
О СЕМИОТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ ОРГАНИЗАЦИИ ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

В.М. Березин

Кафедра массовых коммуникаций
Филологический факультет
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

В статье проводится сравнительный анализ фотографий разных исторических периодов с позиций семиотической организации визуального текста. Основное внимание уделяется внутрикадровой диалогичности медиатекстов и ее переходу в диалектическую связь с социально-историческими проблемами.

Ключевые слова: медиатекст, точка зрения, границы текста, внетекстовая реальность, приращение смысла, фотодокумент.

Фотографии дооктябрьской и советской эпохи уже стали глубокой историей. Историей становятся и фотографии первых двух десятилетий жизни нового российского государства. Но если политические и бытовые исторические документы, созданные на основе вербального языка, часто анализируются и вводятся в контекст современных реалий, современных социально-политических и филологических исследований, то с визуальными текстами (медиатекстами), каковыми являются фото- и кинодокументы, обладающие собственной знаковой системой порождения и выражения смыслов, такое случается гораздо реже. Заслуживает в этом плане внимание проведение в Санкт-Петербурге в рамках ежегодных Дней философии семинаров и «круглых столов» по направлению «медиафилософия». Видимо, пришло время дискутировать и в смежном направлении — «медиафилология».

В данной статье для обсуждения проблем языка медиатекстов хотелось бы оттолкнуться от известной работы М.М. Бахтина «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках». Наш выдающийся мыслитель пишет в ней о присутствии диалогических отношений как между текстами, так и внутри текстов, их особом (нелингвистическом) характере, о диалоге, перетекающем в диалектику [1. С. 475].

Приведем в качестве примера таких внутрикадровых (внутрирамочных) диалогических отношений фотографию А. Щемляева « Попрошайки в московском метро» (фотография 1), снятую в новогоднюю ночь 2001 г. Она взята из учебного пособия автора «Фотожурналистика» [2], светлая полоса слева подчеркивает «рамочность» драматического сюжета.

В нем на трех уровнях — съемочном, зрительском и научно-интерпретационном — активно работает понятие семиотически трактуемой «рамки», которая позволила замкнуть диалог персонажей между собой и со зрителем внутри зафиксированного объективом тесного пространства туннеля. Проходящая женщина смот-

рит осуждающе на детей, в то же время сжимая в руках кошелек, мальчик с протянутой рукой отводит от нее глаза, женщина смиренно молится, девочка смотрит на нас, зрителей, смотрит через годы: прошло уже более 10 лет, новый век уже набрал свою грозную силу. На снимке присутствует не только немой диалог взглядов, но и диалог жестов. Это рука женщины с кошельком, рука нищенки с крестным знаменем, рука мальчика, протянутая за подаянием и девочки, поддерживающей лицо.



Фотография 1

Внутрикадровый, внутритекстовый диалог переходит в диалектику социальных отношений, в диалектику исторического процесса с борьбой его полярных начал. Данный медиатекст является, по М.М. Бахтину, индивидуальным высказыванием журналиста в свойственной фотографии системе языка (кадр, ракурс, композиция, средний план), высказыванием единственным и неповторимым. Налицо «проблема смыслового (диалектического) и диалогического взаимоотношения текстов в пределах определенной сферы. Особая проблема исторического взаимоотношения текстов» [1. С. 476].

Вторая и третья фотографии (фотография 2, 3), взятые нами для анализа, подтверждают эти позиции — как в синхроническом, так и диахроническом аспекте. Первая из них была приобретена автором в букинистическом магазине, она абсолютно безымянна и не обладает хотя бы каким-нибудь намеком на смысл изображенного на ней сюжета. Но знаки медиатекста позволяют интерпретировать визуальный текст следующим образом. Здесь мы вслед за Ю.М. Лотманом понимаем текст как сообщение, «отчлененность которого (от не-текста или другого текста) интуитивно ощущается с достаточной определенностью» [3. С. 17].



Фотография 2

Вся вторая фотография представляет собой сообщение о весьма значимом для участников собрания трудового коллектива, в основном женского, в первые после войны 1941—1945 гг. годы. Об этом говорят детали одежды участниц (платки и головные уборы) и участников собрания (их гораздо меньше), внетекстовые знаки (способ и качество съемки и фотопечати).

В отличие от первой фотографии, внутрикадрового диалога в данном медиатексте нет, за исключением шепчущихся женщин в третьем ряду. Но зато явственно присутствует монолог со сцены или с трибуны, которому внимают присутствующие. Эта монологичность коммуникации диалектично становится знаком времени — авторитарного периода истории страны. Пространство, в котором происходит действие (вернее, статичность происходящего), — это, видимо, переоборудованная под клуб церковь. Выходов не видно, одни окна, в проеме которого мы видим зонт, — знак непогодицы, пасмурной погоды. Люди сидят, тесные ряды стульев разделены двумя проходами, получается как бы три колонны, четкая геометрия военного строя, в котором редкие мужчины выполняют функции организаторов этого собрания. Как текст в тексте можно выделить вверху слева группу женщин из инженерно-технических работников, отличающихся своими головными уборами.

Понятие «рамки», интерпретируемой в качестве смыслового знака для анализа художественных и публицистических произведений, ввели Ю.М. Лотман в ряде своих работ, Б.А. Успенский в книге «Поэтика композиции». Подытожены эти вы-

воды были в совместной статье «Условность в искусстве» для «Философской энциклопедии» [4. С. 287—288].

Границы (рамка) снимка в данном случае обозначает переход от обыденности происходящего к некоей сакральной идее, которая должна содержаться в столь важном монологе, которому напряженно внимают присутствующие. Это могла бы быть проповедь священника, но все сидят, и на стенах нет примет священнослужения. «Именно «рамки» — будь то непосредственно обозначаемые границы картины или специальные композиционные формы — организуют изображение и придают ему семиотическую значимость», — отмечал Б.А. Успенский [5. С. 185].

Фотография всегда рамочна, при необходимой доле талантливости и высоком уровне «фотовидения» автора она воплощает глубокие смыслы. Приведенная нами фотография — знак исторического времени, загнанного в определенные исторические рамки.



Фотография 3

О другом времени говорит третья фотография, взятая нами из Интернета и идентифицированная сайтом «Энциклопедия Санкт-Петербурга» как фотография П.А. Оцупа «Бал цветных париков у графини Шуваловой» — начало 10-х гг. XX в. Надо сказать, что в своем учебном пособии «Фотожурналистика» автор данной

статьи приводит эту фотографию, снятую с несколько другой точки и с разрывом, судя по позам персонажей, в 2—3 минуты. Основываясь на публикации в журнале «Советское фото», мы считаем автором снимка Карла Буллу, который сделал это фото в 1914 г. (фотография 4).



Фотография 4

Пространство, ограниченное рамкой третьей фотографии, построено совсем по другому принципу, нежели на второй фотографии. Здесь не прямоугольное, замкнутое помещение, разделенное строгими рядами стульев, а свободное пространство свободных людей, сидящих в непринужденных позах и ведущих беседы. Многоголосье, полифония характерны для внутренних диалогических связей снимка. Одновременно с внутрикадровым диалогом разворачивается диалог с внекадровой реальностью, и синхронической, и диахронической. Ведь важнейшее свойство семиотической рамки — ее подвижность, способность увеличивать, наращивать смыслы с помощью порой одного-единственного знака, особенно если этим знаком на фотографии является взгляд персонажа на снимающую его камеру, то есть на нас, зрителей.

Второй снимок, который мы связываем с именем фотографа Карла Буллы, показывает персонажей в других позах, многие из них уже не смотрят на камеру, продолжая вести беседу за столом. Но главные персонажи, выступающие на первом плане, продолжают напряженно вглядываться в нас, в наше будущее, одни —

с улыбкой и надеждой, другие — с беспокойством и напряженностью. И от сознания того, что мы знаем о трагической судьбе этого блестящего общества (Первая мировая, две революции, Гражданская война), а оно ничего о нем не ведает, создается художественный эффект коммуникативного воздействия этой исторической фотографии. Она как бы входит в современность, прирастая ее экстралингвистическими смыслами.

На третьей и четвертой фотографии также можно вычленить микротексты в макротексте снимка. Проблема границы в этом случае усложняется, ведь граница теперь должна пройти не между текстом и не-текстом, как это бывает, например, в памятниках на многофигурных пьедесталах или стоящих на небольшой подставке на земле. Граница проходит в самом тексте и ее, как говорил Ю.М. Лотман, лишь интуитивно определяет читатель-зритель. В данном случае на нашей фотографии такими локальными, выделенными из общего медиатекста текстами являются группы участников и участниц бала за разными столиками, где можно выделить лидеров этих мини групп, определить скучающих, рассуждающих, отрешенных, увлеченных. Особый текст в рамках общего медиатекста выделяется на четвертой фотографии, где группа официантов выстроилась, позируя, в конце зала у колонн, и белый цвет манишек повторяет отблески колонн и свисающей люстры. Некоторый хаос в расположении фигур официантов на третьем снимке стал упорядоченным текстом, рассыпавшиеся буквы стали одной смысловой фразой.

Мы можем предположить, что фотограф специально окликнул или предупредил официантов, чтобы они сфотографировались специально для него, а не в ожидании смены блюд и очередных заказов. Сфотографировались для него и для истории.

Следовательно, общий медиатекст прирастает смыслом этого нового текста на заднем плане снимка. Как проникнуть в этот смысл? Смысл этот может быть увековечиванием памяти о счастливом мирном времени накануне первой большой мировой войны. У этого смысла может быть и оттенок предостережения: богатство и роскошь элиты не могут неизмеримо удаляться от основной массы народа.

И, наконец, третий аспект: выстроенность по ранжиру в ожидании команды сверху — это признак несвободы общества.

Во всяком случае, связь понимания текста с осознанием его структуры чрезвычайно важна. Но надо также понимать, что к анализу медиатекстов можно с полным основанием отнести слова Т.М. Николаевой, которая так подвела промежуточный итог истории лингвистики текста: «Подробный анализ того, «как это устроено», не ведет, как ранее надеялись, с неизбежной логикой к тому, «что же здесь написано» [5. С. 425]. И в этом состоит великая сила художественного текста. В данном случае — текста исторической фотографии.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. — М.: Художественная литература, 1986.
- [2] *Березин В.М.* Фотожурналистика. — М.: Изд-во РУДН, 2006 (2-е изд. — 2009).
- [3] *Лотман Ю.М.* К проблеме типологии текстов // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. — СПб.: Академический проект, 2002.

- [4] *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Условность в искусстве // *Философская энциклопедия* в 5 т. — М.: Советская энциклопедия, 1970. — Т. 5.
- [5] *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. — М.: Искусство, 1970.
- [6] *Николаева Т.М.* От звука к тексту. — М., 2000.

ON SEMIOTICS OF PHOTOGRAFY TEXTS STRUCTURES

V.M. Berezin

The Department of Mass Communication
Philological Faculty
Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklay str., 6, Moscow, Russia, 117198

The article presents a comparative study of the photographs dating back to different historic periods in the aspect of semiotic organization of visual text. The main attention is given to the inner frame dialogicity of media texts and its transformation in the dialectic link with social and historic issues.

Key words: media text, point of view, text limits, outer textual reality, content amplification, photo document.