

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»

На правах рукописи

ЛИХОЛОБОВА Ксения Дмитриевна
Визуальная цитация в российской фотодокументалистике
МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ
по направлению «Журналистика»
(научно-исследовательская работа)

Научный руководитель –
кандидат филол. наук,
старший преподаватель
Н. С. Кипреева
Кафедра медиадизайна
и информационных технологий
Очная форма обучения

Вх. № _____ от _____
Секретарь _____

Санкт-Петербург
2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Визуальная цитация как часть культуры постмодернизма	9
1.1. Явление визуальной цитации: история возникновения и определение феномена.....	10
1.2. Многообразие классификаций визуальных цитат.....	28
1.3. Функции визуальных цитат в документальной фотографии.....	38
Глава 2. Визуальная цитация в российской фотодокументалистике	47
2.1. Фотодокументалистика и особенности ее функционирования на российском медиаполе.....	47
2.2. Визуальная цитация как формообразующий принцип в работе фотодокументалиста (на примере творчества Сергея Максимишина)....	53
2.3. Фотографии с визуальными цитатами в фотогалереях СМИ (на примере фотогалерей сайте Коммерсант.ru).....	65
Заключение.....	78
Список литературы.....	81
Приложение 1.....	88
Приложение 2.....	95

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено изучению функционирования визуальных цитат в фотографии на примере работ современных российских фотодокументалистов.

Актуальность исследования объясняется тем, что в эпоху постмодернизма умение использовать, а также распознавать приемы интертекстуальности (использования в тексте элементов другого текста, рассчитанного на узнавание источника) становится неотъемлемой частью работы любого журналиста, в том числе и фотожурналиста. Эта область исследований недостаточно разработана: четкого определения понятия, как и единого термина, не существует, а теоретической базой чаще всего становится филологическая теория интертекстуальности. Но очевидно, что современная постмодернистская культура представляет из себя единый интертекст, а значит, обращение к визуальному цитированию неизбежно.

Новизна магистерской диссертации состоит в комплексном подходе к определению визуальной цитаты как с точки зрения лингвокультурологической теории интертекстуальности, так и с точки зрения визуальной семиотики.

Цель работы – доказать, что визуальные цитаты становятся неотъемлемой частью работы фотодокументалиста и помогают установлению контакта с аудиторией. Поставленная цель обусловила необходимость решения следующих **задач**:

- рассмотреть теоретические основы изучаемой темы;
- проследить историю становления и развития данного феномена;
- выявить типичные формы проявления визуальных цитат в документальной фотографии;
- классифицировать эмпирический материал;
- провести анализ фотографий и выявить функциональные особенности визуальных цитат в работах документальных фотографов;

- определить соотношение различных видов визуальных цитат в анализируемых фотографиях.

Объект исследования — российская фотодокументалистика; **предмет** исследования — визуальные цитаты в работах российских фотодокументалистов (в единичных снимках и в публикациях СМИ).

Теоретическую базу составляют научные труды, посвященные изучению явления интертекстуальности (М. М. Бахтин, Ю. Кристева, Ю. Н. Караулов, В. В. Красных, Д. Б. Гудков, С. И. Сметанина и др.), работы по семиотике, в том числе визуальной (Ю. Лотман, Р. Барт, М. Ямпольский) и философии фотографии (С. Сонтаг, А. Бергер, В. Беньямин и др.), а также исследования, посвященные непосредственному изучению проявления цитирования в фотографии (А. В. Фатеев, Л. А. Мардиева, А. Ю. Демшина и др.)

Изучая интертекстуальность, мы основывались, прежде всего, на работах Михаила Бахтина. Он был первым российским исследователем, который начал писать о существовании «межтекстового диалога», глобального гипертекста, когда все тексты взаимосвязаны друг с другом. В современных лингвокультурных исследованиях изучение интертекстуальности является актуальной темой. Так, Ю. Н. Караулов впервые ввел понятие «прецедентный текст» в своей книге «Русский язык и языковая личность» в 1986 г. В. В. Красных, Д. Б. Гудков вместе с другими учеными разработали одну из самых популярных классификаций прецедентных феноменов: прецедентный текст, прецедентное высказывание, прецедентное имя и прецедентная ситуация. С. И. Сметанина в монографии «Медиатекст в системе культуры» исследовала различные проявления интертекстуальности в средствах массовой информации, в том числе рассматривала так называемый фототекст и цитаты в нем.

Несмотря на то что перечисленные книги посвящены изучению речевых особенностей интертекстуальности, они стали основополагающими в данном исследовании, поскольку классификации, а также функции

вербальных и визуальных цитат схожи. Более того, в диссертации мы рассматриваем текст в самом широком смысле — как зафиксированную мысль в любой форме, будь то высказывание, фотография, фильм, музыкальное произведение или результат деятельности журналиста (об этом речь пойдет в первой главе).

При изучении визуальных цитат недостаточно понимать общую теорию интертекстуальности. Нужно также ориентироваться в области визуальной семантики и семиотики. Прежде всего, мы обратили внимание на работы основателя семиотики Ролана Барта. Его книга «Camera Lucida. Комментарий к фотографии» — одно из первых фундаментальных исследований фотографии. В фотографии Барт выделяет два основных значения. Первое — *studium* — обозначает культурную интерпретацию фотографии, второе — *punctum* — выражает личный эмоциональный смысл изображения. Кроме того, мы подробно описываем взгляды автора на интертекстуальность, опираясь на его «Избранные работы: Семиотика. Поэтика». Наконец, при изучении влияния визуальных цитат на установление контакта между автором и аудиторией мы основываемся на теории Р. Барта о «смерти автора» и об «идеальном читателе».

Обращаясь к интерпретации смыслов и подтекстов в фотографии, необходимо было понимать и философию этой формы искусства. Например, С. Сонтаг в своей книге «О фотографии» говорит об интересном парадоксе: человек, который фотографирует, не может вмешиваться в происходящее. И наоборот — если человек участвует в мероприятии, он не может зафиксировать его в виде фотоизображения.

Полезными для нас оказались труды отечественных и зарубежных ученых, рассматривающих такие аспекты, как мотивы поведения фотографов, так как это помогло понять, почему они принимают решение об использовании визуальных предтекстов в моментальных снимках. Кроме того, книги по теории и истории фотографии стали основой для изучения

произведений, созданных культовыми авторами и ставших предтекстами для других фотографий.

Значимыми в рамках данного исследования стали работы, посвященные непосредственному изучению визуальных цитат в изобразительном языке медиа, в частности, в фотографии. Так, например А. В. Фатеев изучил явление визуального цитирования, опираясь на филологическую теорию интертекстуальности, вывел определение визуальной цитаты и проиллюстрировал это примерами из СМИ (причем примерами как карикатур, рисунков, так и фотографий). Л. А. Мардиева в статье «Прецедентные визуальные феномены в газетно-журнальных текстах» изучила этот феномен в СМИ (на примере карикатур) и вывела собственную классификацию визуальных прецедентных феноменов, а в другой статье описала механизмы их воздействия на сознание аудитории.

Также мы опирались на работы исследователей, которые изучали проявления интертекстуальности, отсылок, мотивов, культурных кодов в областях искусства, смежных с фотографией: кино (работы М. Ямпольского, С. Эйзенштейна), живопись (А. Зоря, описавший различные подходы к классификации визуальных цитат), архитектура (А. Добрицына). Здесь же пришлось столкнуться с таким понятием, как интермедиальность (межсемиотическая интертекстуальность, при которой в тексте одного из видов искусства осуществляется отсылка к текстам другого вида искусства, при этом предтекст, попадая в новое художественное пространство, начинает существовать в нем по новым правилам). Статья А. А. Хаминовой и Н. Н. Зильберман «Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки» помогла понять, что изучаемое нами явление в современных исследованиях уже выходит за рамки интертекстуальности и анализируется с точки зрения новой методологии.

Поскольку интертекстуальность и интермедиальность являются одним из основных свойств культуры постмодернизма, мы обратили свое внимание и на исследования, связанные с изучением этой эпохи и ее принципиальных

особенностей. В первую очередь, речь идет о книге Ф. Фукуямы «Конец истории и последний человек», в которой он описывает, как современные авторы исчерпали свой творческий потенциал и пытаются выйти из этого положения за счет многочисленных культурных отсылок. Также мы обращаемся к трудам Т. Адорно и его идее о подражании в искусстве.

Так как данное исследование подразумевает анализ использования фотографий с визуальными цитатами в СМИ, мы не могли не обратиться к работам, посвященным изучению визуального языка медиа. Так, В. И. Михалкович в монографии «Изобразительный язык средств массовой коммуникации» пишет о том, что расшифровка смыслов в изображениях СМИ невозможна без опоры на апперцепционную базу (фоновые знания) аудитории.

Эмпирической базой послужили фотографии Сергея Максимишина (за весь период карьеры автора с 1999 г.), а также фотогалереи газеты и сайта «Коммерсантъ» (за последние два года, чтобы обозначить актуальность приема). Выбор примеров обуславливается тем, что было необходимо изучить визуальную цитацию в двух проявлениях: как принцип творчества и как основание для отбора фотографий в СМИ.

К основным **методам исследования** относятся методы сравнения и описания, интерпретативный метод, методы анализа и фокус-группы, метод семиотического анализа, метод аналогии, исторический метод.

Работа имеет научно-исследовательский характер и состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложений. **Во введении** формулируются цели и задачи исследования, определяется его актуальность, новизна, объект и предмет, научно-методологическая и эмпирическая база магистерской диссертации. **В первой главе** исследуется явление визуальной цитации, история возникновения и проявления в различных видах искусства, рассматриваются проблемы, связанные с унификацией термина, исследуются отношения автора с аудиторией в процессе расшифровки смыслов, изучаются разнообразные классификации и

указываются функциональные особенности визуальных цитат. **Во второй главе** приводится характеристика современной российской фотодокументалистики и формулируются особенности публикации документальной фотографии (в том числе с отсылками) в СМИ, анализируются примеры функционирования визуальных цитат в фотографиях С. Я. Максимишина (как формообразующий принцип) и особенности билдредакторского отбора подобных снимков в фотогалереях Коммерсант.ru. **В заключении** обобщаются выводы и формулируются положения, выносимые на защиту:

1. Визуальная цитата – семантически оправданное обращение в визуальном тексте к другим текстам (необязательно визуальным) или их фрагментам, характеризующееся рядом признаков.

2. Визуальные цитаты являются полифункциональными элементами фототекста, но единой классификации функций нет, что может послужить основой для дальнейших исследований.

3. Поскольку единой теоретической базы для изучения визуальных цитат в фотографии не существует, считаем уместным изучать ее, опираясь на исследования по филологической теории интертекстуальности, визуальной семиотике, фотопоэтике и истории фотографии, цитированию в других видах искусства.

ГЛАВА 1. ВИЗУАЛЬНАЯ ЦИТАЦИЯ КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Искусство постмодернизма зачастую рассматривается как единый интертекст. Интертекстуальность является основой современного мышления, указывать на это могут слова Р. Барта: «текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности»¹. Использование фоновых знаний в работе журналиста и в том числе документального фотографа – один из самых эффективных приемов установления контакта с аудиторией. Кроме того, сегодня визуальный способ получения информации превалирует над вербальным по той причине, что трансляция визуального контента происходит намного быстрее и при расшифровке информации языковая принадлежность реципиента не имеет значения. Как пишет А. Бергер, визуальная коммуникация «стала центральным аспектом жизни человека»². На стыке двух этих явлений возникает такое понятие, как визуальная цитация.

Если понимать цитирование широко, то это прямое обращение к тому, что уже известно и является авторитетным, вызывает ассоциации и воспринимается аудиторией определенным образом. С этой точки зрения все картины исторического жанра и большинство портретов являются цитатами самых разных прецедентных ситуаций и прецедентных имен (см. классификацию В. В. Красных³). Такой подход, безусловно, может быть верным, но так как фотография является «отпечатком реальности», принимать за цитату любой снимок известного человека или события было бы неразумно. Мы не можем отрицать, что отсылки к прецедентным именам и ситуациям являются цитатами, но отметим, что неотъемлемым свойством прецедентности является наличие в сознании носителей культуры

¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 428.

² Бергер Артур А. Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию. М., 2005. С. 18.

³ Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003. С. 172-173.

«национально-детерминированного, минимизированного инварианта... восприятия»⁴ предтекста. Иными словами, изображение известной личности или события мы будем считать цитатой лишь в том случае, если с ними связаны устойчивые ассоциации и коннотации, единые для всех представителей аудитории. Кроме того, к цитатам мы будем относить отсылки к известным произведениям искусства и феноменам культуры, языка и общественной жизни, наиболее распространенными в этом отношении являются отсылки к произведениям предшественников. Причем «многозначность, диалог заимствований, основанный на межкультурных коммуникациях, – явление, свойственное всем эпохам»⁵, поэтому изучение визуальных цитат мы начнем с примеров из истории, которые подтвердят этот тезис.

1.1. Явление визуальной цитации: история возникновения и определение феномена

Обращение к фоновым знаниям, культурной памяти народа и архетипическим образам было распространено еще в античную эпоху. Так, создание статуй богов, с одной стороны – неотъемлемая часть культуры того времени, но с другой – это цитация тех или иных мифов. Сама по себе Античность тоже служила платформой для подражания почти во всех последующих эпохах, древнегреческие мифы продолжают цитироваться и по сей день. Как пишет Ю. И. Арутюнян, «ссылка на античное наследие со времен Ренессанса рассматривалась как возвращение к утраченной красоте,

⁴ Красных В. В. Указ. соч. С. 169.

⁵ Арутюнян Ю. И. Цитаты и аналогии: некоторые аспекты изучения влияний в искусстве прошлого и современности. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsitaty-i-analogii-nekotorye-aspekty-izucheniya-vliyaniy-v-iskusstve-proshlogo-i-sovremennosti> (Дата обращения: 02.05.2018)

возвышенности, идеальной ясности и классической законченности работ»⁶. А если учитывать тот факт, что культура развивается циклично, становится очевидным, что цитирование работ предшественников – закономерный процесс даже в поисках новых культурных форм.

В живописи один из самых известных примеров визуальной цитаты принадлежит Рафаэлю Санти. В своей картине «Обручение Девы Марии» он повторил композиционную схему, которая использовалась его учителем Пьетро Перуджино в «Обручении Марии». Еще один пример своеобразного «ремейка» – полотно Сальвадора Дали «Параноико-критический вариант «Кружевницы» Вермеера» (1955)⁷. В данном случае предтекст прямо указан в названии картины. В подобных проявлениях уместен следующий тезис: «Художник находится в постоянном диалоге (будь то восхищение или противоборство) с существовавшими до него стилевыми формами»⁸. Тем не менее, можно говорить не только о стилевом влиянии, но и о намеренном обращении к опыту других мастеров с целью наладить более тесный контакт со зрителями, а также приобщиться к лояльному кругу аудитории авторитетного предшественника.

Исследователь Т. Ю. Серикова дает такое объяснение популярности обращения живописцев к работам предшественников: «Чтобы упростить восприятие своего произведения реципиентом, художники часто используют...образы, уже найденные предшественниками...Такой образ-ремейк имеет сложную, многоуровневую структуру: он содержит визуальную основу (прочно вошедшую в сознание зрителя) и новый художественный образ, вновь созданный на крепком фундаменте

⁶ Там же.

⁷ Серикова Т. Ю. Взаимосвязи художественного и визуального в произведениях искусства. [Электронный ресурс] URL: http://archvuz.ru/2010_3/8 (Дата обращения: 14.06.2017).

⁸ Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М., 2004. [Электронный ресурс] URL: <http://fege.narod.ru/librarium/dobricina/dobricina3.htm> (Дата обращения: 24.04.2018)

произведения уже существующего»⁹. Таким образом, визуальная цитата вписывает произведение в культурный контекст и служит дополнительным средством выразительности. Интересно, что «фундаментом» может служить и известный образ, и сюжет, и композиционная структура. Будет ли цитата считана аудиторией, зависит в том числе и от формата самой цитаты – известный образ увидит большинство, а повторение замысловатой композиции – только знатоки искусства.

Ярким примером проявления цитации в фотографии еще на этапе ее становления могут служить «безголовые» фотоколлажи Викторианской эпохи. Существуют разные версии того, кто создал первую подобную фотографию и почему они стали столь популярны. Одним из самых известных примеров является снимок Оскара Рейландера под названием «Голова Святого Иоанна Крестителя на блюде». Неважно, была эта фотография первой, либо какая-либо другая, все остальные фотографы обращались к одному предтексту и сформировали не только новый жанр фотографии, но и единый гипертекст.

По мнению А. А. Зори, «в древности и в Средние века понятие канона, в Новое время – школы, традиции, система обучения мастер-подмастерье – все это неизбежно вызывало цитирование в произведениях искусства»¹⁰. Но тогда это было связано, прежде всего, с повторением формы либо канонических сюжетов, мы же в работе будем больше опираться на примеры семантического использования цитат, которые намеренно включаются автором для создания новых смыслов. Кроме того, здесь речь идет о цитировании внутри одного вида искусства (в данном случае – живописи), а мы говорим о том, что визуальная цитация сегодня исследуется с позиции интермедиальности (разновидность интертекстуальности, при которой цитируются предтексты из любых культурных сфер), при которой

⁹ Серикова Т. Ю. Указ. соч.

¹⁰ Зоря А. А. Типология цитирования в искусстве второй половины XX века. [Электронный ресурс] URL: <http://www.actual-art.org/129-st2012/zap19-20/499-zorya-tipologiya-tsitirovaniya.html> (Дата обращения: 14.04.2018).

происходит взаимодействие фотографии с литературой, фольклором, живописью, кино, театром и даже музыкой.

В XX веке, с возникновением парадигм модернизма, а затем и постмодернизма, количество снимков, использующих отсылки к известным произведениям и прецедентным образам, увеличивалось. Причем это проявлялось как в постановочных фотографиях и фотоколлажах, так и в документальной фотографии (когда при съемке известного события или уличной сцены можно было проследить предтекст благодаря использованию подобной композиционной схемы или похожего сюжета). Так, А. М. Родченко еще в 1920-е годы писал: «Что снимать – знает каждый фотокружок, а как снимать – знают немногие. Снятый рабочий под „Христа“ или „лорда“ и снятая работница под „богоматерь“ говорят о том, что лучше и что важней»¹¹. Уже в эпоху соцреализма фотографы настаивали на том, что форма так же важна, как и содержание, поскольку такой формальный принцип, как визуальная цитация, позволяет привлекать фоновые ассоциации и за счет этого усиливать эмоциональное воздействие изображения.

Л. Волков-Ланнит, исследователь советской фотографии, писал о ней: «Тот, кто стремится к завершенности формы, не может пренебрегать опытом своих предшественников, обходить вопросы культурного наследия. Фотограф, так же как живописец, должен изучать и соответственно использовать все прогрессивные достижения мирового искусства. Творческие искания немислимы без преемственности традиций всей культуры, накопленной человечеством»¹². Таким образом, в понимании некоторых исследователей опора на фоновые знания является одной из неотъемлемых коммуникативных компетенций фотографа.

В послевоенное время культура пришла к состоянию кризиса, сущность которого сформулирована в работе Ф. Фукуямы «Конец истории и последний человек». По мнению автора, современные художники исчерпали

¹¹ «Новый ЛЕФ». 1928. № 11. Цит. по: Лаврентьев А. Н. Ракурсы Родченко. М., 1992. С. 211.

¹² Волков-Ланнит Л. Ф. Искусство фотопортрета. М., 1967. С. 102-103.

свой творческий потенциал, разучились созидать что-то оригинальное, и все, на что теперь способны, – это «варьировать фрагменты мирового культурного наследия, играть с ними, придумывать необычные, даже эпатажные комбинации, цитировать классику»¹³, в общем – «выдавать за новое тщательно причесанное и загримированное старое»¹⁴. В эпоху постмодернизма приобретает ценность не только образ творца-интеллектуала, свободно оперирующего фоновыми знаниями, но и образ, по Р. Барту, «идеального читателя» (зрителя), способного считывать культурные коды. Кроме того, ставится вопрос о том, от кого больше зависит конечный эффект снимка – от автора или от самого зрителя (о данной теории Р. Барта речь пойдет ниже).

Таким образом, современное искусство стремится выстроить мост между прошлым и настоящим, создать новые шедевры в опоре на опыт предшественников. Так об этом писал Т. Адорно: «Если произведение искусства не подражает ничему, кроме самого себя, то его в состоянии понять лишь тот, кто ему подражает»¹⁵. Иными словами, сегодня восприятие визуальных текстов уже невозможно без обращения к глобальному гипертексту.

Несмотря на активную эксплуатацию приема цитирования в живописи, а впоследствии в фотографии, четкого определения этого явления в науке пока нет – в разных работах можно встретить такие дефиниции, как «визуальное цитирование»¹⁶, «прецедентные визуальные феномены»¹⁷, «прецедентные визуальные образы»¹⁸, «визуальная аллюзия»¹⁹, «визуальная интертекстуальность» и т. д.

¹³ Зоря А. А. Указ. соч.

¹⁴ Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. М., 2004. С. 67.

¹⁵ Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 185.

¹⁶ См. об этом у Фатеева А. В., Зори А. А.

¹⁷ См. работы Мардиевой Л. А.

¹⁸ См. там же.

¹⁹ См. например: Горбачева О. Н., Каменева В. А. «Визуальные стилистические средства в социальной Интернет-рекламе, или зарождение визуальной стилистики текста».

Для того чтобы разобраться, какой из терминов наиболее подходит для определения описываемого явления, нужно прежде всего сказать, что такое интертекстуальность (по определению Ю. Кристевой – «межтекстовый диалог»²⁰). Интертекстуальность представляет собой диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смыслов. В данной работе мы будем понимать текст как зафиксированную мысль в любом виде, будь то высказывание, фотография, фильм, музыкальное произведение или результат журналистской деятельности. Если говорить словами Р. Барта, современный постмодернистский текст есть «идущее на наших глазах производство, „подключение“ к другим текстам, другим кодам (сфера интертекстуальности), связанное тем самым с обществом, Историей, но связанное не отношениями детерминации, а отношениями цитации»²¹. Можно говорить о том, что культурная память народа представляет собой своеобразный текст, который может быть «разобран» на различные аллюзии и цитаты.

Визуальную цитату можно определить как частный случай интертекстуальности, «семантически оправданное использование в визуальном тексте другого текста или его элементов..., рассчитанное на узнавание адресатом...предтекста»²². Подобные проявления интертекстуальности мы будем называть именно цитатой, потому как это понятие в широком смысле уже включает в себя такие явления как аллюзия, реминисценция, прецедентный текст и т.д. Более того, исследователи интертекстуальности называют такие отсылки именно цитатами. Так, С. И. Сметанина в монографии «Медиа́текст в системе культуры» описывает фотографию и фотоплакат как «фототекст», фоном для которого могут

²⁰ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 435.

²¹ Барт Р. Избранные работы...С. 424.

²² Фатеев А. В. Прием визуального цитирования в работе медиадизайнера: критерии успеха. [Электронный ресурс] URL: <http://www.online-science.ru/userfiles/file/asdahsbwmlai8sattudqhkopctytxde.pdf> (Дата обращения: 14.06.2017).

служить «„цитаты“ живописи», в особенности это касается сюжетов, которые относятся к разряду «бродячих»²³. Отметим, что в данной работе мы рассматриваем цитирование достаточно широко, понимая, что предтекстами могут служить не только произведения искусства в самом различном проявлении, но и прецедентные имена, ситуации и образы. Именно поэтому мы обращаемся к работам, которые исследуют не только визуальную цитацию, но и прецедентные визуальные феномены.

Кстати говоря, в этой терминологии существует одна неопределенность, которую в своих исследованиях попыталась объяснить Л. А. Мардиева: это разграничение прецедентных визуальных феноменов (ПВФ) и прецедентных визуальных образов (ПВО). По ее определению, прецедентные визуальные образы – «это хранящиеся в памяти представителей определенного социокультурного сообщества зрительные образы культурного пространства (термин «образ» понимается нами как единица мысленного кода...говоря о прецедентных визуальных образах, мы имеем в виду те образы сознания, которые имеют визуальную природу», а прецедентные визуальные феномены – «это результат объективации (материализации, овеществления) визуального образа в текстовых (иконических и вербальных) структурах»²⁴. Иными словами, прецедентный визуальный образ – это ментальный, идеальный концепт, который имеет визуальную природу и в сознании аудитории тесно связан с каким-либо коллективными ассоциациями, а прецедентный визуальный феномен – это уже конкретный пример воплощения ПВО в визуальном тексте. Такое разграничение понятий полезно для нас в данной работе, поскольку важно понимать отношения предтекста (которым может являться не только текст в

²³ Сметанина С. И. Медиа-текст в системе культуры: Динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века. СПб, 2002. С. 103.

²⁴ Мардиева Л. А. Коллективная культурная память общества (прецедентные визуальные образы и феномены) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 3(15). Пермь, 2011. С. 203.

широком его понимании, но и сжатый ПВО) и цитаты, в которой воплощена отсылка к нему.

Поскольку изучение интертекстов в российской научной среде берет свое начало с работ М. М. Бахтина («наша жизненно-практическая речь полна чужих слов: с одними мы совершенно сливаем свой голос, забывая, чьи они; другими мы подкрепляем свои слова, воспринимая их как авторитетные для нас; третьи, наконец, мы населяем своими собственными чуждыми или враждебными им устремлениями»²⁵), считаем уместным рассмотреть базовые признаки визуальных цитат на основе филологической теории интертекстуальности и прецедентного текста. В семиотике фильмы, изображения, скульптуры, музыка приравниваются к текстам, так как они «функционируют как непрерывные единства»²⁶. Более того, «помимо своей обычной роли, современная предметная среда, отдельные предметы, а также визуальные произведения (дизайн, графика и искусство) выступают как языковые сообщения, адресованные человеку, и он должен уметь прочесть и понять их»²⁷. Многие ученые склоняются к тому, чтобы рассматривать окружающий нас мир с позиции текстовых отношений: «всё, что несет на себе печать человеческой мысли, – своеобразные тексты»²⁸. Все это отличает семиотический подход, а мы в рамках данной работы как раз будем ориентироваться и на лингвокультурологическую теорию цитирования и прецедентного текста, и на визуальную семиотику. Теория прецедентного текста оказывается полезной для изучения визуальной интертекстуальности, поскольку «семиотический подход к исследуемому явлению предполагает, что прецедентность – это отражение (но не пассивное, а созидательно-творческое!) в сознании значимой для общества информации о культурном

²⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 115.

²⁶ Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 7 т. М., 2004. Т. 3: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихотворение. С. 123.

²⁷ Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и воспринимает мир. М., 2006. С. 13.

²⁸ См.: Текст как явление культуры / отв. ред. А. Н. Кочергин, К. А. Тимофеев. Новосибирск, 1989.

пространстве, часть общей, не только языковой, картины мира, что прецедентность – это коллективная культурная память общества»²⁹. Особенной актуальными для нас будут исследования, посвященные изучению функций прецедентных феноменов, и работы, в которых описываются различные подходы к их классификации.

В доказательство нашей позиции о том, что уместно рассматривать визуальные цитаты на фоне филологической теории интертекстуальности, можно привести также цитату В. И. Михалковича: «коль скоро изображение и слово „читаются“ в опоре на опыт, на „апперцепционную базу“, различия между ними стираются»³⁰. Вместе с тем, понимание изображения как текста зрительского опыта приводит к осознанию двух проблем, о которых пишет исследователь.

Первая проблема сводится к следующему: в изобразительной знаковой системе отсутствует словарь, набор определенных эквивалентов вербального слова, которые приняты обществом. Как отмечает автор, подобный словарь может складываться из «предметных форм, с которыми у зрителя связаны понятия и представления»³¹. В таком случае речь может идти об уже упомянутых выше «национально-детерминированных инвариантах восприятия»³² этих предметов, о тех фоновых, общих ассоциациях, которые с ними связаны.

Вторая проблема состоит в том, что многими теоретиками изображение воспринимается как неделимое, ведь в нем отсутствуют элементы, подобные фонемам и морфемам в языке. Однако экспериментами А. Л. Ярбуса (он отслеживал движение зрачков при взгляде на картины и выяснил, что взгляд фиксируется только на определенных, значимых частях)³³ доказана членимость изображения, но она является не формальной, а семантически

²⁹ Мардиева Л. А. Коллективная культурная память общества ... С. 203.

³⁰ Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986. С. 13-14.

³¹ Михалкович В. И. Указ. соч. М., 1986. С. 14.

³² Красных В. В. Указ. соч. С. 70

³³ См.: Ярбус А. Л. Роль движений глаз в процессе зрения. М., 1965.

значимой. Эти части не имеют строго фиксированной формы, вариативны, вместе с тем «для воспринимающего они конкретны, материальны, реальны»³⁴. Н. Н. Волков называл их «чувственными датами»³⁵, С. М. Эйзенштейн – «аттракционами»³⁶, а впоследствии воздействующими моментами. К таким элементам, привлекающим взгляд и обращающим на себя внимание, можно отнести и визуальные цитаты. Причем здесь может быть несколько вариантов действий реципиента: 1) цитата узнана сразу и потому привлекает его внимание; 2) цитата воспринята как инородный элемент и зритель стремится разгадать, с какой целью автор использовал такой прием. В любом случае, визуальная цитата в документальной фотографии перетягивает на себя значительную часть внимания аудитории.

Стоит отметить, что мы рассматриваем не бытовую фотографию, а документальную, которая становится достоянием общественности и распространяется в массы по различным каналам коммуникации (СМИ, интернет-ресурсы, выставки и т. д.). И в такой ситуации любой объект съемки представляется как исключенный из сферы повседневной жизни, он становится объектом осознания, мнений, оценок, осмысливается при помощи опоры на фоновые знания. В психологии и социологии это понимается под разными дефинициями: «запас знаний», «совокупный социальный опыт», «модель мира»³⁷ – но, так или иначе, обозначает набор знаний и представлений, известный почти всем представителям народа/человечества. По мнению А. Н. Леонтьева, «психологический мир», как он называл этот феномен, вообще является пятым измерением реальности и представляет собой «смысловое поле, систему значений»³⁸. Съемка переводит объект из мира реального в пятое измерение и в процессе этого перевода фотограф оперирует упомянутыми выше «чувственными датами».

³⁴ Михалкович В. И. Указ. соч. С. 14.

³⁵ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 24.

³⁶ Эйзенштейн С. М. Избр. Произведения: в 6-ти т. М., 1964. Т. 2. С. 270.

³⁷ Дридзе Т. М. Язык и социальная психология. М., 1980. С. 128.

³⁸ Леонтьев А. Н. Избр. психологические произведения. М., 1983. Т. 2. С. 253.

При этом аудитория, пытаясь декодировать заложенные смыслы, начинает процесс познания, который может продолжаться очень долго. Так об этом пишет Ю. И. Арутюнян: «Попытка интерпретации сводится к поиску аналогий, выявлению источников, обнаружению влияний, трактовка базируется на объяснении смысла, каждое истолкование порождает новые значения. Процесс бесконечен»³⁹. Речь идет о разновидности цитирования, называемой палимпсестом (многослойной цитатой, когда у изображения может быть сразу несколько предтекстов, причем даже из разных семиотических систем). Интересно, что в таком случае всегда присутствует вероятность многозначности интерпретаций и сумма значений всех источников никогда не равна конечному эффекту, который производит фотография.

В разговоре о многообразии источников стоит отметить, что любой прецедентный текст характеризуется реинтерпретируемостью – воплощением в самых разных видах искусства⁴⁰. В этом отношении прецедентные тексты принято разделять на вербальные (продукты речемыслительной деятельности) и невербальные (произведения искусства, основанные на различных источниках)⁴¹. Таким образом, документальная фотография в качестве носителя информации может транслировать цитаты из самых разных сфер искусства, а также эксплуатировать прецедентные ситуации, имена и образы.

Кроме того, исследователи выделяют в лингвистике такое понятие как «интериконичность» – «это отсылка к прототексту (тексту-источнику) не вербального, а визуального характера, визуализированная интертекстуальность, востребованная не только в комиксах, карикатурах, рекламе, но и в креолизованных текстах»⁴². То есть фотография может быть как носителем цитаты, так и источником цитирования.

³⁹ Арутюнян Ю. И. Указ. соч.

⁴⁰ Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987. С. 216.

⁴¹ Красных В. В. Указ. соч. С. 171.

⁴² Варченко В. В. Цитатная речь в медиа-тексте. М, 2012. С. 36.

Такое качество, как «эстетическая выраженность», присущее цитатному письму, в фотографии приобретает еще большее значение (культура «втягивается» в процесс осмысления актуальных событий)⁴³. Можно говорить и о том, что отсылки к признанным образцам мировой культуры усиливают эстетическую значимость подобных снимков. Особенно явно это проявляется, к примеру, в эксплуатации религиозных образов при съемке каких-либо бедствий, катастроф, войн. Это усиливает эмоциональное воздействие фотографии. С. Сонтаг в книге «Смотрим на чужие страдания» пишет: «ощутить пульс христианской иконографии в некоторых снимках войны и бедствий – вовсе не будет сентиментальной проекцией», более того, такие аллюзии добавляют изображению «ауру и красоту»⁴⁴. Вместе с тем, автор замечает, что со временем такие отсылки теряют силу, так как в современном обществе реже обращаются к религиозным мотивам. Канонические образы, которые распознаются наверняка, не так обширны: это Распятие и образ Богородицы.

Практически все формы выразительности в фотографии оказывают большое влияние на зрителя, так как «взгляд – самая тонкая, а потому самая эффективная форма осуществления власти»⁴⁵. А визуальная цитация – это комплекс интересной формы и многослойного содержания.

Отметим некоторую дихотомию в использовании цитат: выбор, который делает журналист в пользу «чужого» текста, «повышает субъективность воссоздаваемой картины мира», но одновременно с этим данный предтекст признан культурой как «авторитетный знак, и имеет интерсубъективный характер». Таким образом, фотограф выражает личное отношение за счет обращения к авторитету, что повышает степень доверия к позиции автора и усиливает воздействие фотографии. Вместе с тем, не

⁴³ Сметанина С. И. Указ. соч. С. 133-134.

⁴⁴ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. [Электронный ресурс] URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1051480/7/Zontag_-_Smotrim_na_chuzhie_stradaniya.html (Дата обращения: 14.05.2018).

⁴⁵ Савчук В. В. Философия фотографии. СПб, 2005. С. 17.

исключен такой исход, когда объем фоновых знаний фотографа и зрителя оказался неравным и цитата не считалась, либо была расшифрована неверно.

В условиях коммуникации с активным использованием цитат большое значение приобретает такое понятие, как «пресуппозиция» – «зона пересечения когнитивных пространств коммуникантов»⁴⁶, то есть набор фоновых знаний, который известен как адресанту, так и адресату. Распознавание отсылок к прецедентам является показателем принадлежности получателя информации к данной эпохе и культуре. Таким образом, необходимой составляющей коммуникативной компетенции реципиента является культурная компетенция⁴⁷. Чем шире пресуппозиция аудитории и фотографа-документалиста, тем интереснее зрителю обращаться к работам того или иного автора, при этом зритель уже не столько стремится получить информацию, сколько ищет знакомую ему систему ценностей и стереотипов, выраженных в отсылках к конкретным произведениям. Стоит отметить, что сегодня «фоновая интертекстуальность... воспринимается нередко как коммуникативная помеха... и не интерпретируется в полном объеме потребителем СМИ. Для того чтобы интертекстуальный знак в тексте реализовал свою когнитивную (познавательную) функцию, он должен быть точно выбран (с учётом культурного фонда потенциального читателя) и максимально разъяснен: подтекст переведен в текст, имплицитное – в эксплицитное, эвристика – в дидактику»⁴⁸. При неумелом подходе отсылки к предтексту могут вызывать у аудитории негативную реакцию. В этом отношении важно понимать и тот факт, что отбор фотографий в СМИ очень зависит от направленности издания – например, фотография политического деятеля с визуальной цитатой, которая создает иронический подтекст, в одних изданиях будет востребована, а в других – категорически нежелательна с точки зрения внутриредакционной цензуры.

⁴⁶ Гудков Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. М., 2003. С. 94.

⁴⁷ Гудков Д. Б. Прецедентные имена в языковом сознании и дискурсе // Мат-лы XI конгресса МАПРЯЛ. Братислава, 1999 г. / Под ред. Прохорова. М., 1999. С. 120.

⁴⁸ Варченко В. В. Указ. соч. С. 37.

Интересен взгляд В. И. Михалковича в монографии «Изобразительный язык средств массовой коммуникации»: культурный опыт зрителя имеет особое значение, когда необходимо ответить на какой-либо вопрос, глядя на изображение: «опыт, образующий „апперцепционную базу“ позволяет интерпретировать... элементы – давать им значения». Иными словами, адресат визуального сообщения разбивает его на элементы «значимые, релевантные и на незначимые, несущественные в данной частной задаче»⁴⁹. Именно поэтому стоит учитывать контекст, в котором существует документальный снимок: опубликован он на страницах издания, является частью фотоистории или висит в галерее с подписью в одну строку. В любом случае, аудитория воспринимает его как поликодовый текст – неотделимо от вербальных комментариев. Ярким примером такого восприятия являются фотогалереи Коммерсант.ru, а которых пойдет речь во второй главе. По мнению С. Г. Кара-Мурзы, текст и изображение «входят в резонанс и взаимно „раскачивают“ друг друга, поэтому самые эффективные средства информации всегда основаны на контрапункте, гармоничном многоголосии смысла и эстетики»⁵⁰. Такой синергетический эффект достигается благодаря двум факторам. Во-первых, идет воздействие одновременно на несколько каналов восприятия, что позволяет дольше удерживать внимание аудитории. Во-вторых, добавление к тексту какого-либо изображения или, напротив, текста к изображению значительно снижает «порог усилий, необходимых для восприятия сообщения»⁵¹. В третьих, при помощи этого взаимодействия достигается манипулятивный эффект: «Человек может... „фильтровать“ сообщения, которые он получает по одному каналу... Когда эти каналы соединяются, эффективность внедрения в сознание резко возрастает – „фильтры“ рвутся»⁵². Можно сказать, при помощи механизмов поликодового текста достигается синергетический эффект, который позволяет СМИ более

⁴⁹ Михалкович В. И. Указ. соч. С. 13.

⁵⁰ Кара-Мурза С. Г. Власть манипуляции. М., 2007. С. 115.

⁵¹ Там же. С. 115.

⁵² Там же. С. 350.

эффективно воздействовать на аудиторию. Причем в теории С. Г. Кара-Мурзы речь идет о простом наложении текста и изображения, а если изображение и текст включают в себя цитаты, то количество знаковых систем, необходимое для расшифровки смыслов, увеличивается, следовательно, аудитория вступает в более тесный контакт с автором публикации в попытке разгадать все заложенные идеи. Тем не менее, в таком симбиозе исследователи чаще всего приписывают визуальному компоненту главенствующую роль: «визуальные средства в отличие от вербальных или интеллектуальных (слово, понятие, теории) позволяют человеку практически мгновенно воспринимать запрограммированное воздействие, причем это воздействие является и более глубоким, поскольку визуальные системы влияют не только на интеллект, но и на эмоционально-чувственный базис человека»⁵³. Более того, Р. Барт при изучении рекламы (но в итоге такая классификация актуальна и для СМИ) выделяет три вида сообщений: 1) языковое сообщение (вербальное); 2) денотативное иконическое сообщение («буквальное» изображение); 3) коннотативное иконическое сообщение («символическое» изображение)⁵⁴. В нашей работе мы будем обращаться к изучению взаимодействия этих трех компонентов, но наибольшее значение для нас, конечно, будет иметь коннотативное изображение. Как пишет исследователь, фотография является сообщением без кода, поэтому сугубо объективное, денотативное сообщение без коннотаций – явление утопическое. Любое изображение так или иначе вписано в процесс культуры и несет на себе ее след.

Интересна также позиция А. А. Зори по поводу интерпретации визуальных цитат: «цитации в произведении искусства не существуют изолированно и в полной мере не самостоятельны. Зритель... идентифицирует не цитации в своей сущности, а художественные метафоры,

⁵³ Розин В. М. Указ. соч. С. 26.

⁵⁴ Барт Р. Риторика образа // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. [Электронный ресурс] URL: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94a.htm> (Дата обращения: 14.04.2018).

которые формируются на базе использованной цитаты или на стыке нескольких цитат. Таким образом, целью зрителя становится определение и расшифровка метафоры, существующей в произведении, и, как следствие, деконструкция данной метафоры на составляющие, то есть цитаты»⁵⁵. Имеет значение не только предтекст, но и то, в обрамлении какого средства выразительности преподнесена та или иная цитата, равнозначен ли новый контекст или происходит снижение пафоса изображения и т. д.

Активное обращение фотографа к фоновым знаниям значительно увеличивает интерактивность восприятия изображения и вовлекает зрителя в процесс сотворчества. Автор зашифровывает отсылки к тем или иным прецедентам, рассчитывая на определенную реакцию аудитории. Таким образом, использование визуальных цитат помогает фотографу очертить «свой» круг аудитории, вовлечь адресатов в коммуникацию. Вместе с тем, «уровень интерпретации текста... и степень приближения к замыслу автора зависят... от личностных психологических особенностей реципиента, таких как: быстрота реакции, наблюдательность, догадливость и т. п.»⁵⁶. Из этого тезиса можно сделать вывод, что конечный эффект от взаимодействия аудитории с фотоснимком предсказать нельзя.

Кстати говоря, в теории прецедентного текста придается очень большое значение личности и автора, и интерпретатора. Как пишет Л. А. Мардиева, ни одно явление прецедентности немислимо без субъекта, человека: «человек-личность, включенный в разнообразные социальные отношения, не только является создателем артефактов культуры, но и сам является продуктом культуры, и в конечном счете именно человек во всех его проявлениях и выступает для публицистики прецедентом»⁵⁷. То есть вся цитата завязана на индивидах: автор, интерпретатор, субъект прецедентного

⁵⁵ Зоря А. А. Указ. соч.

⁵⁶ Кудрина Н. А. Прецедентные высказывания иностранного происхождения в русском тексте: функции и особенности интерпретации // Текст: восприятие, информация, интерпретация. М., 2002. С. 252.

⁵⁷ Мардиева Л. А. Коллективная культурная память общества... С. 204.

имени или ситуации, лицо, изображенное на фотографии и т.д. Цитата сама по себе часто не несет особой художественной ценности, важно то, как она помогает выразить интенции автора и какие ассоциации вызывает в сознании адресатов.

Существует и другая интерпретация процесса расшифровки смыслов. М. Ямпольский пишет о том, что «текст существует единственно в восприятии зрителей и читателей (а не в интенциях автора)... только в чтении производится смысл»⁵⁸. В данном тезисе исследователь опирается на работы французского философа Р. Барта, который ввел такое понятие, как «смерть автора». По мнению Барта, «в нем [в тексте] нет записи об Отцовстве... Текст можно читать, не принимая в расчет волю его отца; при восстановлении в правах интертекста парадоксальным образом отменяется право наследования. Призрак Автора может, конечно, „явиться“ в Тексте, в своем тексте, но уже только на правах гостя...»⁵⁹ Согласимся, что такой подход имеет право на существование, но все же будем придерживаться тезиса о том, что расшифровка смысла, заложенного в фотографии, формально является совместным творчеством автора и зрителя, так называемым сотворчеством, о котором было сказано выше. Тем не менее, тенденция перекося в сторону аудиторного восприятия в этом процессе наблюдается все чаще: «Время мастера убывает, ибо конструкция создается из готовых „деталей“, время реципиента возрастает, ибо восприятие базируется на интенсивном поиске. Выставка все более превращается в сотворчество»⁶⁰. В таком процессе для каждого зрителя смысл фотографии будет различаться в зависимости от субъективных ассоциаций, объема фоновых знания реципиента и его пресуппозиции с фотографом.

⁵⁸ Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. [Электронный ресурс] URL: <http://yanko.lib.ru/books/betweenall/yampolskiy-pamyat-tiresiya.htm> (Дата обращения: 14.06.2017).

⁵⁹ Барт Р. Избранные работы...С. 419-420.

⁶⁰ Арутюнян Ю. И. Указ. соч.

Стоит сказать, что фотографии с визуальными цитатами оказываются полезными не только в СМИ как эффективный инструмент воздействия на аудиторию. Такие снимки часто становятся предметом изучения различных гуманитарных наук, в том числе, визуальной социологии. П. Штомпка объясняет: «Для визуальной социологии наиболее существенна особая разновидность коннотации образа – ассоциации, продиктованные не индивидуальными предпочтениями зрителя, связанными с его уникальным опытом, а правилами культуры, которые являются наследием исторических традиций коллектива»⁶¹. Такие фотографии раскрывает не только авторскую позицию, но и закономерности развития процессов в обществе, где практически любое событие затрагивает ассоциации аудитории и обращается к культурной памяти народа. Кроме того, существует еще одна область науки, в которой могут оказаться полезными снимки с визуальными цитатами: благодаря интертекстуальным фотографиям можно проанализировать, какие образцы культуры, произведения искусства, крылатые и прецедентные образы востребованы в обществе в тот или иной исторический период.

Подводя итог, сформулируем еще раз, что мы понимаем под визуальной цитатой. Итак, визуальная цитата – это семантически оправданное обращение в визуальном тексте к другим текстам (необязательно визуальным) или их фрагментам, обусловленное интенцией автора, обращенное к фоновым знаниям аудитории и вовлекающее ее в процесс сотворчества.

Сегодня подобные проявления прецедентности как нельзя актуальны, «поскольку время выдвинуло следующий постулат: максимум эмоций и смысла в минимальный отрезок времени»⁶². Подобному постулату соответствует и визуальная коммуникация в целом, и различные проявления

⁶¹ Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М., 2007. С. 85.

⁶² Журавлева Е. А. Прецедентные тексты начала XXI века (на материале прессы Казахстана). М., 2007. С. 17.

интертекстуальности, которые позволяют в сжатой форме при помощи отсылок к авторитету выразить авторскую позицию.

1.2. Многообразие классификаций визуальных цитат

Наиболее полную классификацию цитат по различным критериям выводит А. А. Зоря в статье «Типология цитирования в искусстве второй половины XX века». Исследователь разделяет цитаты по степени полноты, по объекту цитирования, по количеству цитат в отдельно взятом произведении, по степени контекстуализации и читаемости цитаты. Ниже мы опишем те способы классификации, которые представляются нам наиболее релевантными для данной работы.

Так, он выделяет полное цитирование (тотальное использование композиции, стилистики, сюжета предшественника) и неполное, когда «цитата является лишь составной частью художественного пространства последователя, не претендуя на доминирующую позицию»⁶³ Разумеется, второй вид более распространен, так как он обеспечивает большую творческую свободу. В данном случае цитата является отправной точкой для приращения смыслов и считывания аудиторией определенных коннотаций. Что же касается полного цитирования, когда цитата «занимает доминирующую роль в визуальном, эстетическом и нарративном строе работы»⁶⁴, то в данной ситуации возникает вопрос о разграничении цитирования и копирования (плагиата), ведь, по сути, единственное, чем отличаются работы – это культурная среда в ее временном проявлении. Разграничить эти понятия можно следующим образом: при копировании основная цель автора – как можно более точное воспроизведение предтекста, а «принцип цитирования в меньшей степени ограничивает мастера и дает

⁶³ Зоря А. А. Указ. соч.

⁶⁴ Там же.

большую свободу для творческой интерпретации»⁶⁵. Кроме того, копирование приводит к утрате «ауры» (В. Беньямин⁶⁶) произведения, которая делает его оригинальным.

Дело в том, что в документальной фотографии, в отличие от речи, полное копирование фактически невозможно, ведь она представляет собой не набор знаков, которые можно беспрепятственно повторить, а слепок реальности, который нереально воспроизвести один-в-один. Здесь же стоит оговориться, что «за мнимое влияние можно принять единство мотива, иконографическую близость или сюжетную переключку»⁶⁷. Пока не выявлено четких критериев, которые могли бы разграничить цитирование и копирование в фотографии, и это выходит за границы нашего диссертационного исследования.

По объекту цитирования А. А. Зоря разделяет цитаты на композиционные, сюжетные и стилистические. Автор отмечает, что подобные цитаты могут быть результатом художественных влияний, либо даже «банальным произведением или плагиатом»⁶⁸ (по У. Эко). В ходе анализа эмпирического материала мы выяснили, что такие проявления имеют место быть при повторении композиции и стилистики предшественника. Тем не менее, сюжетные цитаты, если они не являются полными, мы считаем не проявление плагиата, а попыткой обращения автора к авторитету.

По количеству цитат в произведении выделяют две разновидности цитирования – моноцитирование и палимпсест (полицитирование). Если с первым все понятно – это отсылка к одному предтексту, то палимпсест представляет собой сложный комплекс отсылок, ассоциаций, цитат, которые

⁶⁵ Трапезникова А. С. Копирование и цитирование как основа творческого метода (на примере иконописной практики Санкт-Петербурга). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/kopirovanie-i-tsitirovanie-kak-osnova-tvorcheskogo-metoda-na-primere-ikonopisnoy-praktiki-sankt-peterburga> (Дата обращения: 14.04.2018).

⁶⁶ См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

⁶⁷ Арутюнян Ю. И. Указ. соч.

⁶⁸ Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна: Сборник переводов и рефератов. Минск, 1996. С. 48.

в тесном взаимодействии порождают новые смыслы. В свою очередь полицитирование включает в себя две категории: коллажи и пастиши. Отличие в том, что коллаж является компиляцией художественных цитат и кодов стилистически разнородных, а пастиш предполагает стилизацию объектов цитирования и их гармоничное вписывание в финальное произведение искусства, «размывание жестких кавычек»⁶⁹.

Еще одним основанием для классификации цитат может стать степень читаемости. Здесь выделяют явные цитаты, намеренно подчеркнутые автором, и цитаты-намёки. По нашему мнению, первый тип цитат характерен для тех случаев, когда цель автора – открыто воздействовать на эмоции зрителя при помощи какого-либо узнаваемого образа. Цитаты-намёки же встречаются в творчестве авторов, которые стремятся сформировать «свой круг» аудитории. В таком случае цитата может быть не узнана «непосвященными» или будет воспринята как коммуникативный шум. Кроме того, такие фотографии могут быть самодостаточны и в содержательном плане цитата в них факультативна.

Как отмечает автор, все перечисленные выше типы цитат выделялись по формальному признаку. Существует и другой подход к классификации, основанный на содержательной стороне произведения искусства. Этот принцип уже опускает цитирование в плане композиции и стилистики и ориентируется на комплекс смыслов. Согласимся с автором, что такой подход к типологии представляется наиболее актуальным и интересным с точки зрения искусствоведения (а оно несомненно ближе к анализу фотографии, чем филологическая теория интертекстуальности), «поскольку именно интерпретация произведения и определение его значения в культурном пространстве современности имеют особое значение»⁷⁰. Итак, по характеру цитирования А. А. Зоря выделяет следующие виды цитат:

⁶⁹ Зоря А. А. Указ. соч.

⁷⁰ Там же.

- Ироническая. Чаще всего проявляется при переосмыслении исторических аллюзий в контексте современности. Этот тезис подтверждается словами У. Эко о том, что прошлое «нужно переосмыслить, иронично, без наивности»⁷¹. По мнению А. А. Зори, ироническое цитирование становится «самостоятельным средством художественной выразительности постмодерна»⁷². Отметим, что фотографии с интертекстуальными отсылками публикуются в СМИ чаще всего именно в ироническом ключе. «Постмодернистская ирония тотальна – она не щадит ничего, снижает любой пафос, любую попытку создания «вертикали», иерархии»⁷³.

- Игровая. Во всех сферах искусства постмодернизма игровое начало является одной из основополагающих черт. Так, по мнению И. Ильина, ««в отношениях между искусством и смыслом исчезла какая-либо однозначность: теперь это отношение чисто игровое»⁷⁴. Заметим, что документальная фотография является в большей степени отпечатком реальности, претендующим на объективность, чем произведением искусства, тем не менее, игровые цитаты в ней присутствуют. Они используются с целью показать множественность смыслов, обеспечить многозначное кодирование.

- Протестная. В данном случае «следует говорить о разрыве с прошлым ввиду изменившейся системы ценностей настоящего, о переработке предшественника ради указания на специфику современности»⁷⁵.

- Ностальгическая. Функция такой цитаты – выразить тоску автора по ушедшей эпохе. Причем, по мнению А. А. Зори это не только персональный, но и «социокультурный диагноз». Отмечается, что помимо

⁷¹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004. С. 396.

⁷² Зоря А. А. Указ. соч.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998. С. 187.

⁷⁵ Зоря А. А. Указ. соч.

ностальгии существует и ее антагонист – «культурная амнезия» (Я. Бубнова), но этот феномен не связан с цитатами из прошлого.

- Цитата как «функция памяти» похожа на ностальгическую, но отличается тем, что «не наделена тем ощущением тоски и пониманием невозможности вернуть прошлое»⁷⁶. В данном случае фотограф на основе опыта предшественников формирует собственное высказывание, обращенное к современности.

Интересен подход И. Добрицыной к классификации различного рода отсылок к предтекстам. Так, помимо интертекстуальности («как сопричастия в одном тексте двух или более текстов») она выделяет паратекстуальность (цитата считается во взаимодействии со всеми элементами поликодового текста), метатекстуальность («как комментирующая или критическая ссылка на некий предтекст»), интертекстуальность-пародирование⁷⁷. Такая классификация основана на исследовании Ж. Женетта, который все межтекстовые отношения объединял понятие транстекстуальность. Помимо интер-, пара- и метатекстуальности, он выделял также архитекстуальность (отношения, поддерживаемые текстом с родовой категорией, к которой он принадлежит) и гипертекстуальность (любые связи гипертекста с гипотекстом, текстом-предшественником)⁷⁸. Эти разновидности интертекста так или иначе встречаются в фотографии и мы будем их упоминать при анализе, но останавливаться на них подробно не видим смысла, так как в визуальном тексте, в отличие от вербального, эти категории достаточно сложно разграничить.

Если обращаться к филологической теории интертекстуальности, наиболее функциональная классификация прецедентных феноменов (ПФ) была разработана группой ученых во главе с Д. Б. Гудковым и В. В. Красных. Согласно их теории, все ПФ можно разделить на:

⁷⁶ Зоря А. А. Указ. соч.

⁷⁷ Добрицына И. А. Указ. соч.

⁷⁸ См.: Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré / Genette G. Paris, 1982.

а) прецедентные тексты (хорошо известные большинству представителей аудитории, законченные и самодостаточные продукты речемыслительной деятельности, будь то: произведения литературы, тексты песен, рекламы, фильмы, мифы и легенды и т. д.),

б) прецедентные высказывания (самодостаточная единица речемыслительной деятельности, смысл которой всегда «шире», чем сумма входящих в нее элементов). К ним относятся: фразеологизмы, пословицы и поговорки, крылатые выражения, речевые штампы;

в) прецедентные ситуации («некая „эталонная“, „идеальная“ ситуация, связанная с набором определенных коннотаций, дифференциальные признаки которой входят в когнитивную базу»);

г) прецедентные имена (индивидуальное имя, связанное с широко известным текстом или с прецедентной ситуацией. Это «сложный знак, при употреблении которого в коммуникации осуществляется апелляция не собственно к денотату, а к набору дифференциальных признаков данного ПИ») ⁷⁹.

Несмотря на то что рассматриваемые в классификации прецедентные феномены представлены как элементы вербального языка, данная типология может быть нам полезна. Так, различные проявления ПФ мы можем увидеть и в фотографии: отсылки к литературе, фильмам, рекламе (прецедентные тексты), иллюстрацию пословиц и поговорок, фразеологизмов, значимых символов (см. например фотографию Александра Петросяна, изображающую указующий перст. Приложение 2, рис. 1). Так пишет Л. А. Мардиева о прецедентных высказываниях в визуальном тексте: «В процессах коммуникации ПВ отправителя, объективированное при помощи невербальных знаков, подвергается реципиентом перекодировке, т.е. на стадии расшифровки сообщения прецедентное высказывание, действительно, образование вербальное. Однако с позиции отправителя сообщения ПВ

⁷⁹ Красных В. В. Указ. соч. 172-173.

может быть как вербальным, так и невербальным»⁸⁰. С прецедентными именами и ситуациями все немного сложнее, так как, по сути, почти все, что изображено на документальных фотографиях, публикуемых в СМИ, – это те или иные люди и ситуации. Часто они известны большинству представителей аудитории, поэтому здесь сложно судить о прецедентности: такая фотография может быть прямым отражением реальности без каких-либо значимых отсылок. Тем не менее, при анализе примеров мы будем обращаться к понятиям прецедентного имени и ситуации, когда подобные проявления будут связывать аудиторию с определенным набором коннотаций, актуальным именно для декодирования смысла всей фотографии.

В. В. Красных выделяет несколько типов прецедентных феноменов по широте охвата аудитории, такая классификация может быть актуальной и при описании визуальных цитат:

1) социумно-прецедентные феномены, известные любому представителю какого-либо социума и составляющие коллективное когнитивное пространство;

2) национально-прецедентные феномены, известные любому «среднему» представителю национально-лингвокультурного сообщества и входящие в национальную когнитивную базу;

3) универсально-прецедентные феномены, известные любому представителю *homo sapiens* и входящие в «универсальное» когнитивное пространство; этот тип носит сегодня достаточно условный характер⁸¹.

А. А. Евтюгина подобным образом делит прецедентные тексты «с помощью установок» на общенравственные, общенародные, общенациональные, общефилософские и т. д.⁸²

⁸⁰ Мардиева Л. А. Коллективная культурная память общества... С. 204.

⁸¹ Красных В. В. Указ. соч. С. 174.

⁸² Евтюгина А. А. Опыт анализа прецедентного текста. // Некоторые вопросы изучения славянских языков и литератур. Минск, 1990. С. 15.

К этим классификациям мы будем обращаться периодически при анализе конкретных примеров. Для анализа эмпирического материала целесообразной нам представляется классификация Е. С. Бриченковой, позволяющая «определить, из чего складывается культурная компетенция» аудитории. Она выделяет различные сферы-источники цитат и прецедентных текстов:

- 1) литературные источники;
- 2) фольклор;
- 3) реклама;
- 4) телевидение;
- 5) кино;
- 6) музыка, тексты песен («магнитофонная культура»);
- 7) живая разговорная речь;
- 8) речи известных людей и т.д.⁸³

Степень устойчивости визуальных цитат разного рода позволяет разделить их на два типа: «сильные тексты», которые «испытаны временем и присутствуют в национальной культуре на протяжении жизни более двух поколений» и «ключевые тексты текущего момента» – реклама, клипы, сериалы и т.д.⁸⁴ (сегодня также можно отнести к этому типу интернет-мемы, отсылки к которым активно используются в репортажной политической фотографии).

Л. А. Мардиева, изучая прецедентные визуальные феномены и их использование в СМИ, выводит собственную классификацию, базирующуюся на двух основаниях:

1. Собственно иконические прецедентные феномены, которые, в свою очередь, делятся на следующие типы:

⁸³ Бриченкова Е. С. Прецедентное высказывание в русскоязычном публицистическом дискурсе в целях преподавания РКИ. М, 2009. С. 58-59.

⁸⁴ Кузьмина Н. А. Интертекстуальный тезаурус языковой личности и методы его изучения // Интерпретатор и текст. Проблемы ограничений в интерпретационной деятельности. Новосибирск, 2004. С. 29.

- цитаты картин известных художников;
- цитации зрительных образов памятников;
- цитации плакатных текстов⁸⁵

2. Прецедентные жестовые знаки или, по определению В. М. Розина, «визуальное поведение»⁸⁶

3. Культурное пространство вещей («артефакты, легко семантизируемые как сигналы какой-либо особенности обладателя предмета, его принадлежности к определенной социальной группе или как символы» «в функции знаков-индексов»⁸⁷).

Изучение жестовых знаков, безусловно, является актуальной областью исследований, но выходит за рамки нашей работы. Поэтому к анализу жестов мы будем обращаться лишь в том случае, когда они связаны с большим набором культурных коннотаций или отсылают к какому-то прецедентному имени (как жест, свойственный известному человеку). Что же касается прецедентных вещей/предметов, то к подобным проявлениям нам будет любопытно обратиться.

Наконец, выведем собственную классификацию визуальных цитат. Она основана на исследовании Б. В. Томашевского, который задолго до появления термина «интертекстуальность» рассматривал такой процесс как «схождение». Под ним он понимал следующие разновидности отсылок: 1) сознательное цитирование; 2) бессознательное воспроизведение какого-либо шаблона; 3) случайное, непредвиденное совпадение⁸⁸. Данная классификация кажется нам интересной потому, что она ориентируется на случаи успешного и ошибочного декодирования цитат, причем как со

⁸⁵ Мардиева Л. А. Прецедентные визуальные феномены в газетно-журнальных текстах. // Вестник ТГГПУ. 2007. №1(8). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pretsedentnye-vizualnye-fenomeny-v-gazetnozhurnalnyh-tekstah> (Дата обращения: 02.05.2018).

⁸⁶ Розин В. М. Указ. соч. С. 13.

⁸⁷ Мардиева Л. А. Коллективная культурная память общества... С. 205.

⁸⁸ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.-Л., 1930.

стороны аудитории, так и со стороны автора. На ее основе мы выделяем такие варианты возникновения визуальных цитат:

1. Фотограф сознательно цитирует известный сюжет, а аудитория его распознает. Пожалуй, самый распространенный тип отсылки, который способствует установлению наиболее тесного контакта автора с аудиторией.

2. Неосознанная цитата (зритель видит предтекст, который на самом деле не предполагался автором). Этот тип интересно изучать с точки зрения теории Р. Барта о «смерти автора». Именно в таком случае зритель становится истинным автором и интерпретирует смыслы, опираясь на собственный багаж фоновых знаний. Как мы писали выше, «цитаты могут носить программный характер, но могут и подсознательно проявляться в произведении, быть отражением закономерностей педагогической системы, зависеть от единства сюжета и иконографии»⁸⁹

3. Цитата, зашифрованная автором, не узнана аудиторией. Здесь следует упомянуть о таком понятии как пресуппозиция и «свой круг» аудитории. Если объем фоновых знаний фотографа и зрителя недостаточно пересекается, цитата воспринимается как коммуникативный шум, либо аудитории ее просто не замечает и интерпретирует смысл снимка независимо от интертекстуальных отсылок.

Подводя итог, скажем, что в визуальном тексте практически любая классификация отсылок представляется нам условной. Если говорить о формальных признаках разграничения, стопроцентно отнести цитату к тому или иному виду иногда сложно, поскольку визуальная знаковая система в плане фотографического языка слабо изучена и не имеет единого «словаря». Что же касается классификаций по интенциональному принципу (какую цель преследовал автор, какой посыл и настроение хотел передать), здесь с уверенностью можно судить о чем-либо только после интервью с фотографом. Даже сферу-источник мы не можем гарантированно определить, так как иногда сложно разграничить, процитирован фильм или книга, миф

⁸⁹ Арутюнян Ю. И. Указ. соч.

или произведение искусства, созданное на основе этого мифа и т. д. Тем не менее, отрицать наличие тех или иных визуальных отсылок в фотографии нельзя. А описать и проанализировать их мы можем, ориентируясь на эти условные классификации, поскольку необходимо разграничить эмпирический материал и продемонстрировать его многообразие.

1.3. Функции визуальных цитат в документальной фотографии

Документальная фотография – творчество особого рода. Она всегда отражает реальную жизнь без прикрас и делает это с какой-либо целью. Довольно точно суть документальной фотографии отражает определение из американской энциклопедии: «Изображение реального мира фотографом, чья цель – сообщить что-то важное, сделать комментарий, который будет понят зрителем»⁹⁰. С этой точки зрения, любой документальный снимок оказывается вписанным в исторический и культурный контекст и не может быть расшифрован без их понимания. Более того, исследователь фотографии С. Сонтаг пишет: «Окажут ли фотографии моральное воздействие — зависит от наличия соответствующего политического понимания ситуации. Если такового нет, фотографии исторических боен скорее всего будут восприниматься просто как нереальные или как деморализующий удар по нервам»⁹¹. Таким образом, можно сделать вывод, что фоновые знания в широком понимании, будь то ориентация в современной политической ситуации или умение распознавать отсылки к известным произведениям, всегда задействованы в процессе восприятия фотографии и влияют на расшифровку смыслов.

Именно поэтому в данной работе особое значение будет иметь теория Ролана Барта о двух началах в фотографии: *studium* — фотографии в рамках

⁹⁰ Documentary Photography // Life Library of Photography. 1983. P. 12.

⁹¹ Сонтаг С. О фотографии. [Электронный ресурс] URL: <http://www.rulit.me/books/о-фотографии-download-free-280021.html> (Дата обращения: 14.06.2017).

культуры и фоновых знаний, это поле всегда отсылает «к блоку классической информации», если фотографии, созданные в этом русле, «волнуют», такая эмоция все равно «проходит через рациональное реле нравственной и политической культуры»; *punctum* — сугубо личная, эмоциональная интерпретация фотографии, «это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)»⁹². Отношение к визуальной цитации, безусловно, имеет *studium*, поиск которого заставляет «сталкиваться с интересами фотографа, входить с ними в созвучие, одобрять или не одобрять их, но всегда их понимать, обсуждать наедине с собой, ибо культура (к которой восходит *studium*) это контракт между творцами и потребителями»⁹³. Такое наблюдение в области семиотики фотографии позволяет сделать вывод о том, что наличие культурных отсылок вовлекает зрителя в процесс сотворчества.

Для детального изучения случаев проявления визуальной цитации в документальной фотографии необходимо выявить, какие функции, помимо вовлечения в процесс сотворчества, выполняют визуальные цитаты.

Цитаты и прецеденты являются полифункциональными элементами любого текста, в том числе визуального. Одной из основных функций интертекстуальности и, в частности, визуальных цитат является смыслообразующая («позволяет ввести некоторую мысль или конкретную форму представления мысли»)⁹⁴. По мнению Л. А. Шестак, тексты, содержащие культурные отсылки, способны сочетать в себе «информационную насыщенность и экономичность выражения»⁹⁵. Таким

⁹² Барт Р. *Camera Lucida*. Комментарий к фотографии. [Электронный ресурс] URL: http://booksafe.net/read/rolan_bart-camera_lucida_kommentariy_k_fotografii-237778.html#p1 (Дата обращения: 14.06.2017).

⁹³ Там же.

⁹⁴ Фатеева Н. А. *Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов*. М., 2000. С. 22.

⁹⁵ Шестак Л. А. *Прецедентный текст в структуре русской языковой личности: когнитивная природа и структурные модели // Искусство, образование, наука в преддверии III тысячелетия: Сб.ст.* Волгоград, 1999. С.449.

образом, здесь выделяется информативная функция, которая в визуальном тексте тесно связана с экспрессивной.

Также визуальные цитаты выполняют контактоустанавливающую функцию⁹⁶ и функцию привлечения внимания аудитории. Здесь уместно сказать о персуазивной (убеждение в своей точке зрения) и парольной функциях (устанавливает принадлежность к определенной социальной, возрастной, политической и т. д. группе, отделяет «свое» от «чужого»)⁹⁷. Стоит отметить, что оценка, выраженная при помощи цитат, «подчеркнуто субъективна и эмотивна»⁹⁸. Таким образом, при помощи цитат фотографу удастся более полно донести свои идеи и авторское мнение до аудитории.

Существует и функция интеллектуализации коммуникации, которая заставляет зрителя обращаться к культурному контексту. Стоит отметить, что такие цитаты часто рассчитаны на узкий круг «посвященных» адресатов, тогда как остальной аудиторией они просто не будут восприняты.

Безусловно визуальные цитаты выполняют и эстетическую функцию, так как они являются феноменами культуры. Кроме того, интертекстуальные фотографии зачастую очень интересны и необычны по форме и исполнению и становятся объектом всеобщего внимания и восхищения. Доказательством тому может служить тот факт, что фотографии с проявлением визуальной цитации можно увидеть среди победителей World Press Photo. Например, обладатель первого приза World Press Photo 2016 в категории «Жизнь» Пола Бронштейн сделала снимок афганской женщины с раненым ребенком на руках – это было прямой аллюзией на скульптуру Микеланджело «Пьета» (Приложение 1, рис. 1).

Еще одной важной функцией является манипулятивная: «поскольку прецедент (в любой форме его проявления) обладает образцовостью, т.е.

⁹⁶ Фролова О. Е. Интертекстуальность и мотив в свете синтаксиса // Рус. яз. за рубежом. 2006 № 2. С. 68–73.

⁹⁷ Слышкин Г. Г. От текста к символу. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М., 2000. С. 85 – 104.

⁹⁸ Гудков Д. Б. Теория и практика... С. 157.

служит эталоном, и императивностью (на его основе следует моделировать последующие действия), прецедентные визуальные феномены являются мощным орудием воздействия на сознание реципиентов»⁹⁹. Особенно это проявляется при использовании цитат в эмоционально заряженных и провокационных снимках.

В книге В. В. Варченко «Цитатная речь в медиа-тексте» приводится следующий набор функций цитат в СМИ, который можно перенести и на визуальные цитаты:

- Рекламная (речь не о рекламной фотографии, а о так называемой «рекламе события»). Безусловно, главная цель репортажного снимка – через людей показать какое-либо событие или явление. Привлечение интертекстуальных отсылок позволяет усилить эмоциональное воздействие снимков и выразить авторское отношение к объекту съемки.

- Иллюстрирующая/документирующая (иллюстрация события, запечатленный факт). Функция схожа с предыдущей, но не имеет конечной цели «зацепить» зрителя событием, идет просто констатация происходящего. Тем не менее, в данной ситуации визуальные цитаты так же позволяют выразить отношение фотографа к отображаемому событию.

- Апеллятивная (апелляция к авторитету). Пожалуй, одна из самых очевидных функций, особенно отчетливо проявляется при обращении к классическому искусству, религиозным и мифологическим образам.

- Аргументирующая. Эта функция связана с предыдущей – зачастую неоспоримой аргументацией является именно обращение к авторитетному источнику. С другой стороны, аргументация может возникнуть и за счет иронических отношений фотографии с предтекстом.

- Стилистическая (ирония, пародия). Относительно фотографии подобную функцию едва ли можно назвать стилистической, но тот факт, что

⁹⁹ Мардиева Л. А. Коллективная культурная память общества... С. 203.

публикуемые в СМИ фотографии часто имеют именно иронический подтекст, остается неоспоримым.

- Риторическая (создание образа). Данная функция проявляется чаще всего в портретной фотографии, когда жест, поза, внешний вид объекта съемки отсылают к какому-либо прецедентному имени и работают на формирование образа¹⁰⁰.

Исследователь А. Ю. Демшина выделяет среди функционала визуальных цитат то, что они могут выполнять роль маркера, «своеобразного флажка, помогающего ориентироваться в потоке информации. Это происходит за счет того, что цитата отсылает к целому пласту информации»¹⁰¹. Кроме того, как пишет автор, сегодня происходит тенденция все большего обращения внимания на символы и все меньшего на реальные вещи. «Вместо вещей теперь вокруг человека вращаются лингвистические формы, художественные образы, мифические символы, религиозные ритуалы, и ничего уже нельзя увидеть иначе, как через эти искусственные опосредования»¹⁰². Иными словами, визуальные образы, а в частности и визуальные цитаты, которые объединяют аудиторию путем обращения к опыту предшественников, формируют особый язык межкультурной коммуникации, а вербальный текст перестает играть ведущую роль в этом процессе, поскольку «язык „картинки“ оказался максимально компактной и удобной вспомогательной формой для общения»¹⁰³. Кроме того, такой способ взаимодействия медиа с аудиторией (через визуальные цитаты) «провоцирует некую заданную реакцию зрителя и идентифицирует и автора и...зрителя определенным образом». То есть здесь

¹⁰⁰ См.: Варченко В. В. Указ. соч. С. 200.

¹⁰¹ Демшина А. Ю. Визуальная цитата как маркер в ситуации виртуализации культуры [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-tsitata-kak-marker-v-situatsii-virtualizatsii-kultury> (Дата обращения: 14.06.2017).

¹⁰² Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы // Культурология XX век. Антология. М., 1995. С. 205.

¹⁰³ Демшина А. Ю. Указ. соч.

опять подтверждается идея о том, что одной из основных функций ВЦ является контактоустонавливающая.

Наконец, можно сказать, что использование визуальных цитат усиливает проявление функций, типичных для любой фотографии: «информировать, представлять, застигать врасплох, означивать, вызывать желание»¹⁰⁴.

Чтобы обобщить все вышесказанное и выяснить, с какой целью бильдредакторы отбирают для фотоматериалов снимки с явно прослеживающимися отсылками к фоновым знаниям, укажем характеристики фотоснимка, которые важны для его размещения в СМИ (по И. Аньес¹⁰⁵). В каждом пункте постараемся объяснить, как визуальное цитирование помогает усилить воздействие тех или иных критериев.

1. Живость – присутствие на фотографии людей и их изображение в динамике. Еще с XX века и «случайного момента» Анри Картье-Брессона это стало эталоном – позирующие люди, статичные портреты никому неинтересны. В данной критерии чаще всего проявляется обращение к такой разновидности фоновых знаний, как обывательское понимание основ кинесики (жесты, мимика) и проксемики (позы и положение людей в пространстве относительно друг друга). Иными словами, человек видит на фотографии знакомую и понятную ему систему знаков и может сделать вывод о том, какие эмоции испытывает герой фотоснимка, в какой момент его «поймали», какое у него умонастроение и т. д. Так как общепринятые интерпретации жестов более-менее известны представителям культуры, фотографии с активным акцентом на них всегда будут привлекать внимание, так как имеют объединяющее ядро, понятное и знакомое всем. В той или иной степени это можно воспринимать как визуальное цитирование. Цитатами в чистом виде подобные фотографии становятся, когда отмеченные жесты в сознании аудитории связаны с прецедентными именами и

¹⁰⁴ Барт Р. Camera Lucida...

¹⁰⁵ См.: Аньес Ив. Учебник по журналистике: пишем для газет. М, 2013. С. 247.

ситуациями, имеющими четкие инварианты восприятия (вызывающие определенные ассоциации). Например, повторение позы или жеста, закрепленного за конкретной исторической фигурой, съемка в позе, отсылающей к какому-то известному памятнику и т.д.

2. Информационное богатство – снимок должен не только иллюстрировать материал, но и быть самостоятельной новостной единицей. Выше уже было отмечено, что фотографии, в которых используется прием интертекстуальности, отличаются информационной насыщенностью при «экономичности выражения». Иными словами, если поставить рядом две фотографии, одна из которых будет иметь семиотические связи, а другая – нет, очевидно, что первая привлечет больше внимания и вызовет намного больше смыслов при том, что они могут быть похожи по сюжету и с технической точки зрения.

3. Эстетическое качество – по мнению автора теории, при выборе между двумя снимками, одинаковыми по информационной наполненности, в приоритете окажется снимок, на котором отсутствуют неэстетичные элементы. В данной ситуации мы рискуем не согласиться с И. Аньес, так как сегодня в СМИ можно встретить большое количество неприятных глазу, отталкивающих снимков, которые ставятся с определенными целями. Если же рассмотреть понятие эстетики широко (в категориях прекрасного и безобразного), можно сделать вывод, что больше всего «цепляют» аудиторию снимки, находящиеся на этих двух полюсах, нейтральность никому не интересна. В данном случае визуальные цитаты работают очень хорошо, так как в сознании носителей культуры инварианты восприятия тех или иных прецедентных феноменов имеют, чаще всего, либо позитивную, либо негативную окраску.

4. Эксклюзивность – фотография должна быть уникальной, единственной в своем роде. Здесь стоит отметить, что использование отсылок к фоновым знаниям как раз выделяет снимок из множества похожих. А если идет апелляция к признанным шедеврам мировой культуры,

фотография воспринимается с еще большим энтузиазмом и приобретает особую ценность.

5. Техническое качество – отсутствие технического брака, высокое разрешение, хорошая цветопередача и т.д. По этому критерию сложно судить о проявлении визуального цитирования – отсылка может возникнуть и в случайном снимке, сделанном на телефон.

6. Соответствие фотографии характеру издания. Сегодня этот критерий тоже размывается: так, таблоидные по содержанию снимки могут оказаться на страницах качественного издания, если они искусно сделаны. При этом неоспорим тот факт, что фотографии с визуальной цитацией чаще появляются в изданиях высокого уровня.

Итак, визуальная цитата является полифункциональным элементом в любой фотографии. Она позволяет не только усиливать традиционные функции фотоснимка (о базовых функциях документальной фотографии см. в следующей главе), но и выполняет собственный набор функций, в комплексе свойственный только интертекстуальным элементам культурного пространства.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что востребованность интертекстуальных отсылок в документальной фотографии является закономерным этапом развития мирового искусства и средств массовой информации. Все проявления интертекстуальности в фотоснимках мы объединили термином «визуальное цитирование». Под визуальной цитатой в работе мы понимаем семантически оправданное обращение в визуальном тексте к другим текстам (необязательно визуальным) или их фрагментам. Неотъемлемыми признаками этого феномена являются:

- авторская интенция (кроме той разновидности цитирования, когда фоновые знания примешиваются случайно);
- обращение к апперцепционной базе аудитории;
- вовлечение адресата в процесс сотворчества;

- обязательное наличие достаточной пресуппозиции автора и зрителя для успешной коммуникации;
- дешифровка смыслов производится только вкупе с контекстом.

Визуальные цитаты можно разделить на различные категории по ряду формальных и содержательных характеристик, но поскольку визуальный язык не имеет общепринятого подхода к его членению на значимые языковые элементы, все эти характеристики являются достаточно условными. Они помогают при анализе, но однозначно отнести конкретный пример к той или иной категории практически невозможно.

Основными функциями визуальных цитат являются: смыслообразующая (в неразрывной связке с экспрессивной), иллюстрирующая, контактоустанавливающие (привлечения внимания, вовлечения в процесс сотворчества, парольная), персуазивная/аргументирующая (убеждение в своей точке зрения), создания образа, эстетическая, манипулятивная, функция маркера культуры, интеллектуализации коммуникации.

Наконец, мы выяснили, что сегодня интертекстуальная фотография втягивается в процессы изучения интериконичности (отсылка в вербальном тексте к визуальному предтексту) и интермедиальности (отсылка в тексте одного вида искусства к условному тексту другого вида искусства), а также становится предметом исследования в различных науках, в том числе в визуальной социологии. Этими фактами можно еще раз подтвердить актуальность нашего исследования в современной научной среде.

ГЛАВА 2. ВИЗУАЛЬНАЯ ЦИТАЦИЯ В РОССИЙСКОЙ ФОТОДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

2.1. Фотодокументалистика и особенности ее функционирования на российском медиаполе

Фотодокументалистика – отрасль фотографии, охватывающая все виды документальных фотоснимков. В теме нашей работы обозначен именно этот термин, поскольку мы рассматривали не только репортажные фотографии, размещенные в СМИ, но и «карточки» (профессиональный жаргон) автора, чьи работы, безусловно, относятся к российской фотодокументалистике, но при этом могут быть опубликованы где угодно: на сайте фотографа, в зарубежных изданиях, в фотоальбоме или в рамках выставки.

Документальная фотография направлена на изображение реальных событий, рассказывание историй. В идеале в ней недопустима постановка, а фотограф выступает в качестве фиксатора действительности. Вместе с тем, еще со времени зарождения фотоискусства существует неразрешимый парадокс: «...мы снимаем не жизнь, а реакцию жизни на фотографа. В физике это называется „принципом дополнительности“ – наличие измерительного прибора влияет на результаты измерения»¹⁰⁶. При этом не только присутствие фотографа на месте съемки, но и его умонастроение, личный опыт и социальный бэкграунд влияют на конечный результат. Рассуждая о денотативном и коннотативном изображении, Р. Барт писал, что создание полностью объективной фотографии невозможно¹⁰⁷. Поэтому всегда нужно помнить о влиянии фоновых знаний на процессы создания и восприятия фотографии. Тем не менее, из всех видов изображения фотография – самое достоверное. Если картинка, даже гиперреалистичная – это в любом случае творческий вымысел художника, воплощенный на чистом листе, то «автор-фотограф направляет объектив своей камеры на

¹⁰⁶ Сергей Максимишин о себе, о жизни и о нас. [Электронный ресурс] URL: <https://m-introduction.livejournal.com/13863.html> (Дата обращения: 14.06.2017).

¹⁰⁷ Барт Р. Риторика образа...

живую жизнь и с помощью настроек фотокамеры и собственных представлений о композиции начинает „вычитать“ лишние, с его точки зрения, элементы». От того, какие средства выразительности использует автор, будет зависеть «строгость» или эмоциональность фотографии.

Сегодня фототекст стал практически неотъемлемой частью журналистики, поскольку «он явился первым конвергентным типом текста, в котором одновременно сосуществовали новости и анализ, логика и эмоции, анализ и рекреация, высокое и массовое искусство»¹⁰⁸. Кроме того, как мы уже отмечали выше, фотографический язык является универсальным международным языком.

Интересно отметить тот факт, что суть фотографического ремесла – в постоянном отборе: «У нас, фотографов, существует две разновидности отбора и, следовательно, два повода сожалеть о содеянном: первая — когда в рамке видоискателя сталкиваешься с реальностью, и другая — когда просматриваешь отснятый материал, отбирая лучшие кадры»¹⁰⁹. Первая ступень отбора касается сюжета и непосредственно кадра: автор выбирает тему и героев, фототехнику, настройки камеры, ракурс, световое и цветовое решение, композицию, крупность плана и момент спуска затвора. Вторая ступень – отбор готовых снимков: основные и дополнительные кадры, выстраивание логики фотоистории, одиночные снимки, пригодные для публикации в СМИ. Есть и третья ступень, которая часто уже не зависит от фотографа, но является не менее значимой: фоторедакторский отбор. По словам Эдди Оппа, «фотограф предоставляет сырье, приносит алмазы, чтобы бильдредактор сделал из этих алмазов бриллианты – отбор, кадрировка... Большинству нужна помощь в поисках „жемчужин“». Хорошая фотография –

¹⁰⁸ Вартанова Е. Фотожурналистика в эпоху массовой креативности // В мастерской фотожурналиста: Сб. ст. / Под ред. О. А. Бакулина. М., 2011. С. 5.

¹⁰⁹ Картье-Брессон А. Воображаемая реальность (сборник). [Электронный ресурс] URL: <http://iknigi.net/avtor-anri-karte-bresson/93545-voobrazhaemaya-realnost-sbornik-anri-karte-bresson/read/page-1.html> (Дата обращения: 14.06.2017).

это всегда тандем двух процессов, фотографирования и редактирования»¹¹⁰. Если подходить к отбору с точки зрения фотографической интертекстуальности, то здесь все этапы будут играть роль. Автор во время съемки должен заметить детали, которые позволят создать ту или иную отсылку, при просмотре готовых снимков он должен не пропустить фотографию с цитатой или заметить снимок, к которому могут случайным образом примешаться фоновые знания. Бильдредактор в процессе отбора изображений для публикации должен оценивать, как и рядом с какими кадрами интертекстуальную фотографию лучше разместить на полосе, какой поставить заголовок, чтобы он взаимодействовал с визуальной цитатой и работал на создание ассоциаций.

Любая документальная фотография, вне зависимости от наличия в ней отсылок, выполняет ряд общих функций:

- передачи информации (показать, как выглядит объект публикации, передать эмоциональный заряд события в невербальной форме);
- привлечения внимания (задержать взгляд читателя на полосе и побудить его прочитать текст);
- иллюстративную функцию («разбавить» журналистский текст). Здесь стоит оговориться, что различаю два типа иллюстрации:
прямая – непосредственное изображение описываемого события;
ассоциативная – изображение предмета, который косвенно связан с темой заметки, время и место съемки неважны. Сегодня в информационных агентствах эта разновидность используется все чаще.
- подтверждающую функцию (усиливать доверие к тексту, создавать синергетический эффект. Причем в нем фотография, как правило, отвечает за эмоции, а текст – за информацию)¹¹¹.

¹¹⁰ Васенина Е. Фотограф – это историк. Эдди Опп, директор фотослужбы ИД «Коммерсантъ». 2006. [Электронный ресурс] URL: <http://www.photographer.ru/cult/person/610.htm> (Дата обращения: 14.06.2017).

¹¹¹ См.: Беленький А. И. Фотожурналистика в современных СМИ. СПб, 2016. С . 24-30.

Итак, после изучения основных принципов функционирования документальной фотографии, необходимо определить, по каким законам она существует на российском медиаполе. Современную российскую фотодокументалистику уместно рассматривать, начиная с постсоветского периода. По мнению исследователя М. Крашенинниковой¹¹², существует несколько факторов, определивших специфику фотожурналистики последних десятилетий:

1. Падение «железного занавеса». Привело к тому, что фотографы начали стремиться в своем творчестве следовать западным трендам, сохранив при этом традиции советской фотографической школы. Поэтому российская фотожурналистика сегодня находится в поисках своего самоопределения.

2. Изменение экономической ситуации в СМИ. Финансовые кризисы привели к сокращению числа штатных фотографов в изданиях и переходу фотожурналистов на фриланс и коммерческое сотрудничество с различного рода проектами.

3. Развитие цифровых технологий. Новая эпоха характеризуется переходом от пленки к «цифре»¹¹³, при этом меняется лишь скорость доставки изображений, средства выразительности и творческие приемы остаются прежними. Вместе с тем, возникает проблема недоверия аудитории к фотографии, поскольку современные редакторы позволяют легко и незаметно ее подделать. Поэтому профессиональное сообщество выдвинуло ряд этических норм, связанных с обработкой фотографии. Допускается кадрирование, изменение экспозиции, небольшое исправление перспективы. Эти манипуляции не должны нарушать фактологию изображения, не допускается перемещение пикселей.

¹¹² См.: Крашенинникова М. А. К вопросу о формировании специфики российской фотожурналистики постсоветского периода // МедиаАльманах. М., 2015. №3 (68). С. 34-41.

¹¹³ См.: Березин В. М. Фотожурналистика. М., 2009. С. 125–128.

4. Актуализация этических проблем. С одной стороны, избавление от партийной цензуры в начале 1990-х годов привело к засилью кровавых, жестоких, эпатажных фотографий, порой криминального и даже порнографического содержания. С другой стороны, после этого всплеска возрос интерес к исследованию локальных проблем, к созданию фотоисторий о «маленьких людях» и о тех, о ком прежде не говорили.

Поскольку современная российская фотодокументалистика сформировалась на основе советских образцов, она все-таки отличается от западной. Как отмечает Эдди Опп, руководитель фотослужбы ИД «Коммерсантъ» с 1998 по 2013 г., «...российская фотография менее сухо прикована к документализму, может себе позволять больше присутствия мнения или оценки автора»¹¹⁴. Это проявляется в том числе и в стремлении быть ближе к народу и обращаться к его культурной памяти.

Отношение российских фотографов к среде, в которой они работают, неоднозначное. К примеру, Сергей Максимишин так отзывается о современной фотожурналистике: «Фотограф российского информационного агентства снимет карточку „Ехал Ваня на коне“. Фотограф западного информационного агентства снимет „Вел собачку на ремне“. А хороший фотограф снимет „А старушка в это время мыла кактус на окне“»¹¹⁵. Иными словами, большинство российских фотодокументалистов еще не научились делать оригинальные снимки и делают все строго по заданию редакции. Хороший же фотограф, по мнению Сергея Максимишина, должен уметь подмечать интересные необычные детали, которые не заметили другие. Как он неоднократно отмечал в своих интервью, ему в этом процессе помогает, прежде всего, любопытство.

Валерий Нистратов, преподаватель Школы фотографии и мультимедиа им. Родченко, считает, что будущего у российской фотожурналистики нет,

¹¹⁴ Васенина Е. Указ. соч.

¹¹⁵ Меглинская И. Ответы. Сергей Максимишин, фотограф // Афиша. Daily. 2008. [Электронный ресурс] URL: https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/sergei_maksimishin/ (Дата обращения: 14.06.2017).

так как нет свободной сильной негосударственной платформы, которая могла бы принять документальные проекты. Сегодня фотожурналистика «идет в качестве дополнения к текстовым материалам, но никак не в качестве отдельного вида журналистики»¹¹⁶. Рискнем не согласиться с автором утверждения: исследованные нами фотогалереи, а также наличие во многих журналах рубрик «Фоторепортаж» и «Фото номера» свидетельствует о том, что современной аудиторией фотография с кэпшеном может восприниматься как самостоятельный носитель информации.

Вместе с тем, в условиях увеличенного потока вербальной и визуальной информации, разнообразия СМИ и интернет-ресурсов, функция привлечения внимания выходит на первый план: «Мы, фотокорреспонденты, боремся даже не за секунды, а за долю секунды, в течение которой читатель остановил свой взгляд на фотографии, а потом стал читать наш материал» (бильдредактор «Коммерсантъ. Санкт-Петербург» Александр Коряков)¹¹⁷.

Кроме того, прослеживается тенденция к видоизменению компетенций современного фотожурналиста. Фотографической фиксации действительности уже недостаточно: возникает потребность в многопрофильных специалистах, которые готовы создавать мультимедийный продукт¹¹⁸. Конвергентный журналист должен обладать следующим рядом компетенций:

- фотографировать;
- снимать видео;
- монтировать мультимедийные проекты;
- верстать мультимедийные лонгриды;
- брать и записывать интервью;

¹¹⁶ Бирюкова Е. «В России надо выставлять все» // Colta, 2015. [Электронный ресурс] URL: <http://www.colta.ru/articles/specials/7376> (Дата обращения: 14.06.2017).

¹¹⁷ Цит. по: Беленький А. И. Фотожурналистика... С. 26.

¹¹⁸ См. например: Трубников Ю. А. Эволюция фотожурналиста в современном медиапространстве. Материалы круглого стола «Фотожурналистика в аспекте медиапрактики». [Электронный ресурс] URL: <http://jf.spbu.ru/conference/7614/7634.html> (Дата обращения: 14.06.2017).

- обрабатывать аудиофайлы;
- писать тексты.

Фотожурналистика превращается в мультимедийную – аудитория хочет получать информацию сразу по нескольким каналам коммуникации. Вместе с тем, требования к фотографической достоверности и выразительности фототекста остаются неизменными.

2.2. Визуальная цитация как формообразующий принцип в работе фотодокументалиста (на примере творчества Сергея Максимишина)

Сергей Максимишин – один из самых известных российских фотодокументалистов XXI века. Профессионально он пришел в фотографию в 1999 г. (после дефолта) и с тех пор дважды завоевал премию World Press Photo и неоднократно становился победителем РоссияПрессФото. Вокруг его личности возникает немало споров: сам он отрекается от понятия фотохудожник, называя себя фотожурналистом и подчеркивая, что картинка для него – лишь средство, а цель – «рассказывать истории»: «Я не понимаю разницы жанровой, репортажной, документальной фотографии. Журналистика — это когда одни люди рассказывают другим людям о том, как живут третьи люди»¹¹⁹. Вместе с тем, коллеги по цеху и исследователи фотографии склонны называть его работы скорее не фотодокументалистикой, а искусством, поскольку некоторые из них обладают высшей степенью художественности и выглядят так, словно создавались только ради формы. Так или иначе, нельзя отрицать, что фотографии Сергея Максимишина являются самобытными, хорошо узнаваемыми и обладают особым авторским стилем, которому, помимо

¹¹⁹ Принцева А. Лучшие фотографы страны: Сергей Максимишин // АФИША, 2012. [Электронный ресурс] URL: <https://www.liveinternet.ru/users/romromik/post230864158/> (Дата обращения: 14.06.2017).

других выразительных средств, присуща и визуальная цитация. Сам автор, отмечая, что сегодня телевидение и новые технологии вытеснили документальную фотографию, отмечает: «Нам остается только передавать ощущения (так Лев Толстой определял функцию искусства — „передать ощущения“); информацию нам передавать уже не нужно — телевидение и Интернет передают ее за нас. Мы перестали менять мир, нас переложили с полки „news“ на полку „entertainment“»¹²⁰. Можно предположить, что под ощущениями имеются в виду те самые «чувственные даты», о которых мы писали в первой главе, а они подсознательно основываются на апперцепционной базе и культурном опыте автора: «Я думаю, что наше подсознание умнее нашего сознания. Фотографии, сделанные от ума, скучны. Фотографии снимать нужно животом...Позыв к нажатию идет не от головы, и очень важно научиться прислушиваться к самому себе»¹²¹

Для анализа мы отобрали примеры интертекстуальных фотографий за период всей творческой карьеры Сергея Максимишина (с 1999 г.). Это объясняется феноменом, о котором говорил сам автор: всегда хочется повторить свой успех, но самоповторы ведут в тупик. Приходится искать новые формы выразительности, но они небесконечны. Именно поэтому многие фотографы сделали свои лучшие снимки в первые десять лет работы¹²². Действительно, мы можем заметить, что отобранные для анализа снимки относятся к первой декаде фотографического пути Сергея Максимишина: именно в эти годы он получил и World Press Photo (в 2004 и 2006 гг.).

Пожалуй, один из хрестоматийных примеров визуального цитирования в российской фотодокументалистике – фотография Сергея Максимишина *«Чаепитие трупы самодеятельного „Наивнога театра“ при*

¹²⁰ Черкашина О. Сергей Максимишин: о времени и о себе // Русское слово. 1/2016. С. 34.

¹²¹ Сергей Максимишин о себе, о жизни и о нас...

¹²² См.: Разговор со смыслом. Сергей Максимишин / RBI [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/fqRKYAHOfi8> (Дата обращения: 14.05.2018).

Психоневрологическом интернате № 7» из его фотоочерка о людях с ограниченными возможностями «Про Яшу и Машу» (Приложение 1, рис. 2). Именно эта работа принесла автору первую премию World Press Photo в номинации «Искусство и развлечения». В представленном фотоснимке отчетливо считывается отсылка к фреске Леонардо да Винчи «Тайная вечеря».

Формальные признаки, по которым можно распознать цитату: изображение Иисуса Христа в центре, схожесть композиции и сюжета (трапеzia за длинным столом). Узнаваемость образа подтвердили результаты опроса фокус-группы, проведенной среди студентов факультета журналистики СПбГУ: десять из десяти участников исследования распознали предтекст. Вместе с тем, завязалась дискуссия, уместно ли использование библейских образов в документальной фотографии. Комментарий одной из участниц фокус-группы: «Вообще использование библейских сюжетов не всегда корректно и его можно считать богохульством, но здесь показаны люди с ограниченными возможностями, и это уже другая история, ведь те, кого называют юродивыми, всегда были близки к Богу. Так что здесь это уместно. Гармоничный симметричный кадр». И действительно, можно отметить, что процитирована отнюдь не только композиция картины. Мотив близости к Богу читается так же отчетливо. Об этом свидетельствует и репортажный текст Сергея Максимишина, которым поясняется фотоистория. Лейтмотивом репортажа становится набожность героев:

- «Рано утром в интернат приходил батюшка»;
- «– Правильно, Маша, – без благословения нельзя, соглашается

Татьяна Сергеевна, – а еще что нужно сделать перед дорогой?

– Помолиться! – выпаливает младший Костя.

Сергеевна начинает читать „Отче наш“, дауны повторяют хором.

– С Богом, дети! – говорит директор и, перекрестив нас, захлопывает дверь автобуса».

- «Наш гид рассказывает о святом Петре и о том, как враги его распяли.

- А сейчас я Вам прочитаю, как рассказывает об этом Священное писание...

- Ну, читай, пи-и-сатель! – с сарказмом в голосе перебивает экскурсовод Рома.

- Замолчи! – шикает Маша, – Вообще уже – дурдом на выезде!»¹²³

Таким образом, прослеживающийся в тексте смысл, что герои истории Яша и Маша «не от мира сего» усиливается анализируемой фотографией. Вместе с тем, следует помнить, что и в отрыве от текста заложенный автором смысл легко прочитывается. Но несмотря на общую направленность мысли, существуют самые разные вариации, как интерпретировать представленную цитату. Например, А. В. Фатеев считает, что эти творения Леонардо и Максимишина связывают «два рифмующихся ключевых контрапункта: любовь и страдание»¹²⁴. Кроме того, исследователь указывает, что несмотря на обращение к библейским образам, в данном примере мы можем наблюдать такой вид цитирования, когда происходит снижение пафоса визуального высказывания: за счет добавления бытовых деталей, подчеркнутой убогости обстановки и «анстиэстетизма внешности героев»¹²⁵. Как нам кажется, столкновение земного, бытового и возвышенного создает контраст, который позволяет больше сопереживать героям: Бог с одной стороны рядом, а с другой – оставил этих людей один на один с их диагнозами.

В данном примере интересно также и то, что мы можем наблюдать полицитирование, рассматривать снимок как палимпсест. Во-первых, процитировано прецедентное имя/образ Иисуса Христа (в виде иконы): этот

¹²³ Максимишин С. Я. Про Яшу и Машу. [Электронный ресурс] URL: <https://www.photographer.ru/gallery/about95.htm> (Дата обращения: 13.04.2018)

¹²⁴ Фатеев А. В. Прием визуального цитирования...

¹²⁵ Там же.

образ является символом страдания и его актуализация в истории о людях с синдромом Дауна представляется очень уместной. Во-вторых, идет отсылка к библейской истории о Тайной вечере, когда Христос сказал, что один из учеников его предаст. В данном случае ассоциативно герои снимка приравниваются к апостолам, а люди с психическими отклонениями в культурной памяти народа всегда ассоциировались с близостью к Богу. В-третьих, отсылка к библейскому сюжету осуществляется не напрямую, а при помощи обращения к работе авторитетного предшественника – а именно к фреске Леонардо да Винчи. Здесь проявляется апеллятивная функция цитат: помимо смыслопорождающего потенциала такой отсылки, связь с авторитетом усиливает и эстетическое воздействие фотографии, поскольку работы да Винчи считаются признанными шедеврами мирового искусства. Но и это еще не все отсылки. Можно обратить внимание, что стрелка часов указывает на двенадцать – это число имеет символическую коннотацию и обозначает количество апостолов. Несмотря на то, что данный факт явно мог являться совпадением, мы не можем не обратить на него внимание, так как рассматриваем фотографию в целом и тот эффект, который она создает за счет привлечения фоновых знаний аудитории.

Еще один яркий пример фотографии с отсылкой к библейскому образу – снимок, который Сергей Максимишин обозначил следующей подписью: *«Сотрудники банка отмечают день рождения сослуживца»* (Приложение 1, рис. 3). Фотография удивительно емко совмещает в себе фактически порнографическое содержание и эксплуатацию универсально-прецедентного образа распятия. На ней изображены, судя по всему, именинник с обнаженной «девушкой легкого поведения», которая раскинула руки, подобно кресту. Они стоят на столе, а снизу за ними наблюдают упомянутые в кэпшене сослуживцы. На лицах этих людей улыбки – они будто упиваются происходящим, лишь одна девушка пытается прикрыть лицо рукой. Как нам кажется, глубокий смысл фотографии в обличении пережитков эпохи 90-х годов, когда преступность, разврат, пошлость,

вседозволенность были возведены буквально в ранг религии. Особенно это подчеркивается композицией фотографии – весь разврат как бы «над» остальными людьми. Здесь же можно заметить и еще одну отсылку – к картинам сюрреалиста Рене Магритта, который в своих работах часто изображал лица людей, накрытые полотном или закрытые каким-либо другим способом. Вероятно, Сергей Максимишин подловил момент, когда майка будет натянута на лицо женщины, чтобы обезличить ее и типизировать происходящее, показать популярность подобного вида досуга в определенном кругу людей. Умение показывать типичное вообще свойственно Сергею Максимишину, как отмечает фотожурналист Наталья Ударцева, он обладает «редкой способностью к концентрированному обобщению образов переломной эпохи»¹²⁶. Кстати сказать, не только отсылки к христианскому образу и работам Магритта превращают фотографию в палимпсест. Наличие изображений на заднем фоне тоже вносит дополнительные смыслы. Мы видим картины, по стилистике напоминающие работы мастеров Северного Возрождения. На одной из них в центре композиции изображен шут на столбе, раскинувший руки крестом. Таким образом, здесь встречается цитирование внутри фотографии – тот случай, когда главный объект съемки повторяет действие, композицию или другое проявление объекта, который находится на заднем плане. Наслоение смыслов порождает еще одну идею: абсурдности происходящего.

Интересным примером проявления цитирования образов внутри фотографии может служить снимок, сделанный Сергеем Максимишиным в самом начале его карьеры: «КВН в следственном изоляторе „Кресты“. Санкт-Петербург» (Приложение 1, рис. 4). Мы видим заключенных, сидящих в зале, смеющихся над происходящим на сцене и хлопающих в ладоши. Над их головами в ряд висят портреты-шаржи. Непонятно, изображают они просто смеющихся людей, олицетворяющих КВН, либо

¹²⁶ Ударцева Н. Сопроводительный текст к объявлению о выставке «Сергей Максимишин „10 лет“» на сайте [photographer.ru](https://www.photographer.ru/events/afisha/4408.htm#2) [Электронный ресурс] URL: <https://www.photographer.ru/events/afisha/4408.htm#2> (Дата обращения: 13.04.2018)

заключенных, когда-то запечатленных художником (более вероятно, если обратить внимание на одежду героев портретов). Фотография в любом случае интересна тем, что лица живых людей и нарисованные лица перекликаются, цитируют друга друга, даже создают образ некой толпы: все «смеются» над происходящим на сцене, превращаясь в единую аудиторию.

Еще один пример цитаты внутри фотографии – *снимок из Александровского монастыря*, сделанный в 2002 г. (Приложение 1, рис. 5). Фотограф запечатлел двух монахов, которые несут большую икону (распятия Христа с предстоящими Богородицей и Марией). Снимок интересен тем, что композиционно объекты съемки частично повторяют изображение на иконе: там два человека по бокам от креста, в жизни – два человека по бокам от иконы. Они несут икону вдвоем, тем не менее на их лицах мы видим, что им это нелегко дается. За счет этого возникает отсылка к прецедентному высказыванию *нести свой крест* в значении терпеливо исполнять свой долг, мужественно преодолевать невзгоды. Это высказывание, по сути, характеризует весь монашеский труд и их аскетичную жизнь. Таким образом, при помощи наложения нескольких культурных кодов автору удалось одной фотографией показать суть жизни монахов.

Бывают проявления цитирования, которые связаны с религией, но не отсылают напрямую к прецедентным религиозным образам, а создают смыслы, благодаря столкновению чужеродного образа с церковной действительностью (снижение пафоса, о котором мы уже говорили). Ярким примером такого проявления служит фотография «*Сельская церковь*» (Приложение 1, рис. 6). Сюжет снимка: вокруг армянской церкви оживленное движение и общение людей, а на фоне всего этого отдыхает человек в плюшевом костюме Телепузика По (персонаж одноименного британского мультсериала с антенной на голове и телеэкраном на животе). Как объяснил сам автор снимка, в каждом армянском селе есть свой святой и день этого святого – праздник для всей деревни. И есть группа цыган, которые с автолавкой и аттракционом в виде того самого Телепузика

путешествуют от села к селу и развлекают тем самым детей на празднике¹²⁷. Но нам больше интересен не сам факт, откуда этот плюшевый персонаж появился на фотографии, а те смыслы, которые создаются за счет контраста прецедентного образа Телепузика и фоновых знаний народа, связанных с церковью. Как нам кажется, благодаря этому контрасту автору удалось донести до зрителя следующую идею: сельская церковь максимально приближена к народу и к жизни, это не элемент официоза, а место для народных празднеств, где возможны мирские проявления гуляний людей.

Если говорить об обращении к прецедентным именам, особую роль здесь играют фотоснимки, на которых изображены памятники/портреты людей, с которыми у аудитории связаны устойчивые общие ассоциации. Это не прямое изображение человека и не прямая цитата (каковой являлась бы отсылка к прецедентной вещи, позе или жестовому знаку, характеризующим известную личность), вместе с тем, в таких фотографиях автор обращается ко всему спектру коннотаций, связанных с прецедентным именем, что не может не влиять на декодирование фотографического сообщения. Поэтому такие проявления мы тоже можем рассматривать как цитаты-отсылки к прецедентным именам. Иллюстрацией этого типа цитации может служить серия фотоснимков Сергея Максимишина о Ленине. Обратимся к анализу некоторых фотографий. Контрастной ироничной «карточкой» (профессиональный жаргон, активно применяемый и С. Максимишиным), работающей на снижение пафоса, является снимок *«Ресторан Зов Ильича»* (Приложение 1, рис. 7). Мы видим интерьер «советского буфета» (как указано на вывеске), оформленный металлическими бюстами В. И. Ленина, и официанток в экстравагантной одежде, прибирающихся к приходу посетителей. Вид официантки, наклонившейся в короткой юбке и чулках «разбивает» всю торжественность обстановки (кругом портреты вождя пролетариата и атрибуты советской эпохи) и позволяет понять, что все это – фарс, а не преклонение пред эпохой коммунизма. Ленин – это бренд, на

¹²⁷ См.: Разговор со смыслом. Сергей Максимишин / RVI...

котором люди зарабатывают деньги. Другой пример фотографии с памятником – снимок *«Сотрудник Музея городской скульптуры моет памятник Ленину»* (Приложение 1, рис. 8). Здесь еще более явно выражена сниженность: монументальность скульптуры (особенно если сравнить ее размеры с работником) сочетается с бытовизмом процедуры мытья. Здесь в зависимости от фоновых ассоциаций зрителя могут считываться самые разные смыслы: ПВ «ничто человеческое не чуждо», трепетное отношение к образу Ленина, величие, несмотря ни на какие обстоятельства, «Ленин — это падший бог»¹²⁸ и т. д. Интересно, что эту фотографию отчасти можно назвать постановочной. Сам Сергей Максимишин в интервью признавался: «Я позвонил в музей городской скульптуры в Санкт-Петербурге и спросил, не собираются ли они мыть статую Ленина? Они сказали: Ленина будем мыть весной, а сейчас мы будем мыть Петра I. Я опять спросил: а можно наоборот? Они сказали: можно. И я снял, как струей воды моют огромную статую Ленина»¹²⁹. Итак, мы можем наблюдать фотосерию, которая полностью построена на прецедентном имени и обращена к фоновым ассоциациям аудитории, связанным с ним. По мнению автора, у образа Ленина три понимания: падший бог, бренд, знамя. Именно эти проявления он исследовал в своих фотоснимках.

Существует еще одна тенденция съемки памятников в документальной фотографии, которая проявляется и в снимках С. Максимишина и в работах фотографов «Коммерсантъ», которые будут рассмотрены в следующем параграфе. Речь идет о выборе ракурса, когда статуя известной личности оказывается над толпой людей и как будто смотрит сверху на них. Особенно часто такой прием используется при съемке митингов. Чаще всего на месте «наблюдателя» оказываются статуи Пушкина и Ленина. В качестве примера рассмотрим фотографию *«Военный парад, посвященный празднованию 65-летия Победы. Москва»* (Приложение 1, рис. 9). С одной стороны,

¹²⁸ Черкашина О. Указ. соч. С. 36.

¹²⁹ Там же.

фотография снята с нижней точки, чтобы запечатлеть военные самолеты, пролетающие в честь парада. Но с другой стороны, как нам кажется, автору важно было совместить прецедентные имена Сталина (плакат) и Пушкина (памятник) в одной фотографии. Таким образом, он одновременно акцентирует внимание на образе верховного главнокомандующего, который помог СССР одержать победу в Великой Отечественной войне, и эксплуатирует образ «мирного неба над головой» и искусства (Пушкин олицетворяет русскую культуру) как постулата, который неподвластен ни времени, ни войнам.

В целом, репортажные снимки с парадов, митингов, демонстраций являются интересным предметом исследования, так как показывают многогранность и колорит народа. Пожалуй, самая известная подобная фотография Сергея Максимишина, которая сопровождается простым кэпшеном «1-е Мая», изображает крупным планом женщину в кофте с надписью «СССР» (Приложение 1, рис. 10). Прецедентность проявляется в ее позе: воздетая к небу рука является отсылкой к скульптуре «Родина-мать зовет!». Кроме того, поза женщины, наличие на заднем фоне толпы и флагов заставляет аудиторию вспомнить еще один предтекст: картину Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ». Смысл этих цитат в том, чтобы подчеркнуть политические истоки праздника 1-го Мая, «праздника рабочих всего мира»¹³⁰, рабочих, устроивших революцию. Судя по антуражу, это демонстрация коммунистов, мы видим все прецедентные образы, связанные с этим движением: красный цвет, флаги и герб СССР, портрет Сталина и др. Таким образом, при помощи очередного полицитирования автор метко раскрывает суть этого движения и позволяет аудитории самой делать выводы, основываясь на своих фоновых знаниях.

Интересным примером цитации прецедентного образа нам представляется фотография «*Продавец золотых рыбок*», сделанная в Ираке в

¹³⁰ Ленин В. И. Первое мая // ПСС В. И. Ленина, т. 10. [Электронный ресурс] URL: <http://libelli.ru/works/10-13.htm> (Дата обращения: 14.05.2018).

2002 г. (Приложение, рис. 11). Это тот случай, когда фоновые ассоциации приобретают новые смыслы спустя долгое время после выхода фотографии. Золотая рыбка – символ исполнения желаний, призванный нести удачу своему владельцу. Учитывая политическую обстановку в стране, особенно после 2003 г. и вторжения вооруженных сил в Ирак, такая фотография воспринимается как подчеркнутый символ отсутствия удачи.

Существует и такой тип цитирования, когда предтекст считывается не на смысловом уровне, а на уровне формы. И хотя Сергей Максимишин неоднократно говорил о том, что он не причисляет себя к разряду фотохудожников и для него форма – лишь средство, а не самоцель, в его творчестве такие цитаты встречаются достаточно часто. Например, фотография *«Праздник полнолуния в храме Пашупатинат»* изображает позитивное событие, вместе с тем, цветовое решение снимка очень напоминает картину Карла Брюллова *«Последний день Помпеи»* (Приложение 1, рис. 12). Такие цитаты могут возникать неосознанно (см. об этом подробнее в первой главе), благодаря «насмотренности» фотографа, его культурному бэкграунду. Еще один подобный пример – фотография рыбаков с сетями, идущих к лодке, сделанная Сергеем Максимишиным на Гоа (Приложение 1, рис. 13). Несмотря на то что в ней нет характерной диагонали, и рыбаки не тянут лодку, а подходят к ней, все равно композиционно снимок очень напоминает картину И. Репина *«Бурлаки на Волге»*. А некоторые фотографии с сетями из этой же серии напоминают снимки Юджина Смита. Это результат влияния большого объема фоновых знаний автора в сфере искусства.

Рассмотрим такую разновидность цитаты, когда фоновые знания аудитории могут примешиваться вне зависимости от интенции фотографа. По этому поводу хотелось бы привести мнение известного фотодокументалиста Александра Беленького: «Он [Сергей Максимишин] очень много читает и иногда какие-то вещи видит непроизвольно, еще не понимая умом, откуда эти цитаты могут быть. Просто появляется некое „О!“».

И только потом приходит осознание, когда разбираешь карточки, – а, так это же вот это может быть». И если с первыми примерами, которые были исследованы в этом параграфе все однозначно, то данный снимок из фотоочерка «Канны. Мертвый сезон» как раз может относиться к разряду того самого «О!», которое напоминает самые разные сюжеты (Приложение 1, рис. 14).

На фотографии изображена женщина с собакой, стоящая спиной к зрителю. Участники фокус-группы, проведенной среди студентов СПбГУ, сошлись во мнении, что композиция фотографии очень интересно выстроена: головы женщины и собаки повернуты в разные стороны, привлекает внимание изображение лица на постере, еще больше заставляют разглядывать снимок цветовых пятна и параллельные линии, которые задают ритм. В то же время, однозначно ответить на вопрос об источнике цитаты респонденты не смогли. Вариантов было много: «Слон и моська», «Дама с собачкой», «Му-му», «Каштанка», «Белый Бим Черное ухо», Алиса Селезнева, Элли и Тотошка, а кто-то соотнес красные цветовые пятна с такой прецедентной ситуацией, как коррида. В итоге участники фокус-группы сошлись на том, что фотография, вероятно, была сделана случайно, а фоновые ассоциации, которые каждый связывает с этим снимком, зависят от конкретного человека. Тем не менее, исходя из того, как много вариантов предтекста было названо, можно сделать вывод, что такая ситуация не является редкостью – к случайно пойманному моменту примешиваются фоновые знания, создавая новые смыслы. Это явление представляется нам не менее интересным, чем прямая цитация.

Всего во время исследования было просмотрено несколько десятков фотоисторий Сергея Максимишин и среди них выявлено 32 фотографии с проявлением визуальной цитации. Не все из них были описаны в данном параграфе, поскольку было необходимо обозначить ключевые особенности и разновидности проявления этого феномена в творчестве автора, а некоторые снимки так или иначе иллюстрировали одни и те же проявления.

Подводя итог, отметим, что в работах автора данный прием встречается нередко и иногда в полярных проявлениях: как в плане формы, так и в плане содержания. Кроме того, Сергею Максимишину свойственно создание палимпсестов – фотографий, в которых сразу несколько предтекстов наслаиваются друг на друга, создавая принципиально новые смыслы. При этом автор отмечает, что некоторые снимки получаются случайно и главное свойство хорошей фотографии – «быть удивительной»¹³¹, в том числе и для самого фотографа: «Хорошая фотография та, которую невозможно описать словами. Любое искусство стремится стать похожим на музыку, потому что музыка — единственное из искусств, которое действует не через голову, а внутривенно. И фотография тем лучше, чем меньше в ней литературы и больше музыки»¹³². По нашему мнению, фоновые знания – как раз то, что позволяет фотографии воздействовать на аудиторию не на сознательном уровне, а на уровне ассоциаций и ощущений.

2.3. Фотографии с визуальными цитатами в фотогалереях СМИ (на примере фотогалерей сайта Коммерсант.ru)

Сайт Коммерсант.ru, хотя и транслирует все материалы, опубликованные в изданиях ИД «Коммерсантъ», является самостоятельным элементом конвергентной редакции. На сайте присутствуют разделы и материалы, которых больше нигде нет. Помимо традиционной рубрики по темам, сайт имеет три основных раздела: «коротко» (небольшие заметки, формат ленты новостей), «подробно» (публикация материалов печатных изданий ИД и развернутые заметки онлайн-редакции) и «наглядно» (фотографии и спецпроекты – контент из этого раздела можно увидеть только на сайте).

¹³¹ См.: Разговор со смыслом. Сергей Максимишин / RVI...

¹³² Сергей Максимишин о себе, о жизни и о нас...

Рассмотрим подробнее раздел «Наглядно». Его назначение – наглядно (то есть в картинках) показать суть того или иного события. Внутри присутствует разделение на фотоматериалы и спецпроекты. В данной работе рассматриваются только фотоматериалы, так как в спецпроектах, помимо фотографии, большое внимание уделяется тексту, видео и интерактивным элементам, а цель работы – выявить случаи проявления интертекстуальности именно в фотографии. В свою очередь, в разделе «Фото» присутствуют рубрики «Фото дня», «День в истории», «События недели», «Светская хроника» и «Фотогалерея».

По нескольким причинам предметом анализа были выбраны не только одиночные фотографии, но и фотоподборки. Во-первых, интересно проанализировать фотографии в сравнении с соседними снимками на ту же самую тему и понять, привлекает ли внимание материал с визуальной цитацией в череде похожих материалов. Во-вторых, у изображения с семиотическими связями больше шансов попасть в подборку, чем быть использованным в качестве заглавной фотографии. Так или иначе, интертекстуальность может подразумевать разные варианты трактовки предтекста, а это не всегда выгодно авторам материала, тем более, если он провокационный. В фотоподборке же такая фотография становится «изюминкой» и воспринимается неразделимо с остальными. Наконец, при анализе фотоподборок появляется возможность разобрать работу не только фотографов, но и бильдредактора, который отбирает фотоснимки и ставит их в определенном порядке.

Еще одной интересной особенностью можно считать то, что в заголовках фотоподборок Коммерсант.ru часто прибегает к использованию прецедентных феноменов. Так прослеживаются отсылки к пословицам и поговоркам, трансформированные фразеологизмы, игра слов на основе речевых штампов и т. д. Соотношение интертекстуального заголовка и фотографии с визуальной цитатой обеспечивает еще большее приращение смыслов. Итак, рассмотрим конкретные публикации.

«Несанкционированный митинг против коррупции в Санкт-Петербурге» (авт. Александр Петросян. Приложение 2, рис. 1) – в рейтинг самых обсуждаемых в СМИ событий 2017 г. попал фотоснимок с митинга, центральный объект композиции которого – *указующий перст*. Фотография – прямая цитата известного фразеологизма, причем такой материал может иметь сразу несколько трактовок, ведь зрителю неизвестно, кому принадлежит палец, который занимает едва ли не половину кадра. Так, это может быть собирательный образ, который обозначает тех, кто стоит во главе оппозиции. Иными словами, возникает идея «Вы против власти, но над вами другая власть», которая указывает, как и что делать. Этот палец может символизировать и высшие силы. Кроме того, «перст» может ассоциироваться и с сегодняшней властью, которая хотела бы указать оппозиции место. Наконец, может быть и абсолютно другая трактовка, ведь одно из значений фразеологизма *указующий перст* – обращение на что-либо внимания зрителей. При такой интерпретации возникает идея о том, что пора обратить внимание на митингующих. Плюс ко всему задний фон – изображение митингующих – большой палимпсест, поскольку их плакаты отсылают к тем или иным прецедентным именам (Димон), высказываниям («Денег нет, но вы держитесь!») и ситуациям. В подобной символической фотографии можно говорить о «смерти автора» (Р. Барт) – создан такой многозначительный образ, что его интерпретация уже от автора абсолютно не зависит.

Что касается фотографий митингующих, в «Коммерсантъ» часто можно наблюдать снимки, в которых прослеживается прием, описанный нами в предыдущем параграфе: памятник, возвышающийся над толпой. *«Акции протестов в городах России. Москва»* (авт. Александр Миридонов, Приложение 2, рис. 2) – Пушкин склонил голову над митингующими. *«Акция „Россия в моем сердце“. Симферополь»* (авт. Виктор Коротаев, Приложение 2, рис. 3) – патриотическая акция с российскими флагами на фоне памятника Ленину. *«Март. Москва. Сотрудники ОМОНа во время*

несанкционированной акции против коррупции на Пушкинской площади» (авт. Александр Миридонов, Приложение 2, рис. 4) – колонна омоновцев у подножия памятника Пушкину. С одной стороны, регулярное повторение приема обусловлено местами проведения митингов и демонстраций – как правило, они проходят на площадях, где стоят памятники. Но с другой стороны, такие фотографии привлекают фоновые знания, связанные с персоной, чья скульптура запечатлена, и в зависимости от контекста эти фоновые знания работают по-разному: может создаваться ощущение одобрения и менторства, или наоборот – неодобрения и укора. Примечательно, что противоположные проявления могут касаться одного и того же памятника – все зависит от ракурса съемки и окружающей обстановки.

«Поклонение мощам Николая Чудотворца» (авт. Дмитрий Коротаев. Приложение 2, рис. 5) – пример умелого использования условий съемки, благодаря которым создается изображение, обеспечивающее приращение смыслов. Мастерски сделанная фотография, где два отражения накладываются друг на друга, создает образ Христа, возвышающегося над прихожанами храма. Образ воспринимается значительно сильнее, чем просто лица людей, ждущих свою очередь, чтобы поклониться святым мощам. Символизм обеспечивается еще и тем, что действие происходит в Храме Христа Спасителя, т. е. этот прецедентный образ является объединяющим для всех героев фотографии и создает законченную картину.

Подобный кадр был снят *Анатолием Ждановым* во время празднования *Пасхи* (Приложение 2, рис. 6) – святые, изображенные на фреске, возвышаются над Владимиром Путиным, Сергеем Собяниным, Дмитрием Медведевым и его супругой, но при этом так органично вписываются в композицию кадра, что кажутся героями фотографии наравне с реальными людьми. Так, благодаря грамотной компоновке кадра и символизму, присущему иконам, создается эффект религиозного чуда, которое ждут верующие на Пасху.

Интересно использование прецедентных образов, вещей и жестовых знаков в портретных фотографиях «Коммерсантъ». Так, показательна *фотография Геннадия Зюганова* (авт. Кристина Кормилицына. Приложение 2, рис. 7), иллюстрирующая новость о его планах баллотироваться на пост президента в 2018 г. Фотография наполнена прецедентами, которые эффективно работают на создание образа лидера Коммунистической партии. Во-первых, на снимке преобладает красный цвет (цвет флага СССР), причем речь не только о куртке с символикой Коммунистической партии, но еще гвоздики в руках политика и даже размытый задний фон – алые. Во-вторых, жест Зюганова в той или иной мере напоминает традиционный жест Ленина, «указывающий путь», с которым вождь пролетариата изображен на всех плакатах. Но здесь подтекст неоднозначный. Так, известный историк и публицист Александр Майсуриан в своем блоге поделился важным замечанием: от Ленина к Брежневу, казалось бы, похожий основной жест «первого лица» менялся по нисходящей: жесты Ленина и Сталина были властными и указывали путь, жест Хрущева отличается уже меньшей властностью и широтой движения, а жест Брежнева превращается в обычный приветственный взмах рукой. Подводя итог, автор пишет: «Всё это неплохо иллюстрирует высказанную выше мысль: объём власти, которой располагали „первые лица“, в ряду „Ленин-Сталин-Хрущёв-Брежнев“ постоянно снижался. Это продолжилось и позднее, разумеется»¹³³. Примечательно, что жест Зюганова больше всего напоминает именно жест Брежнева: рука полусогнута, неуверенный взгляд. Таким образом, аудиторией, которая хорошо знакома с историей СССР и хрестоматийными жестовыми знаками вождей, считывается подтекст фотографии: властные полномочия главы КПРФ снижаются. В-третьих, в данном портрете обращает на себя внимание и прецедентная вещь: кепка, напоминающая кепку Ленина. Итак, в данном снимке образ Зюганова, вероятно, подобран для него маркетологами с

¹³³ Майсуриан А. Жесты эпохи. К 50-летию Октябрьского пленума ЦК КПСС. [Электронный ресурс] URL: <https://maysuryan.livejournal.com/94834.html> (Дата обращения: 14.05.2018).

опорой на культурную память народа, усиливается, благодаря тому что фотожурналистке удалось запечатлеть прецедентный жестовый знак.

Поскольку мы упомянули прецедентные образы, связанные с коммунизмом, проанализируем фотографию, иллюстрирующую новость «ЦИК сообщил, что кандидат в президенты России Павел Грудинин не уведомил комиссию об 11 счетах в швейцарском банке на \$1 млн.» (авт. Глеб Щелкунов. Приложение 2, рис. 8). На снимке мы видим Павла Грудинина, которому что-то шепчет на ухо Геннадий Зюганов (все в той же красной куртке и черной кепке). На заднем плане – изображение кремлевской красной звезды. Цитирование этого прецедентного образа может иметь две предпосылки. Красная звезда ассоциируется с советской властью, поскольку этот элемент оформления башен появился только в 1930-е годы и имел следующий идеологический посыл: «пять лучей звезды – это пять материков, которые скоро объединятся под знаменем коммунизма»¹³⁴. В таком понимании подобный фон укрепляет авторитет коммунистов путем отсылки к значимой в истории прецедентной ситуации. Но может быть и иное толкование этого образа. Поскольку красная звезда сегодня – символ Кремля, ее изображение позади Грудинина над его головой создает для определенного круга аудитории другой подтекст: нынешняя власть находится над коммунистами и наблюдает за ними.

Интересным представляется снимок из фотоистории «Никому здесь не место» (авт. Дмитрий Лебедев Приложение 2, рис. 9). В этой фотографии никаких значимых объектов кроме прецедентного образа Серпа и Молота. Материал Наталии Нехлебовой посвящен исследованию «зон запустения», заброшенных заводов на примере бывшей текстильной фабрики в Ликино-Дулево. И фотография с символом СССР – не единственный интертекстуальный снимок в этой истории. Также встречаются прецедентные образы, олицетворяющие запустение: черные вороны, разодранная колючая

¹³⁴ Кречетников А. Звезды Кремля: большевистская твердость и путинская эклектика // Русская служба Би-би-си, Москва. [Электронный ресурс] URL: <https://www.bbc.com/russian/features-41782677> (Дата обращения: 14.05.2018).

провокола, оставленные неизвестными людьми деревянные кресты¹³⁵. Следовательно, намеренное акцентирование внимания на прецедентных образах позволяет создать автору необходимую атмосферу всего материала.

Подобные критерии отбора авторского и бильдредаторского отбора фотографий встречаются и в галерее «*Болельщики в цвете триколора*» (Приложение 2, рис. 10-13). При съемке фотожурналисты обращают внимание не на болельщиков, типично одетых в бело-сине-красное, а на персонажей, чьи костюмы связаны с российским национальным бэкграундом. К примеру, Андрей Аносов сфотографировал болельщика в костюме, напоминающем одежду царя из фильма «Иван Васильевич меняет профессию», а Дмитрий Коротаев запечатлел болельщиц в кокошниках (традиционный русский головной убор). Отметим, что в подборку попали не только снимки российских репортажных фотографов, но и кадры агентства Reuters. При этом критерий бильдредаторского отбора остался тем же: в галерею поставили портреты болельщиков в костюме медведя (образ, ассоциирующийся за рубежом с Россией) и в костюме Деда Мороза. Все перечисленные нами прецеденты тесно связаны с национальным образом России, поэтому они отлично срабатывают в материале, направленном на то, чтобы показать патриотический дух болельщиков.

Подобные штампы цитируются и в ассоциативных иллюстрациях (тип изображения, цель которого – привлечение внимания адресата к содержанию новости. Конкретен объект, который вызывает ассоциации с темой, место и время несущественны¹³⁶). В качестве примера приведем фотографию, которая иллюстрирует новость о законопроекте, расширяющем полномочия по введению контрсанкций в отношении США (авт. Светлана Холявчук. Приложение 2, рис. 14). На фотографии запечатлен какой-то квест или костюмированный праздник на Дворцовой площади, в центре композиции – девушка в костюме Статуи Свободы (символ Америки). Примечательно, что

¹³⁵ См.: Нехлева Н. Никому здесь не место. [Электронный ресурс] URL: <https://www.bbc.com/russian/features-41782677> (Дата обращения: 14.05.2018).

¹³⁶ Беленький А. И. Фотожурналистика в современных СМИ. СПб, 2016. С. 27.

фотография является агентской (Интерпресс/ ТАСС), именно из фотобанков агентств, как правило, берут такие типовые изображения. Присутствие символа в фотографии придает ей вариативность интерпретаций, что позволяет использовать ее практически в любых материалах, связанных с США.

Еще одной характерной чертой снимков, которые попадают в фотоподборки Коммерсант.ru, является их эстетическая ценность, которая иногда достигается за счет обращения к опыту предшественников. Так, например, в материале *«Снег в большом городе»* сразу две фотографии из парка отдаленно напоминают композицию снимка Юджина Смита *«Прогулка по райскому саду»*. Фото Александра Миридонова объединяет с предтекстом не только образ сада, но и присутствие ребенка на фотографии (Приложение 2, рис. 15). Фото Елены Горбачевой по композиции и цвету больше похоже на оригинал (темные деревья по бокам, светлое пятно и два героя посередине, спинами к снимающему), но вместо детей на нем изображен мужчина с собакой (Приложение 2, рис. 16). Возможно, отсылка слишком завуалирована и будет понятна не всем. Вместе с тем для «насмотренной» аудитории такая фотография будет служить триггером, заставляющим обратить внимание на публикацию. Так проявляется парольная функция визуального цитирования (обозначающая принадлежность к какой-либо социальной группе). В этом материале проявляется тот же прием, о котором мы упоминали ранее: интертекстуальный вербальный заголовок сочетается с интертекстуальной фотографией. Заголовок с цепляющей фразой привлекает внимание аудитории, а необычный снимок уже удерживает это внимание.

Некоторые авторы в погоне за эстетикой снимка начинают отдавать предпочтение не содержанию, а форме. Гармоничным сочетанием создавшейся формы и интересных ассоциативных отсылок является фотография Ксении Кормилицыной *«Сотрудники ОМОНа во время несанкционированной акции против коррупции на Пушкинской площади»* (Приложение 2, рис. 17). Снимок того же самого события практически на том

же самом месте мы рассмотрели выше, описывая фотографии с памятниками. В данном примере автор за счет оригинальной композиции создает необычный эффект – обращают на себя внимание не сами омонументы, а их тени. Их очертания похожи на гуманоидов, кроме того, снимок напоминает кадры со спецотрядом из фильма Стивена Спилберга «Инопланетянин» (когда на фоне заката видны только их силуэты). Происходит снижение пафоса и зритель не обращает внимание на цель, с которой их вызвали на митинг, и просто рассматривает необычную фотографию. Таким образом, агрессия и негативные эмоции, которые могут возникнуть у адресата при виде людей в форме с дубинками, становятся маловероятными.

Отличительная особенность фотографов «Коммерсантъ» – стремление к «отрезанию голов» объектов съемки. Иными словами, принято такое кадрирование и выбор ракурса, когда видна только голова, а тела «нет». Непонятно, отсылка это к «Голове профессора Доуэля» Александра Беляева, прецедентному высказыванию «говорящая голова» или каким-либо другим предтекстам, но данная тенденция прослеживается в фотоснимках большинства штатных фотожурналистов. Примером может служить *портрет Ольги Васильевой* (авт. Юрий Мартыанов. Приложение 2, рис. 18) в материале «Учителя при власти»: половина кадра, в том числе тело Васильевой, закрыты листком с изображением школьных атрибутов (их символика также воздействует на фоновые ассоциации). Еще один пример: *фото Дмитрия Азарова* к материалу «Мы должны доказать, что слоны умеют танцевать», на которой мы видим снятые с нижнего ракурса головы Германа Грефа и Владимира Путина под зонтами (Приложение 2, рис. 19). Помимо того, что подобный подход к съемке уже является прецедентом в исследуемом издании, такой ракурс позволяет визуально выделить героев съемки, показать, что они над всеми. Более того, если обратиться к символике зонта, становится понятно, что эта деталь также работает на создание властных образов, поскольку он символизирует величие и царственность.

В подборку «*Лучшие фотографии „Ъ“ 2017 года*», попали сразу несколько фотографий с проявлением визуальной цитации. Этот факт говорит о том, что подобные снимки обращают на себя внимание бильдредакторов и всей редакционной коллегии, они признаны сильными и «цепляющими» аудиторию.

Так, например, интересна фотография «*Празднование Масленицы в благотворительной организации „Детские деревни – SOS“*» (авт. Кристина Кормилицына. Приложение 2, рис. 20). На снимке мы видим женщину в национальном костюме, выглядывающую из окна. Это прямая отсылка к заставке, предваряющей советские фильмы, снятые по сказкам. Образ веселой бабушки, которая рассказывает поучительные сказки, в то время очень хорошо работал, многие носители культуры его помнят из детства. В данном случае обращение к такому эмоционально близкому образу работает на то, чтобы подобные эмоции сформировались вокруг темы всей фотоистории, а именно помощи детям-сиротам.

Еще один снимок оказался в подборке только благодаря тому, что в нем присутствует визуальная цитата – на фотографии запечатлен «*Молодой человек с красным воздушным шариком в пассажирском автобусе*» (авт. Александр Петросян. Приложение 2, рис. 21). Сама по себе фотография не имеет особой художественной или эстетической ценности. Она интересна как раз тем, что практически любой при взгляде на нее вспоминает фильм ужасов «*Оно*», снятый по одноименному роману Стивена Кинга. Так, мы можем наблюдать трансформацию феномена массовой культуры и то, как прецедентный образ кочует из книги в фильм, а из фильма – в Интернет, мемы, фотографии, народное творчество и т. д.

В подборке можно проследить и то, как на создание общего впечатления работает присутствие на фотоснимке прецедентных имен. Например, на фотографии *таджикского мальчика по имени Путин Джахонгирович Джураев* (авт. Кристина Кормилицына. Приложение 2, рис. 22) мы видим множество портретов Владимира Путина, Сергея Собянина и

других видных российских политических деятелей. Если бы эти портреты висели на стене кабинета, образы не работали бы на создание иронии. Но на фотографии мальчик на этом фоне садится на горшок. Столкновение абсолютно бытовой ситуации с ассоциациями об этих людях может работать на создание самых неожиданных подтекстов. Кроме того, при рассмотрении фотографии возникает отсылка к прецедентному высказыванию-заповеди «Не сотвори себе кумира».

Наконец, снимок *Владимира Путина на заседании попечительского совета Русского географического общества* (авт. Дмитрий Азаров. Приложение 2, рис. 23) является примером того, как в фотографии проявляются прецедентные визуальные образы. На фотографии изображен президент, задумчиво смотрящий вверх, а позади него – гигантский земной шар. Привлекает внимание, что композиция снимка выстроена таким образом, что глобус по расположению напоминает «облако мыслей», активно применяемое в комиксах. Это некая вербально-визуальная конструкция, которая отображает слова или мысли человека. Таким образом, создается подтекст: мысли президента направлены на весь мир. Можно проанализировать и позу/взгляд Владимира Путина, так как они являются прецедентным «визуальным поведением», о котором писала Л. А. Мардиева¹³⁷. Взгляд, устремленный вверх, как на фотографии, традиционно обозначает задумчивость, озабоченность человека какими-либо проблемами. Таким образом, посыл фотографии сводится к следующему: президент РФ озабочен тем, что происходит в мире.

Отметим, что снимки, которые попадают в фотогалереи Коммерсант.ru, отличаются высоким профессиональным уровнем. И то, что среди них оказываются фотографии, созданные в русле интертекстуальности, позволяет сделать вывод: сегодня это направление актуально, его активно используют ведущие российские фотожурналисты, на него обращают внимание бильдредакторы и оно имеет отклик у аудитории. Уточним, что в работу

¹³⁷ См.: Мардиева Л. А. Прецедентные визуальные феномены...

попали не все примеры – всего при помощи выборки за год было обнаружено около 50 интертекстуальных фотографий различных типов.

По нашему мнению, фотоснимки, публикуемые в различных изданиях ИД «Коммерсантъ» отличаются особым стилем, которому следуют и штатные фотографы, и фоторедакторы при финальном отборе. Так об этом говорил бывший директор фотослужбы «Коммерсантъ» Эдди Опп: «„Коммерсантовский стиль“ – это не какой-то патент, который нам принадлежит. Я бы сказал, что это наш подход. Мы стараемся не делать традиционной фотографии, фотографии протокольной. Информативная, знаковая, и привлекающая внимание фотография – вот это мы стремимся делать»¹³⁸. Как нам кажется, такой подход к созданию и отбору фотографий в издательском доме сохраняется и сегодня.

Итак, нами были выявлены различные случаи проявления визуального цитирования в документальной фотографии. Во-первых, мы убедились, что этот прием может быть формообразующим в творчестве автора: одни из самых известных работ Сергея Максимишина, в том числе отмеченные на профессиональных конкурсах, обладают этим качеством – ориентацией на культурную память и фоновые знания аудитории. Во-вторых, в ходе отбора фотографий ИД «Коммерсантъ» мы выяснили, что интертекстуальные снимки появляются в редакции регулярно, а некоторые впоследствии даже признаются лучшими фотографиями года. Кроме того, при просмотре отобранных нами примеров стало понятно, что существует ряд фотографов, которые наиболее часто используют этот прием в своей работе. Этот факт еще раз подтверждает наше предположение о том, что визуальное цитирование может являться формообразующим приемом в работе конкретного автора.

В проанализированных фотографиях встречались отсылки к литературе, кино, прецедентным именам, ситуациям и высказываниям, прецедентным вещам и жестовым знакам, но самыми востребованными

¹³⁸ Васенина Е. Указ. соч.

оказались религиозные образы. Также мы подробно рассмотрели, как проявляется палимпсест в документальной фотографии и как он взаимодействует с текстом, создавая синергетический эффект.

Мы сделали вывод, что в современном российском медиаполе можно встретить множество фотографий, которые отсылают к тем или иным фоновым знаниям, а их расшифровка зависит не только от объема апперцепционной базы адресата, но и от его взглядов и политических предпочтений. Кроме того, важным для расшифровки является вербальный и визуальный контекст: заголовок материала, кэпшен, соседние фотоснимки. Таким образом воздействующий потенциал визуальной цитаты может быть многократно увеличен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение визуальных цитат на примере современной российской фотодокументалистики позволяет проследить общие тенденции проявления данного феномена в медиасреде.

На основании исследований по филологической теории интертекстуальности, визуальной семиотике, философии фотографии и цитированию в искусстве нами было выведено собственное определение визуальной цитаты. В диссертации мы понимаем ее как семантически оправданное, обусловленное авторской интенцией обращение в визуальном тексте к другим текстам (необязательно визуальным) или их фрагментам, рассчитанное на узнавание адресатом источника. Помимо этого, визуальная цитация в документальной фотографии имеет ряд характеристик:

- этот прием вовлекает адресата в процесс сотворчества;
- уровень понимания визуального текста напрямую зависит от объема когнитивной базы реципиента, а также пресуппозиции автора и аудитории;
- обращение к апперцепционной базе аудитории обеспечивает приращение смыслов;
- расшифровка производится только вкупе с контекстом.

Кроме того, мы выяснили, что визуальные цитаты являются полифункциональными элементами фототекста. Помимо функций, свойственных любой документальной фотографии (передача информации, привлечение внимания, иллюстративная, подтверждающая), они выполняют экспрессивную, парольную, аргументирующую, эстетическую, манипулятивную, функции создания образа, маркера культуры и интеллектуализации коммуникации. Но стоит отметить, что функции визуальных цитат до конца не изучены, это может послужить основой для дальнейшего исследования.

В теоретической главе мы описали различные подходы к классификации визуальных цитат. В ходе анализа эмпирического материала

мы выяснили, что почти все эти разграничения являются условными, так как фотографический язык не имеет общего лексикона и не может быть поделен по формальным признакам, любое членение фотографии является субъективным членением конкретного реципиента.

Проанализировав проявления визуальных цитат в фотографиях Сергея Максимишина и фотогалереях Коммерсант.ru, мы пришли к следующим выводам:

1. Цитирование может осуществляться не только из внешних источников, но и внутри самой фотографии.

2. Существует такой тип визуальной цитации, когда к случайно пойманному моменту без воли автора примешиваются фоновые знания, создавая новые смыслы.

3. Процитированы могут быть формальные признаки источника – композиция или цветовое решение, это работает не на приращение смыслов, а на привлечение внимания аудитории знакомой формой.

4. В случае с фотоподборками, предтекст может узнаваться только после прочтения описания истории и в комплексе с соседними фотоснимками.

5. В сочетании интертекстуальной фотографии с кэпшенами и заголовками (особенно прецедентными) возникает синергетический эффект.

В условиях современной постмодернистской культуры использование визуальных цитат необходимо для установления, налаживания и поддержки контакта с аудиторией, поскольку наблюдается тенденция переноса ответственности за декодирование смыслов с автора на адресата («смерть автора», сотворчество).

Поскольку это явление повсеместно распространено в современных российских СМИ, изучение визуальной интертекстуальности является актуальной областью исследований. Необходимо разработать единую теоретическую базу, которая будет описывать феномен визуального цитирования с точки зрения не только текста (любого типа), но и визуальных

средств выразительности. Кроме того, требуется четко определить функции визуальных цитат, создать убедительную классификацию и вывести единый термин, который станет использоваться в науке. Настоящая работа и ее библиография могут послужить основой для подобных исследований. С практической точки зрения она будет полезна фотожурналистам и бильдредакторам, чтобы они могли лучше понять особенности использования визуальных цитат в фототексте.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001.
2. Аньес Ив. Учебник по журналистике: пишем для газет. М, 2013.
3. Арутюнян Ю. И. Цитаты и аналогии: некоторые аспекты изучения влияний в искусстве прошлого и современности. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsitaty-i-analogii-nekotorye-aspekty-izucheniya-vliyaniy-v-iskusstve-proshlogo-i-sovremennosti>
4. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. [Электронный ресурс] URL: http://booksafe.net/read/rolan_bartcamera_lucida_kommentariy_k_fotografii-237778.html#p1
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
6. Барт Р. Риторика образа // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. [Электронный ресурс] URL: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94a.htm>
7. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
8. Беленький А. И. Фотожурналистика в современных СМИ. СПб, 2016.
9. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.
10. Бергер Артур А. Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию. М., 2005. С. 18.
11. Березин В. М. Фотожурналистика. М., 2009.
12. Бриченкова Е. С. Прецедентное высказывание в русскоязычном публицистическом дискурсе в целях преподавания РКИ. М, 2009. С. 58-59.
13. Вартанова Е. Фотожурналистика в эпоху массовой креативности // В мастерской фотожурналиста: Сб. ст. / Под ред. О. А. Бакулина. М., 2011.
14. Варченко В. В. Цитатная речь в медиа-тексте. М, 2012.
15. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977.
16. Волков-Ланнит Л. Ф. Искусство фотопортрета. М., 1967.

17. Горбачева О. Н., Каменева В. А. «Визуальные стилистические средства в социальной Интернет-рекламе, или зарождение визуальной стилистики текста». [Электронный ресурс] URL: <http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/779/1/plin-2014-02-17.pdf>
18. Гудков Д. Б. Прецедентные имена в языковом сознании и дискурсе // Мат-лы XI конгресса МАПРЯЛ. Братислава, 1999 г. / Под ред. Прохорова. М., 1999. С. 120-125
19. Гудков Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. М., 2003. 288 с.
20. Демшина А. Ю. Визуальная цитата как маркер в ситуации виртуализации культуры [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-tsitata-kak-marker-v-situatsii-virtualizatsii-kultury> (Дата обращения: 14.06.2017).
21. Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М., 2004. [Электронный ресурс] URL: <http://fege.narod.ru/librarium/dobricina/dobricina3.htm> (Дата обращения: 24.04.2018)
22. Дридзе Т. М. Язык и социальная психология. М., 1980.
23. Евтюгина А. А. Опыт анализа прецедентного текста. // Некоторые вопросы изучения славянских языков и литератур. Минск, 1990. С. 12-15.
24. Журавлева Е. А. Прецедентные тексты начала XXI века (на материале прессы Казахстана). М., 2007.
25. Землянова Л. М. Зарубежная коммуникативистика в преддверии информационного общества. Толковый словарь терминов и концепций. М., 1999.
26. Зоря А. А.. Типология цитирования в искусстве второй половины XX века. [Электронный ресурс] URL: <http://www.actual-art.org/129st2012/zap19-20/499-zorya-tipologiya-tsitirovaniya.html>

27. Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 7 т. М., 2004. Т. 3: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихотворение.
28. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.
29. Кара-Мурза С. Г. Власть манипуляции. М., 2007.
30. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
31. Картье-Брессон А. Воображаемая реальность (сборник). [Электронный ресурс] URL: <http://iknigi.net/avtor-anri-karte-bresson/93545-voobrazhaemaya-realnost-sbornik-anri-karte-bresson/read/page-1.html>
32. Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы // Культурология XX век. Антология. М., 1995. С. 163-213.
33. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003.
34. Крашенинникова М. А. К вопросу о формировании специфики российской фотожурналистики постсоветского периода // МедиаАльманах. М., 2015. №3 (68). С. 34-41.
35. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. [Электронный ресурс] URL: http://libfl.ru/mimesis/txt/kristeva_bakhtin.pdf
36. Кудрина Н. А. Прецедентные высказывания иностранного происхождения в русском тексте: функции и особенности интерпретации // Текст: восприятие, информация, интерпретация. М., 2002. С. 252-260.
37. Кузьмина Н. А. Интертекстуальный тезаурус языковой личности и методы его изучения // Интерпретатор и текст. Проблемы ограничений в интерпретационной деятельности. Новосибирск, 2004. С. 28-34.
38. Лаврентьев А. Н. Ракурсы Родченко. М., 1992.
39. Леонтьев А. Н.. Избр. психологические произведения. М., 1983. Т. 2.

40. Мардиева Л. А. Коллективная культурная память общества (прецедентные визуальные образы и феномены) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 3(15). Пермь, 2011. С. 202-209.
41. Мардиева Л. А. Прецедентные визуальные феномены в газетно-журнальных текстах. // Вестник ТГГПУ. 2007. №1(8).
42. Михалкович В. И.. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986.
43. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и воспринимает мир. М., 2006. С. 13.
44. Савчук В. В. Философия фотографии. СПб, 2005.
45. Серикова Т. Ю. Взаимосвязи художественного и визуального в произведениях искусства. [Электронный ресурс] URL: http://archvuz.ru/2010_3/8
46. Слышкин Г. Г. От текста к символу. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М., 2000. 128 с.
47. Сметанина С. И. Медиатекст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века). СПб., 2002.
48. Сонтаг С. О фотографии. [Электронный ресурс] URL: <http://www.rulit.me/books/o-fotografii-download-free-280021.html>
49. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. [Электронный ресурс] URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1051480/7/Zontag_-_Smotrim_na_chuzhie_stradaniya.html
50. Текст как явление культуры / отв. ред. А. Н. Кочергин, К. А. Тимофеев. Новосибирск, 1989.
51. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.-Л., 1930.
52. Трапезникова А. С. Копирование и цитирование как основа творческого метода (на примере иконописной практики Санкт-Петербурга). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/kopirovanie-i>

tsitirovanie-kak-osnova-tvorcheskogo-metoda-na-primere-ikonopisnoy-praktiki-sankt-peterburga

53. Фатеев А. В. Прием визуального цитирования в работе медиадизайнера: критерии успеха. [Электронный ресурс] URL: <http://www.online-science.ru/userfiles/file/asdahxsbwmlai8sattudqhkopctytxde.pdf>

54. Фатеев А. В. Визуальное цитирование на фоне литературоведческой теории интертекстуальности. [Электронный ресурс] URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/vizualnoe-tsitirovanie-na-fone-literaturovedcheskoy-teorii-intertekstualnosti>

55. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000.

56. Фролова О. Е. Интертекстуальность и мотив в свете синтаксиса // Рус. яз. за рубежом. 2006 № 2. С. 68–73.

57. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. М., 2004.

58. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М., 2007.

59. Эйзенштейн С. М. Избр. Произведения: в 6-ти т. М., 1964. Т. 2.

60. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна: Сборник переводов и рефератов. Минск, 1996.

61. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004.

62. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. [Электронный ресурс] URL: <http://yanko.lib.ru/books/betweenall/yampolskiy-pamyat-tiresiya.htm>

63. Ярбус А. Л. Роль движений глаз в процессе зрения. М., 1965.

64. Documentary Photography // Life Library of Photography. 1983.

65. Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré / Genette G. Paris, 1982.

Источники:

66. Бирюкова Е. «В России надо выставлять все» // Colta, 2015. [Электронный ресурс] URL: <http://www.colta.ru/articles/specials/7376>
67. Васенина Е. Фотограф – это историк. Эдди Опп, директор фотослужбы ИД «Коммерсантъ». 2006. [Электронный ресурс] URL: <http://www.photographer.ru/cult/person/610.htm>
68. Кречетников А. Звезды Кремля: большевистская твердость и путинская эклектика // Русская служба Би-би-си, Москва. [Электронный ресурс] URL: <https://www.bbc.com/russian/features-41782677>
69. Ленин В. И. Первое мая // ПСС В. И. Ленина, т. 10. [Электронный ресурс] URL: <http://libelli.ru/works/10-13.htm>
70. Майсурян А. Жесты эпохи. К 50-летию Октябрьского пленума ЦК КПСС. [Электронный ресурс] URL: <https://maysuryan.livejournal.com/94834.html>
71. Максимишин С. Я. Про Яшу и Машу. [Электронный ресурс] URL: <https://www.photographer.ru/gallery/about95.htm>
72. Меглинская И. Ответы. Сергей Максимишин, фотограф // Афиша. Daily. 2008. [Электронный ресурс] URL: https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/sergei_maksimishin/
73. Нехлебова Н. Никому здесь не место. Автор фото: Дмитрий Лебедев. [Электронный ресурс] URL: <https://www.bbc.com/russian/features-41782677>
74. Принцева А. Лучшие фотографии страны: Сергей Максимишин // АФИША, 2012. [Электронный ресурс] URL: <https://www.liveinternet.ru/users/romromik/post230864158/> (Дата обращения: 14.06.2017).
75. Разговор со смыслом. Сергей Максимишин / RVI [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/fqRKYAHOfi8>
76. Сергей Максимишин о себе, о жизни и о нас. [Электронный ресурс] URL: <https://m-introduction.livejournal.com/13863.html>

77. Трубников Ю. А. Эволюция фотожурналиста в современном медиапространстве. Материалы круглого стола «Фотожурналистика в аспекте медиапрактики». [Электронный ресурс] URL: <http://jf.spbu.ru/conference/7614/7634.html>

78. Ударцева Н. Сопроводительный текст к объявлению о выставке «Сергей Максимишин „10 лет“» на сайте photographer.ru [Электронный ресурс] URL: <https://www.photographer.ru/events/afisha/4408.htm#2>

79. Сайт Коммерсант.ru [Электронный ресурс] URL: <https://www.kommersant.ru>

80. Сайт Сергея Максимишина [Электронный ресурс] URL: <http://www.maximishin.com>

81. Черкашина О. Сергей Максимишин: о времени и о себе. // Русское слово. 1/2016.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Рисунок 1. Первый приз World Press Photo 2016 в категории «Жизнь». Пола Бронштейн



Рисунок 2. Чаепитие труппы самодеятельного „Наивного театра“ при Психоневрологическом интернате № 7. Сергей Максимишин



Рисунок 3. Сотрудники банка отмечают день рождения сослуживца. Сергей Максимишин



Рисунок 4. КВН в следственном изоляторе «Кресты». Санкт-Петербург. Сергей Максимишин



Рисунок 5. Александро-Свирский монастырь. Сергей Максимишин



Рисунок 6. Сельская церковь. Сергей Максимишин



Рисунок 7. Ресторан Зов Ильича. Сергей Максимишин



Рисунок 8. Сотрудник Музея городской скульптуры моет памятник Ленину.
Сергей Максимишин



Рисунок 9. Военный парад, посвященный празднованию 65-летия Победы.
Москва. Сергей Максимишин



Рисунок 10. 1-е Мая. Сергей Максимишин



Рисунок 11. Продавец золотых рыбок. Сергей Максимишин



Рисунок 12. Праздник полнолуния в храме Пашупатинат. Сергей Максимишин



Рисунок 13. Рыба Гоа. Сергей Максимишин



Рисунок 14. Канн. Мертвый сезон. Сергей Максимишин



ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Рисунок 1. Несанкционированный митинг против коррупции в Санкт-Петербурге. Александр Петросян

Самые обсуждаемые в СМИ события 2017 года



На основе данных «Медиалогии» мы отобрали самые громкие события года. Рейтинг построен по заметности событий, которая зависит от влиятельности освещавших их СМИ, размера публикации, полосы издания и других параметров. Кто попал в топ-15 — в фотогалерею «Б».



Рисунок 2. Акции протестов в городах России. Москва. Александр Миридонов

Акции протеста в городах России



Сегодня в России прошли акции сторонников политика Алексея Навального, во многих городах они были не санкционированы. По данным «ОВД-Инфо», в регионах было задержано более 1300 человек, в Москве МВД сообщает о почти 300 задержанных, в том числе и самом господине Навальном. Как в России прошли акции протеста — в фотогалерею «Б».



Рисунок 3. Акция «Россия в моем сердце». Симферополь. Виктор Коротаяев

Акция «Россия в моем сердце»



Сегодня, 3 февраля, в стране проходит флешмоб «Россия в моем сердце». Целью всероссийской акции было почтить память погибших в Великой отечественной войне, в том числе, в Сталинградской битве, чья годовщина отмечается в эти дни. Также мероприятия и акции проводятся в поддержку российских спортсменов, которые будут выступать на Олимпиаде в Пхёнчхане под нейтральным флагом. По данным МВД РФ, по всей стране в акции приняли участие примерно 250 тыс. человек. Как проходят патриотические мероприятия, концерты и гуляния — в фотогалерее "Ъ".



Рисунок 4. Март. Москва. Сотрудники ОМОНа во время несанкционированной акции против коррупции на Пушкинской площади. Александр Миридонов



Рисунок 5. Поклонение мощам Николая Чудотворца. Дмитрий Коротаев

Поклонение мощам Николая Чудотворца

В Москве православные смогут прикоснуться к мощам святителя Николая Чудотворца. Святыня впервые за 930 лет была вывезена из итальянского города Бари в другую страну. Перед храмом Христа Спасителя на несколько километров выстроилась очередь. В России частица мощей пробудет до 28 июля. Как проходит поклонение — в фотогалерее “Ъ”.



Фото: Коммерсантъ / Дмитрий Коротаев [купить фото](#)

Рисунок 6. Празднование Пасхи. Анатолий Жданов

Празднование Пасхи

В ночь на 8 апреля православные христиане отметили наступление одного из самых главных христианских праздников — Пасху. Накануне в храмах прошли торжественные богослужения и крестные ходы, верующие освящали куличи, пасхи и яйца. Торжества продолжились в воскресенье. Как россияне встречают Пасху — в фотогалерее “Ъ”.



На фото слева направо: премьер-министр России Дмитрий Медведев и его супруга Светлана, президент России Владимир Путин и мэр Москвы Сергей Собянин во время богослужения в храме Христа Спасителя
Фото: Коммерсантъ / Анатолий Жданов [купить фото](#)

Рисунок 7. Геннадий Зюганов. Кристина Кормилицына

События недели / 6–10 ноября

Выдвижение Геннадия Зюганова на выборы президента в марте 2018 года, снятие дисквалификации с боксера Александра Поветкина, смерть сатирика Михаила Задорнова, саммит АТЭС во Вьетнаме и другие события уходящей недели — в фотогалерее “Ъ”.



Рисунок 8. ЦИК сообщил, что кандидат в президенты России Павел Грудинин не уведомил комиссию об 11 счетах в швейцарском банке на \$1 млн. Глеб Щелкунов

События недели / 5–9 марта

Крушение российского Ан-26 в Сирии, отравление в Лондоне бывшего разведчика Сергея Скрипаля и его дочери, новые пошлины на ввоз в США стали и алюминия и другие события уходящей недели — в фотогалерее “Ъ”.



Рисунок 9. Никому здесь не место. Дмитрий Лебедев

Никому здесь не место / Наталия Нехлебова съездила в Ликино-Дулево и увидела, что осталось от главной текстильной фабрики СССР

Превращение некогда процветавших населенных пунктов в зону запустения, обезлюживание (есть у экспертов и такой термин) не только деревень, но и целых поселков — проблема для страны уже давно насущная, но рецептов решения так и не имеющая. Между тем сегодня речь идет уже не об отдельных "островках неблагополучия", а о целых территориях: зияющие пустоты разрастаются, словно опухоль, и это печальное явление вызывает одновременно и оторопь, и боль. Почему так происходит? Возможно ли этот печальный процесс остановить? "Огонек" попытался ответить на оба вопроса, побывав на руинах фабрики в Ликино-Дулево (от нее до столицы рукой подать) и поговорив с экспертами



Рисунок 10. Болельщики в цвете триколора. Андрей Аносов

Болельщики в цвете триколора

25 февраля в Пхёнчхане завершились зимние Олимпийские игры, на которых сборная России выступала под нейтральным флагом и названием «Олимпийские атлеты из России». Несмотря на запрет на использование национальной символики атлетами, болельщики открыто демонстрировали ее не только на улицах, но и во время спортивных состязаний. Яркие образы поклонников российского спорта — в фотогалерее "Б".



Рисунок 11. Болельщики в цвете триколора. Дмитрий Коротаев

Болельщики в цвете триколора



25 февраля в Пхёнчхане завершились зимние Олимпийские игры, на которых сборная России выступала под нейтральным флагом и названием «Олимпийские атлеты из России». Несмотря на запрет на использование национальной символики атлетами, болельщики открыто демонстрировали ее не только на улицах, но и во время спортивных состязаний. Яркие образы поклонников российского спорта — в фотогалерее «Ъ».



Рисунок 12. Болельщики в цвете триколора. Reuters

Болельщики в цвете триколора



25 февраля в Пхёнчхане завершились зимние Олимпийские игры, на которых сборная России выступала под нейтральным флагом и названием «Олимпийские атлеты из России». Несмотря на запрет на использование национальной символики атлетами, болельщики открыто демонстрировали ее не только на улицах, но и во время спортивных состязаний. Яркие образы поклонников российского спорта — в фотогалерее «Ъ».



Рисунок 13. Болельщики в цвете триколора. Reuters

Болельщики в цвете триколора



25 февраля в Пхёнчхане завершились зимние Олимпийские игры, на которых сборная России выступала под нейтральным флагом и названием «Олимпийские атлеты из России». Несмотря на запрет на использование национальной символики атлетами, болельщики открыто демонстрировали ее не только на улицах, но и во время спортивных состязаний. Яркие образы поклонников российского спорта — в фотогалерее «Ъ».



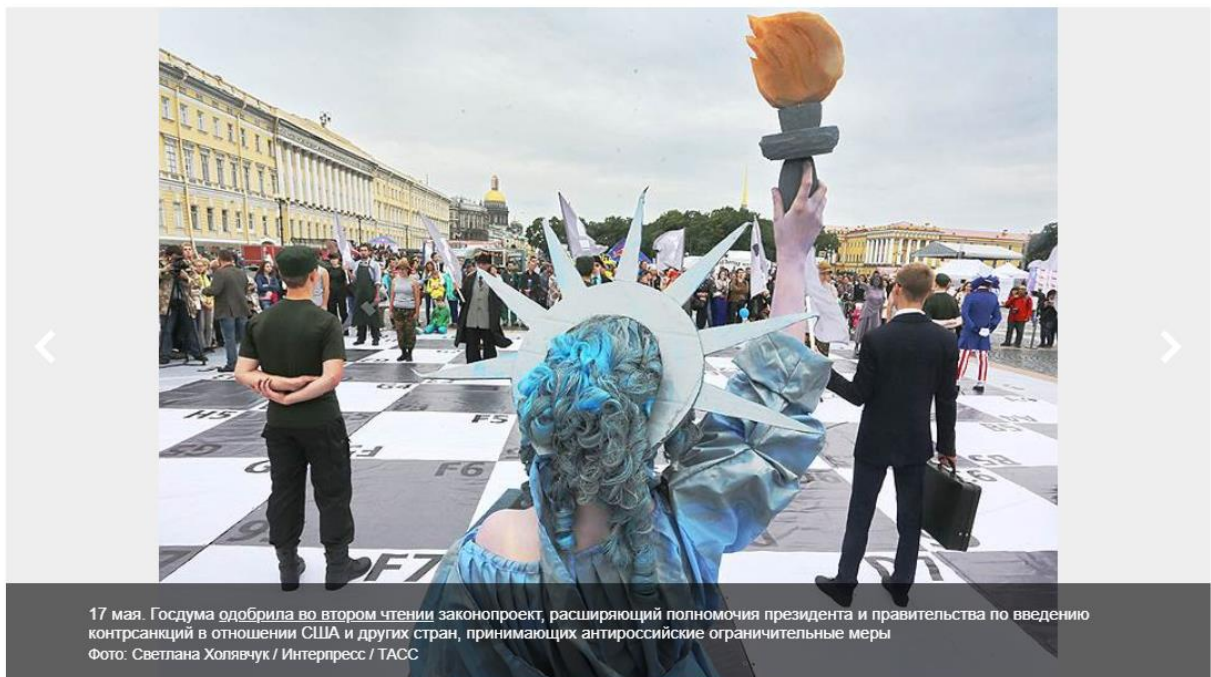
Болельщик в костюме Деда Мороза во время финала по хоккею между командами России и Германии
Фото: Reuters / David W Cerny

Рисунок 14. Фото Светланы Холявчук

События недели / 14–18 мая



Назначение нового правительства России, открытие Крымского моста, беспорядки в секторе Газа и другие события уходящей недели — в фотогалерее «Ъ».



17 мая. Госдума одобрила во втором чтении законопроект, расширяющий полномочия президента и правительства по введению контрсанкций в отношении США и других стран, принимающих антироссийские ограничительные меры
Фото: Светлана Холявчук / Интерпресс / ТАСС

Рисунок 15. Снег в большом городе. Александр Мирidonов

Снег в большом городе



Сильный снегопад в Москве длится уже двое суток. В последний день января может выпасть около четверти месячной нормы осадков, а в целом месяц может завершиться превышением нормы осадков в полтора раза. Как выглядит столица после снегопада — фотгалерея «Б».



Воронцовский парк
Фото: Коммерсантъ / Александр Мирidonов [купить фото](#)

Рисунок 16. Снег в большом городе. Елена Горбачева

Снег в большом городе



Сильный снегопад в Москве длится уже двое суток. В последний день января может выпасть около четверти месячной нормы осадков, а в целом месяц может завершиться превышением нормы осадков в полтора раза. Как выглядит столица после снегопада — фотгалерея «Б».



Гуляющие в парке
Фото: Коммерсантъ / Елена Горбачева [купить фото](#)

Рисунок 17. Сотрудники ОМОНа во время несанкционированной акции против коррупции на Пушкинской площади. Ксения Кормилицына

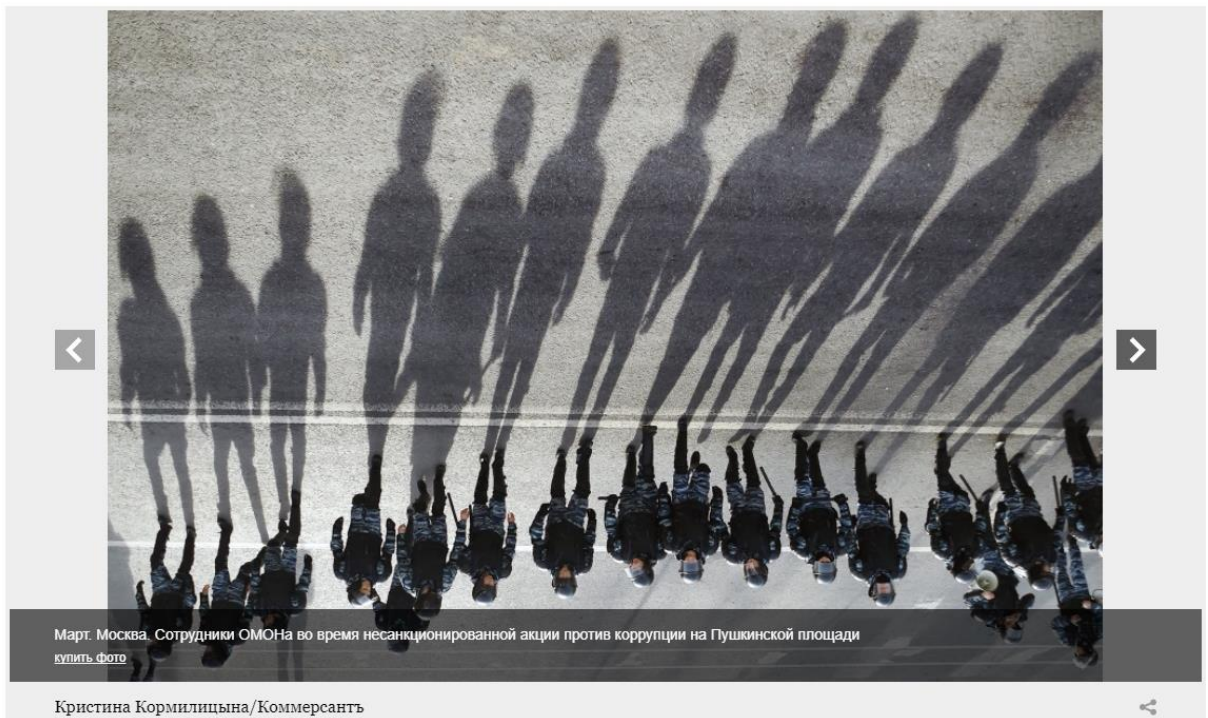


Рисунок 18. Портрет Ольги Васильевой. Юрий Мартьянов

Учителя при власти

5 октября в России и мире отмечается профессиональный праздник учителей, преподавателей и работников сферы образования — Всемирный день учителя. Кто из известных политиков начинал трудовой путь в системе образования — в фотогалерее “Ъ”.

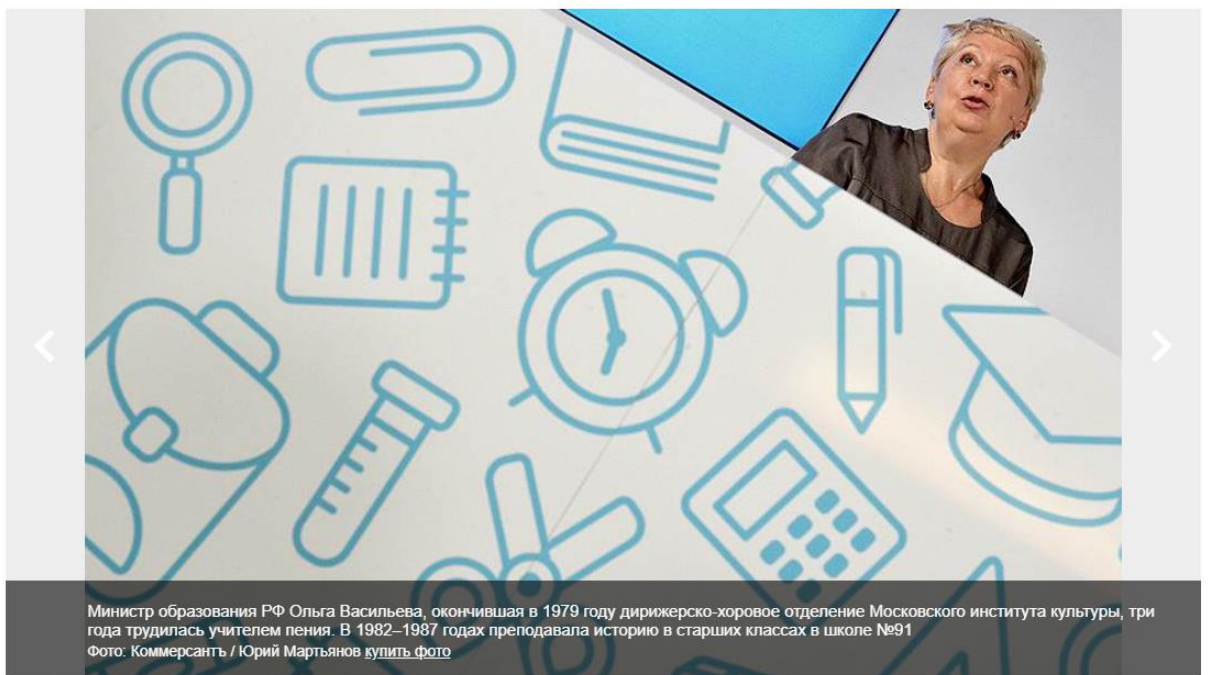


Рисунок 19. «Мы должны доказать, что слоны умеют танцевать». Дмитрий Азаров

«Мы должны доказать, что слоны умеют танцевать»



28 ноября 2007 года бывший министр экономического развития и торговли РФ Герман Греф был утвержден главой Сбербанка. Его яркие поступки и заявления на посту — в фотогалерее «Ъ».



Рисунок 20. Празднование Масленицы в благотворительной организации «Детские деревни – SOS». Кристина Кормилицына.

Лучшие фотографии «Ъ» 2017 года

Фотографы ИД «Коммерсантъ» на протяжении года освещали важнейшие события в стране и мире. Лучшие снимки, сделанные ими, — в фотогалерее «Ъ»

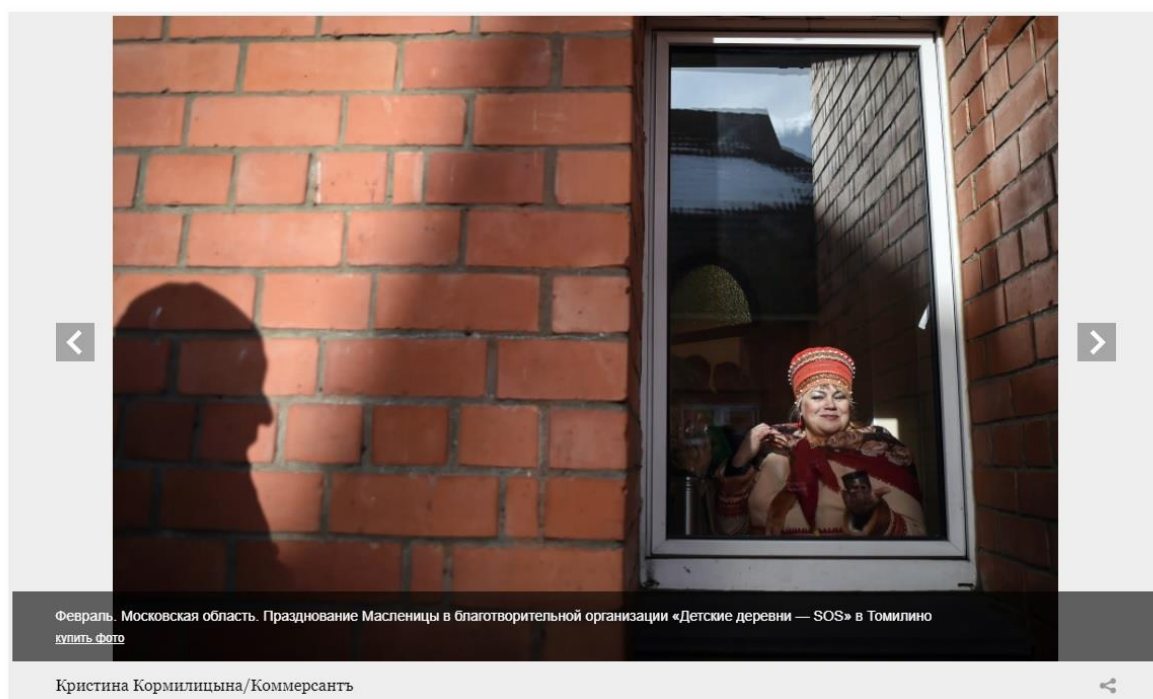


Рисунок 21. Молодой человек с красным воздушным шариком в пассажирском автобусе. Александр Петросян

Лучшие фотографии «Ъ» 2017 года

Фотографы ИД «Коммерсантъ» на протяжении года освещали важнейшие события в стране и мире. Лучшие снимки, сделанные ими, — в фотогалерее «Ъ»

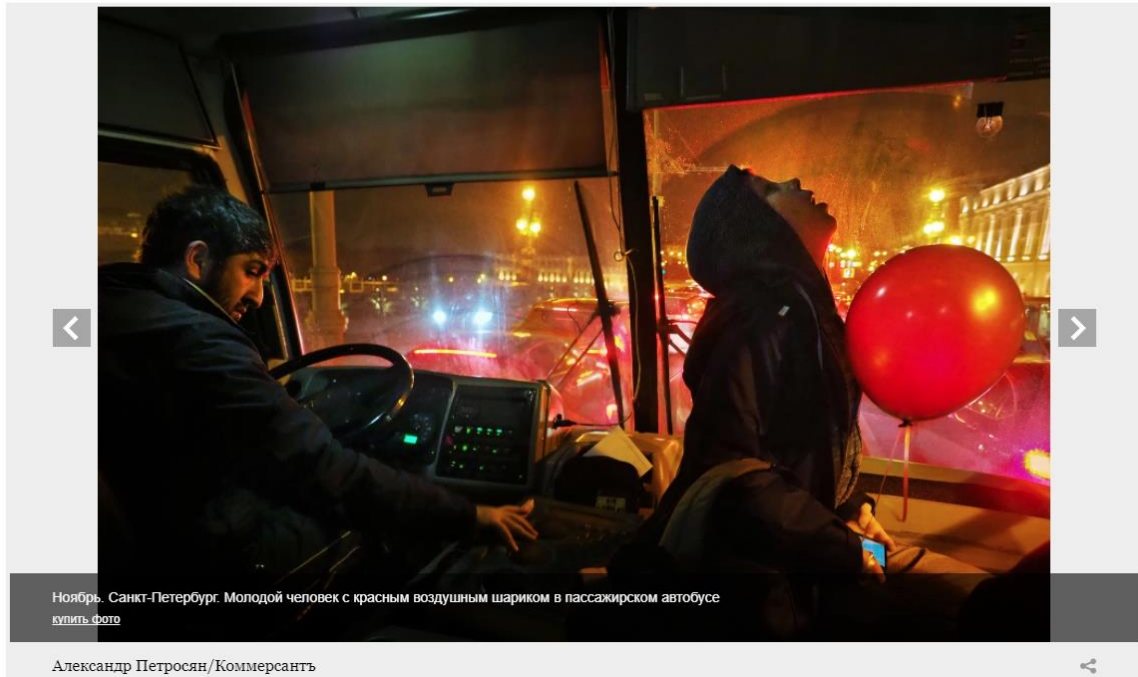


Рисунок 22. Мальчик Путин Джахонгирович Джураев. Кристина Кормилицына

Лучшие фотографии «Ъ» 2017 года

Фотографы ИД «Коммерсантъ» на протяжении года освещали важнейшие события в стране и мире. Лучшие снимки, сделанные ими, — в фотогалерее «Ъ»

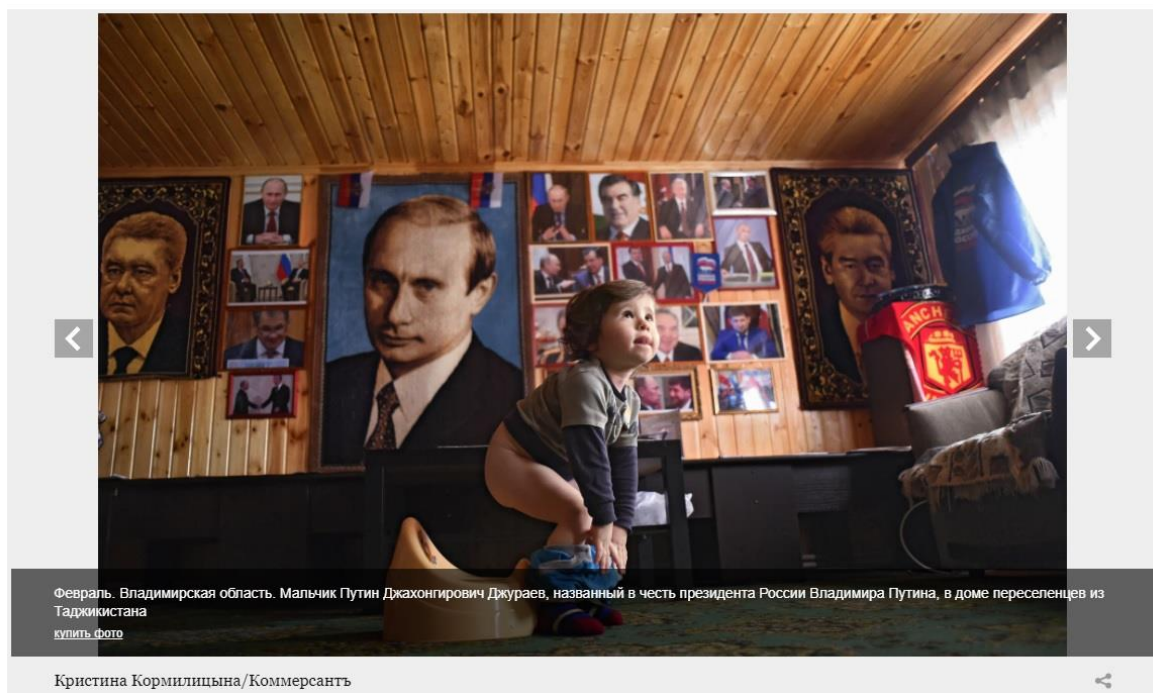


Рисунок 23. Апрель. Санкт-Петербург. Президент России Владимир Путин на заседании попечительского совета Русского географического общества. Дмитрий Азаров

Лучшие фотографии «Ъ» 2017 года

Фотографы ИД «Коммерсантъ» на протяжении года освещали важнейшие события в стране и мире. Лучшие снимки, сделанные ими, — в фотогалерее «Ъ»

