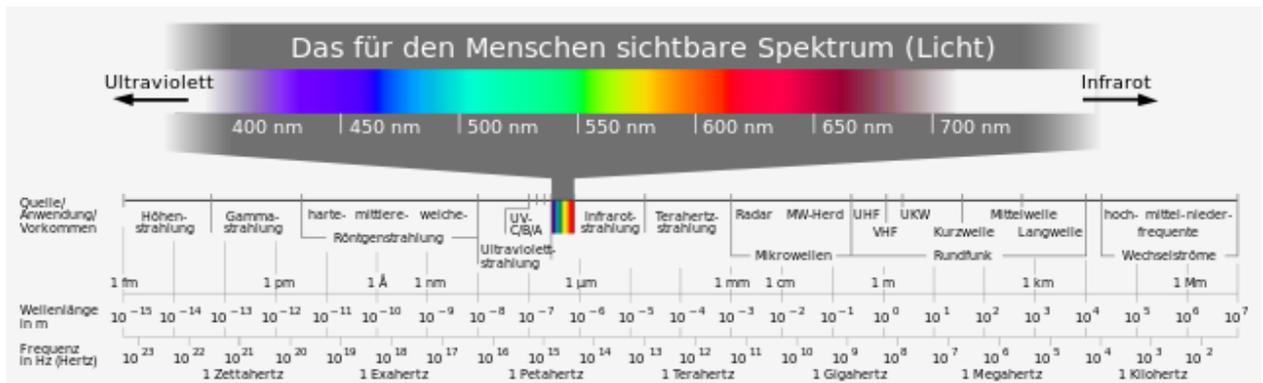
⁶³ Там же, стр. 20.

⁶⁴ Там же, стр. 66.

⁶⁵ Там же, стр. 20.

непонятным, чем его словесная интерпретация. Мы не сразу и не всегда понимаем то, что чувствуем. Очевидное нестабильно, оно может иногда исчезать. По сути, катастрофа – это не что иное, как исчезновение очевидного (наверное, поэтому она так притягивает всеобщий интерес). Во-вторых, сказанное Сонтаг свидетельствует о том, что новости – это то, что понятно. Однако мы склонны переносить упомянутую выше особенность личного опыта на визуальный масс-медийный контент.

Для того, чтобы мы возвели что-то в статус реальности (в статус априори), нам достаточно самого факта наличия эмпирических данных, и мы не берём в расчёт то, что эмпирические данные могут использоваться (и используются в СМИ) как иллюстрация текста, то есть имеют статус апостериори. То, что само наличие эмпирических данных не придаёт чему-то статуса реальности, можно продемонстрировать на примере визуальных данных, реальность (мир объектов) на которых возникает только в невероятно узкой части спектра оптического излучения, который может передавать смысл⁶⁶:



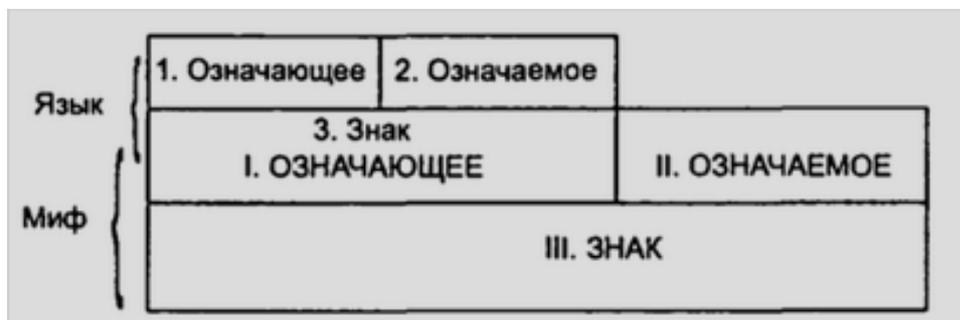
«Фотографии имеют такую власть надо воображением, какой вчера обладало печатное слово, а до того – устное. Они кажутся самой реальностью»⁶⁷, - писал в 1922 г. У. Липпман, автор оригинальной концепции общественного мнения. Кстати, то, что слова когда-то создавали эффект

⁶⁶ URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D0%B5%D1%82>

⁶⁷ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания ... - Стр. 23.

реальности так же сильно, как сегодня это делает фотография, можно подтвердить, например, реакцией современников на роман «Страдания юного Вертера» И. Гёте (1774 г.): массовой волной подражающих самоубийств, прокатившихся по всей Европе (волна была настолько сильной, что в ряде государств власти запретили распространение книги). Так называемый «Эффект Вертера» возникает и в наше время под влиянием масс-медиа.

Журналистика использует создаваемый фотоизображением эффект реальности для того, чтобы суждения казались целевой аудитории объективно присущими внешнему миру. Поэтому журналистику можно определить, как процесс создания мифа – вторичной семиологической системы, описанной Р. Бартом в статье «Миф сегодня», главный принцип которой заключается в превращении истории в природу, то есть в натурализации понятия в глазах потребителя мифа⁶⁸. По Барту миф имеет следующую структуру:



Сопоставим эту схему с рассмотренными нами примерами приведенных выше новостных фотографий, сделанных во время празднования нового 2014 года на Красной площади. Заключённые в пресс-фотографиях высказывания на тему национальных меньшинств в России будут относиться к означаемому мифа. Соответственно означающим мифа будет текст-повествование, которым можно описать отношения между запечатлёнными на фото объектами. Знаком же мифа будет не просто

⁶⁸ Барт Р. Мифологии / Ролан Барт - М.: Изд-во Академический проект, 2008. - Стр. 289.

фотография как таковая, а опубликованная в СМИ пресс-фотография, донесённая до целевой аудитории.

Барт отмечал, что при превращении текста-повествования в означающее мифа «из него удаляется всё случайное; он опустошается, обедняется, из него испаряется всякая история, остаётся лишь голая буквальность»⁶⁹. То же самое поведение мы наблюдаем у пресс-фотографии, которая стремится к минимизации информационной избыточности фотоизображения, минимизации случайно попавшего в кадр фотографического «мусора». Пресс-фотограф не ставит себе целью донести до зрителя то, что природа фотоизображения могла бы рассказать о танцующем лезгинку человеке или о здании Кремля, он работает с голой буквальностью, работает со стереотипом – моделью, лишённой конкретности. Аудитория же думает, что смысл пресс-фотографии принадлежит природе, а по сути дела, речь идёт только о донесении в сознание аудитории сформулированного сознанием кода.

Можно сделать вывод, что множество пресс-фотографий составляют не решётчатое окно в объективную реальность, а иллюстрацию повествования, передающего представление о мире, то есть иллюстрацию того, что с античных времён обозначают понятием мифа⁷⁰. Таким образом, если объектом журналистики является массовое сознание, то предметом журналистики является мифологическое повествование о мире⁷¹.

3.2. Фотография как репрезентация материальных объектов

С физической точки зрения, фотография, как и глаз, передаёт визуальные данные. Создаваемый фотографией эффект реальности состоит в том, что мы расширяем полномочия двумерного пространства изображения

⁶⁹ Барт Р. Мифологии ... - Стр. 275.

⁷⁰ URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%84>

⁷¹ Миф — это «чувственный образ и представление, своеобразное мироощущение, а не миропонимание», не подвластное разуму сознание, скорее даже доразумное сознание. Грезы, волны фантазии — вот что такое миф». - Цит. по: Кесиди Ф. Х. От мифа к логосу. - М.: Мысль, 1972. – Стр. 312.

до трёхмерного пространства: даже та часть фотоаппарата, которая собирает лучи в пучок, на нашем языке называется «объектив», хотя более точным названием было бы «линзы» (аналогично английскому “lens”). На фотографии мы видим не изобразительную плоскость, а окно в мыслимый мир объектов. Тут следует оговорить, что форма материального объекта целиком всегда существует только в мыслях, потому что он всегда имеет видимую часть и невидимую. Человек всегда смотрит на объект только с одной точки зрения, а не со всех точек одновременно. Таким образом, об объекте всегда можно получить только косвенные визуальные данные, - данные, полученные на основании зависимости проекции объекта от формы самого объекта.

В то же время мир объектов устойчиво находится в нашем сознании благодаря тому, что непрерывность смены точки зрения глаза помогает без труда мысленно достраивать и держать в голове полную форму объекта. Однако этой непрерывностью глаз и отличается от фотографии. Сравнение фотографии и фотоаппарата с глазом (документальный фильм Дзиги Вертова «Киноглаз»; слова фотографа М. Брейди: «Камера – это глаз истории»⁷²) или с зеркалом, как это делал У. Эко, является широко распространённым. Ошибочность этих сравнений кроется в том, что они выдают за прямые визуальные данные те, что на фотографии являются косвенными. С точки зрения научного эксперимента, прямые данные получаются путём непосредственного сравнения с объектом наблюдения. Данные, полученные через телескоп или микроскоп, являются теми же самыми, что мы получаем через глаз, потому что эти приборы позволяют менять точку зрения, скользить взглядом по поверхности объекта и тем самым получить полное достоверное представление о его форме в непрерывном промежутке периода наблюдения. Фотография же нарушает непрерывность времени прямого наблюдения и передаёт зрителю косвенные визуальные данные только с одной точки зрения и в ограниченной плоскости.

⁷² Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания... - Стр. 41.

Семиологи, исследовавшие фотографию, утверждали, что, в отличие от языка, фотография непрерывна. Однако неравномерная светлость плоскости сама по себе не подразумевает наличия значения, - предмета изучения семиологов. Если мы рассматриваем фотографию в контексте репрезентации мира объектов, то здесь она как раз обладает дискретностью, потому что показывает зрителю проекцию только из одной единственной точки в трёхмерном пространстве.

Часто о точке съёмки говорится пренебрежительно («фотограф *всего лишь* выбирает точку съёмки»). Зритель фотографии в мыслимом мире объектов фиксируется в одной точке, в одном направлении зрения и в определённых границах видимого. Всё, что мы можем с уверенностью сказать о мире объектов, глядя на фотографию, - это то, что если мы переместим наше тело в трёхмерном пространстве так, чтобы наша точка зрения совпала с точкой съёмки, и ограничим наше зрение четырьмя заданными рамками, то на сотую долю секунды мы сможем увидеть приблизительно то же самое, что отпечаталось на фотографии. Приблизительно – потому что фотография, строго говоря, не фиксирует момент времени, а создаёт иллюзию этого момента: время выдержки – время экспонирования света на плёнку – подвергается, как и все остальные параметры съёмки, манипуляции для создания нужного фотографу светового отпечатка. Фотография показывает нам объекты не в большей степени, чем след от ноги показывает человеческое тело. Она не даёт получить полное представление о форме объекта, потому что не даёт изменить точку зрения в непрерывном процессе наблюдения. Можем ли мы утверждать, что видим целый предмет, когда нам доступна только его часть? Глядя на фотографию стула, мы с равной вероятностью можем видеть и действительный стул, и нечто, что с определённой точки зрения (именно с той, откуда это нечто фотографировали) выглядит как стул. Нам остаётся лишь верить (в буквальном смысле верить своим глазам), что стул на фотографии – это

действительно стул. Верить, что палка на фотографии – это действительно палка, а не насекомое «палочник».

История европейской философии новейшего времени устами Ф. Ницше сначала провозгласила смерть Бога, затем, в период постмодернизма, провозгласила смерть человека. В продолжение этого можно сказать, что фотография возвещает о смерти объекта, потому что она не позволяет определить, на какой именно физический объект был направлен объектив при съёмке, так как оставляет зрителю только проекцию. Данное свойство фотографии позволяет фиксировать проекции, отсылающие именно к тем физическим объектам, которые иллюстрируют повествование мифа.

Определение репрезентации, как "представление одного в другом и посредством другого», заставляет думать, что адресат может извлечь репрезентируемое «одно» из этого «другого», словно из упаковки. Может показаться, что «другое» - это канал связи между отправителем сообщения и получателем. Будь фотография каналом, как телескоп или микроскоп, то нам было бы достаточно засунуть руку в этот канал и, если не вытянуть находящийся по ту сторону объект, то хотя бы его пощупать. Но мы выяснили, что не можем извлечь из снимка объект съёмки. Неравномерная светлость фотокадра может репрезентировать только один единственный объект - точку съёмки - дискретный объект.

Фотография не может быть отражением объективной реальности, потому что реальность слишком большая, чтобы её можно было репрезентировать такой, какая она есть. Мир объектов существует у нас в мыслях только благодаря непрерывности времени-пространства. Пока ты идёшь с зеркалом по большой дороге, о чём мечтал романист Стендаль, ты постоянно меняешь точку зрения на объекты, но, чтобы в зеркале реальность отразилась адекватно, ты будешь вынужден обойти с ним всю вселенную. Фотография же оставляет зрителю только одну точку. Дискретность фотографии по отношению к миру объектов является лазейкой для языка, с помощью которого пресс-фотограф конструирует реальность, регулируя

место, время и параметры съёмки перед нажатием на спуск. Чтобы не оказаться в «ловушке» репрезентации, нужно различать, что фотография делает автоматически, а что - нет. Она не фиксирует реальность автоматически: от реальности (мира объектов) на фотографии остаётся только заключённый в рамку отражённый от объектов свет. След света – единственное, что фотография фиксирует автоматически. Если мир объектов существует только как мыслимое представление, то единственной физической реальностью, с которой имеет дело глаз зрителя фотографии, – это неравномерная светлость фрагмента плоскости. Фотография уже является знаком потому, что эта поверхность при восприятии её зрителем всегда отсылает к чему-то отличному от того, чем материально она сама является.

3.3. Обусловленность понимания фотографии культурным контекстом

Называя фотографию универсальным языком, подразумевают, что фотография находится вне языка: то есть мир объектов, окном в который является фотография, - это нечто естественное, общий знаменатель всех культур, доинтерпретационный уровень, который для понимания не требует языковой опосредованности (в широком смысле, как культурного кода). Фотографию принято воспринимать только как технологическое открытие, и её возникновение в западном мире обуславливают только количественным показателем: степенью технического развития Запада относительно других частей света. Если бы это было так, то в любой культуре фотографию воспринимали бы как само собой разумеющееся и её распространение по миру было бы лишь вопросом времени.

Однако фотография встретила сопротивление на цивилизованном Востоке, в Китае, о чём упоминала Сонтаг в книге «О фотографии». То, что фотографирование в этой стране стало строго регламентированным ритуалом, можно трактовать как реакцию на экспансию чуждой культуры. Это приводит нас к тому, что фотография не столько технологический, сколько культурный феномен. Сонтаг пишет про особенности

фотографирования в Китае следующее: «Крупный план не используется. Даже на открытках с древностями или произведениями искусства, продаваемых в музеях, никогда не бывает показана часть чего-то — предмет всегда сфотографирован в лоб, целиком, расположен в центре, освещен равномерно»⁷³. Одной из особенностей мировоззрения китайцев является синкретическое восприятие мира. Поэтому нет ничего удивительного в том, что, по словам Сонтаг, китайцы «сопротивляются фотографическому расчленению действительности»⁷⁴. Если бы не осуществление культурной экспансии Запада, то, скорее всего, фотография в Китае не была бы изобретена, вне зависимости от роста технического прогресса в стране.

Восприятие китайцами фотоизображения человека как того, что принадлежит самому человеку и может быть у него украдено, кажется представителю европейской культуры удивительным. Ещё удивительнее для европейца было бы то, что кто-то на фотоизображении не смог бы узнать объекты. Однако антропологические исследования показывают, что и это вполне возможно. Майкл Коул и Сильвия Скрибер в книге «Культура и мышление» приводят результаты исследований восприятия фотоизображения представителями африканских племён, которые дают понять, что, вопреки распространённому заблуждению, «нерукотворность» отражённого от объектов света на фотографии не является условием того, что зритель воспримет это изображение как окно в мир предметов. Исследования визуального восприятия у туземцев в Центральной Либерии показали, в частности, что туземцы не смогли опознать изображённые на фотографиях предметы, которые были им хорошо известны в повседневной жизни⁷⁵. Более того, эти авторы приводят наблюдение антрополога М. Херсковица (одного из основоположников культурного релятивизма), описавшего замешательство одной туземной женщины, которая не смогла

⁷³ Сонтаг С. О фотографии / Сьюзен Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с. - Стр. 224.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление: Психологический очерк. – М.: 1977. – 261 с. - Стр. 84-86.

опознать собственного сына на предъявленной ей фотографии: она вертела в руках фотобумагу, не зная, что с ней делать⁷⁶. Только когда исследователь указал ей на отдельные детали фотоснимка, она смогла узнать сына. Если объяснять эти случаи отсталостью, неграмотностью африканских туземцев, то это объяснение вступит в противоречие с тезисом о том, что для понимания фотографии не нужна грамотность, потому что она находится вне языка. Конфликт исчезнет, если мы встанем на точку зрения культурного релятивизма, который представление о культурной отсталости заменяет на культурную непохожесть.

Мы привыкли считать, что разглядывать картинки может любой безграмотный человек, но исследования антропологов показывают, что то или иное понимание изобразительного пространства зависит от знания определённого культурного кода, языка в широком смысле (то есть всё-таки требует грамотности). Фотография – это, прежде всего, изобразительное пространство. Для того, чтобы считывать с него трёхмерный объект, необходимо знание европейского культурного кода. Поэтому, чтобы понять фотографию как язык, мы вынуждены рассматривать её в контексте истории европейского изобразительного искусства.

Рассказы путешественников о случаях непонимания туземцами фотоизображений появлялись в прессе в середине XX в., когда экспансия европейской культуры не достигла всех уголков планеты. Это непонимание существовало по той же причине, по которой европейцы плохо понимают традиционные изображения американских индейцев или не понимают, почему дома на традиционных японских рисунках парят друг над другом. Как отмечали Коул и Скрибнер, условности изображения, благодаря которым европейцы воспринимают его как окно в трёхмерное пространство, кажутся нам естественными, но их ни в коем случае нельзя считать врождёнными. Авторы обращают внимание на то, что эти условности появились в

⁷⁶ Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление: Психологический очерк. – М.: 1977. – 261 с. - Стр. 84-86.

европейском искусстве не раньше XV в. «Перспектива как средство изображения расстояния стала на Западе полноправным приёмом лишь в работах Леонардо да Винчи... Для развития различных кажущихся естественными приёмов, используемых в живописи и фотографии, потребовались столетия»⁷⁷. Европейское изобразительное искусство осознало, что имеет дело не с трёхмерным пространством, а с двухмерной плоскостью только в XX в. Но в то время как итальянский художник Лучо Фонтана вместо наложения красок на изобразительное пространство, резал его ножом, в Японии и Китае уже тысячи лет существовало искусство складывания из листов бумаги фигурок (оригами). Это приводит нас к выводу о том, что, когда мы ведём речь об изобразительном искусстве, мы говорим прежде всего о процессе понимания. Следовательно, зритель является неотъемлемой частью природы изобразительного искусства, потому что произведения ИЗО создаются для показа другим, оперирующим тем же культурным кодом, что и автор произведения. С.Л. Лебедев в книге А.П. Лободанова «Семиотика искусства», в главе «Изображение как знаковая система» заостряет внимание на том, что «любое изображение, созданное человеком в роли автора, всегда мотивировано его представленностью в роли зрителя»⁷⁸. Подлинность бытия изображения задают автор и зритель вместе. Лебедев сравнивает соотносённость изображения и зрителя с соотносённостью ключа и замка: «изобразительное произведение подобно ключу, который создан для открывания имеющихся у зрителя замков; естественно, не всякий ключ подойдёт к любому замку»⁷⁹.

⁷⁷ Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление... - Стр. 84-86.

⁷⁸ Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология: Учебное пособие. – 2-е издание. – М.: Издательство Московского университета, 2013. – 680 с. - Стр. 344.

⁷⁹ Там же.

3.3.1. Европейские мировоззренческие предпосылки возникновения фотографии

Книги по теории журналистики оперируют понятием правды как чем-то естественным, самим собой разумеющимся. Однако обратившись к истории культуры и искусства, мы увидим, что видение правды не является подарком природы, которым она автоматически наделяет человека: правда - это нечто, требующее понимания, результат работы мысли. Человек стремится понять то, что он чувствует, видит. Культура возникает на основе понимания правды определённым образом. Дифференциация культуры происходит от того, что правду понимают по-разному в том или ином месте и времени. Искусство, в свою очередь, понимание правды пытается выразить в чувственной форме.

С.Л. Лебедев определяет изображение как выражение мыслимого содержания через видимую форму⁸⁰. Изображение является знаковой системой, потому что является единством плана содержания и плана выражения: глядя на изображение, человек рассматривает выраженные в нём «значения», составляющие в совокупности предметный образ чувственного восприятия мира. Когда мы смотрим на изображение (в том числе и фотоизображение), мы сталкиваемся не с реальностью, а с образной реальностью. Образная реальность – это не отражение мира, а его видение, видение правды: «со-бытие (фр. coexistence) объекта и субъекта»⁸¹.

Несмотря на то что окружающий мир и механизмы его восприятия на протяжении истории принципиально не изменяются, изменяются виды изображений, выражающие всё новые грани содержания в хорошо изученном предметном мире. Это говорит о том, что менялось и продолжает меняться видение правды, понимание того, на что человек смотрит.

История изобразительного искусства отражает процесс изменения понимания правды человеком. Античный синкретизм мышления, согласно

⁸⁰ Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология: Учебное пособие. – 2-е издание. – М.: Издательство Московского университета, 2013. – 689 с. - Стр. 352.

⁸¹ Там же. - Стр. 354.

которому существовал только единый космос, содержащий в себе и богов, и людей, сменился во времена Средневековья вертикальной моделью мира. Вертикальная модель определяла устремление человека за пределы материального. В эпоху Возрождения пробудился интерес к материальному, и модель мира приобрела горизонталь. Передача перспективы утвердилась в изобразительном искусстве Европы только благодаря характерным для эпохи Возрождения изменениям мировоззрения: перехода от теистического понимания мира, согласно которому Бог творящий присутствует в этом мире, к деистическому пониманию мира, согласно которому Бог послужил только толчком к запуску механизма природы. Философ Арнольд Хаузер описывает картину мира, как её мыслили в раннем Возрождении: «Место, занимаемое Богом, было центром, вокруг которого вращались небесные сферы, Земля была центром материальной вселенной, а сам человек – самодостаточный микрокосм, вокруг которого, можно сказать, вращалась вся природа, совсем как небесные тела вращались вокруг этой неподвижной звезды - Земли»⁸². То, что описал Хаузер, - это по сути и есть перспектива: расплывчатый перед человеком предметный мир, трёхмерное пространство, в точке схода параллельных линий примыкающее к Богу-перводвигателю.

Далее понимание природы продолжало меняться. Если в эпоху раннего Возрождения, как пишет арт-критик Джон Бёрджер в эссе «Момент кубизма»⁸³, целью искусства была имитация природы, то маньеристы и классицисты стали воспринимать искусство как театральную сцену: для них сила искусства крылась в его искусственности. Задачей живописцев стало вместо имитации природы обобщение опыта, создание модели природы для того, чтобы её превзойти (природу как таковую они считали тем, что человек должен из себя исторгнуть). Затем европейских художников престало привлекать создание моделей природы, и в XIX в. они стали испытывать природу на собственном гносеологическом опыте.

⁸² Цит. по: Бёрджер Дж. Фотография и её предназначения: (эссе) / Джон Бёрджер – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. - Стр. 112.

⁸³ Там же. - Стр. 110.

С возникновением концепта объективной реальности в истории европейской философии наступает пора гносеологического оптимизма, время доверия человека к собственным познавательным способностям. Рассуждая об изменении мышления в XIX веке, Т.Д. Венедиктова пишет, что человечество стало понимать мир как данный ему «объективно, раскрывающийся постепенно в познавательном опыте и объемлемый в идеале единой теорией»⁸⁴. Происходит абсолютизация объективной реальности, что изменило методы искусства, с помощью которых оно выполняет свою задачу. Правдивое изображение жизни, чему всегда служило искусство, в XIX веке стало опираться на критерий правдивости, понимаемый как «общее мнение», общественно принятое знание. Искусство стало опираться на научную модель организации опыта. Венедиктова отмечает, что аналогом детерминистской научной логики в искусстве становится так называемое метонимическое воображение, согласно которому целое можно выразить через его часть. Таким образом, период реализма в искусстве со своим культом объективности вписывается в ставшее господствующим в то время философское направление – позитивизм, который ставил во главу угла, по словам О. Конта, «точный анализ обстоятельств явления».

Перечисленные нами концептуальные предпосылки привели к рождению в XIX в. фотографии. Если мы сопоставим свойства фотографии с принципами искусства, господствовавшими в то время, когда возникла фотография, то мы поймём, что она появилась на свет не просто благодаря саморазвитию технологий, а потому, что в ней назрела необходимость.

Развитие технологических компонентов, необходимых для создания фотографии, - камеры-обскуры, оптического объектива, химического состава для фиксации изображения, - уходит, за исключением последнего из перечисленных, в глубь веков. До наступления реалистическо-

⁸⁴ Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX в. - URL: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Vened_Realism.htm

позитивистского этапа мышления эти компоненты не могли соединиться в фотографию, потому что практическое применение этих технологий было подчинено иным целям, нежели тем, которым они служат, соединяясь в фотоаппарате. Первые камеры-обскуры были описаны ещё в V веке до н.э. в Китае, но практическое применение для них – в качестве вспомогательного инструмента для зарисовок с натуры – нашлось только в эпоху Возрождения: тогда, когда мировоззрение европейцев стало объяснять устройство мира при помощи перспективы. Для этих целей камеру-обкуру первым применил Леонардо да Винчи. Достижения в области оптики и создание линз, кроме всего прочего использовавшихся и в камере-обскуре, также относятся к эпохе Возрождения. Что же касается научного доказательства светочувствительности определённых химических веществ и идеи закрепления на них фотографического изображения, исследования вокруг чего велись, начиная со второй трети XVIII века, то эти технологии разрабатывались не ради использования их в сочетании с камерой-обскурой для создания фотографии: разработка данных технологий связана с поиском способа (наряду с изобретённой в 1796 году литографией) копирования и тиражирования любых изображений в печати. Идея создать «нерукотворный» образ мира при помощи светочувствительных веществ и камеры-обскуры возникает во второй трети XIX века и совпадает с наступлением реализма.

3.3.2. Контемпоральность возникновения реализма и фотографии

Реализм понимается современными исследователями как специфический вид художественной условности, соответствующий особому пониманию мира, этапу философского развития человечества. Прежде всего, реализм характеризуется открытием зависимости человека от истории. Как пишет В.Я. Линков, возникновение реализма характеризуется тем, что «история становится явно ощутимой, проникающей в самые отдалённые места и глухие места, во все сферы жизни человека, включая быт и

повседневность»⁸⁵. С историзмом связана ещё одна главная характеристика реализма - демократизм в широком смысле, отказ от разделения действительности на высокие и низкие сферы. Происходит эмансипация повседневности, которая до реализма причислялась к низкой сфере. Повседневность стала исторической, обыкновенные люди приобщились к истории, и их жизнь стала значимой. Реалистическое мировоззрение стремилось к конкретизации, к внимательному рассмотрению объективного мира. Миф уступил место науке, воображение - анализу и исследованию, стих - прозе. Авторы художественных произведений начали брать сюжеты не из фольклора, а из истории, из газеты. Осуществился переход от 1-ого лица к 3-му. Возросла роль детали. Деталь стала пониматься как след истории, стала главным элементом постижения действительности. Сонтаг в эссе «Америка в фотографиях: сквозь тусклое стекло» отождествляет свойства фотографии с эстетическими установками поэта Уолта Уитмена, провозгласившего программу американской культурной революции. Уитмен мечтал о том, чтобы охватить реальность жизни в её многогранности и бурлении; даже самые низменные факты имели для него значение. Уитмен «старался заглянуть туда, где неотличимы красота от уродства, важное от пустяков»⁸⁶. Уитмен вёл речь о расширении понятия красоты. Таким образом, причиной возникновения фотографии послужили не технологии, а именно мировоззренческие предпосылки.

Говоря о развитии человеческой мысли, невозможно обозначить точные хронологические рамки, принадлежащие какому-либо периоду, в том числе и реализму. Говоря о реализме, мы будем иметь ввиду, по сути, начавшее оперировать человеческим опытом европейское искусство всего XIX века, которое условно делится на перетекающие друг в друга романтизм, реализм и импрессионизм. При ближайшем рассмотрении переход к

⁸⁵ Линков В.Я. «История русской литературы (2-я пол. XIXв.): Учебное пособие. – М.: Издательство Московского университета, 2010. – 304 с. – Стр. 18.

⁸⁶ Сонтаг С. О фотографии ... Стр. 42.

реализму оказывается очень расплывчатым, растянутым во времени, однако на основе опорных дат в искусстве и фотографии можно получить целостное представление об этом периоде. Реализм сформировался во всех европейских странах, стал определять себя в большей или меньшей степени на рубеже начала 30-х годов XIX века (в это же время философ Огюст Конт вводит понятие «позитивизм» и начинает издавать свой основной труд - «Курс позитивной философии»).

Начало формирования мировоззрения реализма в Европе относится к 20-ым годам XIX века. Те, кого мы причисляем к первым реалистам, в то время, когда их мировоззрение становилось реалистическим, ещё не осознавали себя таковыми. В литературе 20-ых, в период господствования романтизма, уже блистало имя Вальтера Скотта, создателя исторического романа. Хотя его романы сохраняют некоторые черты романтизма, Скотт совершил главный шаг на пути к реализму – открытие историзма, зависимости судьбы человека от хода развития истории. Он вскрыл пружины,двигающие историю, и в центр своих романов поставил большой социальный конфликт, освещающий определённую историческую эпоху и влияющий на множество персонажей. Скотт рисовал комплексную картину изображаемой эпохи, используя колорит места и времени как основной авторский приём. Он уделял большое внимание деталям, но деталь у Скотта выступает как музейный экспонат, а сами персонажи малоинтересны и являются скорее поводом показать яркий исторический фон. Но перелом в развитии мысли Скоттом был уже сделан, и последующее развитие литературы и искусства пошло уже по новому пути.

В 1823 году Стендаль пишет трактат «Расин и Шекспир», являющийся его творческим кредо. В нём Стендаль, переосмысляя романтизм и призывая следовать не образцам, а тенденциям (что является одним из принципов реализма), сам того не подозревая, уже становится реалистом.

Начало 20-ых годов ознаменовано возникновением и русского реализма. В 1825 году А.С. Пушкин опубликовал первую главу романа в

стихах «Евгений Онегин». Об историзме «Онегина» В.Г. Белинский писал так: *«Прежде всего, в «Онегине» мы видим поэтически воспроизведённую картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития. С этой точки зрения, «Евгений Онегин» есть поэма историческая в полном смысле слова, хотя в числе её героев нет ни одного исторического лица»; «В своей поэме он умел коснуться так многого, намекнуть о столь многом, что принадлежит исключительно к миру русской природы, к миру русского общества. «Онегина» можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением»⁸⁷.*

Наряду со становлением реализма в литературе в 20-е годы XIX века изобретается фотографический процесс. С 1796 года Нисефор Ньепс вместе со своим братом искал способ фиксации изображений на светочувствительном веществе для использования в печати. В 1816 году Ньепс начал эксперименты с камерой-обскурой для копирования гравюр дистанционным способом. Годом изобретения фотографии считается 1822-й, когда Нисефор Ньепс впервые успешно зафиксировал фотоизображение.

Но в истории звание первооткрывателя фотографии чаще ассоциируется не с Ньепсом, а с его партнёром Луи Дагерром. Для Ньепса его «гелиография» была лишь усовершенствованием печати, наравне с литографией. Не Ньепс, а Дагерр, театральный художник и изобретатель диорамы⁸⁸, пришёл к идее светового образа мира – фотографии. Отдельно от Ньепса, Дагерр страстно принимается за исследование светочувствительных веществ для использования в камере-обскуре. Как пишет В. Левашов, «при всем сходстве направления мысли [Ньепса и Дагерра], подоплека переворота

⁸⁷ Белинский В. Г. Статьи о русской литературе. - URL: http://www.prosv.ru/ebooks/lib/27_Belinskii/4.html

⁸⁸ Диорама (от греч. dia - через - сквозь и horama - вид, зрелище) - лентообразная, изогнутая в плане полукругом живописная картина с передним предметным планом (сооружения, реальные и бутафорские предметы). - URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0>

разная, да и цели исследователей явно не совпадают [...] Ньепс разрабатывал универсальную технику абсолютного копирования. И магическим ему виделось детальное удвоение, благодаря которому копия выглядела как сама природа. Для Дагерра же магия была более всего связана с чувственными аффектами, с романтическим "правдивым обманом"⁸⁹. В 1827 году Дагерр познакомился с Ньепсом, после смерти которого в 1833 году он продолжает усовершенствование процесса фиксации и в 1839 году как изобретатель дагерротипа стоит на пороге славы европейского масштаба. Принято критиковать Дагерра за то, что он несправедливо убрал в тень имя Ньепса, но именно Дагерр осуществил движение мысли, характерное для периода реализма.

Из конкурентов Дагерра, претендующих на первенство создания фотографического процесса, к реалистам с уверенностью можно причислить Фокса Тэлбота, математика и физика, который во время своих путешествий, кроме научных исследований, увлекался фиксированием видов при помощи камеры-обскуры и камеры-люциды. Идея создания светописного образа приходит к нему в 1833 году в одной из таких поездок. С 1834 года Тэлбот занимается разработкой фотографического процесса. В записях Тэлбота можно увидеть становление реалистического мировоззрения. Тэлбот был заворожён идеей светописы, которая была для него настоящим откровением. О первых опытах с силуэтными изображениями он пишет, что предметы *«воспроизводились с величайшей точностью и правдоподобием, даже жилки листьев и тончайшие волоски, покрывающие растение... Объект, который опытный рисовальщик точно срисует лишь за несколько дней, отображается... в течение нескольких секунд»*⁹⁰. Интересен словесный оборот Тэлбота о своём доме, который Тэлбот фотографировал на миниатюрные камеры. Он считал дом первым предметом, *«нарисовавшим*

⁸⁹ Левашов В. Лекции по истории фотографии / Владимир Левашов. – 2 изд. - М.: Тримедиа Контент, 2012. - 484 с.

⁹⁰ Там же.

*свое собственное изображение»*⁹¹. Достигнув успеха, Тэлбот оставляет свои занятия, пока в 1839 году он впервые узнаёт об изобретении Дагерра. Телбот дорабатывает свой процесс, называет его «калотипией». В 1841 году он выпускает альбом «Карандаш природы», в котором пишет «о неподражаемой красоте картин природы, которые стеклянная линза камеры отбрасывает на бумагу в своем фокусе - прекрасные картины, создание мгновения, обреченные на быстрое исчезновение»⁹². Тэлбот опоздал объявить миру о своём изобретении. Однако тот факт, что идея светописи пришла не к одному человеку, а к нескольким и в один и тот же временной период, ещё раз подтверждает то, что фотография есть культурно обусловленный феномен.

3.3.3. Фотографическое как свойство художественного метода реализма

Фотографическое, присущее реализму, в литературе наиболее ярко проявилось в творчестве Оноре де Бальзака. В 1831 году у Бальзака зарождается мысль создать многотомное произведение, «картину нравов» его времени, в дальнейшем озаглавленное «Человеческой комедией». В едином многообразии человеческой жизни Бальзак уравнивает и соединяет все, что раньше в искусстве имело разную ценность. Повседневные события из жизни даже низших слоев общества приобретают серьёзность и проецируются на определённую историческую эпоху. Количество составляющих общество типов Бальзаку виделось более-менее определённым числом. Коллекцией этих типов и является «Человеческая комедия». Бальзак различал три «формы бытия»: мужчин, женщин и вещи. Тип вырисовывался у Бальзака в основном через внешнее, деталь осмыслялась как материальное отражение людей, отражение их жизни. Современная Бальзаку история была представлена как цепь жанровых «сцен». Формировал эту цепь случай (источник всех сюжетов), «правдивые подробности», типичные

⁹¹ Там же.

⁹² Там же.

обстоятельства. Персонажи переходят из романа в роман; таким образом, составляющие «Человеческую комедию» романы являются как бы окнами в описываемую автором единую среду французского общества определённого исторического периода. Автор занял позицию «секретаря общества», стороннего, объективного наблюдателя, задача которого – описать все сословия, общественные состояния и социальные институты, и на основе этого выявить основу и смысл развития общества.

Об особенностях художественного метода Бальзака Сонтаг пишет следующее: «...Увеличение мелких деталей, подобно фотоувеличению, сопоставление несовместимых черт или элементов»; «любая вещь может быть связана со всеми остальными, приобретая выразительность»; «дух среды может быть выражен одной материальной деталью»; «перемена внешности - перемена человека»⁹³. Интересно, что Бальзак представлял человеческое тело как нечто состоящее из «призрачных образов, бесконечного количества слоёв, навёрнутых, как бесконечно тонкие оболочки»⁹⁴. Таким образом, мы видим, что особенности художественного метода Бальзака, воплощающие в себе наиболее характерные черты реализма, в фотографическом процессе находят своё материальное воплощение.

Художественный метод реализма отчётливо проявил себя в хрестоматийных образцах фотодокументалистики Августа Зандера. Главный его проект – «Люди XX века» - ставит такие же задачи, какие ставил Бальзак и все реалисты в целом. Зандер старался отобразить типическое с помощью камеры, для которой «лицо открывается как социальная маска»⁹⁵. Модели его фотографий не имеют имён, но классифицируются по принадлежности к определённому типу или профессии. Словно в продолжение описания художественного метода Бальзака звучит высказывание Зандера о фотографии: *«Наше представление о людях формируется светом и воздухом, их наследственными чертами и их действиями. Опираясь на внешний вид*

⁹³ Сонтаг С. О фотографии ... Стр. 207 - 208.

⁹⁴ Сонтаг С. О фотографии ... Стр. 208.

⁹⁵ Там же. - Стр. 83.

человека, мы можем судить о работе, которую он делает или не делает, мы можем понять по его лицу, счастлив ли он или встревожен... Я не ставлю перед собой задачу создать идеальный портрет. Моя задача – показать личность в естественных условиях, со всеми ее достоинствами и недостатками»⁹⁶. В этих словах отражается понимание человеком действительности, характерное для реализма.

Сопоставив характерные черты реалистической литературы со свойствами фотографии, мы видим, что, на первый взгляд, бессловесная фотография и слова реалистического романа – это речь одного и того же языка, культурного кода. Поскольку феномен фотографии опосредован культурным кодом, то объяснение проблемы репрезентативной «ловушки» фотографии следует искать не в самой фотографии, а прежде всего в особенностях культурного кода.

3.4. Попытки репрезентации опыта в европейском искусстве

В XIX веке, который в истории искусства условно делится на романтизм, реализм и импрессионизм, и начинается путаница в определении того, где кончается субъективность художника и начинается объективность природы: то, что мы сейчас называем «ловушкой» репрезентации. С точки зрения лингвистики, искусство реализма ставит перед собой задачу создать так называемую «иллюзию референциальности». В рамках нового правдоподобия, которым Р. Барт характеризует реализм XIX века, происходит демонстративное слияние означаемого с референтом (объектом внеязыковой действительности, к которому отсылает означаемое): реализм определяется как "дискурс, включающий высказывания, гарантированные одним лишь референтом"⁹⁷. Правдоподобие искусства (и живописи, в частности) до реализма зиждилось на соблюдении традиционных законов жанра и было невозможно без ссылки на канон и авторитет. В

⁹⁶ «Август Зандер - Жизнь и творчество» URL: <http://club.foto.ru/classics/life/49/>.

⁹⁷ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994. – Стр. 392-400.

реалистическом искусстве эти законы пытаются стать прозрачными и незаметными, но именно этот, по выражению Ц. Тодорова, «маскарадный наряд жизнеподобия»⁹⁸ и является сущностью новой художественной условности, нового авторитета.

В чём же заключается иллюзорность референциальности в реализме? В том, что целью реалистов при описании в подробностях мира предметов была не репрезентация предметов как таковая, а поиск того, что репрезентируют сами эти предметы. Например, реалист А. Зандер делал «объективные» фотопортреты немцев не для того, чтобы репрезентировать их внешний вид и окружающие их объекты, а для того, чтобы через их внешний вид репрезентировать их жизненный опыт. Бёрджер в одном из своих эссе пишет, что с помощью одного мгновения Зандер передаёт всю историю их жизни: снимки Зандера создают «странное впечатление, будто время экспозиции и есть время жизни»⁹⁹.

Реалисты хотели не столько изгнать субъекта из объективной реальности, сколько с помощью следов, которые оставляет субъект во внешнем мире, пытались добраться до его души. Другими словами, они хотели подобрать такое выражение, которое напрямую выражало бы невыразимое, то есть было бы референциально невыразимому, внеязыковому: человеческому опыту. Этот тезис подтверждается метаморфозой европейского искусства, которая произошла в нём в дальнейшем. Данная метаморфоза, согласно Т.Д. Венедиктовой, состоит в том, что с осознанием автономной объективной реальности происходит в то же время и возвышение субъекта-человека. Субъект смотрит в стандалевское "зеркало, с которым идешь по большой дороге" и видит себя. Венедиктова приводит слова М. Хайдеггера, который процессом, определяющим

⁹⁸ Цит. по: Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX в. - URL: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Vened_Realism.htm

⁹⁹ Бёрджер Дж. Фотография и её предназначения: (эссе) / Джон Бёрджер – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. - Стр. 56.

сущность Нового времени, считал "процесс превращения мира в образ, а человека в субъект"¹⁰⁰.

Чем полнее обреталась объективная реальность в качестве образа, тем выше поднимался субъект, и учение о мире преобразовывалось в учение о человеке¹⁰¹. Словно в продолжение этих слов, Х. Ортега-и-Гассет писал: *«Эволюция западной живописи заключается в перемещении внимания с объекта на субъект, на самого художника»*¹⁰² - это утверждение можно отнести ко всем формам искусства. Например, в литературе эту эволюцию можно проследить по прошедшему через весь век творчеству Диккенса, который начинал с изображения социальной картины современности и типизации героев, а в зрелом периоде творчества перешёл к изображению индивидуальностей и интересу к усложнённому психологизму.

Позднее литература, можно сказать, ещё сильнее приблизится к человеческой душе при помощи изображения экзистенции и в начале XX века откроет приём «потока сознания», тем самым, как и живопись, идя по дороге импрессионизма. Импрессионизм сосредоточил внимание на субъекте и на остановке мгновений жизни, преломленных через призму субъективного опыта, тем самым ещё более усилив фотографичность реализма. Постфактум мы можем сделать вывод, что природа рождённого в период реализма светописного рисунка содержала в потенции импрессионистичность. Впрочем, это можно сказать и об остальных средствах художественного выражения (художественное слово, мазок кисти).

Импрессионисты пытались репрезентировать субъективный опыт, или, как писал Бёрджер, они пытались сделать свой опыт таким же реальным, как природа, до которой они не могли дотянуться, посредством сообщения о нём другим¹⁰³.

¹⁰⁰ Цит. по: Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX в. -

URL: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Vened_Realism.htm

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве / Хосе Ортега-и-Гассет. - Мадрид, 1924.

¹⁰³ Бёрджер Дж. Фотография и её предназначения... Стр. 114.

Как выяснилось, опыт, в том числе и созерцание наблюдателя, не поддаётся репрезентации. Ещё в 1859-м году художник Делакруа писал: «Я сотню раз говорил себе, что живопись – вернее, тот физический предмет, что называется живописью, - не более чем предлог, мостик между сознанием художника и сознанием зрителя»¹⁰⁴. Попытки «запечатать» опыт в изобразительном произведении продолжались до тех пор, пока художник в XX веке не осознал, что взаимодействует не со своим опытом, а с изобразительной плоскостью. Чтобы транслировать свой опыт другому, надо, по сути дела, поместить своё сознание в сознание другого. Но если возможен лишь мостик между сознаниями: нечто такое, что является общим, то есть код, язык, - следовательно, любое изображение, на которое смотрит художник-зритель – это репрезентация понимания в зрительной форме, репрезентация мыслимого. Европейская живопись, начиная с эпохи Возрождения, для выражения понимания использует проекции объектов - то же самое, что попадает в глаз человека, когда он смотрит. Поэтому в Европе возникла путаница понятий смотреть и видеть: не случайно в европейских языках глагол «видеть» (англ. to see, фр. voir, итал. vedere, нем. sehen) имеет два основных значения: «зрительно воспринимать что-то» и «понимать что-либо». Тем не менее, эти понятия необходимо различать. Глагол «смотреть» означает факт того, что зрительная система пребывает в активном состоянии. Глагол «видеть» означает: понимать на основе функциональной активности зрения. Вот поэтому, когда на фотографию смотрят европеец и далёкий от европейского культурного кода туземец, то первый что-то видит на ней (понимает её язык), а второй ничего не видит (не понимает язык).

3.5. Фотография как средство выражения мыслимого через видимое

В массовом сознании по сей день фотография воспринимается как то, что передаёт объективную истину. Несмотря на то что фотожурналист (и пресс-фотограф) взаимодействует с массовым сознанием, как профессионал

¹⁰⁴ Бёрджер Дж. Фотография и её предназначения... Стр. 115.

он должен сначала концептуально осмыслить фотографию, потому что, как говорится в библейской притче, «если слепой ведёт слепого, то оба они упадут в яму». Зритель не увидит ту объективную реальность, в которой фотограф делал фотографию. Зритель остаётся наедине с фотографией – изобразительным пространством кадра, формой понимания. Несмотря на то что фотографический способ изображения приписывает значение объективной реальности, само это значение рождено изобразительным языком кадра. Таким образом, сама фотография рождает у зрителя реальность, сконструированную языком.

Фотограф, как и живописец, создаёт композицию (лат. *compositio* — составление, связывание, сложение, соединение) - совершенно определённую организацию изображения в кадре, которая решает некую сверхзадачу (для пресс-фотографа этой задачей является иллюстрирование предзаданного текста). Работа над композицией фотографии включает в себя присутствие в необходимом для иллюстрирования текста месте и времени. Синтаксис попавшего в кадр сюжета, превращающего его в завершённое высказывание, определяется композиционным решением. Массовым сознанием кадр воспринимается как пустое пространство, окно, но это пространство совсем не пустое, оно наполнено архетипами. Каждый сегмент изобразительного пространства нагружен собственной функцией. Основными архетипами изобразительного пространства, относящихся к европейской традиции, являются следующие:

- левая часть кадра: прошлое,
- правая часть: будущее,
- нижний левый угол: рождение и смерть (зритель начинает смотреть отсюда),
- нижний правый угол: вопрос, неопределённость,
- верхний правый угол: обычно находится божество,
- верхний левый угол: смерть присутствующая.

Отсюда проистекают мажорный и минорный типы композиции.

Таким образом, повествование возникает не в объективной реальности, а в композиции кадра.

В качестве иллюстрации к данным утверждениям проанализируем хрестоматийный фотоснимок «Смерть республиканского солдата», который сделал Роберта Капу¹⁰⁵ известным на весь мир военным фотожурналистом.



Существует подозрение, что эта фотография, в авторитетном сборнике работ Капы названная «Падающим солдатом», является постановочной. В пользу этого свидетельствует то, что, по установленным журналистом Эрнстом Алосом сведениям, место съёмки находилось далеко от линии фронта, и фотография была снята намного раньше произошедших на линии фронта боёв.

На первый взгляд кажется, что раз этот снимок не случайный, а постановочный, то он теряет всякую ценность. Однако если мы посмотрим на композицию снимка в контексте упомянутых выше европейских

¹⁰⁵ URL: <http://lenta.ru/news/2009/07/21/capu/>

архетипов изобразительного пространства, то мы поймём, что на снимке изображена именно смерть и ничто иное. Фигура солдата расположена в нижнем левом углу кадра и падает по направлению к этому углу: туда, где находится рождение и смерть. Ранение в голову расположено ближе к верхнему левому углу кадра, в котором обычно находится опасность и источник насильственной смерти. Композиция кадра строится на ярко выраженной диагонали с нижнего левого угла в правый верхний: эта диагональ является путём отходящей души. Пропорции неба, земли и фигуры солдата усиливают создающееся впечатление «отхода на тот свет». Заданное движение слева направо указывает на то, что мирское преходящее уходит в прошлое и наступает вечное. Стоит также отметить, что несмотря на трагичность самой смерти, на снимке сюжет окрашивается преимущественно в светлые тона за счёт мажорного типа композиции. Таким образом, снимок Капы ценен в первую очередь силой композиционного высказывания. Поэтому справедливее будет оценить мастерство Капы как фотожурналиста выше как раз в том случае, если у него получилась такая композиция не случайно, а сознательно.

Изобразительное пространство кадра делает любой отпечаток света высказыванием, независимо от того, осознает это фотограф или нет. Снимки, сделанные непрофессиональным пресс-фотографом, считающим, что его задачей является не репрезентация представления, а репрезентация объективной реальности, могут без ведома автора снимков сообщить зрителю то, что не соответствует политике редакции издания, на которое работает фотограф. Чтобы сообщение фотоснимка соответствовало политике и заданию редакции, профессиональный пресс-фотограф должен сосредоточивать своё внимание на композиции, потому что проекции одних и тех же объектов на снимке могут быть по-разному скомпонованы и, следовательно, поэтому могут передавать разные сообщения.

Возьмём для примера снимок, сделанный автором настоящей дипломной работы во время шествия представителей политической оппозиции:



Снимок называется «Похороны протеста». Даже если зритель не знает, что в действительности шествие было трауром по погибшему Б. Немцову (одному из лидеров политической оппозиции), то за счёт ярко выраженной композиции минорного типа зритель ощутит драматичность. Однако во власти автора снимка было скомпоновать проекции тех же самых объектов несколько иначе, чтобы снимок сообщал не о смерти, а о жизни: например, сделать так, чтобы в кадре голова человека на переднем плане и флаг были устремлены не вниз и влево, а вверх и вправо. А поскольку фотоизображение приписывает композиционное сообщение объективной реальности, то во власти фотографа было сделать в одном и том же месте и времени снимки, которые создали бы две противоположные реальности. Вопрос только в том, в рамках какой политики пресс-фотограф будет публиковать то или иное фотографическое сообщение.

Заключение

Таким образом, автор настоящего исследования, сочетая ряд методологических подходов (эпистемологический, исторический, семиотический) к исследованию проблемы определения того, насколько адекватно фотография выполняет отведенную ей в журналистской практике роль (что возможно через уяснение сути природы фотографии), приходит к следующим выводам.

Мы выяснили, что пресс-фотография находится не вне, а внутри языка. Пресс-фотография не репрезентирует реальность (мир объектов), поскольку проекция объекта не есть сам объект. Пресс-фотография репрезентирует представление об объективной реальности.

Пресс-фотография функционирует как знаковая система, изображение на ней конституируется предшествующим текстом, иллюстрирует его. Следовательно, перед нами стоит необходимость пересмотра фундаментальных ориентиров журналистики. Пересмотр ориентиров, в свою очередь, должен изменить иерархию видов фотожурналистики.

Субъективность автора нельзя устранить из фотоснимка, потому что фотоснимок – это результат перенесённого на объективную реальность авторского понимания, авторской политики. Следовательно, иерархию видов фотожурналистики следует формировать не на оппозиции «объективность-субъективность», а на противопоставлении «авторская политика – не авторская политика». На основе такой оппозиции строит классификацию фотожурналистики профессор Алан Коулман. Авторскую политику он называет «личной матрицей искажения» (в противовес чужой матрице искажения)¹⁰⁶. Коулман выделяет три условные категории визуального журнализма: документальная фотография, фотожурналистика и пресс-фотография. Градация от первой до последней категории идёт относительно уменьшения авторской свободы. Если при создании документальных

¹⁰⁶ Коулман А. Д. Документальная фотография, фотожурналистика и пресс-фотография сегодня. Вопросы и ответы / А. Д. Коулман. Режим доступа: <http://www.photographer.ru/cult/theory/383.htm#.UTma2BIQky4>

проектов автор полностью контролирует весь процесс создания: от идеи до итоговой формы, - то фотожурналистика, существующая в жанре очерка, больше зависит от посторонних сил (формата издания, в котором будет опубликован очерк). И, наконец, пресс-фотографию Коулман определяет, как «поставщицу изображений для специфических редакторских нужд». Он отмечает, что смысл изображения в пресс-фотографии полностью «конструируется» заданным редакцией текстом.

Мы выяснили, что действительность для журналистики является поставщиком эмпирического материала для иллюстрирования языкового конструкта. Соответственно, если фотография, претендующая на статус изобразительного искусства, должна быть осознанным выражением миропонимания, то фотография в журналистике – это выражение мироощущения, соотносящегося с массовым сознанием.

Раз фотожурналист не отражает объективную реальность, а делает так, чтобы в сознании зрителя создавалась новая (мифическая) реальность, то на фотожурналиста возлагается гораздо большая ответственность перед массовой аудиторией, чем простая объективность, будь журналист просто наблюдателем. В действительности можно найти иллюстрацию любому, и даже самому бредовому смыслу. Поэтому если журналист хочет вести за собой слепое массовое сознание и уберечь общество от катастроф, то он сам должен прозреть и концептуально осмысленно оперировать имеющимися у него средствами. Перед фотожурналистом встаёт необходимость концептуально осмыслить фотографию и в соответствии с этим осмыслением осуществлять свою деятельность.

Таким образом, прояснив специфику роли журналистики по отношению действительности, выявив объект деятельности журналистики (в том числе и визуальной), проанализировав особенности репрезентации фотоснимком материальных объектов, мы можем подтвердить гипотезу о не прямой, а опосредованной кодом (общими для снимающего и зрителя операциями прочтения) связи между объектом фотосъемки и фотоснимком.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. «Август Зандер - Жизнь и творчество» URL: <http://club.foto.ru/classics/life/49/>.
2. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. - 512 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994.
4. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии / Ролан Барт - М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. - 272 с.
5. Барт Р. Мифологии / Ролан Барт - М.: Изд-во Академический проект, 2008. - 351 с.
6. Белинский В. Г. Статьи о русской литературе. - URL: http://www.prosv.ru/ebooks/lib/27_Belinskii/4.html
7. Беньямин В. Краткая история фотографии: (эссе) / Вальтер Беньямин. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 144 с.
8. Бёрджер Дж. Фотография и её предназначения: (эссе) / Джон Бёрджер – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. - 240 с.
9. Бодрийяр Ж. Сборник статей и Интервью. URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3050178>
10. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр – Тула, 2013. – 204 с.
11. Бойцова О.Ю. Структура фотографического сообщения URL: <http://kogni.narod.ru/boitsova.htm>
12. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл.ред. А.М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969-1978.
13. Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX в. – URL: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Vened_Realism.htm
14. Воскобойников Я.С. Журналист и информация: Профессиональный опыт западной прессы / Я.С. Воскобойников. - М.: Новости, 1993.
15. Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства. — СПб.: Алетейя, - 2011.

16. История Философии: Энциклопедия. — Минск: Книжный Дом. А. А. Грицанов, Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко. 2002.
17. Картье-Брессон А. Воображаемая реальность / Анри Картье-Брессон. — СПб.: Лимбус Пресс, 2012. — 128 с.
18. Кесиди Ф. Х. От мифа к логосу. — М.: Мысль, 1972.
19. Коулман А. Д. Документальная фотография, фотожурналистика и пресс-фотография сегодня. Вопросы и ответы / А. Д. Коулман. Режим доступа: <http://www.photographer.ru/cult/theory/383.htm#.UTma2BIQky4>
20. Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление: Психологический очерк. — М.: 1977. 261 с.
21. Лапин А.И. Фотография как...: Учебное пособие / А. И. Лапин. — М.: Изд-во Московского университета, 2003. — 296 с.
22. Левашов В. Лекции по истории фотографии / Владимир Левашов. — 2 изд. - М.: Тримедиа Контент, 2012. — 484 с.
23. Линков В.Я. История русской литературы (вторая половина XIX века): Учебное пособие. — М.: Издательство Московского университета, 2010. — 304 с.
24. Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология: Учебное пособие. — 2-е издание. — М.: Издательство Московского университета, 2013. — 680 с.
25. МакКуэйл Д. Журналистика и общество: Учебник для журналистов / Д. МакКуэйл. - М.: МедиаМир, Факультет журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, 2013. — 368 с.
26. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. - М.: Кучково поле, 2007. - 464 с.
27. Никитин В.А. Коммуникативные потенции фотоизображения. // Photographer.ru. — 2012. URL: <http://www.photographer.ru/cult/theory/5513.htm>
28. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве / Хосе Ортега-и-Гассет. - Мадрид, 1924.

29. Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики: Учебник для студентов вузов / Е. П. Прохоров. – М.: Аспект Пресс, 2009. – 351 с.
30. Сонтаг С. О фотографии / Сьюзен Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.
31. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания / Сьюзен Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 96 с.
32. Социология: Энциклопедия. - Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом. А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко, Г.М. Евелькин, Г.Н. Соколова, О.В. Терещенко. - 2003.
33. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. / Ф. Уэбстер – М.: Аспект Пресс, 2004. – 400 с.
34. Философия: Энциклопедический словарь. / Под ред. А.А. Ивина. - М.: Гардарики, 2004.
35. Взрыв автобуса:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B7%D1%80%D1%8B%D0%B2_%D0%B0%D0%B2%D1%82%D0%BE%D0%B1%D1%83%D1%81%D0%B0_%D0%B2_%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%B3%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B5, взрыв на ж/д вокзале:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B7%D1%80%D1%8B%D0%B2_%D0%BD%D0%B0_%D0%B6%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B7%D0%BD%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%BE%D0%BC_%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B7%D0%B0%D0%BB%D0%B5_%D0%B2_%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%B3%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B5 , взрыв троллейбуса:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B7%D1%80%D1%8B%D0%B2_%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D0%B1%D1%83%D1%81%D0%B0_%D0%B2_%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%B3%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B5