**После прочтения «Фотографического сообщения» Ролана Барта**

Ролан Барт, французский семиотик, философ, структуралист XX в., в своей работе «Фотографическое сообщение», исподволь раскрывая сущность газетно-журнальной фотографии, сравнивая ее с результатами иных подражательных искусств, приходит к тому, что газетно-журнальное фото — это весомая сила, имеющая определенное влияние на индивидов — среду получателей данного фото.

Итак, предположу, что сперва будет резонным проложить колею, по которой будет вестись анализ авторского текста:

1. Денотативное и коннотативное в снимке.
2. Газетно-журнальная фотография и продукты искусства.
3. Приемы коннотации.
4. "Невинность" газетно-журнальной фотографии.

Итак, Ролан Барт рассуждает о соотношении денотативного (буквального) и коннотативного (символического, т.е. отсылающего к иным означаемым) сообщений в газетно-журнальном фото и приходит к выводу, что денотативное, на первый взгляд, полностью вытесняет коннотативное, что означает перевод такой фотографии в ранг «сообщения без кода» — если угодно, сообщения, не имеющего второго дна.

Однако, это лишь на первый взгляд, пишет Ролан Барт. На самом деле, используя приемы коннотации (монтаж, поза, объекты, фотогения, эстетизм, синтаксис), редакция газеты, техники, дизайнеры, монтажеры и иные придают, на первый взгляд, сугубо механически отражающему реальность снимку коннотативное сообщение. Так, Ролан Барт приводит пример, как одно лишь уменьшение дистанции между беседующими (с помощью монтажа) влияет на восприятие этого снимка средой получателей. Таким образом, среда получателей, если угодно, попадается на крючок, обращаясь к тем означаемым, коннотация которых и была заложена источником-отправителем.

Считаю нужным остановиться на одном моменте, довольно любопытном, который Р. Барт обозначает как «синтаксис». Действительно, Р. Барт пишет, что фотографии зачастую идут вместе, как бы в серии, перекликаясь друг с другом, образуя некое общее означающее. Нахожу любопытным немного отойти от газетных фотографий и прикоснуться к высокому — живописи XIX в., чтобы проиллюстрировать этот прием коннотации, присущий не только газетно-журнальным фотографиям.

Два полотна: «Плот "Медузы"» Теодора Жерико и «Свобода, ведущая народ» Эжена Делакруа. Оба произвели колоссальное впечатление в свое время. Кроме того, оба художника были приятелями: Делакруа был натурщиком Жерико для той же картины «Плот "Медузы"» и вообще многое от Жерико перенял. Полотно Жерико огромно, темно, мрачно: на переднем плане мертвецы, а к нам спинам стоят измученные люди, машущие показавшемуся вдали судну. Иное дело со «Свободой, ведущей народ». На переднем плане, если немного проинтерпретировать, находится сама Свобода в виде девушки с оголенной грудью, ведущей народ на баррикады. Действие этой картины направлено на нас. Сравнивая эти два полотна, не будучи искусствоведом и используя лишь имманентный анализ, не прибегая к биографическому и историческому контексту, можно найти, что «Свобода, ведущая народ» — это тот же «Плот "Медузы"», повернутый на зрителя…

Итак, продолжим: главная мысль текста, к которой Р. Барт подводит читателя — это, если можно так выразиться, манипуляция средой получателей посредством придания несущему, с первого взгляда, сугубо денотативное сообщение фотоснимку коннотативной нагрузки. Короче говоря, Барт пишет, что фотография не так проста, как кажется. Хорошо иллюстрируют это строки из поэмы «Двенадцать» А. А. Блока: «под снежком — ледок». В этом и есть этический парадокс фотографии: невинность, с которой расположен снимок в газете, на самом деле, не является истинной.

Следует заметить, считывание тех или иных означаемых зависит не только от образованности индивидов, но и от культурно-исторического контекста, в котором существует то или иное общество, в котором и реализуется этот канал коммуникации.

Например, музыкальный коллектив «Shortparis» в своем клипе на песню «Страшно» использовал различные триггеры: это и арабская вязь, которой были написаны слова «любовь», «дружба», «страх», на лысо стриженые головы, акт проникновения в школу и иные. Всё это было вычленено зрителями, и в адрес группы были предъявлены неформальные обвинения в исламизме и неонацизме. Таким образом, коннотации, сопровождавшие клип, были вписаны в культурно-исторический контекст, в котором существует современное российское общество и, следовательно, благополучно найдены получателями. Уточню: я сознательно опустил тот факт, что в примере идет речь о клипе, а не газетно-журнальной фотографии, сделав акцент на иллюстрации именно роли культурно-исторического контекста.

Однако редкий читатель не заметит, что Ролан Барт отводит среде получателей довольно пассивную роль, которая заключается лишь в считывании означающих и означаемых, которые получателю «подсовывает» источник-отправитель. Но мысль, в чем-то перекликающаяся с локковским «tabula rasa», сталкивается с действительностью, которая оказывается несколько сложнее.

Начнем с того, что сама концепция означающих и означаемых неоднократно подвергалась критике. Скажем, Жак Деррида писал об "означающем без означаемого", раскрывая тезис о том, что знаки как бы обходят вещи, следуя друг за другом. Таким образом, положение о том, что в фотографическом сообщении уживаются означающие, которые строго «проводят» получателя к тем или иным означаемым, представляется сомнительным, с точки зрения «означающего без означаемого» Ж. Дерриды.

К тому же нельзя не упомянуть Жана Бодрийяра, писавшего о том, что в эпоху постмодерна люди живут в мире симулякров — изображений, за которыми не стоят оригиналы. Эти симуляции опоясывают нашу жизнь и, как пишет Бодрийяр, «образуют спиралевидную, круговую систему, не имеющую начала и конца». Таким образом, о четком механизме считывания получателями определенного коннотативного сообщения в газетно-журнальной фотографии, не может быть и речи, поскольку есть лишь бесконечный поток означающих, который обходит означаемые, как река камень.

Признаем, что и текст, обычно сопровождающий фотографию, тоже обречен, по крайней мере в этой скорбной юдоли, вечно отсылать получателя к тем или иным означающим.

С другой стороны, если подвергнуть критике пассивную роль среды получателей через призму социальных изменений конца XX — нач. XXI вв., то окажется, что сегодня граница между создателем и потребителем сильно размыта — теперь почти каждый, у кого есть какой-либо гаджет, может выступить создателем. Например, функционал приложения «Instagram», программа «Photoshop» и иные инструменты «риторики сообщений» востребованы и доступны сегодня, что существует огромное количество обучающих материалов по тем самым приемам коннотации, о которых и пишет Ролан Барт.

Еще одним пунктом сомнения может служить положение, что газетная фотография призвана механически отобразить действительность. Но сегодня, когда зачастую публика недовольна одним лишь качеством картинки, фотографы начинают экспериментировать и делают нарочито неточные, размытые и пр. снимки. Так, например, чешский фотограф Мирослав Тихий, который сам собирал фотоаппараты, писал: «Главное – это иметь плохой фотоаппарат. Если хочешь стать знаменитым – то делай свое дело плохо, хуже всех на свете. Красивое, пригожее, выпестованное – это уже никого не интересует». Так, в газетах появляются снимки, под стать своему времени — времени, когда одного лишь качественного отображения действительности недостаточно.

Идеи Ролана Барта небезосновательны, однако стоит отметить, что XX в. — век, в котором жили и творили многие выдающиеся представители структурализма, семиотики, собственно, и он сам, не был ознаменован повсеместным распространением цифровых технологий, Интернета; следовательно, газеты, журналы, радио, телевизоры были единственно доступными населению источниками информации, из которых можно было черпать знания о происходящем в мире.

Так, скажем, выписка журналов в советское время была распространенным и достаточно недорогим способом получать информацию, но на сегодняшний день с развитием технологий они исподволь уходят на второй план, уступая место цифровым аналогам — соответственно, более дешевым и технологичным.

Итак, суммируя сказанное, можно сказать, что идеи Р. Барта, действительно, весомы для понимания феномена газетно-журнальной фотографии, её влияния на индивидов и условий считывания тех или иных знаков, но имея в основе абстракцию (денотативное и коннотативное сообщение и др.), они неминуемо сталкиваются с реальностью, которая зачастую оказывается богаче. Порождаемый этим клубок нетривиальных проблем, на мой взгляд, является интереснейшим полем для исследований, что отметил вначале своей работы и сам Ролан Барт. Таким образом, он заострил внимание на любопытнейшем вопросе, справедливо вписывающимся в тот культурно-семиотический ландшафт, в котором творил.