



УДК 308+7.01

ФОТОГРАФИЯ КАК ЯЗЫК: К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ПРОЧТЕНИЯ

© Н. М. Богданова

Богданова
Наталья Михайловна

кандидат
социологических наук
старший преподаватель
кафедры методологии
социологических
и маркетинговых исследований
социологического
факультета
Самарский национальный
исследовательский
университет
имени академика
С. П. Королёва
e-mail: bo-na-mi@yandex.ru

В статье анализируется понятие языка фотографии. Сопоставляется визуальный язык с естественным языком повседневного общения. Рассматриваются особенности фотографии как репрезентативной системы и средства коммуникации, на основании чего излагаются общие принципы прочтения визуального текста.

Ключевые слова: фотография, язык, визуальный текст, визуальный нарратив, контент и контекст, восприятие фотографии, репрезентация.

С изобретением светописи, её техническим совершенствованием до цифры, возможностью многократного воспроизведения в различных контекстах фотография стала самостоятельным языком передачи информации. Что даёт это возведение фотографии в статус языка?

Язык является особым средством фиксации смыслов, с помощью которого происходит производство и обмен значениями, составляющими, в свою очередь, материю культуры. Вот почему, как замечает британский социолог культуры Стюарт Холл, языку отводится центральное место в культуре¹. В широком смысле под языком понимается любая знаковая система, способ выражения идей и чувств. Язык визуаль-

¹ Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices / Edited by Stuart Hall. Sage Publication. London. Thousand Oaks. New Delhi. The Open University, 1997. P. 1.

ного общения в данных условиях приравнивается к *тексту культуры*. С. Холл рассматривает культуру как *репрезентативную систему*. Если презентация говорит о представленности или отражении объекта субъектом в виде образа, то слово «репрезентация» указывает на опосредованное отражение, в котором объект замещается так называемым означающим. Следовательно, репрезентация чего-либо говорит о придании ему значения. Сама репрезентация определяется тем, какие слова мы используем по поводу тех или иных вещей и событий, какие истории мы слагаем, какие изображения создаём, какие ценности им приписываем, с какими эмоциями ассоциируем и каким образом научно концептуализируем².

В сущности, фотография сама по себе тоже в большинстве случаев рассматривается как репрезентация, как особое «место встречи физической реальности с творческим разумом человека»³, как представление реальности в той или иной знаково-символической форме.

Несомненно, наиболее очевидным, структурированным с точки зрения используемых знаков и их последовательности является *естественный язык* как система коммуникации посредством устной или письменной речи. Отсюда постоянные попытки «померить» фотоизображения средствами естественного языка, а также многочисленные языковые метафоры в отношении фотографии: «фотографическое письмо», «письмо света», «визуальный текст», «чтение фотографии», «визуальный нарратив». Формальные особенности фотографии нередко описывают по аналогии с вербальным высказыванием, подчёркивая, что визуальное сообщение без правил грамматики и пунктуации будет, подобно простому набору слов, малоинформативным⁴. Так, в частности, семиотика фотографии озабочена тем, чтобы найти общий знаменатель между языком и фотографией. Последнее представляется весьма оправданным и логичным, потому как междисциплинарный статус и методология семиотики позволяют применять её к любым знаковым системам. Акцент семиотики на знаковой природе изображения и вопросах порождения значений социумом делает её применимой и к анализу языка фотографии⁵.

Не посвящая своих работ напрямую фотографии и признавая главенствующую роль естественных языковых знаков, австрийский социолог А. Шютц, тем не менее, отмечает, что коммуникация посредством выразительных и подражательных жестов также заслуживает внимания исследователей семантики. Примерами таких средств коммуникации являются «жесты приветствия, проявления почтительности, демонстрации одобрения и неодобрения, жесты покорности, отдания почестей и т. п.»⁶ По этому поводу Шютц предполагает

² Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. P. 3.

³ Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / пер. с англ. М. : Прометей, 1994. 352 с.

⁴ Лапин А. В. Фотография как... : учеб. пособие. М. : Изд-во Московского ун-та, 2003, С. 20.

⁵ Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания, IX (2/96). С. 521–559.

⁶ Шютц А. Мир, светящийся смыслом / пер. с нем. и англ. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 495.

даже возможность создания своего рода миметического словаря, наподобие того, что оправдывает особое символическое обращение танцоров с веерами в японском театре кабуки.

Хотя нельзя не отметить, что большая схожесть фотографического *означающего* с закадровым *обозначаемым* делает фотоснимок специфическим предметом для семиотического анализа, привыкшего к работе с отдельными знаками и кодами. Достаточно вспоминать знаменитое высказывание Р. Барта: «Фотография — сообщение без кода»⁷. Действительно, фотография передаёт реальность, не разбивая её на более мелкие единицы, не упрощая и не отбрасывая детали, как это происходит в живописи, и не кодируя их с помощью какой-либо устоявшейся системы знаков. И, тем не менее, фотография оказывается закодированной. На знаковую природу фотографии указывает наличие в ней двух сообщений: денотативного (буквального) и коннотативного (символического, метафорического). Именно денотативное сообщение «играет» с нами, набрасывая на снимок флёр натуралистичности и «объективности», и именно оно в большинстве случаев способствует тому, что мы оказываемся в состоянии распознать, что изображено. Однако в тот самый момент, когда мы задаёмся вопросом, что стоит за этим изображением, о чём говорит оно, каков его *смысл*, подключается коннотативный уровень. Денотативное сообщение становится означающим для означаемого в лице коннотативного сообщения. Последнее можно также представить как соотношение *контента* и *контекста*.

Возвращаясь к взаимоотношениям языка и изображения, с одной стороны, сегодня уже не вызывает сомнений то, что «язык изображений» обладает самоценностью, т. е. *не* приобретает смысла только лишь после перевода его на естественный язык, в слово. Само воображение проявляет себя по-разному в визуальном и в вербальном тексте⁸. Более того, как замечает американский социолог и фотограф Дуглас Харпер, те части мозга человека, которые обрабатывают визуальную информацию, эволюционно старше, нежели те, что отвечают за вербальную информацию. Поэтому изображения, в отличие от слов, пробуждают более глубокие элементы человеческого сознания, задействуют более обширные участки головного мозга⁹. Барт символический разрыв между естественным языком и языком изображений рассматривает в качестве важного исторического переворота. В связи с этим он признаёт, что изображения транслируют идеи и смыслы наравне с естественным языком общения, а не посредством него: «Изображение больше не иллюстрирует собой слово; со структурной точки зрения, само слово паразитирует на изображении; <...> раньше образ иллюстрировал (прояснял) собой текст, ныне же текст отягощает

⁷ Барт Р. Фотографическое сообщение // Система моды: статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 378–392.

⁸ Брекнер Р. Изображенное тело. Методика анализа фотографии // ИНТЕР. 2007. № 4. С. 13–32.

⁹ Харпер Д. Фотовыявление: истоки, развитие, темы и формы / пер. с англ. и вступительное слово Н. М. Богдановой // Социологический журнал. № 3. 2013. С. 16–42.

собой образ, обременяет его культурой, моралью, воображением; раньше текст редуцировал до образа, ныне же образ амплифицируется до текста»¹⁰.

Однако, с другой стороны, несмотря на легитимацию собственного языка визуальных данных, он по-прежнему тесным образом подходит к языку естественному. Главное связующее звено здесь — во-первых, коммуникация как базовый механизм социального взаимодействия. В коммуникации посредством фотографии в общем виде так же, как в коммуникации посредством естественного языка, работает традиционная модель: источник — кодирование — сообщение — декодирование — получатель¹¹. Во-вторых, тот факт, что в повседневной жизни слова и изображения практически всегда находятся по соседству. Наглядный пример тому — рекламные сообщения, масс-медиа, подписи в фотоальбомах (даже в современных электронных).

Сравнительно недавно, в 1968 г. XX в., в англоязычном научном дискурсе появился термин *фотоязык* (“*photolanguage*”)¹². Предложили его французы Пьер Бабин (Pierre Babin) и Клер Белисле (Claire Belisle) для обозначения особой техники выявления обширных вербальных данных, для которых фотография выступает в качестве своеобразной метафоры. Ключевой момент здесь — отбор фотографий, способных стимулировать воображение, память и эмоции, а также призвать созерцателя к глубокой рефлексии. Такие фотографии становятся инструментом коммуникации, подобно мысли, идее, вербальному побуждению, вопросу, а не объектом анализа или интерпретации. Дело не в том, чтобы «распаковать» фотографии (*unpack the pictures*), а в том, чтобы поместиться внутри них, — предписывает одно из популярных руководств по использованию техники фотоязыка¹³. По логике проведения и предназначению техника фотоязыка схожа с такими методами исследования, как фотовыявление (*photo-elicitation*) и фотоотклик (*photovoice*). В первом случае фотография является альтернативой вербальному вопросу, во втором — вербальному ответу и, следовательно, требует освоения соответствующего визуального тезауруса.

Если есть язык и текст, логическим продолжением рано или поздно становится книга. На рубеже XIX—XX вв. появились фотокниги. Автором одной из первых книг, где повествование велось исключительно за счёт фотографий, является Джеймс Метью Барри, подаривший миру историю о Питере Пэне, мальчике, который не хотел взрослеть. В ней фотографии в прямом смысле слова являются текстом. Фотокнига Барри, которая впоследствии легла в основу знаменитой пьесы, представляет собой редкое сочетание документальной фотографии (Барри фотографировал детей семейной пары, с которой

¹⁰ *Барт Р.* Фотографическое сообщение. С. 387.

¹¹ *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб. : Петрополис, 1998. 432 с.; *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М. : Прогресс, 1975. С. 193—230.

¹² *Akeret R.* *Photolanguage: How Photos Reveal the Fascinating Stories of Our Lives and Relationships.* 224 p.

¹³ The Change Agency. *Process Guide: Photolanguage*, Australia. URL: http://www.thechangeagency.org/_dbase_upl/tCA_Photolanguage.pdf (дата обращения: 02.04.2016).

дружил) и художественного повествования. Ещё больше фоторассказы, фото-книги, фотоочерки стали развиваться после Второй мировой войны, в первую очередь, в среде журналистов и социальных фотографов.

Между тем, всеобщая «визуальная грамотность» (visual literacy), необходимость в которой сегодня подчёркивается многими исследователями в области педагогики и культуры постмодерна, требует иных, нежели в случае естественного языка, *навыков*. Когда изображений (в частности, фотографий) вокруг становится очень много, ситуация становится похожей на сюжет библейской легенды о смешении языков во время строительства Вавилонской башни. Приходится научиться слышать эти языки и понимать. Ещё в 1924 г. венгерский художник, теоретик фото- и киноискусства, журналист Ласло Мохой-Надь провозгласил, что тот человек в будущем останется невежей, который не будет так же пользоваться фотокамерой, как авторучкой. По умолчанию все мы считаем себя компетентными в вопросах изображений, но лишь до определенной степени погружения в смысл. В действительности проблематика восприятия изображения, его корректного прочтения всплывает лишь тогда, когда о ней специально задумываешься и стремишься достичь глубинных смысловых значений. В этот момент фотография ставит больше вопросов, нежели даёт ответов.

Способность индивидов к схожим интерпретациям значений языка, приданию им схожего смысла, с точки зрения С. Холла, говорит о принадлежности к одной культуре. Именно на общем культурном фоне формируется то, что Холл называет «разделяемыми значениями» (shared meanings)¹⁴. Однако логичнее, на наш взгляд, в первую очередь говорить не об интерпретации, а о прочтении как расшифровке знаков, их узнавании или угадывании. Здесь снова уместно провести параллель с естественным языком. Принадлежность индивидов к одной культуре изначально станет залогом того, что они сумеют прочесть слова в предложении и понять, что каждое из них означает, а уже потом при необходимости наступит череда интерпретаций всей последовательности знаков, не просто прочтение, а раскрытие их смысла в зависимости от целого ряда факторов и способностей читателя. С фотографическим языком происходит примерно то же самое. Сначала представители близких или схожих культур оказываются в состоянии одинаково распознать изобразительные знаки, силуэты, цвета: «Это человек, мужчина, он улыбается и приподнял бровь...», а уже после делается попытка понять, что за этим стоит. При этом очевидно, что у визуального языка оказывается более привилегированное положение, по сравнению с языком букв, слов и предложений. Иконический язык нередко называют международным, в простейших своих формах понятным практически всем. Так, к примеру, если мы не знакомы с французским языком, куда вероятнее то, что мы поймём фотографию, сделанную в этой культурной среде, нежели написанное предложение. То же самое произойдёт, если показать фотографию чего-либо представителю туземного племени. Пусть даже в принципе никогда не имея дела с подобного рода материальными

¹⁴ Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices/ Edited by Stuart Hall. Sage Publication. London. Thousand Oaks/ New Delhi/ The Open University, 1997. P. 2.

артефактами и, возможно, первоначально испугавшись двухмерности объектов на фотокарточке, он, тем не менее, сможет идентифицировать простейшие зрительные формы. И всё же есть тут одно существенное ограничение, вследствие которого смысловая нагрузка фотографии является не всегда столь же открытой и однозначной, как её изобразительные формы. Это уже упомянутый ранее *контекст* восприятия.

У искусствоведа Э. Панофского описанные выше этапы восприятия изображения соответствуют последовательно уровню *доиконографического* (предыконографического) *описания*, уровню *иконографического анализа* и, собственно, уровню *иконологической интерпретации*¹⁵.

На первом уровне акцент делается на сюжете и его смысле: сначала *фактическом*, через простую идентификацию определенных зримых форм (линий, цветов, объектов) с предметами, знакомыми по прежнему опыту или отвечающими конкретной ситуации или событию, а далее *выразительном* — за счёт «вчувствования», оценки эмоциональной атмосферы ситуации. Фактический и выразительный смыслы можно отнести к одной группе *первичных* или *естественных* значений (сюжетов).

Более сложный уровень — тот, который для понимания значения визуального сообщения требует уже не просто повседневного практического знакомства с теми или иными объектами и ситуациями и их восприятия на уровне чувств, а осведомленности в мире обычаев и традиций изучаемой культуры, известных канонических образов. Именно поэтому данный уровень представляет собой уже не узнавание форм, не чтение, а анализ или, собственно, «*иконографию*». В примере Э. Панофского это предполагает идентификацию некоего объекта не просто с мужчиной, а со Св. Варфоломеем, не просто с двумя сошедшимися в схватке фигурами, а с битвой Добра и Зла. Рассмотренный таким образом смысл (сюжет) изображения является *вторичным* или *условным*, требующим рассудочного понимания.

И, наконец, *подлинный, внутренний*, в терминологии Панофского, смысл изображения или его *содержание* раскрывается путём оценки изображения на фоне широкого социокультурного контекста и тех принципов, по которым в изучаемых визуальных текстах данной культуры проявляется общее толкование эпохи, класса, интеллектуальной традиции, убеждений. Это требует рассмотрения как можно большего количества схожих изображений, а также того, что Панофский называет «синтетической интуицией». Представление о смысле изучаемого изображения увязывается здесь с представлениями о смысле всех других изображений, исторически связанных с запечатленной ситуацией или явлением. На этом уровне анализа и происходит собственно интерпретация визуального текста, которая требует открытия «символических» ценностей, что составляет уже предмет «*иконологии*», а не иконографии.

Концептуально разводя понятия «иконография» и «иконология», Панофский руководствуется их морфологией: «Если корень “*граф*” обозначает нечто

¹⁵ Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский. СПб. : Академический Проект, 1999. С. 43–57.

описательное, то корень “лог”, образованный от “логос”, что означает “мысль” или “разум”, уже имеет отношение к истолкованию, интерпретации»¹⁶. Иными словами, иконографический анализ произведений искусства (в нашем случае шире — любого изображения, прежде всего, фотографического) направлен на выяснение того, *кто* изображен, а иконологический — *почему* изображено именно *так*, а не иначе.

Важно также отметить, что процесс «написания» фотографического текста лишь на первый взгляд укладывается в продолжительность времени работы затвора. Первоначально Р. Барт, а теперь и практически все исследователи визуальных репрезентаций совершенно справедливо выделяют трёх агентов фотографического опыта: *Operator* (тот, кто делает снимок, то есть оператор), *Spectrum* (тот, кого фотографируют), *Spectator* (тот, кто снимок рассматривает, оценивает и воспринимает)¹⁷. В. Круткин предлагает выделять ещё и четвертого субъекта фотографических практик — *Demonstrator'a* — того, кто снимки показывает, демонстрирует. Прежде считалось, что за тем, кто рассматривает снимок, то есть за *Spectator'ом*, остаётся уникальное право окончательной расстановки смыслов изображенного и конструирования интерпретаций. Теперь же нередко бывает так, что *Demonstrator* «берёт верх над рассматривающим, присваивая себе право монополично говорить о снимках»¹⁸. Под *Demonstrator'ом* может пониматься как конкретный человек, например, куратор выставки или тот, кто показывает гостям семейный фотоальбом, так и неодушевленные медиа, например, журнал, своей общей концепцией задающий ситуацию восприятия изображения.

Получается, что на деле конструирование языка фотографически начинается раньше нажатия кнопки, с желания оператора смотреть и снимать, а модели (если таковая имеется) — принять позу и представить себя и продолжается после изготовления снимка, когда вокруг фотографии складывается аудитория, вдобавок меняющаяся во времени. Отсюда и множественность прочтения фотографии. Конечный смысл оказывается пересечением дискурсов фотографа, демонстратора и зрителя.

Вероятно, именно тот факт, что фотография отнюдь не всегда прозрачна, однозначна и ясна в плане авторского замысла, а вместе с тем и того сообщения, которое он стремится передать во внешнюю среду, делает конечный фотографический продукт самостоятельным, отвечающим сам за себя. В некотором роде, когда автор открывает свою работу для созерцания, он теряет контроль над конечным прочтением знаков, которыми он «писал». Направлять течение мысли зрителя в сторону авторского замысла могут преимущественно только личные пояснения последнего по типу: «Здесь я хотел запечатлеть...» Ввиду огромной зависимости сущности фотографии от сиюминутного переживания

¹⁶ Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса. С. 49.

¹⁷ Барт Р. Camera Lucida / пер., коммент. и послесловие М. К. Рыклина. М. : Ad Marginem, 1997. С. 11.

¹⁸ Круткин В. Л. Фоторепортаж как источник социологической информации // Социологические исследования. 2012. № 3. С. 66.

зрителя Р. Барт называл её ненадёжным искусством и приписывал ей такие качества, как хаотичность, прихотливость, загадочность. Абсолютное большинство как профессионалов, так и просто любителей фотографии замечают, что одни фотографии «цепляют», вызывают чувства и эмоции, остаются в памяти, а другие — нет.

Для описания притягательности фотографии Барт выбирает слово «приключение» (фр.). С этой точки зрения любая фотография в любой момент времени может «приключиться» или нет. Именно это самое приключение будет гарантом того, заговорит ли фотография со зрителем, услышит ли он её или нет. Здесь Барт цитирует Ж.-П. Сарта: «Журнальные фотографии могут с успехом “мне ни о чем не говорить”, т. е. я рассматриваю их, не занимая никакой экзистенциальной позиции. В таком случае личности, фотографии которых я разглядываю, хотя и доступны благодаря фото, но вне экзистенциальной позиции, точно так же, как Рыцарь и Смерть хотя и постигаются благодаря гравюре Дюрера, но мной не полагаются. Бывают случаи, когда фотография оставляет меня безразличным настолько, что я не удосуживаюсь даже “превратить ее в образ”. Снимок неопределенно конституируется в качестве объекта, а изображенные на нем персонажи конституируются в качестве персонажей, но исключительно по причине своего сходства с человеческими существами, вне какой-то особой интенциональности»¹⁹.

Не найдя подходящих ёмких слов во французском языке, для концептуализации этой потенциальной амбивалентности любой случайной фотографии Барт использует латинские слова *stadium* и *punctum*²⁰. Что касается *stadium*, то он является причиной интереса к разным фотографиям, своего рода любознательностью к различным сюжетам, социокультурным условиям, историческим эпохам. В свою очередь, *punctum* пронзает *stadium*. *Stadium* является объектом аналитических поисков, активной работы сознания, в то время как *punctum* сам пронзает сознание, «укалывает». Р. Барт сравнивает *punctum* с пунктуацией. В одном и том же снимке *punctum* может меняться, и одна и та же фотография для разных людей может являть собой *punctum* или нет. В первом случае это выглядит так, словно что-то на снимке взято в кавычки, где-то поставлен восклицательный знак, вопрос или многоточие. Это заставляет внезапно остановиться, заостряет внимание, «делает мне больно, ударяет меня», как говорит Барт. С точки зрения языка фотографии, важно то, что невозможно научиться читать *punctum*, как невозможно указать на *punctum* другим: он находится в компетенции сугубо личного знания и, вероятно, объясняется предшествующим жизненным опытом. Даже сам автор фотографии оказывается не в состоянии контролировать наличие или отсутствие *punctum*.

Возможными условиями цепляющей выразительности изображения могут быть, прежде всего, сюжет и форма, в которую он облачен. Последнее тесным образом связано с *цветом*, *светом* и *композицией*. Именно поэтому вот

¹⁹ Цит. по: *Барт Р. Camera Lucida / пер., коммент. и послесловие М. К. Рыклина. М. : Ad Marginem, 1997. С. 8.*

²⁰ *Барт Р. Camera Lucida / пер., коммент. и послесловие М. К. Рыклина. М. : Ad Marginem, 1997. С. 11.*

уже несколько поколений фотографов, желая создавать поистине говорящие снимки, *визуальные нарративы*, стремятся достичь максимальной гармонии (или, если то требуется, нарочитой дисгармонии) изобразительных средств. При этом ошибочно полагать, что чем больше на фотографии различных мелких деталей, тем непременно больше прочтений она вызовет. Так, к примеру, социолог Джон Бергер считает, что черно-белая фотография навевает парадоксально больше мыслей и интерпретаций, нежели цветная, за счёт того, что запечатлевает в себе меньше деталей, а следовательно, стимулирует более стремительный поток воспоминаний²¹.

Таким образом, фотография является метаязыком (языком «второго уровня»), поскольку изображает то, что уже некоторым образом было прочитано и проинтерпретировано: позы, движения, одежды, телесные знаки — всё, что видимо и досягаемо невооруженным глазом, а потому доступно и для фотографической фиксации. Фотографии свойственно усиливать связи, представленные в реальности, а также создавать новые связи, которые могли вовсе отсутствовать в реальности. Как сложная коммуникативная система фотография берёт знаки из внешней среды и помещает их в собственную рамку, по сути придавая им новое значение. Путём к прочтению визуального языка в данных условиях становятся три важнейших аспекта.

Во-первых, то, с какими целями мы подходим к конкретному изображению, готовы ли мы воспринимать его как вторичную знаковую систему, репрезентативную, а следовательно, принять тот факт, что «рамка кадра вырезает некую часть реальности, сама по себе придаёт этой части, всем её элементам и сочетаниям какую-то особую значимость»²².

Во-вторых, сам контент (содержание) фотографии, включая ракурс съёмки, цвета, формат, кадрирование, телесные знаки самих героев, сопутствующие вербальные сообщения, а также то, «читаем» ли мы одну фотографию с места события или целый визуальный ряд;

Наконец, условия восприятия снимка, то есть внешний контекст, наличие посредника (демонстратора) и эмоциональная оценка происходящего.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства : пер. с англ. Москва : Прометей, 1994. 352 с.
2. *Барт Р.* Фотографическое сообщение // Система моды : статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 378–392.
3. *Барт Р.* Camera Lucida / пер., коммент. и послесл. М. К. Рыклина. Москва : Ad Marginem, 1997. С. 53.
4. *Бел М., Брайсен Н.* Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания, IX (2/96). С. 521–559.
5. *Брекнер Р.* Изображенное тело. Методика анализа фотографии // ИНТЕР. 2007. № 4. С. 13–32.

²¹ *Berger J.* Keeping a Rendezvous. New York : Vintage International. 1992.

²² *Лапин А. В.* Фотография как... : учеб. пособие. Москва : Изд-во Московского университета, 2003. С. 94.

6. *Круткин В. Л.* Фоторепортаж как источник социологической информации // Социологические исследования. 2012. № 3. С. 65–76.
7. *Латин А. В.* Фотография как... : учеб. пособие. Москва : Изд-во Московского университета, 2003. 296 с.
8. *Панофский Э.* Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский. Санкт-Петербург : Академический Проект, 1999. С. 43–57.
9. *Харпер Д.* Фотовыявление: истоки, развитие, темы и формы / пер. с англ. и вступ. слово Н. М. Богдановой // Социологический журнал. 2013. № 3. С. 16–42.
10. *Шютц А.* Мир, светящийся смыслом / пер. с нем. и англ. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 1056 с.
11. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. 432 с.
12. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Москва : Прогресс, 1975. С. 193–230.
13. *Akeret R.* Photolanguage: How Photos Reveal the Fascinating Stories of Our Lives and Relationships. 224 p.
14. *Berger J.* Keeping a Rendezvous. New York: Vintage International. 1992. 256 p.
15. *Hall S.* Representation: Cultural Representations and Signifying Practices/ Edited by Stuart Hall. Sage Publication. London. Thousand Oaks/ New Delhi/ The Open University, 1997. P. 1–11.
16. The Change Agency. Process Guide: Photolanguage, Australia. URL: http://www.thechangeagency.org/_dbase_upl/tCA_Photolanguage.pdf (дата обращения: 02.04.2016).