

З.М. Кобозева\*

**ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ САМАРСКОГО МЕЩАНСТВА  
ПО СЕМЕЙНОМУ ФОТОАРХИВУ\*\***

равмирующим прецедентом для исследователя социальной жизни России являются фотографии, которые своим визуальным рядом нарушают логику историографического и художественного осмысления образа горожан дореволюционной поры. Большую часть населения провинциального города составляли мещане, которые, безусловно, были очень пёстрым, с точки зрения экономического статуса и образовательного уровня, социальным слоем. Тем не менее за мещанством закрепилось в литературе стереотипное суждение как о какой-то промежуточной группе между крестьянством и купечеством, которая в силу особенностей исторического развития России так и не сумела превратиться ни в горожан в стиле бюргеров, ни в добропорядочных викторианцев. Но с семейных фотографий на нас смотрят тем не менее именно «добропорядочные викторианцы», чуть-чуть похожие на крестьян, чуть-чуть похожие на купцов, чуть-чуть похожие на дворян – но уже подчинённые законам городской моды. Этот городской слой не вписывался в «воображаемое сообщество», создаваемое большевиками, которые «сочли своим долгом изобрести классы, которые, согласно теоретическим постулатам марксизма, просто обязаны были существовать»<sup>2</sup>. Классовый дискурс в повседневной жизни во многом уничтожил эту специфическую городскую культуру, изымая знаки её индивидуальности из общеупотребимого языка бытового поведения. «Пересотворение себя»<sup>3</sup> на самом деле происходит достаточно легко. Ш.Фицпатрик в этом отношении ссылается на юмореску М.Жванецкого: «В России нет капиталистов и коммунистов. Есть люди, которые приспособились и которые не приспособились»<sup>4</sup>. Только потом очень трудно в глубинах исторической памяти уловить смутный аутентичный образ, погребённый многочисленными культурными знаками, которые надевал на себя горожанин на протяжении многотрудного XX века.

Визуальная антропология на сегодняшний день представляет собой научную дисциплину, отпочковавшуюся от культурной антропологии и позволяющую объединить в рамках своего исследовательского поля прикладные практики этнологов, этнографов, фольклористов, психологов, историков, географов, искусствоведов, культурологов, социологов, политологов. Исходя из такой высокой степени междисциплинарного охвата, визуальная антропология имеет несколько интерпретаций. Так, коллектив

---

\* © Кобозева З.М. – к.и.н., доцент кафедры российской истории СамГУ

\*\* Исследование выполнено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение 14.В37.21.0004 «Обретение родины»: Средняя Волга и Заволжье в процессе развития российской цивилизации и государственности (вторая половина XVI – начало XX в.).».

научно-практических семинаров, организованных Российским научно-исследовательским институтом культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва воплотил свой взгляд на проблемное поле визуальной антропологии в сборнике статей «Аудиовизуальная антропология. Истории с продолжением»<sup>5</sup>. Следует согласиться с их отправным тезисом о том, что «в последнее время границы антропологии стремительно раздвигаются»: «осмысление обыденных сторон человеческой жизни, включая образ жизни, быт и поведение в типовых, изо дня в день повторяющихся ситуациях, привело к формированию антропологии повседневности... явно тяготеющей к визуальности. Появились и такие разделы антропологического знания, как антропология детства, организации, общения... и тому подобных феноменов, осмысление которых практически невозможно вне визуальных практик и соответствующих дискурсов»<sup>6</sup>. Кроме того, как сформулировал в своей статье по визуальной антропологии А.В.Прохоров, «пафос антропологии - исследовать те виды социокультурной деятельности, которые остаются недостаточно осознанными, и исследовать те формы, в которых они реализуются обыденными носителями этой деятельности. Речь идёт о тех неосознаваемых видах деятельности, которые не зафиксированы в письменности...»<sup>7</sup>. В целом, данное крыло антропологов в основном занимается полевыми исследованиями.

Другой подход к визуальной антропологии сформулирован в монографии Е.Вишленковой «Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому»»<sup>8</sup>. В данной книге анализируются графические образы народов России и их бытование в культуре: гравюры, лубки, карикатуры, этнографические портреты и т.д.. То есть визуальная культура россиянина предстаёт как некий конструкт, по канону которого происходило самоотождествление<sup>9</sup>. В «исследовательской лаборатории» Е.Вишленковой нас привлекает тезис об «интердисциплинарности» метода «визуального народоведения»: «Ни этнография с её фиксацией на процессе накопления сведений и признаков «издавна существовавшего» народа, ни традиционное искусствоведение с интересом к способности искусства фиксировать социальную реальность, ни национальная история, создающая рассказ о разворачивающейся во времени жизни народа, ни даже нарождающаяся историческая психология не могут в собственных дисциплинарных рамках реконструировать и контекстуализировать идентификационные процессы, породившие группность... Анализ же языков самоописания позволяет обнаружить скрытые резервы самоорганизации»<sup>10</sup>. Анализ методов исследования визуальной культуры, предпринятый автором во Введении, касается художественных образов как некой смоделированной реальности, и не вполне применим к фотографии, претендующей на констатацию образа при минимальном допущении элементов художественной игры, касающейся позы, мимики и внешней предметной атрибутики. Тем не менее, те подходы, которые с 1988 г., то есть с момента выхода книги «Видение и визуальность»<sup>11</sup>, сформировались в среде визуальных исследователей, вполне применимы и к анализу фотографии. Это и реконструкция истории обра-

зов, базирующаяся на семиотическом понятии репрезентации, и социальная теория визуальности и анализ визуальных стратегий и технологий<sup>12</sup>. Ещё одно интересное теоретическое наблюдение Е.Вишленковой касается того, что визуальная культура представляет собой такое «синкретическое пространство, в котором социальные и культурные различия проявляются особенно драматично в силу их апелляции к человеческим чувствам и эмоциям... В связи с этим в визуальные исследования входит изучение эмоций и анализ стереотипизации, через которые осуществляется осознание пола, расы, сексуальной ориентации, класса, нации, субкультурной идентичности и пр.»<sup>13</sup>. И, наконец, в качестве «хронотопа для общения с читателем», Е.Вишленкова выбирает именно дофотографический период в истории самоосмысления империи<sup>14</sup>. В принципе, автор не объясняет в этой части исследования, почему выбран именно «дофотографический период». Можно предположить, что это определяется спецификой источникового материала, связанного именно с художественной репрезентацией и с оригинальной мыслью автора о том, что в условиях многоязычия визуального пространства империи для формирования ощущения общности необходимо было создать не только национальный литературный язык, но и визуальный.<sup>15</sup>

«Фотоисследования как попытки реконструировать или репрезентировать физическое окружение, события или представления людей входят в число методов социальной антропологии, культурологии, истории и социологии. Снятые специально для научных целей или используемые исследователем фотографии в любом случае содержат внутренний нарратив о социальной структуре, отношениях и ценностях той эпохи, когда они были созданы»<sup>16</sup>.

Фотография как жанр визуального художественного пространства сродни реализму. «Важнейшим признаком реализма XIX в. Р.Барт предлагает считать «новое правдоподобие», в рамках которого происходит демонстративное слияние означаемого с референтом...»<sup>17</sup>. «"Знаки времени" уже не стоят перед глазами, а скользят, мелькают, мельтешат. В контексте бурно развивающейся индустриальной революции немислимое вчера становится сенсацией сегодня, на завтра – привычкой, как марка на почтовом конверте, или пароходное сообщение через океан, или фотография... Способность искусства «остановить мгновение», о-формить, подчинить себе поток опыта остро и по-новому востребована в обществе»<sup>18</sup>.

У Р.Барта в «Camera lucida» голос науки, ведущий мысленный диалог с автором, говорит о фотографии: «Она – не что иное, как след, оставленный ритуалом социальной интеграции, предназначенным поднять акции семьи»<sup>19</sup>. Барт определяет фотографию предметом трёх способов действия, троякого рода эмоций или интенций: «... Operator – это сам фотограф. Spectator – это все мы, те, кто просматривает собрания фотографий... А тот или та, кого фотографируют и кто представляет собой мишень, референта» «фотографического Spectrumba», содержит в себе ещё и смысловые нагрузки «спектакля» и «возвращения покойника»<sup>20</sup>. При характеристике

фотографии как исторического источника, ценным является замечание Р.Барта о том, что «фотопортрет представляет собой закрытое силовое поле. На нём пересекаются, противостоят и формируют друг друга четыре вида воображаемого. Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить своё искусство»<sup>21</sup>.

Фотографии из семейного архива обращают нас к сложной, междисциплинарной проблеме историографии памяти. «Взаимоотношения фотографии и памяти – большая тема в истории, социологии и философии фотографии с времён их зарождения и по сей день. Многие теоретики фотографии, прежде всего Вальтер Бенямин, Зигмунд Кракауэр и Ролан Барт, исходили из тезиса о несовместимости фотографии и памяти, о губительности фотоснимков для припоминания... В резкой оппозиции обманчивой «осколочной» памяти целостной «фактичности» фотографии парадоксальным образом воплотилась вера людей XIX – раннего XX века в «правдивость» нового медиума...»<sup>22</sup>. Даже учитывая свойственное фотографии «отбор, искажения и манипуляции», долгое время ей отдавали «лавры большей достоверности», чем индивидуальному воспоминанию<sup>23</sup>. Безусловно, нельзя не согласиться с тем, что «память аморфна и фрагментарна без структурирующего воздействия раздражителя, в данном случае – фотографии»<sup>24</sup>. Однако, ряд исследователей считают, что фото не может выступать стимулятором памяти, так как «фотография... – это память, лишённая забвения, а значит, и самой способности вспоминать»<sup>25</sup>. С другой стороны, в последнее время смещается акцент с противопоставления фотографии и памяти на их общность, обнаруживаемой в «структуре, функциях и истории восприятия обоих феноменов»<sup>26</sup>.

Фотография и память в исследовании И.Нарского рассматриваются в контексте взаимодействия, «воздействие фотографии на работу памяти, вероятно, сродни действию звуков или запахов, которые вызывают каскад воспоминаний», а посему «фотографии могут не только провоцировать припоминание, но и направлять процессы памяти»<sup>27</sup>.

В ситуации, когда фотографии призваны не помочь вспомнить события своей собственной жизни (автобиографии), а восстановить социальную жизнь определённой группы людей прошлых эпох, обнаружить следы идентичности, мы всё равно оказываемся в ситуации напряжения самых архаичных пластов памяти, мы припоминаем традицию семьи, стремимся вспомнить реплики тех, кто давно ушёл из жизни, но в которых сокрыт секрет расшифровки тех знаков альтерации, которые латентно присутствуют на старинных фотографиях. Но в этом случае мы оказываемся перед сложной проблемой смешения припоминания и воображения: «фотография... раз и навсегда стирает границу между восприятием (перцепцией) и воображаемым, неопределённо долго задерживая нас в промежуточной зоне (в зоне псевдоперцепции). Это зона напряжённого и стерильного восприятия ничто, перцепции воображаемого»<sup>28</sup>.

Что касается семейного фотоархива, опять-таки вернусь к Р.Барту, который в главе «Фотография как приключение» отмечает такое интересное

свойство фотографии как «одушевление»: «само по себе фото ни в коей мере не одушевлено... , просто оно одушевляет меня – в этом, собственно, и состоит всякое приключение»<sup>29</sup>. Моё «приключение» в семейный фотоархив состоит не только в извлечении «деталей» повседневного быта («фотография... позволяет прийти до мельчайших деталей; она поставляет... коллекцию частичных объектов и может льстить заключённому во мне фетишизму... »<sup>30</sup>), но и в «интриге» несоответствия образа мещанства, сформированного художественной и исторической литературой и того как выглядели люди мещанского сословия на моих семейных фотографиях и что они себе позволяли в деталях одежды, позах, постановке снимка. Следует оговориться, что несмотря на то, что жизнь мещанского сословия заканчивается официально в 1917 году, люди, являвшиеся носителями культуры этой социальной среды, продолжали жить и после революции, они так же фотографировались, позировали, сохраняли своё отношение к жизни, что латентно проступает на фотографиях. На фотографии 1924 г. моя прабабка позирует в дворянском образе с причёской эпохи романтизма; в 1932 г. её сестра изображена в платье «в пол» с разрезом от талии, их племянница запечатлена в 1950-е гг. художественно обнажённой. Возникает вопрос о соответствии тех штампов, которые существуют в литературе относительно быта советских людей и того, как на самом деле жили эти советские обыватели вдалеке от «большого нарратива». В определённой степени грустно идти в исследовательском плане «во след» уже написанным и озвученным гипотезам, но именно отталкиваясь от «импульсов» своих семейных фотографий, не подтвердив ещё свои размышления достаточным количеством материала, я солидаризируюсь с гипотезой И.В.Нарского, высказанной им в монографии «Жизнь в катастрофе. Будни населения Урала в 1917-1922 гг.» о том, что «в условиях невиданной катастрофы, обрушившейся на население... , происхождение и социальная принадлежность человека, несмотря на провозглашённую в России непримиримую классовую борьбу, не оказывали столь мощного воздействия на повседневное существование, как всеобщее оскудение и разорение»<sup>31</sup>. С другой стороны, так как И.В.Нарский как бы выступает от лица «маленького человека» в событиях рассматриваемого периода, и пишет о том, что «изнанка революции составляла его (маленького человека – З.К.) будни, вытесняя праздничные настроения и радостные ожидания, которые сменялись хмурой озабоченностью и угрюмым ожесточением»<sup>32</sup>, фотографии моих собственных семейных «обывателей», тоже «маленьких людей» истории, свидетельствуют о том, что оптимизм, юмор, семейные праздники, страсть к нарядам (или мещанские ценности?) не исчезли из быта этой социальной среды и после «катастрофы» политического свойства.

Таким образом, главным вопросом работы с фотографией как историческим источником становится проблема реальности изображённого: «на ней (фотографии – З.К.) изображалась продажа в рабство... Повторяю: это была фотография, а не гравюра, и с этим были связаны мой детский ужас и зачарованность тем, что это точно имело место; вопрос не в точности пе-

редачи, а в реальности изображённого. Историк уже не выступал в качестве посредника, рабство было дано непосредственно, факт его существования устанавливался без примеси метода»<sup>33</sup>.

Мой прадед, Кашин Михаил Никанорович, родился в Самаре 7 ноября 1879 г.. Образование его представляло четыре класса городского училища и курсы бухгалтеров в самарском обществе Взаимного Вспомоществования Приказчиков. В сохранившемся семейном архиве его «Трудовом списке» в графе «национальность» - значится «русский-великоросс», в «социальном положении» - «служащий» и «беспартийный»<sup>34</sup>. Тем не менее прослеживается достаточно благополучный путь по социальной лестнице: конторщик в самарской конторе фабрично-торгового товарищества братьев Крестовниковых, младший доверенный, старший доверенный, помощник управляющего и, наконец, с 1910 г. - управляющий самарской конторой товарищества. Далее значится: «июнь 1920 г. – дело самарской конторы... ликвидировано». В 1921 г. Кашин М.Н. становится заведующим хозяйством больницы нервно-больных, позднее переименованной в самарский физиатрический институт. В 1925 г. он – помощник доверенного государственного мыловаренного свечного и химического завода. С 1926 г. – счетовод в заводской конторе Центроспирта. Не буду перечислять все остальные должности, вполне, по-советски, респектабельные, отмечу, что «Трудовой список» заканчивается 1933 г. – должностью картотетчика в Средстромтресте. Жена Кашина Михаила Никаноровича, Екатерина Игнатьевна, происходила из крестьян деревни Большая Глушица. В своих воспоминаниях мой папа пишет: «бывает в подсолнухе зерно (семечко), вроде такое же как все, чёрное, но сдвоенное. Так и она, родившись в селе... , только стала себя понимать, заявила: «Я в деревне жить не буду, буду городская»<sup>35</sup>. Действительно, барышня приобрела коньки, стала выезжать в город на каток, где и познакомилась с Кашиним М.Н. На фотографиях заслуживает внимания трансформация образа Е.И. от крестьянской девушки с перекинутыми над головой косами, веснушками и курносый носом к горожанке «модерна», одетой в соответствии с модой: высокая причёска, платье с рукавами «жиги», узкой юбкой и ниткой жемчуга вокруг воротника «стоечки». Сам М.Н.Кашин запечатлён в шляпе «канотье», пиджачной «паре» и штиблетах. В семейном архиве сохранилась коллекция почтовых открыток, которые М.Н. отправлял домочадцам из разных концов империи, где он бывал по долгу службы: из Коканда, Самарканда, Ташкента, Москвы и т.д.. Все они начинаются со слов: «Мои дорогие!». Всё это вместе взятое свидетельствует об определённой сложившейся в городах культурной среде, в некоторой степени, напоминающей бюргерскую: респектабельность, семейные ценности в несколько романтической форме, установка на соответствие европейской моде. Автор монографии «Новое платье империи» Кристин Руан связывает явление европеизации внешнего вида горожан рубежа XIX-XX вв. с так называемой «портновской революцией», которая была вызвана развитием городской торговой системы и которая «позволяла членам всех социальных слоёв покупать европейскую одежду»<sup>36</sup>.

Фотографии другой линии семьи связаны с Егоровым Сергеем Павловичем, служащим Самаро-Златоустовской железной дороги. Его первая жена Варвара умерла от холеры. Вторая жена, Григорьева Мария Леонтьевна происходила из большой мещанской семьи. Её дедушка работал садовником в садах богачей и проживал там с семьёй. Дядя – владел собственной парикмахерской и сам был парикмахером. Тётка работала кухаркой у фотографа Владимирова, державшего фотоателье на центральной улице города. Двоюродная сестра работала в этом же доме горничной. Все эти сведения сохранились благодаря надписям на оборотной стороне фотографий. У Марии были сёстры: Олимпиада, Елена и Клавдия. Олимпиада выходит замуж за Михаила Тернмана, выходца из Финляндии, мещанина. Вот такая большая семья «кочует» от фотографии к фотографии из дореволюционной жизни в советскую эпоху с одной и той же ментальностью в стиле «бидермайер»: гитары с бантами, кокетливые барышни с кружевными воротничками, жабо и модными причёсками, мужчины с усиками и галстуками – пластронами и «бабочками». И одна только фотография в традиционной одежде башкир – «на кумысе»: дело в том, что Егоров С.П. болел туберкулёзом и на лето семья уезжала в башкирские селения лечиться кумысом.

Фотографии двух семейств, не знавших друг друга, но принадлежавших к одному социальному слою и одному городскому пространству, объединяет ещё и то, что они по своему жанру – повседневны, в определённом смысле банальны. Но фотография «ускользает... от... попытки систематизации»<sup>37</sup>. И в тех и в других фотографиях ценно то, что мы имеем дело с продуктом позирования, как об этом писал Р.Барт: «я конституирую себя в процессе «позирования», я мгновенно фабрикую себе другое тело, заранее превращая себя в образ»<sup>38</sup>. Если встать на точку зрения о том, что фотография это сконструированный образ, некая вторая реальность, то можно ли придавать когнитивный смысл этим образам в процессе социальной эволюции сословия? Можно ли говорить об искусственном тиражировании образов городской идентичности посредством фотографии и логики её технической и эстетической эволюции? На мой взгляд, коммуникативное пространство фотографии из семейного архива обращено в первую очередь не во вне, как это исследует Е.Вишленкова в процессе анализа художественных образов империи, а во внутрь, в «интимное» пространство семьи, не предназначенное для широкой аудитории. В этом узком кругу возможна шалость, инакомыслие, квипрокво, инверсия классовых ролей и обмен одежды. Дискретные знаки, детали, введённые в контекст фотографии, направляют сигналету на ту аудиторию, которой она может быть «прочитана». В статье «Фотографическое сообщение» Р.Барт пишет: «конечно, изображение - не реальность, но оно является её точным аналогом, и эта точная аналогия для повседневного мышления как раз и служит определяющей чертой фотографии. Так выясняется своеобразный статус фотографического изображения – это сообщение без кода»<sup>39</sup>. В отличие от аналогичных репродукций реальности, таких как рисунок, живопись, кино, театр, в которых помимо основного сообщения, присутствует ещё и так называемое

мый стиль репродукции, для фотографического сообщения такая двойственность не свойственна<sup>40</sup>. Однако, в определённой степени и фотография обладает коннотацией, то есть наложением вторичного смысла на собственно фотографическое сообщение.

И, наконец, весьма перспективными для переложения их на анализ социальной истории кажутся мне наблюдения Р.Барта в отношении «самоуспокаивающей» функции фотографического сообщения: «фотографическая коннотация, как и любое чётко структурированное значение, представляет собой институциональную деятельность; в масштабе общества в целом её функция - интегрировать, то есть ободрять человека...»<sup>41</sup>. Перекладывая этот вывод на мещанские фотографии, пережившие революцию, Гражданскую войну, голод и прочие социальные катаклизмы, кажется продуктивным рассматривать их в контексте определённого оптимизма горожанина, семейными фотографиями завоёвывавшего право на свою особую идентичность вне большого нарратива политической истории и вне этического конструкта бездуховности и материальной детерминированности мещанского социального слоя.

### Примечания

<sup>1</sup> Фицпатрик Ш. Срывайте маски! Идентичность и самозванство в России XX века. М., 2011. С. 41-42.

<sup>2</sup> Там же. С. 346.

<sup>3</sup> Там же. С. 349.

<sup>4</sup> Аудиовизуальная антропология. Истории с продолжением. М., 2008.

<sup>5</sup> Кондаков И.В. Современная антропология культуры: От вербальных к визуальным практикам // Аудиовизуальная антропология. С.11.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Вишленкова Е. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М., 2011.

<sup>8</sup> Вишленкова Е. Визуальное народоведение империи. С.10.

<sup>9</sup> Там же. С.12.

<sup>10</sup> Vision and Visuality/ Ed. H. Foster. Seattle, 1988// Цит. по: Вишленкова Е. Визуальное народоведение. С.16.

<sup>11</sup> Вишленкова Е. Визуальное народоведение. С.16.

<sup>12</sup> Там же. С.17.

<sup>13</sup> Там же. С.21.

<sup>14</sup> Вишленкова Е. Визуальное народоведение. С.26.

<sup>15</sup> Романов П., Ярская-Смирнова Е. Ландшафты памяти: опыт прочтения фотоальбомов // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов, 2007. С.146.

<sup>16</sup> Венедиктова Т. Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX в. // [http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka\\_Vened\\_Realism.htm](http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Vened_Realism.htm) (Дата обращения: 18.09.2012)

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 2011. С.21.

<sup>19</sup> Там же. С.24-25.

<sup>20</sup> Там же. С.32.

- 
- <sup>21</sup> Нарский И.В. Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (Автобио-историко-графический роман). Челябинск. 2008. С.471.
- <sup>22</sup> Там же. С.471-472.
- <sup>23</sup> Там же. С.472.
- <sup>24</sup> Петровская Е. Непроявленное. Очерки по философии фотографии. М., 2002 // Цит. по : Нарский И.В. Фотокарточка на память. С.472.
- <sup>25</sup> Там же. С.473.
- <sup>26</sup> Нарский И.В. Фотокарточка на память. С.475.
- <sup>27</sup> Рылкин М. Роман с фотографией // Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С. 240.
- <sup>28</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С.43.
- <sup>29</sup> Там же. С.60.
- <sup>30</sup> Нарский И.В. Жизнь в катастрофе. Будни населения Урала в 1917-1922 гг. М., 2001. С.25.
- <sup>31</sup> Там же. С.221.
- <sup>32</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С.142.
- <sup>33</sup> Трудовой список Кашина Михаила Никаноровича. Л.1. (Семейный архив).
- <sup>34</sup> Кашин М.Б. Ручейки сливаются в реки. Самара. 2005. С.10.
- <sup>35</sup> Руан К. Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700-1917. М., 2011. С.194.
- <sup>36</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С.15.
- <sup>37</sup> Там же. С.27.
- <sup>38</sup> Барт Р. Фотографическое сообщение// Система моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2004. С.379-380.
- <sup>39</sup> Там же. С.380.
- <sup>40</sup> Там же. С.392.