

Е.А. ГУРТОВАЯ

**СПЕЦИФИКА АКТУАЛИЗАЦИИ БИНАРНОЙ ПРИРОДЫ ФОТОИЛЛЮСТРАЦИИ
В ПЕЧАТНОЙ ПРЕССЕ
(по материалам зарубежных исследований)**

Доказывается, что синтез технических и художественных средств может улучшить качественные параметры образа СМИ. Фотоиллюстрация в печатной периодике представляет образную интерпретацию действительности, воздействующую визуально и семантически на массовую аудиторию.

The author proves that synthesis of technical and artistic means can improve qualitative parameters of image of mass media. Photographic illustration is an interpretation of reality with images, it influences audience visually and semantically.

Фотоиллюстрация печатных периодических изданий как визуально-семантическое средство в процессе развития претерпела значительные изменения: иными стали ее функции, содержатель-

ные характеристики, методы включения в композиционно-графическую модель издания и др.

Рассмотрим ее основные исторические вехи, двигаясь по ключевым именам и фотографиче-

ским образам-символам, которые стали доступными массовой аудитории благодаря распространению газет и журналов.

С возникновением полутонной печати в периодике фотография заменила литографию и гравюру. Появление фотоиллюстраций в изданиях – это начальные шаги фотожурналистики, которая стала видом оригинального творчества с системным использованием фотоизображения в печати. Первые в истории русской журналистики фотоиллюстрации отражают хронику Крымской войны 1853–1856 гг. Фотоаппаратура того времени не позволяла фиксировать динамичные сюжеты, поэтому первоначально фотография подверглась «искушению живописью»: происходила экстраполяция ее законов на семантическое поле фотографии, претендовавшей на художественность и высокое искусство. Альтернативой указанному пониманию стала так называемая «прямая фотография» «обеспокоенных фотографов» («concerned photographers»), заинтересованных в развитии уникальных сущностных свойств нового вида коммуникации, что только и могло сделать фотографию социально значимой с помощью публикаций в периодической печати.

Программой в этом плане явилась статья американского фотографа П. Стрэнда «О фотографии», опубликованная в № 49–50 журнала «Camera Work» за 1917 г. (см. Strand 1997, 781), которая актуальна и сегодня, спустя без малого сто лет. Перед фотожурналистикой и сейчас, в эпоху цифровых технологий, вновь встает вопрос о чистоте используемых средств. Статья была напечатана в известном издании, отобразившем на своих страницах эволюционирование фотографического языка: от пикториализма (от англ. pictorial – живописный) – направления, подражающего живописи, до прямой фотографии, стремящейся показать действительность как она есть. Для достижения поставленных задач в рамках пикториализма использовались и мягкорисующая оптика, и обработка отпечатков, устраняющая «лишние» детали. В прямой фотографии техника и технологии направлены на то, чтобы изображение было максимально приближено к восприятию действительности невооруженным глазом. Принципиальное различие между этими направлениями заключается в подборе сюжетов и методах фотосъемки. П. Стрэнд писал: «Фотография, которая до сих пор является первым и единственно важным вкладом науки в искусство, подобно другим средствам выражения, выявляет сущность в совершенной неповторимости своих средств <...> Потенциальная сила каждого средства зависит от чистоты его использования, и все попытки их смешивания являются только выражением бессильной страсти рисовать» (Strand 1997, 780).

Концепцию П. Стрэнда поддержал А. Адамс, ставший ведущим мастером натурной съемки.

Для него фотография являлась не столько средством фиксации, сколько выражением жизненного опыта, мировоззрения. Его позиция была близка к подходам художника, в данном случае – профессионального фотомастера.

На рубеже XIX и XX ст. фотография становится все более доступной зарубежной публике благодаря изобилию простых в употреблении продуктов фирмы «Кодак» и развивается в нескольких направлениях. Приверженцы пикториальной фотографии в Европе использовали изощренную манипулятивную технику: платинум, бихроматную гумму, карбон и т. д., в результате чего конечный продукт напоминал пастельные эскизы или рисунки углем. Известный американский фотограф А. Стиглиц начинал с этой нереальной и трудоемкой формы фотографической продукции, но со временем выработал чистоту и простоту видения окружающего мира. Благодаря издаваемому им журналу «Camera Work» «прямая фотография» стала широко использоваться в новых массовых журналах, что привело к расцвету фотожурналистики и одновременно к коммерциализации фотографии. Большинство ведущих американских и европейских мастеров фотографии сотрудничали в известных журналах и изданиях корпораций. Именно «прямая (чистая) фотография» находит наибольшее применение в современных СМИ и ценится как эффективное визуально-семантическое средство отражения реального мира: факта, события, характера героя.

Первый штатный фотограф журнала «Fortune» (затем – «Life») М. Бурк-Уайт сделала фотографию дамбы в Форт-Пек, помещенную на обложке первого номера журнала 23 ноября 1936 г. и являющуюся классическим примером новой фотожурналистики. Эпоха, к которой относится снимок, была ознаменована гигантским размахом строительства. М. Бурк-Уайт создала образ, в котором угадывается сходство дамбы с культовыми сооружениями Древнего Египта. Эта обложка и фотоочерк к ней стали вехой в истории фотожурналистики. С точки зрения концепции изданий подобного рода символические снимки играют доминирующую роль – на это указывают формат и минималистичный дизайн обложки журнала.

Характерными чертами периодических изданий раннего периода становления зарубежной фотожурналистики являются: 1) использование снимков большого формата, простота дизайна и компоновки кадров в пространстве газетной (журнальной) полосы; 2) применение знаковых снимков, которые современные исследователи нередко относят как к художественной фотографии, так и к фотожурналистике.

Синтез художественности и документализма в сочетании с вниманием к внутреннему миру героя характерен еще для одного фотомастера – Д. Ланг, одной из самых ярких фотографов-

документалистик США. Обнаружив 2500 голодающих рабочих-мигрантов в Ниомо, Д. Ланг сделала несколько снимков молодой вдовы и ее детей. Когда фотографию «Мать-переселенка» опубликовали вместе с очерком о невыносимом положении людей, правительство было вынуждено создать рабочие лагеря для мигрантов. «Мать-эмигрантка в Калифорнии» стала символом эпохи в не меньшей степени, чем художественная картина социального реалиста (см. Кецле 2008, 31). Бесхитростная фотография запоминается благодаря исключительной непосредственности, которую невозможно достичь с помощью других средств выражения.

Одной из самых ярких фигур «золотого века» европейской фотожурналистики является француз А. Картье-Брессон. Его газетно-журнальные работы признаны образцом эффективного использования фотоиллюстрации – мощнейшего визуально-семантического средства отражения реального мира и воздействия на читательскую аудиторию. Основные профессиональные секреты А. Картье-Брессона изложены в книге «Создающий глаз», их анализ представляет актуальность и научный интерес для современной белорусской школы журналистики (см. Cartier-Bresson 1999).

По мнению А. Картье-Брессона, в процессе фотосъемки сосуществуют две составляющие: техническая и творческая. Постоянно изменяющаяся фотографическая техника – это общее, что объединяет всех фотографов. Различает их творческий подход. Базовым критерием для дифференциации творчества фотографов он считает метод фотосъемки, который может быть постановочным или репортажным. Автор является приверженцем второго подхода, для максимальной реализации которого необходимы: концентрация внимания, дисциплина духа, восприимчивость, чувство композиции, уважение к снимаемому объекту, миру с его противоречиями и к себе. В целом фотомастерство, как считает А. Картье-Брессон, есть специфическое средство понимания, в котором слиты воедино и вопрос, и ответ о мире, способ выкрикнуть, освободиться и в предельном значении – способ жить (см. Cartier-Bresson 1999, 16). Окружающая действительность предлагает изобилие фактов. Для мастера камеры принципиально не механическое их соединение в кадре, а выбор особого ракурса, способного передать «проблеск истины». Важную роль при этом играют штрихи, детали (см. Cartier-Bresson 1999, 23).

Автор книги подробно останавливается на фотографировании людей, указывает на специфику живописного и фотографического портретирования. Особенности фотопортрета, с одной стороны, определяет метод работы фотографа, которому во избежание искусственности следует проявлять уважительное отношение к окру-

нию, отказаться от сложного оборудования, чтобы достичь единства внешнего и внутреннего мира человека. А с другой стороны, на конечный результат оказывает влияние психология портретируемого, который, как правило, желает выглядеть на снимке лучше, чем в жизни. Столкновение двух позиций – фотографа и фотографируемого – обуславливает сложность такого жанра, как фотопортрет (см. Cartier-Bresson 1999, 30–31). А. Картье-Брессон рассматривает композицию как наиболее адекватное отражение сцены, выраженное в определенном соотношении форм.

Создание небольших камер, светосильных объективов, светочувствительных пленок способствовало развитию фоторепортажа. Фототехника, считает автор, имеет прикладное значение, это – рабочий инструмент, который позволяет реализовать видение. В сознании части фотографов происходит ее фетишизация, что проявляется, например, в чрезмерной озабоченности резкостью изображения и тождественно стремлениям пикториализма к художественным эффектам за счет размывания контуров изображений, использования мягкорисующей оптики (см. Cartier-Bresson 1999, 37–39).

Изначальный набор фотографий, представляемых в редакцию, является сырьем, которое проходит стадии обработки, прежде чем достигнет своего читателя-зрителя. При отборе, введении в вербальный и композиционный контексты полосы фотоснимок может подвергаться манипуляциям.

Для современной фотожурналистики представляет актуальность и научный интерес пока еще не переведенная монография известной американской писательницы, культуролога С. Зонтаг «О фотографии», ставшая программной для западной фотожурналистики (см. Sontag 1977). Не претендуя на всеобщую истину, автор изложила профессиональный взгляд на фотографию. Отправной точкой и средством проведения исследования у С. Зонтаг стал личный опыт. Первоначально она опубликовала серию эссе о фотографии в журнале «New-York Review of Books», которые вызвали заметный интерес и были положены в основу книги, удостоенной премии американской Национальной группы литературных критиков. «После Сьюзен Зонтаг, – писал журнал «Newsweek», – о фотографии надлежит говорить не только как о явлении в искусстве, но как о силе, оказывающей все более могущественное воздействие на природу и судьбу нашего глобального общества» (Sontag 1977, 208).

Приведем некоторые положения книги в переводе автора данной статьи.

В поле зрения С. Зонтаг оказывается широкий круг вопросов, связанных с феноменальными визуально-семантическими свойствами фотографии. Она проводит исследование макроуровня фотографии в широком контексте и анализирует

особенности микроуровня, рассматривая ряд внутрифотографических технологических и методологических проблем. Системный, комплексный подход представляет интерес при исследовании трансформации творческих и технологических процессов современной фотожурналистики, связанных с широким внедрением в газетное производство цифровых технологий. Неоднозначные глубинные изменения затрагивают суть фотографии. Актуализируется потребность в четком осознании, сохранении и умножении внутреннего потенциала фотожурналистики – специфической творческой формы освоения и рефлексии действительности.

Одним из наиболее важных последствий появления фотографии, по мнению С. Зонтаг, является расширение пределов восприятия действительности, что осуществляется за счет «всеядности» объектива. С момента возникновения фотография способствовала повсеместному распространению новой этики видения. «Быть воспитанным фотографией – это вовсе не то же, что быть воспитанными более древними и более ремесленными изображениями... Фотография была изобретена в 1839 году, и с того времени практически все было сфотографировано; по крайней мере, создается такое впечатление. Эта ненасытность фотографического глаза изменила пределы ограничений в пещере нашего мира. Обучив нас новому визуальному коду, фотографии изменили и расширили наши представления о том, на что можно и что стоит смотреть. Существует грамматика и, что более важно, – этика видения. В конечном итоге наиболее ошеломляющий результат фотографии – осознание того, что мы можем держать весь мир в голове, как антологию образов. Коллекционировать фотографии – значит коллекционировать мир» (Sontag 1977, 3).

Фотография рассматривается как средство познания действительности, восполняющее пробелы в мысленном видении и представлениях. При этом, считает С. Зонтаг, фотография скрывает больше, чем показывает. Тезис созвучен с мнением А. Картье-Брессона: «Фотокамера во все не является инструментом, дающим готовый ответ на все вопросы, скорее она предназначена пробуждать воспоминания. И, в лучшем случае, в присущей ей интуитивной манере она одновременно и задает вопрос, и отвечает на него. И я использовал это ее свойство, скитаясь в поисках “решающего момента”» (Cartier-Bresson 1999, 67).

Фотографическое изображение полисемично. С. Зонтаг пишет: «Основная мудрость, заключенная в фотографическом изображении, говорит нам: “Такова поверхность, а теперь думайте, чувствуйте, постигайте с помощью интуиции то, что лежит за ее пределами. Вычисляйте, какова должна быть реальность при данном поверхностном облики”. Фотографии, которые сами по себе ничего не способны объяснить, служат не-

истощимым источником к размышлению, фантазированию» (Sontag 1977, 23).

Профессиональный фотографический акт, по мнению С. Зонтаг, часто сопряжен с этическим выбором. Процесс фотосъемки фактически исключает возможность участия фотографа в отражаемом событии. В этом смысле он заинтересован в продлении даже трагического факта до тех пор, пока не будет получен хороший фотоснимок.

Еще одна грань профессионального творчества фотографов – достоверность фотографии. До наступления цифровой эпохи в сознании человека они представлялись неопровержимым доказательством того, что изображаемые события или люди – реальность. Новейшие технологии преобразования фотоизображений в печатной периодике породили сомнение в документальности отражения фактов по сравнению с эпохой аналоговой репрезентации действительности, хотя коэффициент корреляции между фотографией и реальностью существовал и прежде. «Фотографии могут лгать относительно реальных масштабов мира, могут быть уменьшены, увеличены, обрезаны, отретушированы, приукрашены» (Sontag 1977, 4). С. Зонтаг обращает внимание на то, что снимок, хотя и воспринимается как частица реальности, представляет мнение о ней, выраженное с помощью выбора экспозиции, точки съемки и т. п. Ее исследовательский интерес выходит за рамки фотожурналистики, охватывая искусство фотографии в целом, что обнаруживает глубинные принципы фотографического творчества в стремлении выйти за пределы частных интересов изданий, соотнести его с основами человеческого существования – правдой жизни.

Современные определения фотожурналистики традиционно акцентируют внимание на доминирующей роли визуально-семантических аспектов. «Фотожурналистика – это работа или деятельность, которая заключается в передаче историй в газетах и журналах посредством использования преимущественно фотографий вместо слов» (Longman... 2005, 1232). «Это журналистика, в которой слова подчинены целям изображения; фотографическое отображение новостей, в которых пропорция визуальной репрезентации высокая» (Webster's... 1976, 857). Одно из перспективных направлений теории фотожурналистики – установление закономерностей визуального восприятия аудиторией фотоиллюстраций периодических изданий. Еще в 1939 г. Л. Витрэй, Д. Миллз, Дж. и Р. Элларды – авторы книги «Визуальная журналистика» – попытались вывести математическую формулу определения читательского интереса к фотографии. Они определили следующие значимые критерии фотоснимка: ценность новостного события, известность субъекта, величину действия в изображе-

нии. Однако формула не нашла широкого применения в практике фотожурналистики: трех критериев, причем апеллирующих только к содержательной стороне фотоиллюстрации, оказалось явно недостаточно (см. Kobre 2008, 130).

С. Калиш и К. Эдом в классическом труде «Редактирование изображений» вводят в научный оборот несколько новых критериев, советуя обращать внимание и на привлекающие глаз факторы. Под ними подразумеваются изображения с неординарными структурами, контрастами или кадрированием – экстраширокие горизонтальные или очень узкие вертикальные снимки. Некоторые темы, утверждают авторы, заведомо интереснее других независимо от качества фотографии. Снимки о любви или войне, вероятно, более привлекут внимание, чем фотографии о фермерстве или экономике (см. Kobre 2008, 130).

Приведенные нами мнения авторитетных исследователей представляют методологическую ценность при формировании и уточнении проблемного поля исследований современных тенденций и перспектив национальной школы фотожурналистики. Подводя итог, отметим моменты, наиболее значимые для исследования дискурса современной белорусской фотожурналистики:

1. Визуально-семантические параметры фотоиллюстраций печатной периодики определяются рядом профессиональных приемов и методов мастеров фотокамеры, их этической позицией в творческом поиске «решающего момента» съемки.

2. Визуальная информация периодической печати содействует установлению эмоциональной связи с читателем, получающим не только рационально-логическое знание о мире, но и иррационально-чувственные ощущения.

3. Фотоиллюстрация печатной периодики представляет образную интерпретацию действительности, воздействующую визуально и семантически на массовую аудиторию.

ЛИТЕРАТУРА

- Cartier-Bresson H. The mind's eye: writings on photography and photographers. New York, 1999.
Кецле Х.М. Знаменитые фотографии. История знакомых образов. М., 2008. Т. 2.
Kobre K. Photo journalism: the professional's approach. Oxford, 2008.
Longman dictionary of contemporary English. Harlow, 2005.
Sontag S. On photography. New York, 1977.
Strand P. Photography // Camera Work. The Complete Illustrations 1903–1917. 1997. P. 780–781.
Webster's new collegiate dictionary. Springfield, 1976.

Поступила в редакцию 05.05.10.

Екатерина Александровна Гуртовя – преподаватель кафедры периодической печати Института журналистики БГУ.