

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В. И. Шимолин

ФОТОЖУРНАЛИСТИКА

В ПРОЦЕССЕ
ТРАНСФОРМАЦИИ
МЕДИАПРОСТРАНСТВА

МИНСК
БГУ
2017

УДК 581.9:378.147.091.33-027:22(075.8)
ББК 28.58я73+74.480.276.4я73
Ш82

*Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
Белорусского государственного университета*

Рецензенты:
доктор философских наук *В. А. Салеев*;
доктор исторических наук *Э. Б. Ершова*

Шимолин, В. И.

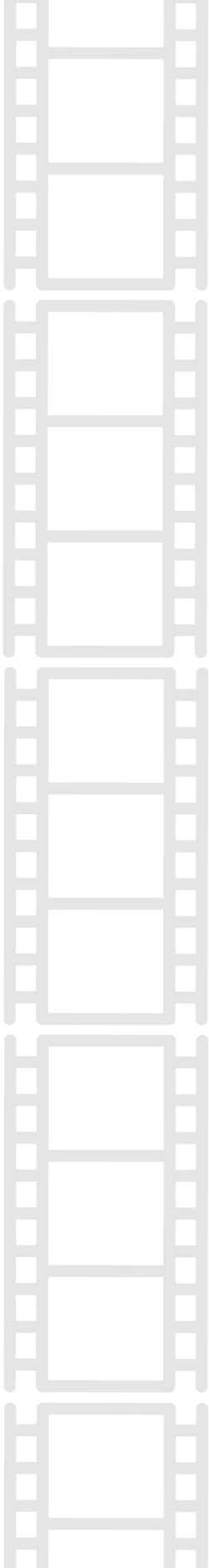
Ш82 Фотожурналистика в процессе трансформации медиапространства /
В. И. Шимолин. – Минск : БГУ, 2017. – 247 с.
ISBN 978-985-566-442-1.

Исследуется процесс становления фотожурналистики как образной публицистики, связанной с социально-экономическим и научно-техническим прогрессом. Анализируются закономерности возникновения жанров фотожурналистики, особенности их развития и трансформации в печатных и электронных СМИ.

**УДК 581.9:378.147.091.33-027:22(075.8)
ББК 28.58я73+74.480.276.4я73**

ISBN 978-985-566-442-1

© Шимолин В. И., 2017
© БГУ, 2017



*Человек, который смотрит
на жизнь через глазок фотоаппарата,
всегда, в конечном счете, смотрит
через него в историю.*

Константин Симонов

ВВЕДЕНИЕ

Государственная информационная политика в области развития средств массовой информации направлена на совершенствование качества публикаций, осмысление процессов, происходящих в современной фотожурналистике, выработку научного подхода к процессу создания фотографических и публицистических образов реальности.

Перед государственными печатными СМИ стоит задача развития мультимедийной составляющей. Необходимо распространить контент по максимально возможным каналам информации, интегрировать различные медиаплатформы: печатные, интернет-мобильные версии, аудиовизуальные ресурсы. Министерство информации Республики Беларусь планирует усилить аналитический сегмент публикаций, сделать акцент на авторскую журналистику; расширить жанровое разнообразие выступлений; модернизировать дизайн газет для наиболее полного соответствия композиции содержанию изданий.

Фотожурналистика как средство отражения объективной реальности активно участвует в глобализации коммуникационного пространства, она – ее составная часть. В качестве субъекта коммуникационного процесса она формирует интеграционную медиакультуру, стандартизирует типы изложения медийных материалов. Фотожурналистика в силу своей основной функции –

идеологической – внедряет в сознание широких масс гуманистические и духовные ценности, нормы поведения, воспитывает на примерах из жизни.

Научная новизна издания в том, что впервые в Беларуси комплексно анализируется фотожурналистика как наука, привлечены теоретические научные источники, множество фотожурналистских публикаций белорусских средств массовой информации. Книга – первое комплексное исследование фотожурналистики в сфере использования ее жанров в печатных и электронных СМИ.

Автор ставил следующие задачи:

- обобщить и сформулировать основные исторические периоды становления и развития фотожурналистики;
- систематизировать важнейшие закономерности образования жанров фотожурналистики, дать им научное определение и указать пути их внедрения в практику повседневной деятельности средств массовой информации;
- выявить концепцию создания жанров фотожурналистики и предложить методику их научного изучения;
- создать терминологическую основу важнейших категорий и понятий исследуемой сферы фотожурналистики;
- обосновать научную классификацию жанров;
- составить видовую классификацию жанров;
- исследовать основные проблемы современной фотожурналистики;
- определить влияние новейших информационных технологий на развитие фотожурналистики в Беларуси, Европе и мире.

Дискурсивная эвристика исследования представлена общеметодологическими научными принципами: правдивость, объективность, документальность, изоморфизм, диалектическое единство формы и содержания.

Анализ публикаций фотожурналистов белорусских периодических изданий выявил многие пробелы в теории фотожурналистики и применении научных выводов в практической деятельности современных периодических средств массовой информации, позволил наметить пути и средства их решения.

В работе используются методы историзма, индуктивный и дедуктивный, институциональный. При помощи структурно-функционального метода определены основные характеристики жанров фотожурналистики современных печатных медиа. С помощью метода сравнения проанализировано содержание фотожурналистских публикаций с позиций их соотношения с теоретическими определениями. Анализ эмпирического материала дополнен результатами социологических исследований центральных и региональных (корпоративных) СМИ Беларуси.

Изучение проблем теории и практики фотожурналистики показало, что многие вопросы этой тематики либо не затрагивались, либо отражались в публикациях односторонне. На это были объективные причины. Серьезным препятствием для изучения фотожурналистики служили классовый подход и идеологическая заангажированность авторов научных работ.

Проблемы развития фотожурналистики и пресс-фотографии изучены недостаточно. Темы научных изысканий касались отдельных аспектов или общетеоретических проблем. Высказывания в виде тезисов или докладов на международных научно-практических конференциях часто переходили в разряд философских споров и не принесли пользы фотожурналистам-практикам, сотрудникам и руководителям периодических изданий. Пример подобного подхода – отсутствие единства мнений в определении понятия «фотожурналистика», нечеткость характеристик и признаков основных ее жанров и видов, терминов и определений.

И все же среди существующих научных разработок можно отметить работы Д. Г. Анчурина, А. С. Вартанова, В. И. Михалева, Г. К. Пондопуло, эти ученые детально исследовали документальные и образные средства фотопублицистики.

О языке и стиле фотографии писали Я. Э. Марковский, В. И. Михалкович. Эстетику фотографического творчества исследовали С. Н. Дауговиш, Л. П. Дыко, А. Я. Зись, Г. К. Пондопуло.

Роль и специфику фотожурналистики выявляли И. Д. Бальтерманц, В. Ю. Борева, А. С. Вартанов, Б. Н. Головкин, В. М. Дудников, Ю. Г. Шаповал.

Вопросы терминологии, методологии, определения места и значения фотографии в прессе поднимались в сборниках и тезисах докладов на научно-практических конференциях. Историю становления и развития советской фотожурналистики и ее жанровую структуру изучали Л. Ф. Волков-Ланнит, Н. И. Ворон, А. Н. Лавренев, С. А. Морозов, В. А. Никитин, А. Н. Пирожков.

В теорию фотожурналистики за истекшие десятилетия внесли немало нового научные труды В. Ю. Борева «Фотография в структуре массовой коммуникации», «Культура и массовая коммуникация», А. С. Вартанова «Фотография: документ и образ. Ветер века и паруса юности», Г. Н. Куновского «Фотографируем без ошибок», А. Н. Лаврентьева «Ракурсы Родченко», Е. И. Рябчикова «Точка зрения и точка съемки», В. М. Пескова «Записки фоторепортера», Л. Ф. Волкова-Ланнита «Искусство фотопортрета», «Современные задачи искусства фоторепортажа», В. А. Малышева «Искусство видеть», Ю. Г. Шаповала «Изобразительная журналистика».

Указанная литература создавалась в основном в 1970–1990 гг., поэтому для нее характерна спорность некоторых положений, присущих своему времени.

В последние годы появились публикации, в которых помимо истории фотографии уделялось внимание проблемам теории и практики фотожурналистики. Наиболее значимыми в этом аспекте можно признать работы В. Т. Стигнеева, он рассматривал такие важные для отечественной фотографии события, как организация массового фотодвижения, формирование школы фоторепортажа, борьба с «левыми» течениями в фотосъемках, дискуссии о формализме и натурализме. Однако очерковый характер данной работы не может претендовать на роль комплексного и фундаментального исследования.

В некоторых публикациях определена жанровая структура фотожурналистики, ее содержание, цели, принципы и функции в новой информационной среде. Среди авторов таких работ – Л. Ф. Волков-Ланнит, Э. Дэннис, З. Кракауэр, П. В. Лежанская, Е. А. Макаренко, В. А. Никитин, Е. П. Прохоров, М. В. Симкачева.

Еще одно значительное направление исследований – анализ практической деятельности печатных СМИ – представлено в работах И. Д. Бальтерманц, А. А. Градюшко, Г. Я. Коваленко, Д. С. Лихачева, В. А. Малышева, В. М. Пескова, С. А. Морозова, А. Н. Пирожкова, А. М. Родченко, Д. Рэндалла, Е. И. Рябчикова, Б. В. Стрельцова, М. В. Симкачевой, О. Г. Слуки, С. Третьякова, Н. Т. Фрольцовой.

Исследование направлено на выяснение значения, роли и места фотожурналистики и фотожурналиста в создании оптимальных и всеобъемлющих определений, некоторые из таких определений представлены в работах Д. С. Аврамова, И. Д. Бальтерманц, А. А. Бергера, Г. Н. Вагнера, Л. Г. Кайда, И. С. Кона, О. Малысы, О. И. Матяша, В. И. Михалковича и В. Т. Стигнеева, Э. Оппа, А. М. Родченко, Е. Л. Синицина, В. И. Слободчикова и Е. И. Исаева, Ю. Г. Шаповала, В. П. Шейнова.

Представляет интерес для исследователей фотожурналистики сборник «Золотое сечение» фотографии [78]. Известные белорусские ученые и фотожурналисты раскрыли основные тенденции в белорусской фотографии, поделились секретами мастерства.

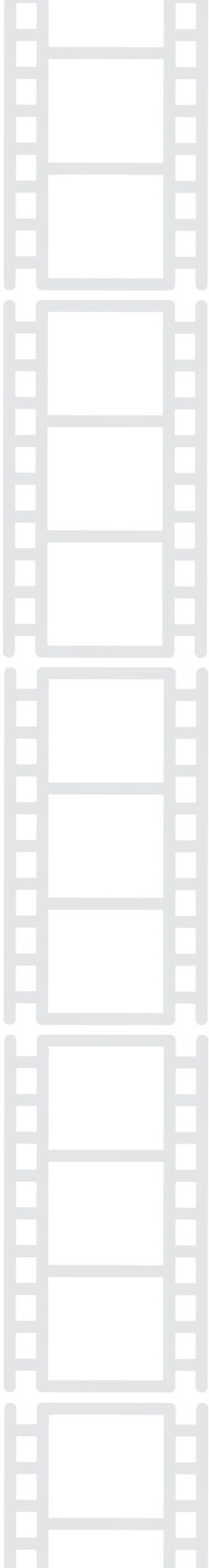
Исследования в области фотожурналистики ведутся и в странах Западной Европы. Представители Франкфуртской школы Т. В. Адорно, Ю. Хабермас, М. Хоркхаймер рассматривают фотожурналистику как публичную сферу, дискурсивную площадку. К этой группе можно отнести П. Лазарфелда и Р. Мартона, эти ученые исследовали влияние СМИ на организацию социального действия.

Рассмотрены направления, связанные с процессами интеграции фотожурналистики в информационное пространство интернета, что отразилось в исследованиях Е. В. Батаева, В. Вяткина, А. А. Градюшко, Е. А. Гуртовой, Е. Н. Ивановой, А. И. Шакирова и Г. Р. Сайфуллина.

Работа основана на научных исследованиях автора с 2005 по 2016 г., а также его опыте работы в качестве фотожурналиста в периодических изданиях Беларуси, редактора корпоративных газет с 1969 по 2004 г., участника образовательных проектов, инициатора внедрения эффективной модели фотожурналистики в практику корпоративных изданий Беларуси.

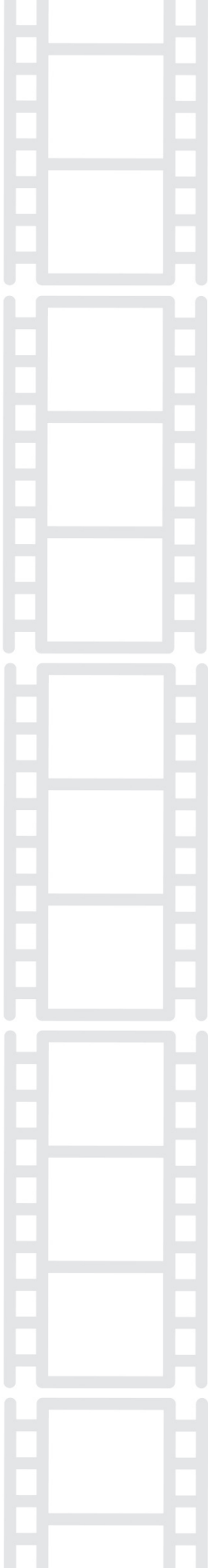
Представленное научное исследование – первое такого рода в Республике Беларусь. Его научная новизна определена новизной темы.

Эффективность научных выводов подтвердили позитивные результаты в практике региональных изданий. Исследование соответствует приоритетным направлениям социально-экономического и культурного развития Республики Беларусь в сфере повышения эффективности функционирования системы печатных средств массовой информации через внедрение современных информационно-коммуникационных процессов и технологий, совершенствование учебного процесса в целях подготовки журналистских кадров и их успешной адаптации в редакционных коллективах.



Г Л А В А 1

СТАНОВЛЕНИЕ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ВИДА ХУДОЖЕСТВЕННО- ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА



1.1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Фотожурналистика как сфера массовой медиаиндустрии основана на современном материально-техническом базисе: цифровых технологиях, компьютерной, оптической и аудиовизуальной технике, спутниковых системах космической связи. На рубеже XX и XXI вв. новации в научно-производственной сфере изменили характер традиционной журналистики, расширили сферу ее применения и деятельности. Модернизация визуальной коммуникации потребовала осмысления опыта и вызвала к жизни новые подходы к отражению объективной реальности. Профессиональная фотоиллюстрация и грамотный журналистский подход легли в основу нового образа периодической печати. Краеугольными камнями профессиональной деятельности фотожурналистов во всем мире признаны их ответственность, культура и грамотность, патриотизм.

По утверждению ученых разных стран, фотожурналистика переживает не лучший период. Грация Нери, президент широко известного «Agencia Grazia Neri», несколько лет назад в Перпиньяне – городе, где 26 февраля 1786 г. родился крестный отец фотографии знаменитый физик Араго, заявила: «Я не думаю, что фотожурналистика умрет (нам все еще нужны замечательные фотографии), но ясно, что она кардинально изменится под влиянием процессов, происходящих в агентствах. Я бы хотела подчеркнуть, что, говоря о фотожурналистике, я имею в виду все три ее составляющие: новостную, репортажную и документальную фотографию». Российский фотожурналист В. Вяткин высказался более опрометчиво: «Интернет и телевидение практически уничтожили фотожурналистику». Но не только новации атакуют представителей его профессии и их творчество, к которому сам В. Вяткин относится с любовью и ревниво, обере-

гая от непрофессионализма: «Весной 2010 года я купил альбом участников “Уорлд Пресс Фото” и заметил в некоторых снимках общее направление – фотографический примитивизм... Чем отличалось Уорлд Пресс Фото двадцати-сорокалетней давности? Короткая подпись – все уже ясно. Изображение яркое, экспрессивное, художественное, образное» [44, с. 18].

Задача фотожурналистики как науки заключается именно в исследовании процессов практической журналистики, анализе ее достижений и провалов, в определении закономерностей развития в период бурного распространения глобальной вербальной и визуальной информации в сферах экономики, политики, культуры.

Оценивая процессы, происходящие в мире фотографии и журналистике, Г. Нери отождествляет новостную, репортажную и документальную фотографию. Возможно, это трудности перевода. Любая журналистская фотография есть и новостная, и репортажная, и документальная: всего лишь изображение на картинной плоскости, бумажном или электронном носителе информации. Смысл и содержание понятия «фотография» трактуется как «получение изображений предметов на светочувствительных пластинках, пленках». Фотография в синонимическом ряду означает всего лишь «снимок», «фотоснимок», «фото», «фотокарточку». В. А. Никитину принадлежит отождествление документальной фотографии с видом «универсального языка современности» [136, с. 5].

Весьма профессионально отозвался о фотографии и ее месте на газетной полосе известный британский журналист Дэвид Рэндалл. С откровением практика, умудренного многолетним опытом журналиста, он огласил собственное кредо: «Иллюстрации... должны быть разнообразными. Это означает, что иллюстрации не только должны различаться по объему и формату, быть не только горизонтальными и вертикально вытянутыми: они также должны быть различны по своей природе... У иллюстрации в газете много функций. Они несут дополнительную информацию, передают настроение или атмосферу событий, описанных в статье, притягивают глаз, разбивают текст, останавливают мгновение и позволяют изучать его так, как не позволил бы этого сделать движущийся образ. К тому же они и сами по себе обладают художественной ценностью. Однако вряд ли художественная ценность – первое, что приходит на ум при взгляде на множество фотоснимков, заполняющих газеты. Им не хватает жизни, реализма и информативности. Практически все они – принудилровка, от которой нечего ждать хороших кадров для миллионов тиражей» [168, с. 331–332].

В 1981 г. И. Д. Бальтерманц поставила знак равенства между фотографией (светописное изображение) и фотожурналистикой: «Фотожурналистика как самостоятельный вид *фотографии* (выделено мной. – В. III.), со специфическим предметом исследования, содержания, функциями, формой возникла не на пустом месте, она имеет свою предысторию» [11, с. 26]. Очевидно: фотография и фотожурналистика – не одно и то же. С этим выводом согласен литовский исследователь фотожурналистики В. А. Юодакис: «У нас в стране многие не могут понять давно во всем мире признанную истину, что фотожурналистика – не одна лишь фотография. Фотожурналистика – это обязательно двуединство изображения (фотографии в печати) и слова (комментария к фотографии в печати)» [248, с. 27]. Отметим, что данное определение сделано до появления интернета.

С выводом И. Д. Бальтерманц не согласился известный ученый Н. И. Ворон, он предложил трактовать фотожурналистику как «вид творческой деятельности»: «Становление фотожурналистики как *вида творческой деятельности* (выделено мной. – В. III.) обусловлено общественной потребностью» [40, с. 4]. В этом утверждении находим указание на одну из важнейших причин возникновения фотожурналистики. Н. И. Ворону принадлежит наиболее, на наш взгляд, приемлемое определение это-

го вида журналистской деятельности: «Фотожурналистика является составной частью, компонентом журналистики и находит применение главным образом в средствах массовой информации, прежде всего в газетах и журналах» [40, с. 11].

Каждый, кто берется исследовать содержание фотожурналистики, считает своим долгом дать собственное определение предмета. Известный ученый В. М. Березин предложил считать фотожурналистикой «...запечатление сущностных моментов в жизни людей, а также событий, объектов и явлений реальности, как динамичных, так и статичных, посредством аналоговой и цифровой фотографии и последующей публикации в печатных и электронных СМИ» [22, с. 137]. С этим определением можно согласиться лишь отчасти из-за «рыхлости» формулировки. Попытка объединить в одном предложении несколько основополагающих признаков разрушает его целостность, затрудняет усвоение.

Российский ученый Е. В. Ахмадулин отмечал вариативность определений: «категориально понятийный аппарат теории журналистики имеет много толкований и разночтений» [10, с. 229], считал, что несовершенство формулировок определений свидетельствует о молодости и большом потенциале журналистской науки. Аналогичный вывод применим и к фотожурналистике.

Польский исследователь Войцех Цисак не нашел в журналистике научных категорий, отрицал ее научный статус, указывал на неразработанность методов ее исследований, а потому отождествлял журналистику с понятием «массовая коммуникация».

Фотожурналистика рождается тогда, когда под снимком появляется пояснительная подпись-текстовка. «Художественно-документальная фотография, которую мы относим к образной публицистике, – утверждает М. Бугаева, – обязательно должна сопровождаться подписью – сжатой или более расширенной. Информация в целом от этого только выиграет» [29, с. 100]. Слово в жанрах фотожурналистики сопутствует изображению. Как компонент фотожурналистики оно выполняет информационную и интерпретаторскую функции. Посредством слова удастся запрограммировать толкование события или факта, отраженных в фотографии. Слово в журналистике толкует иллюстрацию.

Голландский фотограф, победитель конкурсов «Уорлд Пресс Фото» Питер Тен Хуупен говорил: «К моим снимкам нужен обязательно текст! Иначе проект распадается на куски. Потому что он является комбинацией изображения и слов, сами по себе эти фотографии ничего не значат... Вообще фотожурналистика – это комбинация текста и фотографии».

Ю. Г. Шаповал отмечал дуалистический характер изображения: «Изображение как визуальный документальный образ, систему наглядных образов в журналистике следует отличать от трактовки понятия *изображение* в эстетике, подразумевающей не только воспроизведение (в широком смысле) предметов и явлений действительности средствами художественного образа в так называемых изобразительных видах искусства – скульптуре, живописи, графике, но и *выражение* (скажем, в музыке, декоративно-прикладном искусстве) индивидуальных представлений о явлениях действительности» [234, с. 5].

В полном соответствии с догмами коммунистической идеологии Ю. Г. Шаповал настаивает на том, что понятие изображения «прямо вытекает из общественных функций журналистики, ее партийного характера. Само по себе механистическое отражение действительности не предполагает истинности этого отражения, а в некоторых случаях (методы буржуазной журналистики) ведет к ее искаженной трактовке посредством изображения и слова» [234].

Ю. Г. Шаповал стремится доказать истинность своего тезиса, ссылаясь на февральское постановление ЦК КПСС 1958 г. «О неправильной практике чрезмерного

иллюстрирования некоторых газет». Партийное руководство выражало обеспокоенность качеством иллюстраций в СМИ, предостерегало редакторов от публикации бесцветных и невыразительных, случайных и устаревших фотоснимков, сопровождаемых примитивными и однообразными текстами. Речь в документе шла не об идейном содержании публикаций. В нем критиковалось качество печати, техническое несовершенство исполнения изображений.

В теорию фотожурналистики Ю. Г. Шаповал ввел термин «изобразительная журналистика», которая есть «система материалов в печати и на телевидении, использующая для отражения действительности наглядные образы, воздействуя на зрительное восприятие человека» [234, с. 4].

Деление журналистики на изобразительную, визуальную, словесную весьма условно, поскольку провести грань между ними невозможно.

В методологии изучения фотожурналистики следует выделить несколько аспектов.

Исторический аспект. Внимание ему уделяется односторонне. Под историей фотожурналистики понимается временной отрезок, начало которому некоторые исследователи полагают с изобретения дагеротипа, а другие – с первых фоторепортажей времен Крымской войны 1853–1856 гг.

Гносеологический аспект дает представление об истоках фотожурналистики, причинах возникновения, классифицирует признаки, причины их развития, существования и перспективы.

Адаптация и обобщение мирового опыта фотожурналистики к отечественной практике позволили определить научные рекомендации и разработать новые теоретико-методические концепции и программы.

Именно научный подход сделал фотожурналистику востребованной наукой. Но практика с большим трудом осваивает результаты научных исследований. В редакциях белорусских периодических изданий не научным, а эмпирическим путем создаются модели жанровых фотожурналистских публикаций, на субъективном уровне определяются критерии композиционного построения контента. Взаимопониманию исследователей постановочной и репортажной фотографии мешают накопленный опыт и традиции национальной журналистики, изучаемые в отрыве от мировой. Основные концепции понимания фотожурналистики заимствованы из живописи. Так, например, индивидуальность славянского изобразительного искусства можно расценивать как признак высочайшего мастерства. Иные критерии в художественных традициях Востока, где индивидуальность и узнаваемость расцениваются как верный признак ученичества.

Наиболее точное проникновение в сущность фотографического изображения продемонстрировала Т. Д. Орлова. «Все современные виды технических искусств, кино, телевидение, фотография, – утверждает она, – долгое время считались лишеными своего художественного языка как исключительно нерукотворные. Сейчас появилось множество исследований именно своеобразного нового художественного языка кино и телевидения. Однако фотографии и фотоискусству в плане научных изысканий в этой сфере пока не везет. Где точнее и ярче будет выражен образ времени: в фотожурналистике или произведении изобразительного искусства?» [143, с. 58]. Известный белорусский ученый отдает дань уважения творческой работе литовских фотомастеров. Однако с поправкой: «творческая практика определилась с двумя началами фотографии – документальным и художественным... В фотожурналистике появились такие определения, как “документальная романтика”, “поэтика документализма”, потому что лучшие мастера грамотно и творчески используют арсенал изобразительного искусства: ракурс, перспективу, освещение, точку наблюдения и т. д.» [143, с. 59]. Уместно привести категоричное высказывание ли-

товского ученого В. А. Юодакиса «фотожурналистика – не фотоискусство» с оговоркой, что «определенная доля художественности ей не мешает, но обязательным этот элемент не является» [248, с. 27].

Теоретическая фотожурналистика не отрицает значимости научных критериев ее изучения и заимствования ценного опыта. Так, А. А. Колосов утверждает: «Не отвечает действительности, на наш взгляд, предполагаемый вывод о причинах проблем фотожурналистики, лежащих лишь в области несовершенных формулировок и критериев. Точно так же не удастся объяснить проблемы визуальной коммуникации исключительно появлением и внедрением новых фотографических и полиграфических технологий» [95, с. 4].

Субъективизм оценок рождает субъективизм выводов. Не прибегая к изучению закономерностей явлений, из оборота исключают «несовершенные формулировки и критерии». Лишая предмет исследования терминов, определений, признаков, классификаций, мы тем самым лишаем его доказательной базы и научного подхода. Четкая и понятная формулировка позволяет понять суть явления быстрее, сделать его ярче и доходчивее, нежели многостраничное доказательство.

Однако происходит и обратный процесс: начинающий исследователь, вторгаясь в незнакомое для него научное пространство, стремится пополнить проверенную временем теорию «оригинальными» собственными формулировками, понятиями, терминами. Как правило, они не вытекают из практики журналистики, а проявляются из собственных представлений, почерпнутых из аналогичных теоретических источников. В. М. Березин, например, убежден, что «фотоиллюстрация – вторичный по отношению к тексту визуальный жанр отображения действительности, дающий ее зримый образ на момент осуществления вербального коммуникативного действия» [22, с. 105]. Подобное возможно лишь в гуманитарных науках, манипулирующих абстрактными моделями и умозрительными схемами, но совершенно исключено в точных, оперирующих цифрами, формулами. Однако и в гуманитарных областях знаний, в том числе и в фотожурналистской науке, существуют определения, близкие к математическим или химическим формулам.

Джон Дариус в книге «Недоступное глазу» ответил исследователям природы фотожурналистики, которые упрощенно, односторонне и поверхностно понимают глубинное содержание фотографического изображения: «Снимок должен быть уникальным... Научная фотография должна давать информацию, недоступную человеческому зрению. На всех уровнях, от субмикроскопического до космического, фотография должна расширять ограниченные возможности человеческого глаза, позволяя наблюдать невидимое излучение, быстропротекающие процессы, исчезающие слабые изображения, просторы космоса и глубины океана» [65, с. 9].

По нашему мнению, нелогичны споры по поводу художественной и документальной фотографии, разногласия о природе фотографического изображения и понятия «журналистская фотография». Любая иллюстрация (архивная, альбомная, винтажная, любительская или профессиональная, снятая на улице или где угодно) может применяться в жанрах фотожурналистики. Фотография попадает на газетную полосу в том виде, в каком она соответствует контексту публикации. Иногда низкого качества, далекие от совершенства, никудышные, но сенсационные, снятые скрытой камерой, сквозь отверстие в пуговице.

Газета – оперативное новостное издание. Об этом забывают или не подозревают кабинетные ученые. Она не выставка шедевров, она выполняет функции информатора, «пропагандиста, агитатора и коллективного организатора». Критерии отбора газетной фотографии в номер иные, порой парадоксальные, отличные от критериев жюри конкурса художественной фотографии или живописи.

Критерий отбора – импрессия, впечатление. Бильд-редактор как шахматист просчитывает ход на несколько шагов вперед. Отобранная им фотография должна привлечь внимание сотен, тысяч читателей, соединяя эмоциональное впечатление с идеологическим воздействием, так добиваясь финансового успеха.

Знаменитая фотография Виктора Темина имеет лишь однострочную текстовку: «Знамя Победы над Рейхстагом 2 мая 1945 г.». Можно ли утверждать, что иллюстрация вторична к простому предложению? Успех кадра определяют обстоятельства и причины, условия и время рождения фотографии. Фотожурналистика в этом отношении шире одной иллюстрации, многопланова как синтезированное единство текста и фото с характерными приоритетами и соподчиненностью.

Плюрализм мнений в определениях *жанров фотожурналистики* и их практическом применении – следствие пробелов в организации учебного образовательного процесса, нехватки профессиональных преподавателей, курсов фотожурналистики, открытого приема на факультет журналистики абитуриентов без опыта трудовой деятельности и абсолютного непонимания специфики будущей работы.

Методология фотожурналистского знания – целостное учение о структуре этого вида журналистской деятельности, функциях и принципах ее построения, организации, методах и средствах, способах познания.

За полтора десятилетия нового века наука о фотожурналистике шагнула вперед, развивалась. Практическая фотожурналистика на уровне редакционного опыта опережает фотожурналистику научную на несколько шагов.

«Стрессовые» ситуации, подвергающие жизнь журналистов угрозам, вызваны общественно-политическими конфликтами, катастрофами, войнами, межрегиональными конфликтами и революционными изменениями в сознании миллионов людей, ломкой стереотипов мышления и образа жизни. Множественность угроз заставляет людей считать, что спасение от них – в сильной власти, в укреплении обороноспособности, в религии, религиозных культах и сектантской мифологии. Негативные сообщения о катастрофах и человеческих несчастьях, подкрепленные бесцензурной фотографией со сценами казней, жестокостей, кровопролитий, подавляют волю «маленького человека», снижают его способность адекватно реагировать на вызовы времени.

Кажущаяся легкость изложения бесчисленного множества «жареных» фактов привела к безразличию читателей к их содержанию, сокращению на страницах периодических изданий аналитических, художественно-публицистических и сатирических жанров. Их место занимает оперативная информация, в основном официозного, криминального и развлекательного характера.

Поток информации сомнительного происхождения, насыщенный великим множеством фактов, приводит к зомбированию большей части читателей. В сознание обывателя внедряется чувство страха, одиночества и безысходности. Уходят в прошлое уроки мастерства, патриотизма и духовности Геннадия Бочарова, Юрия Жукова, Валентина Овечкина, Василя Быкова, Василия Пескова, Мариэтты Шагинян, Юрия Ростя.

Фотожурналистика – молодая отрасль гуманитарного знания.

В научных публикациях допущено много неточных, поверхностных определений понятия «фотожурналистика» как вида профессиональной деятельности и научной дисциплины. В исследовательской литературе фотожурналистика именуется «изобразительной журналистикой», «визуальной журналистикой», «искусством художественного документализма». Однако чтобы доказать справедливость этих определений, следует уяснить их содержание, логику доказательств, новизну.

Научное определение раскрывает содержание предмета исследования. В теории фотожурналистики появилось понятие «визуальная журналистика». «Визуальная» значит зримая, попавшая в поле зрения всех, кто прикасается взглядом к конечному продукту журналистского труда – периодическому изданию: газете, журналу или другой продукции. Внешний вид должен соответствовать содержанию.

Визуальная журналистика – журналистика изобразительная, иллюстративная. Энциклопедический словарь трактует «иллюстрацию» от лат. *Illustratio* – освещение: «1. Объяснение с помощью наглядных примеров... 2. Изображение, сопровождающее и дополняющее текст». В современной трактовке легко угадываются такие предметы учебных программ факультетов журналистики или искусствоведческих, как «Графический дизайн», «Газетный дизайн», «Инфографика», «Веб-дизайн».

Авторы термина «визуальная журналистика» считают, что задача этого предмета – «ответы на вопросы читателя в максимально доступной и понятной форме». В указанном определении, на наш взгляд, предпринята попытка создать новое понятие, максимально охватив все изобразительно-выразительные элементы газетной формы, объединить все печатные элементы.

Меняется форма, содержание остается без изменений. Так, появилось название, синонимичное понятию «газетная графика». Графическое оформление печатных полос включает начертание шрифта, гарнитуру. В общую систему газетной графики входят рубрика, заголовок, подзаголовок, или лид-врезка, основной текст, удобство восприятия которого, или читаемость, зависит от размера (кегля), пробелов между строками (интерлиньяж), между буквами, длины строки, формата публикации. В графическое оформление необходимо включать и иллюстрации: тоновые, рисованные.

Иллюстративный материал составляет значительную часть газетных полос, эти полосы выполняют те же функции, что и холст для художника. Только вместо мазков маслом, гуашью или акварелью газетный дизайнер komponует в газетный формат элементы оформления, а также выходные данные: колонцифры, колонтитулы. На последней странице газеты или журнала, реже на второй, размещаются выходные данные. Это – важнейшая справочная часть издания. Однако и она оформляется по законам дизайна.

Классические словари не содержат понятия «визуальная журналистика». А в электронном словаре «Википедия» термин «визуальная журналистика» толкуется широко: «Визуальная журналистика (англ. *Visual journalism*) – методика “комбинирования слов и изображений”, которая позволяет донести до читателя и зрителя информацию в полном объеме; эта стилистика подразумевает использование кодов и символов, узнаваемых читателями вне зависимости от его/ее культурного и/или социального контекста».

По утверждению Н. Т. Фрольцовой, «все эти внешне не похожие друг на друга гомоморфные изображения, отличаясь по степени абстрагированной обработки зрительной информации, тем не менее восходят к единому изоморфному центру ее восприятия и фиксации – органу зрения, уникальному оптическому механизму, которым человек одарен от природы» [225, с. 9].

Визуальная журналистика, основу которой составляет графический дизайн, составляет научную дисциплину, изучает основы, законы и принципы создания гармоничного и эффективного визуально-коммуникативного пространства периодических и веб-изданий. Предмет изучения визуальной журналистики – графика, каллиграфия, шрифты, газетно-книжно-журнальное оформление с целью создания фирменного стиля издания. Данная задача при выработке визуального стиля имеет специфические черты применительно к веб-дизайну. Визуальный стиль в периодической

печати участвует в создании визуального образа, способствует выбору оптимальной гарнитуры шрифта (текста), размера иллюстративного материала. Он – отражение движения, времени, интерактивности.

Визуальная журналистика имеет прямое отношение к графическому и газетному дизайну. Основная задача газетного дизайна – создать визуальный образ с помощью символов, изображений, слов, которые komponуются в соответствии с замыслом автора.

Графический дизайн создал, вызвал к жизни профессию газетного дизайнера. В минувшем веке его функции возлагались на ответственного секретаря или редакционного художника, более занятого ретушью фотоснимков, чем графическим оформлением газеты. Метранпаж, или верстальщик, также имел непосредственное отношение к выпуску газеты на ее финальном этапе. Развитие интернета и компьютерной верстки потребовало научного подхода к макетированию печатного издания или сайта. Научно-технический прогресс сократил количество выпускающих, имеющих непосредственное отношение к оформлению и выпуску газеты в свет.

Научный подход подразумевает обучение специалистов-верстальщиков, а ныне газетных дизайнеров законам, правилам и приемам композиции. Пример научного подхода к оформлению периодического издания – применение на практике метода «золотого сечения», оптимальное соотношение визуального и вербального материалов на газетной полосе. Изучение наиболее популярных периодических изданий Беларуси, как центральных, так и местных, позволило сделать вывод об оптимальном соотношении текста и иллюстрации – приблизительно 46 : 54 %.

Уже названный термин «инфографика» как раз и относится к методике «комбинирования слов и изображений». Белорусский исследователь светописных изображений П. В. Лежанская возникновение фотографии связывает с периодом расцвета аналоговой фотографии в 1930-е гг. (в творчестве Яна Булгака, например). «Термин “фотография”, – утверждает она, – имеет несколько значений и чаще всего используется и понимается в контексте и интуитивно» [106, с. 46]. При появлении этот термин употреблялся для «обозначения художественного направления фотографии в отличие от бытового, документального и научного», затем под фотографией стали понимать «сумму всех специальных техник съемки и обработки фотоматериала», что позволяло любую фотографию, «снятую или напечатанную необычным образом, относить к фотографии» [106, с. 46–47].

В теорию дизайна термин проник в конце 70-х гг. XX в., но не получил однозначного толкования. Фотографией различные источники называют «область графического дизайна»; «специфическое средство графического дизайна»; «специфическую технику обработки фотоизображений для целей графического дизайна»; «способ декорирования продуктов производства с помощью фотографии»; «конечный продукт дизайна, в котором доминирующим изобразительным средством является фотография» и т. д.

П. В. Лежанская дает собственную трактовку определения фотографии: «*Фотография* – один из способов передачи информации посредством визуальных образов, полученных фиксированием изображений предметов на светочувствительных материалах с помощью света, отраженного или излучаемого этими предметами, с использованием фотоаппаратуры и обработанных специальным образом (химическим и/или электронным) в соответствии с целями воздействия и коммуникации, дополненных в большинстве случаев вербальной составляющей, распространяемых с помощью различных каналов передачи данных на различных видах носителей информации» [106, с. 47].

Данное определение излишне детализирует процесс получения изображения. Можно предложить более лаконичную формулировку: «Фотографика – способ передачи информации посредством визуальных образов».

Аналогичные функции выполняет и газетная графика, и визуальная журналистика. Фотожурналистика ассимилировала эти функции в образности подачи материала, но имеет более глубокий смысл как средство создания публицистического образа.

На наш взгляд, понятия «фотографика», «инфографика», «визуальная журналистика» синонимичны и соответствуют исторически сложившемуся понятию «фото-монтаж» и его разновидности – «фотоколлаж».

Исправления в устоявшиеся формулы и определения вносят не ученые, а время, новинки научно-технического прогресса. Именно время ломает устоявшиеся классические определения. В начале 1990-х гг. некоторые ученые утверждали, что «поле деятельности фотожурналистики – периодическая печать» [40, с. 4]. Затем это «поле» расширилось до планетарного масштаба с помощью интернета, сохранив принципы и функции, типологию журналистского творчества.

Реалистическое искусство породило фотожурналистику, поскольку содержит пафос художественного исследования человека, отличается глубоким психологизмом и сохраняет социальную значимость. «Проникновение эстетических принципов реализма в творческую практику фотографии, – отмечает Г. Пондопуло, – стимулировалось тесными связями с литературной журналистикой, эта связь расширила контакты фотографии с жизнью, поставила в центр внимания фотографа ее реальные события, факты и проблемы. Под влиянием литературной журналистики возник и получил широкое распространение особый вид творческой фотографии – фотожурналистика» [153, с. 163].

Фотожурналистика в XXI в. изменила эту трактовку, стремительно расширила границы и увеличила собственные возможности на безмерных просторах интернета.

До сего времени отсутствуют проверенные временем и практикой термины и определения фотожурналистики. Поможет в решении этой задачи создание модели, обладающей четкими разграничительными признаками, близкими по своим внутренним характеристикам ее содержанию.

Стройной теории фотожурналистики не создано и поныне. Многие понятия трактуются в отрыве от практики. Справедливо ли утверждение, что фотожурналистика – одна лишь фотография без намека на пояснительную подпись-текстовку? Бытуют и суждения, отдающие приоритет слову.

Если собрать воедино лишь «научные» определения понятия «фотожурналистика», то получится следующая формулировка: «Фотожурналистика есть двуединство изображения-фотографии и слова-текста – комментария к ней, в котором фотография выступает в роли визуального компонента: портрета, пейзажа, натюрморта, фотомонтажа-фотоколлажа, а текст – вербального: заметки, интервью, репортажа, корреспонденции, фотоочерка, фотоэссе, фотозарисовки».

Вполне определенно по этому поводу высказался В. А. Юодакис в 1989 г.: «Терминология фотожурналистики по сей день настолько архаична, что даже в нашей новейшей литературе двуединое творение (изображение плюс слово) все еще именуется только иллюстрацией, изобразительным материалом, фотоснимком и ему вменяется только обязанность цель оформительская – сообщение новостей. Проблема – создать словарь фотожурналистики, апробировать и ввести в научный и практический обиход однозначные понятия и дефиниции» [248, с. 28].

Подобное утверждение можно принять с оговоркой: любая, даже самая совершенная формулировка не даст удовлетворительного ответа на искомый вопрос. Со-

гласимся лишь с некоторыми уточняющими определениями. Так, например, следует рассматривать фотожурналистику как единое целое, включающее изображение и текст как образно-визуальный комплекс: заглавие, врезку, лид, рубрику, шрифт (размер и гарнитуры), макет, дизайнерское оформление и полиграфическое исполнение, текстовки под снимками и, наконец, подпись автора.

Фотожурналистика – емкое понятие. С момента возникновения она занята сбором, обработкой социально значимой информации, средствами распространения которой выступали на разных исторических этапах общественной истории печать, радио, телевидение, кино, телерадиокомпании, информационные агентства. Термином «фотожурналистика» обозначается результат журналистской деятельности – произведения (материалы, публикации, из которых составляются номера газет и журналов, программы радио и телевидения).

Образность фотожурналистики проявляется в контексте произведения. Понятие «образная публицистика» требует пояснения. Оно синонимично понятию «фотопублицистика». «Фотопублицистика, – считает С. Н. Дауговиш, – есть совокупность способов фотожурналистской работы, осуществляемой как практическое участие в развитии и изменении общественных связей и отношений. Главенствующее положение в фотопублицистике стремится сохранить за собой слово. Фотоизображение, как правило, становится лишь ближайшей областью экспансии деятельного, прагматически ориентированного слога. Текст как зафиксированное словесное деяние устанавливает отношение к снимку как визуальной записи события» [63, с. 15].

Следует отличать фотопублицистику от традиционной вербальной публицистики. Сама по себе фотография может нести в себе заряд публицистичности – в очень редких случаях, когда зритель может определить на снимке место свершившегося события, знает в лицо героев снимка и может самостоятельно построить, домыслить сюжетную линию произошедшего и отображенного. Но такое возможно в редких случаях. Фотожурналистика становится образной, когда композиция изображения и текста содержит сильный и запоминающийся образ.

Образами богата художественная романистика и очерковая классика.

В «Альпийской балладе» Василя Быкова из множества словесных нитей соткан образ любви совершенно разных людей, разного пола, национальности, уроженцев разных мест, случайно, в силу трагических обстоятельств сведенных в одном месте и в одно время. Противоположности становятся символом, фрагментом мира на фоне беспощадной войны. Можно лишь в одной снимке раскрыть содержание «Альпийской баллады»? Думаю – нет.

А вот всемирно известная фотография советского военного фотокорреспондента Семена Короткова «Мать и сын» понятна с первого взгляда. Содержание снимка поражает сознание зрителя болью матери, осознавшей невозвратимость утраты. Образ матери с портретом погибшего на войне сына-десантника в руках выходит за рамки кадра и продолжает жить в сердцах зрителей. В изображении, мгновении отразилась трагедия миллионов женщин, оплакивающих сыновей, погибших на фронтах мирового побоища.

Предмет исследования в фотожурналистике, по И. Д. Бальтерманц, «социально-политический аспект постижения и отражения действительности в процессе ее развития и изменения, актуальные вопросы и проблемы современности» [11, с. 14].

Изучение теории и практики фотожурналистики позволяет с научных позиций представить ее структуру, логическую организацию составных частей, опробовать модели теоретического познания и их практического применения. Конечным результатом этого процесса может стать создание классической модели фотожурналистики. История этой науки и сферы профессиональной деятельности раскрывает

логику становления, характерные особенности внутреннего содержания и развития жанров фотожурналистики.

Объектом изучения фотожурналистики выступают ее жанры и их функционирование.

Анализ современной фотожурналистики возможен в адекватном освоении накопленных знаний в этой сфере гуманитарного образования, изучении противоречий на пути познания объективной реальности с позиций современной гносеологической ситуации.

В этой науке присутствует плюрализм мнений, выводов и определений. В отличие от точных наук, где результат исследования может быть отражен в формуле, комбинации знаков и цифр, фотожурналистика допускает множество толкований и определений. Их количество растет из года в год, множится от выпуска новых пособий, тезисов, учебников. Применение на практике полученных результатов не приносит позитивных плодов. В среде начинающих фотожурналистов рождается оппозиция к теории общественных и гуманитарных наук. В качестве критерия истины вновь утверждается практика.

«Говоря же об образности, метафоричности и ассоциативности языка визуальной коммуникации, можно представить, – утверждает А. А. Колосов, – что одна и та же фотография, опубликованная в газетах и журналах разных стран, в разное время, может заключать в себе несколько этических, информационных, образных “сообщений” для читателей, готовых общаться на том или ином уровне» [95, с. 17].

Автор цитаты допускает неточность, соединяя многозначные понятия: «Новые технологии и идеологии, экономические, культурные и эстетические модели развития любого общества, чтобы быть принятыми и понятыми (либо понятыми и отвергнутыми), должны с минимальными потерями интерполироваться в совершенные, но разные по уровню сложности (для разных групп потребителей) знаковые системы, способствующие их лучшему пониманию обществом. В том числе, а может быть, и в первую очередь – пониманию через СМИ. Эти инструменты коммуникации должны быть предельно точными и по возможности максимально универсальными, вписывающимися в привычную и конструктивную систему общения» [95, с. 14].

А. А. Колосов видит суть проблемы в этапах развития общества, когда подъем чередуется с упадком, возрождение сменяется угасанием, широкое общественное признание может неожиданно, на первый взгляд, обернуться забвением. «Меняется полярность, казалось бы, устоявшихся оценок некоторых явлений, определяющих характер развития творческих видов деятельности, и по прошествии еще какого-то времени. Причинно-следственные связи, предопределяющие эти перемены, порой субъективны, зачастую настолько сложны, многогранны и интересны, что изучению их сами люди посвящают жизни свои в надежде вывести некие универсальные законы и правила, предостерегающие современников и потомков от непонимания процессов и от ошибок в их оценках» [95, с. 18].

По справедливому замечанию некоторых исследователей фотожурналистики, «не удивительно, что в наше время наука является объектом ожесточенной критики, ее обвиняют во всех смертных грехах, включая ужасы Чернобыля и экологический кризис в целом. Нелепо обвинять науку в том, что общество далеко не всегда способно использовать ее результаты себе во благо. Спички создавались не для того, чтобы дети играли с огнем».

И все-таки для фотожурналистики была характерна тенденция, когда процессы, протекающие в ней, изучались весьма поверхностно. На смену научному мышлению приходит обыденное, которое и определяет характер складывающейся гносеологической картины. Причина кроется в кажущемся примитивизме получения

и передачи информации в электронных СМИ, утере доверия к проверенным временем научным рекомендациям.

Нередко технические открытия и изобретения становятся предтечей трансформации понятия, привычного и устоявшегося в гуманитарной сфере.

Так возникают терминологические казусы. Исследователи предмета фотожурналистики вовлекают в сферу своего внимания лишь внешние его атрибуты. Часто делаются скоропалительные выводы, как правило ошибочные, а неверный посыл рождает ошибочное умозаключение. После внедрения цифровой фотографии заговорили о гибели аналоговой фотографии, а затем и о закате фотожурналистики. Какую фотожурналистику имели в виду?

Прежде всего ту, которая зависит «от подкупа и содержания». Свободной фотожурналистики не существует с момента ее рождения. Она может быть более или менее объективной, но о свободе творчества в буржуазном обществе, где успех нередко определяется денежным эквивалентом, говорить не приходится. Мерилом успеха выступает кассовый сбор или политическая конъюнктура.

Наиболее яркий пример – не единожды процитированная в научных изданиях и студенческих курсовых работах фраза президента фотоинформационного агентства «*Agencia Grazia Neri*» госпожи Грации Нери. А. А. Колосов пытается интерпретировать данное высказывание, объяснить жанровые особенности предложенной классификации. Копия всегда хуже оригинала. Госпожа Нери, видимо, имеет собственную трактовку признаков и определений жанров. А. А. Колосов, по его словам, предлагает дать им собственную трактовку, «если исходить из предложенной выше схемы».

«Новостная журналистика, – считает А. А. Колосов, – это просто новость. Она, новость, может быть в большей степени визуальной (открытие памятника), скажем, вербально-визуальной (театральная премьера) и всего лишь уточнением вербальной новости (портрет докладчика, обнародовавшего сенсационную новость» [95, с. 19]. А. А. Колосов утверждает, что «репортажная фотожурналистика, по Г. Нери, это почти то же, что и новостная, но растянутая во времени на дни или недели. Вероятно, автор имеет в виду обращение издания к одной теме в нескольких номерах» (репортаж о ходе забастовки или с крупной международной выставки; освещение продолжительного судебного процесса или международных спортивных игр и т. д.). «Хороший репортаж – это история, а фотограф должен уметь рассказать эту историю достаточно увлекательно и ярко, не забывая притом о деталях. Иначе получится довольно общий и скучный фотоочерк». Под документальной фотографией (надо полагать, имеется в виду документальная фотожурналистика. – *В. Ш.*) подразумевается «тот же репортаж, но уже заключенный в жесткие временные и редакторские рамки. Именно документальная фотография должна выжить, и именно она, с течением времени, может принести фотографу славу и деньги» [95, с. 19].

Из приведенного выше отрывка складывается весьма эклектичная картина жанровых особенностей, признаков и определений фотожурналистики. И это при том, что А. А. Колосов предлагает не «зацикливаться» на определениях, признаках и законах жанров: «В силу того, что единая международная понятийная система существует лишь в той части фотожурналистики, что охватывает ее техническую и технологическую стороны, дискуссии о *творческой составляющей* не носят сущностного характера» [95, с. 18].

В редакциях большинства периодических изданий путем проб и ошибок создаются модели жанровых фотожурналистских публикаций, на субъективном уровне композиционно строится контент. Причины подобного плюрализма взглядов на теорию жанров фотожурналистики – в отсутствии научного подхода к изучению закономерностей их происхождения, существования и перспектив, а также отрыве теории от практики.

Забывая уроки прошлого, невозможно двигаться в будущее. Научные конференции, посвященные крупным проблемам фотожурналистики, остались в прошлом. Те тезисы, которые фотожурналистика хочет донести своей аудитории, незаметны на фоне основной тематики научно-практических конференций. Эффективность подобных тезисов невысока из-за недостатка рекламы и пропаганды их как в студенческой среде, так и среди практических работников средств массовой информации.

Фотожурналистика сегодня – это творческое сотрудничество (союз) научных кадров и работников редакций и издательств. Отсутствие планирования порождает эмпиризм редакционной политики, проблемы рассматриваются без анализа причин их возникновения и внутренней взаимосвязи. Теория фотожурналистики может развиваться при наличии опытной экспериментальной базы, которую образуют успешно функционирующие периодические издания, а также научной теории. Тезисы научных конференций в совокупности с малотиражными научными трудами, посвященными современным проблемам журналистики и фотожурналистики, не оказывают значительного влияния на практику печатных изданий.

Причина не только в мизерном тираже тезисных изданий. Суть парадоксальной ситуации – в отсутствии фундаментальной связи между теоретиками и практиками. Советский опыт руководства прессой исчерпан, так как возникли новые социально-политические и экономические отношения, закономерности которых отечественная наука еще не определила. Однако горизонты будущего отчетливо видны: страна располагает многоуровневой системой СМИ, армией журналистов с многолетним опытом практической деятельности; в редакциях периодических изданий осваиваются новые технологии.

В данной работе представлен десятилетний опыт (2005–2015 гг.) изучения основных тенденций развития фотожурналистики. Автором сделана попытка соединить научную теорию фотожурналистики с многолетней практической деятельностью фотожурналистов Беларуси нескольких поколений: с 60-х гг. XX в. по настоящее время. Исследование охватывает теорию и практику фотожурналистики; сделана попытка создать модель эффективно работающего периодического издания; определить слагаемые этой эффективности; сформулировать признаки жанров фотожурналистики и дать им научное определение.

Результаты проделанной работы отражены в нескольких изданиях: монографиях «Основы фотожурналистики» (БГУ, 2009 г.), «Образная публицистика» (БГУ, 2013 г.), в сборнике «“Золотое сечение” фотографии» (БГУ, 2015 г.), а также более чем в 30 тезисах докладов на международных научно-практических конференциях и статьях, опубликованных в научных журналах.

Объединение научных исследований с производственным опытом позволило создать в стенах Института журналистики БГУ лабораторию передового опыта фотожурналистики. Достижения практикующих фотожурналистов изучаются и обобщаются в вузе, а методические разработки, научные рекомендации, отражающие опыт лучших, внедряются в практику современных массмедиа. Ростки нового можно увидеть в удачном и плодотворном контакте кафедры периодической печати Института журналистики с редакцией газет «Беларусь-МТЗ обозрение», «Звязда», при которых созданы филиалы кафедры периодической печати. Первый позитивный опыт «срастания», слияния, соединения теории (вуз) и практики (СМИ) доказал значимость решаемой задачи: укрепил экономическую самостоятельность изданий, повысил их авторитет у читателей. Следующий шаг – применить научно-производственный опыт и в других редакциях периодической печати и электронных изданиях.

РОЖДЕНИЕ ОБРАЗА



Пещерная живопись эпохи палеолита.
Около 10–12 тыс. лет до н. э.



Рельеф XV–XIV вв. до н. э.
Храм в Луксоре



Древняя летопись



Греческая ваза.
Убийство Агамемнона.
V в. до н. э.



Берестяное письмо и стило



Инкунабула

ЛУИ ЖАК МАНДЕ ДАГЕР И ЖОЗЕФ НИСЕФОР НЬЕПС. ИЗОБРЕТЕНИЕ ДАГЕРОТИПИИ



Луи Жак Манде Дагер
(1787–1851)



Жозеф Нисефор Ньепс
(1765–1833)



Первое в мире закрепленное изображение.
Дворик в Гра. Автор Ж. Н. Ньепс (1826)



Бульвар дю Тампль в Париже.
Автор Луи Дагер (1838)



Доменик Франсуа Араго
(1786–1853)

ИЗОБРЕТЕНИЕ НЕГАТИВА. УИЛЬЯМ ГЕНРИ ФОКС ТАЛЬБОТ

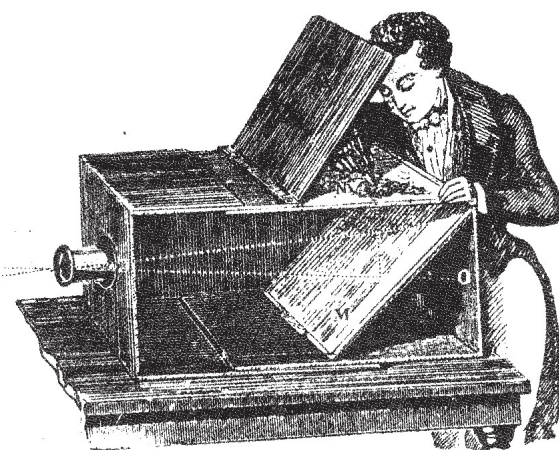


Калотип. Негативное изображение

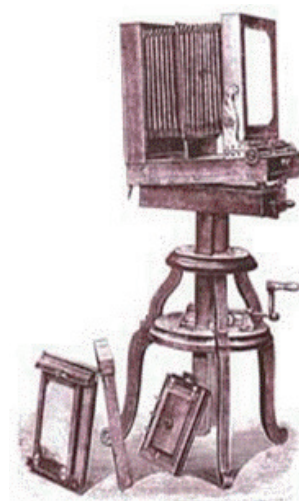


Уильям Генри Фокс Тальбот (1800–1877)

ОТ КАМЕРЫ-ОБСКУРЫ К ФОТОАППАРАТУ



Камера-обскура.
Позднейшая модернизация



Фотоаппарат XIX в.

ПИОНЕРЫ БЕЛОРУССКОЙ ФОТОГРАФИИ. АНТОН ПРУШИНСКИЙ



В. Дунин-Марцинкевич.
Фото А. Прушинского (1861)



А. Прушинский (1826–1895)



Роза Прушинская,
мать фотографа (1858)



Памятник фотографу в Минске.
Скульптор В. Жбанов

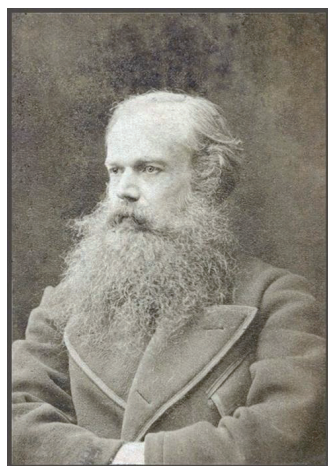


Минский пейзаж. XIX в.

ПИОНЕРЫ БЕЛОРУССКОЙ ФОТОГРАФИИ. СИГИЗМУНД ЮРКОВСКИЙ



Витебск. Замковая улица

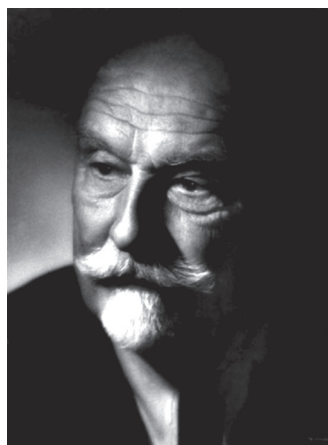


С. Юрковский (1833–1901)



Витебск.
Костел Св. Антония (слева).
Смоленская улица

ПИОНЕРЫ БЕЛОРУССКОЙ ФОТОГРАФИИ. ЯН БУЛГАК



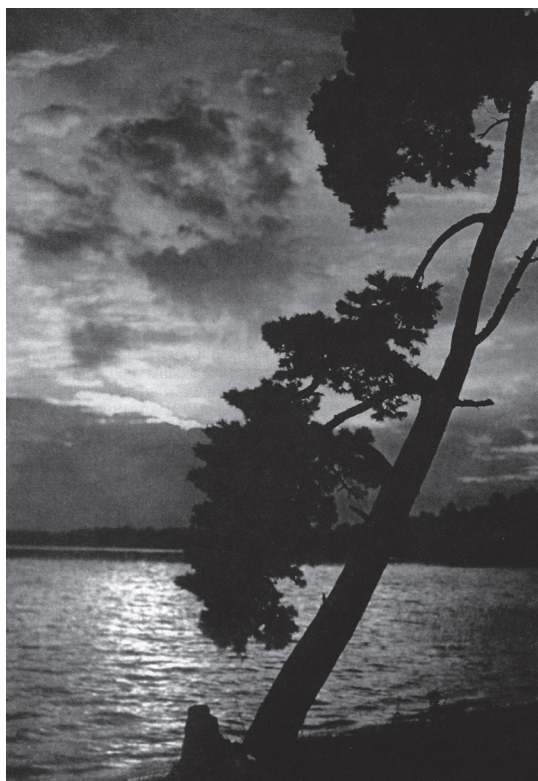
Я. Булгак (1876–1950)



Белорусские дети



Бедняки-белорусы под Минском



Озеро Свитязь. 1912 г.

ПИОНЕРЫ БЕЛОРУССКОЙ ФОТОГРАФИИ. МОИСЕЙ НАППЕЛЬБАУМ



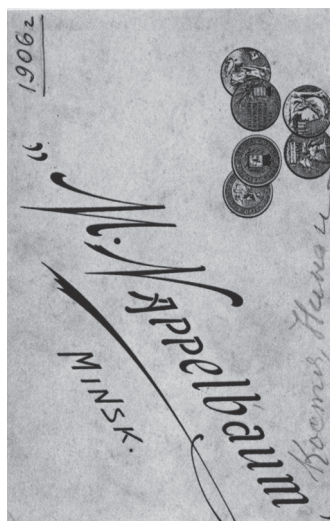
М. С. Наппельбаум
(1868–1958)



Г. Уланова



Ф. Дзержинский



Оборотная
сторона визитки



С. Есенин



М. Фрунзе

ПЕРВЫЙ РУССКИЙ ФОТОРЕПОРТЕР.
МАКСИМ ДМИТРИЕВ



М. П. Дмитриев (1858–1948)



Старообрядцы



Ложкарное производство в д. Деяново



Типы черемисов



Калмыцкий хурум в с. Успенское (Булгары)

Однако утверждать, что удачно созданная и эффективно работающая научно-производственная база (комплекс) журналистики-фотожурналистики совершит переворот в системе средств массовой информации и будет способствовать развитию творческих способностей, преждевременно. Понятие «творчество» индивидуально, как и организаторские таланты и способности руководителей СМИ.

Предметом изучения современной фотожурналистики выступает типология аудиовизуального творчества, классифицирующая фотожурналистику по жанрам.

В отличие от точных наук фотожурналистика не имеет единых определений жанров, жанровых признаков и характеристик. Да и сам термин «фотожурналистика» приобрел множество толкований. По Н. И. Ворону, «фотожурналистика предстает как деятельность духовно-практическая» [40, с. 4]. И. Д. Бальтерманц определяла фотожурналистику как «специфический способ постижения и отражения действительности» [11, с. 36]. Изучение фотожурналистики предполагает рассмотрение (изучение) ее связей с объектом, т. е. с фактами и явлениями жизни.

Исследователи фотожурналистики стремятся дать собственное, «самое точное», максимально полное, подробное, истинное и научно обоснованное определение этого вида журналистского творчества. Утверждение, что фотожурналистика есть «вид журналистского творчества», не оспаривается. Разночтения возникают по поводу соотнесения ее с наукой, с фотоискусством, с практикой журналиста. В некоторых выступлениях содержатся утверждения о «закате» фотожурналистики и даже скором ее исчезновении.

Фотожурналистика как профессия и вид журналистской деятельности заявила о себе, лишь когда для этого созрели соответствующие предпосылки: научно-технические, социальные, политические, культурные.

Еще в советский период отечественной истории звучали призывы создать стройную теорию фотожурналистики, в которой любые определения исключали бы противоречия и разночтения.

По мнению В. А. Юодакиса, нужна единая методологическая основа фотожурналистики, чтобы «любые исследования, выполненные в любом вузе или точке СССР, могли бы без разночтений дополнять друг друга, быть сопоставимы и сравнимы, поддавались бы корреляции» [248, с. 28]. После распада Советского Союза идеи ученых остались нереализованными. Однако процесс обобщения творческих разработок и теоретических исследований возобновился и приносит позитивные результаты в начале XXI в. Все больше проводится международных научно-практических конференций, больше участников привлекается.

«Выделяя фотожурналистику в самостоятельный вид, – утверждала И. Д. Бальтерманц, – необходимо указать, что время ее становления не совпало с рождением фотографии как таковой. Открытия Ньепса, Дагера, Тальбота – это лишь предыстория фотожурналистики» [11, с. 23]. Эту мысль не столько поддержал, сколько выразил весьма своеобразно В. А. Юодакис: «История фотожурналистики – не история фотографии» [248, с. 27]. Спорный вывод, тем более что данный автор под историей фотожурналистики понимал не основные периоды ее становления и развития, а «включение все новых тематических пластов, динамику количественных соотношений между вербальной и изобразительной частями как внутри жанра, так и во всем издании» [248, с. 27].

Заблуждение ученых – в отрыве теории фотожурналистики от ее практики. Светопись развивалась (такова специфика создания фотоизображения) по двум взаимосвязанным направлениям: техническому и художественному. Фотожурналистика с момента первой публикации в периодической печати фотоснимка демонстрирова-

ла не документальные, а именно художественные достоинства. Тому свидетельство первая фотография белорусского драматурга В. Дунина-Марцинкевича, сделанная белорусским же фотографом Антоном Прушинским и опубликованная в белорусской газете «Наша Ніва».

Изобретение фотографии вошло в число великих научно-технических достижений XX в., изменивших мир. Фотография – всего лишь картинная плоскость, но она может в одно мгновение стать зрительной памятью истории. Так рождается своеобразное эмоциональное искусство, позволяющее зрителю, читателю творчески осмыслить образ-факт мгновения, продолжающегося во времени и пространстве.

Отход от шаблонов, стереотипов, стандартного набора готовых формул предоставляет автору возможность увидеть человека в острой, неожиданной ситуации, раскрыть характер героя. Задача фотографа – показать собственное социальное, личностное отношение к отображаемым событиям, добиться одушевления факта, выявить его внутреннюю психологию.

Важен не факт, а его внутренняя трактовка, нравственная и духовная оценка. Лишь в таком случае факт становится правдой жизни. Передать социальную и политическую оценку явления или события могут лишь профессионалы.

В нашем исследовании предпринята попытка многоаспектного анализа, обобщения и систематизации многих знаний и теории фотожурналистики. Необходимость в подобном подходе назрела давно. Так, следует согласиться с некоторыми исследователями, что терминология фотожурналистики и сегодня архаична. Автор постарался использовать запас основных фотожурналистских терминов и определений, апробировать и ввести в научный оборот более точные, проверенные на практике понятия и дефиниции, восполнить пробелы в теории, создать единую методологическую основу для сбора и обобщения теоретических разработок фотожурналистики как науки.

Рождение нового вида журналистской деятельности связано с глобальными потрясениями, которыми оказался богат XIX в., вошедший в историю человеческой цивилизации как время рождения гениев в сферах общественной и научной деятельности. Не зная истоков знаний, причин и предпосылок возникновения той или иной науки, трудно разобраться в их современной проблематике и интерпретации.

Определений фотожурналистики немало. Наиболее краткое характеризует ее как *образную публицистику*. В. В. Ризун, например, определял фотожурналистику как «целостное отражение действительности, сформированное в процессе восприятия и анализа посредством анализаторов окружающего мира» [160, с. 46]. Это отражение, по мнению автора, «существует в психике человека в виде образной системы, имеющей чувственную ткань» [160]. Наше определение понятия отличается краткостью и отражает основные его стороны. *Фотожурналистика – составная часть журналистики, научная дисциплина, сфера массовой информационной деятельности, образная публицистика*.

Любое научное определение не может быть исчерпывающим. Этот вывод относится и к фотожурналистике. Каждое содержит определенные субъективные и объективные оценки. Е. А. Макаренко, например, не формулировал определение фотожурналистики, хотя полагал, что она как «визуально-словесный комплекс» представляет функционирование и взаимодействие коммуникативных систем – фотоснимка и текста, подчиненного прежде всего «эмоционально-экспрессивному воздействию на адресата» [115, с. 17].

Каждый исследователь стремится оставить след в искусстве фотографии и фотожурналистики, поделиться богатым опытом, накопленным годами творческого труда.

Леонид Волков-Ланнит, исследуя тему фотографического творчества, рассказывает об истории художественного фотопортрета, показывает пути преодоления безвкусицы, схематизма, трафаретного копирования известных образцов.

Работы названных авторов написаны и опубликованы еще во времена аналоговой фотографии под неусыпным руководством компартией идеологическим воспитанием журналистов. Однако и под таким прессом в Советском Союзе работали и творили выдающиеся мастера документальной и художественной фотографии, они создавали фотошедевры, получавшие признание на многих выставочных площадках мира.

Во второй половине XX в. в исследовательский комплекс теории и практики фотожурналистики вошли такие масштабные работы, как «Фотография в прессе: вопросы истории, теории и практики» («Уральский следопыт», 1989), «Фотография в прессе: проблемы теории и фотожурналистика. Основы фотографии» (М. : Искусство, 1989), «Фотожурналист и время» (М. : Плакат, 1975).

Исследования фотожурналистики продолжены и в XXI в. К их числу можно отнести публикации преподавателей Белорусского государственного университета В. И. Шимолина «Основы фотожурналистики» (2009, БГУ), «Образная публицистика» (2013, БГУ), его статьи «Жанры фотожурналистики в региональной прессе», «Искусство художественного документализма», А. А. Градюшко, посвятившего несколько работ проблемам развития электронной фотожурналистики. Эти ученые исследуют состояние и перспективы развития жанров фотожурналистики в региональной и центральной печати, анализируют их содержание, композицию, соотношение вербального и визуального компонентов, состояние и перспективы развития в пространстве интернета.

Состояние, перспективы, проблемы и направления развития электронной журналистики изучают в различных регионах мира. К этой теме обращались И. С. Атаманов (2008), Д. А. Гурьев (2008), А. А. Калмыков (2005), В. В. Кихтан (2004), Р. Крейг (2007), М. М. Лукина (2005), А. В. Попов (2008), Б. Гейтс (1996) и др. Процесс стремительного шествия новейших технологий, утверждали они, имеет наднациональный характер и определяется состоянием материальной и научно-технической базы. Приоритет Запада над Востоком очевиден при сравнении высоких технологий, культуры, образования. На эту закономерность обратили внимание выдающиеся русские философы. К достижениям западной мысли и практики они относили рационализм, противопоставляя его славянской духовности.

Значительный вклад в теорию веб-журналистики внесли ученые ведущих государственных вузов на постсоветском пространстве: МГУ, СПбГУ, БГУ, Воронежского государственного университета и других. Ученые Воронежского государственного университета в 2007–2008 гг. издали сборник «Электронная журналистика». В двух томах размещено свыше тридцати научных статей, рассматриваются системные характеристики, перспективы развития, типологические признаки сетевых СМИ, интернет-вещание в системе СМИ.

Лейтмотив публикации – вывод, что всестороннее изучение интернет-изданий как нового вида сбора и распространения информации – несомненное условие их перспективного развития.

Проблемы веб-журналистики активно изучаются и в Беларуси. Научные разработки и рекомендации ученых служат методическим и практическим подспорьем журналистам региональных электронных изданий. Отметим работу кандидата филологических наук доцента кафедры теории и методологии Института журналистики БГУ А. А. Градюшко «Основы интернет-журналистики» [59]. Данное издание ста-

ло логическим продолжением разработанной ученым концепции и программы курса электронной журналистики, которая успешно реализуется в стенах вуза.

А. А. Градюшко исследует особенности функционирования интернет-СМИ, описывает новые средства массовой информации, которые скоро станут центрами медиаинноваций.

Фотожурналистика продолжает развиваться и в новом столетии как искусство художественного документализма. Парадоксальность этого определения строится на родственной близости документального изображения с его художественным содержанием. Фотожурналистика выполняет задачи эстетического, духовного и нравственного воспитания человека.

Главным действующим лицом этого процесса выступает фотожурналист-фото-репортер, фотограф.

«В большинстве случаев фотография стоит на первом месте лишь потому, что слова более податливы, – отмечал Д. Рэндалл. – Но мы живем в такое время, когда большинство людей получают информацию в основном по телевизору... Каждое последующее поколение будет все менее привычно к печатному слову как основному источнику информации» [167, с. 109].

В наше время фотожурналисты пользуются новейшими достижениями современной науки и электронной техники. Имеют возможность брать интервью по интернету, получать необходимую информацию со всего света, входить в архивные хранилища в поисках нужного документа. Используют и новинки фототехники: цифровые фотокамеры, средства оперативной передачи визуальной информации на любые расстояния, широкие возможности компьютерных программ для обработки полученных изображений. В современном обществе воздействие глобальных массмедиа меняет онтологическую позицию личности, которая становится медийной. По оценке Э. Кассирера, способность к коммуникации как виртуальному процессу обмена смыслами, к символизации как таковой является одной из ключевых в эволюции человека. Бесстрастна лишь копировальная техника. В этом – основное отличие между человеческим глазом и механизмом. Неизменными и востребованными остались в профессии фотожурналиста с момента ее появления развитое мышление, организаторские способности, опора на духовные и физические силы.

Средства массовой коммуникации формируют мировое информационное пространство, которое становится понятием интегральным. Возрастает влияние на гражданское сознание периодической печати, традиционных телекоммуникаций и интернета. Лавина вербально-визуального информационного потока формирует новый тип человека, главным элементом этого потока выступает вербально-визуальный образ иллюстрации. О. И. Матяш определяет межличностную коммуникацию как «трансактное социальное взаимодействие посредством вербальных и невербальных символов с ориентацией на индивидуального другого и на себя в отношении к этому другому» [125, с. 103].

Фотожурналистика, как и другие науки и виды профессиональной деятельности, вызвана к жизни бурным развитием капиталистических отношений в середине XIX в. Усилиями ученых и практиков удалось создать скоростной затвор, светосильную оптику, чувствительные фотоматериалы. Камера-обскура превратилась в мобильный фотоаппарат, способный фиксировать не только статические фигуры в фотосалонах, но и движущиеся объекты, отражать наиболее яркие события своего времени. Фотографы покинули салоны и ателье, чтобы выйти на улицы в поисках новых образов. Жанровые и репортажные съемки представляли «вещь

в себе» до тех пор, пока массовое тиражирование в печатной периодике не привело их в разряд средств массовой информации, а понятия «фото» и «журналистика» слились в смысловом контексте как видимый образ и слово, передающее смысл, содержание объективной реальности. Глубокая философская мысль Л. Фейербаха опередила время: «Признание света действительности в темной среде абстракции заключает противоречие, это – признание действительности через ее отрицание» [217, с. 180].

Изучение любой науки начинается с выяснения объекта ее исследования и места в познании окружающего мира. Фотожурналистика не исключение. В отличие от точных наук, например физики или математики, она напрямую связана с миром прекрасного. Особенность предмета фотожурналистики – в его близости к искусству. В истории человечества развитие искусства шло рука об руку с развитием науки и техники. В далекой древности философы отмечали гносеологическую силу искусства, глубокое мировоззренческое содержание создаваемых им образов. В эпоху Возрождения тождественными признавались наука, искусство и живопись. Леонардо да Винчи разработал учение о науке живописи; скульптуру отнес к механическому искусству, музыку называл «младшей сестрой живописи», а поэзию – «слепой живописью».

Русский философ И. А. Ильин на заре XIX ст. определил внутренние силы, которые формируют характер человека-творца, повышают его стойкость перед жизненными невзгодами, формируют художественные взгляды, – это силы воображения, мысли и воли. Фотограф как личность, непосредственно причастная к искусству прекрасного, может быть одарен от природы этими способностями или талантом, но может и получить эти силы в результате образования и приобретения профессиональных навыков и опыта.

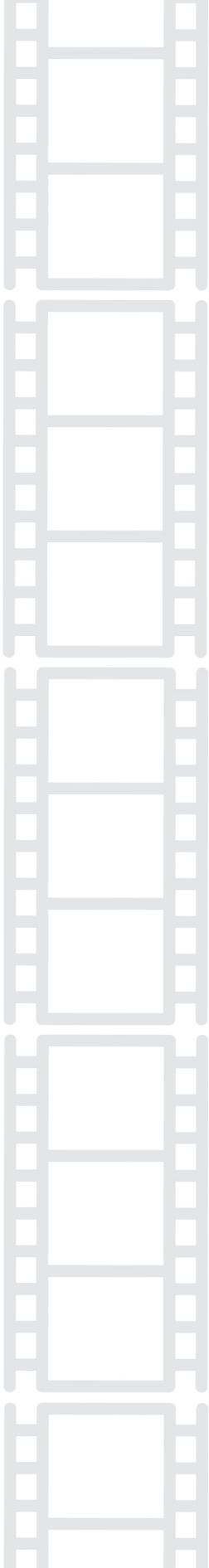
К внешним проявлениям характера ученый относил силу чувственных восприятий – зрение, слух, вкус, обоняние, осязание, мускульное ощущение, тепловое, голод, жажду, эрос. «И все это в различной степени инстинктивного своеволия, соматической страстности и одухотворенности» [82, с. 105].

В силе чувств И. А. Ильин образно выделял два «хоровода»: «один, положительный, творческий, руководимый любовью или сердцем, другой – отрицательный, разрушительный, предводимый ненавистью и завистью» [82, с. 104]. Прозорливость философа может служить руководством фотографу. Воображение как дар Божий заключено непосредственно в сознании гомо сапиенса, которому «свойственно предметное воображение и беспредметное фантазирование».

В XX в. творчество фоторепортеров расценивалось как искусствоведческое и публицистическое. Возникновение электронных СМИ не умалило роли и значения фотожурналистики. Бумажный носитель сменился электронным и теперь размещает многоликую информацию на экранах ноутбуков и планшетов. Неизменными остались роль и значение публицистического слова в культурном, гуманитарном развитии личности и социума.

Рождение фотожурналистики как вида профессиональной деятельности подготовлено всем ходом мировой истории, социально-политического, экономического и культурного развития мирового социума. В процессе ее становления и развития приняли участие выдающиеся представители науки и техники практически всех развитых стран Европы и мира. Отметим, что рождение новой отрасли человеческой мысли произошло в единстве множества других достижений и по стечению обстоятельств практически в одном историческом периоде.

Фотожурналистика соединила в себе выдающиеся открытия человеческого разума: изображение и текст, слово и светопись. Истоки этого слияния лежат и в глубокой древности, и в не очень давнем времени, которое может исчисляться несколькими столетиями и даже десятилетиями. Фотожурналистика интерполировала искусство живописи и достижения научно-технического прогресса. Объединяя психологические, нравственные, моральные и духовные качества, разнообразные знания, фоторепортер не только отражает документальную точность фотографического образа, но и в лаконичной и образной форме способен передать яркую информацию о событии или явлении, выявить их динамику, психологию, драматизм.



1.2. ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСТОРИОГРАФИИ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

Фотожурналистика возникла в результате нескольких великих изобретений: бумаги, книгопечатания и фотографии. Бумага стала носителем светописного изображения; полиграфия эти изображения тиражировала; фотография прошла путь от металлической пластинки дагеротипа к электронному изображению с великолепным разрешением и неограниченными возможностями его преобразований.

В фотожурналистике как бы слились различные области человеческого знания, научно-технических изобретений и видов искусства. Газеты возникли благодаря появлению литер и печатного станка. Фотография – плод многолетних химических опытов по фиксации изображения. Описание странствий и житий святых предвосхитило рождение газетных жанров очерка и репортажа. Образное мышление возникло раньше письменности. Наши далекие предки создавали копии животного мира и природы, не задумываясь о значимости собственного открытия.

Притягательность фотографии имеет вековую историю. Желание оставить след на земле в виде изображения, символа, рисунка сопутствовало успеху первобытного художника. От пещерных и наскальных изображений берет начало его сокровенное желание запечатлеть собственные зрительные ощущения и чувства, передать обстановку и состояние окружающей его среды. Изображения с течением веков превращались в символы, символы становились знаками, знаки трансформировались в буквы алфавита.

Символы – основа любой культуры, поскольку охватывают все аспекты жизни. Источником символов служат одушевленные и неодушевленные предметы. Символы приобретают форму рисунков, метафор, звуков и жестов. В легендах, мифах они персонифицируются, воплощаются в ритуалах и обычаях.

Понятие символа появилось во всех культурах и религиях, формируя мировоззрение, помогая человеку понять окружающий мир, осознать в нем свое. Конфуций утверждал: «Миром правят не слова и законы, а знаки и символы».

Н. Т. Фрольцова изучила и сформулировала причины рождения искусства прекрасного – живописи, скульптуры и фотографии: «Поиски искусственных средств воспроизводства видимой реальности охватывают разные по времени возникновения технологии и формы передачи зрительных впечатлений. Это и наскальные изображения, прочерченные помеченным охрой резцом в руке человека позднего палеолита около 30–40 тысяч лет назад, и похожие на них наивные рисунки ребенка, сделанные цветными фломастерами. И сложные по композиции живописные полотна либо фрески, на двухмерной плоскости воссоздающие трехмерные объекты или их символы, воображаемые художником, либо географические карты, передающие условными знаками – инфограммами конфигурацию тех или иных частей земной поверхности» [78, с. 9].

Пещерная живопись – родоначальник мировой культуры. До наших дней сохранились не только рисунки на стенах пещер, но и отпечатки следов босых ног взрослых и детей, оставленные на сыром полу пещер и гротов. Их возраст превышает 24–26 тыс. лет. Наиболее колоритные и массовые коллекции древнейшего искусства сохранились во французских провинциях Дордонь, Арьеж и Верхние Пиренеи, в испанских Кантабрия и Астурия, итальянской Ривьере и на острове Сицилия, на бескрайних пространствах Европы от Испании до Урала, на выжженной солнцем земле Африки.

Одна из знаменитых галерей первобытного искусства названа по имени пещеры Англи-сюр-Л'Англе, протяженность ее почти 35 м. Творчески используя неровность, автор (или авторы) запечатлел бизона, лошадь, горного козла, а ниже разместил три женские фигуры. В сценах охоты олени, бизоны изображены в цвете и в стремительном движении. Рисунки свидетельствуют о несомненном таланте творца. Удивительно мастерски передана динамика, стремительность и грациозность диких животных, которые мчатся от спугнувших их охотников.

Бытующие ныне «правдивые» мифы про инопланетян, соорудивших египетские пирамиды, каменные мегалитические сооружения Стоунхенджа, изваявших идолов острова Пасхи, начертивших гигантские рисунки в пустыне Наска, живучи лишь потому, что наука не может ответить на вопросы о причинах их происхождения.

Рука человека каменного века научилась не только сжимать примитивные орудия труда, каменный топор, стрелы с кремниевыми наконечниками и лук, но и изготавливать растительные красители, которые донесли до нас живописный образ палеолита. Инструментами первобытным живописцам служили каменные резцы, красителями – окись марганца, или охра, которую они смешивали с животным жиром. Полученную краску наносили на поверхность камня. Место древнейшей на Земле добычи охры обнаружено в Южной Африке, в Львиной Пещере. Возраст находки свыше 43 тыс. лет. Изображения живых существ появились гораздо позже, что подтверждают научные исследования и открытия.

Фрески и барельефы на стенах мавзолеев, пирамид и дворцов, предполагают ученые, представляют собой пиктографическое письмо, адресованное потомкам. За тысячу лет до н. э. изображения были трансформированы в алфавиты почти у всех народов. Независимо друг от друга они пришли к одинаковому результату. Количество символов со временем сокращалось, однако и по сей день они сохраняют символическое значение. Например, римская буква «А» является символом высшей отметки качества или высокого класса. Буква «зет» – «Z» – стоит в конце римского алфавита и символизирует окончание.

ПЕРВЫЕ ШАГИ:
САЛОННЫЙ ПОРТРЕТ XIX в.



ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ ЦВЕТНОЙ ФОТОГРАФИИ. СЕРГЕЙ ПРОКУДИН-ГОРСКИЙ



С. М. Прокудин-Горский
(1863–1944)



Дагестанские типажи



Экипаж парохода «Шексна». 1910 г.



Крестьянские девушки. 1909 г.



Исфадияр, хан Хорезма. Около 1915 г.

МАСТЕРА БЕЛОРУССКОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ.
АЛЕКСАНДР ДИТЛОВ



А. С. Дитлов (1912–2009)



Мы из Берлина



Корреспонденты во время демонстрации 1 Мая в Минске



Дети композитора
К. Поплавского. 1955 г.



Строители минского
стадиона «Динамо». 1954 г.



Николай Качанов – пулеметчик



Фотокоры Ф. Бачило и А. Дитлов

МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ФОТОРЕПОРТАЖА. ВАСИЛИЙ АРКАШЕВ



В. И. Аркашев (1914–1996)



На фронте



Конники на переправе. 1941 г.



72-й км от Москвы. Район
 Звенигорода. 1941 г.



Главный редактор газеты «Красноармейская правда»
 3-го Белорусского фронта А. Фоменко. 1945 г.



Смоленск после освобождения

МАСТЕРА БЕЛОРУССКОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ.
МИХАИЛ АНАНЬИН



М. П. Ананьин (1912–1991)



За яблоками



Герой обороны Брестской крепости



Защитник Брестской крепости



Ревущий олень

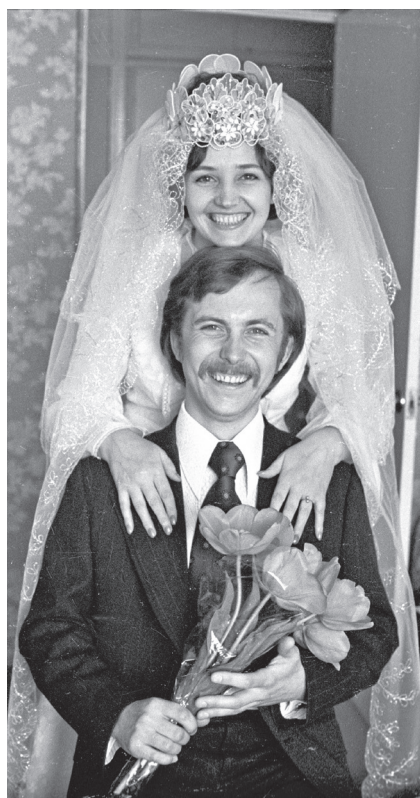
МАСТЕРА БЕЛОРУССКОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ.
НИКОЛАЙ АМЕЛЬЧЕНКО



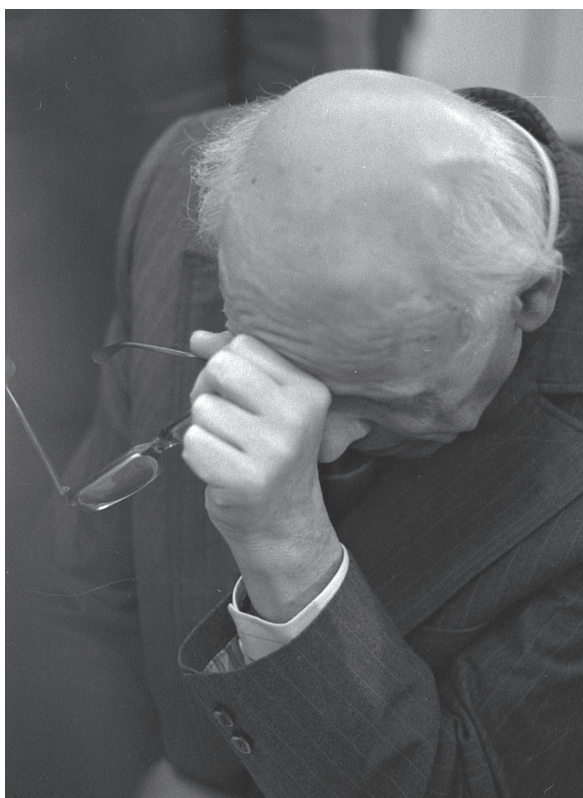
Н. А. Амельченко
(1936–2016)



Легендарный Вольф Мессинг за работой



Молодожены



Академик Андрей Сахаров

ЗВЕЗДЫ СОВЕТСКОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ. ЮРИЙ ИВАНОВ



Ю. С. Иванов (род. 1939)



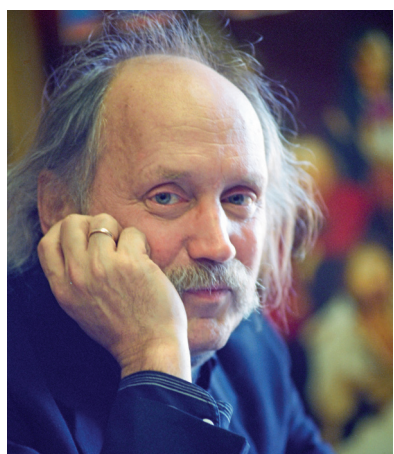
Секретарь обкома и комбайнер



Летучка на тонкосуконном комбинате



П. М. Машеров



Владимир Мулявин



Случай на перекрестке

ЗВЕЗДЫ БЕЛОРУССКОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ.
АЛЕКСАНДР ЛОСМИНСКИЙ



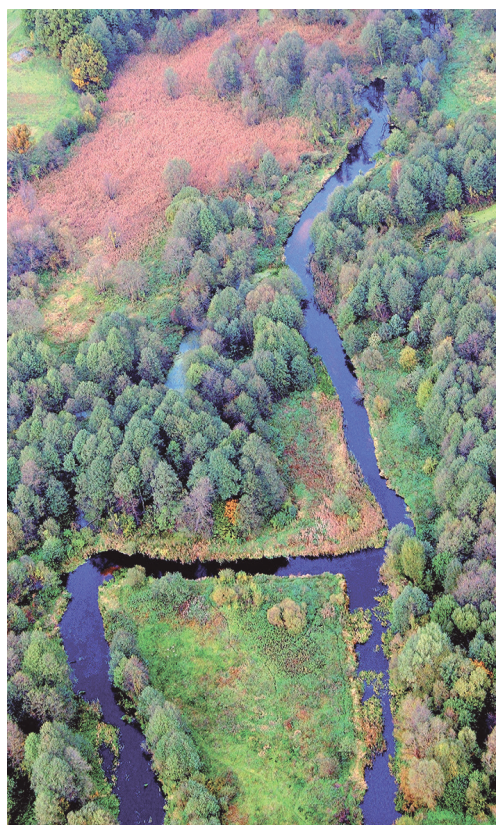
А. И. Лосминский (род. 1950)



Сердце земли



Напоминание о Женском дне



Венский стул

Поиски искусственных средств воспроизводства видимой реальности – наскальные изображения человеком периода позднего палеолита (30–40 тыс. лет назад) – охватывают разные по времени возникновения технологии и формы передачи зрительных впечатлений. Эти рисунки, фрески и барельефы, внешне не похожие друг на друга гомоморфные изображения отличаются по степени абстрагированной обработки зрительной информации. Но все они восходят к единому изоморфному центру ее восприятия и фиксации – органу зрения, которым человек одарен от природы.

Наиболее яркий и наглядный пример превращения одного вида искусств в другой наблюдаем при знакомстве с иероглифами, созданными в процессе развития цивилизации на основе стилизованных рисунков человеческих голов, птиц, растений, цветов, домашней утвари.

Летописи – рукописные издания – по-своему прекрасны, полны красок, вычурных букв, красных строк. По характеру написания букв современный графолог может определить настроение мастера-переписчика. Действительно, в рисунках канонического письма отражалось состояние души создателя старинных манускриптов, грамот, сказаний, житий святых. Передача информации в старинных изображениях, манускриптах, происходившая на протяжении столетий, со временем стала отставать от темпов общественного развития. Журналистика, летопись дней, появилась как острая необходимость в передаче оперативной информации политического и экономического характера. В исторической глубине этой трансформации лежит смена хрупких глиняных табличек иными носителями информации: берестой, пергаментом, тростником.

В Старом Свете острая востребованность в бумаге появилась после изобретения *Иоганном Гутенбергом* (1399–1468) металлических литер, типографской формы и печатного станка. Печатный станок позволял получать высокое давление между талером (столом) и тигелем (верхней частью пресса) с помощью деревянного винта и прокладки-декеля. Производительность станка достигала 100 оттисков в час. На нем в 1450 г. была напечатана «Библия». Печатный станок И. Гутенберга с различного рода усовершенствованиями служил издателям три с половиной века.

Книгопечатание – индикатор и стимул культурного развития нации. В эпоху позднего Средневековья оно шло с Запада на Восток. Этот процесс продолжается и по сей день. Сравним: открытие Гутенберга датируется 1449 г., выдающийся белорусский первопечатник Франциск Скорина издал в Праге «Библию» в 1517 г. Россия приступает к возведению типографии в 1553 г. по повелению Ивана Грозного. А первая русская печатная книга «Деяния апостольские», краткое название «Апостол», вышла из печати лишь в 1564 г.

Полиграфия – основа просвещения, символ прогресса в развитии грамотности, общемировой культуры и образования. У истоков этого процесса в Восточной Европе стоял выдающийся просветитель и подвижник Франциск Скорина. Белорус из славного города Полоцка привнес немало новшеств в оформление, иллюстрирование, шрифтовой набор. А в историю книгопечатания он вошел как восточнославянский первопечатник, гуманист-просветитель. «Основы печатного слова на Беларуси, – утверждает О. Г. Слука, – заложены во времена существования Полоцкого княжества и Киевской Руси. В совокупности развития национального самосознания белорусского народа как объективное явление в литературно-общественном процессе сформировалась публицистика. Истоки аналитических жанров коренятся в фольклоре, летописях, в творчестве известных просветителей: Кирилла Туровского, Василия Тяпинского, Сымона Будного, выдающиеся произведения которых ярко свидетельствуют о высоком уровне старинной белорусской литературы, общественной и эстетической мысли» [185, с. 7].

Новаторство Ф. Скорины в том, что он впервые в истории восточнославянской книги применил принцип деления строки на слова с интервалами, а текста – на абзацы; отменил потетрадную нумерацию книг и применил постраничную, используя кириллицу на правых страницах (и на обратной стороне листа в «Книге премудрости Божьей»).

В графике заголовков Франциск Скорина исключил мудреную и тяжело читаемую вязь, которая в рукописных и печатных книгах употреблялась главным образом для декоративного украшения. Он отказался также и от больших фолиантных форматов, предпочел малый. Уменьшенный формат его книжек демонстрировал демократичность изданий, расширял круг читателей, в который входили простые горожане, купцы, ремесленники.

Он сократил до минимума количество надстрочных, диокретичных знаков – титлов, которыми пользовались для сокращения слов. В церковнославянском алфавите унифицировал очертания букв, сделав шаг к созданию гражданского шрифта, отличавшегося простотой и выразительностью. Шрифт, созданный новатором, долгое время служил образцом для новых поколений книгопечатников Беларуси и Украины.

Значение книжной иллюстрации оценил Ф. Скорина, который первым ввел в печатное издание титульный лист, на котором размещалась гравюра крупного формата, а под ней – заголовок с фигурной литерой большого размера. В изданных им книгах мы встречаем орнаментальные заставки как прообразы будущих газетных клишированных рубрик.

Об иллюстрировании скорининских изданий следует сказать особо, поскольку он ввел печать заставок в две краски, тематические гравюры, виньетки, инициалы, которые упрощали восприятие текста. Ф. Скорина пояснил: «А то для таго, абы братия моя Русь, люди посполитые, чтучи, могли лепей разумети».

Франциск Скорина создал не только первую книгу на старославянском языке, но и ввел в ее структуру иллюстрацию в виде гравюры.

Сенсационным для того времени следует признать и размещение портрета самого печатника в «Библии Русской» (в «Книге Премудрости Иисуса, сына Сирахова» и «Книге Царств»). Появление портрета издателя в Книгах Библии считалось святотатством. Поступая так, Скорина оставлял память о себе потомкам. Со временем это исключение станет правилом: газетно-журнальные материалы подписываются авторами, нередко здесь же публикуются и их портреты. Создание книжной типографии Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем в Москве для Западной Европы было вчерашним днем.

Выпуск первой официальной российской газеты «Ведомости» в отличие от развитых стран Западной Европы задержался почти на столетие. В этом факте отразилась закономерность: радикально настроенная пресса способствовала прогрессивным переменам. Крепостное право Россия упразднила лишь через полтора столетия после выхода первой газеты, в 1861 г. Отметим, что государства Центральной и Восточной Европы сбросили остатки феодализма раньше России – в ходе буржуазных реформ конца XVIII – XIX в. (в 1781 г. в Чехии, в 1785 г. в Венгрии, в 1807 г. в Пруссии, в 1808 г. в Баварии, в 1820 в Мекленбурге и т. д.).

С отменой крепостного права Россия намного отстала от просвещенной Европы. Крепостная зависимость во многих странах Западной Европы, в Германии например, была отменена после ее разгрома в войне с Наполеоном в 1806 г. (прусская реформа растянулась почти на 40 лет); в Венгрии (входившей в состав Австрийской империи) крепостное право было отменено после революционных событий 1848 г., а вот рабство негров в США удалось отменить на два года позже, чем в России, – в 1863 г.

Крепостное право расшатали не только социально-политические противоречия и экономические проблемы, но и газетная публицистика. Собственно, присущая ей функция «четвертой власти» оказывала давление на три ветви власти, побуждала общественное мнение к открытому противодействию антигуманным законам.

Капиталистический способ производства способствовал развитию в странах Западной Европы научно-технического прогресса, распространению разнообразной информации: политической, экономической, социальной, культурной. Увеличение доходов от рекламы превращало крупные издания, особенно ежедневные газеты в крупных городах, в прибыльные предприятия. Рост производительности труда сокращал продолжительность рабочего дня, позволял миллионам читателей окунуться в мир новостей, узнавать немало полезного о многообразии жизни, новых открытиях и знаниях, достижениях человечества в различных отраслях материального и культурного производства.

Спрос рождал предложение. С «мертвой точки» газетное дело сдвинул научно-технический прогресс в полиграфии (от нем. *Poligraphie* < греч. *poly* – много + *grapho* – пишу, черчу). Следует отметить значительный вклад в развитие «быстрой печати» немецких полиграфистов. Новаторами выступили Фридрих Кёниг и Андреас Бауэр, которые изобрели первый в мире полиграфический станок: в 1811 г. заработала паровая печатная машина.

Однако периодическая печать раннего периода внешне выглядела невыразительно. Единственным скромным украшением служили шрифтовые заголовки, таблицы и рисунки-гравюры. Независимо друг от друга в XIX в. развивалась полиграфия, расширялось газетное производство, совершенствовались технологические процессы в фотографии.

Свойство луча света, проникшего в комнату сквозь узкую щель в виде отверстия в ставне или шторе, оставлять световые рисунки на противоположной стене помещения известно очень давно, со времен Аристотеля. Предпосылки создания нового способа фиксации светового изображения определила Н. Т. Фрольцова: «Благодаря высокому уровню сходства видимых художественных образов с объектами реальности визуальная культура обогатилась настолько развитым абстрактно-пространственным мышлением, что это открыло возможность проектировать, как говорят, в “уме” сложнейшие конструкции с последующим переносом проектов на создание обширного класса предметов в действительности» [225, с. 9].

Появление камеры-обскуры исследователи относят к началу II тыс. до н. э. Ее устройство и принцип действия описал в конце XV в. гениальный Леонардо да Винчи. Спустя пять столетий появится первая фотография, она станет предвестником демократизации общественной и частной жизни, откроет ее, эту частную жизнь, для обозрения в визуальной форме, сфокусирует внимание на чаяниях обычных людей независимо от их пола, сословия и имущественного положения.

Слово «обскура» в переводе с греческого языка обозначает «темная комната». Оптический принцип камеры-обскуры основан на рефракции – преломлении светового излучения подобно тому, как свет, проникая через зрачок, преломляется посредством хрусталика – двояковыпуклой прозрачной линзы, попадая затем на сетчатку глаза. Этот визуальный эффект за многие века до появления линз был известен в солнечных средиземноморских регионах и применялся в арабской и греческой астрономии. Рождение камеры-обскуры имело далеко идущие последствия для науки, искусства, естествознания. С этим волшебным прибором в жизнь социума входило оптическое приборостроение, расширявшее культуру зрительного восприятия. Камера-обскура в усовершенствованном виде появилась спустя чуть менее полувека после Леонардо да Винчи благодаря научным изысканиям его талантливых последователей.

Развитие полиграфии и оптики долгое время шло параллельно, чтобы однажды встретиться на газетной странице. Желание документально зафиксировать образ природы или человека сдерживало отсутствие новых материалов и технологий. Однако фанатизм и упорство исследователей, стремление к получению сверхприбыли, усиление конкурентной борьбы на экономических и финансовых рынках двигали вперед научно-технический прогресс. В гонке за фиксацией оптической магии активно участвовали первопроходцы, однако наиболее удачливыми оказались французы Ж. Н. Ньепс (1765–1833), Л. Ж. М. Дагер (1787–1851) и англичанин Уильям Генри Фокс Талбот (1800–1877). Их вклад в развитие техники и культуры фотоизображения переоценить невозможно.

Фотография буквально ворвалась в жизнь благодаря целеустремленности этих талантливых энтузиастов, которые в результате научных экспериментов нашли простой и недорогой способ получения визуально-образной информации. Появление фотографической иллюстрации стало сенсацией. Первой снимок опубликовала 2 декабря 1839 г. газета «Нью-Йорк Дейли График». По определению Н. Т. Фрольцовой, «по уровню общедоступности и удобству использования изобретение фотографии в своих основных чертах сопоставимо разве что с появлением колеса. Это говорит о том, что пытливая мысль и историческое время совершенствуют лишь инструментальную оснащенность какой-либо однажды удачно найденной технической идеи, упрощая коммуникацию людей с окружающей средой, социальной общностью и культурой. Исключительно визуальными средствами технология фотографии реализовала эти потребности, к тому же дополнив их *сильным потенциалом личностного самовыражения* человека. Эта ключевая особенность проявляется в нескольких аспектах» [225, с. 15].

Такими аспектами Н. Т. Фрольцова признает: «1. Несложные навыки и умения, которыми можно овладеть самостоятельно, способствуя тем самым индивидуальным устремлениям творческого характера; 2. Возможность поднять события личного порядка до событий социальной значимости; 3. Самопрезентацию личности в подражание тому социальному образу-имиджу, в котором хотелось бы быть, но по каким-то причинам не всегда получается». При этом автор уточняет, что «приведенная типология очерчивает лишь некоторые *структурно-образные особенности* фотографии как *многоуровневой системы* отображения пространства, времени и человека. Ее продолжительная в историческом измерении практика, несомненно, богаче любых абстрактных построений. Но это помогает вникнуть в социально-эстетическую природу «обывательского искусства» [225].

До увлечения светописью *Жозеф Нисефор Ньепс* занимался созданием двигателя внутреннего сгорания, работавшего на смеси асфальта и нефти, способного заменить паровую машину. Неудачи в механике привлекли его внимание к опытам по сохранению изображения. В 1816 г. он придумал ирисовую диафрагму, вырезанную из куска картона. Помещенная за объективом, она позволяла фокусировать изображение. В следующем году Ньепс изобрел гелиографию, «фокус» которой заключался в закреплении изображения на пластине, покрытой асфальтовым лаком. Подобное таинство происходило в камере-обскуре. Единственное неудобство процесса – длительность выдержки, которая составляла не менее восьми часов. Встреча с художником Л. Ж. М. Дагером способствовала ускорению продвижения к намеченной цели. Камера-обскура, сконструированная Л. Дагером, весила около 50 кг и состояла из двух ящиков, установленных один в другом. На передней стенке внешнего ящика крепился объектив, передвижение которого по горизонтали позволяло производить фокусировку.

В 1829 г. оба изобретателя подписали договор «Коммерческое предприятие Ньепса – Дагера для совместной работы над усовершенствованием способа, изо-

бретенного Ньепсом и усовершенствованного Дагером». Компаньоны условились хранить задуманное в тайне, а потому шифровали переписку.

Французский физик академик Доминик Франсуа Араго (1786–1853) сыграл решающую роль в мировом признании изобретения Ньепса – Дагера. В течение 1839 г. он дважды оповещал мир о чудесном открытии светописа. Впервые его сообщение о «получении особых экранов, на которых оптическое изображение оставляет хороший отпечаток...» прозвучало 7 января 1839 г. в Париже на заседании Академии наук. Оратор подчеркнул, что «дагеротипия» должна стать достоянием государства, всего народа и даже человечества. Причем в этом, по его словам, не будет сложностей, поскольку дагеротипия доступна любому человеку: абсолютно не нужны умение рисовать и особая ловкость. Во второй половине августа того же года Д. Ф. Араго вновь выступил с докладом на заседании Академии наук и Академии изящных искусств, где детально описал способ получения оптических изображений.

Сообщения прессы о знаменательном событии англичанин Генри Фокс Тальбот – физик, химик, любитель путешествовать с камерой-обскурой – воспринял с удивлением, ведь подобными опытами по фиксации изображения занимался и он. К тому же еще в 1834 г. ему удалось контактным способом на бумаге, пропитанной светочувствительным составом, получить изображение листьев. Чтобы сделать невидимое видимым, он подверг бумагу воздействию химического раствора. Изображение получилось негативным, что имело огромное значение, поскольку позволяло воспроизводить с одного негатива множество копий. Этот процесс приобрел название негативно-позитивного, а свое открытие, датируемое 1841 г., автор назвал *калотипией* от греческого слова «калос» – «прекрасный».

Постоянную потребность в фотографии испытывали средства массовой информации. Газетные «короли» осознали необходимость иллюстрирования своих изданий и видели в этом прямую зависимость покупательского спроса. Практика иллюстрирования способствовала расширению читательской аудитории.

Чтобы попасть на страницы периодических изданий, фотографии предстояло стать составной частью печатной формы. Пока граверы копировали фотоизображение на металлическую пластинку, об этом не могло быть речи. Первые полутонные фотографические клише появились в Англии в 1850-е гг. Однако технологическое новшество стала широко применяться в конце XIX в. Уже в 1898 г. возникла возможность иллюстрировать события испано-американской войны.

Отметим закономерность: произведения фотожурналистики с момента рождения заявляли о себе в периоды международных конфликтов, мировых катаклизмов, возникновения напряженной обстановки, начала боевых действий, вооруженных конфликтов. Впрочем, война во все времена активизировала научно-технический прогресс, вызывала вполне объяснимый интерес народных масс к кровопролитным событиям.

Предпосылкой рождения фотожурналистики становились научно-технические достижения: к началу 80-х гг. XIX в. химические реактивы и оптическая сенсibilизация в тысячу раз увеличили светочувствительность фотоматериалов. В то же время уменьшение веса и сокращение габаритов фотокамер послужило трамплином для возникновения и развития фотожурналистики.

Именно в это время талантливые инженеры придумали и внедрили в производство затвор, отсекающий выдержку в доли секунды; объективы-анастигматы большой светосилы; негативную пленку; моментальную фотографию, которая утвердила жанр фоторепортажа; полутонные, а затем и цветные фотоиллюстрации.

Распространению фотографии в странах Европы и США способствовали назревшие экономические и социально-политические предпосылки. Фотографическое производство становилось выгодным бизнесом, средством вложения капитала.

Фотография на газетной полосе имела коммерческое и художественное достоинство. Прибыль шла на расширение фотографического дела. Стали появляться невиданные ранее иллюстрированные издания. В Германии, например, заметный вклад в развитие газетного дела внес Йоганн Вебер из Лейпцига, который в 1843 г. приступил к изданию «*Leipziger Illustrierte Zeitung*» – «Лейпцигской иллюстрированной газеты». Во Франции М. П. Мило, редактор и основатель «*Petit Journal*» – «Маленькой газеты», довел ее тираж до 470 тыс. экз. Этот издатель специализировался на триллерах, играя на низменных страстях. В 1870 г. он скупил парижские иллюстрированные издания. Став монополистом, создал первую во Франции ежедневную массовую иллюстрированную газету, тираж которой приблизился к миллиону экземпляров.

О популярности нового вида искусства свидетельствуют воспоминания современников, то, как он отражен в народном, литературном и поэтическом творчестве. Русский поэт Н. А. Некрасов, как и его коллеги, не прошел мимо нового чуда: «*На Невском у механика / Казал мне кум Антип / Картины в виде пряника – / То есть – дагерротип. / Божуся вам сурьезно я: / Их солнышко печет; / Ну, штука прекурьезная: / Немецкий все расчет!*» [135, с. 285].

Первые фотографические изображения, полученные в разных странах, практически не отличались качеством изображения и тематикой, поскольку салонные мастера копировали живописные портреты и довольствовались несколькими постановочными приемами. Данное обстоятельство лишь подтверждает закономерности развития технического прогресса. Длительная выдержка при съемке вынуждала применять стандартные позы, фотографировать малоподвижные объекты. Чтобы из салонной стать репортажной, фотографии пришлось пройти несколько этапов. Прежде всего доказать свою социальную и документальную значимость.

Более двухсот лет отделяют периодическую печать от встречи с фотографией. Первая газета появилась в 1631 г., а известие об открытии фотографии прозвучало 7 января 1839 г. Газетная иллюстрация, выполненная в графическом исполнении, – штриховой рисунок, карикатура, сатирическая графика – становится частью периодических изданий к началу XVIII в., потеснив традиционные украшения в виде виньеток, заставок, гербов влиятельных особ и эмблем торговых предприятий.

Научно-технический прогресс способствовал развитию журналистской оргтехники, которая ускорила набор материала, его правку и вычитку, повлияла на скорость прохождения рукописи в редакции и типографии. Предшественником персонального компьютера, его дальним родственником стала пишущая (печатная) машинка, изобретенная в 1863 г. Кристофером Шоулом. В 1873 г. она вошла в серийное производство. Марк Твен по этому поводу изрек: «Похоже, она печатает быстрее, чем я могу писать». Этот механизм с различного рода усовершенствованиями служил журналистам до конца 90-х гг. XX в.

Появление репортажной фотографии предвляло создание новой фотографической техники. Иллюстрирование событий стало возможным благодаря штормному затвору и возросшей светочувствительности фотоэмульсии, сокращавшей выдержку при съемке. Моментальный кадр становился потенциально репортажным.

Однако первые репортажные снимки не стали сенсацией по причине технологического несовершенства их изготовления и выступали лишь элементом оформления литературного или публицистического текста, рассказа. Образность фотографии, как правило портрета, дополняла образность слова. Лев Толстой однажды заметил, что «описать человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал» [164, с. 585]. В романах того времени описания действующих лиц встречаются сплошь и рядом. Всего лишь несколькими штрихами «рисует» своего героя

Джона Мангласа писатель-фантаст Жюль Верн в «Детях капитана Гранта»: «Ему было тридцать лет. Лицо его было немного суровым, но добрым и мужественным».

Фоторепортеры справедливо утверждают, что репортажем может быть лишь серия снимков, раскрывающих сюжет события и расположенных в соответствии с его развитием. Однако уже во второй половине XIX в. стремление передать хронологию развития события способствовало рождению репортажного мышления задолго до установления канонов фоторепортажа и появления профессии фотожурналиста.

Признанными пионерами фоторепортажа стали русские фотографы С. Лобовиков, А. Карелин, М. Дмитриев, американец А. Стиглиц и англичанин Р. Фентон. Переходу фотографии от салонной к документальной способствовали не только газетно-журнальные публикации, рост фотолюбительства, но и фотовыставки. Первой фотоэкспозицией в Америке считается совместная выставка фотографии и живописи, задуманная и организованная А. Стиглицем. Ее итог – провозглашение новой эстетики – документализма. Свершилось чудо: «...почерпнутый из жизни и в формах самой жизни документализм преодолел дистанцию между визуальным образом и социальной реальностью, между творчеством и его функциями в обществе» [224, с. 21].

В конце XIX в. снимки уже публиковались в периодической печати, помещались в фотоальбомы и составляли фотокниги. Прообразом фотоочерка в примитивной форме можно считать семейный альбом из коллекции дагеротипов, а затем и салонных фотографий, в котором изображения размещались в хронологической последовательности.

Но не технологический прогресс играл решающую роль в развитии фотожурналистики, а документальная и художественная значимость фотографических изображений, которые фиксировали актуальные мировые события. Наиболее талантливые произведения передавали глубокий смысл происходящего, делали читателя как бы их свидетелем.

Пестрая и неоднозначная по идейному содержанию журналистика Западной Европы уже во второй половине XIX в. освоила репортажную фотографию, что способствовало развитию массмедиа, появлению первых жанров фотожурналистики. На Западе и на Востоке, в Старом и Новом Свете из среды талантливых людей, большинство которых имели художественное образование и успели проявить себя, образовались поначалу небольшие кружки, школы, пропагандирующие определенные взгляды на фотографию, уникальность видения мира и происходящих в нем процессов. Эти группы эстетов не замыкались в стенах студий, шли в народ, организуя фотовыставки, выпуская книги и журналы. Их влияние на фотожурналистику огромно.

Провозглашенные «новаторами» доктрины пикториализма, дадаизма, модернизма, постмодернизма, авангарда, сюрреализма проходили проверку временем и газетной практикой, влияли на повседневное творчество множества известных или вовсе не известных фоторепортеров, позволяли им добиваться образности, поднимали репортажную фотографию на уровень философских обобщений. Бывало так, что жизненные проблемы фокусировались в одном-единственном кадре. В этом умозаключении нет ничего противоречащего философскому осмыслению. «Наше зрение обладает тем недостатком, – утверждал Дж. Беркли, – что его взгляд не только ограничен, но также в большей части неясен. Из того, что мы охватываем одним взглядом, мы можем видеть ясно и отчетливо лишь немного; и чем больше мы фиксируем наше зрение на одном каком-либо объекте, тем темнее и неотчетливее будет нам казаться остальное» [21, с. 57].

Секрет подобных метаморфоз заключался в изначальной документальности фотографии. Бытует мнение, что в период «железного занавеса» советские фотографы

были оторваны от цивилизованного мира и занимались лишь обслуживанием идеологических императивов компартии. Это не так. Ретроспективный взгляд на советскую фотографическую школу и лучшие произведения ее воспитанников с позиции современности позволяет сделать неожиданное открытие: западное и восточноевропейское фотоискусство, фотожурналистика и фотодокументалистика развивались в едином русле. Параллелей в произведениях признанных мастеров фотокамеры можно провести множество. Отличие лишь в названиях и понятиях. Посетите фотовыставку любого белорусского фотографа. В его творениях отыщете знакомые течения творческих поисков со множеством с «измов».

Организаторские функции фотожурналистики проявились с момента ее проникновения на газетную полосу. Фотография становилась средством массовой агитации и пропаганды, не только иллюстрировала события, но и побуждала читателя к размышлениям, анализу, действию, вызывала различные чувства. И в этом процессе тон задавали первопроходцы.

Наиболее ярко проявились публицистические достоинства фотографического чуда в творчестве нижегородца М. Дмитриева, публиковавшего в российских и зарубежных периодических изданиях репортажные снимки о страшном голоде, охватившем Поволжье в 1891–1892 гг. Совмещая фотосъемку с публикацией отснятого материала, М. Дмитриев организовал сбор пожертвований по всему миру. Аналогичные приемы фотография демонстрировала не единожды. Вспомним недавнее прошлое – аварию на Чернобыльской АЭС в 1986 г. Сбор материальной помощи проходил по всему миру, а фотографии с места катастрофы можно было обнаружить не только в газетно-журнальной периодике, но и в виде листовок и плакатов в самых отдаленных деревнях и населенных пунктах Европы.

Развитие научно-технического прогресса в XX в. сопровождалось опасными для судеб мира политическими конфликтами, разрешение которых происходило в виде то революций, то локальных и мировых войн. Журналистика становилась непосредственным свидетелем глобальных перемен на планете, а познание окружающего мира с помощью фотожурналистики вело человека к личной и духовной свободе.

Американец А. Стиглиц и русский М. Дмитриев, возможно, первыми оценили значимость фотографии как документа и произведения художественного творчества. В ходе фотографической революции именно фотожурналисты способствовали демократизации и гуманизации общества. Они, как утверждает Е. Вартанова, «очевидно, стали первыми профессионалами, которые приучили аудиторию смотреть на огромный мир через маленькое окошко объектива и видеть реальную жизнь» [34, с. 6].

Появление фотографии в массовом периодическом издании привело к расширению понятия «искусство». Фотография позволяет не только фиксировать событие, но и образно его осмыслить. Еще в прошлом веке Моголи-Надь называл фотографию «идеальным средством зрительного выражения». Осмысление факта жизни, по мнению Г. К. Пондопуло, становится возможным в фотографии с использованием скоростной съемки, которая является здесь своеобразной лупой времени. Фотография, определяет он, дает нам возможность не только зафиксировать событие – она дает нам возможность и образно его осмыслить. И далее, «фотография – подлинное открытие мира, который мы почти не замечали, хотя он и находится перед нашими глазами» [153, с. 157].

Принцип правдивости сохраняет жизненную силу и в новое время. «Фотография сегодня, – отмечает Е. Вартанова, – одно из первых явлений, которое, как это уже случалось раньше в истории, знаменует новый этап в развитии общества, ознаменованный всплеском массовой, хотя и непрофессиональной креативности. Имен-

но поэтому профессиональные фотографы не просто стоят перед вызовами со стороны непрофессионалов, но и вынуждены пересматривать традиционное понимание фотографии, фотоискусства, фотожурналистики» [34, с. 6].

Немецкий социолог массовой культуры, теоретик, кинокритик, писатель, публицист Зигфрид Кракауэр в книге «Природа фильма» с исчерпывающей полнотой и точностью очертил формальные границы фотографии, т. е. те выразительные средства, благодаря которым фотографический образ становится выпуклым, доступным для восприятия, а произведение фотоискусства (фотография) – привлекательным и легко читаемым. «Фотография, – отмечал он, – родилась под счастливой звездой и росла на хорошо подготовленной почве» [99, с. 16].

Появление фоторепортажа практически все исследователи связывают с военными действиями, в них наблюдателями выступали фотографы. И в этом они правы. В XX в. «отправными точками» рождения фоторепортажа стали межгосударственные конфликты, решаемые при помощи оружия, т. е. события такого значимого масштаба, известий о которых с нетерпением ждало население стран, участвующих в них. Периоды мировых войн характеризуются не только бурным развитием научно-технического прогресса в области вооружений, но и новым импульсом совершенствования фототехники и полиграфии.

Авторы альбома «Фотография. Всемирная история» констатируют, что «самые ранние военные фотографии относятся ко времени американо-мексиканской войны (1846–1848), но лишь в 1850-е гг. предпринимались синхронные попытки официального освещения крупных военных конфликтов с помощью фотографий [222, с. 128]. Конфликт между Россией с одной стороны и Османской империей, поддержанный Англией, Францией, Сардинией, с другой привлек живейший интерес мировой общественности. Впервые в истории печатных средств массовой информации текстовые материалы стали дополняться рисунками и фотографиями. Изобразительный контекст содержал информацию о быте солдат, показывал места сражений и, конечно, портреты участников боев.

Главной причиной развития фоторепортажа стала его востребованность у читающей публики. Фоторепортер ловил в фотообъектив наиболее значимые, по его мнению, события-кадры и портреты самых отважных героев. Не имея возможности проверить вербальную информацию, читатель полностью полагался на мнение специального фотокорреспондента.

Оригинальные фотографии шотландца Джеймса Робертсона, сделанные в ходе Крымской войны (1853–1856), попадали на газетные полосы после изготовления гравюр, с которых изображение переносилось на газетные страницы «The Illustrated London News». Коллегами шотландца стали и британские фоторепортеры Уильям Симпсон и Роджер Фентон, которые находились в Крыму с марта по июнь 1855 г. в статусе официальных фотографов. Аналогичную технологию изготовления газетных клише использовало американское издание «Harper's Weekly», публиковавшее фотографии времен Гражданской войны.

Военные фотографии указанного времени не отличались особым динамизмом из-за несовершенства фотографической техники, малой светочувствительности фотоматериалов. Авторы фотографий фиксировали малоподвижные объекты: войсковые биваки, места боев, жертв сражений, полевые кухни, групповые портреты солдат и офицеров.

В 1888 г. технологию получения изображения улучшили камера «кодак» и рулонная фотопленка в кассете, произведенные Джорджем Истмэном. Название марки не имело отношения ни к одному из известных языков. Так изобретатель продемонстрировал собственную индивидуальность: ему хотелось, чтобы новое имя его кон-

струкции начиналось и заканчивалось на одну и ту же букву. О «кодаке» современники говорили как о чуде, которое привнесло в их творчество дух свободы. И это не преувеличение. Фотолюбители освобождались от рутинной работы по проявке и закреплению пленки и фотобумаги. Эти процессы брала на себя фирма «Кодак», а фотографам оставалось лишь заниматься «искусством ради искусства». Из их среды рождались профессионалы. И все же между ними имелись различия. Видный шотландский издатель, посетивший США в 1887 г., писал: «В Англии пресса принадлежит ведущим публицистам (leading writers), а американская пресса – репортерам».

На рубеже XIX–XX вв. жанр фоторепортажа распространился не только во Франции, Германии и США, но и в России, что можно объяснить ее давними политическими, экономическими, торговыми и культурными отношениями с Западной Европой. Король русского репортажа В. А. Гиляровский соблюдал законы жанра и доказывал, что краткость – сестра таланта. Образцом одного из его «кратких репортажей» может служить рассказ «В воздушном шаре». Автор описывает место и время действия, волнующую обстановку, настроение публики и даже свой порыв неистового репортера, который бросил его в корзину аппарата сомнительной прочности: «В 1883 году, осенью, воздухоплаватель Берг совершал полеты на монгольфьере, и первый раз я имел удовольствие подниматься с ним. Шар из какой-то серой материи, напоминающий тряпку, был небольшой и не внушал доверия... Как это случилось, – теперь не помню, – но я изъявил желание полететь, вскочил в корзину, Берг (воздухоплаватель. – В. Ш.) последовал за мной, и, может быть, боясь, чтобы я не ушел, сразу скомандовал отпускать шар» [50, с. 208–209].

Серийное производство фотоаппаратов марки «кодак» (1888 г.) и «лейка» (1923 г.) расширило круг фотолюбителей. Массовое движение дилетантов (фотоаппарат брали в руки представители практически всех профессий и званий) стремительно распространялось по Старому и Новому Свету. Увлекались фотографированием Э. Золя во Франции, Дж. Б. Шоу в Англии, М. М. Мечников в России. Большинство из них мечтало увидеть собственные произведения на страницах периодической печати. Выходивший в Риге «Фотографический журнал» в 1909 г. процитировал известного русского ученого М. М. Мечникова: «Если систематически закреплять при помощи фотографического фотоаппарата всю проходящую мимо нас жизнь, то получается в результате бесконечно длинная полоса изображений прошлого. А прошлое, чем дальше оно отходит, тем делается для нас дороже».

В конце XIX в. реалистическое искусство отступает от канонов живописи, не ограничиваясь созданием образа, как это происходило в эпоху Возрождения, классического реализма, когда художники воплощали в произведениях эстетический идеал или типичные характеры, действующие в типичных обстоятельствах. «Отказ от типизации, – отмечал А. Гулыга, – не всегда означает разрушение художественного образа. Последний может видоизменяться, стать типологическим... Типологический образ в искусстве – своего рода контурное изображение. Оно схематичнее типического образа, но зато более емкое. Конкретность при этом не исчезает, она только теряет долю наглядности... Типический образ ближе к чувственной конкретности, типологический – к понятийной» [60, с. 20–21].

Однако образ фотографический как бы сливался с образом поэтическим. Александр Блок обессмертил фотографию в четверостишье, ставшем хрестоматийным: *«О доблестях, о подвигах, о славе / Я забывал на горестной земле. / Когда твое лицо в простой оправе / Передо мной сияло на столе»* [24, с. 305].

В России «серебряного века русской поэзии» фотографы разделились на сторонников и противников реалистической фотографии. Апологеты портретной психологической иллюстрации, к числу которых следует отнести фотомастера Нико-

лая Александровича Петрова (1876–1940), отвергали «прикладную фотографию», к которой относили хроникальную, событийную, публицистическую. Успешный дебют Н. А. Петрова на фотовыставке в Риге (1896) стимулировал его усилия в избранном направлении: в 1903 г. он основал в Киеве фотообщество «Дагер», которое вскоре становится международным. Петров отрицал салонную съемку с театральными и бутафорскими реквизитами. Его творчество оказало определенное воздействие на новые поколения фотожурналистов, отразивших впоследствии революционные события в России в начале XX в.

В России, как и в остальной Европе, появляются иллюстрированные издания. В воспоминаниях В. А. Гиляровского им уделено несколько строк: «Мы с Антоном (имеется в виду молодой начинающий писатель А. П. Чехов. – В. III.) работали в те времена почти во всех иллюстрированных изданиях: «Свете и тенях», «Мирском толке», «Развлечении», «Будильнике», «Москве», «Зрителе». «Стрекозе», «Осколках», «Сверчке» [49, с. 259]. О содержании и характере этих изданий можно судить по их названиям.

К концу века обострились взаимоотношения фотографов с мастерами изобразительного искусства. Причиной, конечно, послужили сложные процессы в политической жизни, революционные события, социальные волнения в стране, войны, которые вела Россия с 1904 г.

Ипполит Тэн твердо верил, что «фотография является, без сомнения, полезным подспорьем для живописи; иногда она получает художественное применение в руках опытных и способных людей, но, тем не менее, она и не помышляет становиться на одну доску с живописью» [138, с. 136].

На рубеже веков появляются признаки интегрирования событийной, социальной фотографии в область художественного творчества, в систему визуальных искусств. Намечается поворот фотографии к правде жизни. В фотографических кругах господствовали традиционные вкусы, неписанные нормы и правила, неприязнь к новым тенденциям. Примером может служить творчество француза Эжена Атже (1856–1927), который отверг салонную фотосъемку и вышел на улицы Парижа, чтобы языком светописа рассказать о жизни рядовых горожан: мелких служащих, извозчиков, прачек, мастеровых, которых так много проживало в те годы в Латинском квартале и на Монмартре, в предместьях большого города. Реализм сделанных им фотографий оказался столь необычен, что сам автор получил прозвище «Гоголь фотографии», его называли «новеллистом реалистической светописа» [129, с. 117].

Начало XX в. стало периодом расцвета фотографического искусства и фотожурналистики. Интерес к новому средству передачи визуальной информации объединил фотографов разных направлений и стилей. Тому свидетельство Русское фотографическое общество в Москве, лондонский Линкэд-Ринк, английское Королевское общество, нью-йоркское «Общество раскольников», Парижский фотоклуб, Венский камера-клуб, киевское общество «Дагер», которые стали распространителями светописного искусства и изобразительной документалистики. В Германии (Веймар) возникает художественная школа Баухауз (1919), спустя несколько лет она переезжает в Берлин. Один из идеологов школы – венгр Ласло Мохоли-Надь (1895–1946). В программу подготовки художников легли концепции функциональности, логики, простоты. Свои взгляды на природу и значение фотографии он отразил в книге «Живопись или фотография».

Этот период характеризуется коренными изменениями в социально-политическом положении и экономическом статусе целого ряда государств. Первая мировая война, разделившая народы на враждующие лагеря, российские революции, расколовшие мир на две общественно-политические системы: капитализм и социализм.

Гонка вооружений способствовала развитию оптики и фотографической техники, применяемой в военном деле.

Спрос на новостную иллюстрированную информацию послужил стимулом к расширению производства фототехники и фотоматериалов. В продаже появляются малоформатные фотоаппараты, новые образцы фотоматериалов.

На страницах иллюстрированных еженедельников печатаются снимки, сделанные военными корреспондентами на полях сражений мирового побоища: батальные сцены, портреты генералов, фельдмаршалов и рядовых героев. Картины ужасов войны, полей сражений, трупы солдат и лошадей изымались военной цензурой, поскольку подрывали боевой дух.

Октябрьская революция 1917 г. «мобилизовала», по выражению В. В. Маяковского, в фотоискусство и фотожурналистику как мастеров старой школы, патриархов фотоискусства (Карл и Виктор Буллы, например), так и наиболее удачливых представителей нового поколения молодых людей (Р. Кармен, А. Родченко), далеких от «чистого» искусства, от канонов салонного творчества. Творческая интеллигенция поверила большевистским лозунгам. «Революционная волна» фотографов провозгласила рождение экспериментального вида искусства, пролетарского.

В книге «История пишется объективом» Л. Ф. Волков-Ланнит отмечал именно агитационную и пропагандистскую значимость фотографии. Образ вождя революции и его соратников стремились запечатлеть М. Наппельбаум, П. Жуков, П. Оцуп. Народы Европы хотели увидеть вождя мирового пролетариата, свергнувшего царскую власть и затеявшего невиданный доселе эксперимент вселенского масштаба. Впрочем, приближенные к представителям высшей власти фотографы извлекали из своего положения определенные преимущества. М. С. Наппельбаум, например, имел не только множество покровителей, друзей и поклонников, но и клиентов, а также прекрасно оборудованные фотоателье в Москве и Петрограде.

Об этом мастере трудно судить по фотографии, пусть даже и самой великолепной. Наппельбаум, например, любил позировать исключительно в профиль, что подтверждает множество снимков. А вот о характере и внешнем виде Моисея Соломоновича писатель Корней Чуковский оставил краткую характеристику: «Говорливый, общительный, в широкой художнической блузе».

В первой трети XX в. фотография становится световой летописью эпохи, поставщиком визуальной информации. В редакциях толстых журналов порой недооценивали возможности нового средства отражения жизни, отдавали предпочтение хроникальным рисункам от руки, хотя эти рисунки иногда и изготавливали, глядя на снимки.

После окончания Первой мировой войны фотожурналисты все еще использовали громоздкие и неудобные фотокамеры, оснащенные слабыми линзами и стеклянными пластинками – негативами, которые не позволяли работать оперативно и делать серии снимков с места события. Однако изменилась ситуация на газетно-журнальном поле; на изображения батальных сцен возник ажиотажный спрос.

20-е годы XX в. отмечены становлением «творческой фотографии», которая выступала как составная часть изобразительного искусства и как документалистика в системе средств массовой коммуникации. Как экспериментатор и мастер «острого ракурса» заявил о себе А. Родченко, друг В. Маяковского, с которым его сближали поиски новых путей в искусстве поэзии, живописи, фотографии. Первый пробовал острые ракурсы, второй – революционные подходы к стихосложению как по форме, так и по содержанию.

Эти годы ознаменованы рождением советского типа фотографии, в котором преобладали фотомонтаж и репортаж как жанр фотосъемки. Наиболее яркими представителями этого течения в советской фотографии и фотожурналистике признаны Эль Лисицкий (1890–1941), Александр Родченко (1891–1956), Густав Клуцис (1895–1938). Первые советские фотомонтажи были созданы Г. Клуцисом и охватывали спортивную тематику (например, серия «Всесоюзная спартакиада в Москве», 1928 г.). В каждом прослеживается увлечение автора модернизмом. В это же время А. Родченко создает фоторепортаж о заводе АМО, Игнатович – запоминающуюся работу «Трамвайные реостаты». Периодические издания все чаще печатают хроникальные фотосюжеты. Расширяется область применения научной и прикладной фотографии, она становится визуальной летописью эпохи, поставщиком информации.

Новая эстетика охватила живопись и фотографию. В начале 20-х гг. члены объединения «Левый фронт искусств» требовали «прекратить мазню на проеденных молью холстах, прекратить украшать беззаботную жизнь буржуазии». И все же можно говорить о взаимовлиянии творческих процессов, взаимном обогащении творческих манер представителей различных школ документальной фотографии и фотоискусства.

В этом отношении показателен творческий поиск новых форм выражения образов действительности Эжена Атже, американцев Альфреда Стиглица, Эдварда Стейхена, Эдварда Уэнстона, Пола Стренда, русского фотомастера Максима Дмитриева, венгра Ласло Мохоли-Надя, итальянки Тины Тимотти, советского фотожурналиста и художника Александра Родченко. А. Родченко, например, предпринял попытки экспериментов. Он отмечал: «Мы должны найти, ищем и найдем новую (не бойтесь!) эстетику, подъем и пафос для выражения наших новых социальных факторов» (Совет. фото. 1979. № 7. С. 12).

Технико-эстетические приемы новаторов отразились в модных течениях кубизма, модернизма, сюрреализма. Мир, переживший катастрофу Первой мировой войны, стремился забыть о недавних ужасах. В короткий промежуток мирного времени уместились экономический кризис и духовный взлет творческой элиты общества. В Советском Союзе перемены проходили под знаменем борьбы за социализм, с чуждым влиянием Запада. Это время запомнилось бунтарскими порывами Марка Шагала, поэтическими метаморфозами Сергея Есенина. Пролеткульт и ЛЕФ выступили глашатаями нового революционного искусства. Фотография и фотожурналистика шли в ногу с другими видами художественного творчества.

Период относительно мирного развития европейского сообщества, наступивший после Первой мировой войны и продлившийся до Гражданской войны в Испании (1936–1939), открыл сюрреалистическое направление фотографического творчества, привлек к себе внимание огромного количества талантливых людей. Фотография из документа становится средством художественной светописы. Рождаются школы и новые направления в фотоискусстве. Этот процесс проходил и в Западной Европе, и в Советском Союзе, однако под строгой партийной цензурой, под идеологической эгидой классовой борьбы.

Лихорадка нового мышления охватила творческую элиту Западной Европы. «Болезнь» вызвала к жизни сюрреализм (фр. *surréalisme* — сверхреализм) — направление в искусстве, философии и культуре, сформировавшееся к началу 1920-х гг. во Франции, отличающееся подчеркнуто концептуальным подходом к искусству, использованием аллюзий и парадоксальных сочетаний форм. Основное понятие сюрреализма — сюрреальность — демонстрировало слияние сна и реальности. Опираясь на учение З. Фрейда, сюрреалисты считали, что творческая энергия исходит из сферы подсознания, которая проявляет себя в грезах, сновидениях, галлюцинациях, внезапных озарениях, автоматических действиях.

Париж стал знаменем и столицей новых приемов не только в живописи, но и в фотографии. Монмартр привлекал вольнодумцев со всего мира свободой самовыражения и бесконечными дискуссиями. Из Советской России в центр культурной Европы удалось вырваться М. Шагалу, К. Малевичу, но не удалось В. Маяковскому и С. Есенину. Александр Родченко побывал в Париже как дизайнер, но вернулся на родину, чтобы стать известным фотографом.

Собиравшиеся в Париже фотографы бросили вызов устоявшимся понятиям о реальности и рациональности. Среди новаторов оказались Манн Рэй (1890–1976), Флоранс Анри (1893–1982), прибывшие из США, Жермена Круль (1897–1985), Хорст П. Хорст (1906–1999), Ханс Беллмер (1902–1975) – из Германии, Брассай (1899–1984), Андре Кертес (1894–1985) – из Венгрии. Творческая манера этих фотографов изобиловала техническими экспромтами. Манн Рэй, например, использовал соляризацию, получал изображение без фотографии, увеличивал зернистость снимка.

В Советской России тенденция образования кружков, групп или круга единомышленников отражалась в организаторской деятельности Александра Родченко, создавшего в 1928 г. творческое объединение «Октябрь», а в 1930 г. внутри него фотогруппу под таким же названием. Близким по идейным установкам объединению «Октябрь» оказалось Российское объединение фотографов (РОПФ, 1931 г.), однако члены организации упрекали А. Родченко в подражании творчеству Л. Мохоли-Надя. Фотомастер эти обвинения отвергал.

Во второй половине 20-х – 30-е гг. фотожурналистика заявляет о себе в газетах и журналах Европы и Америки как форма массовой визуальной информации. Проблемы репортажной фотографии и жанра газетного фоторепортажа поднимаются в дискуссиях и на страницах периодики. Их корни – в самом фотографическом творчестве, в стремлении осмыслить роль человеческого фактора в исторических катаклизмах XX в.

В это время фоторепортаж становится своеобразным зеркалом, в котором отражаются не только достижения и важнейшие события политической и общественной жизни разных стран, но и идеологические, антагонистические взгляды на характер развития общества и процессы, протекающие в нем. Разделение мира на две противоборствующие системы, социализм и капитализм, воздействовало на психологию отражения этого противостояния в жанрах фотографии и фотожурналистики.

На вторую половину 30-х гг. в Советском Союзе приходится пик репрессий. Их жертвами становились не только люди, но даже фотографии. Белорусский исследователь этого периода В. И. Адамушко отмечал, что «обычно каждый арест сопровождается тщательным обыском, забираются фотографии даже давно умерших или тех, кто не имел никакого отношения к арестованному». Преследованиям подвергались представители всех профессий, в том числе писатели и журналисты.

В 30-е гг. А. Родченко удалось избежать репрессий парадоксальным способом: в 1933 г. он получил аккредитацию на стройке века Беломорско-Балтийском канале, где проходили «перековку» тысячи политических противников И. Сталина и где погибло свыше двухсот тысяч человек. Александр Родченко готовил фоторепортажи для журнала «СССР на стройке», понимая, что его жизнь всецело зависит от того, насколько ему удастся «отлакировать» картинки. Фотографии мастера острого ракурса выглядят явно приукрашенными еще и потому, что они подвергались цензуре и ретушировались.

Атмосфера страха оказала гнетущее влияние на все общество, затронула и ту ее часть, которая занималась документальной и художественной фотографией. И все же средства массовой информации продолжали выполнять основные функции. Периодические издания все чаще печатают хроникальные фотосюжеты.

В 20–30-е гг. XX в. модернизируется фототехника. В распоряжение фотографов и фотокорреспондентов попадают коротко- и длиннофокусные объективы. Немецкая фирма Лейца выпустила малоформатную фотокамеру «лейку». Новые горизонты открываются с появлением светочувствительной пленки и фотобумаги, машинок для магниевых вспышек.

Фотографы и фотожурналисты делают попытку соединить возможности художественного отражения действительности с документальной основой фотографического изображения. В их среде появляются теории, школы, рожающие новаторов, которые стремятся использовать язык традиционных форм изобразительного искусства, скульптуры, архитектуры, живописи, прикладного искусства, соотнести его с собственным видением действительности, передать непосредственное впечатление.

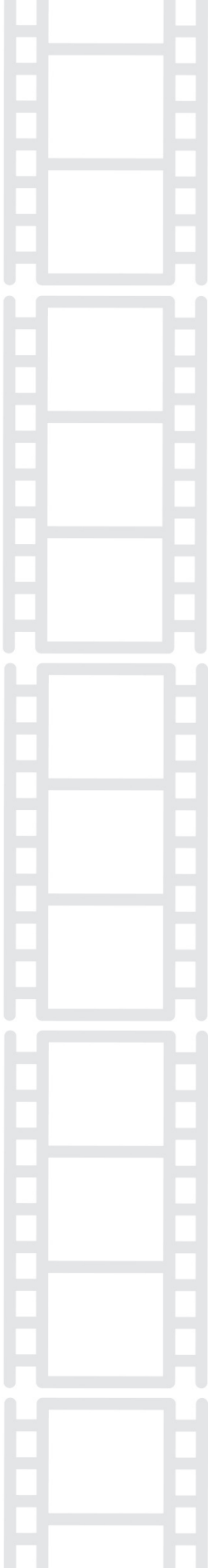
В 1930-е гг. мир окончательно разделился на две противоборствующие системы. Между СССР и Западом опустился «железный занавес». В борьбе двух мировоззрений активно участвовали и средства массовой информации, публикующие фотоиллюстрации.

Экономический кризис 30-х гг. отразился в периодической печати и в фотографии. Период после 1929 г. в США называли «горькими годами»: крах фондовой биржи, катастрофическая засуха, массовая безработица, смерть сотен и тысяч несчастных. Плодородные земли превращались в пустыню. В США заметным явлением стала социальная фотография. Ее возможности использовал президент страны Франклин Рузвельт, стремившийся привлечь внимание широкой общественности к преодолению крупнейшего экономического и финансового кризиса. С этой целью при Управлении по охране фермерского хозяйства была создана группа фотографов, которым удалось в своем творчестве не только достичь публицистических высот, но и бросить вызов традиционной салонной фотографии, разрушить покой обывателей обличительной фотопублицистикой.

В это десятилетие американские фоторепортеры создали немало фоторабот, отразивших экономический кризис и хозяйственную разруху. В их числе Доротея Ланг, Бен Шан, Уолкер Эванс, Карл Майденс, Артур Ротштайн, Рассел Ли. Все они поддержали новый курс президента Ф. Рузвельта, направленный на консолидацию усилий экономики, промышленности и сельского хозяйства. Эти и другие фотографии произвели около 170 тыс. негативов и 70 тыс. отпечатков [220, с. 36]).

Выделяя фотожурналистику в самостоятельный вид документально-художественного творчества, необходимо указать, что ее становление не совпало с рождением фотографии как таковой, однако спустя некоторое время стало от нее неотделимо. Развитие фотооборудования и полиграфической промышленности явилось технической, материальной базой для выхода фотографии в печать. Без технических предпосылок самоопределение фотожурналистики было бы объективно невозможно.

Утверждению этого феномена способствуют наглядность изображения, простота постижения смысла. Фотография становится составной и неотъемлемой частью периодической печати. Единственный снимок в газетной публикации может служить доказательством, которое моментально воспримет читатель. От фиксации явлений действительности, от подражания живописным работам фотоиллюстрация во второй половине XIX в. перешла к наглядному изображению окружающей действительности, дальних стран и народов, их населяющих. К существующим функциям фотографии добавилась познавательная.



1.3. ОБЪЕКТИВНЫЕ ФАКТОРЫ АКТУАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФОТОЖУРНАЛИСТА

Творчество индивидуально. В этом – его эгоистичность и свобода самовыражения, что многими исследователями отмечается как уникальный и безграничный процесс познания бытия.

Материальное отражение духовного начала в каждом человеке и в обществе проявляется в конкретной форме: результат всегда неповторим. Творчество многогранно и благотворно, оно обладает вечными ценностями: гуманизмом, духовностью, правдивостью, объективностью. Журналистский труд определяют талант, уровень культуры, мировоззрение и профессиональный опыт мастера.

Феномен современного фотографического творчества заключен в появлении миллионной армии фотографов-любителей, рожденной фотоаппаратами-мыльницами, сравнительно недорогой цифровой фототехникой, широко распространенными компьютерными программами по обработке полученного фотоизображения. Феномен современной фотографии очевиден: количество не переходит в качество.

Движущей силой и основой творческого процесса выступает «эго» – авторское «я». Особенности творческого процесса: «я» начинает жить самостоятельно, как только труд завершен. Людям творческих профессий знакомо чувство отстраненности от созданного ими произведения. И речь идет не только о скульпторах или живописцах. Материал, опубликованный в прессе, начинает жить собственной жизнью с момента выхода в свет.

Аналогично живут и фотография, скульптура, картина на холсте, архитектурное сооружение. Это «продукт», к которому ничего нельзя добавить, отнять или изменить.

Зигмунд Фрейд определял авторское «я» как часть человеческой личности, которая находится в контакте с окружающим миром посредством восприятия. «Я», по Фрейду, осуществляет исполнительные функции, это посредник между внешним и внутренним миром.

Авторское «я» охраняет закон. Оно адекватно авторской позиции, которую «Социологический энциклопедический словарь» трактует как «точку зрения, мнение по какому-либо вопросу, определенную оценку факта, события; устойчивую систему отношений человека к действительности, проявляющуюся в соответствующем поведении и поступках» [191, с. 246].

В широком смысле авторское «я» в фотожурналистике можно рассматривать как своеобразную кухню, таверну, корчму, где готовятся газетные или журнальные «блюда». Почерк мастера-фотожурналиста определяется по набору специфических средств, которые принято называть техническими. Они известны тем немногим, кто соприкоснулся с фотографией и журналистикой – фотожурналистикой.

Однако творческого успеха, даже владея техникой фотографирования, добиться суждено не каждому.

Еще недавно получение изображения на фотобумаге представляло сложный процесс обработки пленки, требовало знания профессиональных секретов и было уделом избранных. Современные компьютерные технологии позволяют получить изображение высокого качества даже новичку-дилетанту. Однако без духовной и творческой одаренности мастера фотографии в нем не будет того, что называется высотой духовного полета, «изюминкой» и гаммой чувств восхищения, сопереживания. Многочисленные справочники, учебники по фотокомпозиции, фототехнике, теории и практике фотографии позволяют широкому кругу любителей наслаждаться искусством «стоп-кадра».

Содержание композиции отражено в законах типизации, цельности, новизны, контрастов, подчиненности, линейной, цветовой, воздушной перспективы, формы и содержания, зрительного образа, симметрии и асимметрии, точке (зрения), линии, сюжетно-композиционного центра, контура и силуэта, ракурса и перспективы, пространства, ритма.

Законы фотокомпозиции, как семь нот в музыке или три десятка букв в славянском алфавите, сами по себе мертвы. Их способны оживить лишь одаренность и талант автора произведения.

Отметим и фактор качества фотографии. Это тот феномен, который отсекает любителей от профессионалов фотожурналистики. Дженни Маккей раскрыла технологию отбора лучшей фотографии для лучшего периодического издания: «Когда фотограф приносит свои работы в журнал, арт-директору и фоторедактору предстоит выбрать лучшие для использования в материале. Это не похоже на тот процесс, когда из десятков снимков необходимо выбрать несколько наиболее подходящих. Существуют определенные технические характеристики, которые повлияют на выбор в пользу той или иной фотографии» [117, с. 254]. Маккей перечисляет несколько десятков обязательных пунктов, реализация которых позволит выбрать лучшую работу. Здесь и качество экспозиции, изображения, ориентация камеры в пространстве (ракурсы), отсутствие явных дефектов, пятен, пыли, а также дополнительная письменная информация в виде подписей с указанием снятых персонажей, места и времени действия. То есть многое из того, чем пренебрегают отечественные фотографы-любители, реже – профессионалы.

Стимулами тщательного отбора выступают высокий гонорар и авторские амбиции.

Успех в творчестве – парадокс, не разгаданный и поныне. Овладеть теоретическими знаниями в фотожурналистике в принципе несложно. Профессионализм

фотографа проверяется практикой, а определяется умением использовать выразительные средства композиции.

Фотожурналистика как искусство художественного документализма таит в себе немало профессиональных секретов. Субъективная самооценка автора зависит от множества обстоятельств. По мнению Оксаны Малысы (Силезский университет, Катовице, Польша), передача информации – одна из основных задач массмедиа. «Однако способ преподнесения сведений, что связано со второй главной функцией средств массовой информации – воздействием, – подчеркивает она, – подвергается большей или меньшей модификации в зависимости от эпохи, типа государственности, а также от вида издания, поскольку журналист представляет не только индивидуальную, но и собирательную точку зрения на те или иные явления действительности. Таким образом, облекаясь этическими, идеологическими, социальными смыслами, журналистское “я”, безусловно, контролируется автором. И это касается не только *stricte* (лат. – «строго», «точно». – В. Ш.) публицистических жанров, но и газетно-информационных, поскольку самим отбором фактов можно манипулировать» [121, с. 242].

Создание уникальной фотографической композиции, например в натюрморте, всецело зависит от настроения и душевного состояния автора, гаммы его философского, эстетического и этического осмысления окружающего мира. К тому же владение произведениями этого жанра определяло социальный статус их хозяина. По мнению итальянского философа А. Банфи, натюрморт «выделяется и обретает самостоятельность как художественный жанр в силу своей декоративной самостоятельности, предназначенной придать своеобразный облик определенной среде хозяев жизни» [13, с. 99].

В жанре репортажного портрета в отличие от салонного фотограф не создает, а выбирает композицию прямоугольником видеоискателя. Однако прямого пути к достижению гармонии в фотографии не знает никто. Возникающие преграды обусловлены именно непредсказуемостью авторского «я», личностным отражением объективной реальности.

Схематичное представление о газетной фотожурналистике – соединение в материале текста и изображения. Более глубокое и сложное – создание образа.

В философии и естественных науках факт признается основой построения теории в отрыве от авторского «я». Научный факт может стать аналогом факту журналистского произведения лишь при объективном (проверяемом) наблюдении. Однако объективность в журналистике складывается из множества доказанных фактов, свидетельств. Объективность означает чистоту эксперимента, его независимость от наблюдателя. Факт в журналистике – синоним истины, события, результата. Факт – конкретное, образ – абстрактное, общее.

Фотожурналистика возникла из журналистики факта и зафиксированного изображения. Ее основа – духовное творчество, отражающее социальную и идеологическую позицию журналиста, который через собственное «я» неизменно присутствует во всех жанрах.

Автор фотозаметки, отвечая на традиционные вопросы «что?», «где?», «когда?», присутствует латентно в обычной композиции газетного материала, состоящего из рубрики, заголовка, врезки (лида), текста и фотографии с подписью. Иллюстрация на страницах периодического издания выполняет документальную функцию, раскрывает суть факта.

В информационном фоторепортаже (информационно-аналитическом жанре фотожурналистики) автор констатирует факт или явление, выступает в роли наблюдателя, заинтересованного свидетеля или активного участника события. Личная по-

зиция раскрывается в контексте, помогает донести сюжет до читателя и выступает на первый план как авторское «я». Находясь в эпицентре события, фоторепортер следует сюжету, но передает читателям собственные эмоции, переживания, ощущения в энергичном и напористом стиле, в зримых образах.

Прекрасные образцы репортажа и фоторепортажа создали Владимир Гиляровский, Эгон Эрвин Киш, Михаил Кольцов, Юрий Рост. Король русского репортажа Владимир Гиляровский увлекался фотографией, а его незаменимым спутником в странствиях оказывался небольшой по тем временам фотоаппарат марки «кодак». В объектив репортера попадали пейзажи великой реки Волги, лица друзей журналиста – Антона Павловича Чехова, Алексея Максимовича Горького, а также образы простых тружеников.

Эти памятные моменты своей жизни В. Гиляровский ценил и включал воспоминания в свои книги: «Алексей Максимович и Екатерина Павловна приняли меня просто и дружески. Я у них обедал, пил чай, играл с маленьким Максимом, который лазал по мне, забираясь на плечи. Незабываемые дни! Как-то, гуляя по Покровке в яркий июльский день, я фотографировал своим кодаком всю семью, но лучше всех вышел Максимчик. Это единственная карточка, уцелевшая у меня от того времени.

С Алексеем Максимовичем вдвоем мы гуляли ежедневно с утра по городу, по Нижнему базару, среди грузчиков и рабочего народа, с которым так связана была его и моя юность. Было что вспомнить, понимали друг друга с полуслова. Лазали вдвоем по развалинам кремля и снимали кодаком друг друга, стараясь повиснуть где-нибудь над пропастью. Алексею Максимовичу нравились такие порывы удали. Сидя на откосе и над впадением Оки в Волгу, мы любовались красотами» [49, с. 321–322].

Среди одаренных фоторепортеров немало белорусских мастеров, которые внесли и вносят заметный вклад в развитие отечественной фотожурналистики. К сожалению, творчество большинства из них до сего времени мало представлено широкой публике, а потому не изучено. Не оценены и организаторские способности фотожурналистов Александра Дитлова, Михаила Ананьина, создававших в прошлом веке телепрограмму, посвященную фотографии, Евгения Козюли, одного из организаторов народного фотоклуба «Минск»,

Огромны творческие заслуги фоторепортеров Владимира Лупейко и Николая Амельченко из Белорусского телеграфного агентства (БЕЛТА), Льва Попковича, Константина Якубовича из газеты «Советская Белоруссия», Юрия Иванова, собкора Агентства печати «Новости» (АПН), Евгения Песецкого из газеты «Звезда» и многих других. Большинство из них не рекламируют свое творчество. Авторские вернисажи организуются редко. Причина – в отсутствии спонсоров, финансов, большой загруженности по основному месту работы. Многие белорусские фотожурналисты отличались скромностью, не могли оценить свой труд по достоинству, а критика их фотографического творчества отсутствует.

Высокий международный авторитет, выдающиеся организаторские способности позволили Ю. С. Иванову провести запоминающиеся выставки в Национальном художественном музее («Между белым и черным», 2007 г.), создать объемную экспозицию «Вне времени» как итог более чем 50-летней работы фотографа. На снимках – наиболее яркие события отечественной истории с 1960-х гг., известные общественные деятели, ученые, музыканты, поэты, скульпторы, художники, лирические зарисовки и пейзажи.

Замечательные фотовыставки и талантливые фотоработы оставили «за кадром», скрыли от зрителя творчество, которое шаблонно называют «напряженным», «вдохновенным» и пр. На наш взгляд, запоминающиеся фотографии – своеобразный эк-

замен, отражение накопленных знаний, пытливым ум, прогноз, озарение, видение результата при нажатии на кнопку фотоаппарата.

Морально-этические вопросы – одни из самых сложных и неоднозначных в работе фотожурналиста. Что допустимо, а что недопустимо снимать? Как не перейти грань дозволенного и где она? Допустимы ли постановочные моменты? Решение предстоит принимать в каждой конкретной ситуации.

Вклад белорусских фоторепортеров в развитие отечественной фотожурналистики не оценен по достоинству и поныне. Значение их творчества не только в том, что они кропотливо создавали фотолетопись страны, отражали в ней ее историю, но и в том, что воспитали немало учеников.

Один из наиболее известных белорусских фотожурналистов – Михаил Петрович Ананьин, произведения которого на тему Великой Отечественной войны вошли в летопись мировой истории. Архив мастера до сего времени не изучен. «За кадром» остаются пленки, отснятые им на фронте, в тылу врага. Аналогичны судьбы фотоархивов ветеранов войны Владимира Лупейко, Льва Попковича, Василия Аркашева. Километры фотопленок хранятся в фотоархивах Беларуси и ждут второго рождения.

Проникнуть в суть явления, раскрыть его средствами фотографии возможно лишь на уровне авторского восприятия события, которое состоит из исторической памяти, общей культуры, степени образованности, углубленного знания предмета съемки, стремления понять своих собеседников, уловить их чувства, настроение и максимально правдиво отразить увиденное через собственное «я». Председатель фотоклуба «Минск» фотокорреспондент БЕЛТА Евгений Козюля отождествлял жанр фоторепортажа с образом автора и выделял в нем две формы – документальную и художественную. Авторское «я», сохраняющее образ автора, его неповторимый стиль, отражается в каждой из его публикаций. Жанровая составляющая, по словам Е. Козюли, определяет манеру действий фотожурналиста в процессе фотосъемки; приступая к работе, он уже представляет основные этапы творчества и предугадывает конечный результат.

Уровень профессионализма определяется усвоением и практическим применением этических норм. У фотографов и фотожурналистов внутренняя культура проявляется не только в поведении, но и в их произведениях. На эту особенность журналистского творчества обращала внимание В. В. Ученова: «Журналисту бывает даже вредна избыточная цепкость, когда любое событие меряют по шкале: годится, не годится в печать или эфир... Профессиональный утилитаризм, как и любая скаредность духа, лишь на время приносит результаты, да и то весьма поверхностные» [216, с. 181].

За примером обратимся к жанру фотоинтервью – нечастому гостю на страницах большинства местных печатных изданий, лишь иногда напоминающему о себе рубриками «Актуальное интервью», «Прямая линия», «Горячая линия», «Откровенный разговор». Наиболее крупные его разновидности – монолог и беседа – чаще, чем в других изданиях, встречаются лишь в республиканских газетах. В регулярных публикациях под рубрикой «Конференц-зал» постоянно присутствует позиция и личность журналиста, проявляющаяся через авторское отношение к затрагиваемой проблеме. Прежде всего авторское «я» выражается в характере вопросов.

Особую смысловую нагрузку несут портреты собеседников, выполненные, как правило, крупным планом и передающие их характеры, настроение, раздумья, эмоциональное состояние.

Ярко авторское «я» проявляется и в фотокорреспонденции – аналитическом жанре, синтезирующем сразу несколько жанров, в число которых можно включить и информационные. Фотокорреспонденция, представляющая исследование

общественно важной проблемы, имеет сходство и с фоторепортажем, синтезируя репортажные и психологические портреты, передающие характер и эмоции героев публикации. Обогащают жанр документальные иллюстрации, фиксирующие вид и состояние определенных предметов, вещественных доказательств.

Журналистское расследование не дань моде, а сложный по композиции и внутреннему содержанию жанр фотожурналистики. Исследуя ту или иную общественно важную проблему, автор автоматически, на уровне подсознания становится на сторону правды, которую собирается выяснять, защищать и отстаивать. Как и Шерлок Холмс, он ведет поиск методом индукции – от единичного, частного, к общему, предоставляя возможность высказаться компетентным собеседникам, привести в качестве доказательств документы, комментарии, фотографии.

Английский журналист Дэвид Рэндалл предупреждал коллег, ведущих расследование, о необходимости знания законов, тщательной проверки информации («Необходимо все записать, а потом проверить подлинность этих документов»), об установлении нужных контактов [168, с. 126–136].

Журналист не сыщик и не следователь. Он анализирует доказательства не для открытия уголовного дела, а для широкой огласки, реализуя функцию четвертой власти, побуждает общественность к решению назревших проблем. Журналисту порой трудно, а то и невозможно собирать документы в государственных организациях и частных фирмах, поскольку эта норма четко не прописана в белорусском законодательстве.

Жанр расследования закономерно относится к аналитическим и широко используется на страницах центральной газеты страны «СБ. Беларусь Сегодня», что подтверждает не только количество публикаций (практически в каждом номере), но и реакция на выступления газеты самих читателей, официальных лиц.

Известный афоризм «Талант охотится за красотой» можно применить к художественно-публицистическим жанрам фотожурналистики, в которых именно фотография, сочетающая в себе документальность и художественность образа, оказывает сильнейшее воздействие на психологию восприятия. Как отметил Н. М. Ильин, «эстетические потребности людей становятся одним из духовных стимулов познания и утверждения красоты, постижения ценности предметов и явлений окружающего мира» [83, с. 7].

Синтез документального и художественного начал, составляющих содержание фотографии, позволяет с максимальной полнотой раскрыть отношение журналиста к своему визави. Не потому ли именно психологический фотопортрет героя, доминирующий в фотоочерке, передает его внутренний образ ярче словесного?

Художественный и документальный образы в жанрах фотожурналистики сливаются благодаря двойственной природе фотоизображения, чем достигается сильнейшее эмоционально-психологическое воздействие на зрительское восприятие.

Вспомним ракурсные произведения Александра Родченко, созданные в 20–30-е гг. XX в., эпические шедевры Михаила Ананьина, Семена Короткова, Александра Дитлова и других авторов, донесших до потомков сокровенные темы Великой Отечественной войны: горечь утрат и безмерную радость победы. Их творения, выполненные в неожиданной композиционной манере и технике исполнения, получили высочайшие оценки мирового сообщества. Разные масштабы и средства достижения результата, неодинаковые условия создания, а эффекты воздействия – потрясаяще сильны.

В широком смысле авторское «я» отражает психологическую, социальную, морально-нравственную позицию журналиста, его чувство ответственности, сопричастность к отражаемой объективной реальности, включая политическую культу-

ру, профессиональную этику, показывает владение методологическими основами творчества. В узком – достижение результата с заранее обусловленными целями.

Авторское самовыражение уникально, оно может совпадать или не совпадать с образовательным и культурным уровнем аудитории, установленными правилами, законами, эстетическими канонами, ускоренным ритмом жизни, внедрением информационных и фототехнологий, отношениями спроса и предложения.

Субъективность журналиста выражает оригинальный стиль, присущий манере письма и фотоизображения. Она его неповторимый почерк, он легко узнаваем, его трудно спутать с другими. Субъективность – составная часть объективности, если отражает авторскую позицию, включающую обобщенные знания, идейно-политические и нравственные убеждения.

Объективность – истина, почерпнутая из нескольких источников. Объективность понимается как демонстрируемая кем-то беспристрастность, непредвзятость. Эту аксиому не все трактуют однозначно. Некоторые исследователи природы фотожурналистики сомневаются в возможности достижения объективности вообще. Не исключение и американец Дж. Мэррилл, утверждающий, что «журналисты не могут быть объективными, даже если они этого захотят. Они попадают в естественную ловушку субъективности. Их индивидуальность неотъемлемо присутствует в материале. Они, например, решают, какие части материала сократить, а какие – нет. Они принимают решение о том, на чем заострить внимание, а что сгладить, какие цитаты использовать, а какие нет, что перефразировать, а где использовать прямую речь. Несмотря на то, что такая журналистика не может называться объективной, в ней нет ничего предосудительного» [132, с. 179].

В фотожурналистике преобладает объективность, она обладает повышенным коэффициентом доверия аудитории, ведь фотография отражает взгляд автора. Сравним постановочную и репортажную съемки. Необходимость первой обусловлена зачастую оперативностью задания или социальной значимостью «замен», а автор знает, кого, что и как фотографировать для достижения наибольшей реальности собственного замысла, правдивости, композиционной выразительности. Он подобен режиссеру театра или кино, который стремится добиться от героев зрелищного действия максимальной правдивости и выразительности создаваемых ими образов, передачи психологизма действий. В работе же дилетанта чувствуется механистический подход, безразличие к передаче внутреннего мира персонажей – объектов съемки.

Мастер создания фотообраза в любой ситуации проявит профессиональное «я». Наиболее значимые работы Юрия Иванова, четверть века проработавшего собственным фотокорреспондентом АПН по Беларуси, невозможно разделить на постановочные и репортажные. И лучшие его произведения, как ни парадоксально, постановочны. Они удачно сочетают объективность и субъективность, поскольку «скроены и сшиты» из знания жизненного материала, богатства внутреннего мира, осознания значимости тех или иных социально-политических процессов, умения отделить главное от второстепенного, анализа и личностных оценок. И все же к лучшим его документальным работам следует отнести репортажные съемки. В их числе его репортажи из Вискулей, где были подписаны Беловежские соглашения.

Профессионализм универсален. Примером может служить всемирно известная работа Ю. Иванова «Летучка на тонкосуконном комбинате», позднее получившая название «Перестройка». У этой работы счастливая и драматическая судьба. Причина ее появления во второй половине 80-х гг. минувшего века обусловлена народным ожиданием назревших перемен в советском обществе, «новым мышлением», провозглашенным М. С. Горбачевым.

Социально значимая тема подсказала сюжет, местом действия фотожурналист выбрал столичный тонкосуконный комбинат, переживавший в те годы, как и боль-

шинство белорусских предприятий, не лучшие времена. В одном из цехов в назначенный час собрались работницы, специально облаченные в новенькие синие халаты и алые косынки. Продуманность отразилась даже в мелочах: знамение времени – гласность и демократию – автор увидел в пролетарской атрибутике 1920–30-х гг.: красных косынках женщин-стахановок.

Тема драматургической постановки сюжета оказалась настолько правдивой, жизненной и актуальной, что участники мероприятия, забыв о сценарии и присутствии фотокорреспондента, повели разговор без постановки и глаза в глаза. Фотокорреспондент, создавший прецедент демократии, воспользовался моментом и свободно творил, подбирая нужные точки съемки и ракурсы. Снимок получил широкий резонанс и мировое признание, тем самым включил автора в когорту ста выдающихся фотографов мира. Удаче сопутствовало счастливое совпадение активной гражданской позиции автора с собственным творческим взглядом.

Авторское «я» в данных примерах слилось с авторской позицией, отразило мировоззрения в обществе. Следовательно, авторское «я» – это убеждения, составная часть мировоззрения; система поведения и действия, нравственные ориентиры, ответственность. Оно не существует само по себе. Именно на завершающем этапе творческого процесса фотожурналист определяет, аргументирует и утверждает свою позицию и в тексте, и в фотографии, что и поднимает информационно-аналитические и художественные жанры фотожурналистики до уровня высокого искусства.

Иногда журналистское творчество (вспомним приведенный выше пример с рождением «Перестройки»), авторская позиция становится социальной. Понятие «социальная позиция» трактуется «Большой советской энциклопедией» как «точка зрения по какому-либо вопросу; определенная оценка какого-либо факта, явления, события; действие, поведение, обусловленное этим отношением, оценкой», а Д. С. Авраамов утверждал, что «для самого человека позиция – это он сам» [2, с. 74].

Практика показывает, что в зависимости от объективных обстоятельств, мировоззрения, нравственных устоев, от понимания характера ситуации и поставленных задач фотожурналист может иногда ограничиться беспристрастным изложением фактов или фотографированием события, оставаясь посторонним наблюдателем. Авторское «я», превращаясь в позицию, подразумевает четкое понимание происходящих событий, явлений в обществе, позволяет вплотную приблизиться к объективным оценкам в тексте, а в фотографии – оценить и отразить в зримых образах реальную картину мира.

«Кодекс профессиональной этики журналиста» отмечает: «Журналист ответственен перед читателями, зрителями, слушателями, а также перед обществом в целом в лице его конституционных институтов за содержание сообщений, предлагаемых им для обнародования, за правдивое и своевременное информирование аудитории об актуальных проблемах, представляющих общественный интерес. Обеспечение права граждан на информацию – первейшая обязанность журналиста».

Некоторые исследователи журналистики соотносят авторское «я» с возможностью манипулировать отбором фактов. Позволим себе процитировать воспоминания «успешного американского фотожурналиста» Эдди Оппа, долгие годы живущего в Москве: «Как-то раз ночью я услышал истошный крик о помощи, который раздавался с улицы. Женщина кричала, что ее насилюют. Ни минуты не раздумывая, я бросился на помощь, успев схватить в руки нож. Женщина, которую я увидел, находилась в ужасном состоянии, вся дрожала, рыдала навзрыд и не могла прийти в себя.

Я как мог пытался ее успокоить. Вокруг уже никого не было, и моя помощь ей уже явно не требовалась. Так бывает в жизни редко, но откуда ни возьмись подье-

хала милицейская машина. Работникам милиции по горячим следам очень быстро удалось задержать у расположенного рядом пивного ларька подонков, которые напали на женщину. И чтобы составить протокол, надо было ехать всем в участок: и потерпевшей, и подозреваемым, и мне как свидетелю. Я почувствовал, что эта ситуация – настоящий живой материал для фотожурналиста. Метнулся домой за фотокамерой и поехал в участок. Никогда не забуду эту сцену: как эта женщина сидит в темноте на корточках в участке и выражение ее глаз. Вот уникальная возможность сделать отличный репортажный снимок! Но когда я уже приготовился нажать на спусковую кнопку затвора, взгляд женщины как бы остановил меня.

Не знаю, может быть, я неправильно оценил ситуацию, но мне тогда показалось, что это будет последней каплей, которая переполнит чашу отчаяния женщины. Я почувствовал моральный запрет и опустил камеру. Пусть я не сделал тот снимок, но зато знаю, что не поступился своими принципами человека и фотожурналиста» [142, с. 28–34].

Каким должен быть характер фотожурналиста? Однозначного ответа не найти. Правы те, кто уверен, что он должен быть аналитиком, флегматиком, человеком уравновешенным, даже замкнутым или интровертным. Оговорка «как правило» важна, так как в природе не существуют характеры в чистом виде. Приходится иметь дело с людьми со смешанной психологической структурой или с амбивертным типом личности.

Правы и те, кто придерживается противоположных взглядов. Истина, как известно, лежит посередине.

Следует уточнить, что в фотожурналистике есть особенности, связанные с психологической структурой личности, т. е. с характером снимающего и пишущего журналиста. Фоторепортер чаще всего холерик, по типу личности – экстраверт, оперативно приспосабливающийся к обстоятельствам, умеющий выполнить задание редакции даже при неблагоприятных обстоятельствах, подобрать ключик к сердцу человека, изображение которого должно воплотиться в образ-фотоснимок.

В широком смысле авторское «я» подразумевает глубокую психологическую характеристику журналистского творчества, отражает социальную, морально-нравственную позицию автора, его чувство ответственности, сопричастность к отражаемой объективной реальности, включает политическую культуру, профессиональную этику, показывает владение методологическими основами творчества. Авторское «я» следует понимать как ярко выраженную субъективную позицию в отношении к реальному миру, социально-экономическим и политическим отношениям.

В фотожурналистике «узкий» и «широкий» смыслы сливаются лишь по той причине, что документальная фотография не лжет и при этом отражает личный взгляд автора на событие, его героев и участников.

Сравним постановочную и репортажную съемки. В первой чувствуется механистический подход, безразличие фоторепортера к передаче внутреннего мира героев. Во второй – поймать в объектив и запечатлеть психологическое состояние героя в момент наивысшего эмоционального напряжения.

Фотокорреспондент БЕЛТА Александр Толочко смотрит на мир сквозь видоискатель и отражает его с позиций собственного «я», без художественных прикрас: «Профессия фотожурналиста привлекает тем, что открывает неограниченное пространство для деятельности. Фоторепортер живет событиями, “выдает” факты в зримых образах. Работа в информационном агентстве отличается от работы в газете. Здесь есть простор, корреспондент не зажат газетными рамками, может снимать все, что нравится. Я в свое время много снимал социальных репортажей о наркоманах, бездомных, на экономическую, военную тематику... В белорусской журналистике, в официальных СМИ, жанр репортажа как таковой почти пропал. Пропал

фотоочерк, содержащий 10–20 фотографий. Теперь чаще бывает только 3–4 снимка... Фотожурналист должен уметь и писать, и снимать. Фотожурналистика не совсем женская профессия, тяжелый труд».

Авторская позиция подразумевает четкое понимание происходящих событий, явлений в обществе, что позволяет приблизиться к объективным оценкам и отразить в зримых образах реальную картину мира.

Самооценка в творчестве зависит от множества факторов. Одним из них можно считать социальную позицию, а она проявляется во множестве аспектов. Отметим, что понятие «позиция» энциклопедические словари и справочники соотносят с военным делом: например, с участком земли, районом местности или акваторией для боя. В бою позиция есть у каждого солдата. Ее он занимает, чтобы поразить как можно больше врагов, выполнить поставленную задачу. В шахматах и шашках у каждого из игроков своя позиция. Невольно напрашивается аллегорическое сравнение газетной полосы с боевой позицией, которую автор выбирает для отстаивания своих взглядов, убеждений, общечеловеческих нравственных и моральных приоритетов.

Отечественная фотожурналистика советского периода истории нивелировала как русскую, так и белорусскую ее ветвь, поскольку обе развивались параллельно долгие годы под лозунгом интернационализма, а потому имели больше сходства, чем различий. Иностранцы отмечают именно духовность нашей фотожурналистики, ее стремление отражать внутренний мир простого человека, который нередко борется за выживание в сложных условиях бытия.

Жанровая система фотожурналистики лишь подтверждает правильность выбора позиции. Даже короткая фотозаметка отражает отношение журналиста к описываемым событиям. В этом нас убеждает содержание многих западноевропейских и российских газет, электронных СМИ. Телеканал НТВ, например, в новостных информационных передачах регулярно «пичкает» слушателя и зрителя целым рядом трагических сообщений о природных катаклизмах, фактами коррупции в различных эшелонах власти, правоохранительных органах, разборками в криминальных структурах. Цель подобного зомбирования очевидна: посеять в душах простых, особенно молодых, людей страх и поиск надежной защиты. И основная масса населения ищет и находит «крышу» в лице сильной власти, которая лишь одна способна поддержать, выручить, накормить.

Объективность – понятие относительное. Не следует верить заявлениям некоторых теоретиков о том, что их мнение «объективно». Объективность требует плюрализма голосов. Но и этот критерий не истина в последней инстанции. Объективность пишущих журналистов означает точное и беспристрастное освещение фактов и событий, которые располагаются в соответствии с их важностью или сюжетом. Для фотожурналистов объективность заключена в отношении к предмету съемки. Многое при этом зависит от приемов композиции: ракурса, цвета и света, тональности. Объективна на 100 % только фотография для паспорта.

Субъективность автора мы подразумеваем изначально. Именно поэтому в системе оценочных категорий «объективность» и «субъективность» есть большая проблема.

Позитивизм, получивший широкое распространение во второй половине XIX – начале XX в., способствовал формированию представлений об объективности журналистики. Объективированный, обезличенный, точно воспроизводящий факты и лишенный беллетристических красот репортаж в американском «телеграфном» стиле казался многим европейцам – литературным сотрудникам «прессы мнений» новшеством, подрывающим основы традиционных представлений о журналистском творчестве.

Наш современник – французский журналист, побывавший в США, заявил, что здесь «репортерство постепенно убивает журналистику» и уже проникло во фран-

цузские газеты. Под «репортерством» следует понимать два подхода к освещению тех или иных событий. Американская журналистика исповедует оперативность передачи информации и широкую ее распространенность. Европейская, в частности французская, отдает предпочтение аналитике, рассудочности. Если в американских интервью главенствует опрос, то в европейской – беседа.

Любая фотография хранит немало тайн. Разглядывая потускневшее изображение, мы теряемся в догадках: кто изображен на снимке, когда снимок сделан и по какому случаю? Чтобы избежать подобной путаницы, фотографии в газетах и журналах имеют подписи – текстовки.

Субъективность в практической работе уместна, когда объединяет прошлые заслуги и богатый опыт. Один из заокеанских исследователей периодической печати утверждал, что «каждый журналист, комментатор или обозреватель в работе над материалом идет дальше простого описания фактов. Журналисты не могут быть объективными, даже если они этого захотят. Они попадают в естественную ловушку субъективности. Их индивидуальность неотъемлемо присутствует в материале. Они, например, решают, какие части материала сократить, а какие нет. Они принимают решение о том, на чем заострить внимание, а что сгладить, какие цитаты использовать, а какие нет, что перефразировать, а где использовать прямую речь. Несмотря на то, что такая журналистика не может назваться объективной, в ней нет ничего предосудительного» [132, с. 179].

Субъективность – реальное отражение авторской позиции, в структуре которой присутствуют обобщенные знания, идейно-политические и нравственные убеждения. Для фоторепортера субъективность – его стиль, отраженный в тексте и фотографиях, почерк мастера, который легко узнаваем и который трудно спутать с другими работами.

Авторское «я» в фотожурналистике можно рассматривать как своеобразную «кухню», на которой готовятся газетные «блюда». Как и в кулинарии, почерк мастера-фотожурналиста определяется по набору специфических средств, язык не поворачивается назвать их техническими. Они известны многим, кто соприкоснулся с фотографией и журналистикой. Однако добиться успеха на избранном поприще суждено не всем.

Убеждения есть осознанная потребность личности, побуждающая действовать в соответствии с ценностными ориентациями и идеалами. Совокупность убеждений выступает как мировоззрение человека. Мировоззрение – это система взглядов на мир и место в нем человека, отношение его к окружающей действительности и к самому себе, а также обусловленные этими взглядами основные жизненные позиции, идеалы, убеждения, принципы познания деятельности, ценностные ориентации.

Совокупность убеждений – мировоззренческая позиция.

В «Международных принципах профессиональной этики журналиста» подчеркивается: «В журналистике информация понимается как общественное благо, а не как предмет потребления. Это означает, что журналист разделяет ответственность за переданную информацию. Он ответственен не только перед теми, кто контролирует СМИ, но прежде всего перед широкой общественностью, принимая во внимание различные социальные интересы. Социальная ответственность журналиста требует, чтобы во всех обстоятельствах он действовал в соответствии со своим нравственным сознанием».

Анри Картье-Брессон также отмечал, что «церковь не может ставить себе цели изменить социальные процессы, она обращается к каждой душе, молится о ее спасении и указывает путь».

ся люди с устаревшими либо реакционными взглядами, что крайне опасно, так как реакционер сеет зло, заражая окружающих.

Развязная манера поведения не украшает, хотя начинающие фоторепортеры то ли пытаются так скрыть свою растерянность, то ли используют браваду в качестве установления доверительных, панибратских отношений с объектом съемки, что иногда не так уж и плохо. В каждом случае манеру поведения должны определять веские обстоятельства.

Мелочей в журналистской профессии нет. Неслучайно журналиста сравнивают с минером, который ошибается один раз в жизни. Как-то много лет назад редактор одной из минских газет приказал разместить на первой полосе фотомонтаж, посвященный Дню защиты детей. В центре иллюстрации напрашивался портрет жизнерадостного малыша. Фоторепортер не стал утруждать себя походом в детский сад, а достал из архива фотографию ребенка, сделанную им год назад. После выхода газеты вспыхнул скандал, так как к моменту выхода этого номера газеты малыш погиб.

Неписанные нормы фотожурналистской этики требуют проверять подписи под снимками; не фотографировать без разрешения; соблюдать общепринятые нормы поведения в обществе; проявлять коммуникабельность (общительность), умение легко сходить с людьми, вызывать у них доверие, чувство юмора, позволяющее снисходительно относиться к чужим ошибкам (да и к собственным промахам – не заниматься «самоедством»), выносливость (не обязательно физическая сила, а именно выносливость), упорство, настойчивость – качества, которые журналисту неплохо иметь от природы; при публикации архивных портретов интересоваться судьбой ранее снятых персонажей; аргументированно доказывать свою правоту при отборе иллюстраций и их компоновке на газетной полосе; не приукрашивать действительность; честно служить своему изданию; беречь личную и профессиональную репутацию; предвидеть последствия опубликования сенсационной фотографии; не вторгаться в частную жизнь без разрешения; не использовать фотографию для шантажа; исправлять ошибки, которые могут прокрасться в текст материала, текстовку, в изображение, пусть даже по объективным причинам.

По мнению Д. Костюкова, фотографа агентства Франс-Пресс, преподавателя факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова, «проблема в том, что среди врачей и военных не так уж много случайных людей, а в журналистику, кажется иногда, намного легче попасть случайно. Это, к сожалению, приводит к непрофессионализму, который может дискредитировать профессию в целом. Единственно правильный ориентир – более опытные коллеги с безупречной репутацией» [98, с. 143].

Протоиерей Владимир Соловьев, председатель Издательского совета Русской православной церкви, выделил духовную сторону творчества в фотожурналистике: «Снимок не может, не должен быть равнодушным. Он – отражение чувств автора, способ выражения мысли. В руках мастера фотоаппарат превращается из орудия, средства труда в настоящую волшебную машину».

В зависимости от объективных обстоятельств, собственного мировоззрения, нравственных устоев, понимания характера ситуации и поставленных задач фотожурналист может ограничиться беспристрастным изложением фактов или фотографированием события, оставаясь посторонним наблюдателем. Существенное влияние на его позицию (это надо подчеркнуть особо) объективно оказывают законодательные и нормативные акты, поскольку невозможно быть свободным от общества.

Фотография – зеркало души. Авторское «я» не исчезнет, не растворится в «мы», ведь творчество «подпитывается» оценками, многоголосьем нередко противоречивых мнений и суждений, что следует признать позитивным явлением: в столкнове-

нии сторон отражается многомерная жизнь, и, наконец, в споре рождается истина. Но более всего прогресс движет интерес, стремление познать новое и тем самым доказать силу разума.

Выводы

Причиной зарождения фотожурналистики явилась научно-техническая революция XIX в., которая повысила производительность и качество труда в полиграфии и фототехнике. В конце XIX в. отмечено появление иллюстрированных журналов с показами современной моды, красивой жизни аристократов. Фотография еще не доминировала над текстом, но уже расширяла значение политической, экономической и культурной информации, становилась эффективным средством воздействия на сознание масс.

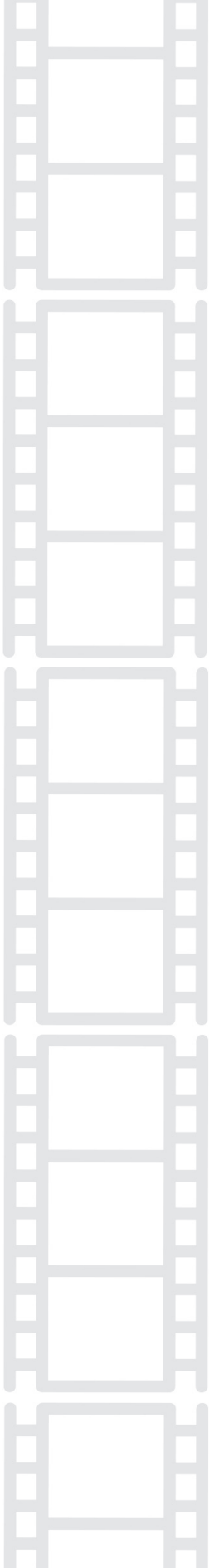
Жанры фотожурналистики того времени определили собственные характерные признаки. Из читателя рядовой гражданин становился наблюдателем за событиями, происходившими в мире, начинал ощущать собственную причастность к эпизодам общественной жизни и мировой истории, узнавал о научных открытиях. Газетные публикации побуждали к активным действиям.

По утверждению основателя американской социологии, русского по происхождению, Питирима Сорокина (1889–1967), «лишь только один XIX век принес открытий и изобретений больше, чем все предшествующие столетия вместе взятые, а именно – 8527» [190, с. 467]. Человечество получило автомобиль, телеграф, воздухоплавание, паровоз и железную дорогу. Наука сделала рывок вперед благодаря изобретениям выдающихся ученых. Культуру того времени обогатили множеством произведений выдающиеся композиторы, писатели, поэты, драматурги.

Важнейшей предпосылкой возникновения фотожурналистики стала общественная потребность в оперативной информации о важнейших экономических, политических, культурных и социальных процессах современности. Фотография удовлетворяла требованию наглядности, документальности, а потому делала читателя свидетелем события, заставляла поверить заключенной в снимках информации.

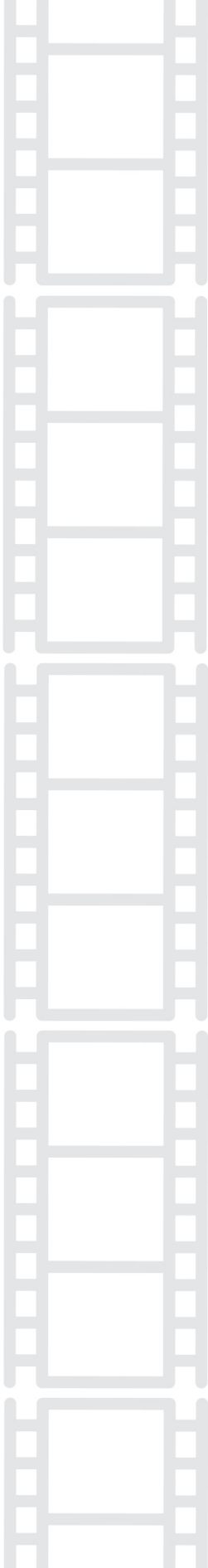
Фотожурналистика объединила творчество и научно-технический прогресс, достигла высот искусства и стала явлением культуры. Как сфера массовой информационной деятельности она материализует творческие парадигмы, решаемые автором при помощи самых современных технических и электронных средств создания, передачи и хранения визуально-вербальной информации. Новейшая фототехника позволила значительно повысить производительность труда фотожурналиста.

Фотожурналистика сегодня – это сфера человеческой деятельности, включающая отраслевые научно-исследовательские институты, лаборатории, структуру подготовки кадров в средних и высших учебных заведениях, предприятия по производству бумаги, красок, машин, станков и оборудования, запчастей, электронной фототехники.



ГЛАВА 2

МЕГАФОТОЖУРНАЛИСТИКА В ЭПОХУ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ



2.1. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЖАНРОВ СОВРЕМЕННОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

Методология фотожурналистского знания представляет собой целостное учение о структуре этого вида деятельности, функциях и принципах их построения, организации, методах и средствах деятельности, способах естественнонаучного познания.

Фотожурналистика как наука основана на принципах гуманизма, документальности, объективности, правдивости, духовности. С этих основополагающих позиций, как и беллетристика, с которой у нее немало общего, она сеет «разумное, доброе, вечное». За столетия принципы фотожурналистики не изменились. Небывалое проникновение средств массовой информации во все сферы и структуры общества в XXI в. лишь повысило ответственность журналистов за отражение жизни.

Принципы фотожурналистики заключены в особенностях зрительного восприятия окружающей действительности, отраженной на плоскости фотографии. Принципы существуют объективно, вне воли того или иного субъекта. Их можно не замечать, игнорировать, но они обязательно восторжествуют, поскольку базируются на общечеловеческих духовных, моральных и нравственных ценностях, выработанных за многие века. Именно с этих позиций фотожурналистика отражает процессы, происходящие в политической системе общества, не только констатирует, но и анализирует их причины.

Главные герои фотожурналистики – люди с их проблемами и конфликтами. Роль личности в журналистской практике исследуется современной наукой. Причина заключается в сложности характера человека, его психологии, осознании собствен-

ного места в жизни, во влиянии на личность факторов морального, нравственного, духовного, материального характера. Перестройка подвергла личность журналиста серьезной проверке и долговременному испытанию, которое выдержали не все.

Идеологическое противоборство не исчезло с крушением «империи зла», как окрестили Советский Союз его западноевропейские и американские оппоненты. Борьба за сознание миллионов людей переместилась в иные сферы: внешнеполитические, межгосударственные, корпоративные, религиозные – и отразилась в средствах массовой информации. Исчезло и «единство мнений».

Причина возникшего разногласия и плюрализма суждений вовсе не означала победы демократии и свободы самовыражения. Причина – в отсутствии культуры и умения вести споры, выяснять отношения и выслушивать противоположные мнения цивилизованным способом. Вмешательство меркантильности породило стремление «избавить», лишить журналистику не только важнейших принципов, но и функций – идеологической и организаторской, подменить их развлекательной, креативной, рекламно-справочной.

Единство онтологических, гносеологических и других функций журналистики присутствует в каждом произведении, публикуемом в прессе и других средствах массовой коммуникации.

Однотипность жанровой структуры (например, портрет, пейзаж, натюрморт) вне зависимости от техники исполнения (светопись, графика, живопись, гравюра) позволяет конструировать формы изобразительной публицистики, вовлекая в них различные по технике исполнения элементы.

Попытка изменить принципам рождает «черный квадрат», антонимом которому выступают духовность, нравственность, мораль как составные части деятельности фотожурналиста. Творческая духовность отличается от религиозной. Русский философ Н. А. Бердяев подчеркивал, что спасением занята Церковь, а творчеством – светский мир. Он отмечал, что борьба за духовное царство всегда продолжается и будет продолжаться до конца мира. Ему вторил мэтр репортажной фотографии Анри Картье-Брессон, утверждавший, что Церковь не может ставить себе цели изменить социальные процессы, она обращается к душе, молится о ее спасении и указывает путь. Принципы нематериальны, но основаны на вере в торжество справедливости и возможности добиться поставленной цели.

Принципы журналистики определились на базе научных исследований и практического опыта и имеют субъективно-объективную природу. Они преобразуются в замысел и выбор темы в процессе труда журналиста, именно труд определяет его мировоззрение, уровень культуры, образования, талант. Талант, как и принципы, нельзя купить. Его происхождение – загадка.

Принципы действуют независимо от социально-политической обстановки, экономической и культурной атмосферы, господствующей идеологии. В классовом обществе журналистика неоднородна, а журналист выполняет классовый заказ, отражает социальные, политические, нравственные установки правящих классов. В советской прессе незыблемым считался принцип коммунистической партийности. Он закреплялся соответствующими постановлениями и решениями партии. Неукоснительное выполнение этого принципа контролировали соответствующие партийные инстанции.

Основополагающими принципами советской журналистики признавались партийность, пролетарский интернационализм, социалистический патриотизм, гуманность и народность. Каждый исследователь журналистского творчества считал своим долгом приумножить количество принципов советской печати.

Так, Е. П. Прохоров принципами журналистики предложил признать партийность, народность, массовость, правдивость, объективность, демократизм, патриотизм, гуманизм, национальную гордость, интернационализм [156, с. 14]. Например, принцип партийности трактовался как защита в средствах массовой информации интересов значительной части социума: рабочего класса и трудового крестьянства.

Принцип массовости означал ориентацию на широкие круги социума; народности – обеспечение интересов народа; правдивости – максимально точное изложение фактов действительности; объективности – высокий уровень аргументированности выводов и суждений. Принцип демократизма связывался с широким участием народных масс в управлении государством.

Принципы патриотизма, гуманизма, национальной гордости, национального достоинства близки по значению и однозначно трактуются как любовь к Родине. Принцип интернационализма означает пропаганду равенства всех без исключения народов.

В странах Западной Европы и Америке журналистское сообщество неоднократно пыталось сформулировать собственные принципы, в которых содержалась идея независимости журналистов, свобода высказывать свое мнение. Результаты этих попыток отражены в решениях Международной федерации журналистов (МФЖ), принявшей в 1954 г. «Декларацию принципов поведения журналиста». Под эгидой ЮНЕСКО представители СМИ в 1980-е гг. утвердили принятые журналистским сообществом «Международные принципы профессиональной этики в журналистике» (Париж, 20 ноября 1983 г.).

В 1997 г. влиятельные американские журналисты сформировали Комитет обеспокоенных журналистов (Committee of Concerned Journalists). Были организованы встречи, семинары, опросы журналистов, редакторов и читателей, на которых обсуждались права и обязанности пишущих и снимающих журналистов, защита государством права на получение информации. В ходе дискуссий высказалось более трех тысяч специалистов.

На основе их мнений Комитет сформулировал принципы журналистики современного мира:

1. *Правдивость.* Это первостепенная задача журналистики.
2. *Лояльность.* Журналистика должна быть лояльной, в первую очередь к гражданам.
3. *Достоверность.* Сущностью журналистики является достоверность.
4. *Независимость.* Журналисты должны сохранять независимость от освещаемых ими событий и людей.
5. *Контроль власти.* Журналистика должна делать независимый мониторинг деятельности властей.
6. *Открытость.* Журналистика должна предоставлять свою информационную площадку для открытых дискуссий с целью освещения общественной критики и нахождения компромиссов.
7. *Актуальность.* Журналистика должна стараться делать материалы интересными, привлекательными и актуальными.
8. *Всеохватность освещения событий.* Журналистика должна освещать новости всеобъемлюще и пропорционально.
9. *Свобода творчества.* Журналистам должны быть созданы условия, позволяющие им действовать по совести.

Принципы фотожурналистики неотделимы от функций СМИ. Их реализация зависит от каждой личности – журналиста. Она возможна лишь при соблюдении разработанных и утвержденных правил и норм – основ деятельности социального

института журналистики. Правила, нормы и законы утверждаются коллективными органами: редакцией, союзом, конфедерацией, парламентом на основе известных принципов.

Принцип партийности не означает связь фотожурналиста с определенной политической партией, хотя и не запрещает в ней состоять. Это – право каждого. Партийность – прежде всего представительство интересов какой-либо части общества, его определенной группы. Принцип народности предусматривает выражение журналистикой (точнее, теми или иными органами печати, радио, телевидения, интернета) интересов народа как совокупности классов и групп.

Истиной в науке называется то, с чем согласно большинство ученых. Истина – теория, проверенная практикой. Согласно классической концепции истина есть соответствие мыслей и высказываний действительности. Критерием ее выступают чувственный опыт, согласованность с общей системой знаний.

Явление – элемент содержания, связанный с фактом. Явление отражается во множестве фактов. Для его раскрытия фотожурналист изучает объективную реальность во всем ее многообразии, учится отбирать факты, отсеивая второстепенные, выбирая существенное. На этой научной основе рождаются новые планы, оригинальные идеи, выдвигаются творческие проекты. В творчестве Евгения Козюли это «Нёманскі шлях», а у Сергея Плыткевича – защита природы, ставшая стержнем его фотоальбомов.

Отражение фактов происходит в определенных жанровых формах, выбор которых всецело зависит от уровня образования фотожурналиста, его профессиональной подготовки, эрудиции, специальных знаний, владения фототехникой и средствами передачи информации с помощью электронных носителей.

В ряде научных исследований предпринимаются попытки отойти от устоявшихся определений, норм и принципов журналистики и подменить их англоязычными неологизмами, терминами и понятиями. Тем самым нарушается классический принцип журналистики «писать историю современности».

Американский фотожурналист Эдди Опп, отвечая на вопрос «В чем же заключается специфика фотографии как визуального вида искусства?», не преминул выделить принцип правдивости как краеугольный камень авторской позиции, проявляющийся наиболее полно в синтезе с морально-нравственными принципами: «Будьте предельно правдивы! Помните: фальшивая нота режет слух. Настройтесь на волну времени и событий – ловите в кадр знаковый момент, который и есть квинтэссенция сути происходящего! Думайте! Успешный фотожурналист не может состояться без таких качеств, как образованность, умение думать и аналитически мыслить» [142, с. 28]. Самооценка, как ни парадоксально, бывает выше «объективного» мнения большинства. Большинство – понятие относительное, которое в различные исторические периоды может быть несправедливо, тенденциозно, изменяться под давлением антигуманной идеологии.

Правдивость – один из основных принципов фотожурналистики. Если в журналистике субъективизм и объективизм подвижны, то в фотожурналистике сложнее уйти от правдивости, документальности фотоизображения. Объективность изображения и слова проверяется временем. Правдивость, как мы убедились при рассмотрении работы Картера «Судан», имеет историческое значение как единичное понятие и принцип, действующее в союзе с другими нормами журналистики.

Ученые, ведущие споры о подлинности и правдивости, художественности, «постановочности» или «репортажности» фотографии, не учитывают одну из важнейших функций журналистики – идеологическую. Читателю недосуг заниматься ана-

лизом фотографии как «продукта» фотожурналистского творчества. Этот «продукт» в виде высокохудожественного и глубоко идейного произведения может волновать, задевать самые трепетные чувства, побуждать к решительному действию, высмеивать пороки, осуждать недостатки, восхищаться героизмом.

Фотография в фотозаметке, помещенной на электронном табло, по-прежнему выполняет не только документальную функцию, но и идеологическую, особенно если в ней содержится новостной сенсационный факт. Фотографическое изображение построено на том или ином принципе, но имеет две стороны. Объективность происходящего доказывают отснятые кадры, субъективность заложена в личности фотографа, его деловых и личностных качествах: автор выбирает сюжет, тему, объект фотосъемки. Он может репортажность сменить на постановочность и сделать это так, что подмена не будет заметна неискушенному зрителю. Субъективны также позиция автора, господствующая идеология, пристрастия, чувства, отношение к происходящему.

Любое событие или факт фотожурналист отражает через собственные ощущения и восприятие. Быть объективным означает не ставить собственное мнение выше общественного, быть доказательным в суждениях. Стремиться к объективности журналиста вынуждают честь мундира – звание журналиста, совесть, требования закона. Практически каждая газетная публикация выполняет функцию документа, чего, конечно, нельзя сказать о живописи. Мы уже отмечали, что текстовый материал в прессе отвечает на три классических вопроса: что (кто)? где? когда (как)? А иллюстративный ряд показывает нам место действия или события, описываемых автором.

Любое фотоизображение сохраняет документальность, но становится произведением фотожурналистики лишь тогда, когда обладает набором характерных признаков, особенностей, следует общественным законам, правилам, выполняет соответствующие функции и придерживается строгих принципов. Воспроизведение объективной реальности происходит с помощью не только языковых средств, но и иконических знаков. Объектом фиксации в фотожурналистике, по Н. И. Ворону, являются «природа и общество, документальность» [40, с. 4]. Но последняя трактуется в науке гораздо шире, как один из основополагающих принципов журналистики. «Благодаря наглядности фотография дает представление о форме предметов, их взаимосвязях в пространстве», а «главная цель комментария в фотожурналистике – максимально полно раскрыть читателю глубинную суть изображенного на снимке явления или факта, воздействовать на формирование взглядов читателя в избранном для освещения вопросе» [234, с. 14].

Документальность изобразительной журналистики предполагает адекватность отражения действительности, объективность подхода к явлениям и фактам, непредвзятую оценку, истинность выводов и суждений.

В советский период отечественной истории теория и практика журналистики брала на вооружение принципы партийности (коммунистической), правдивости, объективности, народности, патриотизма, гуманизма. Принцип коммунистической партийности рассматривался как основополагающий в теории и практике советского журнализма. В одном ряду с ним находились принципы коммунистической идейности, массовости, народности, критики и самокритики. Принципы большевистской, коммунистической печати противопоставлялись буржуазной, а их соблюдение контролировалось партийными органами. Содержание произведений контролировалось различными органами. «Безыдейные» работы подвергались остракизму.

В настоящее время этот принцип трактуется шире, означает всего лишь принадлежность к какой-либо части общества, партии: комитетам защиты животных,

окружающей среды, кружкам нумизматов, филателистов. Да и понятие «партийность» происходит от английского слова *Part* – часть чего-либо.

Современные либерально-демократические концепции журналистики содержат в качестве базисных принципы политической и экономической независимости, свободы печати, плюрализма, социальной ответственности.

Власть денег способна поколебать убеждения, пошатнуть моральные устои личности. Публикация материалов коммерческого характера под видом редакционных (журналисты называют такие публикации «джинсой») широко распространена в СМИ. Однажды рекламное агентство Promaco PR/CMA предложило центральным российским газетам за денежное вознаграждение напечатать вымышленную заметку без пометки, предупреждающей о коммерческом характере информации. Сообщение об открытии нового магазина опубликовали 13 центральных российских газет, в том числе «Аргументы и факты», «Московский комсомолец», «Вечерняя Москва», «Время МН», «Комсомольская правда», «Российская газета», «Трибуна», «Новые Известия», «Независимая газета» и «Общая газета». Продажность средств массовой информации не доказывает слабость принципов.

Носитель принципов в журналистике – личность, ее характеризуют тщательная избирательность, особое личностное восприятие, позволяющие отличать достойное внимания от внешнего, случайного, неполного.

Среди основополагающих отметим принцип правдивости, близкий по содержанию принципу объективности. Постулатом журналистской деятельности должны быть лишь проверенные факты. В фотожурналистике это фотографии, несущие в себе принцип документальности, правдивого отражения объективной реальности. Неслучайно фотографию в прессе называют «субъективным образом объективного мира».

Пока существуют запреты, ограничения, нормы, живут и способы их игнорирования. «Сейчас есть огромное количество тем, которые редакции почему-то обходят стороной, – признается А. Поликанов. – Например, просто бедность никому неинтересна, а вот если кто-то из бедных перестрелял всю свою семью – тогда да, можно об этом написать. С другой стороны, истории о чем-либо человеческом технически трудноснимаемы, чтобы получилось не просто и вычурно. На это нужно много времени и денег» [75, с. 31].

Традиции фотожурналистики сопутствуют высокому призванию профессионалов: информировать, воспитывать, убеждать. Этический долг соединяется с высокими эстетическими нормами. Прагматическая обработка зрительных наблюдений разделяет фотожурналистов на два лагеря, когда перед ними встает дилемма: снимать или не снимать?

До сего времени неоднозначно оценивается критиками и зрителями работа Кевина Картера «Судан» (1993). Снимок наполнен потрясающей образностью, запоминается нехитрой композицией и глубоким содержанием. На снимке запечатлен стервятник, подбирающийся к жертве – истощенному ребенку. Птица выжидает момента, когда дитя окончательно онемеет. Сценарий фотографии леденит кровь. Это фото получило полярные мнения. Снимок попал 26 марта 1993 г. на страницы «Нью-Йорк таймс». Позже, в 1994 г., автор удостоился Пулитцеровской премии «за художественную фотографию». Однако мировое сообщество, в том числе и коллеги К. Картера, выразили негодование по поводу отснятого сюжета. Сам же автор первоначальные показания о том, что не знает дальнейшей судьбы мальчика, изменил и стал оправдываться, доказывать, что ребенок не погиб. Сопровождавший К. Картера в поездке по Африке фотограф Джоао Силва подтвердил, что в ситуацию вмешались женщины

из близлежащей деревни, находившиеся поблизости и получавшие продовольствие от гуманитарной миссии ООН в Судане, а птицу отогнал сам К. Картер.

Поразительный пример интуитивной избирательности и прозорливости продемонстрировал молодой вьетнамский фотограф Хынь Конг Ут, освещавший войну во Вьетнаме по заданию агентства Ассошиэйтед Пресс (АП). Фотография, которую представил Ут, запоминается на всю жизнь. В кадр попали дети, напуганные и убегающие от взрывов авиабомб с напалмом. На переднем плане оказалась девятилетняя Ким Фук, голый и обожженный напалмом ребенок с искаженным от боли лицом. Контрастом к трагедии выступает на втором плане цепочка безразличных ко всему происходящему южновьетнамских солдат. Снимок стал символом ужасов и последствий войны.

Принцип гуманизма следует понимать как любовь к ближнему. Гуманизм определяют и как мировоззрение, где человек – абсолютная ценность и приоритетная реальность. В словарях и энциклопедиях этот принцип трактуется (от лат. *humanus* – человеческий) как «гуманность, человечность в общественной деятельности, в отношении к людям».

Формула «Снято – значит, было» действует не всегда. В фотографии, сделанной вьетнамцем Утом, российский фотограф С. Максимишин обнаружил неправду. В интервью журналу «Сеанс» он заявил, что однажды увидел в Сети некадрированный вариант знакомой миллионам зрителей антивоенной фотографии из вьетнамской деревни с обнаженной девочкой на первом плане: «И оказалось, что по обочине той же дороги идут беззаботные, совершенно не свирепые американские солдаты. Совсем другой эффект. Это пример того, что любая фотография – неправда. Первая неправда – в наличии фотографа... Вторая неправда – в кадрировании. Еще один из создателей современной фотожурналистики Юджин Смит заметил, что, говоря о документальной фотографии, мы должны забыть о документальности. Он, конечно, преувеличивает, но не сильно» [119].

Это утверждение оспаривается многими фотожурналистами. Дебаты ведутся по поводу режиссуры фотосъемки и ее постановочности. Возможно, кадр целиком не имел бы такого резонанса, как его окончательный вариант. Однако фотограф создал произведение, которое произвело ярко выраженный пропагандистский эффект, вызывало у зрителей массу чувств и протест против антигуманных действий в отношении вьетнамского народа.

Смысл и содержание фотографии не противоречат Кодексу профессиональной этики журналиста, в котором говорится о недопустимости использования СМИ в ущерб интересам общества, правам и законным интересам личности, для пропаганды войны и насилия, национальной, социальной, религиозной нетерпимости, а также для манипулирования общественным мнением и монополизации гласности. «Если указание издателя или руководства редакции вступает в противоречие с требованиями общественной нравственности или положениями настоящего кодекса, то журналист должен отказаться от выполнения задания редакции, если оно противоречит его нравственным убеждениям».

Фотожурналистам принцип гуманности близок в силу специфики профессии: в сфере их интересов постоянно личность, причем не абстрактная, в философском понятии, а конкретная, обуреваемая сомнениями, желаниями, страстями, думающая, негодующая, действующая.

Принцип гуманизма отражается в идеологической функции. Ежедневная и ежечасная трансляция по телевидению сцен насилия, грабежей, убийств вселяет в сознание потребителя информационной «отравы» страх за собственную жизнь, за благополучие близких и родных, неуверенность в завтрашнем дне.

Для примера приведем подборку фотозаметок, опубликованных 17 марта 2016 г. на сайте Mail.ru: «Кишечную палочку нашли в белорусском твороге, поставленном в РФ»; «Налоговая: в Минске не работает каждый шестой ИП», «Мозырский вуз 6 лет платил зарплату несуществующему работнику». Не отличается характер информации и на белорусском сайте TUT.by: «Мебельный рынок в Беларуси умер?», «В 2015 г. 25 человек получили срок от 1 года до 4,5 года за организацию незаконной миграции», «Осужденный за наркотики актер будет обжаловать приговор», «Годовалый малыш отравился никотином». Названные материалы сопровождают соответствующего характера фотографии и фотомонтажи.

Субъективность и объективность проявляются в тот момент, когда фотожурналист берет в руки фотокамеру. Рамка видоискателя – орудие вычленения, отбора сюжета. Из множества объектов репортер находит один или несколько сюжетов, выбор которых отражает его идейное и творческое кредо. Рамка видоискателя – инструмент преобразования фотографируемых объектов. Субъективность выступает как личные убеждения, а объективность всегда «истина, почерпнутая из нескольких источников».

Объективность – принцип фотожурналистики, средств массовой информации. Парадоксальность определения в том, что каждое журналистское произведение несет в себе печать субъективизма, требует от автора того или иного отношения к объекту его профессионального интереса.

«Профессия фотографа, – подчеркивал Андрей Пашис, – стоит в одном ряду с деятельностью политиков и матадоров. Те и другие постоянно рискуют в том, что их представление о шедевре не совпадет с представлением о шедевре окружающей их публики. И те и другие находятся в постоянном напряжении потому, что зарабатывают тем, что отнимают и распределяют то, что им не принадлежит: жизнь животного, общественный продукт, человеческие образы и лики. Последние, производимые в конвейерном избытке, утрачивают свою индивидуальность. Они “берутся счетом”, объединяются в большие группы по какому-то элементарному признаку, свертываются, ужимаются до названия, индексального знака. Это является причиной того, что постепенно профессиональный фотограф теряет остроту авторского видения, чувственность образного восприятия действительности, способность удивляться, интерес и любопытство при съемке. Ведь “любопытство” – это про любовь, а жесткий профессионализм современного общества разбирает агнцев и козлий по породам и сортам: на шерсть, на мясо, на молоко, на племя» (mycanon.sitext.ru).

Природа фотожурналистики – это единство изображения и слова, слияние документальности и художественности, а также их соотношение, которое не исчерпывается фиксацией действительности, а требует ее правдивого отражения. Фотография не лжет. Давид Бурлюк (поэт, друг В. В. Маяковского) говорил: «Фотография тем и плоха, что не ошибается», как бы утверждая право художника на субъективное видение реальности. Уже в 1920-е гг., в период социалистического строительства, фотография приобретает привилегированное положение в «табели о рангах» официальной художественной практики и коммунистической пропаганды, становится одним из главных средств идеологической борьбы, «инструментом просвещения масс».

Определение принципа объективности вызывает споры. Особенно в журналистике. Имеет ли журналист право считать свое произведение истиной в последней инстанции? Насколько объективным может быть субъективное мнение? Каждый понимает объективность по-своему. Для одних фотожурналистов – это правило «не изменять снятый кадр». Для других – аргумент и доказательство в журналистском расследовании. Действительно, наиболее «продвинутые» журналисты берут

на себя ответственность за оценку тех или иных событий, действий и поступков конкретных личностей.

Субъективность в данном контексте подчеркивается визуальным рядом, но перерастает ли от этого в объективность? Содержание журналистского материала не всегда тождественно реальности. Поэтому автору предоставляется выбор между субъективностью, которая преобладает, и объективностью, которая достигается исследовательской работой. Фотожурналистам США удалось добиться законодательного равноправия между белыми и темнокожими жителями Америки. В 1950–60-е гг. они информировали общество о бедственном положении афроамериканцев, живших на юге страны, традиционно называемом рабовладельческим регионом Америки. Их снимки публиковались в журналах «Лайф» («Life») и «Лук» («Look»), и журналисты подвергали себя такому же риску, как и борцы за гражданские права. Пиком этого движения стала история с темнокожей американкой Розой Парк, которая отказалась уступить место в трамвае белокожему мужчине. Момент запечатлел фотограф Роберт Франк. Информация об инциденте стала достоянием общественности, что вызвало бойкот трамвайного сообщения темнокожими американцами. Организатором протеста в городе Монтгомери выступил доктор Мартин Лютер Кинг.

Но более всего на отбор информации для распространения влияет принципиальная позиция журналиста. Наглядный пример – творчество фотокорреспондента газеты «Звезда» Евгения Песецкого. Его работы высокохудожественны и документальны, нравственны и гуманны. Мимо фотографий Песецкого нельзя пройти не остановившись. Взгляд задерживается на центре композиции, а затем переходит к деталям. Сюжет привлекает позитивным содержанием, озарен светлым чувством добра, справедливости, вселяет надежду. В пейзажах Евгения постоянно присутствует символ Беларуси – аист, парящий над колосающейся нивой, над заснувшей деревней, вечнозеленой пушей. Не случайно венцом его творчества в 2007 г. явился стихотворный фотоальбом, соединивший фотографическое изображение и поэтическое слово автора, воспевающего и родную природу, и трудолюбивый белорусский народ.

Философ Николай Бердяев понимал духовность как творчество, как некое новое качество, возможное лишь в состоянии общения. Завоевание духовности, подчеркивал он, «есть главная задача человеческой жизни». Духовность помогает человеку остаться человеком в экстремальных условиях, в борьбе за достойное существование и свое, и своих близких. «Радость солнечного света есть духовная радость, – считал Н. Бердяев. – Солнце духовно. Форма человеческого тела, лицо человека духовно. Большую духовность может иметь и человек, который по состоянию своего поверхностного сознания, часто по недоразумению считает себя материалистом»[20, с. 257–262].

Принцип гуманизма синонимичен принципу духовности, поскольку затрагивает сферу человеческого сознания, апеллирует к душе. Лучшие фотографии мира достигали успеха в творческих поисках, опираясь на духовность.

Функции фотожурналистики «есть совокупность назначений или обязанностей ее перед обществом»[11, с. 14]. А вот Г. Пёршке, например, исходит из понимания функции журналистики как «влияния, оказываемого журналистикой на систему общества, и в частности влияния, обусловленного общественной системой, функционированию и развитию которой она способствует».

В «Словаре русского языка» С. И. Ожегова понятие «функция» имеет несколько объяснений, которые соответствуют изучаемому нами предмету: «Явление, зависящее от другого и изменяющееся по мере изменения этого другого явления (спец.)...

Работа, производимая органом, организмом; роль, значение чего-н. (книж.)... Обязанность, круг деятельности; назначение, роль (книж.)» [140, с. 763].

Функции журналистики интернациональны. Между ними нет границ, хотя и существуют разночтения. В. А. Юодакис, например, к функциям фотографии причислял документальную, познавательную, публицистическую, эстетическую [248, с. 40].

Журналистика как сфера массовой информационной деятельности через средства массовой информации выполняет множество обязанностей-функций, которые проявляются действиями человека – героя произведения журналистики. Фотография функциональна, беспристрастной кажется только на первый взгляд. Запечатленное фотоаппаратом изображение влияет на сознание и поведение читателя, зрителя.

Этот феномен требует объяснения. Изучение функций журналистики без их применения на практике – абстрактное теоретизирование. Лишь в конкретном действии (участие в событии, подготовка материала к публикации) можно понять механизмы их действия в отношениях с обществом, властью, человеком. Через образ, характер, поступки героя функции выполняют конкретные задачи журналистского труда, изложенные в утвержденных кодексах и правилах.

Даже самый объективный документальный кадр содержат в себе личный фактор: отношение фотографа к событию или объекту съемки. Фототехника в руках фотографа всего лишь инструмент, выполняющий поставленную им задачу. Наводя объектив на определенный предмет, автор совершает субъективный отбор информационного материала. Секрет успеха произведения фотожурналистики заложен в ее функциях, которые взаимосвязаны, синтетичны, утверждают и внушают гуманистические, материалистические идеи.

Фотожурналистику можно сравнить с живым организмом, который успешно функционирует лишь при благополучной работе всех частей-органов. В теории журналистики нередко исследуется вопрос: «Кто, как и почему работает?», а уже затем – «Во имя чего и для чего?». Журналист, создающий очередное творение, порой не задумывается, какие функции он в данный момент выполняет. Следовательно, функции существуют объективно.

Система функций современной фотожурналистики, раскрытых отечественными и зарубежными авторами, разнообразна по глубине трактовки, по уровню понимания их роли в фотожурналистике. В число традиционных, классических функций включены: информационная, документальная, познавательная, воспитательная, коммуникативная, организаторская, рекламно-справочная, идеологическая, социальная, гедонистическая, рекреативная и др.

На наш взгляд, добавление новых функций фотожурналистики к уже существующим отражает формальный подход к изучению теории предмета, не упрощает, а усложняет ее.

Количество функций фотожурналистики, содержащихся в различных учебниках и пособиях, не поддается учету. Каждый исследователь природы журналистики и фотожурналистики стремится открыть собственную функцию. Е. П. Прохоров выделяет в журналистике функции коммуникативную (функцию общения) и рекламно-справочную [156, с. 59–60]. Е. В. Ахмадулин принадлежностью журналистики признает функции информационно-коммуникативную, интегрирующую, регулирующую, дифференцирующую, образовательно-просветительскую, культуроформирующую, ориентирующую [10, с. 205–229]. Л. П. Аполлонова называет социально-психологическую, психологическую функции [7, с. 142]; В. Г. Афанасьев – политико-воспитательную и пропагандистскую [9, с. 383]; С. А. Михайлов – функцию контроля и наблюдения за действиями государства, а также формирования полити-

ческого пространства [127, с. 20]; Н. Липовченко принадлежностью журналистики считает информационную функцию [110, с. 76–78, 86].

Из множества функций, которые наиболее часто применяются в жанрах фотожурналистики, можно выделить главные, основные и дополнительные.

Функции фотожурналистики		
Идеологические	Организаторские	Креативные
Агитационная, пропагандистская, воспитательная, социальная, социально-объединяющая, гуманистическая, контрпропагандистская	Документальная, ролевая, методологическая, управленческая, функция «четвертой власти»	Гедонистическая, рекреативная, рекламно-справочная, коммерческая, культурологическая

К главной функции фотожурналистики следует отнести *идеологическую* (синонимы: агитационная, пропагандистская, воспитательная, социальная, социально-объединяющая, гуманистическая, контрпропагандистская); к основной – *организаторскую* (синонимы: ролевая, управленческая, функция «четвертой власти»); к дополнительной – *креативную* (синонимы: рекламно-справочная, коммерческая, методологическая, ролевая, культурологическая).

Жанр фотожурналистики не содержит функций, а представляет собой конструкцию публикации.

Каждый жанр фотожурналистики осуществляет множество функций. Однако не каждая может играть важную роль. В фотоочерке, фотоэссе главенствует идеологическая функция. В фотозаметке и фоторепортаже среди других функций на первый план выходит документальная.

Фотография в любых жанрах журналистики выполняет не только документальную функцию, но и идеологическую, особенно если в ней содержится сенсационная новость.

С наступлением «нового мышления», рыночных отношений, как утверждают теоретики, в профессиональном сознании и на практике реализуются «альтернативные функции СМИ в обществе»: управленческая, коммерческая, социально-объединяющая и гуманистическая. Идеологическая функция в современной теории журналистики трактуется как функция «манипулирования общественным мнением».

С момента рождения газета выполняла несколько взаимосвязанных функций: информационную и идеологическую. Взаимосвязь заключается в возможности манипулирования потоком и отбором оперативных сообщений. Пользуясь этим приемом, недобросовестные владельцы газет добиваются нужных им целей.

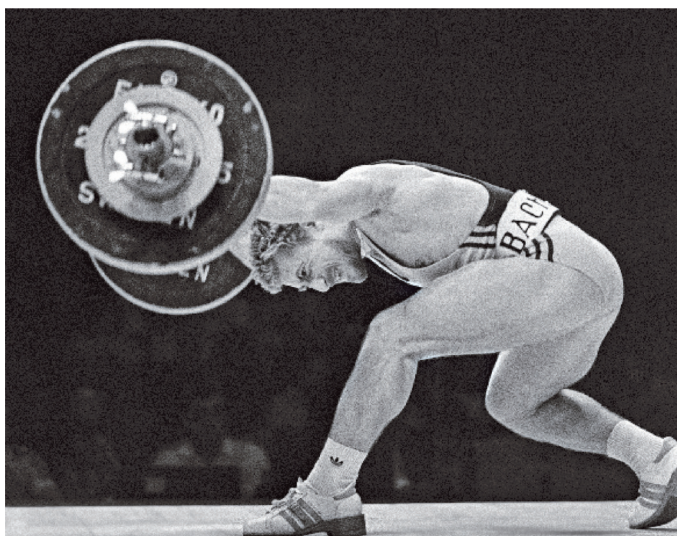
Значение функций периодических изданий в различные исторические эпохи могло возрастать или падать в зависимости от социально-политической обстановки в обществе. На рубеже XIX–XX вв., предвзявшем эпоху социальных революций и Первой мировой войны, общество раскололось на классы, интересы которых стали выражать партии различных направлений и течений. В России эти процессы протекали острее, чем в других странах, и завершились кровавой Гражданской войной.

Партия большевиков, которую возглавлял В. И. Ленин, добилась успеха, к которому шла с момента создания собственного печатного органа – газеты «Искра». Вождь Октябрьской революции увидел в газете огромную пропагандистскую и агитационную силу, которая сплотила вокруг печатного органа наиболее ярых борцов с самодержавием за новый общественный строй.

СПОРТИВНЫЙ ФОТОРЕПОРТАЖ: ДИНАМИКА И ПСИХОЛОГИЗМ



Первая попытка. В. Дурманов



Штанга. С. Киврин



Стиль-чез. С. Гунеев



Мотокросс. В. Ун Да-син



Игра в баскетбол. С. Преображенский

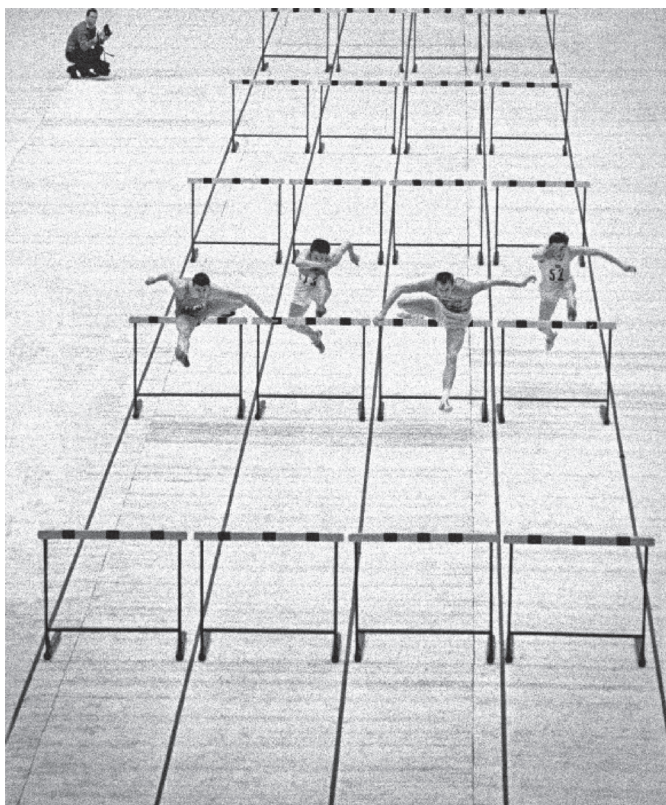
СПОРТИВНЫЙ ФОТОРЕПОРТАЖ: ДИНАМИКА И ПСИХОЛОГИЗМ



Стихия. Ю. Сомов



Мотоспорт. Ю. Сомов



Барьерный бег. В. Ун Да-син



Стипель-чез. Ю. Сомов

МОЛОДОЕ ПОКОЛЕНИЕ ФОТОЖУРНАЛИСТОВ.
СЕРГЕЙ НИКОНОВИЧ (ГАЗЕТА «ЗВЯЗДА»)



Фрагменты. Скульптурная композиция «Венок»
в парке имени Янки Купалы в Минске



МОЛОДОЕ ПОКОЛЕНИЕ ФОТОЖУРНАЛИСТОВ.
ОКСАНА МАНЧУК (БЕЛА)



Балерины



Уличные танцы



Гимнастка Галина Галкина



Источник знаний



Лето в деревне



Пионерский слет в Минске. Барабанщицы

НАТЮРМОРТЫ. ФАКТ И ОБРАЗ



ПЛАНЫ ПЕЙЗАЖНОЙ ФОТОСЪЕМКИ: ПЕРЕДНИЙ, СРЕДНИЙ, ДАЛЬНИЙ



Пейзаж с тремя планами. Фото В. Шимолина



Лето. Фото В. Шимолина



Пейзаж с перспективой.
Фото К. Дюрдь



Пейзаж с низким горизонтом. Фото В. Шимолина



Пейзаж с высоким горизонтом. Фото Ю. Иванова

ПЛАНЫ ПОРТРЕТНОЙ ФОТОСЪЕМКИ: СВЕРХКРУПНЫЙ, КРУПНЫЙ, СРЕДНИЙ, ОБЩИЙ



Крупный план.
Фото В. Шимолина



Средний план.
Фото В. Шимолина



Общий план



Сверхкрупный план. Фото В. Шимолина

ХАРАКТЕР ФОТОСЪЕМКИ. РЕПОРТАЖНЫЙ ПОРТРЕТ



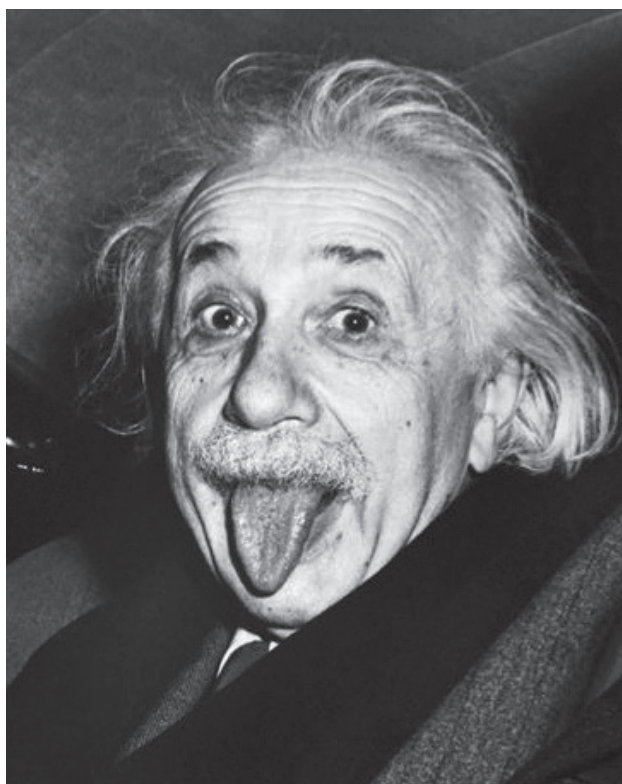
Классик. Мамайя. Фото В. Шимолина



Рио-рита. Мамайя. Фото В. Шимолина



Поцелуй на Таймс-сквер.
Фото А. Айзенштадта



Альберт Эйнштейн.
Фото А. Айзенштадта

В хрестоматийной для нескольких поколений советских журналистов статье «С чего начать?», опубликованной в газете «Искра», № 4, май 1901 г., В. И. Ленин отмечал: «Газета – не только коллективный пропагандист и коллективный агитатор, но также и коллективный организатор. В этом последнем отношении ее можно сравнить с лесами, которые строятся вокруг здания, намечают контуры постройки, облегчают сношения между отдельными строителями, помогают им распределять работу и обозревать общие результаты, достигнутые организованным трудом» [108, с. 11].

Слово несет в себе функции информационную и интерпретаторскую. Текст не дублирует изображение, а воздействует на читателя. Фотографию когда-то называли моментальной. Она лишь фиксирует фрагмент события. Серия фотографий констатирует отдельные эпизоды события. Технологии XXI в. позволяют вставлять в толстые журналы специальные гибкие «пленки-экраны», способные воспроизводить то или иное действие по аналогии с планшетом. Это технологическое новшество используют рекламные издания. Со временем его освою и периодические издания.

Коммуникативная функция фотожурналистики отчетливо проявляется во всех ее жанрах как элемент документального подтверждения явления или просто необычного факта, происходящего события, в ходе которого фотожурналист выступает в качестве очевидца или участника. Факты сенсационные – большая редкость. Однако фактов, заслуживающих обнародования, достаточно даже в небольшом населенном пункте. Как справедливо отметил Карел Чапек, «еще не было случая, чтобы газета содержала лишь краткое уведомление читателям, что за истекшие сутки ничего достопримечательного не произошло и поэтому писать не о чем».

Коммуникативная функция имеет прямое отношение и к личности фотожурналиста, который должен быть коммуникабельным (с ним легко общаться, иметь дело), эрудированным во многих вопросах политики, культуры, экономики. Иметь собственное «я», которое мы рассматриваем не только с позиций жизненной активности, как обладание внешним достоинством, но и с эстетической позиции – в поведении. Некоторые ее аспекты, проявления и достоинства – залог успешной карьеры фотожурналиста. Если рассматривать данную функцию в широком смысле, то к ней необходимо подходить как к науке, имеющей собственные законы и правила.

Любой исследователь журналистики стремится выразить свое видение предмета через определение функций, которые иногда совпадают, а иногда и противоречат друг другу. Л. Н. Федотова, например, выделяет в деятельности средств массовой информации функции информирования, воспитания, организации поведения, снятия напряжения, коммуникации. И. Д. Фомичева к числу функций СМИ относит коммуникативную, познавательную, ценностно-ориентирующую и социально-организаторскую, ведь СМИ «участвуют в информационном обеспечении познавательной, ценностно-ориентирующей, коммуникативной, социально-организаторской (разновидности преобразовательной) деятельности и тем самым имеют соответствующие функции для использующих их субъектов. Основа для выделения функций здесь очевидная: модель функций человеческой деятельности или ее видов» [219, с. 137].

Е. П. Прохоров, считая журналистику полифункциональной системой, выделяет следующие функции: *коммуникативную* – функцию общения, налаживания контактов, которую автор называет «исходной функцией журналистики»; *непосредственно организаторскую*, в которой «наиболее наглядно проявляется роль журналистики как “четвертой власти” в обществе»; *идеологическую* (социально-ориентирующую), связанную со стремлением «оказать глубокое влияние на мировоззренческие основы и ценностные ориентации аудитории, на самосознание людей, их идеалы и стремления, включая мотивацию поведенческих актов»; *культурно-образовательную*, заключающуюся, по мнению автора, в том, «чтобы, будучи одним из институтов культуры

общества, участвовать в пропаганде и распространении в жизни общества высоких культурных ценностей, воспитывать людей на образцах общемировой культуры, тем самым способствуя всестороннему развитию человека» [156, с. 59–60].

Большинство авторов приписывают фотожурналистике *рекламно-справочную функцию*, связанную с «удовлетворением утилитарных запросов в связи с миром увлечений разных слоев аудитории (сад, огород, туризм, коллекционирование, шахматы и т. д. и т. п.)», а также рекреативную – развлечения, получение удовольствия.

Основной функцией фотожурналистики, по нашему мнению, следует признать идеологическую, которую образно именуют «путеводителем по жизни». Обратим внимание, что смысл слова «идеология» (от греч. *Idea* – понятие, идея и *Logos* – учение) – система политических, правовых, нравственных, философских, религиозных, художественных взглядов и идей. Идеология отражает взгляды определенных слоев населения, групп, классов.

Данная функция направлена на формирование массового сознания, позволяет внедрять в него те или иные оценки явлений и фактов. Инициатива может исходить от конкретной личности, правящих партий, государства, а средства массовой информации выступают органом, распространяющим те или иные идеи, взгляды, мнения, формируют идеологию масс. Ключевую роль в этом процессе занимает фотожурналистика, облекающая их в зримые образы.

Идеологическая функция фотожурналистики означает на практике воздействие слова (текста) и изображения (фотографии, рисунка) на сознание читателя, его поведение, формирование мировоззрения. Фотография влияет на психологию восприятия читателя сильнее слова. Образность снимка достигается наглядным отражением окружающего мира, документальной основой изображения. Диапазон идеологической функции включает как констатацию факта, так и его обобщение.

В некоторых исследованиях делается попытка ввести понятие корректирующей функции, близкой к идеологической, вытекающей из нее. Используя данную функцию, СМИ формируют общественное мнение, определяют состояние массового сознания, включающее скрытое или явное отношение различных социальных общностей к проблемам, событиям действительности: например, в отношении глобальных общечеловеческих проблем – предотвращение экологической катастрофы, термоядерной, биологической войн, наркомании, торговли людьми и т. д. Публикации, содержащие корректирующую функцию, выступают в контрольной, консультативной и директивной формах.

В информационной подборке последних новостей редактором по указанию учредителя может печататься новостная фотохроника, содержащая исключительно негативные факты. Такие «черные» подборки применяют в контрпропагандистских целях, чтобы создать образ врага, очернить противника, вызвать в народных массах желание утвердить сильную власть, которая может быстро справиться с коррупцией, внешней агрессией, внезапной эпидемией, поддержать бедных и больных.

Фотография в фотозаметке, как и любом другом жанре фотожурналистики, «зрительная память истории», разновидность психолого-эмоционального искусства наблюдения, творческого осмысления реальности, образ-факт, остановленное мгновение, которое продолжается в пространстве.

В организаторской функции наглядно проявляется роль журналистики как «четвертой власти» в обществе. Если откровенно, данное определение преувеличено. И все же под эту функцию «подпадают» взаимоотношения СМИ с социальными институтами, структурами политической системы государства. В ней на практике реализуется контрольная и регулятивная деятельность печати.

Откуда же появился термин «четвертая власть»? «Fourth Estate» – «четвертое сословие» – метафорическое определение места и роли журналистики, средств массовой информации в обществе наряду с традиционными ветвями власти – законодательной, исполнительной, судебной – принадлежит английскому политику Эдмунду Берку (конец XVIII в.).

Возможность реализации организаторской функции СМИ доказывает ее право носить титул «четвертой власти». Сила ее зависит от страны или ареала обитания, конкретного региона, от влияния человеческого фактора.

В годы советской власти действенность данной функции подкреплялась соответствующими постановлениями ЦК КПСС и правительства. Зачастую эта функция несла в себе подфункцию контроля выполнения принятых решений. И в качестве таковой, как орган того или иного партийного комитета имела право осуществлять контролирующие функции, вскрывать недостатки в быту, общественной жизни, что повышало авторитет органа печати и журналиста.

Принадлежность журналиста к властным структурам открывала двери во многие кабинеты исполнительной власти, общественные, культурные учреждения и организации. Сегодня организаторская функция прессы изменилась, хотя и осталось право высказываться по определенным проблемам. Не будем конкретизировать это положение, оно четко прописано в соответствующей статье Закона о печати.

Организаторская функция – широкая по смыслу и значению. Формирование общественного мнения наиболее полно проявляет себя в аналитических (фотокорреспонденция) и художественно-публицистических (фотоочерк, фотоэссе) жанрах фотожурналистики.

Общественное мнение формируется стихийно в зависимости от социально-политической и экономической, криминальной ситуации в стране и мире, от уровня жизни населения, возможности удовлетворения культурных и материальных потребностей. Журналистика активно участвует в этом процессе, придавая ему организованность, влияет на общественное мнение с особой силой тогда, когда выступает в качестве контроля деятельности институтов власти, т. е. обладает моральной властью.

Хотя властные функции журналистики условны, именно они выражают общественные интересы. Публицистика подталкивает власть к решению проблем. В реализации функции проявляются субъективные организаторские способности и физические возможности журналиста, его умение планировать и успешно выполнять поставленную задачу.

Печатный орган выражает общественную точку зрения на актуальную проблему и таким образом может заставить институты власти действовать определенным образом в отношении решения экономических, идеологических, политических проблем. Но эта функция (информирования) влияет на институты власти лишь в том случае, когда та прислушивается к общественному мнению. СМИ способствуют тиражированию общественного мнения и в этом отношении выступают в союзе с социологическими центрами, институтами изучения общественного мнения, однако в отличие от них действуют более оперативно и доходчиво. Фотоиллюстрация усиливает воздействие на общественное мнение.

Организаторская функция журналистики аналогична личной инициативе в выборе кадра или субъекта фотосъемки, заставляет находиться в курсе событий, выполнить намеченное задание редакции, материализовать собственную идею. Эта функция может проявляться в авторском анализе проблемы, расследовании реальной ситуации или практики, за которым могут последовать определенные выводы,

предложения; в оценке решений государственных органов или учреждений, общественных организаций; в контроле за исполнением решений, соблюдением конституционных и правовых норм.

Классическим примером можно признать завершение фотокорреспонденций обращением издания к читателям и органам власти. К первым – с просьбой поддержать выступление прессы, ко вторым – откликнуться, оказать содействие, решить проблему своевременно.

Организаторская функция подразумевает поиск решения задач, умение найти общественно значимую тему, выбрать нужный жанр, который позволит раскрыть замысел и проиллюстрировать его.

Мастерство приходит со временем. Фотожурналист Василий Вяткин вспомнил как-то историю незадачливого фотографа, который не обременял себя необходимостью проникновения в духовный мир героя, его социальный статус: «Фотографу, который работал на Всесоюзной студии звукозаписи “Мелодия”, пианист мирового уровня Святослав Рихтер позволил прийти к себе домой и снять его портрет для обложки пластинки. Надев фрак и сядя за рояль, великий пианист спросил: “Что вам, молодой человек, сыграть?” Фотограф ответил: “Да все, что угодно, хоть “Чижик-Пыжик!”” Рихтер встал и произнес: “Вон отсюда!”»

Социальная функция фотожурналистики связана с идеологической. Основная ее задача – воспитывать, формировать в сознании людей значимость духовных, моральных, культурных ценностей, созданных обществом. Периодическая печать в советское время была перенасыщена портретами героев труда, передовиков производства. Если кто-нибудь заявит, что художественная фотография антагонистична документальной, позволим себе не согласиться. Чем больше художественности, образности несет в себе документальная фотография, тем сильнее ее эмоциональное воздействие на сознание читателя. Вопрос в том, что понимать под художественностью. Естественно, не может быть и речи о вмешательстве в документальную суть фотографии.

Фотографии на досках почета изображали замечательных людей, портреты которых создавали нередко дилетанты. Характерной чертой этих работ являлась «постановка»: шаблонность в позе, повороте головы, искусственной, ненатуральной улыбке. Подобный метод признания заслуг – «фото в газете» – признавался нормой морального поощрения.

Гедонистическая функция близка эвристической (способность побуждать в человеке жажду творчества). Ряд авторов указывают и на семиотическую функцию (художественные ценности как система знаков), зрелищную (искусство как развлечение, игра, отдых). Гедонизм (греч. *hedone* – удовольствие, наслаждение) – направление в этике, утверждающее наслаждение, удовольствие как высшую цель и основной мотив человеческого поведения. Стремление к наслаждению рассматривается как основное движущее начало человека, заложенное в него природой и предопределяющее все его действия. Основы гедонизма зародились в философии Древней Греции. Гедонистические мотивы получили распространение в эпоху Возрождения, в этических теориях просветителей, материалистов XVIII в., противодействующих религиозному пониманию нравственности (церковь отрицала земные блага и наслаждения, в том числе и сексуальные, объявляя их греховными; процветал аскетизм, ограничивающий сексуальную жизнь только рамками потребности продолжения человеческого рода). Большинство ученых считают, что принципы гедонизма лежат в основе сексуального поведения человека.

Как рассуждают некоторые эстеты, гедонистическая функция проявляется в обнаженной женской натуре, запечатленной фотоаппаратом, или в живописи. И это

не будет ошибкой, если обнаженная модель выглядит целомудренно. Вспомним работы живописцев и фотографов, хранящиеся и в Лувре, и в Национальном художественном музее. Немало открытий таят и фотографии современных мастеров, выставляемые на столичных и региональных вернисажах. Примечательно, что в них участвуют и профессиональные фотожурналисты.

В журналистских репортажных произведениях или иллюстративном материале несложно уловить «нотки» наслаждения их творца, которые возникают как реакция на удачно найденный ракурс, необычное выражение лица, словно сбросившего застывшую маску героя древнегреческого театра. Совершенные образы в очерках А. Аграновского, Г. Бочарова и фотографиях Ю. Иванова, Е. Козюли, А. Бирилко сближают визуально-вербальное, чувственное воздействие на зрителя и читателя.

Рекреативная (развлекательная) функция продолжает доминировать и успешно развиваться в информационном пространстве печатных и электронных СМИ: развлекательные ток-шоу, псевдоинтеллектуальные игры, срежиссированные обывательские разбирательства с нецензурщиной и потасовками превышают разумные пределы. «Стержнем» бульварной прессы, каналов ТВ стали три «С» — сплетни, скандалы, секс. Сюда же примыкают криминальные таблоиды с «легким чтением» об убийцах и маньяках, инопланетянах. Ректор Чикагского университета несколько десятилетий назад предсказывал падение уровня культуры масс: «Я предвижу время, когда благодаря телевидению люди не будут уметь ни читать, ни писать и будут вести животную жизнь» [216, с. 49]. Смысл выказывания затрагивает не технику передачи информации, а ее содержание и негативное воздействие на сознание пользователя.

Рекреативная функция реализуется тогда, когда читатель воспринимает текст и фотографию с удовольствием, заинтересованно, испытывая при этом эстетическое наслаждение, радость познания нового. Сказанное вряд ли можно отнести к гламурным изданиям. Лица и фигуры на глянцевых обложках безжизненны, вычурны, ненатуральны. Впрочем, у этих искусственно красивых изображений другие функции.

Креативная функция не имеет однозначного толкования. Наиболее удачным, на наш взгляд, является определение, сформулированное академиком Международной педагогической академии (Москва) А. В. Хуторским, который под креативностью понимает такие способности, как изобретательность, оригинальность, фантазия, интуиция, возможность решения проблем. Креативность, по нашему мнению, это совокупность творческих дарований, позволяющих реализовать смелые замыслы.

Рекламная функция стала составной частью жанра гламурного, салонного, постановочного портрета, заполонившего обложки иллюстрированных журналов мод и светской жизни. В объектив фотографов уже на заре XX в. попадали кинозвезды Одри Хепберн, Марлон Брандо, Грейс Келли, Мэрилин Монро. Глянцевые журналы покупают выходцы из всех слоев общества. «Отверженным» они позволяют напрямую прикоснуться к кумирам «фабрики грез». Подражание западным образцам рекламной фотожурналистики, нередко примитивного качества, вызывает определенную реакцию невзыскательных читателей, выросших на советской земле и воспитанных на иных образцах портретного творчества. В условиях рыночной экономики СМИ превращаются в типичные капиталистические предприятия, живущие на доходы от рекламы и потому имеющие с журналистикой лишь внешнее сходство.

Фотограф Энди Уорхол еще в 1963 г. определил «поп-арт» как любовь или «симпатию к вещам», потребительским товарам, поп-культуре. Годом ранее в Лос-Анджелесе прошла его первая персональная выставка, позитивные отклики получила работа «Банки с супом “Campball”». Спустя несколько лет по странному стечению обстоятельств приверженец поп-арта Э. Уорхол оказался замешанным

в скандальной истории. В 1968 г. оскорбленная им феминистка-экстремистка Валери Соланс стреляла в него, но, к счастью, не убила [220, с. 355].

Приверженцы «поп-арта» фотографировали банальные вещи, объекты быта, «бессмысленный парад предметов» в жанре натюрморта, выполняя и расширяя рекламные функции фотографии. В залах выставок современной фотографии можно встретить аналоги.

Утверждать, что создавать товар есть функция фотожурналистики, – преувеличение, равно как и формулировать вывод, что функциями журналистики являются сбор, хранение и т. п. информации, даже если под ней понимать только «уникальный общественный институт». В бытующих утверждениях, возможно, смешаны представления о функциях журналистики, которые ей свойственны, и информационных процессах.

М. В. Симкачева утверждает, что профессиональный образ современного российского журналиста складывается из умения приспосабливаться к стремительно меняющейся ситуации в обществе и СМИ. Мимикрия и подражательство рожают копии, которые всегда хуже оригинала. Причина – в отсутствии систематического образования, традиций многовековой культуры, желание получить прибыль, не считаясь с нормами морали.

Новое поколение фотожурналистов обвиняют во многих грехах, в числе которых прагматизм (манипулирование действительностью, ориентация на потребление), отсутствие конечной цели, падение значимости и престижа профессии, упадок духовности, нацеленность на сенсацию, упрощенность подходов к проблемам, дилетантизм, нечеткость мысли, вульгаризация творчества; «светский» образ жизни (высокий социальный статус, бросакая внешность) [181, с. 14]. Однако столь трагичные выводы преждевременны: формирование образа проходит объективно под воздействием опыта журналистов старшего поколения. Лучшие традиции прошлого участвуют и побеждают в естественном отборе на звание профессионала пера, микрофона, фотоаппарата и телекамеры.

Известный российский телевизионный деятель Эдуард Сагалаев заметил, что частное телевидение есть коммерческая фирма по производству памперсов. Бытующее в западной науке недоверие к классическому фотожурналистскому образованию, к теории и практике фотожурнализма порождает «новые» теории, авторы которых пытаются нивелировать принципы журналистской деятельности, выступают за вседозволенность иллюстраций.

В постсоветский период российские исследователи Я. Засурский, Л. Федот, А. Ширяев стали рассматривать журналистику вне идеологических канонов и рамок. Подобный метод «отрицания» лежит за пределами научного подхода.

Как реакция на процессы, происходящие в мировом сообществе, журналистская наука отметила новые направления и тенденции, возникшие в фотожурналистике, – «девестернизацию» и «индигенизацию». «Первое понятие, – отмечает М. В. Загидуллина, – представляет собой процесс пересмотра нормативного подхода к журналистике как единственно правильного и возможного (фактически способ критики сложившихся систем практической журналистики и исследований, с ней связанных). Второе понятие, по сути, является созидательным, конструктивным: на место “низвергаемой” англо-американской (“англосаксонской”) модели журналистики выдвигается национально (этнически, культурно, традиционно) ориентированная концепция коммуникации, которая и определяет уникальную (индигенизированную – от лат. *Indigo* – “туземный”) модель журнализма, сформированную в данном культурном пространстве. Фактически речь идет о научном исследова-

нии коммуникативной традиции (социокультурного ядра медиасистемы) в рамках исследования журналистики» [76, с. 151].

Человек как личность – главный объект изображения в пресс-фотографии, следовательно, и в фотожурналистике. Задача журналиста – показать человека – творца новой цивилизации, участника технологического прорыва, создающего общественно значимый продукт.

Фотография, живопись и скульптура имеют общие характеристики, методы и задачи. Взаимовлияние этих видов искусства можно проследить в лучших образцах художественного творчества. Так, встречаются утверждения, что импрессионизм вдохнул новую жизнь в живопись и скульптуру. Этот вид творчества (о чем забывают искусствоведы) родился по иным причинам, нежели указанные ими. Импрессионизм возник во второй половине XIX в. на волне научно-технического прогресса, поднятого на новый уровень бурным развитием капиталистических социально-политических преобразований. Малоизвестный факт: первая выставка импрессионистов, названная недоброжелателями «выставкой мятежников», проходила с 15 апреля по 15 мая 1874 г. в мастерской того самого фотографа Надара, который придумал фотографировать Париж с воздушного шара, с самой высокой точки. Один лишь этот факт свидетельствует о генетической связи живописи и светописа.

С полным правом подобное высказывание можно отнести и к фотографии. Великий француз, гениальный скульптор Огюст Роден (1840–1917) поднял этот вид искусства своим «Мыслителем» на небывалую высоту в тот самый период, когда Моне и Мане таким же образом обращались с живописью. Роденовский «Мыслитель» будоражит воображение неоднозначностью образа и тайной, которая не раскрыта до сего времени. О чем задумался обнаженный человек? Ответить не может никто, как и объяснить мимолетную улыбку Моны Лизы да Винчи. Именно Роден создал Человека будущего таким, каким он мог быть в его мечтах.

Социальную функцию фотожурналистики С. Г. Корконосенко считает сложным, многомерным явлением, которое не может быть рассмотрено в одной плоскости или под одним углом [97, с. 62]. Она не существует в отрыве от других, что позволяет ей раскрыть грани проявления функции идеологической, воспитательной, идейно-политической, нравственной, эстетико-художественной.

Самые верные представления о действительности оживляются дыханием фантазии. Известный актер Сергей Образцов, основатель знаменитого театра кукол в Москве, объездил полмира. Увиденное и познанное позволило ему оценить значение фотографии в постижении чужой культуры: «...и все, правда. Вы знаете только страну, в которой сделан снимок, и фамилию фотографа. Вы не знаете города, улицы, номера дома. Вы не знаете имен людей, которых видите на фотографии. Но вы знаете, что это существующий город и существующая улица и что у каждого человека есть его личное, а вовсе не собирательное имя и что-то, что вы видите, было. В какую-то единственную секунду было. И это ощущение возникает и нарастает в вас тем больше и тем сильнее, чем больше вы вглядываетесь в фотографию».

Говоря о реальности светописного изображения, документальной образности фотографии, нельзя забывать и об ее условности. Любое изображение есть подобие реальности, которое никогда не станет точной копией, поскольку между реальностью и снимком стоит фотограф. Отражение действительности субъективным взглядом связано с «техникой» отражения и субъективностью мышления фотографа.

Фотография в отличие от текста обладает множеством функций, среди которых превалирует документальная. И это – основное ее отличие от живописных произведений. Однако следует отличать фотографию на паспорт от фотопортрета, сделанного на память о друге, путешествии, красивом уголке природы. Деление

фотографии на любительскую и профессиональную условно. Документальность любительской фотографии заканчивается в тот момент, когда фотограф начинает искать привлекательный уголок натуры, проявляет стремление показать героя своего снимка с «выигрышного» ракурса. Фотография доказывает собственную универсальность, выполняя одновременно художественную и документальную функции.

Коммуникативные функции фотографии в графическом дизайне глубоко и всесторонне исследовала П. В. Лежанская. Фотоиллюстрацию она определяет как «фотографику в графическом дизайне». Фотография рассматривается автором как основное, первичное средство фотографии. Для создания визуального сообщения (т. е. изображения) необходимо обладать набором определенных средств, инструментов. В газетном деле, что подтверждает исследователь, это текст и изображение: фотография и рисунок. Далее следует противоречивый вывод о том, что «однако они являются дополнительными (вторичными): могут существовать продукты фотографии, в которых один из них либо они оба отсутствуют». Противоречивость в том, что жанры фотожурналистики как часть газетно-журнального продукта состоят из поясняющего изображение текста.

Фотографика, по утверждению П. Лежанской, облегчает потребителю восприятие сообщения, уменьшает время, необходимое ему для переработки поступающей информации, а также выполняет несколько коммуникативных функций: визуализации с высокой степенью документальности; быстрого привлечения внимания, оперативной детерминации, эмоционально-психологической выразительности.

«Функция быстрого привлечения внимания – формально динамические характеристики сообщения (технические, художественные, графические и другие средства оформления фотографии). Они в силу изначальной установки на коммуникацию ориентированы на создание стоп-эффекта, первичного обращения внимания потребителя на сообщение, которое потом будет воспринято в полном объеме; функция оперативной детерминации – легко воспринимаемый визуальный ряд фотографии, апеллирующий к разным группам потребителей, которые затрачивают меньше усилий для идентификации себя как потенциального целевого потребителя сообщения в корреляции со своей потребностью и информацией, представленной в сообщении; функция эмоционально-психологической выразительности доносит до потребителя образ сообщения, ориентируя и подготавливая его к “требуемой” эмоционально-психологической оценке сообщения» [106, с. 74–75].

П. Лежанская не опровергает сложившиеся классические принципы и функции фотожурналистики, основанные на законах композиции и изобразительно-выразительных средствах фотографии: линейную композицию, световой рисунок, цвет (колорит), тональность, контрастность, линейную и тональную перспективу. Сюда же автор причисляет изображаемый объект, влияющий на перечисленные характеристики, выбор месторасположения смыслового центра кадра.

Фотографика в том смысле, в котором его рассматривает П. В. Лежанская и другие исследователи фотожурналистики, объединяет все элементы высокой печати: рисунок шрифта (гарнитуру), его размер (кегель), растровые или графические изобразительно-выразительные элементы: штриховые рисунки или фотографии.

П. Лежанская в понятие фотографии вводит степень сопряженности фотоиллюстрации и вербального текста, которая позволяет выделять следующие изображения: полностью сопряженные (изображение адекватно, без потерь и переноса смысла передает содержание вербального сообщения); частично сопряженные (изображение частично связано с вербальным сообщением и требует для своего понимания включенности воспринимающего субъекта в ассоциативные и смыслообразующие

приемы, с помощью которых изображение связано с вербальным сообщением); несопряженные (изображение не связано с вербальным сообщением).

Преобладающая функция изображения, отмечает П. Лежанская, позволяет выделять изображения: выполняющие художественно-образную функцию (изображение несет автономную художественно-образную и смысловую нагрузку); выполняющие декоративную функцию (изображение не несет смысловой нагрузки); смешанные. Степень исполнительской сложности делит изображения на несложные (от одного до трех совмещенных изображений); сложные (более трех совмещенных изображений). Степень соответствия изображения реальности позволяет выделять изображения: реалистичные (необработанные фотоизображения, за исключением технической ретуши, которые точно передают внешний вид объекта, соответствующий реальности); идейно-образные (слабо обработанные фотоизображения, в которых большая часть «документальности» фотографии сохранена, основные признаки объекта легко узнаются, несмотря на стилистические изменения); проекционно-графические (сильно обработанные фотоизображения с преобладанием графических элементов, вследствие чего объект узнается благодаря не документальности изображения, а обобщенным родовым признакам) [107, с. 64].

Вышеизложенная точка зрения на природу изобразительной журналистики предполагает, что один и тот же объект фотографии может быть классифицирован по разным признакам. Возможность точного описания типов, к которым относится или должна относиться фотография, может использоваться в образовательных целях.

Единственное, что разграничивает оценочные подходы «документалистов» и «художников» к содержанию фотографии, так это возможность вмешательства в ее канву средствами монтажа: ранее – клея и ножниц, ныне – фотошопа. Именно по этой причине в современной фотографии выкристаллизовалось несколько направлений: этнографическо-социологическое, репортажное, плакатно-рекламное, художественно-конструктивное, декоративное, символическо-концептуальное, импрессионистское. Каждое выполняет специфическую культурно-коммуникативную функцию. Отметим, что направления взаимно не исключают друг друга. Фотожурналистика синтезирует текст и изображение, добиваясь наибольшего воздействия на читателя.

Методы влияния функций на человеческое сознание логико-гносеологические. Это методологические приемы аналитической журналистики, которая базируется на массе информационного, рекламно-справочного материала. Небывалое ранее проникновение средств массовой информации и коммуникации в жизнь общества повышает и ее ответственность за отражение жизни в соответствии с принципами журналистики: правдивости, объективности, документальности.

Но это в теории. На практике (в этом убеждают многочисленные примеры из жизни региональных изданий) достижения научно-технического прогресса не стали в полной мере ее достоянием, поскольку даже самые передовые идеи мертвы, если не овладевают сознанием масс.

Достоинство белорусской фотожурналистики в ее духовности, в предназначении выполнять функции «агитатора, пропагандиста, организатора», помощника человека, оказавшегося в беде или в затруднительной ситуации. Газетная продукция местной прессы несет в себе духовное начало. Однако распространять это утверждение на публикации всех региональных газет преждевременно.

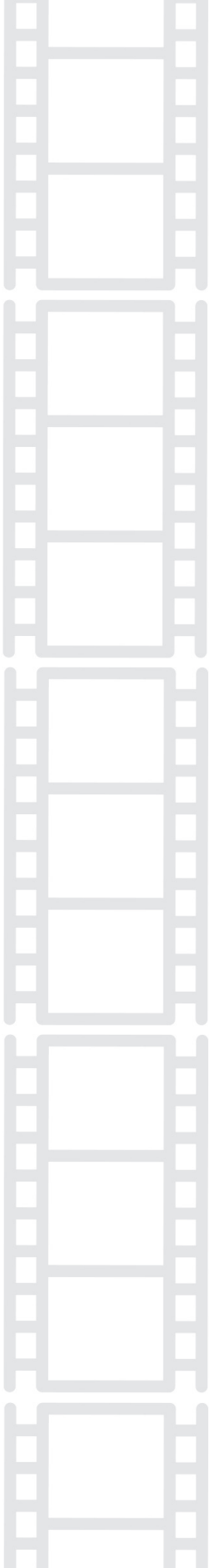
В практике районных СМИ сегодня широко используются методы подсознательного воздействия, когда отношение общества к тем или иным явлениям окружающего мира формируется с помощью стереотипных представлений, которые внедряются в поток новостей, вызывая в массовом сознании либо отрицательную,

либо положительную реакцию на конкретное событие. Студентка журфака, отлично владеющая фотосъемкой, проходившая практику в районной газете, зафиксировала в отчете: «Я столкнулась с тем, что редакторские представления о том, что такое норма, устарели лет на десять и больше. Они остались на уровне аналоговой фотографии. Никаких уступок, фотографии со смыслом в газете не пробиться. Лишь снятые в упор, желательно портретные, а лучше помпезно-постановочные. Стоит привести кому-то индивидуальное авторское видение, приближенное к искусству, их отвергают и заменяют максимально простыми».

Задача журналиста может заключаться в достижении собственных целей и целей организации, которую он представляет. Для направленного воздействия на общественное мнение ему необходимо знать и использовать максимальное количество функций, держать под контролем поток информации и распоряжаться им в благих целях. Буржуазная пропаганда за многие десятилетия выработала большое количество приемов манипулирования общественным сознанием, которые действительно эффективны и позволяют влиять на массу определенным образом. Для воздействия на аудиторию идеологически ангажированная журналистика использует определенные методы, среди которых преобладает дезинформация. Задача прогрессивной прессы – убеждать читателя в победе справедливости, добра над злом, неисчерпаемых возможностях человека-созидателя.

В процессе убеждения необходимо создать прочное, устойчивое отношение к данному явлению. Благодаря своей биологической природе человек подвержен внушению. Внушением считают воздействие на личность, приводящее к появлению у человека помимо его воли и сознания определенных чувств и/или побуждающее к совершению определенных действий. Находясь под воздействием внушения, человек не контролирует направленное на него воздействие. Проще всего внушить то, к чему он предрасположен.

Сама по себе деятельность СМИ, направленная на внушение чего-либо обществу, негуманна, поскольку люди не могут контролировать направленное на них воздействие и, соответственно, бессильны перед подобными внушениями.



2.2. ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ЖАНРОВЫХ ПРИЗНАКОВ ФОТОГРАФИИ В ФОТОЖУРНАЛИСТИКЕ

Жанровое многообразие публикаций в периодической печати свидетельствует об уровне профессионального мастерства журналистов, дизайнеров, технического персонала, изысканности редакционной политики и образовательном цензе редакции. По количеству жанров и качеству публикаций в СМИ можно судить о социальной сознательности, общественной активности и благосостоянии государства. Советская печать, например, изобиловала фельетонами, сатирическими рассказами, в которых «бичевались» (понятие из лексики того времени) буржуазные предрассудки, мещанство, страсть к накопительству, «низкопоклонство перед Западом», бюрократизм.

Жанровая структура фотожурналистики соотносится с типами содержания, которые позволяют представить объективную картину ее формирования. Созданию четкой классификации жанров фотожурналистики и решению ее проблем препятствуют субъективные факторы, выводы и наблюдения.

Некоторые исследователи увидели в политических переменах 90-х гг. прошлого века посыл к развитию национальной журналистики и фотографической документалистики. Исторический феномен, приведший к возникновению науки о фотожурналистике, – падение Советского Союза. Росчерком пера из истории журналистской науки исключался целый пласт советской фотожурналистики, накопившей богатейший творческий опыт, создавшей национальные школы фотодокументалистики в лице выдающихся фоторепортеров, снискавших своими работами мировую славу. Содержание фотожурналистского произведения определяется характером субъектно-объектных отношений, действующих в жур-

налистике, и зависит от задачи, которую ставит перед собой фоторепортер [40, с. 6]. Глубокое раскрытие содержания журналистского произведения зависит от творческих способностей автора, глубины знания предмета. Типология аудиовизуального творчества определяется субъективностью восприятия, эрудицией, культурой, типом мышления, личными пристрастиями фотожурналиста, его мировоззренческой позицией. Один и тот же объект исследования в журналистике может обладать различными содержательными планами, определенным объемом информации. Однако любое изображение на снимке рождает чувственное восприятие, которое на эмпирическом уровне зависит от абстрактного мышления автора. Это, на наш взгляд, создает условия образования еще одного вида жанров – информационно-аналитических.

При анализе жанров фотожурналистики возникают проблемы с их идентификацией, определением жанровых признаков и их значения в творческом процессе при создании информационного продукта.

Понятие «жанр» (фр. *genre*) имеет немало толкований. Например, род. «Большой энциклопедический словарь» трактует его как «исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства; тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания». Определение жанра журналистского произведения совпадает с понятием жанра художественного, поскольку обладает не только общими корнями, но и строится по его законам: имеет сюжет, образный язык, соблюдает логику изложения фактов, несет в себе назидательное начало. Определение в литературе понятия «жанр» – «житейская сценка» – можно воспринимать как упрощенное, но соотносящееся с жанром событийных или бытовых фотосъемок. Именно с фотографирования уличных сценок и началась эра журналистской репортажной фотографии.

Жанры фотографии и фотожурналистики появились как логическое продолжение развития живописных и литературных жанров.

Жанры живописи (портретные изображения людей и животных) возникли в палеолите несколько тысячелетий назад. Жанры литературные – в период язычества (Древняя Греция) и распространения христианства. Жанры фотографии появились на свет одновременно с первым изображением, полученным Ньепсом, и полностью соответствовали живописным жанрам. Так родились фотопортрет, фотопейзаж, фотонатюрморт, фотомонтаж. Жанры фотожурналистики ассимилировали родовые виды живописи: портрет, пейзаж, натюрморт, коллаж. Портрет – изображение человека, пейзаж – фиксация природы, натюрморт – предметов или их композиций, фотоколлаж или фотомонтаж – композиция из нескольких изображений.

В журналистской среде существует несколько синонимичных определений фотографических иллюстраций, публикуемых в периодической печати: газетная или журнальная фотография, пресс-фотография, журналистская фотография, репортажная фотография. Будем рассматривать их как синонимы.

При характеристике фотографий, публикуемых в прессе, некоторые поднимают их выше бытового уровня, а критериями оценок изображения служат понятия «хорошее» или «плохое». Законы композиции позволяют профессионально оценивать «продукт» фотографического творчества. Для этого следует усвоить и применять на практике устойчивые и проверенные временем термины, характеристики и формулировки.

Для определения жанров фотографий достаточно указать их исторически сложившиеся названия: *портрет, пейзаж, натюрморт, фотомонтаж (фотоколлаж)*. В научной литературе по фотожурналистике можно встретить другие названия, авторы которых ошибочно указывают вместо жанра характер фотосъемки. Так, например, возник жанр «уличная фотография». Портрет, сделанный на улице, должен отличаться от салонного, комнатного.

Под пейзажем понимают изображение природы или архитектурных сооружений. Так родился жанр городского, или архитектурного, пейзажа.

Как и портрет, пейзаж имеет собственные планы. Планы пейзажа не имеют ничего общего с планами портрета. *Планы фотопейзажа: передний, средний, дальний, задний.* Они используются для создания иллюзии глубины пространства. В жанрах фотожурналистики пейзаж показывает место развития события, создает определенное настроение, например в зависимости от погоды.

Исторически сложились два вида фотосъемки: в салоне, фотомастерской, а по мере развития фототехники, повышения ее мобильности, транспортабельности – репортажный. Характер фотосъемки принято считать *репортажным* (событийным, документальным) и *постановочным* (салонным, художественным).

При фотосъемке фотограф работает стоя, фотоаппарат в это время находится на уровне глаз. Это положение объектива принято называть средней точкой съемки. Традиционно так фотографируют дилетанты, не подозревая, что перемена положения фотоаппарата может изменить картинку по законам оптики в лучшую или худшую сторону. Профессионалы в работе точку съемки меняют постоянно.

Первоначально изображения в камере-обскуре, а затем и в фотоаппарате были круглыми, так как повторяли окружность фотообъектива. В подражание живописи светописное изображение стали заключать в рамки. Отсюда и возникли форматы фотографий: квадратные, горизонтальные и вертикальные.

Иногда приходится слышать мнение об условности деления фотографического изображения на жанры. «Условность» возникает лишь тогда, когда признаки жанра или отсутствуют, или выражены неточно. Например, портрет общего плана (фигура запечатлена в полный рост) настолько незначителен, что «теряется» на фоне пейзажа. Или изображение движущегося человека размыто, «смазано» по задумке автора, который таким образом решил передать движение своего персонажа в пространстве. Похожие «размытости» встречаются в работах представителей различных художественных течений и школ в художественной и документальной фотографии. Редко, но встречаются фотографии, жанр которых невозможно определить. Например, тень Венус Вильямс, снятая на корте с верхней точки. Автор снимка Сергей Киврин уверен, что знатоки тенниса определят, кому тень принадлежит, тем более что косички спортсменки «читаются».

Применение названных выше признаков и композиционных приемов в повседневном творчестве служит характеристикой мастерства фоторепортера.

Схематично фотографические жанры можно представить в виде таблицы, расположив в определенной последовательности, которая отражает частоту применения этих жанров в периодической печати.

Жанры фотографий в фотожурналистике

Фотопортрет	Фотопейзаж	Фотонатюрморт	Фотомонтаж (коллаж)	Фотоальбом
-------------	------------	---------------	------------------------	------------

По поводу понятия «точка съемки» существует немало противоречивых суждений. Место расположения фотоаппарата влияет на сюжет, придает выразительность и динамичность кадру даже в обычных обстоятельствах.

Точка съемки – место расположения объектива фотоаппарата в руках фотографа. Таким образом, и точка съемки, и сам фотоаппарат (точнее, объектив фотоаппарата) в момент нажатия на кнопку спуска «сливаются», фокусируются на уровне глаз.

Положение это принято называть центральной точкой съемки. Синонимы: средняя, нормальная. Любое расположение объектива фотоаппарата выше центральной точки съемки называется *верхней точкой съемки*, а ниже – *нижней*. Точка съемки – понятие условное, индивидуальное, поскольку имеет особенность: зависит не только от месторасположения фотографа, например при съемке с крыши, но и от его роста.

Первым в мире верхнюю точку для фотосъемки «поймал» Надар (Гаспар-Феликс Турнашон (1820–1910)), знаменитый французский фотограф, карикатурист, журналист, романист, родившийся в Париже. В 1855 г. он поднялся на воздушном шаре над французской столицей и начал фотографировать окрестности города на коллоидную пластинку. Сама по себе работа с камерой на небывалой высоте так удивила современников, что они зафиксировали подвиг фотографа, смелого воздухоплователя в дружеских шаржах. Насмешки не остановили отважного человека, и в том же году он запатентовал идею фотографирования с воздушного шара для картографии. Кстати, Надар фотографировал и ниже уровня земли: в 1861 г. он спустился в парижские катакомбы, а затем и в канализационную систему города. При этом *впервые в истории фотографии* использовал такой источник света, как электродуговая лампа.

В России первым поднялся в небо на воздушном шаре для фотосъемки поручик А. Кованько 15 мая 1886 г. В свободном полете он сфотографировал Санкт-Петербург с высоты 800 м. Его намерения носили военное назначение.

Фотопортрет – основной жанр фотожурналистики, заимствованный у живописцев. Процесс фотосъемки с момента рождения дагеротипа сдерживали две проблемы: длительная экспозиция при съемке, что объяснялось низкой светочувствительностью эмульсии, и сложный процесс обработки отснятого материала. Так возникла постановочная фотография.

Когда в 1925 г. в продаже появились малоформатные камеры, американский «кодак» и немецкая «лейка», это дало возможность фотографировать движущиеся объекты. Если выдержка при съемке камерой-обскурой длилась часами, то пленочные фотоаппараты обладали выдержками вплоть до 1/1000 секунды. Поэтому фотографии, фиксирующие мгновения движения в ходе события, получили названия репортажных, их авторов стали называть фоторепортерами. Метод (характер) подобной динамичной съемки получил название репортажного.

Широкую известность в конце XIX – начале XX в. приобрели авторы репортажных портретов и жанровых фотографий англичанин Роджер Фентон, американец Мэтью Брэди, россияне Карл Булла, Максим Дмитриев, а также белорусы: витебский дворянин Михаил Кусцинский, владельцы фотографических ателье в Полоцке – Иосиф Добровольский и в Гродно – Иван Садовский. Наставник известного белорусского фотографа М. Напсельбаума Викентий Осипович Боретти оставил память о себе как о мастере и постановочной, и репортажной фотографии. Он снимал горожан, городские виды и праздники, выполнял заказы богатых дворян в окрестностях Минска. М. С. Напсельбаум уже в зрелые годы вспоминал с теплотой годы ученичества у этого фотографа: «Фотография Боретти отличалась строгим вкусом, культурой мастерства. Боретти был сыном польского архитектора, интеллигентом и довольно образованным человеком. Мне посчастливилось – до сих пор благодарен моему первому учителю за то, что мне не пришлось в его мастерской столкнуться с пошлостью, мещанством и делячеством, господствовавшими тогда в городе. В доме Боретти я слушал Шопена, я видел портреты композитора Венявского, поэта Адама Мицкевича» [134, с. 9].

Между постановочной и репортажной съемками имеется не только различие, но и определенное сходство. Жанр один, метод фиксации объекта различный. По-

становочный портрет родился в парижских дагеротипных салонах, а репортажный возник в результате научно-технического прогресса, позволившего фотографировать личность в динамике события. Основные различия – в точках съемки (у салонной она единственная, центральная), ракурсах (в репортажной съемке углы расположения фотоаппарата меняются), а также в продолжительности съемки (в салоне можно немало времени отвести построению кадра, выбору освещения, созданию нужного настроения). Этот процесс салонной (домашней, дачной) съемки известный российский фотограф Р. А. Донской назвал «установочным», а жанр – «установочным портретом».

Фотосъемке «врасплох», созданию жанровых фотографий учил своих коллег русский авангардист и советский конструктивист Александр Родченко: «Пейзажи, головки и обнаженные женщины именуются художественной фотографией, а снимки текущих событий – фоторепортажем... Не все благополучно в фоторепортаже. И здесь трафарет и ложный реализм разложили работников этого настоящего дела. На пикнике клуба – я видел – репортеры стали устраивать инсценировки танцев и живописные группы на горке... Вообрази, какие бы оказались точки у фотографии, если б снял их неожиданно, врасплох? Но ведь снять врасплох трудно, а по системе позирования легко и скоро». Взгляды на природу фотографии у А. Родченко со временем менялись, что естественно для человека с аналитическим складом ума, но он всегда оставался приверженцем реалистического отражения действительности. Подтверждением служат сотни созданных им постановочных и репортажных портретов, из которых самыми впечатляющими, классическими остаются «Портрет матери», портреты поэта В. В. Маяковского, Лили Брик. Образ эпохи сохранился в его репортажных снимках массовых манифестаций, например марша физкультурников, военных парадов, репортажных портретах стахановца и прыгуна в воду с вышки.

Основной целью постановочной и репортажной съемки остается создание образа человека, а задачей – передача чувств, психологических переживаний, состояния внутреннего мира, души. В удачном портрете на первый план выходят неповторимая мимика, отражение мысли, переживаний, типичные жесты, позы, положение рук, тела.

«Творческая практика, – отмечает Т. Д. Орлова, – определилась с двумя началами фотографии – документальным и художественным. Всегда считалось, что фоторепортажу необходима в первую очередь убедительность документа. Фотоискусству – обобщающая сила образного строя. Сегодня фоторепортаж в лучших своих образцах заговорил языком образной публицистики» [143, с. 59].

Профессионализм заключается в умении виртуозно владеть всеми видами съемки в любых жизненных ситуациях. Одним из наиболее сложных моментов репортажной съемки принято считать оперативность: быстро снял, быстро передал в редакцию. Такую возможность предоставила фотожурналисту современная компьютерная техника. По утверждению Д. Костюкова, «оперативность – не только плюс, но и минус. Не имея возможности углубиться в событие, посвятить ему много времени, фотограф снимает только “сливки” – основное действие, но не снимает вокруг» [98, с. 134].

А вот иное мнение – Кирстен Соури, фоторедактора журнала «BBC Wild Life»: «Сейчас многие фотографы создают и поддерживают собственные интернет-сайты. Вы можете зайти и оценить изображение нужной вам картинке. На некоторых сайтах можно купить и тут же скачать снимок высокого качества. Так что вполне реально быстро добыть необходимую иллюстрацию» [117, с. 248].

Секреты искусства современного фотопортрета следует искать в прошлом, в классических, академических работах живописцев и фотографиях старых масте-

ров. Достоинством их произведений следует признать кропотливую работу с моделью, композицией кадра, цветом и светом, всем тем, чего сегодня лишены тысячи фоторепортеров, участников непрекращающейся погони за сенсационным кадром. Искать означает знакомиться с творчеством на выставках, проводимых художественными и историческими музеями, галереями искусств, вернисажами. Одно лишь лицезрение прекрасного творения рождает в сознании массу ассоциаций, впечатлений и эмоций. Все это вскоре проявит себя, спонтанно и независимо от желания фотографа. Такова специфика психологии отражения головного мозга.

Портрет – изображение человека или животного. Планы живописного портрета идентичны *планам фотопортрета: сверхкрупный, крупный, средний (грудной портрет), коленный, общий*.

Можно ли считать изображение животного или насекомого портретом? А. Шопенгауэр доказывал, что животные не могут быть портретируемы, так как «у животных есть только родовой характер, а не индивидуальный». Встречается мнение, что портреты могут быть написаны лишь с человека, так как его внешность демонстрирует эстетическое созерцание. К жанру портрета относятся изображения всех живых существ, за исключением представителей растительного мира. Не являются портретами изображения ликов Иисуса Христа, Богородицы и святых, поскольку выражают идеальный и обобщенный образ. Исключения составляют портреты святых Нового времени, написанные при их жизни или вскоре после смерти по воспоминаниям, либо же «портреты в образе какого-либо святого».

С момента возникновения фотографический портрет остается любимым, тонким, трудным и популярным жанром фотоискусства и фотожурналистики. Свое начало он берет от живописных портретов, обладает документальностью, которую невозможно передать кистью или карандашом. У фотографического и живописного портретов свои функции и задачи. Эту особенность отметил в 1840 г. Эдгар По: «По своей правдивости дагеротипная пластинка бесконечно более точна, нежели любое живописное произведение, сделанное руками человека» [229, с. 61].

Факт малоизвестный: жанр репортажного фотопортрета успешно освоил на заре развития фотографии один из наиболее знаменитых русских репортеров второй половины XIX – начала XX в. Владимир Гиляровский, «дядя Гиляй». Его титул короля русского репортажа никогда не оспаривался и не подвергался сомнению. Его методы поиска сюжетов и злободневных тем, манеру письма изучают студенты журналистских вузов только потому, что он глубоко познал жизнь всех слоев общества. А был ли знаком Гиляровский с фотоаппаратом? Ведь на годы его творчества пришлось развитие фототехники, а в натуре репортера всегда живет тяга ко всему новому.

Развеять сомнения помог сам знаменитый репортер. В рассказе «Дон, Днепр, Кремль» автор поделился впечатлениями от посещения древнего Московского Кремля, в котором велись реставрационные работы. Слово «велись» следовало взять в кавычки. Взору Гиляровского предстала знакомая и нам картина бесхозяйственности. Но не об этом типичном явлении, сохраняющемся веками, пойдет речь. В тексте наше внимание привлекла фраза автора: «Вместо лесов поставлены старые составные ручные лестницы, привязаны к крыше, связаны между собой длинными кольями, а на ступенях этих лестниц лежит по одной гибкой доске, на которых штукатуры и показывают чудеса головоломной гимнастики с риском собственной жизни! Я увековечил – эти, с позволения сказать, “леса” фотографическим фотоаппаратом!» [50, с. 208].

Следовательно, автор понимал, что его словам поверят меньше, нежели фотографии, и зафиксировал увиденное. Можно предположить, что снимок был опу-

бликован в одной из московских газет, в которых Владимир Алексеевич печатал очерки и рассказы.

Какой маркой фотоаппарата пользовался король русского репортажа, часто ли фотографировал, публиковались ли его работы в периодической печати? О широком выборе фототехники говорить не приходится. Самой распространенной камерой в Европе считался американский «кодак», произведенный на заводах Дж. Истмэна.

Однажды взяв в руки фотоаппарат, В. Гиляровский долго не выпускал его. Он запечатлевает волжские пейзажи, людей, его окружающих. Причем объектив фотоаппарата направлен и на друзей, в круг которых входили Максим Горький, Лев Толстой, Антон Чехов. Владимир Гиляровский таким образом предстает перед нами в неожиданном образе фоторепортера. Впрочем, почему в неожиданном? Пытливый ум репортера толкал его не только к приключениям, но и к изучению всего нового, чем оказался богат XIX век. Вот он прыгает в корзину воздушного шара, вот залезает в кабину самолета – смертельно опасного сооружения из деревянных брусков и брезента. Причем доверяет жизнь не малоизвестному любителю, а легендарному и отважному пилоту Сергею Уточкину.

В архивах сохранилось несколько фотографий, которые сделаны рукой дяди Гиляя. Изображены места, по которым он странствовал, герои его очерков. Фотографии Владимира Алексеевича удалось обнаружить Е. Киселевой, автору книги «Гиляровский на Волге».

Е. Киселева представляет нам неутомимого репортера лишь в роли фотографа, что не совсем верно. В. Гиляровский, освоивший фотоаппарат, выступает перед нашим современникам не только фотографом, но и фотожурналистом-исследователем, он изучает и описывает наиболее важные события и людей, отражает их образы и состояние в сложных жизненных обстоятельствах.

Вглядитесь в фотографии, сделанные неутомимым репортером. Планы портретов отличаются разнообразием. Максим Горький, например, сфотографирован средним планом, а люди на берегу Волги и у переправы – общим. Автор прекрасно чувствует перспективу и выстраивает центр композиции по ее законам. Задний план в его портретах, как правило, занимает пейзаж. Герои снимков не статичны, не позируют, они движутся. И это настоящие репортажные портреты.

Эта часть творческой биографии В. Гиляровского изучена мало, но ведь и предела для дальнейших исследований не существует. Творческое фотографическое наследие фоторепортера В. Гиляровского хранится не только на страницах пожелтевших журналов и газет, в которых он сотрудничал, но и в архивах.

Одно из существенных отличий репортажного портрета от постановочного в том, что первый требует подписи-текстовки, комментария и может быть заверстан в фотокорреспонденцию, фотоочерк, фоторепортаж. Салонная, постановочная фотография подписи не требует, поскольку изображает лицо или лица родственников, друзей и знакомых. В редких случаях подпись сохраняет на память дату, место и год съемки.

Журналисты скептически относятся к афоризму о том, что фотография стоит тысячи слов. Единственное место в композиции фотографии, которое не требует комментария или текстовки, – это выражение лица портретируемого. Опытный фоторепортер умеет вовремя нажать на спусковую кнопку, чтобы уловить наиболее удачное, соответствующее идее или сюжету, характерное выражение лица визави, раскрывающее его характер. Это умение не приходит само по себе, оно результат профессионализма, таланта, высокой культуры и эрудиции, накопленного багажа знаний фотографа.

Современная фототехника, настроенная на скоростную многокадровую съемку, может сама «поймать» уникальное мгновение. Автору остается лишь выбрать

из десятка кадров наилучший. Но и процесс отбора требует профессионализма. Бильд-редактор одного из западных изданий уточнил критерии отбора лучшей фотографии: «Хотя фоторедактор сам решает, какие художественные и образные характеристики иллюстраций необходимы в каждом конкретном случае, существуют стандартные реакции на изображение. Например, испытание ужаса при виде жертв катастрофы на фотографии. Хотя чаще реакция зрителя на изображение зависит от его вкусов, культурного развития и жизненного опыта... Сегодня по-прежнему отдается предпочтение фотографиям, которые способны поведать что-либо интересное. Тем не менее иллюстрация в этом смысле требует поддержки текста: слова усиливают повествовательную способность иллюстраций. Верно и то, что эффектная иллюстрация может изменить смысл статьи. Предположим, самая впечатляющая фотография из репортажа с мест боевых действий показывает улыбающихся людей. Если репортер планирует в материале рассказать о несчастье, которое испытывают страна и народ, то лучше выбрать другую иллюстрацию или добавить текст» [117, с. 257].

Перечислим критерии журналистской фотографии. Подпись под портретом – обязательное условие попадания изображения на страницы периодического издания. Текстовка имеет повествовательный смысл, подчеркивает документальность изображений. Чтобы определить место съемки, может понадобиться подпись, даже если на снимке изображены китайская фанза или японская пагода, католический костел или православный храм. Персона на снимке может быть легко узнаваема, если это известный государственный или общественный деятель. Но всегда ли журналист – автор снимка учитывает этические моменты, предлагая свое произведение в средства массовой информации? Фотопортрет в этом случае может нарушить чью-то частную жизнь, а потому следует получить согласие на публикацию, проверить состояние объекта или персонажа. Нередки случаи, когда фотография, взятая из архива или банка фотографий («фотобанка»), устарела или изображенный на ней человек ушел из жизни.

Для читателя немаловажное значение имеют выразительность кадра, которая передается блеском глаз, естественным выражением лица; рот портретируемого, на который зритель обязательно посмотрит после лицезрения глаз; руки, которые могут быть «говорящими», по-разному сложены.

Эротичность – основной компонент выразительности снимка, что подтверждают не только опросы, но и предпочтения большинства зрителей.

Экзотичность фотографии приветствуется в портрете, снятом на фоне заповедных мест и земель, редко посещаемых человеком, – в джунглях Амазонки или это Чернобыльский заповедник, закрытый для посещений.

Фотопейзаж в жанрах фотожурналистики используется для показа места действия. Слово это французское (*paysage* от *pays* – страна, местность), жанр изобразительного искусства, предметом изображения служит природа.

Не случайно журналист в любом своем материале отвечает на вопрос «где?». Фотопейзаж заменяет описание природы, ее состояния, времени года, и у читателей не возникает сомнений в правдивости публикации. Пейзажный фотокадр обладает характером, который может быть «героическим, фантастическим, лирическим и эпическим».

На заре появления фотографии пейзаж как жанр изобразительного искусства в «чистом» виде встречался на фотовыставках. С того момента как фотография стала неотъемлемой частью газетной полосы, картины природы, архитектурные памятники и сооружения, сопровождающие газетную публикацию, выполняют доку-

ментальную функцию. Композиционными элементами пейзажа служат перспектива, состояние атмосферы, воздушная и световая среда.

Пейзажи в зависимости от места проведения фотосъемки бывают сельскими, городскими (архитектурными, урбанистическими, индустриальными), морскими. С. Евгенов упоминает производственный пейзаж, получивший широкое распространение в годы первых пятилеток в Советском Союзе в 30–40-е гг. XX в.: «Производственный пейзаж стал вскоре монопольным жанром... Не было большей беды для “Союзфото”, как прозевать пуск очередной домны. Но генеральным жанром были панорамы – Днепростроя, Магнитостроя, Свирьстроя. В одном снимке – вся строительная площадка, а она тянулась на два – три километра, ее не мог охватить никакой объектив... Тогда фотограф в несколько приемов снимал с одной позиции весь фронт строительства по кускам, потом в редакции подгоняли куски и склеивали...» [74, с. 114].

Чаще других среди разновидностей пейзажной съемки можно встретить архитектурные (городские) и индустриальные пейзажи. Последние иногда называют «пейзажами, измененными человеком». Некоторые из них имеют ярко выраженную экологическую направленность. Например, известна серия снимков, выполненных белорусским фотожурналистом Евгением Козюлей, на тему бесхозяйственного отношения к природе.

Широкое распространение пейзажного жанра отмечается в последние тридцать лет. Причинами такого ажиотажа можно признать увлечение фотосъемками техногенных катастроф (например, чернобыльская, разразившаяся на территории бывшего СССР), эффективную пропагандистскую деятельность «зеленых», их шумные акции на суше и на море по предотвращению браконьерства и охране окружающей среды. Непременным атрибутом иллюстраций боевых действий в Донбассе (Украина), в Египте, Ираке, Ливане, Сирии становится картина природы или городских кварталов, обезображенных взрывами бомб и снарядов. В цветовой гамме снимков преобладают мрачные бордовые тона, зияют черные провалы разбитых стен и пустых окон домов.

Одними из наиболее «раскрученных» индустриальных пейзажей, созданных в недалеком прошлом, международным сообществом фотожурналистов признаны работы Эдварда Буртинского «Утилизация судов № 11, Читтагонг, Бангладеш» и Джозеля Стернфельда «Остатки железной дороги, 30-я улица, май 2000». По мнению критиков, крупноформатные работы Э. Буртинского раскрывают «ужас и красоту» индустриальных сцен. После посещения производства по утилизации судов автор описал впечатления в темных тонах: «Всюду работали несовершеннолетние; не существовало никаких правил или инструкций; люди травмировались. Для того чтобы заболеть, достаточно было поработать на удалении морской утилизационной краски, не говоря уже о токсических веществах внутри корпусов» [222, с. 514–515].

Под производственным пейзажем иногда подразумевают панорамное изображение множества строений на местности, полученное механическим склеиванием (монтажом) нескольких снимков, снятых последовательно. В послевоенные годы в Советском Союзе был сконструирован фотоаппарат «Горизонт» с вращающимся объективом, который и решил проблему панорамной съемки.

Задача пейзажной съемки – не только показать место действия, но и придать изображению документальную достоверность. Планы пейзажа – передний, средний и задний – придают изображению глубину. Иллюзия глубины пространства рождается психологией восприятия, зрительными особенностями индивидуума. Как только наш взгляд упирается в стену, забор или иное препятствие, изображенное на снимке, наше впечатление утрачивает остроту восприятия. Глубина простран-

ства создается линейной или туманной перспективой, расположением предметов. Перспектива – это условные линии, сходящиеся в одной точке далеко на горизонте. Наиболее ярко перспектива представлена в рисунках и фотографиях улиц и проспектов, уходящих в даль жилых кварталов.

План пейзажа – условное понятие, обозначающее отдаленность объектов съемки от фотографа. Каждый план имеет отличительные черты: фиксирует определенный предмет или существо. Наиболее схематично представлены планы театральной постановки: передний план на сцене отводится артистам, средний – статистам, а задний – декорациям (рисунки или фотографии леса, парка, строения, романтические развалины, морские просторы). В театральном мире существует амплуа – «артист переднего плана».

Легкость пейзажной съемки обманчива. Как и суждение, что уголок природы, попавший в объектив, можно снимать в любое время, так как он «никуда не убежит». А потому дилетанты уверены, что можно не спеша выбрать и точку съемки, и ракурс, и план, при желании можно подождать, когда солнце займет на небе нужное положение.

Важное место в пейзаже отводится небесной сфере. Определенное психологическое настроение картине придают облака. Перистые передают воздушность пространства, кучевые – время года. Грозовые создают мрачную осеннюю обстановку.

Фотограф при съемке пейзажа постоянно меняет линию горизонта: то поднимает ее под верхний срез видоискателя, то опускает. Все решает замысел. Захватывающе выглядят пейзажи известного белорусского фотожурналиста Евгения Козюли. Даже черно-белые снимки у него кажутся цветными: высокое угольно-черное небо, а на нем белесый след самолета, или облака, занимающие диагональ воздушного пространства, или клин журавлей, покидающих родину.

Пейзаж в репортаже – жанр психологический. «Философия фотопейзажа, – утверждал Е. Козюля, – есть философия автора».

В пейзажной фотографии для создания перспективы имеет значение размер деталей. На переднем плане можно встретить крупные предметы или их фрагменты, на среднем запечатлены небольшие, а на заднем – мелкие, нечеткие, размытые.

Среди профессионалов-фотографов существуют неписанные правила: традиционно считается, что линия горизонта, рассекающая пейзаж по горизонтали на две равные части, – нонсенс, дурной вкус.

Фотографируя пейзаж, любитель редко задумывается над темой и идеей отмеченной картины природы, еще реже подходит к осмыслению философского содержания увиденного. Фотографии, сделанные японцем Наоя Хатакеяма, показывают взаимоотношение природы и города. В его работах люди присутствуют лишь тогда, когда он изучает их вмешательство в пейзаж. В 2001 г. он представил на суд международного жюри полную глубоких метафор серию «Медленное стекло», изображающую город в уродливых линиях сквозь капли дождя на лобовом стекле автомобиля. Примерно в то же время белорусский фотограф, дизайнер Вадим Качан опубликовал альбом, отразивший картинку белорусской столицы в дождевых брызгах и овальных каплях дождя. Архитектурные памятники, постройки, автомобили, оккупировавшие улицы и проспекты, приобрели необычный, фантастический вид.

Нередко в профессиональном сленге фотографов или фотожурналистов можно встретить слово «оживляж». Так, лес, роща, лесная поляна и городская улица выглядят на снимке пустынными до тех пор, пока на их фоне не возникнет фигура человека, животного, легко узнаваемая конструкция, велосипед, машина например. Вот появился на лесной поляне грибник с лукошком, и картина оживает. Теперь в ней

есть сюжет и тема. Быть может, нужно посидеть в засаде, и, если повезет, на солнечную полянку выбежит пугливый заяц или осторожный олень. Тогда фотоработе не будет цены. Не случайно возник такой жанр, как фотоохота. Люди с фотоаппаратом, вооруженным длиннофокусной оптикой, часами сидят в засаде, в шалаше, ожидая встречи с лесными обитателями.

Признание ценителей съемок фауны заслужил фотоохотник Сергей Плыткевич, основатель журнала «Фотомания». На протяжении многих лет он одаривает читателей фотоальбомами с белорусскими пейзажами и скрытым от посторонних глаз миром обитателей лесов и полей. Если много лет назад Надар фотографировал архитектуру Парижа с воздушного шара, то С. Плыткевич использует достижение новейшей техники – винтокрылую машину. Такая верхняя точка съемки «с неба» дает возможность запечатлеть картины природы в необычном ракурсе и на большом пространстве, зафиксировать пугливого зверя в спокойной обстановке. Широкоугольный объектив, незаменимый при пейзажной съемке, охватывает безграничные пространства.

Появление фотоальбомов с пейзажами не дань моде, а попытка обобщить философию пейзажа в темах патриотизма и экологии, а сами фотоизображения приближаются к форме социологических и этнографических исследований. В Гродно многие годы плодотворно трудится в жанре фотопейзажа Александр Лосминский, автор множества фотоальбомов, посвященных красоте родного края. Свои работы он сопровождает лирическими стихотворными и прозаическими строками.

Долгое время в советских газетах процветал жанр фотоэтюда – разновидности пейзажа, который, как считали редакторы, украшал полосы, отвлекал читателя от бытовых проблем. Чаще всего место фотоэтюдов находилось под тематическими рубриками-«шапками»: «Литературная страница», «В часы досуга», «Для дома, для семьи».

В ХХI в. репортажные фотографии о наиболее ярких событиях потеснили живописные картинки-этюды с полос ежедневных газет. Но пейзаж не исчез, а широко распространился на страницах рекламных, специализированных туристических изданий, что отразило перемены, произошедшие в межгосударственных отношениях после падения «железного занавеса».

Натюрморт в периодическом издании не только документальная реальность. Он встречается практически во всех жанрах фотожурналистики. В фотозаметке – констатирует факт (не только удостоверяет производство новой модели часов, трактора, телевизора, но и показывает их внешний вид), в репортаже – демонстрирует атрибуты события, в фотоочерке – детализирует портрет героя, подчеркивает особенности деталей интерьера, обстановки, украшений, элементов одежды, показывает образцы изделий, произведений прикладного творчества.

Натюрморт – жанр в изобразительном искусстве (живопись, графика), посвященный изображению неодушевленных предметов: фруктов, срезанных цветов, битой дичи, посуды и т. п.

Дагеротипы, а затем и фотографии копировали живописные картины. Первыми в жанре натюрморта выступили Дагер и Тальбот. В 1839 г. натюрморты, созданные Дагером, попали к королю Баварии Людовику I и другим знатым особам Европы, что свидетельствует о высокой ценности работ, которые служили рекламной изобретателю светописной картинки. Натюрморты-дагеротипы имели высокую цену из-за дороговизны изготовления и уникальности, так как технология не позволяла создавать копии.

Исторически разнообразие натюрмортов проявляется в специфике художественных стилей и их исторической эволюции. В живописных работах натюрморт от-

носится к четко определенному жанру, рассматривается как изображение совокупности сгруппированных предметов, играющих декоративную либо ассоциативную роль. Натюрморт относится к искусству уже потому, что расположение предметов на снимке не бывает хаотичным, а строится по законам композиции. К тому же фотографии, перенимая правила и законы композиции, используют неодушевленные предметы как метафору или символ.

Среди первопроходцев в жанре фотонатюрморта мы встречаем Роджера Фентона, военного фотожурналиста, свидетеля и фотохроникера сражений Крымской войны (1853–1856).

Изображения, созданные Р. Фентоном, публиковались в виде гравюр (растрового клише еще не существовало) в лондонском периодическом издании «The Illustrated London». Они же выставлялись на всеобщее обозрение, так как имели определенную художественную ценность.

По заказу Британского музея в 1853–1860 гг. Р. Фентон выполнил серию натюрмортов из фруктов, цветов и керамических изделий. Изображения этих неодушевленных предметов (как правило, это фрукты) трехмерны и сегодня выглядят реалистично и контрастно, «сочно», кажутся отполированными. Современники называли его натюрморты впечатляющими. В них можно разглядеть даже отражения фотоприборов, которыми пользовался автор для создания иллюзии глубины пространства и объема: стереокамеры, среднеформатной, широкоформатной и еще одной, которую свидетели называли очень большой.

Итальянский философ Антонио Банфи, живший в конце XIX – начале XX в., рассматривал жанр натюрморта во взаимосвязи с конкретной исторической эпохой: «Элементы натюрморта, включенные в ренессансные портреты и столь обильные, например, в портретах Гольбейна, служат целям конкретно-исторической характеристики и предназначены, чтобы придать самой идеализации портрета совершенно особое значение» [13, с. 98].

В современной периодической печати натюрморты используются не для красоты, а выполняют служебную роль, отвечают на вопрос «что?»: показывают те или иные предметы интерьера, изготовленные на станках детали, то неодушевленное, что участвует в действии или сопровождает человека дома и на производстве, в офисе и на празднике урожая, в мастерской художника, в заводской лаборатории, сборочном цеху.

Образную сущность жанра фотонатюрморта составляет «задуманная организация мотива» (постановка). Кроме неодушевленных предметов на картинной плоскости иллюстраций этого жанра могут изображаться объекты живой природы: рыба, цветы, фрукты. В натюрморте вещи неподвижны, значит, спокойны, ведь расположены они в условном и организованном пространстве или в интерьере помещений. Фотограф использует крупный план, чтобы зритель мог лучше рассмотреть детали или предметы вблизи.

Однако и движущиеся персоны, люди и животные, входят в композицию натюрморта, дополняя его, создавая антураж и придавая привлекательность изображению. Новая модель трактора, например, может демонстрироваться на фоне индустриального пейзажа, заводских корпусов, расположенных на втором или заднем плане снимка. Первый экземпляр наручных часов (на переднем плане) демонстрирует эффектная фотомодель (на втором плане).

В натюрморте может возрастать значимость бытовых предметов. Особое внимание привлекают структура, детали, объемы, фактура поверхности изображенных предметов.

Создание натюрморта преследует определенную цель – вызвать позитивные ассоциации, передать декоративность и иллюзорность натуры. Элементы композиции

в натюрморте выполняют самостоятельную художественную задачу: придуманный образ рождает сложный смысловой контекст. В нем воплощаются вкусы и мода эпохи, социальные элементы искусства.

Будучи сознательно скомпонован, натюрморт, как и графика письма, содержит некий знак, символ, *сообщение*, тайное письмо – криптограмму. Вещи в определенном контексте могут становиться символами, которые отличаются не только многообразием, но и мировоззренческим и философским характером. Часы, например, символизируют быстротекущее время и тщетность бытия. Аналогична функция черепа, колосьев, светильника, догоревшей свечи. Игральные карты, курительные трубки, клочки бумаги, рукописи, печатные издания служат предметами раздумий о смысле бытия. Розы и лилии у верующих ассоциируются с Девой Марией и Благовещением. Цветы: гвоздики, флоксы, сирень – создают в кадре изящную визуальную эстетику.

Фотомонтаж – средство создания абстрактно-реальной картины действительности. Он обладает признаками изобразительного искусства. Его разновидности условно делятся на портретные, пейзажные, ассоциативные. Исходным материалом для создания фотомонтажа служат иллюстрации из архива редакции, автора или интернета, графические работы, опубликованные в периодической печати.

Фотомонтаж – не только жанр и метод получения нового изображения из нескольких снимков, негативов или рисунков, но и искусство абстрактной аллегории. С его помощью можно иллюстрировать и обобщать явления действительности, например позитивные или негативные ассоциации. Слово образовано от др.-греч. *φωτός* – *свет* и фр. *montage* – *сборка*.

Фотография, следовательно, не только позаимствовала у живописи жанры, но и создала собственный – фотомонтаж, возникший как одно из многих направлений творческого поиска в фотоискусстве и фотожурналистике. Фотография продемонстрировала широкие возможности, выполняя и художественную, и документальную функции. В таком синтетическом виде профессионального творчества, как фотожурналистика, обе функции слились в жанре фотомонтажа. Многокадровая компоновка жанров возникла тогда, когда средствами фотографии журналисту не удавалось раскрыть тему или сюжет своего произведения. Некоторые исследователи указывают такую нелогичную причину возникновения фотомонтажа, как необходимость «экономии печатной площади путем сближения двух снимков, которые в изобразительном ряду связаны друг с другом» [40, с. 70].

Если газетные портреты, пейзажи и натюрморты изначально служили документальным дополнением к новостным сообщениям о знаменательных событиях, то фотомонтаж позволял с помощью фотографий, клея и ножниц интерпретировать факты в соответствии с идеей автора. Появление жанра определялось не только желанием создать новый вид изобразительного искусства, удивить читателя диковиной композицией, но и попыткой, в редких случаях, исправить ошибки непрофессионального фотографа. У подобных «мастеров» находилось немало адвокатов: «Если на снимке в качестве “приложения” фигурирует немало случайного, не имеющего прямого отношения к затрагиваемой теме, – ваши снимки очень теряют в своей выразительности. Другое дело, если из отпечатков вырезать ножницами наиболее характерное, типичное... составить из этих вырезок одну или несколько композиций так, чтобы каждый предмет подчеркивал или дополнял картину» [150, с. 9].

В результате творчества из «старых» изображений рождается новое, отличное от прототипов. Так из частного рождается общее.

Вмешательство автора, его интерпретация готовых изображений требует высокого мастерства, профессионализма, знания предмета, исторических явлений и со-

бытий объективной действительности. Все вышесказанное относится к фотомонтажу именно политическому, выполняющему идеологическую или пропагандистскую функцию. Однако в этом жанре возникают проблемные вопросы правдивости и документальности нового изображения, которое рождено из изображений старых.

Фотомонтаж – искусство видения событий, фактов, явлений.

Впечатление, которое производит фотомонтаж, обусловлено зрительным расчленением кадра на детали, психологическим эффектом зрительного собирания образа композиционным завершением кадра. Лишь воображение автора позволяет увидеть конечное изображение. Его фантазия необходима для осмысливания сюжета и воплощения его в конкретное произведение.

Одним из первых и наиболее типичным представителем мастеров фотомонтажа признан Оскар Густав Рейландер (1813–1875), поразивший современников работой «Два образа (пути) жизни» (1857), созданной из тридцати фотографий. Эту дату большинство исследователей считают днем рождения нового жанра, соединившего документальную и художественную природу фотографии и пополнившего арсенал фотожурналистики. Встречается утверждение, что у истоков фотомонтажа стояли англичане Д. Хилл и Р. Адамсон, создавшие в 1843 г. из 470 портретов картину «Заседание Свободной церкви в Шотландии». К жанру фотомонтажа прибегал и замечательный сказочник Г.-Х. Андерсен, который иллюстрировал собственные произведения. Первым в Германии к фотомонтажу обратился основатель модернистского течения «Dada» Р. Хаусманн. В статье «Определение фотомонтажа» он изложил кредо нового направления в искусстве.

По технике исполнения различается фотомонтаж *аналоговый* и *электронный*. Аналоговый прием заключается в том, что из различных фотографий вырезаются нужные детали, желательно в необходимом масштабе, и склеиваются на листе бумаги. Далее следует пересъемка, при необходимости – ретушь. Компьютер упростил технику создания *электронного* фотомонтажа. Сегодня наиболее распространенными программами для его создания служат *Adobe Photoshop*, *Corel Photo-Paint*, *GIMP*.

Приверженцы фотомонтажа, подчеркивая уникальность своего творчества, объединялись в кружки и группы, чтобы выразить в причудливых композициях собственные мысли, чувства и замыслы и сообщить о них широкой общественности. Одно из подобных сообществ, объединившее известных фотографов, возникло в разгар Первой мировой войны и получило название *дадаизм*. Фундаментальной базой собственного творчества дадаисты признали перформанс, отраженный в жанрах фотокollaжа и фотомонтажа на страницах средств массовой информации [220, с. 192].

Новое искусство объединило множество стилей и направлений, отразившихся в фотографии, живописи, прикладном искусстве, архитектуре, промышленном производстве. Русский авангардизм, например, ассимилировал кубофутуризм, супрематизм, станковизм. В странах Западной Европы активизировались дадаисты, которые абстрагировались от жизненных реалий, чтобы перенестись в мир фантазий. Реалисты взялись за отражение проблем современной эпохи. Однако творческие искания первых и вторых послужили ценным опытом для последующих апологетов фотомонтажа.

Временем возникновения советского фотомонтажа в различных источниках считаются 20–30-е гг. XX в. Неповторимость и уникальность этого явления в том, что произрастало оно на новой почве: в искусстве, литературе, во всей культуре молодого советского государства ключевые посты занимали новаторы, экспериментаторы без какого-либо специального или вообще образования. Основным критерием мастерства объявлялись патриотизм, пролетарское происхождение, преданность идеям социалистической революции.

ФОРМАТЫ ФОТОСНИМКА:
КВАДРАТНЫЙ, ВЕРТИКАЛЬНЫЙ, ГОРИЗОНТАЛЬНЫЙ



Водители отдыхают. Турция. 2014 г.



Гладиаторы. Турция. 2014 г.

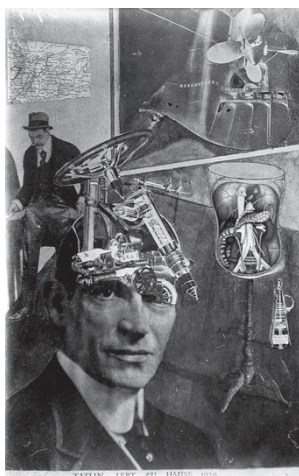


У причала. Турция. 2014 г. Фото В. Шимолина

ЖАНРЫ АЛЛЕГОРИИ И АГИТАЦИИ: ФОТОМОНТАЖ И ФОТОКОЛЛАЖ



Г. Клуцис



Р. Хаусманн



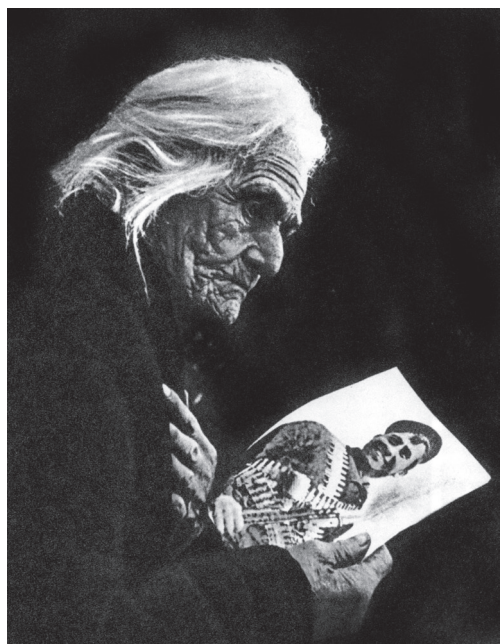
Г. Клуцис



Г. Байер. Городской житель



Л. Мохой-Надь



С. Коротков. Мать



А. Скурихин. Урожай



И. Куртов. Ветеран Великой Отечественной войны Анатолий Голимбиевский

КЛАССИКИ РЕПОРТАЖНОЙ СЪЕМКИ.
РОБЕРТ КАПА



Р. Капа (1913–1954)



Эрнст Хемингуэй на охоте



Танцующая пара на балу



Смерть солдата республиканской армии

ХАРАКТЕР ФОТОСЪЕМКИ. РЕПОРТАЖНЫЙ ПОРТРЕТ



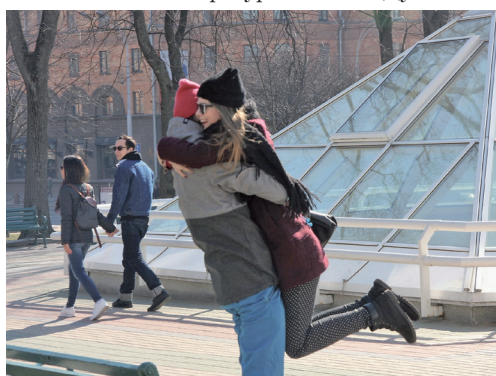
Соллист «Песняров» А. Кашепаров. Фото Ю. Иванова



Перекур. Фото Ю. Дубовской



У каждого свои заботы. Фото А. Мелеховой



Встреча. Фото Г. Высоцкой



Сложная задача.
Фото П. Грицкевич

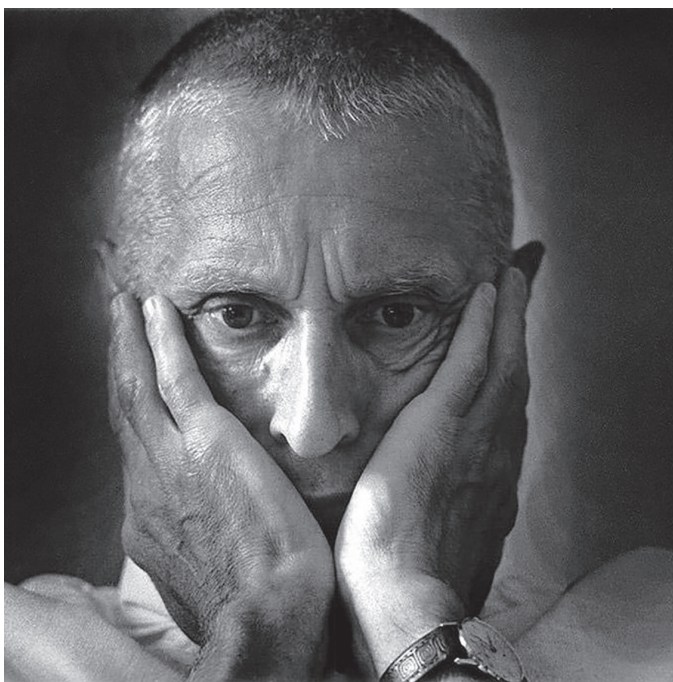


Ситуация.
Фото Д. Потапчик

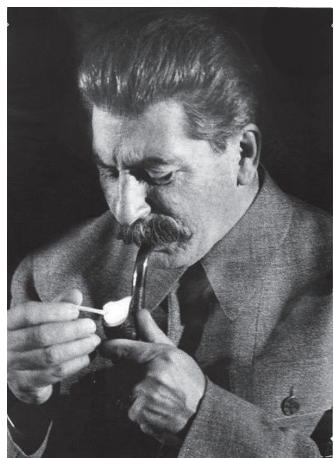
ЗВЕЗДЫ СОВЕТСКОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ.
МАКС АЛЬПЕРТ



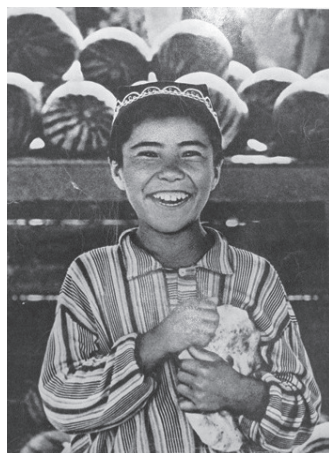
М. Альперт (1899–1980)



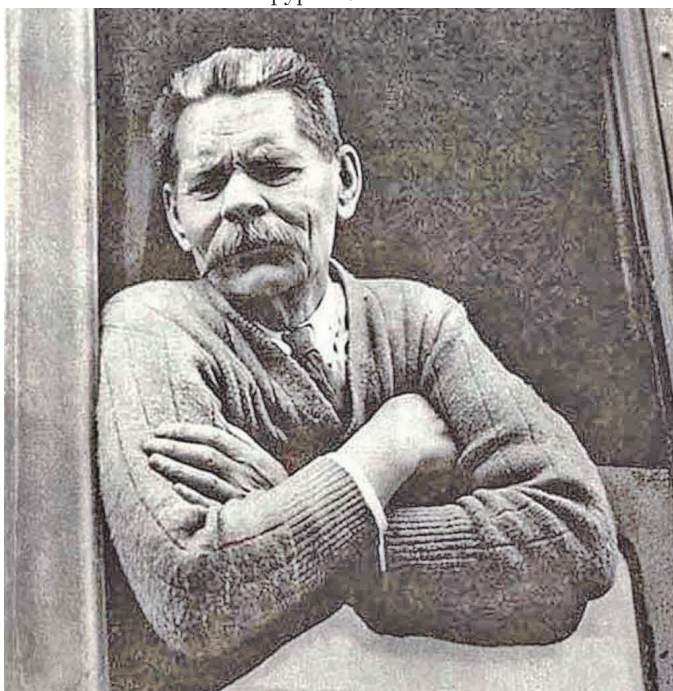
Хирург Н. Амосов



И. Сталин

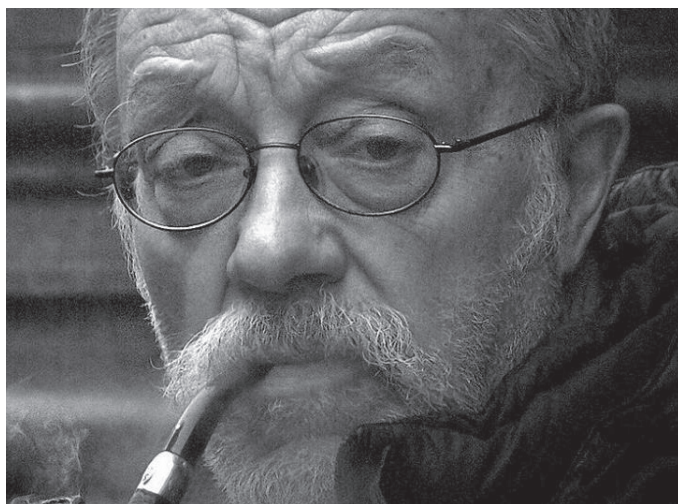


Горячая лепешка



М. Горький

ЗВЕЗДЫ СОВЕТСКОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ.
ЮРИЙ РОСТ



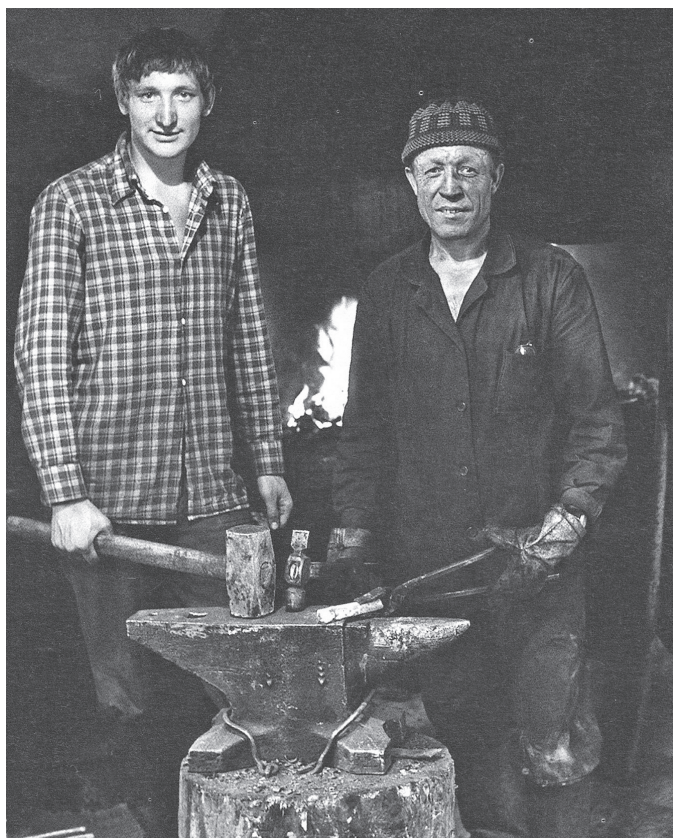
Ю. М. Рост (род. 1939)



Ветеран

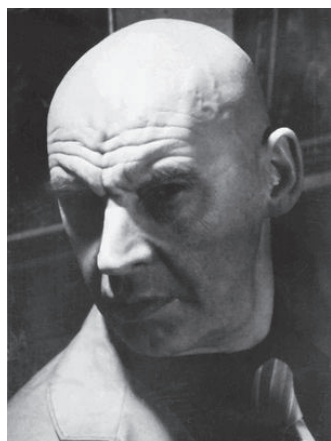


А. Фрейндлих



Кузнецы.
Блокадный хлеб (слева).

ОТ КОНСТРУКТИВИЗМА К ОСТРОМУ РАКУРСУ.
АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО



А. М. Родченко (1891–1956)



Портрет



Физкультурники



Рабфаковец



Прыжок с шестом



На параде.
Портрет В. Маяковского (справа)



В Советском Союзе визуальный монтаж был возведен в ранг уникального образца пролетарской культуры, творцами которого признавались Эль Лисицкий (1890–1941), Густав Клуцис (1895–1938) и Александр Родченко (1891–1956), достигший в этом жанре значительного успеха. В эти годы известность получила творческая группа Б. Игнатовича, члены которой, по оценке С. А. Морозова, «руководствуясь своей теорией... старались заполнить все поле кадра “активным материалом”, изображением объектов, которые именно в сочетании создавали бы представление о сюжете и теме» [130, с. 186]. Он же отмечал невысокую значимость создаваемого «продукта», в котором «немало было рассудочного, форма иной раз подавляла чувство» [130, с. 186]. В журнале «Советское фото» (1930. № 5) утверждалась социальная значимость фотомонтажа: «Проблема активной, синтетической, организующей сознание зрителей фотографии находит решение... лишь в фотомонтаже».

Чтобы понять содержание искусства советского фотомонтажа, необходимо представлять историческую, политическую и культурную обстановку, царившую в стране. Художники-конструктивисты утверждали, что фотомонтаж является «понятным языком советского революционного искусства». Свои способности художники применяли при создании агитационных плакатов, книжных иллюстраций, листовок и фотофресок. Идеологическая составляющая изобразительной пропаганды становилась доминирующей и в периодической печати, и в наглядной агитации, заполнявшей витрины магазинов, стены домов, внутренние помещения кинотеатров, клубов.

Первый этап становления и развития фотомонтажа в СССР можно связать с периодом Гражданской войны (1918–1921), а второй – с окончанием новой экономической политики (НЭП) и переходом к активной фазе социалистического строительства (1928–1941).

В журнале «Пролетарское фото» (1932. № 9. С. 29) содержалась сентенция: «Монтаж, так же как и кинофильм, превращает груды разрозненных кадров в стройный, последовательный, целеустремленный фоторассказ или фотоочерк». Неполнота данного определения очевидна. Ни фотография, ни фотомонтаж сами по себе без текстового ряда не могут быть жанрами фотожурналистики.

Приверженцы метода социалистического реализма опровергали аналогии с произведениями западных сторонников новаторского искусства. В учебниках и пособиях утверждалось, что развитие советского изобразительного искусства «проходило в длительной борьбе с враждебными влияниями чуждой идеологии – космополитизмом и буржуазным национализмом, с пережитками антиреалистических течений – формализмом, натурализмом, упрощенным, суженным, обедненным пониманием возможностей и средств реалистического метода» [25, с. 293]. Представители советской школы фотомонтажа выступали сторонниками метода социалистического реализма и коммунистической идеологии, выражали ей абсолютную преданность.

Советский фотомонтаж 20-х гг. противопоставлялся западноевропейскому, в частности немецкому, хотя между ними можно найти немало общих черт и характеристик. В Западной Европе в 20–30-е гг. прошлого века внимание общественности привлекли фотомонтажи немецкой художницы Ханы Хёх (1889–1978), сторонницы дадаизма, которая в 1920 г. выставила в Берлине концептуальный фотомонтаж, отразивший экономический и политический хаос, царивший в Веймарской республике после Первой мировой войны. В этом и других ее произведениях угадывается некоторое сходство с работами Александра Родченко, хотя данное обстоятельство может отражать единство стиля и техники исполнения.

Стилевое тождество с работами дадаистов можно проследить в фотомонтажах Густава Клуциса «Под знаменем Ленина. За строительство социализма» (1930) и немецких авторов Вили Руге (1882–1961), Яна Чихольда (1902–1974) в афише выставки «Film und Foto» – «Кино и фото» (1929), выполненной в жанре фотомонтажа. При внимательном рассмотрении можно обнаружить схожесть ракурсов и компоновки фрагментов фотографий Александра Родченко и Ласло Мохой-Надя («Вид с радиобашни», Берлин, 1928), а также немца Отто Умбера («Загадка улицы», 1928). В эти годы А. Родченко не раз упрекали в подражательстве, в западных заимствованиях, которые он категорически отрицал.

Фотомонтаж за свою историю не утратил связи с документальной природой фотографии, по-прежнему является произведением прикладного искусства. Попытки дать определение этому жанру не всегда удачны, так как любой вид творческой деятельности не укладывается в прокрустово ложе схем, законов, графиков, правил. Так, например, в некоторых научных источниках утверждается, что фотомонтаж есть соединение фрагментов объективной реальности, отраженных в нескольких снимках. По нашему мнению, данное определение неполно отражает значимость и внутреннее содержание жанра.

Газетная публицистика востребовала фотомонтаж прежде всего как средство отражения сложных социальных, политических и экономических процессов середины XX в. Побудительным мотивом к творчеству в жанре фотомонтажа стало стремление художников и фотографов осмыслить происходящие в обществе процессы, найти в нем свое место, отразить надежды «маленького человека» на мир и благополучие, стать выразителем группы лиц, объединений, партий. Фотомонтаж в советских СМИ выполнял в основном критическую миссию.

Публицистика (от лат. *publicus* – общественный) – род произведений, посвященных актуальным проблемам и явлениям текущей жизни общества; играет важную политическую и идеологическую роль как средство выражения плюрализма общественного мнения, формирующегося вокруг острых проблем жизни.

Для советских фотографов работа в новом, по сути экспериментальном, жанре расширяла творческий поиск, служила признаком благонадежности. Наибольшей признательности в 40-е гг. удостоились первооткрыватели советского фотомонтажа Г. Луцкис, Э. Лисицкий, А. Родченко, С. Сенькин, С. Телингатер. Критерий оценок их творчества отражал меру преданности авторов коммунистической идее.

Особое публицистическое звучание фотомонтаж приобрел в годы Великой Отечественной войны, когда стал оружием острой и злободневной политической сатиры. В нем едко высмеивались главари Третьего рейха, поражение нацистских войск под Москвой зимой 1941 г.

Военные фотомонтажи и плакаты выполняли агитационную функцию, вселяли в сознание советских воинов и мирного населения уверенность в неминуемой победе. Попадавшие во вражеский стан советские агитки становились идеологическим оружием. Немецкие войки представляли на плакатах и газетных страницах в образах мародеров и насильников. Конечно, слабыми противниками немецкие солдаты не были, но таковы законы военной пропаганды и агитации: враг показывался слабым и трусливым. Контент подобных произведений рассматривался с позиций идейного содержания, как результат процесса, при котором «подлинные фотографии, фотодокументы, соединенные вместе, образовывали не просто сумму кадров или их частей, а иную образно-смысловую структуру, обладающую своей спецификой, другим сатирическим или агитационным значением» [149, с. 9].

Огромную популярность получил в те годы фотомонтаж В. Корецкого «Воин Красной Армии, спаси!», опубликованный в газете «Правда» 5 августа 1942 г. и поз-

же распечатанный в виде плаката многомиллионным тиражом. Следует отметить и остросатирическое творчество периода Второй мировой войны американца немецкого происхождения Джона Хартфильда (Хельмута Херценфельда, 1891–1968). Гитлер включил в список своих личных врагов как Джона Хартфильда, так и советских мастеров фотомонтажа А. Житомирского и В. Корецкого.

На страницах советской печати публиковались фотомонтажи фотокорреспондентов фронтовых и армейских газет – уроженцев Беларуси Василия Аркашева, Александра Дитлова. Их творчество до сего времени практически не изучено, хотя в Белорусском государственном архиве кино- и фотофонодокументов в Дзержинске хранятся тысячи негативов, некоторые кадры из которых послужили основой создания фотомонтажей.

Один из фронтовых фоторепортеров «Фотохроники ТАСС» Василий Аркашев видел в документальной фотографии материал, нуждающийся в доработке, в дополнении, в фотомонтаже. Свою хрестоматийную работу «Воин-освободитель целует родную белорусскую землю» он определял как фотомонтаж, хотя разглядеть вмешательство извне невозможно. Лишь при пристальном рассмотрении можно догадаться, что фоторепортер впечатал в основной черно-белый снимок хмурые облака, которые не искажают правду истории, лишь придают изображению определенную глубину пространства и показывают суровость обстановки. Данную работу можно отнести к жанру фотоплаката, не требующего развернутого комментария.

На рубеже нового столетия фотомонтаж расширил ареал своего обитания благодаря новейшим электронным технологиям. Среди других жанров газетных иллюстраций он занимает не более 5–6 процентов. Газетные дизайнеры, используя компьютерные программы, привносят в фотомонтаж нечто оригинальное и необычное. В периодической печати этот вид иллюстраций наиболее ярко проявляет себя в сатирических, философских, политических, пропагандистских произведениях. В силу специфики содержания жанр получил максимальное распространение в материалах проблемного, криминального, философского характера: фотообвинениях, фотоэссе, фотоочерках. Редакции республиканских газет широко используют их в фотоанонсах на первых полосах.

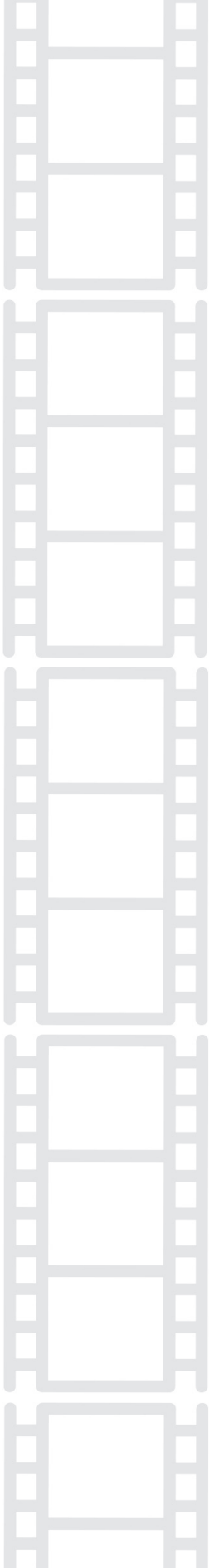
Серийные фотомонтажи содержат информационное начало. Выполненные на высоком художественном и идейном уровне, они раскрывают внутренний мир человека, откликаются на важнейшие мировые события. Впечатление, которое производит фотомонтаж, вызвано зрительным расчленением кадра на детали, психологическим эффектом зрительного восприятия образа, композиционным единством кадра. Создание автором нового изображения требует мастерства и профессионализма, знания предмета, исторических особенностей объективной действительности, происходящих в ней событий. Все вышесказанное относится прежде всего к фотомонтажу политическому, выполняющему идеологическую или пропагандистскую функцию. Однако, исходя из специфики творчества в этом жанре, возникают вопросы о правдивости созданного изображения, его документальности.

Тематический спектр произведений данного жанра весьма широк. Примерами иллюстрирования современной жизни посредством фотомонтажа могут служить работы, публикуемые на страницах республиканской газеты «СБ. Беларусь Сегодня». Фотомонтажи в центральной белорусской газете отличаются высокой техникой исполнения и глубиной содержания. На ее страницах в жанре фотомонтажа выполнены фотоанонсы. Он – неперменный атрибут аналитических публикаций, фотоочерков, фотоэссе. Фотоочерки, публикуемые в этой газете, выполнены на высоком художественном и идейном уровне, раскрывают внутренний мир героя, откликают-

ся на важнейшие мировые события. Их авторы стремятся передать в обобщенном и максимально доступном виде суть исследуемой автором проблемы.

Теория и практика советской печати признавала приоритет героико-патриотического и сатирического фотомонтажа как средства коммунистической пропаганды и агитации. В XXI в. искусство фотомонтажа стало многовекторным. Под воздействием политической конъюнктуры, из-за осложнений экономической ситуации фотомонтаж ослабил наступательный порыв, переключился на рекламу торговых и коммерческих услуг.

С появлением компьютерной техники и новейших технологий возникло несколько программ для создания оперативного фотомонтажа. В их числе – Adobe Photoshop, Corel Photo-Paint, GIMP. Но соединение нескольких фотографий в единую композицию не технический процесс, а художественное творчество. Компьютерная программа всего лишь инструмент в руках творца. Возрождение фотомонтажа может произойти уже в недалеком будущем, и связано оно с возрастающей ролью в прессе аналитических и художественно-публицистических жанров.



2.3. ЖАНРОВЫЕ МОДЕЛИ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ: ИДЕНТИФИКАЦИЯ, СИСТЕМАТИЗАЦИЯ, ОПТИМИЗАЦИЯ

Жанровое разнообразие публикаций в периодическом издании свидетельствует об уровне профессионализма журналистов, о слаженности труда всего коллектива редакции. Основа эффективной деятельности – высокий профессионализм и образовательный уровень каждого члена коллектива. По количеству жанров и качеству текста можно судить об общественной значимости издания и уровне его популярности, которые индексируются в газетном киоске.

Советская печать изобиловала иллюстрированными сатирическими и юмористическими жанрами: фельетонами, баснями, этюдами. Однако данный вид журналистского творчества имел узкую направленность и ограниченность тем. Авторы текстов, рисунков и фотографий подвергали обструкции «классический» контингент сограждан: мелких жуликов, торгашей, валютчиков, стилиаг, мелких чиновников-бюрократов, а также пороки – религиозные и буржуазные предрассудки: мещанство, накопительство, «низкопоклонство перед Западом», бюрократизм.

В 90-е – постперестроечные годы тематические и идеологические приоритеты критических и сатирических жанров изменились. Перемены принесли не только позитивные результаты – диктатура компартии исчезла, но и разделили некогда монолитную прессу: средства массовой информации оказались перед выбором учредителя – государственного или частного. Провозглашенная свобода выражения мыслей, выбора тематического направления, степени иллюстрирования попала в тиски рыночных отношений,

диктуемых спросом и предложением на газетно-журнальном рынке. Частные средства массовой информации превратились в рупор коммерческих объединений, инструмент проведения рекламных кампаний и даже орудие политической борьбы, в которой применяли недозволенные средства: ложь и клевету, публикацию непроверенных данных.

Широкое распространение интернета усилило эти тенденции. Однако позитивным моментом в развитии белорусских СМИ на рубеже XX–XXI вв. следует признать наступившую стабилизацию: приобретение собственного лица, укрепление на рынке отечественных массмедиа, выработка оптимальных форм и методов подачи информации. Завершил период «разброда и шатания» Закон Республики Беларусь «О печати и других средствах массовой информации».

На каждом историческом этапе фотожурналистика обогащалась новыми жанрами, а вместе с тем и новыми творческими методами изложения, интерпретации фактического материала. Не изменилась традиция и в новом столетии. Примером и образцом в этом направлении выступают медиахолдинги газет «СБ. Беларусь Сегодня» и «Звезда». Входящие в объединения периодические издания и их электронные версии широко применяют классические виды жанров советской прессы: информационные, аналитические и художественно-публицистические.

Современная журналистская наука (мы в данной работе исследуем материалы научных трудов и газетных публикаций, созданных на постсоветском пространстве) пытается из практической деятельности наиболее массовых изданий извлечь примеры новых форм подачи фактов, обобщить накопленный опыт и открыть новые жанры журналистики и фотожурналистики. Однако стремление внести в журналистику новизну порой приводит к появлению определений и понятий, изложенных псевдонаучным языком, насыщенных иностранными словами и терминами. Сторонники новаций доказывают необходимость в англо-нижегородских неологизмах расширением форм и методов работы, назревшей ревизией классических методов построения публикаций. Так возникают оригинально звучащие, но чужеродные термины «эвент экшн», «инфотейнтмент», «бильдизация», «финишинг», «хедлайн», «жесткая новость», «мягкая новость».

В научной литературе по журналистике стали встречаться голословные, не подтвержденные вескими доказательствами, утверждения: «То, что раньше называли репортажем, таковым на самом деле не являлось. Жанроведение, существовавшее в советской журналистике, было сдвинуто на один шаг. То, что называлось репортажем, было следующим жанром. То, что считали очерком, было следующим жанром, то, что называлось новеллой, было следующим жанром. Все было смещено на один ход» [147, с. 328].

Серьезные белорусские издания сохраняют верность классическим традициям. Творческим подходом к написанию материалов отличается журналистский коллектив редакции газеты «СБ. Беларусь Сегодня». Каждая публикация соответствует классическим канонам сложившихся жанров журналистики и фотожурналистики. В основу предложенной нами классификации жанров фотожурналистики положены творческие методы, выработанные коллективом этой редакции. Публикации газеты, образцы газетной графики и компьютерной верстки имеют не только прикладное значение, но и научное, поскольку могут служить учебным и наглядным пособием для подготовки специалистов в Институте журналистики БГУ, ориентиром для успешного развития.

В региональной белорусской прессе широко представлены информационные жанры, в которых доминируют заметка или фотозаметка, фотоинтервью одного

вида. В результате такого упрощенного подхода теряется целый пласт аналитических публикаций, отражающих злободневные темы местной жизни. Читатель реагирует на подобное отношение к своим запросам отказом покупать бессодержательные издания.

Еще одной причиной снижения читательского интереса (спроса) к периодической печати является, на наш взгляд, падение культурного и образовательного уровня корреспондентов и редакторов, «разбухание» штатного аппарата редакции, бюджетное дотирование, вызывающее пассивность редакционной политики.

Язык публикаций подобных изданий отличается изобилием газетных штампов, а иллюстрации содержат стереотипы постановочной фотосъемки: позы изображенных лиц и фигур практически не отличаются.

Жанровый контент публикаций ограничивается, как правило, информационными сообщениями. Наиболее же острой проблемой современной фотожурналистики следует признать отсутствие четкой, научно обоснованной классификации жанров и их определений. Каждый автор научного исследования стремится внедрить в сознание читателя собственную трактовку признаков и особенностей уже сложившихся терминов.

Известный белорусский ученый Б. В. Стрельцов оценил значение газетных жанров в многообразном отражении действительности; определял их «как модели отражения конкретных фактов (событий, явлений, происшествий) и аналитической интерпретации ситуаций и процессов во всех сферах жизнедеятельности общества» [199, с. 4]. Исследователь подчеркивал, что одно и то же содержание может по объективным причинам воплотиться в разную форму, например заметки или зарисовки. В окончательном виде содержание и форма составляют одно целое и в органичном единстве воспринимаются читателем [200, с. 124].

В зависимости от выбранного метода отражения текстовая структура, авторский монолог и манера повествования меняются. Б. В. Стрельцов отмечает, что «жанры – категория хотя и подвижная, но устойчивая» [200, с. 4].

В справочнике «Журналистика: ад А да Я» *жанр* в журналистике определяется как «относительно устойчивая композиционно-речевая (композиционно-синтаксическая) схема, которая реализует определенные абстрактные отношения к действительности, определяет способ отражения, характер отношения к реальности, степень и глубину охвата материала и создается относительно устойчивым сочетанием компонентов авторской речи с компонентами чужой речи» [32, с. 38]. Данное определение описывает жанр как схему, раскрывающую единство содержания («отношение к действительности») и формы («способ отражения»).

Однако наиболее простым и содержательным можно назвать определение, сформулированное Н. И. Вороном в работе «Жанры советской фотожурналистики»: «Жанр – это тип произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания» [40, с. 20].

Для модели каждого жанра характерны определенные признаки: конкретное назначение, характер отображения объекта, своеобразие композиции, масштаб выводов и обобщений, характер речевых и стилистических средств.

Некоторыми исследователями он трактуется упрощенно, как один из видов профессиональной деятельности. Известный белорусский театральный критик Т. Д. Орлова настаивает на том, что «авторство как одно из кардинальных понятий культуры сегодня игнорирует жанровую компоненту» [144, с. 321]. «Безжанровость» некоторых произведений современных журналистов проявляется в жанровой размытости и эклектичности содержания. Рассуждая о вариативности подходов к клас-

сификации жанров в журналистике, Л. П. Саенкова отмечает, что понятие «жанр» значительно потеснено понятием «текст», что «жанровая классификация – понятие весьма относительное, а сохранение четких формальных жанровых признаков сегодня практически невозможно» [173, с. 292].

Но жанр – еще и конструкция журналистского произведения, построение его элементов по законам логики, индукции или дедукции. Жанр – результат эволюции и исторического отбора. В определение жанра следует включать и метод как совокупность принципов и функций, способствующих решению основных задач творческой деятельности журналиста. В этом смысле известный исследователь журналистики Н. Т. Фрольцова трактует фотожурналистику как публичную сферу жанрово-творческой деятельности. Отсюда следует вывод: меняется публичная (*public* – общественный) сфера – меняются жанры, во-первых, как формы выполнения фотожурналистом социального заказа (например, знаменитый фотоплакат с командиром, поднимающим солдат в атаку, хотя снимок делался как фоторепортаж), во-вторых, как результат осознания творческим субъектом своей социальной роли в формировании общественного мнения и, шире, общественного сознания конкретной эпохи.

Иногда жанром называют «совокупность произведений какого-либо направления художественного творчества». В. В. Ученова утверждает, что «жанр – это исторически устойчивая форма журналистских произведений, способ «упаковки» фактов и мыслей» [216, с. 191]. Деление на жанры относительно и условно, как и формат жанра, они не имеют четких границ. Научный анализ позволяет выделить и систематизировать признаки жанра, дать ему научное определение.

Жанровые законы нельзя игнорировать, но их нарушение редко ставится в вину автору. Авторы научных публикаций до сего времени не пришли к консенсусу по количеству и признакам жанров фотожурналистики. В своих работах они насчитывают их от трех до четырех и более.

В некоторых современных пособиях наблюдается тенденция упростить систему жанров и их виды. «Справочник молодого журналиста» трактует понятия, ставшие классическими, весьма прямолинейно и неточно: «Жанры фотожурналистики – виды отражения окружающего мира посредством иллюстраций». Авторы справочника сократили виды жанров до двух: информационных и публицистических. К первому они относят фотозаметку, фотозарисовку, фоторепортаж, ко второму – фотокорреспонденцию, фотоочерк, фотомонтаж [192, с. 116]. Вольно составители справочника относятся и к принципам журналистики, определяя их упрощенно как «общие правила и нормы информационной деятельности СМИ при выполнении ими своих функций» [192, с. 304].

Писатель Василь Быков выступал за сохранение канонов литературного произведения: «Жанровые законы, – отмечал он, – остаются в силе, и безнаказанно преступать их невозможно». «Когда о признаках жанра забывают, – утверждала В. Ученова, – рождается суррогат» [216, с. 193]. Но выбор жанра остается за журналистом. Жанр определяет методику сбора фактического материала, сроки выполнения задания, даже размер публикации оговаривается в редакции.

Журналисты создают вербально-визуальные произведения, воплощенные в конкретном жанре. Единичное произведение жанра не создает. Жанр формируется в процессе естественного отбора значительного количества публикаций. Эта закономерность основана не только на знаниях, но и на особом душевном состоянии, складе ума, которое именуется вдохновением. Журналистика синтезирует ремесло и вдохновенное творчество.

В первых периодических изданиях XVI–XVII вв. бытовали такие жанры, как реляция, хроника, письмо. С развитием межгосударственных отношений и модернизацией полиграфического производства газеты начинают добиваться оперативности сбора и публикации сообщений, их документальной подлинности и краткости изложения, что и становится причиной появления новых жанров: репортажа, корреспонденции, передовой статьи, обозрения.

Изучение периодической печати XX–XXI вв. приводит к выводу, что жанровая система журналистики претерпела количественные и качественные перемены. Журналистика поднялась на новый уровень, приобрела новые черты, характеристики и силу воздействия на читателя. На страницах периодических изданий и новостных сайтах интернета прочно утвердилась мегафотожурналистика, рожденная слиянием вербальных и видеовизуальных компонентов. Жанры фотожурналистики доминируют в информационном пространстве. Их конструкция практически сохранилась. Изменились лишь формы существования и оперативность передачи информации от автора к потребителям.

По признанию ряда ученых, «очерк, занимавший на страницах печати столь значительное место в 1960–1990 гг., становится редкостью» [89, с. 194].

В 1991 г. Н. И. Ворон основными видами жанров в фотожурналистике признавал *информационные* и *публицистические*. К первому он относил фотозаметку, фотозарисовку, фоторепортаж, ко второму – фотокорреспонденцию, фотоочерк, фотомонтаж [40, с. 23]. Неправомерность подобного видового определения очевидна, поскольку в один вид объединены жанры фотожурналистики и фотографии.

В классификации, предложенной Н. И. Вороном, не нашлось места одному из самых распространенных нынче жанров фотожурналистики – фотоинтервью с его разновидностями, а фотокорреспонденцию, жанр аналитический по нашей классификации, автор отнес к жанрам публицистическим. Правомерность этого утверждения не оспаривается, так как понятие «публицистика» очень широко.

Фотомонтаж не может принадлежать ни к одному из жанров журналистики, так как является визуальной, оформительской, иллюстративной частью любого журналистского произведения: фотозаметки, фотоинтервью, фоторепортажа.

И. Д. Бальтерманц жанровую структуру фотожурналистики разделила на три основных вида: «Мы ограничимся лишь определением ряда особенностей фотографий, относящихся к *информационным, аналитическим и художественно-публицистическим жанрам*» [11, с. 40]. Однако в дальнейших рассуждениях автор нарушает логику жанровых конструкций, заявляя, что «к информационным жанрам в теории и практике журналистики относятся заметка, репортаж, интервью, отчет. Иногда зарисовка. Фотожурналистика менее “вариантна”. В ее теории и практике принято такое понятие, как *информационная фотография*, а также *репортаж*» [11, с. 40]. Отметим, информационным является любое произведение журналистики, фотожурналистики и даже беллетристики, так как содержит самую разнообразную информацию. *Поэтому следует определиться, что же считать информационным жанром.* В фотожурналистике к нему относятся фотозаметка, фотоинтервью и фоторепортаж.

С научных позиций следует оценивать и значение фотографии, которая вне зависимости от творческого метода, места, времени и характера съемки, времени всегда является информационной, документальной, т. е. содержащей ценные, полезные, актуальные сведения.

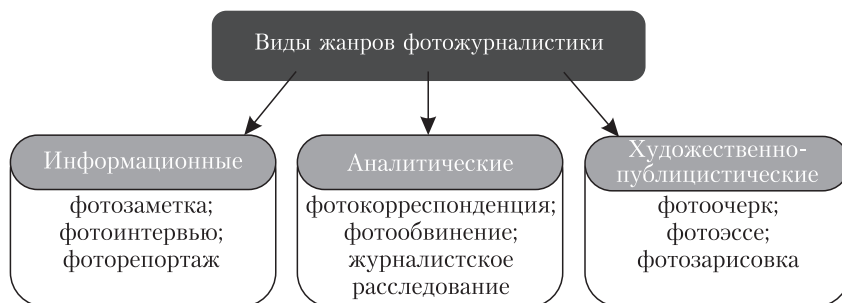
Фотографию, по нашему мнению, следует характеризовать по методу (способу) съемки, который может быть репортажным (документальным, событийным) и постановочным (салонным, художественным).

Фотография в зависимости от мастерства фотографа условно делится на любительскую и профессиональную. Традиционно сложилось мнение, что в редакциях средств массовой информации работают исключительно профессионалы. В справедливости этого утверждения сомневаются скептики, они стирают грань между первыми и вторыми отрядами фотографов. Современная фототехника, считают они, позволяет получить высокое качество изображения и без профессиональной подготовки. В пользу подобного утверждения свидетельствуют страницы газетной и журнальной периодики, заполненные редкими, порой уникальными, сенсационными кадрами, «выхваченными» из жизни фотографами-любителями в самых неожиданных местах и в непредвиденных ситуациях. Отметим, что профессионализм не столько уникальность кадра, сколько мастерство, позволяющее выполнять редакционные задания в любое время и в самых сложных ситуациях.

Основные виды (характер) фотосъемки	
Репортажный	Постановочный
Документальный Событийный	Салонный Художественный

Наиболее характерная особенность жанров журналистики и фотожурналистики – наличие оперативного новостного повода. В контексте информационных жанров традиционно находится оперативная новость (информация), которую следует быстро донести до сведения читателя и затем прокомментировать. Газетный материал без оперативного, иногда сенсационного повода теряет интригу, привлекательность. Оперативным поводом к написанию фотокорреспонденции служат необычное или чрезвычайное происшествие, любопытный эпизод, разнообразные по характеру изменения в жизни региона.

Система жанров фотожурналистики базируется на идеологической основе. По совокупности характерных особенностей, сложившихся традиций в композиционной структуре жанры фотожурналистики объединяют в основные виды: *информационные, аналитические, художественно-публицистические*.



Предложенная нами классификация оптимальна, ее эффективность проверена многолетней практикой автора и опытом наиболее известных фотожурналистов страны. Существующие верификации видового распределения обусловлены подвижностью жанров, их синтетичностью. Профессионал, владеющий всеми жанрами фотожурналистики, стремится шире применять методы аналитического исследования, в том числе и собственного творчества.

Детерминизм жанров фотожурналистики не является твердо установленным, каноническим, поэтому подобные «вкрапления» не нарушают общего впечатления от публикации. При определенных условиях комментариев в информационном жанре можно включить в жанровую структуру фотожурналистики и информационно-аналитические жанры.

Любое деление журналистских текстов на жанры относительно условное. Однако без классификации и разделения на виды, без глубокого изучения их структуры, признаков, характерных черт изучение жанров журналистики было бы невозможно. Дефиниции жанровых разновидностей многообразны и неповторимы, ведь в «чистом» виде жанры журналистики и фотожурналистики встречаются редко. Поэтому предложенную нами классификацию следует рассматривать как изоморфные особенности журналистского творчества.

Синтез жанров фотожурналистики		
Информационные	Информационно-аналитические	Аналитические

Доказательством служат характерные, наиболее типичные признаки каждого из указанных видов. Приведем несколько примеров.

Информационные жанры содержат в своей основе *факт* (новость, сенсацию, событие). Хрестоматийная особенность фотозаметки – ответы автора материала на вопросы «что?», «где?», «когда?» имеют исторические корни. Авторство триады приписывают римскому ритору Квинтилиану (I век н. э.), автору труда об ораторском искусстве, который считал, что о любом событии или поступке можно судить по ответам на вопросы: кто? что сделал? где? какими средствами? зачем? как? когда?

Аналитические жанры, в первую очередь фотокорреспонденция, обозначают в лиде *проблему*, а затем исследуют ее. Основа жанров художественно-публицистических – *судьба человека*. В фотоочерке, например, главное место отводится раскрытию характера конкретной личности, внимание читателя привлекается к примерам духовной жизни, благородных или гуманных поступков, значимых действий, подвигов.

Художественно-публицистические жанры основаны на авторском «я», на четкой жизненной позиции, а факты, эпизоды биографии героя излагаются в форме рассказа. Жизнь или ее эпизод исследуются многоаспектно. В эпилоге, как правило, содержится этическая или эмоциональная оценка личности. Фотография повторяет описание и характеристики персонажа в документально-художественной манере.

Различие и многообразие жанровых форм в фотожурналистике объясняется ее неоднородностью. В исследуемых нами жанрах позитивный результат достигается композицией и стилем изложения, полным или частичным единством типологических признаков жанра, каждый из которых в совокупности создает завершенную модель публикации.

Фотография в жанрах фотожурналистики выполняет несколько функций, реализация которых определена конкретными целями и задачами, необходимостью выбора определенных способов отражения окружающей действительности. В учебниках по фотожурналистике можно встретить утверждение о том, что современная практика *иллюстрирования* периодической печати различает фотозаметку, фоторепортаж, фотозарисовку, фотокорреспонденцию, фотоочерк и фотомонтаж [40, с. 21]. Однако понятие «иллюстрирование» поверхностно, сужает значение фотографии в журна-

листском материале. Термин «иллюстрирование» следует понимать как служебную функцию не только фотографии, но и других иллюстративных материалов – графики, живописи, заверстанных в текст журналистского произведения. Фотографические жанры в фотожурналистике играют более важную роль, чем иллюстрирование, так как рождают целостный вербально-визуальный публицистический образ.

Слияние вербальных и визуальных компонентов в одном произведении не механическое. Оно объединяет три уровня в одном контенте: *эмпирический, эмпирико-теоретический и художественно-публицистический*.

Эмпирический уровень трактуется как предметный, дающий представление о фактах, событиях и явлениях общественной жизни. По сути, этот вид содержания и выступает основой формирования системы информационных жанров, апеллирующих к духовно-практическому опыту читателя. Информационные жанры фотожурналистики традиционно включают фотозаметку (короткую, расширенную), фотоинтервью, фоторепортаж.

Такое деление отражает логику развития жанров и признается большинством исследователей фотожурналистики. Мы рассматриваем динамику перехода основных жанров в жанрообразующие, способные создавать «поджанры», несущие в себе наиболее характерные признаки основных. Попытки дополнить или расширить эту систему авторскими «находками» усложняют процесс изучения жанровой системы фотожурналистики.

Информационные жанры (как вид) в фотожурналистике по своим типологическим характеристикам отличаются от других жанров лаконизмом стиля, размером, в основном коротким, а также беспристрастной констатацией фактов.

Информационные жанры характеризуются краткостью и лаконичностью изложения, оперативностью передачи информации. Вчерашняя новость на газетной полосе никому не интересна.

Фотография выполняет информационную функцию, придает словесному ряду наглядность и документальность. Телеграфный стиль изложения вербального материала позволяет в пределах одной подборки, реке полосы, показать хронику политической, экономической и культурной жизни целого региона, расширить географию информационного пространства.

Всякое определение отражает субъективность мышления автора. Точно так же и деление жанров на «информационные» и другие весьма условно. Все жанры журналистики, как и литературные, содержат разнообразную информацию. Но «информационные жанры» в журналистике (так сложилось исторически) включают лишь фотозаметку, фотоинтервью и фоторепортаж. Все они отличаются лаконизмом стиля, краткостью, беспристрастной констатацией фактов, отвечают на наводящие вопросы. С момента своего возникновения материалы оперативного, новостного жанра периодической печати удовлетворяют читательский и зрительский интерес к наиболее ярким событиям мирового сообщества, а также региональным новостям.

Информационные жанры фотожурналистики (базовые)

Фотозаметка (определяющий признак – ФАКТ)	Фотоинтервью (определяющий признак – ДИАЛОГ)	Фоторепортаж (определяющий признак – СОБЫТИЕ)
--	---	--

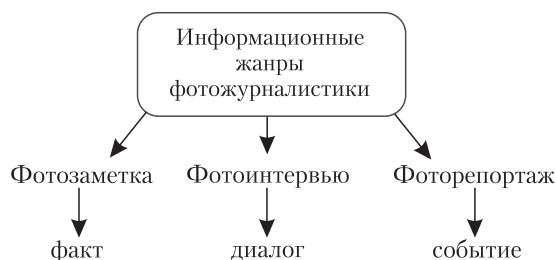
Классическая форма подачи информационных жанров фотожурналистики включает оперативный (новостной, сенсационный, парадоксальный) повод. В научной литературе он назван лидом (от англ. *leader* – главный). Лид, расположенный ниже

заглавия (реже встречается надзаголовочный), служит вступлением, аннотацией к любому жанру фотожурналистики. Новость, оформленную в виде лида, можно рассматривать как жанрообразующий элемент.

Оперативность передачи новостной вербальной и визуальной информации специализированными агентствами, FM-радиостанциями и веб-сайтами обрела в настоящее время космическую скорость и стала нормой их деятельности. Развитие электронной связи соответствует росту профессионализма фотожурналистов, от которых требуется вовремя успеть к месту события, отыскать источники дополнительной информации, выбрать наиболее удобное место для фотосъемки. Необходимо четко формулировать мысли, грамотно и логично изложить их в сообщении, пользоваться фотографирующим и передающим устройствами.

Конкуренция интернета внесла коррективы в новостные подборки газетных публикаций. Даже вечерние выпуски газет не успевают за электронными сообщениями многочисленных сайтов, где новости сменяют друг друга мгновенно. Новостные фотозаметки периодических изданий отличаются от электронных версий интернет-СМИ более высокой грамотностью и правдивостью, так как проверяются, вычитываются автором, сотрудниками, ответственными за выпуск, корректорами, дежурными по номеру. Ответственность за слово в газетной работе определяется документальностью публикации. Электронный вариант любого материала может мгновенно и бесследно исчезнуть с онлайн-ленты. По этой причине достоверность газетной публикации отождествляется с правдивостью, которая подтверждается наглядностью фотоинформации.

Информационные жанры первыми переключались с газетных и журнальных страниц во Всемирную сеть, способствовали формированию особого языка веб-журналистики. Революционное вторжение интернета в СМИ сделало оперативность доминирующим фактором отражения важнейших событий мировой истории. Если сайты первоначально клонировали печатные версии газет, то по мере усовершенствования форм и методов подачи и передачи визуально-вербальной информации они приобрели главенствующий характер. Значение электронных носителей информации еще более усилилось в связи с ростом цен на бумагу, тарифов на услуги распространителей печатных СМИ.



Фотозаметка – информационный жанр фотожурналистики, в котором автор констатирует факт, событие или явление, представляющие значимый общественный интерес, и отвечает на вопросы: что? кто? где? когда?

В определении жанра фотозаметки главным является понятие «факт». Акцент на этом сделал М. Н. Ким: «Мастерство журналиста в том и заключается, чтобы не только уметь оперировать фактами, но и правильно их оценивать, интерпретировать, анализировать, наконец, находить между ними существенные причинно-следственные связи» [89, с. 97].

Фото заметка	Фото интервью	Фоторепортаж
по форме: короткая, расширенная по содержанию: комментированная, фотохроника, фоторубрика, фото заставка, фото анонс	по форме: монолог, беседа, опрос, блиц по содержанию: тематическое, портретное, информационное, опрос, блиц-интервью	по форме: событийный, организованный по содержанию: тематический, проблемный, путевой, спортивный

Логичность вывода подтверждается определением вида жанра (информационный) с указанием на главный признак его содержания (факт, событие, явление) и основные параметры (уточнения в виде вопросов).

В журналистской практике количество вопросов, на которые отвечает автор, зависит от актуальности увиденного или произошедшего события или факта, который может быть обыденным, рядовым, сенсационным. Изложение фактуры фиксируется, сохраняет авторский стиль, а ее объем зависит от площади в газете, а также от количества вопросов.

В создании самого массового по распространению и месту на газетной полосе жанра определяющую роль играет не только умение отвечать на традиционные вопросы. Технология подготовки фотозаметки (написание текста и создание снимка) включает наличие у журналиста организаторских способностей, умения найти в калейдоскопе событий и явлений наиболее важные и оперативные факты. Иногда их называют «жареными», реже сенсационными. На наш взгляд, значимость этих материалов следует определять, не отказываясь от сенсационности, по их общественному звучанию и потребностям массовой читательской аудитории.

В советский период отечественной истории журналистики слово «сенсационность» применялось лишь к контрпропагандистским материалам, критикующим капиталистическую систему эксплуатации трудящихся. Для советской действительности использовалось более мягкое понятие – «злободневность».

Гносеологическая избирательность фотозаметки определяется познанием сфер или участков объективной реальности, а мастерство журналиста сводится к подбору знаменательных фактов общественной жизни и облачению их в соответствующую жанровую форму. Прямым подтверждением служат рубрики-подсказки, вынесенные в анонс материала: «Сегодня», «В последний час», «Фото в номер!», «Срочно в номер!». Само содержание рубрик включает элемент сенсационности, демонстрирует читателю активность репортеров.

Перечислим основные виды фотозаметок. В периодических изданиях фотозаметки занимают от 50 до 75 процентов газетной площади и условно делятся на *короткие* (до 30–40 строк) и *расширенные* (от 40 до 200 строк). Данная регламентация введена нами в определение жанра условно, как оптимальная средняя величина, позволяющая точно формулировать редакционное задание. Деление заметок по размерам на две категории вошло в лексику работников секретариата, газетных верстальщиков, профессионалов-дизайнеров.

В *расширенной фотозаметке* автор стремится раскрыть дополнительные подробности, детали того или иного факта, события, уточняет обстоятельства произошед-

шего, указывает на возможные причины. Расширенные фотозаметки отличаются от коротких количеством вопросов, на которые автор стремится найти ответ с помощью собственных наблюдений или обращения к компетентному собеседнику или группе лиц с целью выяснения обстоятельств, уточнения деталей, признаков и т. д.

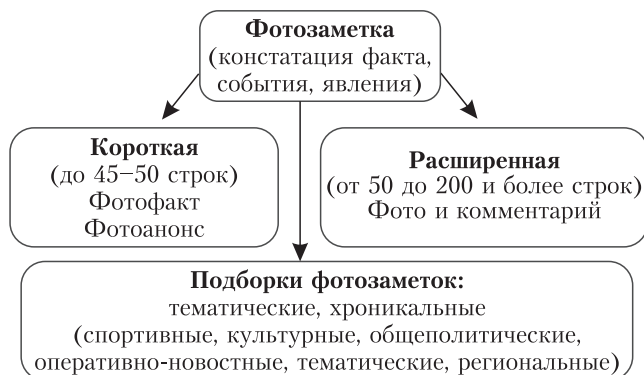
Фотозаметка может включать в свой формат одну или несколько фотографий. Их количество определяется здравым смыслом или сюжетом. Как правило, наиболее распространенные жанры фотографий в фотозаметках – портрет, натюрморт, пейзаж. На одной полосе может поместиться фотография под рубриками «Фотофакт» или «Факт и комментарий».

Если фотофакт – жанр сугубо информационный, то в соединении с комментарием он переходит в жанр информационно-аналитический.

Используя поливариантность жанров, редакция газеты может сделать свое издание популярным. Например, несколько фотозаметок, объединенных по тематическому признаку, образуют *подборку*: собрание наиболее ярких иллюстраций прошедшего события, значимых мероприятий, калейдоскоп региональной хроники, актуальных событий международной жизни. Такая форма подачи информационных материалов имеет названия «Фотохроника», «События недели», «Фотокалейдоскоп», «Фотомозаика» и др.

Подборки, или фотоподборки, бывают *хроникальными* (*chronos* – время), отражающими события определенного временного периода – прошедшего дня, недели, месяца, года. Тогда их называют *фотохроникой*. На первой полосе газет, в новостных сайтах можно встретить *фотоанонсы* – информационный жанр, включающий фотографию с пояснительной (рекламной) текстовкой.

Множественные определения, встречающиеся в теории фотожурналистики, нередко противоречат друг другу и не способствуют усвоению теоретического материала. Если в журналистской практике используются проверенные временем понятия и термины, то в теории журналистики можно встретить авторские неологизмы, затрудняющие постижение истины.



Характерным примером может служить бытующее определение жанра фотозаметки. По нашему мнению, основным и наиболее типичным признаком фотозаметки служит констатация факта. В. И. Ивченков справедливо заметил: «Вылучаняя, паводле прынцыпу адлюстравання, прафесарам Стральцовым метады канстатацыі і інтэрпрэтацыі арганічна ўпісваюцца ў цыцэронаўскую канцэпцыю (шчыра прызнацца, забытую (!) на доўгія стагоддзі), развіваюць яе, узбагачаюць з высылкаў сучаснага камунікацыйнага працэсу. Прыслухаемся да Стральцовых слоў: “Сутнасць

канстатації – у фіксації факта, падзей, сітуацый і да т. п. Пад інтэрпрэтацыяй разумеецца растлумачэнне, аналіз, супастаўленне, ацэнка, сінтэз, раскрыццё сэнсу тых жа аб'ектаў адлюстравання» [81, с. 155].

Некоторые исследователи расширяли «теорию констатации факта» нечеткими, расплывчатыми терминами. Е. А. Макаренко, например, пытался ввести в научный оборот понятие «изобразительная информация», в которую включал все жанры фотожурналистики. «Изобразительной информации» он отводил роль «оформительского средства, как иллюстрации к тексту, как самостоятельной визуальной информации и в составе визуально-словесного комплекса» [115, с. 17].

Н. Н. Сидоренко призывал фоторепортеров преодолевать барьеры на пути к профессионализму: «Творчество не может удовлетворяться констатацией свершившегося, регистрацией сухой хроники. Необходимо преодолевать фактографизм, натуралистическое уподобление, голую “протоколированность” реальности, проявлять избирательность “остановленного мгновенья”, извлекая подлинную, глубинную сущность самого факта, достигая... образного запечатления видимой картины мира» [180, с. 44].

Под *фактом* следует понимать истину, материал, почерпнутый из действительности; факт по своему содержанию есть констатация свершившегося действия, события. Факт всегда конкретен, документален. Фотография тождественна факту и документу. Факт есть отражение и констатация жизненной правды. Факты являются ее носителями в объективной действительности. В факте заложены глубина и сила выражения жизненной правды.

Факт в журналистике подразумевает идеологическое содержание и может быть представлен в абстрактном выражении. Признак профессионализма фоторепортера – в умении отбирать существенное из множества второстепенного, отличать правду от вымысла. В «Советском энциклопедическом словаре» факт трактуется как «синоним понятий истина, событие, результат».

Правда факта и правда жизни не всегда совпадают. Правда жизни связана с объективными законами развития общества, которые находят отражение в действительности. Правдивость факта устанавливается в его взаимосвязи и взаимодействии, в контексте с другими фактами или явлениями. «Установление “представительного” факта в фотожурналистике означает отнюдь не только выбор тех или иных объектов для съемок» [11, с. 38].

Но и самые проверенные и правдивые факты из жизни социума могут вызывать конкретные ассоциации читателей: как негативные, так и позитивные. Подбор информационных материалов – ответственная задача работников секретариата и отдела новостей. Соотношение позитивных и негативных сообщений в советской печати строго контролировалось. В наше время в новостные подборки включаются материалы, создающие негативный образ города, региона или страны. Приведем одни лишь заголовки кратких фотозаметок с информационного сайта *Mail.ru* за 25 марта 2016 г.: «Пограничники стрельбой остановили пьяного водителя», «Погибшие в Березинском районе дети взорвались на снаряде ВОВ», «СМИ: Разведкой в Донбассе командует уголовник из Беларуси», *TUT.by*: «Задержаны хулиганы, громившие троллейбус в Минске полтора года назад», «Движение по проспекту Независимости было серьезно затруднено из-за аварии», «Бывшему директору швейной фабрики “Вяснянка” дали 10 лет заключения за коррупцию» и др. «Черный вал» обрушивается на обывателя, пугает его, вызывает опасение как за собственную жизнь, так и за жизнь детей.

Негативные по контексту подборки создаются из-за нерадивости составителей или сознательно с целью привлечения внимания малокультурного обывателя, создания образа врага, компрометации властных структур, которые не могут остановить преступный беспредел.

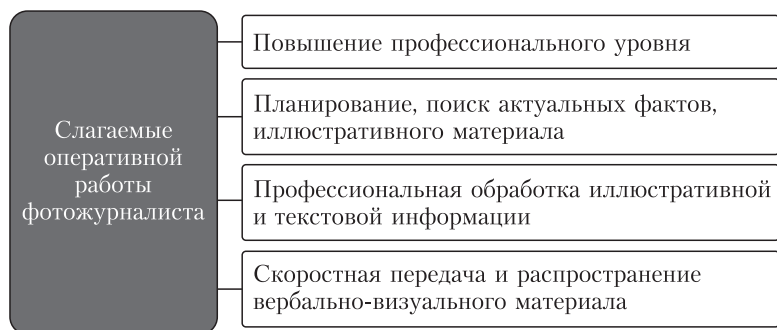
Научный подход к отбору фактов объективной реальности требует от журналиста стойкого мировоззрения и государственного ума. По мнению В. Асмуса, «будучи конкретным практическим действием, всякая “фиксация факта” предполагает не только голую данность, но также и известную перспективу, масштаб, точку зрения для отбора фиксируемого и для ограничения его от всех смежных вещей и процессов, с которыми фиксируемое связано» [8, с. 23].

Фотография в информационных жанрах фотожурналистики выполняет документальную функцию, констатируя наиболее важные и знаменательные факты (фрагменты события): торжественное открытие новой станции метрополитена, выход с конвейера новейшей модели автомобиля, последствия стихийного бедствия. Снято – значит «имело место».

Используя вариантность любого жанра, редакция периодического издания стремится добиться роста тиража как индекса популярности издания. Так, например, несколько фотозаметок, объединенных по тематическому признаку, образуют, по сути, новый жанр – *фотоподборку*. По своему содержанию это может быть коллекция наиболее ярких моментов события, одно- или многотемных мероприятий, калейдоскоп региональной хроники, актуальных мероприятий международной жизни.

Оперативность в подаче новостных сообщений можно представить в виде схемы: поиск факта, его обработка, срочная передача визуального и вербального сообщения.

Краткость – сестра таланта. Благодаря лаконичности изложения, необходимость которой диктует небольшой размер материала, фотозаметки попадают на страницы газет быстрее фотоочерков. Многолетнее наблюдение: если между редакциями газет в регионе царит творческое соперничество, информационные публикации отличаются ярким стилем, броскими и неординарными заголовками, яркой репортажной фотографией. Однако научно-технический прогресс внес существенные коррективы в понятие оперативности даже для самых массовых ежедневных газет. Новость и фотографию в интернете ни одно периодическое издание обогнать не может, исключая выпуск газетой собственной электронной копии. Фотография как документальный факт уже потеснилась, уступив место видеосъемке. Не исключено, что скоро появится новый предмет изучения в вузе – фотовидеожурналистика.



Теоретики утверждают, что профессионалу высокого уровня по силам отказаться от шаблонов и стереотипов при фотосъемке, от «стандартного набора готовых

формул демонстрации человека». Однако на практике выручает именно профессионализм, который включает мастерское владение годами наработанными приемами и схемами, т. е. всем тем, что помогает в считанные мгновения грамотно и композиционно «построить» кадр, уловить главное в происходящем. Армия фотолюбителей, вооруженных современной фототехникой, так и не смогла конкурировать с профессионалами. Удачные снимки, сделанные цифровой «мыльницей», попадают на страницы газетно-журнальной периодики, однако не они делают погоду в СМИ.

Фотоинтервью занимает в ранге информационных жанров второе место после фотозаметок, это наиболее распространенный и популярный жанр фотожурналистики. По данным американских исследователей, интервью «съедает» от 80 до 90 % их рабочего времени [113, с. 7].

Бытующее среди начинающих репортеров мнение о легкости этого жанра (по схеме «вопрос – ответ») обманчиво. У интервью богатая история, великолепная творческая биография и множество авторов-профессионалов, которые подняли этот жанр на уровень беллетристики.

В «Толковом словаре русского языка» Д. Н. Ушакова жанр интервью представлен как «беседа представителя печати с каким-нибудь общественным деятелем по злободневным вопросам, имеющим общественный интерес». С течением времени жанр интервью получил новое определение. В «Словаре русского языка», изданном в 2000 г., интервью определяется как «жанр публицистики, беседа журналиста с одним или несколькими лицами по каким-либо актуальным вопросам» [140].

Происхождение слова интервью – от англ. *interview*. Слово «беседа» авторы словарей употребляют синхронно, но неточно. Беседа – это не то классическое интервью, в котором на заданный вопрос дается краткий или развернутый ответ, а глубина обсуждения проблемы компетентных в своих отраслях знаний или сферах деятельности специалистов. При чем одним из таких сведущих собеседников может быть и фотожурналист.

Поэтому логичнее было бы заменить в указанных определениях слово «беседа» на более точное «диалог» как формат, в котором происходит обмен информацией или ее получение. При выборе собеседника, если такая возможность имеется, журналист должен учитывать социальный статус, официальное положение интервьюируемого в бюрократической, научной, культурной иерархии.

Фотоинтервью – информационный жанр фотожурналистики, в основе которого лежит диалог автора со вторым лицом или группой лиц с целью выяснения истины или проблемы.

Интервью – это и способ, и метод получения информации при подготовке к написанию любого журналистского материала. В широком смысле интервью – форма решения вопросов, проблем на любых уровнях: бытовом, профессиональном, способ получения и обмена нужной или ненужной информацией.

Понятие «интервью» в научных источниках многомерно и трактуется в широком и узком смысле: как профессиональный прием по сбору информации и как информационный жанр сбора информации и деления его на самостоятельные виды. Среди жанров журналистики интервью считается одним из оперативных по времени подготовки и сдачи в номер, актуальным – по выбору темы. Большинство удачных интервью, как и хороший экспромт, готовятся заранее.

Современные исследователи жанра интервью применяют «содержательный» и «жанровый» методы его изучения. О первом позволяет судить подготовка журналиста к предстоящей встрече, его организаторские способности и потенциальные творческие возможности реализации полученных сведений.

«Жанровый» подход рассматривается как метод оформления, построения или организации текста. М. М. Лукина увидела в этом дуалистическом подходе искусственное расчленение творческого процесса на две составляющие и отметила при этом идеологический аспект: «При таком условном делении от исследователей и авторов ускользали этические и нравственные коллизии, которые возникали в профессиональной деятельности журналистов и стоили большего внимания, чем их “партийная позиция”» [113, с. 10]. Достоинствами «диалогового режима передачи сведений» М. М. Лукина справедливо считает элементы драматургии, особую удобочитаемость и легкость восприятия благодаря динамизму и краткости периодов речи, звуковой полифонии [113, с. 7].

В исследованиях жанра интервью применяются два подхода: «содержательный» и «собственно жанровый». Первый характеризует непосредственная подготовка журналиста к предстоящей встрече, его организаторские способности и творческие возможности реализации полученных сведений.

Некоторые исследователи выделяют в интервью характерные стилистические приемы общения участников диалога: конфронтационный, элитарный, партнерский. Эти приемы относятся более всего к моральной или этической стороне журналистики, непосредственно к конкретной личности. Поэтому придавать им массовый характер не следует. М. М. Лукина трактует жанр интервью как «межличностное вербальное общение для получения информации и производства нового знания в целях удовлетворения информационных потребностей общества» [113, с. 13]. Однако следует учитывать, что каждый журналист имеет определенный уровень образования, культуры, мастерства.

Специалисты, изучающие жанры журналистики, нередко смешивают их признаки и характерные особенности, что рождает неточность определений. При этом стараются привнести в классические жанры авторские нововведения, так происходит подмена понятия жанра технологией, рождаются интервью оперативное, блиц-опрос (опрос на улице), интервью-расследование, интервью-портрет, креативное интервью, пресс-конференция, круглый стол, выход к прессе, брифинг, интервью по телефону. Ошибочность подобной классификации в смешении видов и жанров интервью. Оперативность характеризует сокращение времени передачи информации. Интервью в жанре пресс-конференции означает лишь формат встречи. Круглый стол есть беседа. Выход к прессе не жанр, а одноразовый акт встречи ответственного лица с журналистами различной продолжительности.

При изучении теории фотоинтервью следует четко определять его форму и содержание. По формальным признакам, по способу получения информации можно выделить *оперативное* интервью и *интервью-опрос*, *интервью-расследование*.

Канадский ученый Дж. Саватски относится к той группе исследователей журналистики, которые принялись разрабатывать «новую» методологию интервью. «Новизна» сводится к отходу от сложившегося стереотипа «вымогания» сведений у собеседника. «Философия» жанра заключается в разрушении стереотипов вопросно-ответного общения. По мнению Дж. Саватски (J. Savatsky), борьба общающихся сторон – это признак любого разговора, но отнюдь не сбора информации: «В интервью не надо соревноваться, в интервью надо задавать вопросы и получать на них ответы» [253]. Заангажированность подобного рода происходит от западноевропейской манеры общения, но более всего – американской репортерской традиции схватывать информацию «на ходу», методом оперативного опроса на «злобу дня».

Специфика работы журналиста в жанре фотоинтервью – в умении найти подход к собеседнику, договориться о встрече, способности раскрыть тему, задавая точ-

ные и содержательные вопросы. Профессионально проведенная встреча позволяет раскрыть характер и личность интервьюируемого, а затем и передать авторские наблюдения в материале.

Способы получения уникальной информации с помощью интервью в профессиональной журналистской деятельности имеют особую специфику и используются профессионалами как наиболее популярный формат печатных и других видов СМИ. Методы подготовки интервью можно условно разделить на три группы: *наблюдение*, *работа с документами*, *непосредственный контакт*. Профессионалы давно и успешно их освоили и дополнили собственными приемами. Благодаря многочисленным кинохитам в сознании обывателя сложились стереотипы репортерского труда. Американские репортеры в повседневной практике отличаются напористостью, агрессивностью в получении информации. Их европейские коллеги демонстрируют компетентность, глубину собственных познаний в обсуждаемом вопросе или проблеме.

Метод наблюдения – основа работы фотожурналиста. «К общепринятым в профессиональной деятельности, – отмечает М. Лукина, – относят не менее важные методы – наблюдение и работу с документами» [113, с. 7]. Недостаток метода наблюдения – отрыв от прямых встреч, однако он наполняет материал деталями. Разговор с компетентным собеседником может служить и школой, и способом получения новых знаний. На что, собственно, и указывает К. Метцлер (K. Metzler), назвавший подобное интервью креативным. Содержание интервью, считает ученый, заключается в обмене мнениями между участниками диалога и получении ими в итоге нового знания, которым они ранее не обладали [251].

Указанные познавательные методы реализуются в комплексе и являются своеобразным инструментом журналистской деятельности. Как доказала практика, лишь непосредственный контакт с «живым» источником, с «человеческими свидетельствами», ныне подменяемый информацией из интернета, дает реальный материал для публикации.

Жанр фотографии в фотоинтервью – психологический репортажный портрет. В давние времена из-за отсутствия фототехники и подготовленных фоторепортеров читателям приходилось довольствоваться портретами героев интервью, снятыми с Доски почета или взятыми из домашних фотоальбомов. Можно припомнить время, когда для встречи с героем материала приходилось получать разрешение администрации или партийных органов.

В некоторых научных исследованиях умалется значение портрета в жанре фотоинтервью. «Если в интервью, например, отсутствует портрет интервьюируемого, – утверждает М. Бугаева, – то само интервью не теряет от этого своего значения» [29, с. 100]. Лишь в одном случае портрет собеседника может отсутствовать в интервью: особые условия его создания, конспиративность встречи, особый статус собеседника, который раскрывать запрещается.

Портреты интервьюируемых рождаются методом репортажной съемки, поэтому и образы раскрываются моментально. Задачей фоторепортера при подготовке фотоинтервью является создание психологического образа. Обычно фотоинтервью в газетной публикации сопровождает одна фотография. Однако в практике фотожурналистики встречаются фотоинтервью с несколькими разноплановыми портретами, которые раскрывают характер человека полнее (фиксируют его мимику, движения рук, выражение глаз, положение тела), нежели единственный снимок.

Читателя в фотоинтервью привлекает «эффект присутствия», доверие к автору, рожденное непосредственным общением с персонажами, характеры которых помогают раскрыть репортажные психологические портреты, созданные при съемке. Опытный фотожурналист доверяет собственным ощущениям, основанным на многолетнем общении с разными героями. Опыт и интуиция редко подводят.

Жанр фотоинтервью успешно освоил электронное пространство интернета и теперь доминирует на сайтах информационных агентств. Портреты участников интервью на экране компьютера «оживают» благодаря видеосъемке, позволяющей детальнее изучать их внешность, манеру поведения и стиль речи. Визуальным впечатлением достигается эффект правдивости сообщаемой информации, лицезрение интервьюируемого на экране формирует доверие.

М. А. Уланова принадлежностью интернет-пространства признает следующие виды интервью: информационное, аналитическое, предметное, личностное, предметно-личностное, портретное [215, с. 33]. Давая определение этим жанрам, автор допускает повторы их признаков и отступает от классических формулировок. Например, портретное интервью, по определению М. А. Улановой, совпадает с «предметно-личностным». Характеризуя методы сбора информации, автор допускает возможность неэтичного общения журналиста с собеседником: «Какое бы интервью ни было, главное в нем – заставить человека говорить на интересующую вас тему максимально подробно» [215, с. 34].

По нашему убеждению, основанному на многолетнем опыте работы в периодической печати, фотоинтервью по форме подачи следует разделить на *интервью-монолог* и *интервью-беседу*. Эти виды интервью являются жанрообразующими. Ими созданы популярные виды информационных, проблемных, портретных, событийных интервью. Некоторые из них имеют общие черты, а потому порой бывает сложно определить жанр материала.

Содержание интервью-монолога сводится к выяснению *истины*, а интервью-беседы – *проблемы*.

Интервью-монолог представляет собой традиционный формат (схему) общения журналиста: вопрос – ответ. Под *монологом* подразумеваются ответы интервьюируемого на поставленные вопросы. Здесь журналист, как правило, выполняет служебную функцию, во втором – является полноправным и весьма компетентным участником обсуждаемой проблемы. Как правило, процесс протекает в оживленной форме, нередко звучат противоположные суждения собеседников.

Во многих периодических изданиях Беларуси интервью предваряется постоянными рубриками: «Конференц-зал», «Прямая линия», «Горячая линия», «На вопросы читателя отвечает юрист», «Пять вопросов на неделе», «50 вопросов – 50 ответов» и т. д.

Фотоинтервью	
Монолог	Беседа
Выяснение истины = интервью-монолог	Обсуждение проблемы = интервью-беседа
Жанр фотографии: портрет	Жанры фотографии: фотопортрет, групповой портрет
По форме: тематическое, информационное, интервью-сообщение, интервью-зарисовка, экспресс-интервью, блиц-интервью. Массовые интервью: интервью-опрос, брифинг, пресс-конференция	По содержанию: тематические, проблемные, портретные, событийные

Интервью-монолог – информационное фотоинтервью, в ответах второго лица содержит констатацию фактов (что? где? когда? и т. д.).

Интервью-монолог (ответы второго лица на вопросы автора) напоминает по содержанию расширенную фотозаметку, в которой автор задает второму лицу (собеседнику, интервьюируемому) максимум вопросов с целью выяснения истины, дополнительных обстоятельств, признаков, примет. Репортер ограничивает фотосъемку одним, максимум двумя портретами второго лица.

Интервью-беседа требует от журналиста умения завоевывать доверие и расположение собеседника или собеседников, литературного мастерства, глубокого проникновения в тему, психологию собеседника, знания проблемы обсуждения, соблюдения этических норм. Сопровождается яркими, экспрессивными психологическими портретами участников.

В беседе журналист не только выступает организатором и ведущим встречи, но и является непосредственным ее участником, готовым и задавать вопросы, и отвечать на них. Он изучает материалы, документы (решения, постановления государственных органов, результаты научных исследований и т. д.). Автор привлекает к обсуждению проблемы наиболее известных специалистов, авторитетных ученых, мастеров высокой квалификации, определяет их количество. Как правило, в газетной или журнальной публикации этого жанра представлены портреты крупного плана, жанровые фотографии. Журналист решает организационные вопросы: определяет тематику, продолжительность собрания, выбирает формат и место встречи.

Портретное фотоинтервью создается слиянием вербального и визуального образов. Вербальный образ – словесный портрет, возникает из контекста вопросов, задаваемых журналистом. Фотографический образ воплощается в жанре портрета, дополняется словесной характеристикой. В качестве иллюстрации применяются архивные фотографии, снимки из семейного альбома, репортажные портреты собеседника.

Этот вид интервью иногда сравнивают с фотоочерком. Фотожурналист, используя собственные профессиональные навыки общения, знания в области фототехники, фотокомпозиции, создает психологический репортажный портрет героя. Фотоочерк и интервью-портрет не требуют большой оперативности. При подготовке материала можно ближе познакомиться с героем, расположить его к себе, а фотосъемку проводить в необходимой обстановке: производственной, домашней, на природе.

Событийное интервью – ответы на вопросы, позволяющие воссоздать хронологию-сюжет события: начало, кульминацию и эпилог. Автор уточняет детали, выясняет причины, последствия, фамилии участников. Жанр событийного фотоинтервью становится аналитическим, если автор дополняет его анализом фактов, добавляет в канву повествования комментарии специалистов, цитирует документы, справки.

Фоторяд в жанре событийного интервью отражает развитие сюжета, что сближает фотоинтервью с фоторепортажем. Однако главным действующим лицом или лицами являются собеседники автора. Их портреты, как правило репортажные, психологические по внутреннему содержанию, занимают промежуточное место в хронике действия. Иногда в этом жанре могут использоваться архивные снимки: портреты, пейзажи.

Подготовка событийного интервью требует от журналиста профессионального мастерства, внутренней собранности, оперативности, слаженности и организованности. Предварительные действия сводятся к минимуму, а фиксировать происходящее приходится с ходу: например, при выезде на чрезвычайное происшествие.

Событийное интервью не столько отражает сюжет происходящего, сколько создает портреты его участников.

В теории фотожурналистики можно встретить такие виды интервью, как *эксклюзивное, интервью-сообщение, интервью-зарисовка, экспресс-интервью*. Подобное деление, на наш взгляд, отражает не само понятие жанра, а его разновидности, к которым можно отнести малые формы фотоинтервью: *блиц-интервью и (или) интервью-опрос*.

Блиц-интервью включает краткий ответ компетентного собеседника, как правило представителя властных структур, на один вопрос «на злобу дня». Периодические издания редко пользуются этим жанром. Его достоинство в оперативном реагировании редакции на стихийно возникшие слухи, непроверенные сообщения коллег, промышляющих сенсациями. Так, например, в одном из номеров «СБ. Беларусь Сегодня» помещен ответ пресс-секретаря Национального банка Республики Беларусь на возникшие слухи о якобы предстоящем скачке инфляции. Выступление газеты опровергло домыслы и еще более укрепило доверие читателей к данному изданию. Основным фотографическим жанром в этом виде фотоинтервью выступает портрет, нередко извлеченный из фотоархива редакции.

Интервью-опрос возник как жанр оперативный, «уличный», затем превратился в радиийный или телевизионный: корреспонденты с микрофоном и фотоаппаратом изучают общественное мнение по той или иной неожиданно возникшей проблеме. С учетом технических трудностей репортеру приходится задавать вопросы первым встречным, записывать их ответы на вопрос и фотографировать собеседника практически одновременно: работают журналисты пишущий и снимающий.

Интервью-опрос имеет английский аналог *street talk* и его латинский синоним *vox pop*. Попытки назвать подобные интервью социологическим опросом не выдерживают критики по причине отсутствия научного метода репрезентативности, т. е. представленности различных социальных групп населения, что не позволяет делать выводов, имеющих научную достоверность.

Периодические издания широко применяют жанр опроса, который выполняет идеологическую, информационную и пропагандистскую функции, не только информирует население об актуальных событиях, но и формирует общественное мнение. Такие виды интервью практикуют администраторы сайтов, сопровождая вопрос несколькими вариантами ответов, тем самым демонстрируя демократичность, объективность и гласность.

Фоторяд в этом жанре составляют портреты опрашиваемых лиц, под которыми идут ответы: краткие или развернутые. Расположение иллюстраций совпадает с очередностью вопросов.

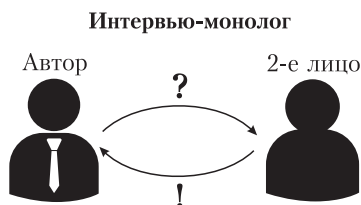
Интервью-расследование можно сопоставить с жанром фотокорреспонденции (разновидность журналистского расследования), поскольку оно сочетает информационность и иллюстративность материала с аналитическим подходом к визуально-вербальной фактуре.

Основной жанр фотографии в интервью – психологический репортажный портрет. Текст и иллюстрации взаимно дополняют друг друга. Психологические портреты создают в сознании читателя неповторимые, запоминающиеся образы. Потребителя информации в жанрах фотоинтервью привлекает эффект присутствия, возможность наблюдать за происходящим глазами и восприятием журналиста.

Основной задачей фоторепортера при создании фотоинтервью выступает создание психологических образов собеседников. Обычно автор ограничивается одной фотографией. В практике встречаются материалы этого жанра, сопровождаемые несколькими разноплановыми портретами одного и того же лица. Каких-либо стандартов на этот счет нет, и редакция может иллюстрировать любой материал

несколькими фотоработами. Читатель это оценит. «Мастерски снятая фотография, – считает М. Бугаева, – всегда сильна заложенным в ней эффектом нашего причастия к изображаемому событию. Именно потому она волнует зрителя» [29, с. 97].

Жанр фотоинтервью на сайтах информационных агентств доминирует. Портреты собеседника на экране ноутбука оживают, позволяя изучать его внешность, манеру поведения и стиль речи. Следует помнить, что визуальное впечатление от лиц на экране формирует степень доверия к излагаемой информации.



Л. Ф. Волков-Ланнит отмечал: «Лицо человека – не только возраст. Оно еще и пол, национальность, социальное происхождение, интеллект». Знание этих приемов, внутренняя культура позволяют фотожурналисту находить отклик в душе героя его произведений и создавать фотопортреты, отражающие внутреннее содержание, настроение, духовность, образованность, ум собеседника.

Фоторепортаж – это эмоциональный рассказ автора о событии, участником, очевидцем или свидетелем которого он стал. Это определение поддерживает и Л. Дыко: «Фоторепортаж стал известен... как особая форма информационного сообщения с места события» [70, с. 198]. Объект изображения в фоторепортаже всегда событие. Дадим следующее определение жанру: фоторепортаж – информационный и информационно-аналитический жанр фотожурналистики, в котором автор описывает какое-либо социально значимое событие, являясь при этом его участником, свидетелем или наблюдателем.

Фоторепортаж имеет давнюю историю, которая обусловлена наблюдением журналиста за неординарным событием, его развитием и эпилогом. Эмпирическое отображение содержания кроется в описании и констатации последовательно составленных эпизодов с признаками типизации, обобщениями, выводами, акцентом на кульминации, которая фиксируется фотографией и отмечается в тексте.

Репортаж – калька с фр. слова *reportage*, которое переводится как «информирование», «извещение», «сообщение». В учебной литературе фоторепортаж определяется как «документальная съемка активно происходящих событий: военных действий, спортивных состязаний, митингов, манифестаций и т. д.».

Событие можно представить как факт в развитии, или развитие факта. Событие – «динамическая форма факта» [40, с. 13], которая имеет протяженность во времени и пространстве. Факт опережает событие. Любое событие можно изложить в тексте в виде сюжета (фоторепортаж) или фактов, констатирующих его этапы. Содержание фактов в фоторепортаже излагается в форме рассказа.

Фоторепортер для читателя – единственный, уникальный участник или наблюдатель события, отвечающий за достоверность снимка, точность воспроизведения документальных, социально значимых фактов. Фотосъемка события требует от фотографа сосредоточенности, мобилизации профессиональных навыков, умения их анализировать, выбирать главное, отсеивать второстепенное. Творческая фотосъемка сопровождается поиском выразительности, острого ракурса, главного в кадре, нахождением пика сложившейся ситуации, установлением логической взаимосвязи прошлого с настоящим и будущим.

Под событием в репортаже следует понимать нечто неординарное, важное не только для одного или нескольких человек, а для населения целого региона. От поиска и выбора события зависят качество материала и авторитет журналиста. Увидеть, вычленив значимое событие в суе дней способен всесторонне образованный, культурный, начитанный профессионал.

Вывод подтвержден практикой редакционной работы.

Фотожурналист фиксирует наиболее яркие мгновения, этапы, периоды происходящего, которое передается определенным образом через отражение чувств, переживаний героя публикации или группы лиц. Выбор момента – сугубо субъективное решение и воля автора. Читатель воспринимает информацию опосредованно, через личное восприятие журналиста, видеоискатель его фотоаппарата, а в текстовом содержании улавливает отношение и позицию автора к происходящему.

Л. Ф. Волков-Ланнит отмечал: «В фотожурналистике бесспорное преимущество остается за фоторепортажем. Он является самым оперативным средством визуальной информации... Репортажному снимку особенно присуща документальность. Однако это свойство не лишает его образного строя, не отказывает ему в художественности. Даже в условиях срочной хроникальной документации фоторепортер поставлен перед необходимостью организовать кадр. Это значит позаботиться об его архитектонике, посчитаться с наличным освещением, выбрать лучшую точку съемки и ракурс, правильно распределить планы. Иначе говоря, уже самой системой съемочных приемов фотохроникер сознательно выражает свое отношение к теме и сюжету» [37, с. 12].

Фоторепортер отдела новостей отличается от коллег других отделов именно владением суммой «определенных навыков и технических приемов съемки». Эту психологическую особенность деятельности фотожурналиста Г. Пондопуло определил как «репортажное мышление», которое означает способность творить «фото-время» [153, с. 165]. Фотожурналист, как и фотохудожник, обладающий репортажным мышлением, способен «прессовать» реальное время, вводить его в границы восприятия моментального снимка. Моментальный снимок, имеющий свойства фотодокумента, помогает ему решить ту задачу. Но взятый сам по себе, он, конечно, лишь материал для творчества [37].

В основе практической деятельности журналиста лежит профессиональный интерес к изменениям в жизни социума. Пользователь интернета ждет живой картинки, показа места события, действующих лиц, их жестов, мимики, манеры говорить. Фотография дополняет повествование, делает документальным подтверждением, не только зримым, но и предельно сфокусированным на основных моментах происходящего действия.



Сюжет – неперенный атрибут жанра. Понятие «сюжет» (от фр. *sujet*, букв. – «предмет») присуще литературным, драматургическим, театральным и кинопроизведениям, представляет собой последовательность развития действия, сцен, актов. В «Словаре русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведова «*сюжет*» – это «последовательность и связь описания событий» в литературном или сценическом произведении; в произведении изобразительного искусства – «предмет изображения». Сюжет можно представить как базовую схему произведения, состоящую из череды действий: зачина, кульминации и развязки.

Сюжет и фабула имеют несколько толкований. Иногда их отождествляют. «Толковый словарь русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова определяет сюжет как «совокупность действий, событий, в которых раскрывается основное содержание художественного произведения», а фабулу – как «содержание событий, изображаемых в литературном произведении, в их последовательной связи».

Динамика раскрытия содержания в фоторепортаже зависит от соотношения размеров фотографии и текста. Некоторые ученые в прошлом веке указывали на неустойчивость этой пропорции: «Имея приоритет над словом в конкретно-предметной сфере, фотографическое уступает ему в отвлеченно-абстрактной сфере» [40, с. 9]. Спорность этого утверждения доказало время. Соотношение изображения и текста нельзя узаконить или превратить в догму. Его следует рассматривать применительно к конкретному виду фотожурналистского произведения. Действительно, на эмпирико-теоретическом и семантическом уровнях значение слова усиливается, однако оценка значимости публикации включает неразрывное единство визуального и вербального компонентов. Вычленение частей композиции допустимо лишь как метод анализа содержания.

Авторское «я» создает эффект присутствия, демонстрирует гражданскую, жизненную позицию журналиста-рассказчика, непосредственного наблюдателя; позволяет «синтезировать» в содержании наиболее яркие или значимые моменты, передает личные впечатления. Рассказчик не может быть беспристрастным, *без эмоций, без вдохновения, без выражения отношения* к происходящему на его глазах действию. По утверждению Л. Г. Кайды, «позиция автора – это социально-оценочное отношение к фактам, явлениям, событиям» [85, с. 58]. Автор в фоторепортаже прежде всего публицист, он предстает перед читателями как сформировавшаяся личность с устоявшимися морально-нравственными взглядами и принципами, с понятной и четкой позицией, которая позволяет создавать убедительное по содержанию и эффективное по воздействию произведение.

Качество фоторепортажа зависит от личности автора, его авторитета, общественного признания, способности интерпретировать, осмысливать события, оценивать и даже предсказывать их ход, отбирать наиболее существенное. Метод модификации события соответствует уровню творческой задачи: раскрыть сущность происходящего, чтобы воздействовать на сознание читателя. Этот процесс невозможен

без особых «красок» в вербальной и визуальной частях материала, без изобразительно-выразительных средств. Так происходит возвышение уровня эмпирического до теоретического, научного познания объективной реальности с использованием методов наблюдения, анализа, синтеза, обобщения, индукции и дедукции, которые в фотожурналистике модифицируются в соответствии с ее спецификой.

Фоторепортаж, который в фотожурналистике классифицируется как жанр информационный, переходит таким образом на более высокий уровень типизации – информационно-аналитический, соответствующий эмпирико-теоретическому уровню. Более высокий уровень содержания публикации позволяет автору глубоко и всесторонне раскрывать социальную значимость реальности и достигать высшей степени обобщения – публицистичности. Фотопублицистика объединяет эмпирический и теоретический уровни и создает иной, в котором «рациональное превалирует над чувственным, понятийное над образным».

Фоторяд (последовательное расположение иллюстраций) в фоторепортаже совпадает с развитием сюжета. В канву повествования входят репортажные фотоportреты (жанровые сценки), пейзаж, который демонстрирует место действия, время суток и года, погодные условия, создает настроение.

Порядок расположения иллюстраций в фоторепортаже соответствует этапам развития сюжета. В канву повествования обычно включаются репортажные фотоportреты, жанровые сценки.

В практике региональной прессы количество фотографий в фоторепортаже зависит от многих субъективных факторов, в том числе и от качества иллюстраций.

Фотографии в репортаже отражают закономерную логику развития сюжета (*зачин, кульминация и эпилог*). Поэтому в фоторепортаже присутствуют как минимум три фотографии, совпадающие по содержанию с сюжетом: фото-*зачин*, фото-*кульминация* и фото-*эпилог*. Иногда редакция под рубрикой «Фоторепортаж» сопровождает рассказ единственной иллюстрацией. Такая композиция нарушает классическое построение жанра.

Отличительной чертой фоторепортажа следует признать «смысловой» акцент – размер иллюстраций имеет смысл. Кульминацию события передает фотография максимального размера. На газетной полосе снимки одного размера, например двухколонного, не вызывают особого впечатления. Такая форма подачи делает фотографии подобными кирпичам, теряется выразительность портретов, особенно групповых.

На веб-сайтах интернета фоторепортаж занял достойное место рядом с видео-сюжетами. Если же брать во внимание размер иллюстрации, то техника позволяет читателю произвольно его менять (например, увеличивать, чтобы лучше рассмотреть изображение), копировать, пересылать по электронной почте.

Известный белорусский фотожурналист Евгений Козюля трактовал понятие «фоторепортаж» как рассказ о событии фотографическими средствами, передачу в образах его внутреннего содержания: «Вот некоторые говорят: “Я – репортер”. Насколько соответствует это утверждение действительности? Если говорить обо мне, то я не репортер в том понимании, которое есть или должно быть. Большинство фотожурналистов далеко не фоторепортеры. Кто-то более, кто-то менее умеет ставить кадр. Кто-то умеет расположить к себе объект съемки, завладеть его вниманием, добиться раскрепощенного состояния. И человек на снимке будет выглядеть более уверенно. Случается, что работаешь как репортер, т. е. ищешь ситуацию, выразительный взгляд, интересного человека, необычную ситуацию, живописную группу людей».



Фоторепортаж – единство формы и содержания. Фоторепортер стремится максимально полно отразить событие, свидетелем или участником которого он становится. В выполнении профессиональных функций ему помогают опыт, находчивость, организаторские способности. Познавательную ценность фоторепортажа расширяют фотозарисовка и фотоинтервью, помещенные в основной текст. Познавательная ценность фотоинтервью увеличится при включении в материал комментария.

Виды фоторепортажа: событийный, организованный (постановочный), информационный, проблемный, тематический, путевой, спортивный.

Событийный фоторепортаж – наиболее востребованный читателями жанр журналистики. Однако значимые, знаменательные события происходят нечасто. Открытие новой станции метрополитена, нового супермаркета, рождение миллионного горожанина, международный песенный фестиваль «Славянский базар» и подобные мероприятия случаются редко.

В основе *событийного фоторепортажа*, как следует из самого названия, находится важное или уникальное действие, рамки которого ограничены во времени и которое больше никогда не повторится. В нем раскрывается социально важная тема: уборка урожая – как забота государства о продовольственной безопасности; премьеры спектакля – как этап развития культуры, открытие нового медицинского центра – улучшение здравоохранения и т. д.

Однако значимые события непостоянны. Маловероятно, что на пути репортера встретится приземлившаяся на столичной площади «летающая тарелка» с инопланетянами или он случайно станет свидетелем редкого стихийного явления.

Для журналиста оказаться в эпицентре события, имеющего сенсационную или эксклюзивную основу, – редкая удача. Но быть готовым к любым неожиданностям – его профессиональный долг.

В 1957 г. в журнале «Советское фото» развернулась дискуссия о фоторепортаже. Причиной подобных мероприятий становилось повышение уровня советской прессы, прежде всего идейного. Хрущевская «оттепель» частично передала контроль над прессой Союзу журналистов СССР. Участники дискуссии размышляли о недопустимости совмещать решение «публицистических и живописных задач», отрицалась постановочность в пользу документальности, подлинности и правдивости кадра. Главной линией развития фотожурналистики объявлялся фоторепортаж, который становился «ее настоящим и будущим, постановка же – прошлым» [70, с. 16].

За десятилетия изменились взгляды профессионалов на жанр фоторепортажа, на формы его подачи в печати. Осталось главное: фоторепортаж нового тысячелетия сохранил в своей композиции многие черты классических традиций. «Специфика фоторепортерского профессионализма, – утверждал Гр. Оганов, – заключается в умении выбирать из непрерывной череды мгновений, сменяющих друг друга, именно те, которые наилучшим образом передают характер события, состояния, настроения» [139, с. 55]. Справедливость вывода подтверждают публикуемые в интернете материалы, которые прежде всего сочетают наглядность и документальность. Репортаж, размещенный на сайте, отличается от аналогичной публикации на газетной полосе. Фотографии по-прежнему верят больше, чем текст. В электронном

виде фоторепортаж — широкая сфера деятельности для фотожурналиста, которому представляется широчайшая возможность реализовать смелые творческие фантазии на базе современной электронной техники.

Организованный фоторепортаж (планируемый) собрал основные характеристики других жанров. Оперативность — сильное звено жанра, «ход конем», позволяющий опередить конкурентное издание.

Организованный репортаж тесно связан с функцией «четвертой власти». Приводимые в действие властные функции журналистики позволяют отражать, поднимать общественно-значимые проблемы, выражать общественное мнение в концентрированном выражении.

Организованный фоторепортаж синтезирует элементы и особенности других жанров. Им может быть рассказ репортера о путешествии в дальние страны или заповедные уголки своей страны, посещение им предприятий, производящих уникальную продукцию, например знаменитые слущкие пояса. Фоторепортаж из минских подземелий или галерей Несвижского замка можно заранее спланировать, а организовать и провести через неделю, но в любом случае он вызовет несомненный интерес у читателей.

Темой *организованного* (запланированного) фоторепортажа может стать, например, предстоящий юбилей известного актера, его бенефис на сцене театра; намечаемый визит в страну высокопоставленного иностранного гостя, пребывание которого завершится подписанием важнейших договоров в экономике или культуре; подготовка и открытие современного медицинского центра; выпуск двух-, трехмиллионного агрегата, трактора, мотора.

Примером организованного фоторепортажа может служить перевоплощение корреспондента газеты «Минский курьер» *Вероники Юдицкой*, которая создала образ женщины «на сносях» и отправилась в путешествие по городу, отмечая реакцию прохожих. Узловыми местами этого организованного репортажа-путешествия стали объекты транспорта, универмаг, железнодорожный вокзал.

Оригинальная, хотя и не новая идея воплотилась в репортаж-перевоплощение автора в иностранку. «Гвоздем» публикации стало отношение к иностранной госте наших сограждан. Резюме материала — степень владения иностранным языком у большей части населения невысока — подтвердило вывод Питера Полака, что «фотография — могучая форма документально-подлинного воссоздания реальной действительности» [152, с. 6]. Фотограф, сопровождавший журналиста, зафиксировал методом скрытой камеры несколько узловых моментов — жанровых сценок, которые подтвердили ход удавшегося эксперимента.

Прием перевоплощения не нов. Еще в 60–70-е гг. прошлого века им пользовался восточногерманский журналист *Гюнтер Вальраф*. Изменив внешность, поменяв фамилию, он устраивался на работу в одну из западногерманских структур, а через некоторое время в газете, где он работал, появились репортажи, разоблачающие западный образ жизни и методы капиталистической эксплуатации трудящихся.

Фотография в фоторепортаже — правдивый документ, содержащий визуальную (зрительную) информацию, имеющую общественную значимость. Американский журналист У. Ю. Смит заметил: «Те, кто считают, что фоторепортаж может быть объективным, проявляют полное непонимание проблем этой профессии». Каждый имеет право на собственное заблуждение. В свете суждения У. Ю. Смита, субъективного по определению, жанры журналистики тем не менее подвижны и не всегда укладываются в научные каноны.

Путевой фоторепортаж – любимый жанр журналистов и любителей путешествий, увлекательное чтение. За каждой последующей строкой ждешь новых открытий, щемящих душу подробностей. Научный поход к профессиональной деятельности – залог успеха. Добросовестный автор, прежде чем отправиться в путешествие, изучит максимум литературных, исторических, краеведческих источников, мемуаров, подготовит к работе фототехнику, наметит места будущих фотосъемок.

Путевой фоторепортаж включает все жанры фотографии: *пейзаж, портрет, натюрморт*. Фотоснимки в фоторепортаже выстраиваются в сюжетный ряд, как бы повторяя рассказ путешественника, сопровождая его документальным подтверждением свершившегося странствия. От автора требуется «закрутить» сюжет так, чтобы держать в напряжении читателя до последней точки. Фотографии могут быть разноплановыми, с острыми ракурсами.

Фоторяд отражает этапы подготовки к путешествию, наиболее яркие моменты, встречи, образ жизни незнакомого народа, его наряды.

Корифеем жанра путевого фоторепортажа фотографическим сообществом признан знаменитый фотожурналист, путешественник Василий Песков, открыватель «Окна в природу» на страницах газеты «Комсомольская правда», телепередачи «В мире животных». В этом издании публиковались его уникальные фоторепортажи и фотоочерки «Таежный тупик» о семье староверов Лыковых, поселившихся в глухой тайге и полностью оторванных от цивилизации. Фоторепортажи и фотоочерки В. Пескова составили несколько замечательных книг.

Спортивный фоторепортаж выделен в отдельный жанр, ему присущи экспрессия, динамизм, эмоции. Здесь газетной полосе трудно поспорить с электронной страничкой.

Ни одна фотография, пожалуй, не вызывает столько эмоций, сколько спортивная. Реакция зрителя – адреналин в крови.

Спортивный репортажный снимок невозможно подделать, сделать постановочным. Герой, отдающий все силы победе, правдив в рывке, толчке, прыжке, преодолении препятствий. Все вышесказанное в полной мере относится к видеозаписи. Профессиональная съемка события впечатляет больше любительской. В ней преобладают крупные планы, острые ракурсы. Фотошоп позволяет убрать длинноты, огрехи съемки.

В спортивном фоторепортаже важен план съемки. Интересно выглядит портрет спортсмена крупного и сверхкрупного планов. Он раскрывает эмоции, переживания, чувства героя. Самый интересный кадр, по словам Юрия Мозолевого, получается тогда, когда фоторепортер нажимает на фотоспуск за долю секунды до кульминации. Подобная фотосъемка требует не только большого профессионализма (например, выбора точки съемки), но и знания законов и правил спортивных состязаний.

Если при съемке организованного, постановочного репортажа фотограф может свободно перемещаться по территории, использовать вспышку, штатив, то в спортивном репортаже его место регламентировано организаторами состязаний. К тому же опередить спортивную звезду на дистанции с 400-миллиметровым объективом нереально! Фотожурналисты не имеют возможности перемещаться по спортивным аренам, так как их располагают в специально отведенных зонах: в футболе – за воротами, иногда и с противоположного края поля; в соревнованиях по легкой атлетике – в секторах стадиона. Для съемок под водой создаются особые условия, иногда снимать можно через специальные стеклянные окна-иллюминаторы в стенах. Существует немало неудобств, которые спортивному фотожурналисту приходится преодолевать.

Пейзаж в репортаже – жанр психологический. Отражает не только место действия, но и состояние природы, вызывает у читателя определенное эмоциональное настроение, отражает чувства автора. Философия пейзажа совпадает с философией фотографа.

Многие фотографы, особенно начинающие, убеждены в легкости пейзажной съемки. Уголок природы, попавший в объектив, никуда не убежит. Можно не спеша выбрать и точку съемки, и ракурс, и план. И даже освещение относительно стабильно, хотя и зависит от времени суток, поры года. При желании можно подождать, когда солнце займет на небе нужное положение.

Пейзаж как жанр фотоэтюда прекратил существование на газетной полосе в «чистом» виде. Мир стал прагматичным, людей одолевают проблемы бытия в окружении опасных факторов существования. В прошлом столетии печатные издания использовали пейзажи-картинки как банальную возможность «закрыть пробел» на полосе.

Особый акцент в сюжете фоторепортажа следует уделять публицистике репортажных снимков, обращению к человеку, его чувствам. Фоторяд в фоторепортаже не может состоять из одного или даже нескольких снимков одинакового формата. Кульминационный момент события отражает более крупный снимок, разверстаный на три-четыре колонки.

Выбор жанра для раскрытия темы не случаен. Любому средству массовой коммуникации нужен «живой», подвижный субъект. Читатель не любит «скучных» публикаций (т. е. следует помнить о стиле изложения материала), долгих рассуждений. Фоторепортаж выручает эмоциональностью речи, неординарностью события.

В интернет-СМИ традиционный фоторепортаж получил дополнительные возможности повышения информативности и привлекательности благодаря мультимедийности, гипертекстуальности, интерактивности и неограниченности объема информации, которую способен максимально подробно, оперативно, наглядно и в удобном виде донести до пользователя. Указанные обстоятельства, а также использование особенностей материалов в онлайн-медиа способствовали активному распространению фоторепортажа в интернет-журналистике.

По определению А. А. Градюшко, «представляя собой законченную, объективную, оперативную и наглядную форму новостной журналистики, фоторепортаж по праву занимает одно из ведущих мест в новостных лентах ведущих белорусских интернет-СМИ» [57, с. 33]. Более того, он отмечает, что именно фоторепортаж в интернет-среде «обрел для своих потребителей еще более привлекательный, чем в формате традиционных СМИ, внешний вид» [57]. Материалы этого жанра составляют около 5 % от общего объема публикуемых новостных материалов на крупнейших белорусских интернет-порталах – это самый высокий показатель среди «визуальных» жанров в интернет-СМИ.

Показательным примером может служить материал «На МКАД женщина на Mercedes из-за неудачного опережения врезалась в столб» (портал Onliner.by, 15 января 2014 г., 11:53). В заголовке, отвечающем стандартам новостной веб-журналистики, присутствуют ключевые слова, сильный глагол, указано место происшествия. Фотография под заголовком фиксирует место ДТП. Слово «видео» сопровождается надписью «UPD!», которая информирует об обновлении опубликованной ранее информации. Материал дополняет видеоролик на 37 с, а также девять фотографий. Фоторепортаж набрал более 51 тыс. просмотров и свыше 700 комментариев.

Анализ фактических данных позволил сделать вывод, что рост аудитории новостных интернет-ресурсов Беларуси происходит в период обострения междуна-

родной обстановки, возникновения внутренних проблем развития белорусского государства, тогда, когда случается что-то экстраординарное, волнующее многих. Именно в эти моменты появляется интерес к оперативным сообщениям, которые обычно хорошо проиллюстрированы. Фотографии выставляются в интернете в достаточном разрешении, чтобы можно было рассмотреть все детали. В том случае, если на сайте размещается фоторепортаж, в нем должно быть не менее 10–15 фотографий. Они могут быть оформлены в виде слайд-шоу. Для иллюстрации текста используются также видеоролики длительностью около 2–3 мин.

Аналитические жанры фотожурналистики

Определяющий признак аналитических жанров фотожурналистики – проблема (социально значимая), исследованием которой занимается журналист. Именно в этом жанре анализируются причины и предпосылки явлений действительности, вызвавшие противоречия, конфликты, споры; устанавливаются логические связи и отношения между людьми; доказательствами истины служат факты, документы, показания очевидцев, свидетельства официальных инстанций. Субъективное начало в аналитических жанрах преобладает в большей степени, чем в информационных.

К аналитическим жанрам фотожурналистики большинство исследователей относят *фотокорреспонденцию* и ее разновидности: *фотообвинение*, *журналистское расследование*. Эти жанры сохраняют структуру фотокорреспонденции, ее основные характеристики и признаки. В фотокорреспонденции немало общих черт, сближающих ее с другими жанрами. Однако она отличается высоким эмпирико-теоретическим уровнем понятийной формы мышления.

Образная публицистика материалов этого жанра заключена в применении выразительной детали, языковых тропов: метафоры, метонимии, сравнения, олицетворения, синекдохи, аллегории, эпитета, которые придают фотокорреспонденции эстетическую красоту, поднимают ее на художественно-публицистическую высоту.

Фотокорреспонденция – *аналитический жанр фотожурналистики, в котором автор исследует проблему, представляющую значительный общественный интерес, и иллюстрирует повествование документальными фотоснимками.*

Фотокорреспонденция отличается от информационных жанров более детальным и широким освещением предмета исследования.

Конкретность факта играет в этом жанре существенную роль благодаря соприкосновению с подобными событиями или явлениями. Наряду с анализом присутствует и синтез как элемент обобщения. В своем исследовании автор движется от частного к общему, применяя метод индукции. Это «движение» образует сюжет материала. Поэтому фотокорреспонденция близка к фоторепортажу. С фоторепортажем материалы этого жанра также сближают сюжет, авторское «я», эмоциональность стиля.

В фотокорреспонденции наиболее ярко проявляется гласность, свобода выражения мыслей. Обращаясь к органам власти, добиваясь решения проблемы, орган печати реализует демократические права, провозглашенные в Основном Законе. В нашей стране каждая редакция опирается на силу Закона Республики Беларусь «О средствах массовой информации (от 17.07.2008 г.). Так проявляется и реализуется организаторская функция журналистики (функция «четвертой власти»).

Аналитика фотокорреспонденции заключена в узловых моментах исследования проблемы – комментариях и пояснениях компетентных лиц: ученых, профессионалов-практиков в различных областях науки и техники, культуры и просвещения. Публикация выглядит убедительной, когда выводы автора опираются на веские

аргументы, документальные свидетельства. Один из наиболее ярких доказательств в аналитических жанрах – иллюстрация.

Фотография и текст в фотокорреспонденции – единое целое. Иллюстрации – составная часть сюжета; они располагаются, как и в фоторепортаже, хронологически или в соответствии с ходом расследования журналиста.

Визуальная составляющая публикации может быть представлена репортажными портретами, пейзажами, натюрмортами. Иллюстративно-информационным сопровождением текста служат крупные заголовки, броские лиды, фотомонтаж, графические схемы, диаграммы, рисунки.

Формальными (графическими, вербально-визуальными) признаками аналитических жанров выступают яркие по содержанию (интригующие, загадочные, таинственные), крупные по размеру заголовки (иногда рукописные). Композицию фотокорреспонденции образуют врезки, выноски, рисунки, схемы, диаграммы, справки, комментарии экспертов по тем или иным вопросам, мини-интервью.

В аналитических жанрах в отличие от информационных традиционное место лида занимает оперативный повод. Оперативным поводом (побудительным мотивом) к написанию фотокорреспонденции служат, как правило, звонок читателя в редакцию или письмо из редакционной почты, нечаянная встреча, случайный разговор. Иногда оперативный повод создает, моделирует, организует и сам автор, владеющий актуальной и необычной темой, стремящийся обогнать другие издания. Значение подобного тактического приема заключено в функциях периодической печати, в стремлении редакции показать свою авторитетность, гуманность, близость к запросам и проблемам читателей, не исключается и воздействие рекламы: газета заинтересована в привлечении подписчиков.

Веб-сайты используют аналитические жанры фотожурналистики сравнительно недавно, что подтверждает анализ функционирования наиболее известных новостных электронных каналов. Их редакторы понимают значимость жанрового спектра для привлечения внимания пользователей, но сталкиваются со спецификой электронной полосы. Чтение многостраничной информации воспринимается неоднозначно, как правило, отрицательно, вызывает чувство утомления. Посетителю сайта нужна информация визуальная, он ждет живого слова и живой картинки.

На газетной полосе и на страницах веб-сайта фотокорреспонденция позиционирует себя главным жанром. Однако верстку в этом жанре нельзя делать хаотичной, так как построение материала обязывает соблюдать логику и последовательность изложения.

Автор публикации должен глубоко изучить базовый материал, чтобы доказательная часть его работы выглядела убедительной, аргументированной, опиралась на документальные свидетельства. Для журналиста главное – изложить суть проблемы экспрессивно, наглядно, эмоционально. Фотокорреспонденция отличается от информационных жанров более детальным и более широким освещением предмета исследования, иллюстрированием.

Фотокорреспонденции условно можно разделить на следующие виды: информационные, аналитические, постановочные, корреспонденции-раздумья.

Информационные отличаются широтой охвата материала, обстоятельным развитием темы; *аналитические* вскрывают причины описываемого явления под критическим углом; *постановочные* отражают злободневную, актуальную ситуацию на основе анализа и синтеза фактов; *корреспонденции-раздумья* сближаются с эссе.

Доминирующий жанр фотографии в фотокорреспонденции – *портрет*, пейзаж служит лишь дополнением, показывает место действия. Нередко в рамках этого

жанра наблюдается использование *фотомонтажа* или *коллажа*. Фотография выполняет множество функций, из которых основной служит документальная.

Фоторецензия во всех видах ее отражения – электронной или бумажной – относится к разряду аналитических жанров фотожурналистики. В материалах жанра оцениваются с различных сторон художественное или научное произведение, театральные премьеры, новые кинофильмы, телевизионные передачи, художественные выставки, музыкальные концерты. Фотография иллюстрирует наиболее выигрышные моменты театрального действия. Герои телепередач или театральных постановок предстают перед читателями в портретном жанре.

Фотообозрение редко встречается на страницах газет. Фотообозрения (фото-ре-вью) бывают ежедневными, еженедельными, месячными, годовыми. На веб-сайтах этот жанр содержит больше фотоиллюстраций, чем в печатных изданиях. С интересом здесь смотрят и читают материалы, посвященные фотовыставкам, конкурсам любительской и профессиональной фотографии.

По содержанию фотообозрения могут быть *информационными, проблемными*. По тематике – *политическими, экономическими, спортивными*, на темы *культуры, морали* и т. д. Фоторяд удачно составляют подборки фотоиллюстраций всех жанров из интернета, архива автора, используются фотомонтаж и фотоколлаж. Печатные СМИ охотно поставляют в свои веб-версии множество иллюстраций, не всегда, к сожалению, редактируя изображение, пренебрегая правилами композиции.

Фотообвинение – жанр, игнорируемый современной печатной прессой. Его появление в электронной сети можно объяснить простотой доступа любого желающего и его возможностью реализовать право на свободу слова, провозглашенное Конституцией. Фотоснимок и видеосюжет, подготовленные любителем, в этом жанре выполняют служебную функцию. Репортер стремится запечатлеть «кусочек» жизни, пусть даже и неприглядной, воззвать к совести, исправить погрешности морали. Чаще всего для иллюстрации в этом жанре применяют аллегорические картины, фотомонтаж. Фотоиллюстрация выполняет не только документальную функцию, но и помогает создать запоминающийся выразительный художественный образ, усилить идеологическое воздействие на сознание читателя. Фотография своей документальной природой дает представление о явлении, помогает выявить его сущность, истоки, корни.

Автором фотокорреспонденции может быть журналист, имеющий аналитические способности, умеющий фотографировать значимые события, людей, привлеченных к написанию материала. Личность автора в материалах этого жанра должна вызывать симпатию и уважение читателей. Аналитическая работа над фактурой предполагает классификацию признаков, определение наиболее характерных приемов построения материала (сюжет), логику изложения накопленных фактических данных.

В газете «СБ. Беларусь Сегодня» за 10 июня 2016 г. опубликована фотокорреспонденция Виктора Пономарева «Вооружен рулем и очень опасен». Публикация содержит все признаки этого аналитического жанра.

Поводом к написанию материала стали дополнения к Правилам дорожного движения, появившиеся в России, ужесточающие наказание за превышение водителями скоростных режимов на дорогах. Аналогичное нововведение, по мнению автора, следует внести и в белорусские дорожные нормативы. Расследование ведется методом индукции. Материал разделен на три части, каждая представляет собой этапы журналистского расследования.

Первый комментарий получен от директора школы «контраварийного» вождения и преподавателя автоспорта Белорусского государственного университета физиче-

ской культуры (БГУФК) Сергея Овчинникова. Собеседник обрисовывает ситуацию с безопасным вождением в Германии и Франции, дает сравнительную характеристику сложившейся обстановки на транспортных артериях России и Беларуси.

Второй этап исследования проблемы автор берет на себя и экзаменует учащегося одной из белорусских автошкол: «Я проверил. Девушка-коллега обучается в автошколе, сдает вождение: она термин («мертвая зона») тоже не знает. Полагаю, впрочем, что различия в поведении на дорогах (как и в программах автошкол и даже поведении сотрудников ГАИ) объясняются отнюдь не менталитетом».

Следующий собеседник В. Пономарева выше рангом, владеет большим объемом информации – заместитель начальника УГАИ МВД полковник милиции Вадим Гаркун, считает, что в Беларуси также проводится работа по предотвращению аварий, вызванных нарушением скоростного режима на дорогах. Однако решить проблему с лихачеством пока не удастся. Следовательно, уточняет полковник, необходимо внести изменения в законодательные акты. По сути, газета данной публикацией выполняет организаторские функции, показывает совпадение мнений общества и государственной организации – ГАИ. Следующий шаг – законодательный уровень.

Признаки фотокорреспонденции в материале соблюдены. Автором поднимаются общегосударственная и социальная проблемы; есть признаки фоторепортажа (авторское «я», сюжет и эмоциональность стиля). Иллюстративная компонента представлена портретами полковника ГАИ В. Гаркуна, преподавателя БГУФК С. Овчинникова, двумя фотографиями, на которых запечатлены последствия аварий, схемами опасных маневров, совершаемых лихачами. В последнем абзаце своей корреспонденции В. Пономарев не ставит точку: на белорусских дорогах статистика аварийности улучшена, но травматизм все еще высок и радоваться рано...

Проблемы, поднимаемые журналистами, затрагивают широкий круг социума, выносятся на широкое обсуждение. Функция «четвертой власти» действует тогда, когда внимание общественности и ее реакция подталкивают властные структуры к решению наболевших вопросов. Корреспонденты затрагивают темы, которые власти иногда относят к разряду мелких, незначительных. Со временем мелкая тема, если ее игнорировать, может стать крупной, вызвать серьезные последствия. Администрациям регионов, как показывает газетная практика, не следует игнорировать проблемные публикации.

Многие проблемы традиционны, повторяются на газетных полосах из года в год или по причине сложности их решения, или при возникновении дополнительных обстоятельств. К таковым можно отнести нерешенные вопросы общественного питания, массовой культуры, организации досуга в выходные дни, туризма: внутреннего и международного, качество бытового и медицинского обслуживания, «квартирный вопрос», уровень жизни социально незащищенных граждан, ценообразование и другие.

Художественно-публицистические жанры фотожурналистики

Жанры фотоочерка, фотоэссе возникли в результате исторического отбора. Характерной особенностью художественно-публицистических материалов большинством исследователей признается наличие в их содержании документализма и многоаспектного образа. Образная инфраструктура любого жанра художественной публицистики имеет тенденцию к постоянному расширению и обновлению. Документализм подтверждает правдивость действий. *Художественно-публицистические жанры* не исчезли и не трансформировались. Они продолжают существовать. Изменилось их содержание: иным стал выбор героя, его цель в жизни.

Фотоочерк – художественно-публицистический жанр фотожурналистики, в котором автор создает, рисует, лепит образ героя (позитивный или негативный), рассказывает о его необычной судьбе, наиболее ярких моментах биографии. Словесное описание (словесный портрет) дополняется одним или несколькими фотографическими иллюстрациями всех жанров.

Развитие фотоочерка продолжается и в век новейших компьютерных технологий. Попытки заменить классические, проверенные временем жанры не увенчались успехом. В центре внимания большинства периодических изданий по-прежнему *фотоочерк, фотоэссе и фотозарисовка*.

Подтверждается этот вывод наличием архетипических образов в контенте, посвященном как личности, конкретному индивидууму, так и группам людей, коллективам. Образы публицистики, подчеркивал Н. М. Ким, обладают синтетической природой, чувственно-эмоциональным началом. Следует уточнить, что рассказы, повествования о выдающихся личностях, героях с огромной внутренней энергией способны вызывать у читателя сильные ответные эмоции и переживания.

Архетипы очерковых произведений возникли в далеком прошлом, уроки которого по-прежнему сохраняют свою нравоучительность. «Становление жанра фотоочерка, – считает В. А. Никитин, – тесно связано с процессом возникновения и развития сюжетно-серийного способа отображения действительности» [136, с. 42]. Исторические и гносеологические корни очерка находятся в глубине веков. Их авторы описывали и восхваляли не торговцев и ростовщиков, а воинов, совершавших ратные подвиги, описывали жития святых, посвятивших свои жизни служению Богу. Столетия назад созданы шедевры о приключениях и подвигах Одиссея, странствиях Данте по девяти кругам ада.

Вымышленные герои древнегреческих мифов, германского эпоса, английских баллад, скандинавских сказаний и старинных русских легенд, у которых имелись, возможно, прототипы, со временем превратились в символы, стали идеальными образцами для подражания. Тому подтверждением – подвиги рядового Александра Матросова и космонавта Юрия Гагарина, многих других отважных личностей, ставших символами цивилизации второй половины XX в.

Образцы древности и современности тем и привлекательны, что открывают простому человеку сокровенное, священное и духовное в нем, предохраняют от воздействия деструктивных сил.

Если жители приморских стран бороздили океанские просторы на утлых судах, то европейские, русские путешественники и богомольцы-паломники странствовали по суше. Одни направлялись к святым местам христианства, другие искали новые рынки сбыта. Жанр «хождений» стал прообразом современных путевых очерков. Пример тому – записки тверского купца Афанасия Никитина «Хождение за три моря». В XIX в. появились в продаже записки выдающегося английского ученого Чарльза Дарвина, совершившего кругосветное путешествие. Описания людей и природы он сопровождал множеством изящных рисунков, выполненных с помощью камеры-обскуры.

Непременные атрибуты записок путешественников – романтика и жажда новых открытий, поиск сокровищ. Путешествия подкреплялись фактами, рисунками. Но пройдут десятилетия, прежде чем фотография подтвердит факт путешествия.

Прототипы фотоочерков можно отыскать в творчестве английских журналистов начала XVIII в., печатавших в журналах «Spektater» («Зритель») и «Tottler» («Болтун») бытовые сценки из местной жизни. В XVIII в. вышли в свет «Путеше-

ствие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, знаменитые «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина.

Историческая ретроспектива жизненности и долговечности художественно-публицистических публикаций свидетельствует, что интерес к ним непостоянный, зависит от исторического этапа развития общества, его благосостояния, благополучия граждан, экономического роста или кризиса. «В современной журналистике почти исчезли художественно-публицистические жанры, в которых только и может проявиться по-настоящему мастер слова, – отмечал в свое время М. Е. Тикоцкий. – А сохранение языковых норм в прессе – это давняя болезнь. Здесь все зависит от начитанности и культурного уровня автора» (Парады ад Міхася Цікоцкага // Універсітэт. 2014. № 17 (2120)).

Традиционно фотоочерк отражает наиболее яркие черты характера главного персонажа. Его автор стремится создать достоверный образ героя, достигшего успеха в жизни, труде, ратных делах. Эти жанры фотожурналистики – индикатор мастерства журналиста.

Методологически фотоочерк выполняет идеологическую, пропагандистскую и агитационную функции; содержит нравоучительный сюжет, «учит жизни». На примере бытовых, производственных, боевых коллизий героя автор подсказывает читателю выход из сложной обстановки, на ярких примерах показывает, как преодолевать препятствия... Содержание очерка составляет время, определенный период жизни тех или иных личностей. Главным героем фотоочерка всегда является человек деятельный, мыслящий, совершающий трудовые или ратные подвиги, достигший высочайших результатов в науке, искусстве, культуре.

Исторический фотоочерк пережил переориентацию смысловых акцентов. Миров в XXI в. правят новость, сенсация. Век скоростей меняет нравственные ориентиры. Молодому поколению журналистов некогда задуматься над причинами и следствиями событий и катастроф, скандальных сенсаций из жизни кинозвезд, политиков, мошенников, бюрократов. Само время породило «желтую прессу» и продажную журналистику. У публикаций «желтой» тематики в мире немало приверженцев: ведь кажется таким легким написать и передать лаконичные сообщения и получить оплату. Под сенсационностью скрываются скабрёзность и аморальность. Из журналистского лексикона исчезают классические понятия и нормы литературного языка, место которых с удивительной легкостью заняли жаргонные выражения и иностранные, как правило англоязычные, понятия, транскрибированные в национальные языки.

Быстротекущее время создало иллюзию ненужности, ненужности аналитики, позитивных героев. На потребу части общества выпускаются герои отрицательные, аморальные, распущенные. Например, на Хэллоуин участники «украшают» себя страшными масками, обливаются искусственной кровью.

В жанровом многообразии печатных и электронных СМИ в XXI в. место фотоочерка и его значение постепенно уходят на второй план, что порождает дихотомию, гипертекстуальность, разрушающие детерминированность и однозначность газетно-журнальных и электронных сообщений.

Определения жанра фотоочерка, характеристики его внутреннего содержания мало изменились за последние десятилетия. Претерпели поправки характеристики героев публикаций, мотивы их поступков и поведения. Героизм и отвага, патриотизм, духовность и высокая нравственность, присущие героям XX в., в новом столетии не забыты, но они потеснились, уступив место антигероям. Определенная

часть белорусской прессы, как правило с частным учредителем, а также некоторые сайты переняли методы и нравы западной, американской прессы по привлечению читателя и подписчика.

Какие проблемы волнуют социум на постсоветском пространстве? В новом столетии произошла переоценка ценностей, возник кризис художественной публицистики, которая отступила под натиском товарно-денежных отношений. Жанровое разнообразие, царившее на страницах газетно-журнальной периодики советского периода отечественной истории, иссякло. Художественно-публицистические жанры потеснены публикациями гламурно-рекламного характера, далекими от правды жизни и ее насущных проблем. Произошел возврат к прошлому, тому, что составляло кредо «желтой» прессы. Пример – рейтинг, опубликованный в 1977 г. американским журналом «Нью-Йорк». Материалы, рассказывающие об убийстве или уничтожении города, по меркам издания, получают 50 очков; покушение на убийство – 30, показ результатов убийства – 25 очков, тяжелое ранение (открыта рана, течет кровь) – 30 очков, ранение средней тяжести – 18, убийство упоминаемое – 5 [216, с. 71].

На основные тенденции жанровой эволюции обратил внимание академик Д. С. Лихачев: «Литературные жанры появляются только на определенной стадии развития искусства слова и затем постоянно меняются и сменяются. Дело не только в том, что одни жанры приходят на смену другим и ни один жанр не является для литературы “вечным”, а в том, что меняются самые принципы выделения жанров, меняются типы и характер жанров, их функции в ту или иную эпоху» [112, с. 55]. Фотография, документальная по своей природе, начала отдавать предпочтение салонной съемке, украшательству и ложной художественности, «чернухе».

Фотожурналистика в художественно-публицистических жанрах отражена в конкретных образах, главным из которых И. Д. Бальтерманц считает образ художественно-документальный. Образ – всегда обобщение. Он схематичен, правдив, типичен. Каждая деталь портрета словесного и светописного выражает мировоззрение автора. В. М. Горохов отмечал: «В публицистике обобщенность более социологична и актуальна, она прямо связана с идеологией и политикой» [56, с. 106].

Специфика художественно-документального образа в фотожурналистике заключена в индивидуальной, конкретно-чувственной фотографии как документально-наглядном отражении реальности. Образность достигается здесь не синтезом заимствованных типических элементов, а «за счет осознания и выявления в конкретном реальном факте обобщающих его свойств» [12, с. 49]. Н. И. Ворон, однако, отмечает, что «на самом деле в функционировании образного в названных сферах творчества обнаруживаются различия. Они прослеживаются и на стадии создания произведения, и в процессе его восприятия» [40, с. 11].

Попытки классификации очерков по видам предпринимались неоднократно, однако к единообразию не привели. В типологии публикаций этого жанра можно выделить очерки *проблемные, портретные, путевые, спортивные*. Фотожурналист для создания образа своего персонажа использует его портреты, в том числе и извлеченные из архивов и семейных фотоальбомов. Дополнительные, компенсаторные функции выполняют фотографии интерьеров, пейзажи урбанистические и сельские, натюрморты: обстановка квартир, служебных помещений, детали одежды, аксессуары.

Авторская интерпретация образа рождается в результате субъективного осмысления поступков, манеры поведения, биографии персонажа. «Мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и завершенный, помимо задан-

ности и смысла вокруг данного человека как его ценностное окружение: мы видим, как вокруг него становятся художественно значимыми предметные моменты и все отношения – пространственные, временные и смысловые» [17, с. 172].

Известный советский фотожурналист Владимир Вяткин владел всеми секретами фотографического мастерства. Герои его портретов несут зрителям радость, пробуждают чувства добра и справедливости. Тонкий психологизм достигается одномоментной выдержкой, которая раскрывает характер человека, показывает его внутреннюю сущность. О своем творчестве мастер отзывается так: «Я снимаю сердцем и душой. Так было всегда и так есть. Если бы я не занимался в детстве музыкой, живописью, графикой, если бы я не любил историю, географию, не любил женщин и детей своих, вряд ли я бы дошел до фотографии. Я отлично понимаю, ради чего я живу. Тот результат, к которому я сегодня пришел, — это компенсация за мои жизненные неурядицы. Ничто не дается просто так. Это работа. Повседневная, ежечасная».

Белорусский фотожурналист Юрий Иванов почти четверть века проработал в АПН с Владимиром Вяткиным и считает его своим наставником. Эти слова подтверждают работы Ю. Иванова и В. Вяткина, удостоенные многих наград престижных международных выставок.

Постановочные и репортажные фотопроизведения Юрия Иванова пронизаны любовью к человеку труда: архитектору, ученому, рабочему, труженику сельских нив, государственному руководителю любого ранга. Раскрытию внутреннего содержания образа содействует сенсорная способность ощущать характер и настроение собеседника, но главное – умение раскрыть его натуру, внутреннюю сущность. И если фотограф подносит к глазу фотоаппарат, значит, объект того заслуживает.

Зрительное и фактическое содержание очерка претерпевало изменения в соответствии с традициями и нормами времени. В 40-е гг. XX в. очерком считалось «короткое повествовательное произведение, основной целью которого является образная иллюстрация или образная информация» [153, с. 142].

Писатель Б. Полевой еще в 50-е гг. различал художественное и документальное начала в жанре очерка: «В отличие от других жанров публицистики он содержит элементы художественного, образного описания; в отличие от литературных жанров он основывается на конкретных фактах, содержит элементы публицистики» [151, с. 6].

В жанре фотоочерка особенно четко выступают идеологическая, пропагандистская, воспитательная функции журналистики. Характер героев очерка отражает время, в котором они жили, живут и трудятся, совершают героические или неординарные поступки. Портреты сохраняют живой образ, передают характер, настроение. Лицо на портрете несет отпечаток времени, воспроизводит пережитые моменты, как радостные, так и трагичные, состояние и настроение в момент фотосъемки.

Специфика художественности проявляется в передаче личных качеств героя изобразительными средствами фотоязыка, в умении фотографа раскрыть через композицию кадра глубину характера и душевные качества героя. Синтез художественного и документального в отображении характера раскрывает богатство его внутреннего мира. Благодаря этим свойствам образ достигает высот словесно-художественного творчества и тем оказывает на читателя психологическое воздействие, находит отклик в его сердце и направляет ход мыслей в русло высокой духовности.

В Западной Европе XX в. очерки создавались известными прозаиками. Героями их произведений становились представители зажиточных классов, буржуа, «слив-

ки» правящей элиты и богемы, создавшие себе имя в политике, бизнесе, культуре и искусстве. Очерки российских писателей показывали нравы обитателей столичных и провинциальных городов и имели чаще всего критическое направление: высмеивали чиновников, купцов, казнокрадов, глупых помещиц. Критическое направление в литературе переходило и на газетные страницы. Иллюстрации к очерковым произведениям выполняли художники-графики. Их произведения отмечены реалистическим показом или гротескным, карикатурным изображением персонажей. Появление фотографии способствовало распространению фотоочерков. Одним из первых этот жанр освоили Владимир Гиляровский и нижегородец Максим Дмитриев.

В Советском Союзе в 20–30-е гг. распространение получают фотоочерки пропагандистского характера, они противопоставляют новый мир социализма «загнивающему» капиталистическому «раю», воспевают самоотверженный труд. «Фотоочерк, подкрепленный соответствующими подписями, – подчеркивал Л. Волков-Ланнит, – сильнейшее средство агитации, что доказала в 1931 г. обошедшая мировую печать серия из семидесяти восьми снимков “День московской рабочей семьи” (авторы – А. Шайхет, М. Альперт, С. Тулес)». Хорошему фотоочерку присуща фабульная насыщенность, органическая связь снимков между собой. Каждый последующий кадр логически развивает предыдущий, углубляет общее содержание. Если тема глубоко продумана, то невозможно изъять отдельный снимок без того, чтобы не нарушить целостность. Фотоочерк не простая арифметическая сумма изображений. Он показывает события и факты во времени, соединяя сюжеты внутренним единством...

Если обычный фоторепортаж зависит от ориентации в обстановке, то здесь многое решает отбор материала съемки, безупречное умение отличать главное от второстепенного, отмечал в свое время Л. Ф. Волков-Ланнит.

Вопреки исторической правде в Советском Союзе рождались мифы о продовольственном изобилии, равноправии, справедливости. Персонажи большинства газетных и журнальных фотоизображений представляли перед читателями в приподнятом, радостном настроении, выражения их лиц полны оптимизма и уверенности в завтрашнем дне.

Тема Великой Отечественной войны, однажды прозвучав, стала источником, канвой множества журналистских фотоочерков. Однако значительная часть фотоматериалов, отснятых на полях сражений, в партизанских отрядах, в госпиталях, на тыловых производствах, была уничтожена, сгорела в огне пожаров. Работа над этим бесценным историческим сокровищем, осевшим в хранилищах (регистрация, систематизация, описание, опубликование шедевров), требует продолжения и может занять десятилетия.

Правда о войне рождалась после войны. Корреспондент газеты «Комсомольская правда» в 70–80-е гг. Геннадий Бочаров умел одним словом заменить десятки предложений. Исторические миниатюры, созревающие в его голове, выстреливали, как снайперские пули. Он находил из множества слов самое точное. Очерки Г. Бочарова вошли в литературные хрестоматии и диссертации, сам он попал в летопись советской литературы как выдающийся российский очеркист XX века. И сегодня его произведения служат учебным пособием для иностранцев, изучающих русский язык.

В очерке «Погреб, фитилек, оккупация» Геннадий Бочаров раскрывает истоки патриотизма. Каждая строка продумана, выстрадана, каждое слово оправданно: автор рисует образ народного бедствия: «Поселок корчился от бомбежек, пожаров, движущейся военной техники. Гитлеровская оккупация прижала людей к воротам

преисподней. Духовная жизнь человека никогда не начинается с первой радости. Ее начало – первая утрата. Размышлениям о людях, о мире, о себе в этом мире человек во многом обязан потерям – большим и малым. И объяснять это жестокостью памяти несправедливо. Жестоки утраты и испытания, а не память о них».

В новом столетии классический советский фотоочерк сберег основные свои черты и действующих лиц – участников войны, победителей, героев и мучеников. Традиционными изданиями, не утратившими уважительного отношения к жанру фотоочерка, рассудительности, взвешенности суждений, выводов, можно считать республиканские газеты «СБ. Беларусь Сегодня», «Звезда», «Рэспубліка». Количество читателей этой прессы исчисляется сотнями тысяч.

И все же следует отметить поиски журналистами неизбитых тем и новых героев.

В газете «Рэспубліка» (2016 г. 11 июня, с. 7) опубликован портретный фотоочерк о белорусском певце Альберте Скороходе («Певец с летящей походкой», автор – корреспондент «СБ. Беларусь Сегодня» Елена Давыдова). Фотографии – портреты артиста, застигнутого фотокорреспондентом в акробатическом этюде на сцене, поясной портрет в обычном образе и в спортивном зале бокса на тренировке. Автор снимков пожелал остаться неизвестным. Журналистка Елена Давыдова описала этапы творческой биографии героя, его увлечения, в том числе и гастрономические, а в эпилоге сформулировала кредо певца: «В жизни всегда есть позитив, просто его надо уметь видеть. Эта способность, как в песне, жить помогает».

Современной прессе следует избегать однозначных оценок. Под воздействием внешних условий пресса распалась на два направления, их критики поспешили окрестить «честным» и «нечестным». В споре, как известно, рождается истина. Такой истиной при наличии двух противоположных направлений в журналистском творчестве остаются духовные и нравственные ценности, правдивость, объективность, документальность. Жанры фотожурналистики, несмотря на идеологические пристрастия и отрицания времени, продолжают развиваться.

Фотоэссе – художественно-публицистический жанр фотожурналистики, где автор рассуждает над актуальной проблемой, привлекая к своим наблюдениям или выводам широкую общественность.

Эссе как жанр-размышление возникло еще в Средневековье и сохранилось до наших дней. Это небольшое по размерам произведение, которое содержит мощный публицистический заряд. Его сила заключена в глубине мысли и логичности изложения. Но более всего – в животрепещущей проблеме, поднимаемой или затрагиваемой автором. Логика изложения заставляет задумываться над фразой, а после прочтения эпилога делать самостоятельные выводы. В эссе сосредоточено многое, что беспокоит автора и читателей.

Жанры фотографий в фотоэссе непросты по сюжету, требуют пристального внимания, заставляют задумываться над смыслом жизни, о главном, о вечном. Современные эссеисты недооценивают жанр фотомонтажа, который как бы рожден для эссе, поскольку позволяет абстрагироваться от второстепенного и в гротескной форме передавать суть явления.

Известный советский эссеист Юрий Рост в своих произведениях размышлял: «Перебирая фотографии бабушкиного или прабабушкиного детства, мы видим детей. Будущих взрослых и одновременно бывших. Прямые и спокойные, в локонах, кружевах и кринолинах, наряженные, завитые или гладко причесанные, сидят они на коленях у своих родителей (или стоят рядом) и внимательно (так же внимательно, как мы их) изучают нас с желтоватых плотных карточек... Сохраняйте старые

фотографии и чаще фотографируйте детей, они будут смотреть на себя из времени и принаравливаясь к проходящей жизни».

Жанр фотоэссе традиционно относится к жанрам публицистическим. А публицистика принадлежит к идеологической вертикали журналистики и наряду с другими ее функциями воздействует на сознание и поступки читателей. В белорусских СМИ (наиболее ярко это заметно в газете «СБ. Беларусь Сегодня») все сильнее выступают эстетические, субъективно-эмоциональные воззрения авторов-эссеистов. За последнее десятилетие на страницах «СБ. Беларусь Сегодня» наряду с «Колонкой редактора» появились колонки обозревателей, собственных корреспондентов, наиболее компетентных внештатных авторов. В этом издании мы встречаем все больше эссе с развитым эстетическим, авторским, субъективно-эмоциональным началом. В 2013 г. подобных материалов на страницах газеты появлялось от двух до трех в номере. В 2015 г. в этой газете публиковалось в среднем от трех до шести эссе, по данным 2016 г. – до девяти.

В исследованиях отечественных и зарубежных авторов Новейшего времени отмечается тенденция к нарушению канонов художественно-публицистических жанров. В эссе можно встретить элементы очерка, памфлета, фельетона. Формально традиционным становится размещение эссе в авторской колонке. Подобную тенденцию А. Н. Тепляшина признает неправомерной, «поскольку сведение жанровой специфики эссе к отличительным свойствам других жанров влечет за собой пренебрежение самобытностью эссе, которое имеет свою историю, пользуется в настоящее время огромной популярностью, следовательно, заслуживает пристального внимания» [207, с. 266]. К этому утверждению необходимо отнестись с диалектических позиций. Деление газетно-журнальных публикаций на виды и жанры, как мы уже отмечали, представляется условным и не может измеряться канонами древнегреческой драмы или старинного китайского театра с традиционным сохранением амплуа актеров.

В жанре эссе ярко проявляется писательский талант автора, его остро отточенное публицистическое мастерство, живое слово. Эссе можно определить как особый жанр словесности, требующий умения сочетать писательский талант, способность к острой полемике, бескомпромиссность и четкую эстетическую позицию, которую автор отстаивает в каждом произведении.

Фотоэссе в отличие от эссе обладает дополнительными выразительными визуальными возможностями. Именно это обусловило его самобытность и возросшую популярность, что, несомненно, заслуживает пристального внимания.

Фотоэссе – художественно-публицистический жанр фотожурналистики, в котором фотография выполняет назидательную и аллегорическую функции.

Лаконичность материала требует филигранного мастерства.

Даже небольшое фотоэссе содержит сильный публицистический заряд. Удача материала зависит от таланта автора. В качестве примера можно привести творческие находки Инессы Плещачевской и Виктора Корбута в газете «СБ. Беларусь Сегодня», Алины Касель и Юлии Попко в газете «Рэспубліка». Объединяет этих авторов стремление сеять в массах «разумное, доброе, вечное», а также духовное, высоконравственное. Публицистический поток информации отличается злободневностью и актуальностью.

«Когда три года назад в БГУИР (Белорусский государственный университет информатики и радиоэлектронники) запустили необычный проект по здоровому питанию для первокурсников “Мой стиль жизни сегодня – мое здоровье и успех завтра”, многие к нему отнеслись скептически. Мол, что взять со студентов, которые

из поколения в поколение привыкли перекусывать фастфудом, готовиться к зачетам по ночам и прогуливать уроки физкультуры. Напрасно! Ритм здорового образа жизни оказался заразительным, и сегодня к проекту подключились уже 21 вуз и ссуз по всей стране». Таков первый абзаца эссе о пользе здорового питания для студенческой молодежи, написанного выпускницей журфака, ныне корреспондентом газеты «СБ. Беларусь Сегодня» Ольгой Пасияк. Материал «Стильно и здорово» (10 июня 2016 г.) содержит все признаки жанра, однако в редакции не нашлось иллюстрации к этой актуальной теме. Фотографию в жанре портрета или натюрморта к эссе подобрать и трудно, и просто. Проблему легче решить жанром фотомонтажа или фотоколлажа.

Каждый из названных художественно-публицистических жанров постоянно образует новые, подтверждая действие объективного закона единства и борьбы противоположностей. Чем больше их на газетной полосе, тем интереснее содержание издания.

Иллюстрациями в фотоэссе выступают аллегорические фотомонтажи, рисованные шаржи, портреты, т. е. изображения, созданные фантазией художника, как бы абстрагированные от внешнего мира и призывающие читателя посмотреть на окружающий мир новым взглядом.

Фотозарисовка – художественно-публицистический жанр фотожурналистики, краткий, в котором автор размышляет над увиденным, о необычном в повседневном. От фотоочерка отличается отсутствием ярко выраженного сюжета.

Иногда между *фотоэссе* и *фотозарисовкой* ставят знак равенства, хотя оба жанра малосопоставимы. Как правило, фотоэссе и фотозарисовки, рожденные на одном дыхании, содержат высокий эмоциональный накал, философское или полемическое размышление на актуальную тему.

«Поэтесса» – так озаглавил портретную фотозарисовку корреспондент «СБ. Беларусь Сегодня» (4 июня 2016 г.) Владимир Степан о человеке удивительной души Раисе Боровиковой. Со снимка многолетней давности на читателя смотрит молодое красивое девичье лицо: «Такой молодой, как на этом черно-белом снимке, я ее не помню». Автор снимка Е. Коктыш, нажимая на спусковую кнопку фотоаппарата, возможно, не задумывался, что о его работе вспомнят через годы, а женщина на снимке станет известной белорусской поэтессой, главным редактором журнала «Маладосць». Она не боялась печатать смелые произведения. «Сегодня многие уже известные прозаики и поэты говорят, что благодарны Раисе Боровиковой, рискнувшей напечатать их произведения». Мужеству этой хрупкой женщины могут позавидовать многие мужчины-редакторы.

Фотоэссе подразделяются по тематике на *политические, экономические, литературные, публицистические*. Фотозарисовки могут быть *пейзажными, ассоциативными, портретными*. Фоторяд здесь «выстраивается» в соответствии с замыслом автора, его чувствами, ассоциациями, настроением, задачей. Жанр фотографий в фотозарисовке, как правило, пейзаж: урбанистический, сельский, фотомонтаж или фотоколлаж, портрет.

Выводы

Теория информационных жанров в восточноевропейской научной литературе разработана подробно и скрупулезно; учтены новации времени. Однако методика их подготовки представлена, на наш взгляд, недостаточно полно. В данной работе этот пробел восполняется, учитываются традиции и накопленный опыт.

Для исследуемых жанров фотожурналистики разработаны четкие характеристики и определения, введена система ключевых категорий, определяющих их содержание, создана четкая структура его построения. Предложенная автором методика

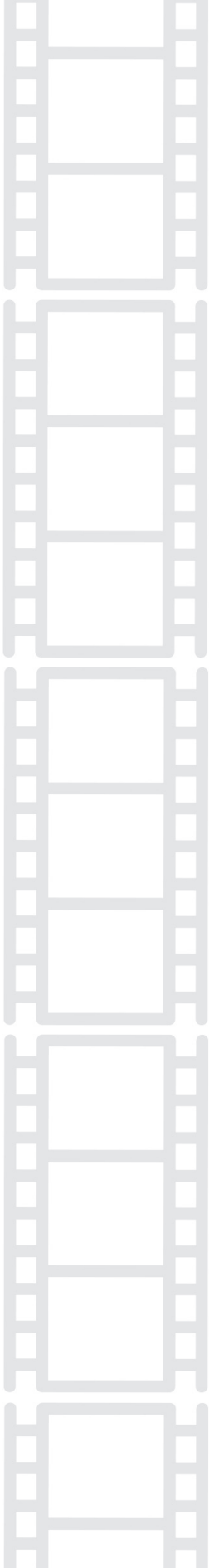
позволяет глубоко усваивать основные положения теории, подкрепленные примерами и образцами из практики наиболее известных фотожурналистов прошлого и нынешнего поколений.

Фотография в пространстве интернета от фиксации свершившегося факта или произошедшего события трансформировалась в фоторепортажи и фотоочерки, а затем «развернулась» в хроникально-документальные видеосюжеты, снятые по жанровым законам репортажа. Любая картина на экране компьютера отличается от пресс-фотографии способностью менять собственные форматы от двухсантиметрового «пятна» до изображения, занимающего экран монитора. Все чаще веб-сайты практикуют превращение кадра в фотоанонс, который при клике превращается в видео- или фоторепортаж.

Схожие проблемы с присвоением журналистике и фотожурналистике научно-го статуса возникают и существуют в других науках. Поэтому исследование и посвящено упорядочению множества толкований и определений, выявлению сходства и различия изучаемых жанров фотожурналистики, поиску проверенных способов их идентификации, созданию научно обоснованной теоретической системы, выявлению закономерностей развития в теоретически развитой форме.

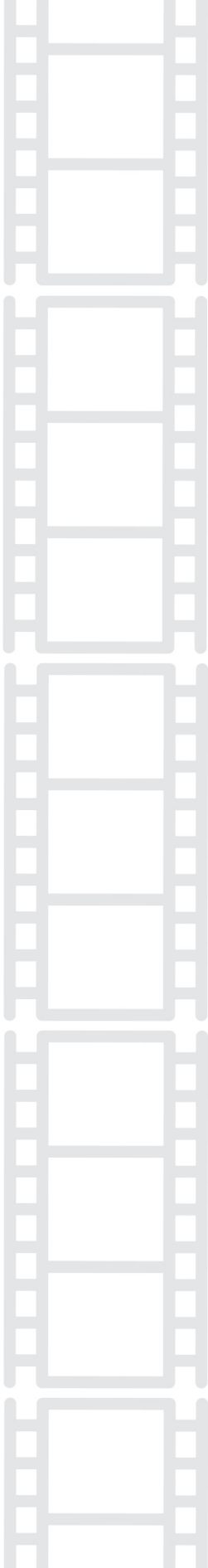
Образ – это взгляд автора на мир, воплощенный в произведении. Если говорить о сфере фотографической информации (прежде всего – журналистской), то тут тоже прихотливо соединяются возможности техники и потенции человека. Помимо образного начала фотожурналистика раскрывает многообразие общественной жизни на примере большого количества фактов, доказательств; она во многом субъективна – в личностном отношении автора к тому или иному рассматриваемому им явлению, событию. Отсутствие субъективного в отображении предмета лишает его образного начала.

Фотожурналистика, по мнению западных теоретиков и фотомастеров, должна быть предельно безличной. Практика белорусских и российских фотожурналистов доказывает иное. Два течения в современной журналистике находятся в антагонистических отношениях: гуманизм и духовность борются со своими антиподами – антигуманизмом и бездуховностью. Эта борьба не знает компромиссов, но идет с переменным успехом. Ее перипетии отражаются в художественно-публицистических жанрах современной журналистики.



Г Л А В А 3

ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В СОВРЕМЕННОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКЕ



3.1. БЕЛОРУССКАЯ ФОТОЖУРНАЛИСТИКА: ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ, СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ТВОРЧЕСТВА И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

История белорусской фотожурналистики еще мало изучена, полна купюр и представляет собой *tabula rasa* (лат. «чистая доска»). Причин несколько, а основная в том, что многие десятилетия отечественная периодическая печать являлась составной частью общесоюзной. Эта констатация не означает, что творчество журналистов белорусских, украинских, казахских и других национальных республик замалчивалось или считалось второсортным. Партийная номенклатура воспитывала журналистские кадры в духе интернационализма, на канонических принципах большевистской печати. Публикации центральных газет «Правда», «Комсомольская правда», «Известия», «Труд» (а среди них имелось немало великолепных фоторепортерских работ) служили эталоном для фотожурналистов всей страны, как и переводная статья газеты «Правда» – руководством к действию для миллионов коммунистов. Провозглашенный компартией лозунг о рождении в СССР новой общности «советский народ», как бы лишавшей представителей всех наций и народностей страны типических черт и характерных отличий, не мог стереть национальных свойств фотографического, документального и художественного искусства. Во времена Советского Союза журналистика и фотожурналистика могли быть только советскими. Белорусская фотожурналистика выстрадала право на выражение духовности в природе и сущности человека. Философ Николай Бердяев понимал духовность как творчество, некое новое

качество, возможное лишь в состоянии общения. Завоевание духовности, подчеркивал он, «есть главная задача человеческой жизни». Духовность помогает человеку остаться человеком в экстремальных условиях, в борьбе за достойное существование и свое, и своих близких. «Радость солнечного света есть духовная радость, – считал Н. Бердяев. – Солнце духовно. Форма человеческого тела, лицо человека духовно. Большую духовность может иметь и человек, который по состоянию своего поверхностного сознания, часто по недоразумению считает себя материалистом» [20, с. 257–262].

Принцип гуманизма близок принципу духовности, поскольку затрагивает сферу человеческого сознания, апеллирует к душе. Лучшие фотографы мира достигли успеха в творческих поисках, опираясь на духовность.

В современной практике западных СМИ широко используются методы подсознательного воздействия, когда отношение общества к тем или иным явлениям окружающего мира формируется с помощью стереотипных представлений, которые внедряются в поток новостей, вызывая в массовом сознании либо отрицательную, либо положительную реакцию на конкретное событие. Достоинство белорусской журналистики в ее традиционном предназначении выполнять функции воспитателя, распространителя норм высокой морали.

Фотожурналистские публикации обладают наибольшей возможностью воздействия на личность, ее сознание. Эта функция внушения, столь свойственная фотографии, воздействуя на волю и сознание, побуждает человека к совершению определенных действий, к которым он предрасположен в силу своих способностей, желаний и интересов. Пропаганда (капиталистическая, коммунистическая и прочая) выработала за многие годы изощренные приемы манипулирования общественным мнением и сознанием, которые следует признать эффективными.

В белорусской прессе криминальная тема дозируется, не превалируя над многими другими. Подобный подход объясняется не только государственным надзором за нравственным характером распространяемой информации, но и сложившимся менталитетом общественности, национальной культурной элиты, их реакцией на поток деструктивной информации.

Исторические корни миролюбия и гуманизма – в судьбе белорусского народа, вынесшего в минувшем веке две кровопролитнейшие мировые войны. Во Второй мировой войне Беларусь лишилась каждого третьего жителя.

Гносеологические корни толерантности определяют выбор тематики новостных, аналитических и художественно-публицистических жанров. Принципиальная позиция отечественного журналиста хранится в его генах.

Характерные особенности фотографического творчества белорусских профессионалов, однако, никогда не замыкались в узком национальном формате, а отличались интернациональным характером отражения действительности. Этот вывод подтверждают участие белорусских фотожурналистов в международных фотовыставках и полученные на них награды.

Однако даже общесоюзные фотовыставки позволяли судить о наличии собственных национальных фотографических школ в союзных республиках. Фотографии белорусских мастеров отличались «по почерку» от фотографий мастеров Прибалтики – Литвы, Латвии и Эстонии, а те в свою очередь – от азиатских, выполненных узбекскими, казахскими и туркменскими фотожурналистами. Лозунг интернационализма не так уж плох.

Теория опережает практику, но не всегда становится материальной силой. Отсутствие конфликтов на национальной почве не исключало творческих споров о качестве фоторабот, которые проходили в дружеской и творческой атмосфере. Союз

журналистов БССР неоднократно организовывал встречи фотожурналистов страны. В Минск приезжали с визитами фотографы из Литвы, Латвии, Эстонии, Польши, из глубины России. Обмен делегациями был взаимным.

Аналогичная ситуация сохраняется и поныне. Каждая фоторабота воспринимается критиками как данность, как субъективное отражение действительности, и только. Даже сайты белорусских информационных агентств или печатных изданий сохраняют традиционную национальную толерантность.

Белорусская национальная школа фотожурналистики неотделима от европейской и мировой, так как составляет с ней одно целое по многим признакам.

Национальные особенности проявляются не в политической или экономической жизни, благополучии страны и ее граждан, а в творчестве нескольких поколений белорусов – дагеротипистов, фотографов и журналистов, получивших мировое признание еще до Октябрьской революции 1917 г. Их творческий почерк начал складываться сразу же после открытия фотосалонов в Минске и других губернских городах и местечках Северо-Западного края.

1917-й год отделил прошлое от настоящего и будущего. Новое пролетарское искусство создавалось на чистом месте. Однако зачеркнуть прошлое не удалось. Из архивных спецхранов и частных собраний на свет уже после 1985 г. были извлечены бесценные сокровища, они показали миру богатство духовной культуры белорусского народа, открыли его выдающийся вклад в искусство, в том числе в документальную и художественную фотографию, а более всего в фотожурналистику.

Первое фотоателье открылось в губернском Минске, хотя столицей края считался Вильно. Именно в городе, стоящем на берегу Свислочи, развитие фотографического творчества двигалось особенно интенсивно, что подтверждает количество фотосалонов, их было больше, чем в Вильно и даже в Москве. Изготовление фотопортретов приносило прибыль. Дагеротипный портрет обходился заказчику в двадцать пять рублей. По тем временам большие деньги, которыми расплачивались зажиточные горожане.

Одной из первых, возможно и самой первой, в 1850 г. распахнула двери дагеротипная мастерская *Антоня Прушинского* (1826–1895), расположенная на престижной Губернаторской улице (ныне ул. Ленина). Из сохранившихся документов можно узнать о появлении на этой же улице фотомастерской дворянина Наполеона Околова (в 1869 г.), а в 1881 г. в доме № 35 открылась фотомастерская дворянина Викентия Боретти, того самого, который воспитал знаменитого портретиста Моисея Наппельбаума. Более всего Губернаторской улице подошло бы название Фотографической, так как вдоль ее булыжной мостовой располагались фотомастерские Метеора Израиля, Льва Эпштейна (в 1901 г.), Абрама Левинмана, Григория Миранского. По архивным данным, собранным краеведом Владимиром Воложинским, после Губернаторской наиболее престижной у фотомастеров считалась улица Захарьевская, находившаяся в центре города. В разные годы на ней размещались светописные фотомастерские и фотосалоны.

Светописные отпечатки того времени выглядят сегодня милыми, наивными и старомодными, но оригинальными и высококачественными. Они привлекают взгляд почерком мастера, который оживлял постановку вазами с искусственными цветами, вычурной венской мебелью. Небольшие по формату карточки назывались визитками и дарились на память. Особый шарм им придавали паспарту – тисненые картонные основы, на которые наклеивались фотографии. В некоторых семьях и поныне берегут эти шедевры прошлого, они передаются из поколения в поколение.

Рассматривая в хронологии снимки-паспарту, можно обнаружить, как статичные и замкнутые лица горожан становились все естественней. Фотографам удавалось улавливать и раскрывать индивидуальные черты посетителя салона, его настроение, чувства, но более всего – характер. С каждым годом салонные снимки становились все театрализованнее, в кадр попадала театральная бутафория: священнослужитель мог держать в руках Библию, женщина – роман, сумочку, веер, военный служащий – саблю. Чудо салонной съемки получило точное определение визуального обаяния «обывательского искусства» [225, с. 14].

Подобный подход к ремеслу, переходящему в настоящее творчество, можно заметить в самой первой из сохранившихся до нынешнего дня фотографий, запечатлевшей образ матери Антона Прушинского – Розы.

Изображение датируется, как установила заведующая отделом письменных и изобразительных источников Национального исторического музея Республики Беларусь, хранитель коллекции фотографий Н. И. Савченко, 1858 годом.

Значительная стоимость роскошных фоторабот сочеталась с высоким качеством индивидуального оформления. Ныне забыты такие размеры фотографий, как миньон, визитка, кабинет-портрет, будуар-портрет, а также «макарт». Скорее всего, фотосъемка «а-ля макарт» получила название от имени известного в XIX в. художника Ханса Макарта (1840–1884), создававшего картины аллегорического и исторического содержания.

Готовое изображение, позитив, наклеивалось на картонное паспарту с тисненым рисунком. Изделие являлось визитной карточкой владельца фотосалона; на паспарту указывался его адрес, почетные звания и награды, полученные на международных фотовыставках.

Самой знаменитой работой Антона Прушинского следует признать портрет писателя и драматурга В. Дунина-Марцинкевича (1863). Создатель пьесы «Пинская шляхта» запечатлен в «чамарке», военной куртке литовско-польских повстанцев 1863 г. То ли за эту фотографию, то ли за участие в уже названном восстании А. Прушинского сослали в Сибирь, в Томск. Но и там он не пропал, а основал фотографическую мастерскую, которая служила ему средством к существованию. Н. Т. Фрольцова доказала высокий уровень мастерства автора знаменитого портрета, обнаружив то, что не смогли открыть другие исследователи: «Белорус Антон Прушинский приобрел известность, как утверждается и сейчас, только потому, что сделал то ли в 1862, то ли в 1863 г. ... портрет зачинателя белорусской драматургии Винцента Дунина-Марцинкевича. Встает вопрос: согласился бы позировать В. Дунин-Марцинкевич какому-нибудь кустарю, как говорится, без роду и племенни? Значит, мастерство А. Прушинского признавалось в кругах деятелей культуры» [225, с. 19].

Впрочем, конкуренция среди фотографов – владельцев фотосалонов не позволяла им оставлять добрые отзывы друг о друге. О чувстве зависти можно судить по публикации, помещенной в раритетном ныне журнале П. Архангельского «Фотографическая иллюстрация». В 1863 г. издание выходило в Твери, а затем в Минске, где увидел свет последний сдвоенный номер (№ 8–9). Журнал интересен тем, что в нем опубликован фотоочерк «Минск», упоминались имена городских фотографов. Иллюстрации к текстовым материалам редакция разместила в конце номера. Фото к очерку «Минск», как и другие, было наклеено на плотную бумагу и изображало вид Верхнего города со стороны Троицкого предместья. Фотография не была подписана, видимо, этот атрибут фотожурналистского материала еще не стал традицией. Значение фотографии в том, что она является наиболее ранним изображением Минска и первой отечественной фотоиллюстрацией в периодическом издании.

В описании города, содержащемся в журнальном очерке, читаем: «От площади идут улицы Францисканская, Зыбицкая, Соборная и Доминиканская (ныне – Лёнина, Торговая, Интернациональная, Энгельса). На первой размещены прекрасное строение гимназии и две единственные в городе фотографии. Первая – Прушинского, *очень неопытного фотографа*, который поддерживается польским населением и теперь арестован за участие в мятеже, вторая – Якова Александровича Брафмана, замечательного фотографа, который по своему мастерству заслуживает занять самое главное место в кругу наших русских фотографов».

Один из наиболее известных фотографов прошлого века, начинавший свою фотографическую одиссею в Минске, – Ян Булгак (1876–1950). В некоторых справочниках ему присвоен неофициальный титул «отца польской художественной фотографии». По аналогии Яна Булгака можно признать «отцом»-родоначальником белорусской и литовской фотографии, поскольку значительную часть жизни и творчества он отдал Беларуси и Литве.

В литературно-художественном журнале «Tygodnik Wileński», датированном началом прошлого века, опубликован материал о художественной фотовыставке, открытой в Минске в марте 1911 г. в доме Ляховского на Соборной площади. По свидетельству корреспондента, вокруг мероприятия витал «флёр скандальнасці і правакацыі». Я. Булгака заметили и оценили, в том же году он занял должность минского городского фотографа. Роль и значение губернского Минска в культурной жизни Российской империи трудно преувеличить. Здесь открывались фотоателье и проходили художественные и фотографические выставки, в которых принимали участие знаменитые мастера. В 1899 г. в Минске состоялась выставка художников-передвижников В. Маковского, А. Васнецова, И. Репина, Р. Мясоедова, М. Касаткина. Можно предположить, что внимание Яна Булгака привлекали и волновали пейзажи Ф. Рушица, Г. Вайсенгофа, Беланицкого-Бирули, С. Жуковского и др., которые своим творчеством оказали сильнейшее духовное воздействие на развитие белорусской школы живописи и, несомненно, художественной фотографии.

Именно в Беларуси Ян Булгак оставил память о себе как мастер этнографической фотографии. Со снимков, созданных им, смотрят на нас лица белорусов, воспетых Янкой Купалой и Якубом Коласом.

Ян Булгак увековечил архитектурные сооружения, исчезнувшие с лица земли. Потому его работы так ценны сегодня, когда начался процесс восстановления разрушенных людьми и временем творений.

Биография Я. Булгака восстановлена и опубликована в различных изданиях. Отметим результаты его выдающихся организаторских способностей: открытие фотоателье в Вильно (1912), преподавательская деятельность в университете Стефана Батория (с 1919), основание Виленского фотоклуба (1919), соредакторство в журналах «Przegląd Fotograficzny», «Fotograf Polski», создание Союза фотохудожников Польши (1935–1939), участие в более чем 170 международных фотовыставках.

Формирование духовного мировоззрения и реалистической позиции Я. Булгака испытывало воздействие политических пристрастий и духовной атмосферы того времени, которую формировало утонченное творчество русских и белорусских живописцев К. Савицкого, И. Шишкина, И. Репина.

Илья Репин, облюбовавший для жизни и творчества поместье Здраднево на Витебщине, установил тесные дружеские и творческие отношения с белорусскими мастерами Ю. Пенем, Л. Альперовичем, Я. Кручером. Можно предположить, что результатом их общения стало открытие на территории Северо-Западного края художественных школ – в Минске В. Моаса, в Витебске – Ю. Пена. Более того, классическая живопись всегда была школой для фотографов. Именно по этой причине

известный этюд Ильи Репина «Белорус» можно соотнести с этнографическими фотопортретами Я. Булгака, в частности с его работой «Бедняки-белорусы под Минском», в которой фотограф отразил типичные черты земляков.

Фотографическое творчество Я. Булгака дополнилось созданием произведений мемуарной и художественной литературы. Мемуарное эссе Я. Булгака «Замок в Мире» – наглядное свидетельство его литературного дарования: «Перед нами – местечко Мир, а это значит – масса бревен, кирпича, крыш, евреев и болота. И над этой свалкой гниющего дерева постепенно вырастает замок, задумчиво подпирающий небо пятью стройными башнями, – зрелище удивительное для окружающего пейзажа, серого и пустого. Словно дух средневековья, обращенный в камень, он вдруг возник среди круговорота современного мира впечатляющим зрелищем. Словно рыцарь в стальных латах оказался в центре бесцветного и кричащего ярмарочного балагана и задумчиво застыл, контрастируя своей мощью с окружающей нелепой суетой»¹.

Фотографическая техника, которой овладели минские мастера, постоянно совершенствовалась и быстро прошла путь от камеры-обскуры и дагеротипа к малоформатным переносимым фотоаппаратам и мокроколоидному процессу проявления и обработки стеклянных пластин. В прошое ушли «копфгалтеры» – головодержатели, необходимые при длительной экспозиции в фотосалоне; упростились и процессы обработки фотопластин и фотопленок.

Фотография из элитного занятия становилась массовым явлением. Научно-технический прогресс развивался, в продажу начали поступать мобильные фотоаппараты. Уже в начале XX в. печатались фотоизображения Кафедрального собора в Минске, Дома минского дворянского собрания, Минской городской думы, Высокого рынка на Соборной площади, Лавского моста.

Первые шаги в направлении к событийной, жанровой фотографии сделал минский фотограф дворянского происхождения Михаил Францевич Кусцинский (1829–1905). Высокообразованный специалист, выпускник Виленского дворянского института и Петербургского университета, он немало времени отдавал изысканиям древностей и фотографировал процесс археологических раскопок, как бы предвзярая репортажную съемку. Фотографии этнографического характера, выполненные Кусцинским в Витебской губернии, с успехом экспонировались в Санкт-Петербурге в 1867 г.

Азы фотожурналистского мастерства можно усмотреть в работах владельцев фотографических мастерских Иосифа Добровольского в Полоцке и Ивана Садовского в Гродно. Выполненные ими фотографические произведения имели общественную значимость, поскольку фиксировали общественную жизнь во многих ее проявлениях. Оба мастера откликнулись на приглашение принять участие в создании фотографического «Альбома костюмов России». В акции приняли участие более ста фотомастеров Российской империи.

Репортажной фотосъемкой увлекался и Викентий Осипович Боретти, минский фотограф, работодатель и наставник молодого Моисея Наппельбаума. Его фотографию «Крестный ход около Петропавловского кафедрального собора в память святых Кирилла и Мефодия в Минске 6 апреля 1885 г.» Н. И. Савченко относит к разряду фоторепортажных: «Никакой инсценировки действия со стороны фотографа, никакой режиссуры, фотограф является только зрителем. На площадке перед храмом и прилегающих к нему переулках мы видим огромное количество празднично одетых людей со знаменами и хоругвями, иконами; окна в зданиях откры-

¹ Булгак Я. Замак у Міре. Жменя ўраджанняў // Віл. кварталнік. 1910. С. 23–38.

ты – в них люди. Ощущается праздничность, торжественность момента. Фотографу удалось создать законченную композицию, в которой все части кадра уравновешены между собой» [171, с. 55].

Модернизация фототехники и расширение ее выпуска способствовали развитию жанровой съемки. Среди белорусских фотографов к началу XX в. этот метод фотографирования успешно освоил Г. А. Миранский, владелец фотоателье и по совместительству начальник отряда трубников Минского вольно-пожарного общества. Причислить фотографа к родоначальникам репортажной фотосъемки позволяет его работа «Вручение наград пожарным Минского вольно-пожарного общества в день 35-летнего юбилея общества. 6 августа 1911 г.». Обратим внимание на текстовку как неперенный атрибут оформления современной газетной фотографии. Среди других новаций – верхняя точка съемки. Автор разместил фотоаппарат на верхних этажах пожарного депо, стремясь создать панорамный кадр и передать торжественность обстановки. Наличие на заднем плане народа придает снимку живописность и реалистичность.

Уже в начале века в Северо-Западном крае получила развитие любительская фотосъемка. Наибольший успех выпал на долю полочанина Николая Тимофеевича Миронова, который в 1910 г. создал репортажную серию снимков о переносе священных мощей Евфросинии Полоцкой из Киева в Полоцк. Автор запечатлел жанровые сценки, высокопоставленных особ, в числе которых – великая княгиня Елизавета Федоровна, митрополит Киевский Флавиан, епископ Полоцкий и Витебский Серафим. Снимки Миронова, имевшие историческую ценность, попали в периодическую печать, фотоальбомы, на почтовые карточки.

Наибольший успех на фотографическом поприще сопутствовал минчанину М. Наппельбауму (1869–1958). К его новациям можно отнести съемку с одним источником света и применение объектива «Фохтлендер Коллинеар» 420 мм, 1 : 7,7, применение живописных кистей, которыми он обрабатывал портретный фон на негативе во время проявки. Этапом творческой деятельности М. Наппельбаума стало проведение в московском Доме ученых в 1946 г. выставки из 250 неизвестных ранее произведений. Венцом многолетнего творчества явилось создание галереи из более чем четырехсот психологических портретов выдающихся деятелей искусства, культуры и политики XX в. В своей книге «От ремесла к искусству», написанной незадолго до кончины, мастер отмечал: «В лице всегда есть определенные приметы ума, интересов, душевного мира человека; их нужно найти, когда он спокойно позирует перед аппаратом. Зачастую признаки характера раскрываются вовсе не в тех чертах и деталях, которые бросаются в глаза с первого взгляда. Они бывают даже невидимыми для неопытного глаза. Мне помогла работа над портретами людей, которых я хорошо знал. Она обогатила мой опыт, мое понимание человеческой психологии. Имея понятие о характере человека, я научился разбираться в приметах его индивидуальности, понимать его выражение лица, делать обобщения на основе своих наблюдений» [134, с. 118].

Среди белорусских изобретателей, имевших непосредственное отношение к фотографической технике конца XIX – начала XX в., заметной фигурой стал Сигизмунд Антонович Юрковский из Витебска. Время проведения им «фотографических опытов» (1886 г.) совпало с окончанием Петербургской военной академии и получением диплома инженера. Однако желание повысить светочувствительность фотоматериалов не покидало. Сигизмунда Юрковского по напористому характеру и умению достигать намеченной цели вполне можно причислить к последователям англичанина Тальбота. В историю развития фототехники С. А. Юрковский вошел

как изобретатель прототипа шторно-щелевого затвора, ставшего впоследствии неотъемлемой частью фотоаппаратов «Зоркий», «ФЭД», «Зенит».

Отечественные изобретатели не патентовали собственные изобретения. Подобную оплошность допустил и наш земляк Сигизмунд Юрковский. Более расторопный и юридически просвещенный австриец О. Аншютц грамотно оформил заявку на приоритет, а потому сегодня его считают изобретателем технической новинки. Публикуя эти данные, исправляем историческую несправедливость.

Из забытых в наше время новаторов в области фототехники следует назвать Александра Теодоровича Смакулу, открывшего оригинальный способ просветления линз. Работая в немецкой фирме «Карл Цейсс», которая по сей день славится высококачественным оптическим стеклом, он предложил технологию «просветления» линз, секрет которой – в нанесении на линзу тончайшего слоя из редких металлов, позволившем улучшить качество оптического стекла.

История белорусской фотографии и фотожурналистики в результате непредсказуемого хода мировой истории, сложных политико-экономических процессов на рубеже начала XIX–XXI вв. оказалась разделенной на два больших периода. Эти временные отрезки широко и в то же время односторонне и противоречиво описаны в многочисленных научных и научно-популярных трудах. Менее известны периоды развития и проблемы белорусской фотографии и фотожурналистики.

Белорусская фотожурналистика советского периода (1927–1991 гг.) отразила все исторические и политические катаклизмы советской эпохи. Его оценки противоречивы.

После отмены в 1927 г. новой экономической политики (НЭП), провозглашенной в 1920 г. В. И. Лениным, советская фотожурналистика попала в тиски идеологических догм, жестких рамок партийных решений. В среде фоторепортеров процветали двурушничество, тайное инакомыслие. Трагические по своим последствиям социально-экономические эксперименты И. Сталина начинались именно в эти годы.

В прошлое безвозвратно ушли революционные ракурсы Александра Родченко и психологические портреты Моисея Наппельбаума. Полиграфическое оборудование устарело, это отразилось на качестве периодических изданий: в типографиях преобладал ручной набор периода И. Гутенберга, а невыразительные клише не позволяли даже думать о соперничестве с западной фото- и газетно-полиграфической индустрией.

Немногочисленные белорусские газеты, выходившие в тот период, не имели иллюстраций и печатались на грубой бумаге. В республике, как и по всей стране, сложилась система партийно-государственной прессы, в которую входили газеты «Звезда», «Беларуская вёска» – органы ЦК КП(б)Б; «Савецкая Беларусь» – орган СНК БССР; «Чырвоная змена» – орган ЦК ЛКСМБ (первоначальное название «Сталинская молодежь», орган ЦК и Минского областного комитета ЛКСМ Белоруссии), а также партийные газеты на польском языке «Огка» (выходила с 1926 г. вместо «Молота») и на еврейском языке – «Октябрь», созданная на основе газеты «Дер Векер». В крупных городах издавалось восемь окружных газет. Общий тираж вышеуказанных изданий превышал 90 тыс. [244, с. 38].

Содержание республиканских газет определялось политическими и хозяйственными задачами строительства социализма. Редакции газет «Звезда» и «Савецкая Беларусь» отражали хозяйственные и культурные перемены в стране, а это означало, что «у перыёдыцы падрабязна адлюстроўвалася індустрыяльная рэвалюцыя і яе каштоўнасці для Беларусі» [186, с. 127].

В 20-е гг. фотографии на страницах советских периодических изданий были редкостью. Например, в статье из шести колонок, отведенных газетой «Савец-

кая Беларусь» в № 71 (30 марта 1929 г.) для чествования председателя ВЦИК М. И. Калинина в связи с его десятилетним пребыванием на этом посту, помещена единственная фотография всесоюзного старосты. Больше иллюстраций в газете нет. Примерно половина газетных номеров, вышедших в этом году, не имела фотоиллюстраций.

Чаще других газет на страницах «Савецкай Беларусі» публиковались портреты руководителей республики и СССР. Изредка встречались и репортажные фотографии, как правило небольшие – в одну колонку с текстовкой и без указания автора снимка.

Наиболее типичный пример – две краткие фотозаметки, опубликованные в газете 22 мая 1929 г. с таким пояснительным текстом: «На пракладцы рэйкаў для трамваю ў Менску». На первом фото – рабочий, орудующий гаечным ключом возле рельсов, а на втором – мало чем отличающийся от первого изображения фотопортрет рабочего с текстовкой «Каналізацыйныя работы ў Менску».

Иногда в газете (например, № 129 за 1929 г.) размещались целевые полосы, материалы которых должны были отражать успех колхозного строительства. В одной из подборок, озаглавленной «Больш увагі калгасам», можно предвидеть черты фоторепортажа, который создают жанровые снимки с текстовками: «Камунары за абедам у агульнай сталёўцы» и «Трактары на рабоце» (монтаж из трех фотографий, где запечатлены тракторы на поле). Место действия – поля коммуны имени К. Либкнехта на Могилевщине и «Чырвоны сцяг» – на Витебщине.

По мнению российского исследователя Н. С. Заковыриной, становление и развитие фотожурналистики в СССР, как и во всем мире, пришлось на середину 1920-х – 1930-е гг. Однако формировавшийся в это время в Советском Союзе политический режим наложил отпечаток на характер этого процесса. При таком государственном устройстве, которое принято называть тоталитарным, все структурные элементы общества, его институты целиком подчиняются интересам государства. Выполнение фотожурналистами официального заказа, когда речь идет о демонстрации и пропаганде важных для общества идей, провоцирует неадекватный показ действительности, что противоречит сути журналистики, подразумевающей правдивое освещение реальных событий [77, с. 25].

Предшественница газеты «Чырвоная змена» – «Красная смена» – в начале своего творческого пути не размещала фотографий. В качестве иллюстраций использовались рисунки, выполненные в жанре агитки или карикатуры, они были представлены на первой полосе. Их авторы высмеивали бюрократизм чиновников, формализм комсомольских работников. Больше всех доставалось помещикам и капиталистам, священнослужителям, носителям религиозных «пережитков». Во все времена чужие недостатки критиковать безопаснее, чем собственные.

В шестиполосном номере «Красной смены» 26 марта 1925 г. напечатано лишь три рисунка: на первой полосе – портреты руководителей того времени А. Ф. Мясникова, погибшего в авиакатастрофе, умершего от разрыва сердца Наримана Нариманова. На второй полосе – рисунок в одну колонку, изображающий человека в полосатой робе – заключенного, собирательный образ революционеров, томящихся в польских тюрьмах.

Название газеты «Красная смена» (на русском языке) последний раз было напечатано в № 17 (8 апреля 1925 г.) А № 18 вышел с названием на белорусском языке – «Чырвоная змена», хотя все материалы номера были написаны, как и раньше, на русском языке. Примерно до конца года рисунки в этом издании заменяли фотоиллюстрацию.

Документальное фото не лжет, а потому так придиричивы были редакторы советских газет 20–30-х гг. к отбору иллюстраций. В газетных публикациях не рассказывалось о последствиях раскулачивания, голоде и нищете сельского и городского населения. Наметившиеся положительные тенденции в журналистике и фотожурналистике в конце 1929 г. окончательно замерли. Объявленный Коммунистической партией переход «на рельсы» индустриализации и коллективизации вызвал негативную реакцию части общества. Противников нового курса в прессе безжалостно критиковали, называли врагами народа. Газеты принялись выполнять несвойственную им функцию – выявлять и изобличать этих «врагов». Неслучайно редакция газеты «Чырвоная змена» отчитывалась, что за 1929 г. она выпустила 17 «кавалерийских» страниц, по материалам которых 42 человека были отданы под суд, 21 – уволен, 52 – «вычищены» из учебных заведений.

Работать в жанре газетного портрета становится опасно как для автора, так и для изображенного на нем человека. Ошибка в выборе кандидатуры для съемки могла обернуться печальными последствиями. Не следует забывать, что в годы советской власти публикация в газете считалась одной из активных форм морального воздействия. Прежде чем попасть на газетные страницы, кандидатура объекта съемки обсуждалась в соответствующем партийном комитете. Партийный контроль был настолько силен, а фотокорреспонденты и редакторы настолько бдительны, что ошибки случались очень редко.

В историю белорусской журналистики и литературы 30-е годы вошли как время тотального террора, подозрительности и доносительства, что отражалось в содержании публикуемых материалов и редких фотографиях, полностью постановочных, идеологически выдержанных. Фотокорреспонденты работали с явной оглядкой на мнение редактора и заключение цензора. Вот почему лица героев на портретах напряжены, а улыбки неестественны.

Первый массовый расстрел белорусских литераторов провели в ночь на 18 мая 1934 г.: белорусская культура потеряла 15 человек. 29 октября 1937 г., в день рождения Ленинского комсомола, в Минске за одну ночь расстреляли 20 белорусских литераторов. К 1938 г. были репрессированы Платон Головач, Максим Горецкий, Язеп Пуца, Тишка Гартны, Владислав Голубок, Алесь Гурло, Алесь Звонак. По свидетельству одного из очевидцев страшной картины тех дней, «из 540–570 литераторов, выступавших в белорусской печати в 1920–1930 г., большевики репрессировали не менее 440–460 (80 %), а если учитывать тех, кто вынужден был покинуть родину и, по сути, перестать участвовать в литературном процессе, получится, что репрессиям подверглись не менее 500 авторов».

О потерях среди журналистов, в том числе и фоторепортеров, собрать данные не удалось. Лишь косвенно о масштабах развернувшейся чистки можно судить по следующему факту: 17 сентября 1936 г. первый секретарь ЦК КП(б) БССР Николай Гикало сообщал главе НКВД СССР Николаю Ежову, что «в результате выявления классово-враждебных элементов от работы “освобождено” (читай – расстреляно. – В. Ш.), огромное количество работников печати, что создало исключительную в них потребность. В БССР не хватало около 70 руководящих работников печати. В Главлите, главном цензурном ведомстве, из 12 ответственных работников остались только двое».

Угроза ареста заставляла работников редакций придумывать различные ухищрения, дабы не попасть под подозрение в контрреволюционной деятельности. Репортажная съемка исчезла с газетных страниц. Газетные фотографии безжалостно дорабатывались с помощью скальпеля, белил и гуаши, которыми пользовались ре-

тушеры, устраняя недостатки фотопроцесса в цинкографии: белое они делали белее, темное – темнее, добиваясь большей выразительности и контраста.

Не обошли вниманием процесс ретуширования некачественных фотографий писатели-сатирики И. Ильф и Е. Петров, создатели романа «Двенадцать стульев»: «На столах художественного отдела, отмечали они зорким взглядом, лежали иностранные журналы, большие ножницы, баночки с тушью и белилами. На полу валялись обрезки фотографий: чье-то плечо, чьи-то ноги и кусочки пейзажа. Человек пять художников скребли фотографии бритвенными ножничками «Жилет», подсветляя их; придавали снимкам резкость, подкрашивая их тушью и белилами, и ставили на обороте подпись и размер 3 квадрата, 2 колонки и так далее – указания, потребные для цинкографии».

Не подвергался цензуре лишь портрет одного человека. На самых видных местах первых полос максимально крупным размером, в три-четыре колонки, помещалось в разных ракурсах изображение «вождя всех народов» И. В. Сталина.

Однако компартия, осознавая организаторскую, пропагандистскую, агитационную значимость газет в усилении и укреплении своего идеологического влияния на массы, предпринимала меры по расширению и развитию их полиграфической и издательской базы. В конце 30-х гг. качество периодической печати заметно возросло. К 1938 г. каждый номер «Советской Белоруссии» содержал максимум пять фотографий, сделанных ее фотокорреспондентами, а также присланных из ТАСС.

Газета «Чырвоная змена» в конце 30-х гг. отличалась от других республиканских изданий форматом (А3) и большим количеством иллюстраций. Следует отметить, что на первой полосе размещали фотографии не только руководителей СССР, БССР, но и тружеников страны. Среди семи фотографий, опубликованных в «Чырвонай змене» 5 декабря 1938 г., на первой полосе размером в три колонки помещен групповой портрет механизаторов Минской машинно-тракторной станции (МТС), занятых подготовкой техники к весеннему севу. На второй полосе – традиционный по манере исполнения групповой двухколонный портрет участников очередного совещания агитаторов и доверенных участков, на третьей – одноколонный портрет стахановца. На последней странице – снимки, отражающие военные действия в Китае, и три невыразительные фотографии, запечатлевшие участников северной экспедиции на ледоколе «Красин».

Наиболее распространенным жанром фотожурналистики в эти годы являлась краткая фотозаметка, включающая постановочный портрет героя в отрепетированной позе и небольшой текст, из которого можно было узнать его фамилию и процент перевыполнения установленного задания.

Редакция газеты «Звезда» отдавала предпочтение двухколонным постановочным портретам передовых рабочих и колхозников, представителей интеллигенции, военнослужащих. В среднем на каждой полосе размещалось не более одного фотоснимка.

В № 21 за 5 декабря 1938 г. газета напечатала на первой полосе портрет столяра-стахановца, на второй – кузнеца-стахановца, на третьей – постановочный групповой портрет политкружковцев-стахановцев. О постановочном характере кадра говорит неестественно плотное расположение людей в кадре. Фотокорреспондент С. Грин решил таким образом зафиксировать всех участников политзанятий.

Подобные газетные материалы лишь условно можно отнести к жанру фотозаметки.

Количество фотографий возрастало иногда вдвое, если газета выпускала тематические полосы. Буквально через два номера «Звезда» публикует на первой полосе парадный портрет Героя Советского Союза полковника С. Денисова, на второй – портрет лаборантки пуховичского торфопредприятия. Третья полоса газеты – це-

левая, украшенная «шапкой», рассказывает о буднях воинов Белорусского военного округа: «Пра армію Чырвоную, любімую і родную песні спявае народ». Четыре портрета военнослужащих, два двухколонных и два одноколонных, выполнены в традиционной постановочной манере.

В отличие от «Советской Белоруссии» «Звезда» отдает предпочтение двухколонным портретам, иногда увеличивая размер иллюстраций до четырех колонок. Поскольку фототехника того времени не позволяла производить панорамную съемку, редакция прибегала к фотомонтажу из двух – четырех фотоснимков. 4 марта 1938 г. газета публикует четырехколонный фотомонтаж Я. Соловейчика и С. Грина, который сопровождает отчет с митинга рабочих Минского станкостроительного завода имени К. Е. Ворошилова, осуждающих «предательскую деятельность троцкистско-бухаринской банды из правотроцкистского блока».

Самым популярным фотографическим жанром в газетах того периода, в том числе и газете «Звезда», можно считать групповые портреты участников различных совещаний, курсов, занятий или военных учений. Время чудовищных репрессий 1937–1938 гг. сдерживало развитие творчества белорусских журналистов.

И все же жанр фотоочерка впервые заявил о себе именно в газете «Советская Белоруссия» в 1938 г. Стать героем этого жанра удавалось не всем. Наиболее достойными считались кандидаты в депутаты Верховного Совета БССР, поскольку проходили тщательную проверку. «Советская Белоруссия» в № 126, посвященном предстоящим выборам в высший орган власти, поместила на первой полосе крупный портрет наркома внутренних дел БССР Алексея Наседкина. И, надо сказать, ошиблась, так как уже в конце 1938 г. его арестовали как врага народа и расстреляли.

Вторую страницу этого номера открывают шесть фотопортретов кандидатов в депутаты Верховного Совета БССР, об одном из которых газета рассказала в большом очерке «Капитан Михаил Поливанов». Портрет героя занимает одну колонку. Поза капитана статична. Портрет не раскрывает его характера, не передает психологии личности. Стиль публикации нарочито художественен: «Багряным румянцем загорелся восток. В первых проблесках новорожденного дня бриллиантовой росой сверкнет крупная роса, тяжелыми каплями повиснув на густой зеленой траве...». Далее следовал рассказ о буднях пограничников в таких же «ярких» красках.

На третьей странице помещен четырехколонный групповой портрет делегатов Первой Минской областной партконференции, а на четвертой – постановочный групповой портрет студентов политехнического института, сдающих зачет доценту Л. Я. Максимова. Перечислены фамилии студентов.

Особенно красочным номером «Советской Белоруссии» в 1938 г. был новогодний, иллюстрированный на 20–25 %. Верх разворота заняла *фотохроника* ушедшего года, передающая наиболее значимые этапы в жизни народов СССР: доклад И. В. Сталина на очередном партийном пленуме, перелет Валерия Чкалова через Северный полюс в Америку, открытие канала Волга – Москва, портреты покорителей Северного полюса, маневры подразделений Белорусского военного округа, приезд маршала К. Е. Ворошилова в Минск.

На последней полосе редакция опубликовала постановочную фотографию встречи Нового года в квартире «лучшего стахановца завода имени Ворошилова тов. Сухоцкого». И снимок, и текст – короткая фотозаметка. Фотография тщательно отретуширована, а композиция в кадре «идеологически выверена». Персонажи расставлены по местам, фигуры членов семьи напряжены, на лицах – неестественные улыбки.

Таким же образом срежиссированы кадры, запечатлевшие работников завода имени Ворошилова на балу-маскараде (вторая полоса) и «изобретателя-токаря Витебской МТС Рожанского М. И., переконструировавшего простой токарный станок для расточки и отшлифовки валов трактора» (третья полоса). Автор снимка – В. Лупейко (БелСоюзФото). На последней странице – групповой портрет с кратким текстом: «Новогодняя елка для школьников младших классов в Минской 4-й школе», фото В. Лейна. О фотокорреспонденте В. Лейне сегодня практически ничего не известно, а вот фамилия В. Лупейко вошла красной строкой в историю белорусской фотожурналистики. Ему довелось снимать и будни строительства Днепровско-Бугского канала в 40-м, и бои белорусских партизан с немецко-фашистскими захватчиками, и восстановление из руин послевоенного Минска.

В 1940-е гг. самой иллюстрированной белорусской газетой была «Сталинская молодежь». В каждом ее номере печаталось от пяти до шести иллюстраций. Их авторы стремились показать жизнь белорусской молодежи: трудовую, спортивную, занятия военным делом, учебу в ремесленных училищах, средних и высших учебных заведениях, научную деятельность, отдых.

В некоторых номерах устанавливались своеобразные рекорды в иллюстрировании. Например, в № 30 (13 марта 1941 г.) опубликовано 20 фотографий. На 15 из них представлены элементы утренней физзарядки. Весьма показательно содержание № 156 (3 декабря 1940 г.). На первой полосе помещен на две колонки групповой портрет (автор – фотокорреспондент БЕЛТА И. Брейво) с текстовкой: «В ремесленном училище № 13 (г. Минска) 200 юношей – будущих телеграфистов, радистов, телефонистов и линейных техников – приступили к работе». О постановочности кадра свидетельствуют трафаретно отснятые «паспортные» портреты.

На второй странице газеты – еще один групповой «трафаретный» фотопортрет, сделанный фотокорреспондентом БЕЛТА В. Паньковым: «Комсомольцы-активисты оборонной работы, зачисленные в Минскую среднюю спецшколу военно-воздушных сил». Здесь же размером в одну колонку размещен портрет сталинского стипендиата – пятикурсника Минского политехнического института, запечатленного фотокорреспондентом БЕЛТА С. Вольфсоном в механической лаборатории «за определением коэффициента Пуассона».

На третьей две колонки занимает рисунок, изображающий доярку на фоне пасущихся коров и овец без пояснительной надписи и фамилии автора. Еще две колонки отдано под двухколонную репродукцию с картины молодого художника А. Я. Паршута «Рабочий отряд Минска уходит на фронт в 1919 г.», выполненную фотокорреспондентом БЕЛТА Б. Хениным.

Внимание привлекает фотоочерк И. Елисеева «Братья Волковы», заверстаный в «подвале». Автор описывает жизненный путь Паиса и Фатя, их напряженные трудовые будни. Материал иллюстрируют две графические работы, каждая размером в колонку: на одной изображен парень с конем, а на второй – молодая свинарка.

Последняя полоса содержит только одну работу фотокорреспондента газеты И. Ноя с пояснительным текстом: «Занятия по гимнастике в детской спортивной школе при Минском гороно».

Даже беглого взгляда на оформление номеров «Сталинской молодежи» в 30-е – начале 40-х гг. достаточно, чтобы сделать вывод: в газете доминировали работы фоторепортеров Белорусского телеграфного агентства, что свидетельствует лишь об их мобильности и лучшей технической обеспеченности.

Однако количество не переходило в качество: на газетных страницах доминировали набившие оскомину постановочные, шаблонные, отрежиссированные по ка-

нонам того времени фотографии. Среди газетных жанров преобладали фотозаметки с лаконичными текстовками.

Стремление редакции максимально иллюстрировать издание отразилось в праздничном выпуске газеты 5 декабря 1940 г. в годовщину Сталинской конституции. Первую страницу украшал трехколонный портрет вождя, а разворот обрамляли 16 одноколонных снимков фотохроники ТАСС с изображением разных видов столиц всех союзных республик.

На третьей полосе газета поместила фотомонтаж из пяти портретов представителей социалистического общества: студента, научного работника – комсомолки, колхозницы-стахановки, учащейся Гомельского речного техникума и выпускника этого же учебного заведения. Портреты имели крупный план, разный формат, что нарушало композицию полос.

В некоторых номерах «Сталинской молодежи» можно было встретить *блочную верстку* фотозаметок: рядом размещались три фотографии с краткими текстовками. Сюжетами съемок служили занятия в средней школе, студенческой аудитории, гимнастическом зале, на стадионе.

Редакция газеты «Сталинская молодежь» постоянно продолжала новаторские поиски в области верстки: например, в № 30 (13 марта 1941 г.) на первой полосе расположен незамысловатый фотомонтаж из двух фотографий, над которыми художник начертал текст: «В 1941 году осушим 100.000 гектаров болот и освоим 92.000 гектаров».

В этом же номере на третьей странице помещен редкий для того времени *фоторепортаж*, озаглавленный довольно просто: «В Гайновской школе ФЗО строителей». Публикация содержит шесть фотографий, на которых запечатлены групповые портреты учащихся и мастеров в разной обстановке. Фотопортреты среднего плана, размером от одной до двух с половиной колонок. Обращает внимание манера съемки: фоторепортер А. Райхлин пытается отойти от постановочности, зафиксировать жизнь персонажей. В репортаж составной частью вошло *интервью*, присутствует *авторское «я»*, что придало изложению определенную живость.

Накануне войны в газете появляются штатные фоторепортеры, работы которых постепенно вытесняют фотографии корреспондентов БЕЛТА.

Мирная жизнь белорусских журналистов, как и всех советских людей, закончилась 22 июня 1941 г. Фотожурналисты продолжили трудиться во фронтовой печати, сражались в партизанских отрядах, уходили в подполье.

Фотографии, сделанные ими на передовой, в госпиталях, партизанских отрядах, в тылу, печатали центральные и республиканские газеты. Фотокорреспонденты создавали фотолетопись и фотохронику жесточайших испытаний и великого подвига советских людей.

После окончания войны в минские газеты и БЕЛТА пришли Федор Бачило, Владимир Лупейко, Константин Якубович, Леонид Эйдин, Михаил Ананьин, Петр Новаторов, Иван Стец, Василий Аркашев, Владимир Дагаев, Всеволод Марционко, Петр Белоус, Иван Змитрович, Александр Дитлов, Алексей Лукашев, Владимир Китас и многие другие, о которых еще предстоит вспомнить. Нужно вспомнить...

История данного периода белорусской фотожурналистики еще ждет исследователя.

Окончание войны стало началом возрождения белорусской прессы. На смену талантливым журналистам, фотокорреспондентам, погибшим в борьбе с захватчиками, пришло немало самородков и самоучек. Они стали трудиться рядом с профессионалами и отличались новым видением окружающей действительности, стремлением выразить собственное «я» в каждой фотографии, передать характер, чувства героев.

Вторая половина 1940-х гг. – время больших надежд и напряженного труда по восстановлению разрушенного войной народного хозяйства. Возрождалась и белорусская пресса, которая в ходе войны потеряла ценнейшие кадры.

Военный период творчества белорусских журналистов, действовавших во время фашистской оккупации в условиях подполья, сражавшихся в партизанских отрядах, воевавших на фронте, требует дополнительного изучения и достойной оценки.

Характерная черта работ военных журналистов и фоторепортеров, как ни парадоксально, большая свобода в выражении собственных мыслей, ощущений и оценок, отход от идеологических канонов и штампов. Смертельная опасность, поджидавшая на каждом шагу, обостряла чувства, заставляла забыть о бдительном цензоре. Поэтому в публикациях фронтовой и подпольной прессы, фотографиях фоторепортеров так много искренности, любви, патриотизма, так много горя и страданий. Само время рождало классику фотожурналистики, которую составили документальные фотографии, поднявшиеся до высот художественных обобщений и образов.

С полным правом к ним можно причислить произведения советских фоторепортеров Семена Короткова, Романа Кармена, Василия Аркашова, Александра Дитлова, Евгения Халдея, Макса Альперта, Дмитрия Бальтерманца, Анатолия Морозова, Наума Грановского, Александра Устинова, Ивана Шагина, Эммануила Евзерикина, Михаила Грачева, Сергея Лоскутова и др.

В первые послевоенные годы в содержании и иллюстративном оформлении белорусских газет вновь возобладали идеологические штампы. С постановочных портретов на нас глядят лица передовиков промышленного производства и тружеников сельского хозяйства.

Показателен в этом отношении первый номер газеты «Советская Белоруссия» от 1 января 1948 г. Единственная иллюстрация номера, размещенная на первой полосе, – портрет И. В. Сталина размером в три колонки. Следующий номер, вышедший 3 января, украшает трехколонный фотомонтаж из портретов кандидатов в депутаты Минского Совета депутатов трудящихся, выполненный Л. Попковичем и размещенный на второй полосе.

В этом выпуске газеты, как и в большинстве последующих, «Советская Белоруссия» отводит максимум площади портретам вождей: В. И. Ленина, И. В. Сталина, К. Маркса и др. Разница в значимости их и рядовых тружеников соблюдается в формате иллюстраций. Всего одну колонку занимают работы фотокорреспондента К. Якубовича «Каменщик И. Г. Суховерхов на восстановлении здания ВПШ по ул. К. Маркса» («Советская Белоруссия», № 89) и Л. Попковича «Слесарь-стахановец МАЗа Ю. Х. Патилов» («Советская Белоруссия», № 117).

Фотографии в белорусской прессе тех лет скромно отражали жизнь, уступая в размерах текстовым материалам. Но даже в таком «урезанном» виде они правдиво рассказывали о своей эпохе и были порой ее единственными объективными свидетелями.

Временем новаторского поиска, периодом становления белорусской фотожурналистики, возвращения к прогрессивным приемам А. Родченко и тонкому портретному психологизму М. Напшелябаума стали *1950-е годы*.

Падение сталинизма и хрущевская «оттепель» не сокрушили, но ослабили пресс идеологических канонов и стереотипов в содержании и оформлении газетных материалов, в том числе и иллюстративных. И все же в них ощущается настойчивое стремление авторов показать многообразие жизни. Героями фотографий все чаще становились простые труженики, которые на снимках выглядели все естественнее, человечнее. На смену коротким текстам пришли расширенные. На страницах

белорусских газет появились жанры фотожурналистики: *фотозаметки*, *фотоинтервью*, *фоторепортажи*.

Показателен праздничный номер газеты «Советская Белоруссия», вышедший 1 января 1958 г.: на первой полосе помещен пейзаж Красной площади – и шаблон, и дань времени, а на внутреннем развороте – графический коллаж новогодней тематики. Но уже на второй странице привлекает внимание фотоочерк о семье машиниста Минского паровозного депо Антона Ханецкого, проиллюстрированный единственной фотографией – постановочным семейным портретом.

Среди других материалов третьей полосы – две фотозаметки с портретами в одну колонку: научного сотрудника Академии наук БССР А. Янковского и отличницы учебы десятиклассницы 42-й столичной школы Лилии Ивановой. В текстовках кратко перечисляются их успехи. На четвертой полосе размещена двухколонная фотография – столичная детвора у новогодней елки на улице Сталинградской.

Редакция газеты «Советская Белоруссия» в 1950-е гг. стремилась сочетать идеологическую направленность с показом наиболее значимых достижений социально-экономического и культурного развития республики, трудовых коллективов и новаторов производства. В № 36 (12 февраля 1958 г.) в рубрике «Люди советской науки» помещены фотозаметки о профессоре А. Д. Аденском и «Новый телевизор “Беларусь”». Простой по композиции снимок К. Якубовича запечатлел группу ведущих конструкторов завода. Поскольку в условиях государственной монополии у телерадио завода не было конкурентов, публикация материалов о новых товарах в газетах только приветствовалась.

Не пренебрегала газета и жанром *фотопейзажа*. Работа Льва Попковича в № 104 (5 мая 1958 г.) снабжена лаконичной текстовкой: «Красивы и стройны белорусские леса». Место и время съемки не обозначены.

Жанровое разнообразие на газетных полосах – свидетельство высокого профессионализма журналистов. Старейшее издание страны и сегодня доказывает это своими публикациями. Практически исчезнувший в 1940-е гг. жанр фоторепортажа утверждается в газете в 1950-е.

Достаточно броско, учитывая полиграфические возможности издания, подан материал под заголовком «Первая победа торфяников завода “Усяж”» (№ 127, 3 июня 1958 г.), который открывает постоянная рубрика «Навстречу 40-летию Белорусской ССР». 150 строк текста сопровождают три фотографии: трехколонная, на которой запечатлен внешний вид заводууправления, и две двухколонные – постановочные портреты механика и водителя предприятия. Редакции еще не удается избавиться от стереотипов.

Фоторепортаж «Колхоз “КИМ” убирает обильный урожай», разверстан на трех полосах газеты «Советская Белоруссия» (№ 146, 24 июля 1968 г.). Обращают на себя внимание целостность композиции, гармоничное соотношение размеров иллюстраций и текста. Фотосюжеты Льва Попковича сохраняют постановочность как дань традиции, однако чувствуется стремление автора передать характер героев. Таковы по внутреннему содержанию портреты председателя колхоза Ивана Жукова, колхозниц Ольги Радченко и Юлии Буховецкой. Составной частью материала является фотопейзаж. Над каждой фотографией помещен свой заголовок: «Золотое поле», «Полторы нормы», «Круглосуточно», «Жнея», «Радость труда».

В 60-е гг. на страницах белорусских газет появляются имена фоторепортеров В. Дубинки, А. Коляды, С. Ананко, В. Кашкана, И. Стеца, А. Толочко. Их работы не уступают фотографическим произведениям корифеев фотожурналистики, а свежим взглядом и поиском образа, ракурса и плана превосходят их. Молодым фото-

журналистам удастся ярче раскрыть внутренний мир своих героев, показать жизнь в развитии и динамике.

Росту рядов фоторепортеров способствует как спрос на газетную иллюстрацию, так и все более обширное предложение фототехники, производство которой увеличивается в России (Красногорск), Украине (Киев) и в Беларуси – на предприятии «БелОМО» и приборостроительном объединении имени В. И. Ленина.

Отечественная фототехническая продукция по качеству значительно уступала западноевропейской и азиатской, но на прилавках фотомагазинов предприятий советской торговли стала появляться высококачественная фотобумага немецкой фирмы «Agfa» (ГДР), вырос ассортимент фотоаппаратов и фотооптики: наряду с любительскими камерами в фотомагазинах можно было встретить профессиональные зеркальные фотоаппараты из Красногорска и Киева, фотооптика пополнялась широкоугольными и телеобъективами.

Фотожурналисты республиканских изданий, соборы центральных газет приобретали высококачественную импортную, в основном немецкую и японскую, фототехнику. Новое полиграфическое оборудование офсетной печати пришло на смену высокой печати, что также повысило качество газетных фотографий и текста до журнального уровня.

И результат не заставил себя ждать: количество перешло в качество. Редакция уже могла выбирать для публикации лучшие работы, предлагаемые как штатными фоторепортерами, так и их коллегами из БЕЛТА, всегда отличавшимися оперативностью и работами высокого качества, а также фотолюбителями, членами фотоклуба «Минск».

В эти годы на страницах периодических изданий, особенно республиканских, получают прописку новые жанры фотожурналистики: *фотозаметки, фотоинтервью, фотокорреспонденции*. Постоянное место в белорусских массмедиа заняли в эти годы *фотоочерк и фоторепортаж*. Материалы этих жанров оптимистичны, насыщены авторскими отступлениями, изобилуют прямой речью, комментариями. Однако фотопортреты, в основном постановочные, «рисуют» не образ и характер человека, а его готовность совершать трудовые подвиги, самоотверженные поступки.

Примером может служить фотоочерк о заслуженном строителе БССР, Герое Социалистического труда Денисе Григорьевиче Булахове (№ 187, 11 августа 1968 г.). Фоторяд материала из 200 строк составляют парадный портрет героя и архивная фотография.

Редакция стремилась сделать газету иллюстрированной, прибегая к нестандартной подаче фотографий, иногда объединяя их соответствующими рубриками. В этом же номере на третьей полосе под постоянной рубрикой «Фотокалейдоскоп» опубликована *подборка фотозаметок*, поступивших по каналам ТАСС от мировых информационных агентств АП, ЮПИ, Франс Пресс, ДПА и др.

Форматы фотопортретов, публикуемых в эти годы, увеличились. На первую страницу «Советская Белоруссия» выносит групповые портреты передовиков производства. Несмотря на статус органа ЦК КПБ, она постоянно обращается к рядовому читателю. В одном из номеров (№ 215, 1968 г.) на первой полосе обращает на себя внимание трехколонный групповой портрет лучших механизаторов Каменецкого района; на четвертой, в рубрике «Слово читателя», размещен еще один трехколонный групповой портрет однополчан из семейного архива автора публикации, а также фотоэтиюд Николая Амельченко «Аленушка».

На массовую аудиторию были рассчитаны целевые тематические полосы «В мире красок, мелодии, слова». В одной из них (№ 246, 19 августа 1968 г.) помещен фотоочерк о творчестве замечательных фотожурналистов Михаила Петрови-

ча и Александры Константиновны Ананьиных, которые первыми в стране начали создавать цветные фотоальбомы о флоре и фауне Беларуси. В материал заверстаны портреты героев очерка, а также репродукции их фотопроизведений о животном и растительном мире Беловежской Пути.

Жанр портрета постоянно присутствовал и на страницах «Чырвонай змены». В объектив фотокамер попадали люди, отвечающие стандартам строителя нового коммунистического общества: передовики промышленного и сельскохозяйственного производства, молодые ученые, отличники учебы. Однако часто они выглядели шаблонно. Раскрыть и показать внутренний мир современника удавалось не всем фоторепортерам.

При просмотре иллюстраций большинства газет складывалось впечатление, что в стране повсеместно царит веселая и беззаботная жизнь: герои фотоинтервью, фотоочерков, фоторепортажей всегда улыбались. Иногда даже казалось, что фоторепортера интересует не внутренний мир человека, не его судьба, а только внешность, настроение, психологическое состояние.

Крупноформатные портреты резко контрастировали с лаконичными текстовками, из которых читатель мог узнать лишь фамилию героя и его достижения в социалистическом соревновании, выраженные в цифрах и процентах.

Так, например, в № 49 «Чырвонай змены» (12 апреля 1968 г.) на первой полосе напечатаны два трехколонных групповых фотопортрета (авторы А. Коляда и Ф. Бачило), на второй – пятиколонная фотопанорама Оршанского льнокомбината и двухколонный портрет передовой работницы Гродненского завода торговых машин предприятия (фото В. Дубинко), на третьей – фотоочерк о соратнике В. И. Ленина П. Лепешинском (сопровождается архивным портретом и невыразительным снимком здания средней школы, носящей имя революционера), а также двухколонный групповой портрет студентов Минского института иностранных языков (автор М. Минкович). Номер завершает фоторепортаж С. Ананко (текст и три фото) из Минского госцирка.

Богато иллюстрируются тематические полосы и целевые выпуски «Чырвонай змены». Например, № 127 (30 июня 1968 г.) полностью посвящен Дню советской молодежи. На четырех полосах размещены 15 фотоиллюстраций, три из которых составили фоторепортаж «Адкрываюць герояў Калумбы» о минском слете следопытов.

1970-е годы, получившие название застойных, таковыми для белорусской фотожурналистики не являлись. Если первые полосы газет, особенно республиканских, отдавая дань сложившейся традиции, размещали портреты партийных и государственных деятелей Советского Союза (размером и частотой использования выделялись изображения Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева), то материалы, публикуемые на внутренних полосах, рассказывали о буднях промышленных и сельскохозяйственных предприятий, о достижениях известных ученых и научно-производственных коллективов Беларуси.

Редакция газеты «Вечерний Минск», не обязанная печатать официальные портреты партийных и государственных деятелей, первые полосы формировала из материалов информационных жанров: публиковала подборки оперативной информации, фотозаметки о наиболее важных событиях столичной жизни, новостях культуры, победителях социалистического соревнования. С газетных полос смотрели люди с открытыми, одухотворенными лицами, в которых отражалась вера в победу коммунизма.

Отсутствие конкуренции позволяло фотокорреспондентам рассказывать о новинках товаров народного потребления, выпускаемых на столичных заводах и фабриках, о новых конструкторских разработках автомобильного, тракторного, подшипникового, рессорного заводов.

По этой причине первая полоса «Вечернего Минска» практически полностью состояла из фотозаметок и небольших фоторепортажей о сошедшей с конвейеров продукции часового объединения «Луч», кондитерской фабрики «Коммунарка», птицеводческого объединения имени Н. К. Крупской, камвольного комбината. На страницах газеты регулярно печатались фоторепортажи с заводов, предприятий и строек, рассказывалось о театральных премьерах и публиковались фотоинтервью с приезжавшими в столицу Беларуси знаменитыми советскими и зарубежными артистами, писателями, композиторами. Такие материалы появлялись с завидной регулярностью. Их авторами были А. Бржозовский, Г. Цветкова, В. Шимолин, О. Фомченко, Ю. Гуменюк, В. Жук, Н. Инин. Столичную «Вечерку» тех лет можно с полным правом назвать самой иллюстрированной, информационной и оперативной газетой страны.

Вскоре после рождения в Минске миллионного жителя началось строительство метрополитена. И «Вечерний Минск» систематически и подробно рассказывал горожанам о поистине знаменательной подземной стройке, комментируя ее этапы и фотографируя метростроителей. Именно подземка дала путевку в журналистику ее проходчику Петру Васильевичу Костроме, ставшему известным фотокорреспондентом.

Во второй половине 1970-х гг. редакция газеты «Звезда» следовала общепринятой моде: текстовую часть отделяли жирные линейки и крупные заголовки, преобладали двухколонные фотографии. Их авторами были как штатные фотокорреспонденты, так и их коллеги из БЕЛТА. Количество иллюстраций в номере достигало семи-восьми. В фотожанрах преобладали портреты, чаще всего – репортажные, а также фотопейзажи и фотоэтюды. Авторы фоторабот, среди которых чаще других мы встречаем фамилии Ю. Иванова, Г. Семенова, Е. Песецкого, Э. Кобяка, А. Ружечко, стремились передать духовный облик человека-труженика, его целеустремленность и одухотворенность, преданность профессии.

Иногда работники редакции заверстывали в материал фотографию, не имеющую прямого отношения к описываемому событию. Например, портрет конкретного человека служил лишь дополнением к тексту. Газета «Звезда» в № 55 (март 1978 г.) опубликовала двухколонный портрет симпатичной работницы Минского камвольного комбината (фото В. Витченко, БЕЛТА) без комментариев, а в самой заметке перечислялись достижения предприятия в социалистическом соревновании.

В те годы в соответствии с директивами партийных органов повсеместно пропагандировались рабочие династии. Не только в газетах, но и на республиканском и союзном телеканалах выходили циклы передач о семьях, в которых дети шли по стопам родителей. Показателен фотосюжет, созданный Евгением Песецким («Звезда». 1978. № 55). Его основу составили прекрасные портреты рабочих Минского завода автоматических линий Вячеслава Гостиловича и его сына Юрия.

Одним из самых иллюстрированных изданий страны была газета «Знамя юности». Отдавая дань официальным мероприятиям, ее коллектив создавал собирательный образ юного современника, пропагандируя лучшие черты советской молодежи – патриотичной, высоконравственной и морально устойчивой. В газете 3 февраля 1978 г. был опубликован подробный путевой фотоочерк В. Липского «Побратимы», посвященный дружественным связям рабочих Минска и Франкфурта-на-Одере.

«Знамя юности» постоянно поднимает темы (проблемы) быта, семейных отношений. Обращает на себя внимание *фотоинтервью* «Знаете ли вы своего ребенка?» в № 40 (8 марта 1978 г.). Фотоочерки о проблемах молодежи, становлении характера юношей и девушек – неотъемлемая часть содержания газеты. В качестве примера можно привести материал Г. Айзенштадт «Счастливый человек» о Галине Гуриновой – механизаторе колхоза имени М. В. Фрунзе Шкловского района.

Во второй половине 70-х гг. изменилась и газета «Советская Белоруссия». Оформление полос стало более броским за счет жирных линеек, крупных заголовков и, самое главное, фотоиллюстраций, формат которых редакция увеличила с двух до трех колонок. Среднее количество фотографий в газете возросло до пяти-шести в зависимости от тематики и значимости происходивших в стране событий.

Кроме того, на первой полосе стала применяться блочная верстка фотографий: как правило, два-три постановочных снимка, «фотоокно», включающее портрет крупного плана (передовик производства в спецодежде, чаще всего на рабочем месте), панораму цеха, участка, класса, железнодорожных путей, архитектурный пейзаж, строительные объекты города. Мастерами подобных жанров проявили себя Н. Бондарик, Е. Козюля, Л. Климанский, М. Минкович, Ю. Иванов, А. Шаблюк, Э. Кобяк, В. Межевич, Г. Усламов, Н. Амельченко.

1980-е годы, особенно их вторая половина, полные несбывшихся надежд на социально-экономические и культурные перемены, отразились на состоянии жанров фотожурналистики. Жанры, конечно, никуда не исчезли, но фотография становилась более динамичной, репортажность превалировала над постановочностью. Фотожурналисты стремились первыми осветить то или иное событие, отразить провозглашенные государственной политикой лозунги «Перестройка», «Демократия» и «Гласность», побуждали к действию. Присущие фотоснимкам *документальность и правдивость* отражали ожидание перемен.

Фотоочерки, редко встречающиеся в 60–70-е гг., все чаще появляются на страницах «Советской Белоруссии». Показателен материал этого жанра, опубликованный в № 78 (3 апреля 1987 г.) «Своя судьба в собственных руках» и посвященный первому секретарю Климовичского райкома партии Александру Сайкову. Перед читателем предстает образ мудрого и демократичного руководителя, соответствующего духу нового времени, или, по выражению М. С. Горбачева, «нового мышления». Его портрет, занимающий три колонки, расположен рядом с групповым портретом доярок, запечатленных во время чаепития. Создателями материала стали фотожурналисты Ю. Иванов, Н. Комлев, А. Шаблюк.

Исключения становились правилом. По аналогичному принципу построена композиция следующего номера газеты. На первой полосе пять колонок отведено для фоторепортажа А. Градюшко и А. Шаблюка «Западный Буг готовится к севу», 35 % которого занимает фотография.

В этом же номере редакция газеты объявила *фотоконкурс*. Событие, несомненно, неординарное, которое можно расценивать как попытку привлечь к сотрудничеству с газетой свежие силы фотолюбителей. Первое место жюри не присудило никому, а второе поделили Виктор Драчев (снимок «Встреча ветеранов») и А. Секретарев («Отцовское поле»), третье досталось П. Костроме («Цветы для метро-строя»), А. Гусеву («Разрешите пригласить») и А. Клещуку («Портрет механизатора М. Иванчикова»). Поощрительные награды конкурса были вручены Л. Климанскому – «Строят для чернобыльцев», И. Вакуличу – «Весна на Полесье», М. Хомцу – «Великолепная пятерка слесарей», Я. Метелице – «Хозяюшки», К. Антоненко – «Сольфеджио».

Награда вдохновляла. *Фоторепортажи и фотоочерки* не сходят с полос «Советской Белоруссии». Об их тематике можно судить даже по заголовкам: «Будни бригадира Мордашова» – Л. Климанского, «Крупным планом» и «Не привыкайте к чудесам, или Про девочку Марину и микроскоп» – А. Шаблюка. Последнему принадлежит фоторепортаж о праздновании Дня Победы в Минске, занявший 60 % газетной площади.

1990-е перестроечные годы принесли серьезные, можно сказать революционные, перемены в сложившуюся систему периодических изданий на всем постсоветском пространстве. Осмыслить происходящие тогда в политике, экономике и культуре события непросто даже спустя годы. Так же сложно дать им однозначную положительную или отрицательную оценку. Практически одновременно рухнула партийная идеология, пошатнулась экономическая и финансовая база государственной прессы. Ушла в прошлое и ее монополия на формирование массового мировоззрения. В борьбе за читателя изменялись формы подачи материалов, их верстка, осваивались новые темы.

Большинство печатных изданий, ранее являвшихся органами партийных комитетов различных уровней, не меняя иногда своих названий, приобрело иных учредителей. В Беларуси появились первые частные газеты. Некоторые издания присваивали себе названия дореволюционных газет. Например, «Минский курьер». Критерием успеха любой газеты становился тираж и публикация рекламных объявлений. Практически всем изданиям впервые за минувшие десятилетия пришлось конкурировать в борьбе за подписчика. В России это противостояние носило агрессивный и фривольный характер. В оценках того или иного издания появился термин «желтая пресса». Белорусские печатные органы были более скромны в оценках.

Конкуренцию выдерживали не все. Газеты-однодневки, учредители которых преследовали коммерческие или политические цели, возникали и вскоре исчезали.

Выживали те издания, которым удалось сплотить профессионалов журналистики. Примером удачного старта следует признать выход «Народной газеты» и газеты «Рэспубліка». Ветры перемен и надежды на лучшую жизнь, с которой многие журналисты могли ознакомиться в западных странах во время турпоездок и командировок, нашли отражение на страницах именно этих изданий. Следует отметить, что количество иллюстраций в этих газетах удвоилось.

Кредо газеты «Рэспубліка» изложил в первом номере 14 июня 1991 г. главный редактор издания Н. Кернога: «...Наше желание, наша мечта – создать газету, имеющую свое ярко выраженное, интеллигентное, глубоко осмысливающее действительность “лицо”, интересную для людей всех возрастов и профессий, разных политических взглядов».

Опубликованный в этом номере газеты портрет ребенка на фоне цветущего сада символизировал редакционные планы и олицетворял надежду большинства белорусов на возрождение страны после распада Советского Союза.

На 12 полосах формата А3 коллектив «Рэспублікі» стремился охватить множество тем, осваивая собственную в газетном мире. И сегодня, перелистывая подшивку тех лет, можно проследить динамику ее становления и развития. Буквально с первых номеров журналисты «Рэспублікі» начали поиск ее «лица». Внесли свой вклад в дизайн полос и фотожурналисты, хотя поначалу их фотоработы на страницах газеты занимали не более 25–30 % площади. В № 3 (1991 г.), например, на первой полосе размещен крупный фотоснимок плакатного характера, на 4-й – одноколонный фотоколлаж Е. Песецкого, сопровождающий публицистическую статью, на 5-й – одноколонный портрет министра иностранных дел СССР А. Бессмертного, который дает интервью корреспонденту «Рэспублікі». Исправляя этот недочет, редакция уже в следующем номере публикует 17 иллюстраций (фотографий и рисунков).

В этом номере газеты выделялся хорошо иллюстрированный фоторепортаж Алексея Матюша «Минск. Центр. Монмартр», который рассказывал о художниках, облюбовавших в начале 90-х гг. тротуар возле салона «Худфонда» на главном проспекте Минска. Пятый номер газеты содержал 16 фотографий!

В сентябре 1991 г. «Рэспубліка» поместила на первой полосе фотоколлаж «Да здравствует рынок!», в центре которого располагался портрет человека в сати-

рическом, гротескном плане. Подобный эффект достигался тем, что лицо было обмотано то ли бинтом, то ли туалетной бумагой.

В конце 90-х гг. редакция газеты изменила дизайн полос: крупные форматы иллюстраций на первой странице сохранили, а на внутренних – уменьшили. Показателен номер «Рэспублікі» от 3 января 1998 г.: на первой полосе расположился четырехколонный групповой портрет детворы, снабженный «шапкой» «Ура! Каникулы!» Вторая полоса на долгие годы стала сугубо информационной: в подборке небольших по размеру заметок нашлось место и фотозаметкам. На третьей полосе опубликовано фотоинтервью с профессором педагогического университета имени Максима Танка А. Бордовичем. Материал открывает портрет ученого. На седьмой странице газеты разместился фотоочерк «Чаго няма на стале, таго і не будзе», включающий две фотографии на одну и две колонки, а на восьмой полосе – фоторепортаж Е. Коктыша «Бродвей на Московской» с тремя репортажными портретами.

Стабилизация социально-экономической обстановки, продолжавшаяся борьба за читателя в конце 90-х гг. подтолкнули редакции газет к выпуску сдвоенных номеров, которые получили название «толстушка». Еще одно ноу-хау – печать газеты в две краски. Цветную печать сдерживали полиграфические возможности типографии и высокие цены на бумагу, краски и полиграфические услуги. На первых полосах периодических изданий заявили о себе *фотоанонсы* основных публикаций номера.

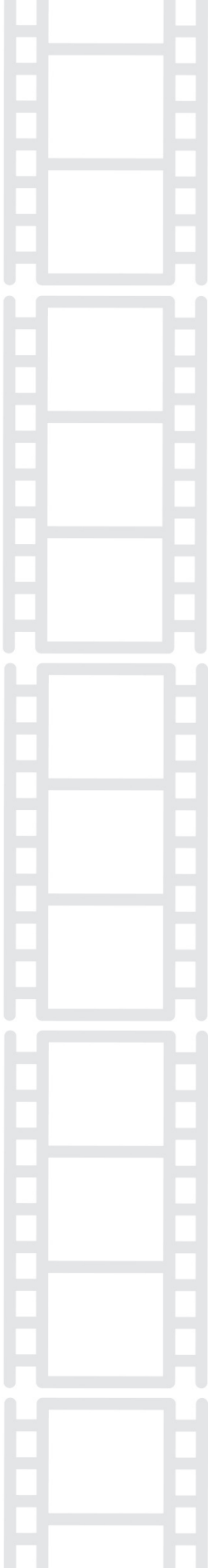
Не отставала от «Рэспублікі» в иллюстрировании газетных текстов и «Народная газета». Наиболее характерными примерами могут служить № 4 (6 декабря 1998 г.), где было опубликовано восемь снимков, и сдвоенный номер (№ 23–24), который увидел свет 30 декабря, – 17 фото. В спектр жанров входили *фотозаметки*, *портретные* и *путевые фотоочерки*, *спортивные фоторепортажи*, «*фотоокна*», *фотоинтервью*.

Перечисленные наиболее значимые социально-экономические и политические перемены так или иначе отражались на развитии белорусской фотожурналистики. С каждым годом она становилась все более иллюстративной, оперативной, злободневной, сенсационной. Композиция верстки полос отличалась завершенностью, включала яркие по содержанию фотографии, которые передавали дыхание и суету жизни. «Трафаретная» постановочная съемка не приветствовалась. Приобретала популярность иллюстрация, выполненная в широком диапазоне ракурсов, планов, точек съемки. С развитием рыночных отношений и возросшей конкуренцией на газетном рынке в печатных изданиях возрастала доля рекламной фотографии.

«Советская Белоруссия», учредителем которой стала Администрация Президента Республики Беларусь, отличалась от других изданий наибольшей экономической устойчивостью и финансовой независимостью. Однако и она включилась в борьбу за читателя. На ее страницах жанры фотожурналистики обогащались новыми формами подачи, становились более разнообразными, что свидетельствовало о возросшем профессионализме сотрудников.

Если, например, в 1980-е гг. «Советская Белоруссия» публиковала в номере в среднем до шести фотографий, то в конце 90-х гг. их количество возросло в три-четыре раза. В № 171 (1 июля 1998 г.) газета поместила в материалах различных жанров семь фотографий, а в вышедшей уже на следующий день «толстушке» (№ 172–173) – 26. В сдвоенном выпуске № 186–187 насчитывалось 24 фотоснимка. Примерно 20–25 % среди них занимали работы фотокорреспондентов западных информационных агентств.

На одно из первых мест в «Советской Белоруссии» выходит жанр фоторепортажа. Молодым фотомастерам удавались психологические репортажные портреты, жанровые и пейзажные снимки. Характерным примером может служить четырехколонный фоторепортаж «Жатва: день год кормит» («Советская Белоруссия», № 197), в котором фотографии были заверстаны на семь и три колонки.



3.2. ФОТОЖУРНАЛИСТИКА: УРОКИ ПРОШЛОГО, СОВРЕМЕННОСТЬ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Начало XXI ст. для белорусской журналистики и фотожурналистики отмечено качественным скачком в развитии полиграфической базы, появлением настольных издательских систем (компьютеризация верстки) и нового поколения цифровой фототехники, т. е. всего того, что помогло становлению малотиражных газет и журналов. Государство предприняло меры по модернизации полиграфической базы региональных изданий.

Модернизация полиграфической базы способствовала развитию оперативной журналистики.

При малом объеме оборудования, ограниченных производственных площадях современная типография способна изготовить разнообразную печатную продукцию в любом количестве и высокого качества. Однако новые технологии и комплектующие материалы, как правило западноевропейского производства, потребовали дополнительных затрат, что отразилось на себестоимости продукции и отпускной цене. Проблемы возникли там, где их не ждали: новейшие компьютерные программы и цифровая техника опередили творческие возможности фотожурналистов. Возникла необходимость в учебе, отборе и подготовке специалистов, которые выпускали бы, верстали издание, ответственных секретарей, редакторов.

Наставниками молодых фотожурналистов в 70–80-е гг. XX в. были люди, прошагавшие войну в солдатских шинелях: Алексей Лукашев, Александр Дитлов, Семен Коротков, Михаил Ананьев, Владимир Китас, Василий Аркашев, Владимир Лупейко. Из этой плодотворной по количеству и высокому качеству снятого материала «могучей кучки» перешли в новый век немногие. Воз-

можно, пропущены и другие имена, знакомые и дорогие мне по совместному хождению в народ с верным другом – фотоаппаратом.

Свойственное ветеранам романтическое видение послевоенного мироустройства характерно и для творчества старейшего белорусского фотомастера Александра Дитлова. Однажды после встречи со студентами журфака он признался: «Хорошим фоторепортером можно стать с рождения. Но такое случается редко. Это – Божий дар. Но можно развивать свои способности и таланты». Такими ускорителями профессиональных качеств мэтр фотожурналистики признавал занятия музыкой, увлечение беллетристикой, живописью, участие в художественной самодеятельности.

Ветерана белорусской фотожурналистики Александра Дитлова справедливо называют мастером документальной фотографии, упуская из виду художественность его работ. Любая фотография документальна в своей основе, а вот художественной ее делает талант автора, его одухотворенная душа. Именно по этой причине фотожурналистику величают искусством художественного документализма. Вглядитесь в работы Александра Дитлова «“Тигр” и козленок», «Солдатская каша», «Пулеметчик Николай Качанов» и целый ряд других, которые полностью подпадают под это определение.

Романтическим видением мира отличался Василий Аркашов, прошагавший в солдатских сапогах от стен «Фотохроники ТАСС» в Москве до Бранденбургских ворот в Берлине. Тысячи кадров его фронтовой летописи хранятся в Белорусском государственном архиве кинофотофонодокументов в Дзержинске и ждут своего исследователя. В. Аркашов видел в документальной фотографии материал, нуждающийся в доработке, в дополнении, в фотомонтаже. Фотошоп, достижение XXI в., заменяли в военные и послевоенные годы клей, ножницы и фантазия автора.

Авторы фотографий, составивших фотолетопись Великой Отечественной войны, стремились усилить доходчивость изображения применением фотомонтажа. Несколько снимков с помощью ножниц и клея создавали новое изображение, делали его завершенным, понятным, не искажая жизненной правды. Наглядный пример – знаменитая фотокартина «Горе» Дмитрия Бальтерманца.

Фотомонтаж как жанр фотожурналистики использовал и Александр Дитлов. И к этому его принудили обстоятельства. В Белорусском государственном музее истории Великой Отечественной войны хранится фотография – групповой портрет, объединивший 49 кавалеров ордена Славы 2-го Ярцевского мотоциклетного полка, участвовавшего в освобождении Беларуси. Распоряжение сфотографировать одновременно всех бойцов Дитлов получил не случайно. Именно столько солдат осталось в живых после уничтожения ими из засады вражеской колонны, убегавшей на запад под ударами наступающей Советской армии.

Поскольку в один кадр такое количество людей не могло поместиться, автор прибегнул к фотомонтажу, фотографируя поочередно группы из нескольких человек, а затем склеивая снимки в ленту.

«Меня поразили эти ребята. Война, а они все с иголочки, в чистых гимнастерках, – вспоминал Александр Сергеевич. – А один, правофланговый, в такой белой, как будто в новой. Потом оказалось, что он ее каждый день стирал...».

Притягательность профессионально выполненной фотографии заключается в типизации образа героя, а также в психологии отражения его автором. Следует учитывать такие внешние факторы, как условия съемки, уровень технической оснащенности фотографа, атмосферу в редакционном коллективе. Все эти слагаемые синтезируются и воплощаются в фотографической композиции.

Очувтившись в Минске вскоре после его освобождения, А. Дитлов запечатлел на пленку жанровую сценку, ставшую со временем своеобразной психологической фотонovelлой о первом дне мира, еще одной философской иллюстрацией фотохроники войны.

...На городском тротуаре под охраной советского солдата расположилась группа немецких военнопленных. Уже без знаков различий, они задумались о своей судьбе. Во взглядах и на лицах немцев легко прочитывается безнадежность и неопределенность. И вдруг в видеоискателе А. Дитлов заметил мальчугана лет шести-семи, который с легкостью поместился в кадр. Вот он, в коротеньких штанишках, руки в брюки, поравнялся с пленными немцами и тут же принял позу, выразившую презрительное отношение к уже не страшному врагу. И еще одна живописная деталь: собравшиеся вокруг военнопленных минчане и советские солдаты не выказывают к ним своего презрительного отношения или негодования.

Самые первые фотографии составили когорту мастеров белорусской фотографии и фотожурналистики. Они заслужили, чтобы их причислить к ее классикам.

Заслуга этих скромных людей – в сохранении классических традиций и создании собственного неповторимого творческого стиля. Забвение многих фамилий произошло по уже названным причинам социально-политического и идеологического характера, из-за отсутствия финансирования фотопроектов и ограниченных собственных финансовых возможностей.

Год 2017-й знаменует столетие советской фотожурналистики, он может стать поводом, чтобы обратить взгляд в прошлое, извлечь уроки, вспомнить имена фотохроникеров, честно выполнивших долг по защите Отечества. Среди них немало белорусских мастеров документальной и художественной фотографии.

Но есть и другой способ отметить юбилейную дату. Обсудить назревшие проблемы белорусской журналистики и фотожурналистики. «Среди 6-тысячного журналистского корпуса республики до 31 % творчески работников достигли пенсионного возраста, и замены им университеты не успели подготовить. По-прежнему в редакциях, особенно районных газет, трудятся специалисты других профессий: учителя, выпускники школ, уволенные из армии и т. д. В СМИ Республики Беларусь 35 % творческих работников не имеют специального высшего образования» [185, с. 405]. Аналогичная картина и в редакциях, особенно районных газет. Отсюда любительский уровень фотоиллюстраций, стандартные позы на постановочных портретах.

Молодых талантливых фотожурналистов не замечают лишь потому, что их мало. Работы наиболее талантливых фотографов не попадают на республиканские выставки. Отсутствует и структура, которая могла бы такие экспозиции организовать, но более всего – финансировать.

Наиболее вероятный шанс у молодых фоторепортеров пробиться к вершинам профессионального мастерства – стать слушателями факультета повышения квалификации и переподготовки Института журналистики БГУ. С 2009 по 2016 г. через его классы прошло примерно пятьдесят фотокорреспондентов районных газет.

В арсенал региональной прессы должны войти конкурсы профессионального мастерства и фотолюбителей с яркими финалами, торжественным награждением победителей. Цифровая фототехника уже не требует дорогостоящих фотоматериалов, а электронная техника есть в каждой районной газете. Помещения для вернисажей можно найти как в самой редакции, так и в районных учреждениях культуры и образования.

Нужны опытные организаторы, а при их отсутствии – энтузиасты. Редакторы газет могут возглавить движение фотокорреспондентов, найти в районе спонсоров, готовых поддерживать фотолюбителей материально.

Ярким примером молодым фотожурналистам может служить творческая жизнь белорусского фотожурналиста Евгения Карповича Козюли (1936–2014). В одном из последних интервью он выразил озабоченность судьбами белорусской фотографии и фотожурналистики, которым посвятил большую часть жизни. На вопрос корреспондента: «Считаете ли Вы обозримую белорусскую фотографию полноцен-

ной?» он ответил: «Тут, наверное, можно попасть в ретрограды. Думаю, что многие авторы, которые сегодня что-то активно снимают, через несколько лет от этого отойдут, и никто о них и не вспомнит! Есть один изъян, глядя на выставки. Поверхностный взгляд авторов на то, что они делают.

Не принимаю тот гламур, который присутствует все чаще. При том, что он встречается сегодня у авторов, которых я раньше знал как очень серьезных. Из той же Литвы. Они, переключившись на цифру и компьютер, получили очень богатый инструмент. Но потеряли чувство меры.

К сожалению, такие есть и у нас в клубе (фотоклуб «Минск». – *В. Ш.*). Но меня очень радует, что уже есть молодые люди, которые своевременно это поняли, и пошел откат от цифры. У кого-то произошло возвращение, а у кого-то – открытие черно-белой, монохромной фотографии. В цветной фотографии привлекает сдержанность тонов. Кричащая фотография не трогает». Откровение мастера не потеряло актуальности.

Творческая манера, отраженная в фотографических работах Е. Козюли, сконцентрировала национальные особенности и черты белорусской фотографии. Наиболее яркие из них – деликатность и интеллигентность. В творчестве Е. Козюли отразился и глубокий интерес к прошлому страны и ее народа. Так наметилась связь поколений, продолжение традиции, положенной десятилетия назад Антоном Прушинским и Яном Булгаком.

Е. Козюля признавался, что не равняет себя с Я. Булгаком, но выражал уверенность, что придет время, когда его фотографии, которые он снимал в деревнях, будут с интересом восприняты. За годы работы в газете «Голас Радзімы» и БЕЛТА он определил личное творческое кредо. Ему удалось создать более ста портретов народных мастеров, организовать и провести фотовыставку «Ад прадзедаў спакон вякоў», которая с успехом прошла в Минске, Браславе и Гродно. Фотоэкспозиции «Истоки» и «Скрыжаванні» («Перекрестки») стали этапными и в его творчестве, и в истории белорусской фотографии. Многие работы автора публиковали отечественные периодические издания.

Александр Дитлов, отмечая главное в своем творчестве, подчеркнул: «Мне всю жизнь хотелось, чтобы мои фотографии не просто освещали событие, а превращались бы в образ, трогающий душу, задевающий человека за сердце».

Появление интернет-СМИ привело к модификации вербально-визуальной структуры жанров электронной фотожурналистики. Развитие нового закономерно, оно проходит на фоне немалого количества проблем и противоречий. Уже цитированный нами фотожурналист РИА «Новости» Владимир Вяткин, обладатель более двухсот мировых наград, поспешил заявить, что в современную фотожурналистику пришли люди со знаниями, с интеллектом, но им не хватает культурной подготовки. Из-за этого, когда смотришь на фотографии нескольких фотографов, кажется, что снимает один и тот же человек, потому что все работают в одном стиле.

Цифровая фототехника и фотография в одночасье сменили парадигму развития светописной отрасли. Интернет породил «новую журналистику», которая разрушила призрачные эфирные границы, внесла новации в жанры не только журналистики, но и фотожурналистики. На визуальное поле мирового информационного пространства вышли дилетанты с видеокамерами и «мыльницами».

Отметим, что фоторепортаж – один из основных жанров, представленных в новостных лентах белорусских интернет-СМИ. Этот жанр фотожурналистики обладает значительной информационной ценностью и привлекательностью в сравнении с другими элементами контента онлайн-СМИ, является ведущим визуальным и мультимедийным жанром на интернет-порталах.

На этом проблемы не заканчиваются. В борьбе за читателя побеждает оперативность. В интернете самым скоростным информатором остается рядовой пользователь, оказавшийся первым, возможно случайно, на месте события. Вооруженный даже примитивной фото- или видеокамерой, он становится свидетелем жуткого преступления или мировой новости. Что же произошло с фотографией, которая еще в начале прошлого века, по выражению М. Наппельбаума, превратилась из ремесла в искусство?

Изменились не жанры с присущими им признаками и характеристиками, а формы их подачи. В числе новаций следует отметить жанровые премьеры: онлайн-репортаж (событие в динамике), авторский блог, видеоблоги (возможность прямого обращения к читателю), интернет-конференцию, мультимедийную статью, построенную на синтезе текста, фото, видео, инфографики, интерактивного видео с использованием флэш-технологий, аудиослайдшоу, реконструкцию события, бэкграунд. Отметим в числе жанровых новаций подкасты, потоковое видео, аудиослайдшоу, сочетающее фото, текст, звук, инфографику.

Отношение к цифровой фотографии, новым возможностям ее производства и передачи среди белорусских фотопрофи нельзя назвать однозначным.

Евгений Козюля, всегда отличавшийся принципиальностью и яростно отстаивающий документальность кадра, как-то, отмечая процесс «переквалификации», перехода от аналоговой фотографии к цифровой, сказал о собственных проблемах: «Поэтому я думаю, что это сложный момент для любого фотографа. На переломном этапе, когда появляются новые технологии и возможности, необходимо переключиться достойно. Я очень самокритично отношусь к тому, что делаю сегодня с цифрой. Не владею фотошопом. И у меня нет искреннего желания его постигнуть. Так сложилось, что год назад я потерял возможность работать в лаборатории. Чтобы не потерять ощущение съемки, стал заниматься цифрой. Но не потерял желания заниматься черно-белой фотографией».

Руководитель клуба, было время, спорил с Аркадием Бирилко по вопросам технического вмешательства в фотографию. Их противоречия по поводу применения технических электронных новшеств А. Бирилко попытался решить так: «Для меня фотошоп – вся палитра инструментов, которыми обладает современное изобразительное искусство. Есть два момента. Первый – это когда мы на базе одного изображения используем фильтры фотошопа. Изменяем контраст, насыщенность... Второй – мы созидаем картину из элементов. Как, к примеру, художник свои работы создает. А не просто совершенствует или дорабатывает фотографии. К фотошопу мы стремились еще до того, как он появился. В прошлом у нас не хватало художественных инструментов, чтобы реализовать творческие задачи. Мы мудрили с мелким зерном, пластикой... И, как правило, кто-то останавливался на одном приеме и эксплуатировал его. Это была бедность. Я говорю о мастерах, которым нужны были эти инструменты! А взять последний альбом Дыхавичуса. Это традиционная фотография? Нет. Это новое. С фотошопом фотоживопись будет свободнее, чем традиционная живопись, по художественным приемам. Приставка «фото» говорит лишь о том, на каком материале мы работаем. А если зритель в работе видит только фотошоп... Это его беда! Но всегда найдется зритель, который прочитает эту форму выражения. Выгодский сформулировал самый важный закон – закон катарсиса. И я этим законом пользуюсь».

Внимание пользователей интернета привлекает такая форма подачи информации, как фотогалерея в виде подборки фотографий, традиционного фоторепортажа, фотокалейдоскоп из разнотемных иллюстраций. Чем дальше от традиционной журналистики уходит в будущее электронная, тем заметнее становится этот разрыв. Так, если газетная новость живет как минимум сутки, новость на ТВ «про-

тянет» минут 10, в онлайн – час, в блогах – до последнего комментария. Можно смело утверждать, что таков будет и срок жизни фотоиллюстрации, сопровождающей текстовое сообщение.

Высокая производительность труда фоторепортеров «профи» и любителей, обусловленная прожорливостью новостных сайтов, лишь усилила проблему отбора из массы фотографий, более-менее пригодных для публикации. Количество фотоиллюстраций, размещаемых на новостных сайтах, определить проблематично. На серверах Википедии, например, в настоящее время размещено более 15 млн статей и свыше 100 млн иллюстраций к ним. В мировых рейтингах Youtube.com – самый популярный в мире видеохостинг – занимает одно из первых мест. В 2011 г. на Youtube просмотрено более 4 млрд видеороликов, а сам сайт посещен более триллиона раз. Белорусские сайты менее результативны, но и на их страницах размещаются сотни тысяч фотоиллюстраций.

Белорусское телеграфное агентство на собственном сайте разместило в 2015 г. свыше 20 тыс. иллюстраций. В среднем за сутки пользователям предлагается их свыше полусотни. Цифра невелика, но объясняется статусом агентства, щепетильным отбором и проверкой всех публикаций с точки зрения качества и официальной достоверности. Однако наша попытка выяснить, сколько фотографий накапливается на сайтах некоторых частных медиапредприятий, успехом не увенчалась. Причина кроется в игнорировании редакторами интернет-изданий своих обязанностей, которые предписывают вести обработку видео- и фотоматериалов, анализировать статистику и посещаемость сайтов и др.

Основные принципы журналистики – правдивость, документальность и объективность – подвергаются испытанию на множестве сайтов.

За минувшие годы Всемирную сеть заполнили сайты различной тематической и социальной направленности, отличающиеся графическим оформлением. Но главный контент Сети – новость на грани сенсации, документально подкрепленная иллюстрацией – фото и видео. Сенсационными вербальными и визуальными новостями спешат поделиться как профессиональные журналисты и фоторепортеры, так и любители. Качество информационного продукта наглядно отражает степень их мастерства, культуры, принципиальности, честности. Отбором, оценкой и систематизацией информации (это проверено многолетней практикой) обязаны заниматься профессионалы: редакторы и журналисты. Их деятельность должна опираться на законодательную базу.

Фотожурналистика как наука сравнительно молода. Программа ее освоения предусматривает изучение жанров этого направления, знакомство студентов с творчеством известных белорусских и зарубежных фотожурналистов, а также с повседневной практикой печатных СМИ. Еще до недавнего времени скудость материальной базы ограничивала развитие учебного процесса теоретическими рамками.

Необходимым условием проведения занятий на современном уровне следует считать наличие специализированной аудитории, оснащенной компьютерной техникой и современными средствами публичной демонстрации визуального и звукового учебного материала. При такой форме организации учебного процесса активизируется познавательная деятельность студентов, занятия становятся информационно насыщенными, а преподаватель получает возможность организовать текущий и итоговый контроль знаний.

Развитие информационных технологий, оснащение аудиторий Института журналистики Белорусского государственного университета компьютерной техникой позволили разнообразить и улучшить преподавание дисциплин «Основы фотожурналистики», «Основы фотографии», «История фотографии». Это стало возможным

в результате проведения интерактивных лекций, лабораторных и практических занятий с использованием мультимедийного оборудования (мультимедийная доска, проекторы, компьютеры, программное обеспечение), а также создания электронных видеопрезентационных проектов и их демонстрации.

Учебная программа «Основы фотожурналистики» предусматривает все возрастающую роль учебных тематических видеопроектов (фотопрезентации, фотофильмы, фотовыставки) как современного высокотехнологичного способа распространения научных знаний.

Мультимедийные технологии позволяют использовать при изучении названных выше курсов разнообразные изобразительные средства, главное место среди которых отводится репортажной фотографии. И если еще до недавнего времени она выполняла служебную функцию сопровождения лекции, иллюстрирования той или иной темы, то теперь появилась возможность расширить мультимедийное пространство за счет создания видеоклипов, фотопрезентаций, видеофильмов.

Так, например, лекционный курс «Основы фотожурналистики» сопровождается циклом презентаций, выполненных как преподавателем, так и самими студентами в программах Microsoft Power Point 2003, Movie Maker. Содержание презентаций соответствует тематике и программе курса. Студентам предлагались на выбор темы таких репортажных сюжетов, как «Минск и минчане», «Мои друзья – мое богатство», «Воздушные ворота столицы», «Пешеход и дорога», «За витриной универмага», «Учись учиться» и др.

В основе каждого проекта лежит логическая цепочка: выбор темы, создание сценария, подбор музыкального сопровождения, с которых начинается съемка репортажных или постановочных сюжетов профессиональной фотокамерой, осуществляется монтаж отснятого материала и специальных эффектов; запись звуков, голоса и музыки в профессиональной студии и последующая цифровая обработка изображений, компьютерный графический дизайн. Визуальный и вербальный материал в единстве с содержанием изучаемого предмета и законами психологического воздействия усиливают восприятие, доносят до студентов глубину композиции, ее разнообразие и раскрывают образ.

В учебном году студенты второго курса Института журналистики получают возможность углубить свои познания по теме «Жанры фотографии в фотожурналистике». Автором разработано и создано оригинальное электронное приложение к учебно-методическому комплексу «Основы фотожурналистики».

Приложение записано на электронном диске и включает обращение к пользователю и два взаимосвязанных раздела – «Видеопрезентация» и «Тестирование».

В первом студенты знакомятся с жанрами фотографии: портретом (репортажный, психологический), пейзажем, натюрмортом, с планами портрета (сверхкрупный, крупный, средний, общий), планами пейзажа (передний, средний, дальний), средствами композиции (например, точка съемки, ракурс), а также с жанрами фотомонтажа и фотоколлажа.

Фотоработы, вошедшие в проект, выполнены признанными мастерами белорусской фотожурналистики, отмечены наградами международных и республиканских фотовыставок.

Второй раздел электронного приложения позволяет каждому студенту проверить степень усвоения основных понятий, терминов предмета изучения. Даются задания определить жанр той или иной фотографии, характер съемки, назвать план портрета и пейзажа. Из предложенных вариантов следует выбрать правильный. Каждый ответ фиксируется, получает оценку по десятибалльной шкале, а в финальной ча-

сти задания выставляется оценка, показывается процентное соотношение правильных и ошибочных ответов.

В реализации проекта приняли участие сотрудники управления редакционно-издательской работы БГУ, отдела информационно-технологического обеспечения учебного процесса главного управления учебной и научно-методической работы БГУ, учебный центр коммуникационных технологий Института журналистики БГУ.

Отдел информационно-технологического обеспечения учебного процесса оказывал технологическую поддержку в разработке электронного приложения к УМК.

Раздел «Тестирование» электронного приложения к УМК создан на базе универсальной программной оболочки Hot Potatoes, которая позволяет преподавателям самостоятельно, не прибегая к помощи программистов, создавать интерактивные тренировочно-контролирующие упражнения в формате HTML (Hot Potatoes является свободно распространяемой программой не для коммерческого использования).

При создании программы тестирования использовался альтернативный выбор из-за специфики разработанных задач. Интерфейс электронного приложения создан в формате HTML.

Достоинство данного проекта в том, что он позволяет акцентировать внимание студентов на основных понятиях изучаемого предмета. Сочетание комментариев преподавателя с видеoinформацией, музыкальным сопровождением дает возможность глубже раскрыть учебный материал и повысить интерес к изучаемой теме.

Как правило, второкурсники, изучающие «Основы фотожурналистики», могут уже на первых занятиях продемонстрировать домашние задания. Кому-то удалось «пощелкать» фотоаппаратом во время учебно-ознакомительной практики, кто-то занимался фотографией ради процесса, кто-то – для пополнения семейного альбома, в лучшем случае для иллюстрирования стенной газеты в школьные или гимназические годы.

Поскольку демонстрация фоторабот проводится в кругу однокурсников, в группе, авторы трудятся охотно, ощущая творческое волнение и духовный трепет перед оценкой «коллективного жюри». Именно такое судейство демократично и безболезненно, так как не задевает чувств будущего фоторепортера, не унижает, щадит самолюбие. К тому же и сам студент через несколько минут поменяется местом со следующим автором. Так создается не только благоприятная обстановка, но и рождается культура общения. Попутно отрабатываются и навыки устной речи, азы ораторского искусства.

Проводимые несколько лет вернисажи студенческих работ привели к перспективным выводам: влияние научно-технического прогресса расширило возможности художественного творчества, породило массовое увлечение фотографией как искусством и профессиональной деятельностью.

Среди впервые демонстрируемых студентами фоторабот преобладает жанр пейзажа. У фотолюбителей он ошибочно считается простым. Но это поверхностное суждение. Бесчисленные восходы и закаты, дорожки и тропинки в лесу или парке стали трафаретом.

На втором месте по объектам съемки после пейзажа следуют домашние любимцы: коты, кошки, собаки, попугайчики. В бесчисленном количестве. Домашние животные из городских квартир – всего лишь жалкое подобие их деревенских родственников, пушистых и здоровых.

Жанр портрета широко представлен на премьере лицами родных и близких юному фотографу людей. Чаще всего малолетних племянников или братьев. И это понятно: их нет необходимости уговаривать позировать, никто не упрекнет за неудачный кадр. Лишь к концу осеннего семестра можно ждать открытий в фото-

графическом поиске студентов. В этой закономерности заключен результат труда преподавателей всех кафедр, расширяющих кругозор и мировоззрение своих воспитанников. Возможно, это и преувеличение, однако количество шаблонных работ достигает 80 %. Сказывается влияние интернета, гламурных журналов. Они активно влияют на сознание читателей, особенно молодых.

Всматриваясь в зафиксированное студенткой мгновение, хочется обратиться к нему: «Остановись, ты – прекрасно!» Автор сумел передать настроение объекта съемки, правильно «выстроил кадр»: определил смысловой и графический центр композиции, подобрал нужное освещение.

Несложно догадаться, что фотограф занимался художественным творчеством до вуза: рукоделием, рисованием, танцами или техническим конструированием. Фотожурналистов следует растить со школьной скамьи.

Подобное утверждение проверено практикой. В одной из минских гимназий автор провел эксперимент в рамках факультатива: на протяжении нескольких лет выпускал учебную газету. Работа в редакции, составленной из гимназистов седьмых и восьмых классов, определила их жизненный путь. После окончания учебного заведения два сотрудника школьного издания поступили в Институт журналистики БГУ, трое выбрали вузы лингвистического и филологического направлений, а фотокорреспондент поступил в профильный колледж.

Отечественная школа фотожурналистики представляет собой единство противоположностей: не существует двух одинаково мыслящих и фотографирующих профи. Высшая школа фотожурналистики включает и целый отряд научных работников, студентов, будущих фоторепортеров, объединенных под крышей Института журналистики Белорусского государственного университета. Главный редактор республиканской «Народной газеты», выступая на одном из собраний коллектива вуза, высоко оценил мастерство юной поросли, которая умеет и грамотно писать, фотографировать, регулярно проходит производственную практику в стенах редакции, а лучшие из претендентов становятся постоянными членами коллектива.

Фотожурналистика как научная дисциплина в большинстве учебников и учебных пособий трактуется по-разному и не имеет четко установленных рамок. В этом – ее творческий, диалектический характер. В научных исследованиях можно прочесть, что фотожурналистика является составной частью журналистики, сферой массово-информационной деятельности, образной публицистикой. Каждое из этих определений имеет право на жизнь.

Определяющая роль в оформлении любого газетного материала, подготовленного в жанре фотожурналистики, отводится иллюстрации, ее размеру, количеству, композиционному расположению на полосе. Фотография в журналистике позволяет сделать издание более «нарядным», броским по форме, которую нельзя рассматривать в отрыве от содержания.

Единство формы и содержания – формула успеха в журналистском произведении, главный герой которого – наш современник, попадающий в сложные ситуации, окруженный проблемами житейскими, производственными, личными.

Показательный пример – пропорциональное соотношение фотографии и текста, визуального и вербального начал в материалах, написанных по канонам жанров фотожурналистики. Чаще всего подобное отношение означает «засилье» текста. Единогласное мнение о рациональном соотношении в данном вопросе не наблюдается: каждая редакция по-своему использует труд фотожурналиста. Обилие распространенных предложений присуще художественной литературе. Для газетных публикаций по-прежнему характерны лаконизм и документальность.

Внешний вид большинства газет сохраняет первозданность на протяжении многих лет. Основное впечатление складывается от знакомства с первой полосой. За-

главие не всегда четко прорисовано, скромное, мелкое, неброское. Одна-две неяркие фотографии шириной в две колонки в лучшем случае расположены слева или справа под заголовком, а то и в самом низу полосы.

Как правило, первая полоса включает портрет передовика производства, тех или иных специалистов в сопровождении трафаретной по содержанию текстовой. Штампы мешают поиску, создают творческий застой, нежелание постигать новое. Среди районных газетчиков бытует ошибочное мнение, что в окружающей их жизни невозможно найти что-либо оперативное, интересное, сенсационное, а все темы уже исчерпаны, писаны-переписаны. Отсюда – «вялая» композиция без поиска ракурса, освещения, нужной точки съемки. Можно вспомнить слова классика фотографии о том, что работы ремесленников от фотографии фиксируют «деревянные позы, мертвенно напряженные лица, остановившийся взгляд» [134, с. 8]. Удивительно, но факт: подобные «репортерские» фотографии «украшают» газетные страницы региональных изданий и сегодня. В свое время именно знаменитый новатор Александр Родченко выступал против стандартного фотографирования «с пупа» и учил коллег резкому, неожиданному ракурсу для придания «светописа» динамичности, жизненности, одухотворенности.

Известный белорусский фотограф Сергей Кожемякин – один из тех, кто пытается перейти от творческого созерцания и размышлений к проектам по созданию фундаментальной истории белорусской фотографии. Он публично, через интернет, огласил наболевший вопрос: «Есть ли история белорусской фотографии?» И сам же попытался дать ответ, который показался нам пессимистичным: «Есть история как калейдоскоп разрозненных исторических фактов, полузабытых или неоткрытых имен, мифов и... очень мало фотографий. Тех, которые, собственно, и создают историю фотографии, которые стали культурным достоянием и визуальной памятью нации».

Беларусь не оторвана от мировых цивилизационных процессов. В парадигме искусств достойное место занимает национальное фотографическое творчество. Ее представители работают в различных периодических изданиях, занимают должности собственных фотокорреспондентов иностранных информационных агентств, что подтверждает уровень их профессионального мастерства.

Можно ли утверждать о существовании двух культур в современном европейском сообществе: восточной и западной? Исторически такое противопоставление возможно. Две культурные традиции по-прежнему сталкиваются в центре Европы: рационализм и духовность. Эту неизбежность отмечали выдающиеся умы российской философии минувшего века: «Европейское просвещение, этот могущественный рационализм, это великое развитие отвлеченной мысли, должно быть для нас побуждением и средством к сознательному уяснению наших собственных духовных инстинктов» [83, с. 95].

Западноевропейская фотография и фотожурналистика в большинстве своем рационалистические, потребительские, лишённые характерных черт восточноевропейской – самоотверженности, стремления к нравственной правде, добру, благочестию, бескорыстному служению Богу, Отечеству и людям. В видеоискатели камер западных фотографов попадают наиболее деструктивные сцены и события окружающей действительности. Диалектика спроса и предложения. «Острые» по содержанию (т. е. наглые, бесцеремонные вторжения в чужую жизнь) оплачиваются по высшей шкале. Подобный подход к отражению окружающего мира проник и в иллюстративную среду белорусских печатных изданий, тиражируется ими под глянцевыми обложками.

Причины такого состояния имеют древние корни. С возникновением христианства на территории нашей страны в противоборство вступили культурные цивилиза-

ционные процессы Запада и Востока. Противоречие – двигатель прогресса, который в Беларуси отождествляется с именами Евфросинии Полоцкой, Симеона Полоцкого, Франциска Скорины, Сымона Будного и многих других. И это – первопроходцы.

По утверждению белорусских ученых, философов, историков, западноевропейская духовная жизнь развивалась в условиях римского типа художественного сознания с его усиливающимся индивидуализмом, в котором нельзя не чувствовать отблесков античного идеала «сильной личности». Восточноевропейская духовная жизнь породила православное мирозерцание, опирающееся на греческое эллинистическое наследие и отличающееся склонностью к отвлеченному мышлению о предметах высшего порядка, способностью к тонкому логическому анализу. Особенно ярко православное мироощущение и мировоззрение проявилось в духовном опыте Древней Руси. Владимиру Красное Солнышко принадлежат слова: «Душа моя дороже мне света всего». И это при том, что биография этого властителя полна противоречий, злых умыслов и преступлений, завершившихся раскаянием и крещением Руси в 988 г. Мудрость древних передается по наследству на генном уровне.

Какое отношение далекая история имеет к современной белорусской фотографии, фотографическому творчеству и фотожурналистике? Прежде всего в преемственности поколений, идущей от одухотворенного творчества и гуманизма.

Любая попытка обособить творческие манеры, школы, методы и направления выдающихся фотографов Америки, Восточной и Западной Европы не приведет к однозначным выводам. Сравнивая школы фотографии и фотожурналистики всех частей света, допуская условность их размежевания, мы вдруг убеждаемся в схожести взглядов на социальные процессы, сюжеты, технологии.

В советские времена таких творцов относили к прогрессивному направлению в искусстве фотографии и живописи. Даже с первого взгляда на работы белорусских и французских, немецких, чешских, испанских фотографов можно найти множество сходных черт. Фотографические произведения Евгения Козюли имеют общие черты с работами фотографической поросли дадаистов, а произведения Вадима Качана по качеству исполнения, гармоничности и внутренней выразительности сюжета не уступают творениям сюрреалистов, а на современном уровне и превосходят их.

Пейзажи и натюрморты универсального фотожурналиста Аркадия Бирилко, талантливый организатор и фотохудожник Виктор Суглоба и в новом тысячелетии свежи, как некогда работы французских новаторов XX в.

Портреты современников, выполненные Валерием Лакеевым и Сергеем Залужным, отдают дань традиционализму прошлого, а по своим художественным достоинствам сопоставимы с работами англичанина Чарльза Доджонса (1832–1890), немца Августа Зандера (1876–1964), француза Надара (1820–1910). К сожалению, об этом мало кто знает. Ограниченность в знаниях делает человека пленником ложных учений и теорий.

Уличные фотоснимки и портреты Эжена Атже (1857–1927), американца Ашера Филлига (1899–1968) идентичны почерку Юрия Иванова (1939); обнаженная натура немца Била Брандта (1904–1983) – жанру «ню», превосходно представленному в творчестве Вадима Качана (1958).

Процессы конвергенции фотографического и фотожурналистского творчества проявили себя в 90-е гг. минувшего века резким всплеском публикаций ранее запретных (аморальных) тем. Испанская поговорка «Сон разума рождает химер», ставшая фавулой известной картины Франциска Гойи, не потеряла актуальности. Современное фотографическое сообщество, поддерживающее принципы классического искусства, выдерживает деструктивный натиск и сохраняет верность христианским духовным ценностям, что наглядно подтверждают выставки современной фотографии и многочисленные снимки в прессе.

Стиль фотографических произведений белорусских репортеров и мастеров художественной и документальной фотографии существенно отличается от стиля их зарубежных коллег.

А вот иное восприятие мира, характерное для заокеанских и западноевропейских фотомастеров, выраженное в декларации организаторов весьма престижного мирового фотоконкурса World Press Photo. Приведем лишь некоторые выдержки из условий, предъявляемых к работам претендентов: «Основные новости (General News). Серия или фотография из таких сфер, как политика, конфликты, экономика, социальная напряженность, оказание помощи или преступления. Новости на месте (Spot News). Серия или фотография развивающихся событий. Современные проблемы (Contemporary Issues). Отображение проблем людей и общества в наше время (экологических, экономических, социальных и медицинских)».

Организаторов экспедиций за сенсациями, в чем несложно убедиться, по-прежнему привлекают конфликты, социальная напряженность, уголовные преступления, акты терроризма. В принципе, западные фотографы – обычные люди, жизнь продолжается и требует немалых расходов, а снимки, щекочущие нервы, неплохо оплачиваются. Спрос рождает предложение.

Как относиться к тому, что белорусские фотожурналисты живут и трудятся вдали от межрегиональных войн и межнациональных конфликтов, то и дело происходящих в зарубежных странах? На страницах белорусских газет практически нет снимков, запечатлевших развалины городов, руины храмов, людское горе... Что в этом плохого?

Глава белорусского государства Александр Лукашенко считает, что высокие технологии, невиданная в истории скорость коммуникаций и глобализация не помогли людям стать ближе друг к другу. Наоборот – в недобрых руках все это превращается в средство манипуляции сознанием, в инструмент разжигания вражды: «Еще недавно казалось, что свобода ради свободы сделает человека счастливее. Но отказ от нравственных самоограничений привел к неразрешимым противоречиям, затяжным кровопролитным конфликтам и войнам».

При активной поддержке государства в республике учреждена премия «За духовное возрождение», синоним которого – гуманизм. Фотокорреспондент газеты «Звезда» Евгений Песецкий, автор нового публицистического жанра «Фотослово», стал в 2008 г. лауреатом первого национального конкурса СМИ «Золотая литера», обладателем журналистской премии «Золотое перо». Материалы цикла изданы отдельным сборником «Кола дзён».

Для белорусской журналистики и фотожурналистики вступление в новое столетие отмечено качественным скачком в развитии полиграфической базы, компьютеризации и цифровой фототехники. От редких фотографий, скромных фотозаметок и традиционных зарисовок о передовиках-стахановцах во второй половине прошлого века до множества жанров, высвечивающих перламутр и многоцветье жизни в веке нынешнем – такой путь стремительно прошла отечественная фотожурналистика. Разрозненные фотографы, фотожурналисты создали объединение «Фотоискусство», родился первый в стране и один из лучших в Европе музей истории мировой фототехники.

Путь в будущее «Фотоискусство» прокладывает собственными талантами. Вот один из последних наглядных примеров.

Попытку собрать вместе представителей различных творческих тенденций приняли организаторы фотовыставки «Документ и образ, или Когда фотожурналистика становится искусством», состоявшейся 21 марта 2013 г. в художественной галерее Михаила Савицкого. Вернисаж проходил в рамках Минского фестиваля

фотографии под эгидой международного проекта Европейского союза «Восточное партнерство». Проект имел несколько замысловатое название «Внимание, улыбочку! Семейный фотоальбом Восточного партнерства. Усиление возможностей, создание партнерских связей и продвижение тематической фотографии Восточного партнерства (Say cheese! – Скажи “сыр”!)».

Посетители выставки, а большинство составляли фотографы-профессионалы, отметили высокое гражданское звучание выставленных произведений, некоторые из которых, например работы грузинских коллег, поднялись до уровня политической публицистики.

Белорусская сторона, которую представляло общественное объединение «Фотоискусство», увидела в состоявшемся мероприятии возможность «изменить ситуацию, когда творческие пути фотолюбителей и фоторепортеров в Беларуси шли параллельно, практически никак не пересекаясь». С этим высказыванием можно поспорить. Фотографическое творчество и мастерство всегда индивидуально. Другое дело, если речь идет о профессиональном обмене мнениями, дискуссиях, совместных проектах по проведению коллективных мероприятий: конференциях, симпозиумах, выставках. Обогащение зрительного восприятия дает толчок к новым идеям, формам и способам отражения действительности.

Фотограф Associated Press Сергей Гриц высказывает собственную точку зрения: «Белорусская фотожурналистика находится в зачаточном состоянии. Наследие советского и постсоветского периода – это для домашнего пользования, архивов и умиления в кругу друзей. Фотографы не покидают пределы страны, на это есть творческие и материальные причины, не видят мир и события, не контактируют вживую с коллегами и изданиями. Именно такая модель поведения и работы обеспечивает творческое развитие и доход. А любые небелорусские фоторепортеры, начиная от соседей украинцев и русских, уже давно ездят по всему миру, снимают сложные темы для серьезных изданий или больших проектов. Для нас все это еще в будущем».

Пассивность как очевидный синдром толерантности может быть воспринята как национальная черта белорусских фотографов. Никто не мешает ускорить приближение будущего, о котором мечтает С. Гриц. Образ мыслей и образ жизни из советского прошлого еще довлеет над сознанием наших современников, живущих уже при ином общественном строе.

Никто не запрещает белорусским фоторепортерам отправляться за рубеж, искать приключений в дебрях Африки или острова Борнео. Что, впрочем, подтверждает творчество самого Сергея Грица.

Цель оправдывает средства. Желания могут не совпадать с возможностями.

Однажды у трех строителей спросили, что они делают. Один ответил: «Я дроблю камни», другой сказал: «Я зарабатываю себе на жизнь», третий провозгласил: «Я строю храм». Новые достижения в сфере светописа белорусских фотожурналистов близки, они уже маячат на горизонте. Храм отечественной фотографии растет, невзирая на скептические возгласы.

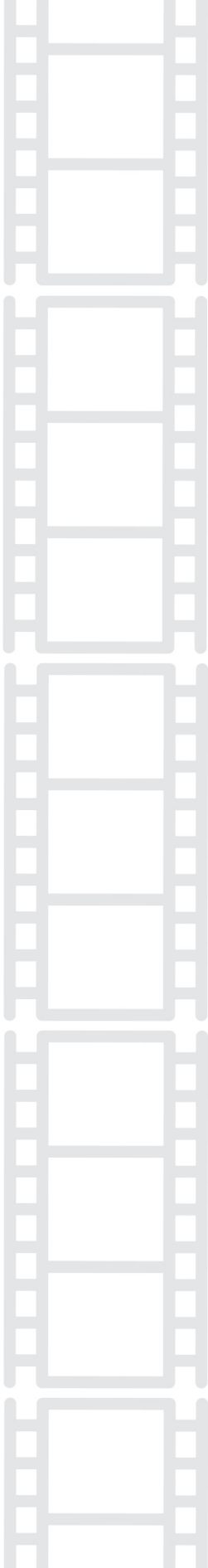
Чтобы реализовать замыслы, планы, идеи в искусстве фотографии, автор должен уметь мыслить и владеть выразительными средствами фотокомпозиции. Белорусский фотожурналист Александр Дитлов подчеркивал: «Каждый репортер должен уметь фотографировать. Многие корреспонденты исполняют свой профессиональный долг, ни разу не взяв в руки фотоаппарат. Но во всем мире в небольших газетах от репортеров обычно ждут фотоснимков. По мере того как все больше требуют штатные сметы, а специализация уходит в прошлое, того же будут ждать и от репортеров крупных газет...».

Заветы ветерана белорусской фотожурналистики воплощают в жизнь его молодые последователи. Большинство – выпускники Института журналистики БГУ. В редакции газеты «Рэспубліка» таких собралось целое созвездие. Например, в номерах этого издания, появившихся с 25 по 30 мая 2016 г., опубликованы материалы, написанные в информационных, аналитических, художественно-публицистических жанрах. Авторы публикаций – Юлия Попко, Руслан Пролесковский, Алина Касель, Анна Петроченко – выступили в качестве профессиональных фотожурналистов. Собственные тексты они и проиллюстрировали, доказав, что владеют и фотографическими жанрами: портретом, пейзажем и натюрмортом.

Фотография – важное композиционное звено, неотъемлемая часть жанров фотожурналистики. Можно предположить, что в низкой выразительности фотографий, публикуемых на страницах региональной прессы, повинны их творцы, знакомые с основами композиции, фототехникой. И это именно тот случай, когда вкус фотографа расходится с законами жанра. Потому изображения тружеников села на страницах районных газет получаются однотипными, стандартными и одноплановыми. В них отсутствует перспектива и глубина пространства, даже точка съемки и та единственная. Форматы фотографий на полосах редко превышают размеры двух стандартных колонок.

Определим слагаемые популярности печатного периодического издания. Прежде всего это внешний вид (броское дизайнерское и художественное оформление), крупный и яркий по стилю заголовок, оперативность подачи информации (настолько быстрая, насколько это возможно при конкуренции с интернетом), злободневность темы и глубина содержания (аналитика, проблематика), стиль и язык материалов, отход от стандартов и постоянный поиск удивительных фактов, их «подача» и интерпретация. Место фотографии – в центре. Размер фотографии – от 40 % и более от общего объема публикации.

Содержание журналистского материала (текст + фото) представляет органическое единство иллюстрации и текста, суть которого есть осмысление и оценка фактов или явлений действительности, пропущенное через восприятие автора. Данное определение полностью соответствует и сути иллюстративного репортерского материала, отраженного в неповторимом фотографическом образе, запечатленном совершенным электронным способом, осознанным действием автора. Классики фотожурналистики придерживаются мысли, что данное существование «сплава мыслей, чувств возможно только в определенной жанровой форме».



3.3. ФОТОЖУРНАЛИСТИКА НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ В ПРОЦЕССЕ КОНВЕРГЕНЦИИ ПЕЧАТНЫХ СМИ И ИНТЕРНЕТА

Императивом науки во втором десятилетии XXI в. выступает конвергенция информационных технологий, направленная на достижение нового качества жизни общества. В журналистике происходят коренные изменения, некоторые исследователи поспешили назвать их революционными, даже «драматическими». Причиной стало широкое распространение интернета и цифровых технологий в фотожурналистике и фототехнике. Процесс имеет наднациональный характер и определяется состоянием материальной и научно-технической базы информационных технологий. Пришло время писать историю отечественной светописы, создавать энциклопедии и справочники по фотографии и об их творцах.

Новый этап развития фотожурналистики начался после ее распространения в пространстве интернета. Переход этот по содержанию эволюционный: фотожурналистика сохранила свои принципы и функции, а ее жанры – наиболее характерные признаки и особенности. Однако теперь в одном информационном «котле» оказались серьезные аналитические материалы и откровенная порнография, новостные сообщения информационных агентств всех типов и бессвязные реплики малограмотных посетителей всевозможных чатов и сайтов, нелепые сплетни.

Второе десятилетие нового века ознаменовалось усилением влияния интернета. Периодическая печать отреагировала переходом от публикации информационных жанров к жанрам аналитическим. Оперативность передачи визуально-вербальной информации в электронном пространстве несравнимо опережает возможности печатной периодики. Статистические данные

свидетельствуют, что за последние пять лет тиражи газет в мире упали на 2 %, а рекламные доходы уменьшились на 13 %. За то же период доходы от цифровой рекламы выросли почти на 50 %. Именно печать обеспечивает 93 % всех доходов газет (Журналист. 2016. № 1).

В споре тех, кто видит перспективы печатной периодики, и тех, кто их игнорирует, истина лежит посередине. Не лишены оптимизма и логики выводы апологетов «печатников». Манфред Верфель, исполнительный директор WAN-IFRA, доказывает, что «у газетной печати будущее имеется: около 2,5 млрд человек ежедневно читают газеты, напечатанные на бумаге. Это – половина взрослого населения планеты. 46 % пользователей интернета читают цифровые версии газет. Доходы мировой газетной отрасли составляют 163 млрд долларов, что на 50 % больше доходов всех книжных издательств в мире, в два раза больше доходов киноиндустрии и в три раза больше оборота музыкальной отрасли. Никакой другой носитель не сравнится с бумагой по способности мгновенно переводить по ссылке на мобильный цифровой контент. Это достигается за счет кодов или дополнительной реальности и обогащает читателя... Печать – не устаревающее, а инновационное средство распространения, которое способно полностью продемонстрировать свою мощь в комбинации с мобильными цифровыми медиа» (Журналист. 2016. № 1).

В газетном мире начинают побеждать (прибыль, тираж, читательский спрос) издания, которые успели и сумели перестроить редакционную политику, подчинив ее выбору злободневной и оперативной тематики публикаций, а в сфере иллюстративной – достичь образности фотографий, добиться репортажного характера передачи событий при одновременном усилении аналитического начала. Редакторы большинства республиканских изданий стремятся соединить духовность и образность публицистики с финансовым успехом.

Развитие сферы массовой коммуникации как специфической отрасли духовного производства проходит в атмосфере прибыли и бездуховности. Примером могут служить публикуемые на полосах и даже разворотах крупных газет заказные материалы, оплаченные фирмами или производствами. Их руководители, как правило, и дают интервью корреспонденту. Публикации лишены журналистского поиска, выполнены на заказ, отличаются стилистической серостью, а потому не привлекают внимания читателей.

Переориентация на аналитические жанры большинством редакций центральных белорусских газет вызвана развивающейся конкуренцией интернета и периодической печати. Путь к компромиссу открыла возможность освоения интернета. Первая попытка свелась к механическому переносу уже сверстанных сообщений на газетные сайты. Вторая стала результатом осмысления ситуации и понимания: интернету нужны не столько собственные жанры, сколько особый подход к их «подаче» – оформлению, стилистике языка, иллюстративному обрамлению.

Уже к середине второго десятилетия XXI в. газетные «клоны» в Сети превзошли по основным параметрам (оперативности, иллюстративности) оригиналы, поскольку приобрели собственное лицо, а к созданию электронных выпусков приступили самостоятельные редакционные группы.

На научно-практических конференциях, проведенных в Институте журналистики БГУ в 2015 г., эта тенденция прозвучала во многих выступлениях. В одном из них отмечалось, что «современное состояние информационного пространства Республики Беларусь позволяет говорить об устойчивом развитии газет и журналов, телевизионных и радиокompаний. Планомерно осуществляется совершенствование отрасли массовой коммуникации, что позволяет доносить до отечественной и зарубежной аудитории качественный информационный продукт» [68, с. 3].

Заметна массированная «оккупация» региональных онлайн-изданий. Популярность региональных СМИ в интернете среди местного населения продолжает не только сохраняться, но и опережать по количеству посещений сайты и порталы некоторых республиканских изданий. И это при том, что темпы внедрения новых технологий в регионах ниже, чем в белорусской столице.

Факты красноречивее слов: если в 2006 г. из девяти областных газет собственный сайт имела только редакция газеты «Гомельская праўда», а в некоторых районах не было доступа к интернету, то на декабрь 2009 г. из 136 областных, городских и районных газет сайты имело уже 71 издание.

Министерство информации Беларуси в январе 2010 г. поручило руководителям редакций региональных печатных СМИ приступить к созданию веб-сайтов, актуализации их контента, техническому и творческому сопровождению веб-ресурсов. Создание сайтов государственных областных, городских и районных СМИ Беларуси планировалось на первый квартал 2010 г., но работы удалось завершить лишь осенью 2011 г. Дело требовало опытных специалистов и соответствующей техники.

Примером наиболее удачного воплощения задуманного может служить сайт городской газеты «Вечерний Брест» (vb.by), который вошел в информационное поле еще в 2007 г. Сегодня редакция позиционирует сайт как главный информационно-справочный портал Бреста и Брестского региона с ежедневной аудиторией свыше 2 тыс. посетителей. Сайт применяет стандарты западной интернет-журналистики. Публикации адаптируются к интернету, содержат мультимедийные компоненты (фото, видео), комментируются.

Информационное пространство Бреста обладает высокой степенью конкуренции, в которой участвуют редакции «Брестской газеты» (b-g.by), городской портал «Виртуальный Брест» (virtual.brest.by), проект «Твое окно в мир интересных новостей» (tomin.by), сайт областной газеты «Заря» (zarya.by). Относительно большой тираж печатной версии дополняют 1 тыс. посетителей сайта в сутки. В Витебской области с 1 июля 2013 г. начало выходить общественно-политическое издание «Витебские вести» (vitvesti.by) со значительной степенью визуализации.

Весьма перспективен и интернет-рынок Гомельской области. Областной центр, второй по величине город страны располагает немалым количеством популярных новостных интернет-ресурсов, среди которых лидирует «Гомельская праўда». Сайт газеты по посещаемости опередил все государственные региональные газеты (более 2 тыс. человек в сутки). Веб-ресурс соответствует всем характеристикам качественного интернет-СМИ, отличается привлекательным дизайном и высокой степенью визуализации.

В мире региональной прессы наблюдается тенденция к освоению электронного пространства. Пионерами интернета стали «Браслаўская звязда» (braslav-star.by) (г. Браслав), «Дняпроўская праўда» (dubrovno.by) (г. Дубровно), «Пастаўскі край» (postawy.by) (г. Поставы), «Голас Расоншчыны» (rossonka.by) (г. Россоны), «Жыццё Палесся» (mazyr.by) (г. Мозырь), «Маяк» (sozhnews.info) (г. Гомель), «Авангард» (budakosh.by) (г. Буда-Кошелево), «Свабоднае слова» slova.by (г. Рогачев), «Дняпровец» (dneprovec.by) (г. Речица), «Светлагорскія навіны» (sn.by) (г. Светлогорск). На сайтах этих изданий широко публикуются фоторепортажи, слайд-шоу, фотоиллюстрации сопровождаются пояснительным текстом, особое внимание уделяется читательским комментариям, мультимедийным сервисам, заголовки адаптированы к интернету, содержат ключевые слова и указание местности. Веб-ресурс активно продвигается в поисковых системах и социальных сетях. Видеоролик еще не фильм, но уже и не фотография. Однако в течение нескольких секунд перед зрителем проходит сюжет, который трудно отнести к хрестоматийным жанрам фотожурналистики.

Перспективен и рынок интернет-СМИ Гродненской области. Как и в Гомеле, лидирующее место на информационном пространстве региона в сегменте государственных изданий занимает областная газета. Сайт «Гродзенскай праўды» (grodnonews.by) позиционирует себя как информационный портал Гродненской области.

Среди районных изданий этого региона следует обратить внимание на сайты газет «Астравецкая праўда» (ostrovets.by) (г. Островец), «Ашмянскі веснік» (osh.by) (г. Ошмяны), «Воранаўская газета» (voran.by) (г. Вороново), «Бераставіцкая газета» (beresta.by) (г. Берестовица), «Іўеўскі край» (ivuenews.by) (г. Ивье).

Из региональных СМИ Минской области, наиболее часто публикующих на своих сайтах фоторепортажи, можно отметить газеты «Адзінства» (edinstvo.by) (г. Борисов), «Жодзінскія навіны» (zhodinonews.by) (г. Жодино), «Нарачанская зара» (narachanka.by) (г. Мядель), «Узвышша» (dzt.by) (г. Дзержинск), «Маладзечанская газета» (mgazeta.by) (г. Молодечно). Сайт mgazeta.by создан в 2010 г. и заявлен в статистике Mail.ru как «Электронная версия печатного издания “Маладзечанская газета”». Сайт задумывался именно как параллельная либо интегрированная электронная версия газеты. Вначале он обновлялся два раза в неделю (вместе с выходом свежего номера). Затем редакция перешла к ежедневному обновлению.

Показательно состояние интернет-СМИ в Могилевской области, где выходит самое большое количество районных изданий. Среди них можно выделить сайты газет «Маяк Прыдняпроўя» (bykhov.by) (г. Быхов), «Горацкі веснік» (gorkiv.by) (г. Горки), «Прыдняпроўская ніва» (pniva.by) (г. Могилев) и некоторые другие, которые обладают средними показателями посещаемости и цитируемости. Впрочем, не всегда фотоматериалы, размещаемые на сайтах региональных СМИ, отличаются высоким качеством. Многие иллюстрации статичны, шаблонны. В то же время необходимо отметить, что читатель отдает предпочтение «живым», динамичным, ярким иллюстрациям.

Серьезными конкурентами сайтов региональных газет являются частные городские порталы и блоги, созданные почти в каждом населенном пункте. Наиболее ярким примером может служить гродненский городской блог s13.ru (с сентября 2005 г.). Сайт стал одним из лидеров информационного рынка, сделав ставку на потребности рядового горожанина [57, с. 35–37].

Иллюстративность белорусской периодики, выросшая в первое десятилетие нового столетия, сохранилась и продолжила расширяться во втором. Проведенный анализ белорусских изданий (систематизированы публикации в жанрах фотожурналистики центральных газет и более 50 региональных, представляющих большинство районов страны) позволил прийти к следующим выводам.

1. Разрыв между иллюстративностью центральной и местной прессы увеличился.
2. Иллюстративность ряда региональных изданий возросла, однако качество фотозображений не повысилось.

3. Среди жанров фотожурналистики как на страницах периодической печати, так и в интернете фоторепортаж становится одним из основных, широко представленным в новостных лентах белорусских интернет-СМИ.

4. Аналитические жанры фотожурналистики приобретают все большую популярность на страницах печатных СМИ, которые уже не могут конкурировать по оперативности с новостными сайтами интернета.

Это объясняется существовавшим в советские годы традиционным подходом к иллюстрированию изданий, слабым владением основами фотожурналистики, но более всего – непониманием сложившейся экономической ситуации в стране, когда двигателем прогресса становится не государственная дотация, а прибыль и коммерческий успех. В условиях современного медиарынка его можно завоевать лишь совершенствованием содержания публикаций, изучением спроса путем социоло-

гических исследований и на их основе созданием модели успешного издания, как правило, ярко иллюстрированного, предпочитающего публиковать материалы аналитического, актуального и злободневного характера. К таким изданиям можно отнести из центральной прессы иллюстрированную газету «СБ. Беларусь Сегодня», из региональной печати – «Поставский край».

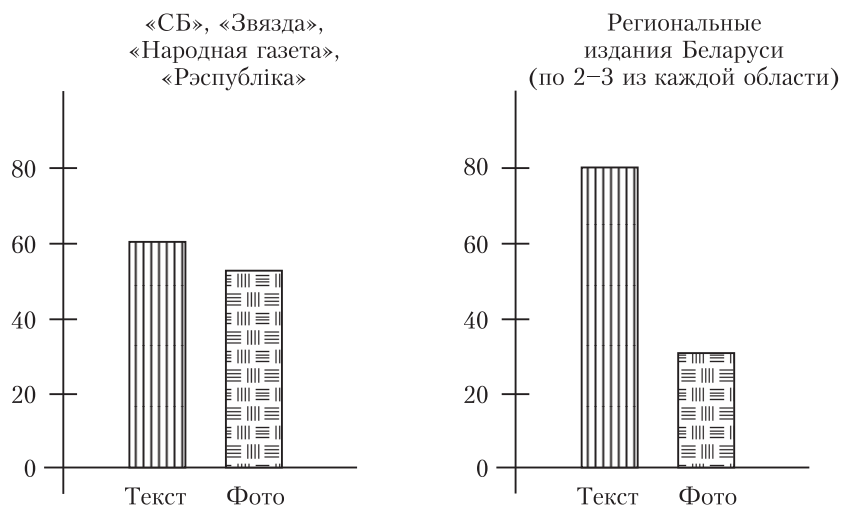
Повышение квалификации руководящего звена белорусской прессы (в основном регионального уровня) организовано с 2008 г. на факультете повышения квалификации и переподготовки Института журналистики БГУ. Как свидетельствуют статистические данные, слушателями этой эффективной формы повышения образования (к преподаванию привлекаются наиболее известные белорусские ученые, журналисты и фотожурналисты-практики) за истекшие годы стала лишь незначительная часть редактуры республиканской газетной периодики. Почти все редакторы районных и городских газет страны, прошедшие с 2008 г. переподготовку, сумели повысить качественные показатели своих изданий: тираж и прибыль, качество публикаций, их жанровое разнообразие. Иллюстративность этих газет выросла до 45–50 %. Жанры фотожурналистики представлены на страницах этих изданий практически полностью.

Полученные результаты подтвердили верность теории фотожурналистики. На рост тиража периодического издания влияют: актуальность темы, стиль изложения материалов, оперативность подачи информации, аналитика содержания. Среди немаловажных факторов – форма «упаковки» материалов, дизайнерское оформление, в котором доминирует иллюстрация.

Наибольшей иллюстративной насыщенностью отличается газета «СБ. Беларусь Сегодня». Если в среднем в 2005–2010 гг. иллюстративность выражалась в соотношении 34 : 66 %, то в 2010–2015 гг. 49 : 51 %.

В ходе проведенных исследований проанализированы качественные показатели периодической печати (республиканской и местной, региональной): иллюстрированность и жанровое разнообразие. Объектами исследования послужили подшивки центральных газет республики с 2005 по 2015 г.

Данные свидетельствуют: наибольшая иллюстрированность характерна для публикаций ведущих белорусских изданий – газет «СБ. Беларусь Сегодня», «Звезда», «Народная газета», «Рэспубліка», а также свыше шестидесяти наименований



Сравнительные данные центральной и региональной белорусской прессы

региональной (корпоративной, районной) печати, учредителями которой являются органы местной власти (администрации районов большинства областей Беларуси).

Глубина содержания материалов центральных изданий отличается максимальным иллюстрированием полос, высоким качеством публикаций и превосходным полиграфическим исполнением на офсетной бумаге.

Большинство исследуемых региональных изданий имеет немало возможностей для роста тиража и, следовательно, для улучшения своего финансового положения.

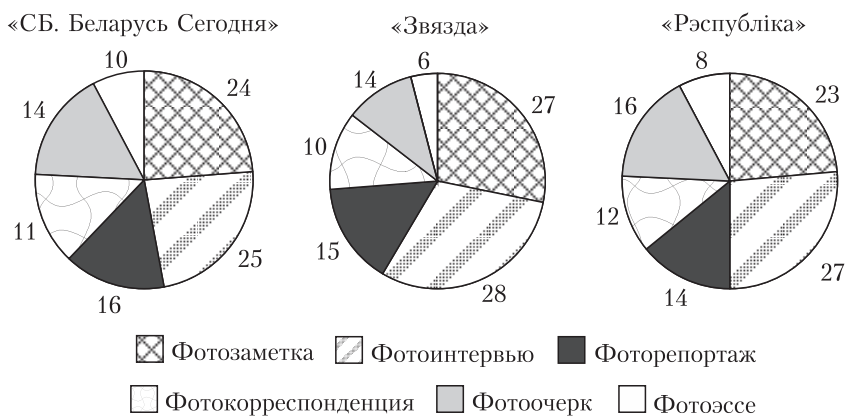
В значительной части изученных районных газет отсутствует общая концепция издания, не создан его имидж. Фотография занимает ничтожно малое место на газетных полосах (21–28 %). Инфографика отсутствует. Размеры фотографий не превышают двух колонок. Преобладает постановочная фотосъемка. Герои газетных фотографий запечатлены в стандартных позах. Качество газетной печати низкого уровня. Жанры фотожурналистики ограничиваются одним видом – информационным, в котором преобладает фотозаметка. Нет жанров аналитических и художественно-публицистических. Исправить существующее положение поможет систематическое образование журналистов, рост его уровня в вузовской системе, эффективной частью которой является факультет повышения квалификации и переподготовки Института журналистики БГУ,

Иллюстративный (визуальный) ряд в газете по общепринятым нормам (психология, физиология восприятия, законы композиции) должен как минимум занимать от 30 до 40 % площади. Этому правилу неукоснительно следует законодательница верстки и дизайна газета «СБ. Беларусь Сегодня». Буквально каждая ее страница может служить учебным пособием для редакторов местной печати, желающих расширить эстетическое видение окружающего мира. В «СБ» придерживаются европейских стандартов оформления, а потому фотоиллюстрации в жанрах фотожурналистики являются полноправными хозяевами.

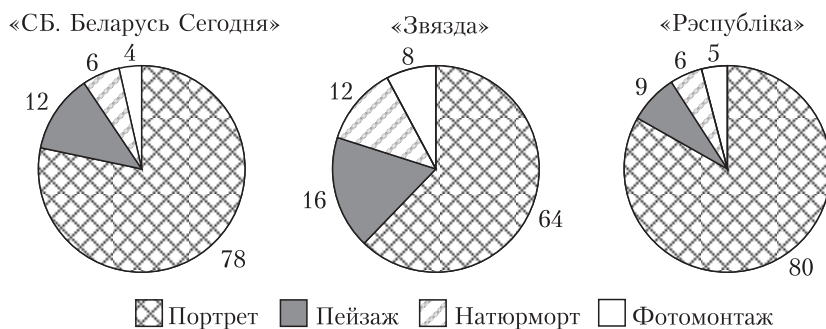
Отсутствие систематического образования фотокорреспондентов – основная причина слабых фотографических работ и фотожурналистских произведений на страницах региональных газет.

Иная ситуация в редакциях изданий, руководители и фотокорреспонденты которых в течение десяти дней повысили квалификацию на факультете повышения квалификации и переподготовки Института журналистики БГУ по теме «Современная фотожурналистика: тенденции и перспективы». Данная форма образо-

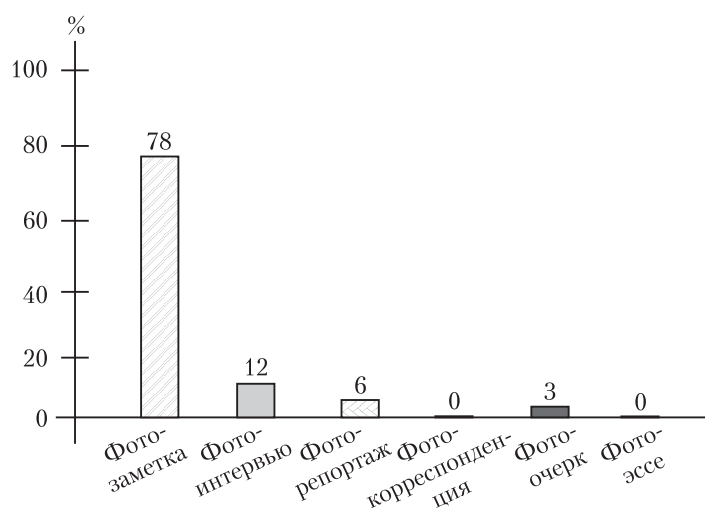
**Жанры фотожурналистики в центральной прессе Беларуси, %
(по материалам газет «СБ. Беларусь Сегодня», «Звезда»,
«Народная газета» за 2010–2015 гг.)**



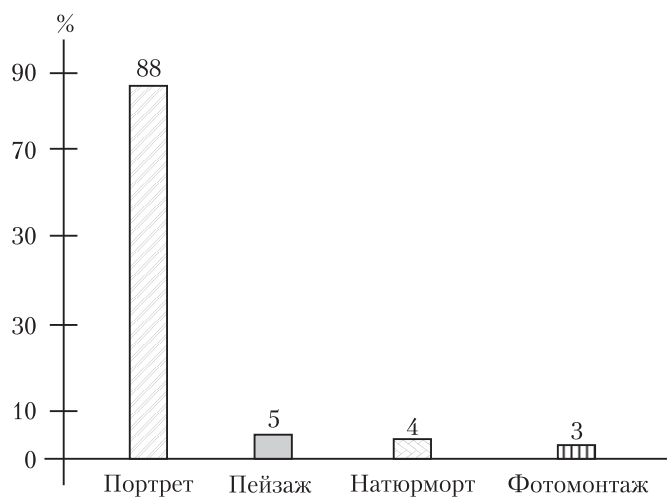
**Жанры фотографий в центральной прессе Беларуси, %
(по материалам газет «СБ. Беларусь Сегодня»,
«Звезда», «Народная газета» за 2015 г.)**



Жанры фотожурналистики в региональной прессе Беларуси (2015 г.)



**Жанры фотографий в региональной прессе Беларуси
(по материалам более чем 40 региональных газет за 2015 г.)**



вания появилась в 2009 г. За истекшие годы новые технологии в системе СМИ изучили 68 фотокорреспондентов и всего три редактора. Двухгодичную школу современной журналистики и фотожурналистики прошли на этом же факультете 11 главных редакторов и два заместителя главного редактора районных газет. Итогом занятий, на которых слушатели знакомились с передовыми теориями журналистики, стало внедрение их в практику.

Проведенное в 2005–2015 гг. научное исследование результатов работы фотожурналистов наиболее перспективных редакций районных газет позволило сделать вывод, что самоподготовка приносит позитивные результаты лишь при наличии системы образования и получения современных знаний, регулярности занятий, практической их проверке.

Повышение эффективности образовательного уровня фотожурналистов зависит от системы морального и материального стимулирования процесса обучения, от регулярной и высокопрофессиональной оценки их творчества, состязательности процесса.

Белорусская районная пресса в том виде, в котором она существовала на пространствах Советского Союза, практически сохранила свой статус и традиции, когда стала региональной в независимой Беларуси. Учредителями районных изданий выступили районные администрации, что помогло преодолеть переходный период начала и середины 90-х гг. XX в. Несмотря на финансовые и полиграфические проблемы, районной печати Беларуси удалось сохранить собственное «лицо», принципы и функции, а также доминирующее положение в регионах.

Практически одновременно на газетном поле стали возникать частные периодические издания, которые более свободной интерпретацией событий и вольным иллюстративным оформлением составили конкуренцию государственной прессе.

Тираж как показатель популярности в условиях развивающейся рыночной экономики служит еще и индикатором экономической и творческой эффективности работы коллектива редакции. В период тиражного ренессанса, в 1970-е гг., разовый тираж слущкой районной газеты «Шлях Ільіча» составлял 11 560 экз., вилейской «Шлях Перамогі» – 9450, копильской «Слава працы» – 8700, логойской «Ленінскі шлях» – 6900, дзержинской «Сцяг Кастрычніка» – 6200, узденской «Чырвоная зорка» – 3900 экз. [46, с. 16].

Таким же примерно выглядел тираж белорусской государственной региональной прессы и во второй половине 90-х гг. XX в.

В Белорусской ССР издавалось 193 газеты, в том числе 11 республиканских, шесть областных, 120 районных и городских, 56 многотиражных. Мало изменился этот показатель и во второй половине второго десятилетия XXI в. По данным Министерства информации Республики Беларусь, за 2004 г. суммарный тираж государственных областных, городских, районных и объединенных газет составил примерно 800 тыс. экземпляров. На 1 января 2011 г. было зарегистрировано 713 газет: семь республиканских, девять областных, девять городских, 118 районных и объединенных (обратим внимание: примерно столько же, 120, выходило в свет до 1991 г.). Разовый тираж государственной местной прессы составил 925, 6 тыс. экз. (на 01.01.2009 г. – 897, 2 тыс. экз.).

В целом по стране общие разовые тиражи по отношению к началу 2010 г. смогли сохранить и превысить 122 местных массово-политических издания (в 2008 г. – 89, в 2009 г. – 116) [166, с. 13].

В 2011 г., по данным Министерства информации Республики Беларусь, общий разовый тираж местной печати составил почти 946 тыс. экз. Через два года, в 2013 г., этот показатель сократился, хотя и незначительно: общий разовый тираж

государственной местной печати (136 областных, городских, районных и объединенных газет) равнялся 869,4 тыс. экз., в том числе по областям: Брестская – 163,1, Витебская – 175,3, Гомельская – 141,1, Гродненская – 108,7, Минская – 160, Могилевская – 121,2 тыс. экз. В Беларуси в 2014 г. в свет выходило 619 названий газет и 936 названий журналов. Общий тираж печатной периодики в 2014 г. составил 523,7 млн экз.

Многое познается в сравнении, когда «сухие» цифры убедительнее поверхностных впечатлений и словесных аргументов. Подготовленная Министерством информации Республики Беларусь «Справочно-аналитическая информация о деятельности отрасли СМИ и печати в 2016 г.» демонстрирует состояние печатной сферы страны. «По состоянию на 1 января 2017 г. общий тираж государственной региональной прессы составил 826,8 тыс. экз., что ниже уровня начала 2016 г. на 4,4 % (на 1 января 2016 г. – 864,7 тыс. экз.).

Подписной тираж государственных местных печатных СМИ на январь 2017 г. составил 738,7 тыс. экз. и по сравнению с началом 2016 г. снизился на 3,8 % (на 1 января 2016 г. – 767,9 тыс. экз.). В целом по государственной местной прессе общие разовые тиражи по отношению к уровню начала 2016 г. снизили 102 издания, а подписные тиражи – 97 изданий» [166, с. 31].

Тираж периодических изданий – характерный показатель, однако в условиях развивающихся рыночных отношений на первое место выдвигаются качественные индексы роста прибыли и самоокупаемости. В целом, как отмечает цитируемый документ, «финансово-экономическое положение местной прессы в 1916 г. можно охарактеризовать как устойчивое»: «По итогам 2016 г. в республике 105 изданий работали на условиях самоокупаемости – 77,2 % общего количества государственных региональных газет (по итогам 2015 г. – 94 редакции, по итогам 2014 г. – 84). Количество прибыльных редакций по областям: Брестская – 18 (по итогам 2015 г. – 16), Витебская – 19 (17), Гомельская – 14 (13), Гродненская – 15 (8), Минская – 21 (20), Могилевская 18 (20) [166, с. 32].

Падение тиражей периодических изданий – закономерность, отражение качественных перемен в способах подготовки трансляции информации в русле новейших электронных технологий. Изменился и стиль сообщений, отражающий ускорение жизненного ритма. По данным ГУ «Национальная книжная палата», в Беларуси уменьшение тиражей газет на протяжении последних пяти лет составил 3–5 %. В то же время количество экземпляров журнальной продукции за последние пять лет выросло примерно на 30 %. Это связано с развитием интернет-СМИ и неспособностью газет обеспечить оперативность, которую предоставляют интернет-ресурсы. В то же время сохраняется потребность читателей в аналитической, более фундаментальной информации.

За годы независимости страны количественно-качественные изменения в разной степени затронули контент печатных СМИ, отразились на способах пополнения бюджета как основы жизнедеятельности и относительной свободы. Рыночная экономика, образование рынка печатных изданий и непредсказуемость свободного плавание для частных изданий привели в действие старую формулу: «побеждает сильнейший».

Результаты количественно-качественных преобразований, произошедших в районной или региональной прессе, исследованы в работах известных отечественных ученых О. Г. Слуки, О. М. Самусевич, Н. Т. Фрольцовой, А. А. Градюшко, С. В. Дубовика, П. Л. Дорошенко, В. К. Касько, А. К. Свороба, В. И. Шимолина.

В советский период отечественной истории жанр портрета в периодической печати рассматривался не с художественных или эстетических позиций, а с идео-

логических, как один из множества существовавших тогда видов морального поощрения. Рабочий, колхозник или инженер, попадавшие в объектив фотокамеры газетного фотокорреспондента, проходили предварительный отбор на уровне секретаря парткома предприятия или местного профсоюзного комитета: в расчет брались его принадлежность к партии или комсомолу, отсутствие судимости, пролетарское или крестьянское происхождение, непременно трезвый образ жизни, атеистическое мировоззрение, трудовой стаж. Естественно, внешняя привлекательность кандидата на газетный портрет не имела особого значения.

Однако в новые времена лишь в районных газетах печатаются изображения людей, добывающих хлеб насущный собственным трудом – тружеников села и производства. Данное обстоятельство требует от фотожурналиста особого мастерства и таланта, чтобы показать внутреннюю красоту и духовность основных производителей материальных благ.

И это тоже отличительная характеристика современной районной печати, которая противопоставляет себя гламурной периодике в глянцевых обложках, пропагандирующей секс, насилие и переживания «звезд» эстрады, кино, живописующей похождения криминальных авторитетов. Именно в районной прессе живут традиции гуманизма и духовности: основное место на своих полосах она отводит освещению событий социально-экономической жизни района, города, области. В соответствии с поручениями главы государства в последнее время районные газеты активизировали деятельность в сфере идеологии; пристальное внимание уделяется местным фактам и событиям.

Характерная, типичная закономерность – нечеткость жанровых примет многих публикаций. К фоторепортажу, о чем свидетельствует рубрика, может относиться материал с одной фотографией, а к аналитической фотокорреспонденции – расширенная фотозаметка. Игнорирование признаков жанров фотожурналистики приводит к «рыхлости» композиции, нечеткости формулировки главной мысли и идеи. Жанры фотографий, в основном портреты, невыразительны, постановочны, трафаретны. Фоторепортеры ряда региональных газет отдают предпочтение фотографическим и постановочным штампам, которые иногда позволяют повысить оперативность работы, но негативно сказываются на выразительности снимков, снижают образность в передаче характеристик героев публикаций.

Достаточно ознакомиться с последними номерами районных газет, чтобы убедиться: жанры фотожурналистики на их страницах не «чувствуют» себя полноправными хозяевами, используются робко и несмело. Иллюстрации полны композиционных «огрехов»: малоконтрастны, невыразительны, постановочны, объект съемки как бы теряется в массе второстепенных деталей. Наиболее типичные «недочеты» кроются в отрыве визуального ряда от вербального.

Запущенная болезнь районных изданий – обилие текста. Полосы газет заполнены докладами руководителей городов или районов, «сухими» отчетами с заседаний райгорисполкомов. Ни к одному из жанров фотожурналистики подобные материалы не относятся. Пространный отчет-доклад с заседания районного или городского исполкома (как правило, это укороченный вариант основного доклада) не жанр журналистики. От расширенной заметки он отличается канцеляризмами, шаблонными фразами, директивной терминологией.

Корреспонденты, пытаясь исправить положение, переделывают доклады в интервью, разделяют текст на отдельные главки. Подобные «усовершенствования» не спасают от читательской критики. Напрасно читатель ждет аналитического комментария к тем же мероприятиям, полноценного интервью или доверительной беседы с ответственными лицами региона. Усугубляют положение публикуемые без комментариев показатели социально-экономического развития района, города, об-

ласти за определенный период. Иллюстрацию при этом заменяют диаграммы, схемы, рассчитанные на читателя подготовленного, специалиста. Без журналистского вмешательства, без творчества любая публикация мертва.

Жанры фотожурналистики следует рассматривать как композиционное единство формы и содержания. Диалектическое единство этих философских категорий, отраженных в контексте газетного материала, максимально сохраняется именно в жанрах фотожурналистики, где и свершается таинство синтеза текста (содержания) и иллюстрации (композиционного элемента формы), рождающих запоминающийся образ. Содержание определяет форму, которая в свою очередь играет решающую роль в создании образа. Но и «форма» – понятие общее.

Качество иллюстраций на страницах региональной прессы редко поднимается выше среднего. Творческий рост газетного фоторепортера зависит от самообразования, повышения культурного уровня.

Авторитет фотокорреспондента влияет на его взаимоотношения с редактором. Мнение фотографа учитывается руководством газеты в том случае, если он участник престижных фотовыставок, имеет награды за творчество, его фотоработы регулярно публикуются в республиканской прессе, а сам выступает организатором районных фотовыставок, способен собрать вокруг редакции фотолюбителей и создать фотоклуб.

В ходе сравнительного анализа учитывались не только технологические возможности редакций, которые достигли высокого уровня, не только состояние полиграфического оборудования типографий и качество газетной (офсетной) бумаги. Главным критерием оценок деятельности региональных изданий выступал человеческий фактор. Проверка теоретических разработок, изложенных в данной монографии, прошла апробацию практикой в целом ряде районных газет и подтвердила свою эффективность.

Внедренная в повседневную жизнь региональных редакций предложенная нами модель фотожурналистского издания позволила улучшить «читабельность» материалов, их графическое оформление, повысить иллюстративность издания, расширить жанровый спектр путем перехода от информационных жанров к информационно-аналитическим и художественно-публицистическим. Иллюстративность, о которой говорилось выше, в печатных изданиях этих редакций повысилась с 23 до 49 %. Более того, выросло число подписчиков и количество газет, распространяемых в розницу. В качестве примера приведем названия газет, руководители и сотрудники которых прошли переподготовку в стенах Института журналистики БГУ: «Пастаўскі край» (Витебская обл.), «Зара над Сожам» (Гомельская обл.), «Жодзінскія навіны», «Новости БелАЗа» (Минская обл.), «Астравецкая праўда», «Светлы шлях» (Гродненская обл.), «Дняпровец» (Гомельская обл.), «Сцяг Саветаў» (Могилевская обл.) и др.

По предложенной нами методике проведена классификация графического и иллюстративного оформления периодических изданий, обобщены показатели лучших региональных газет. Инфографический анализ был проведен в соответствии как с научными методиками прошлых лет, так и новыми, разработанными автором в ходе работы над монографией.

Именно по этим причинам и было предпринято изучение феномена районной печати, состояния и перспектив развития этого значительного сектора газетного мира современной Беларуси.

Иллюстративность районной печати отражена в таблицах и диаграммах, составленных на основе исследования, проведенного с 2005 по 2015 г.

Многовекторная и неоднозначная оценка деятельности региональной печати вынуждает искать оптимальный вариант идеального образца районной газеты, выра-

батывать критерии оценок материалов, публикуемых в жанрах фотожурналистики, а также массы иллюстративного материала.

Следует признать, что создать идеальный образец печатного органа невозможно по причине особенности творческой психологии отдельно взятой личности, бесчисленного плюрализма взглядов и мнений. Однако стремиться к идеалу необходимо. В нашем исследовании на основе анализа целого ряда показателей создана оптимальная модель периодического издания, в котором на научных принципах максимально сбалансированы жанры фотожурналистики, графические элементы оформления, определен композиционный баланс текста и иллюстративного материала на каждой газетной полосе.

Результаты исследования показали основные тенденции в деятельности органов верхнего (республиканские газеты «СБ. Беларусь сегодня», «Звезда», «Рэспубліка») и нижнего (региональные, корпоративные, многотиражные газеты) эшелонов национальной прессы.

Дискретность жанрового потенциала публикаций на страницах региональной прессы определена в результате контент-анализа, проведенного в 2005–2015 гг. студентами Института журналистики БГУ под руководством автора.

Участники исследования выявили и сравнили жанровый спектр фотографий и текстовых публикаций региональной и центральной печати республики. Методика исследования – авторская. Основой его послужили таблицы-формы «Жанры фотографий на страницах региональной печати» и «Жанры фотожурналистики на страницах печати». Каждая графа таблицы отводилась очередному номеру периодического издания, из которого методом выборки подсчитывалось количество тех или иных жанров фотожурналистики (приложение, док. № 1, 2).

Точность результата при проведении анализа по предложенной методике зависит от количества рассмотренных экземпляров периодических изданий. Выборка составляла от десяти до пятнадцати экземпляров газет одного органа печати за период с 2010 по 2015 гг. Всего было исследовано свыше 40 региональных и республиканских газет.

Если иллюстрированность республиканских газет «СБ. Беларусь Сегодня», «Звезда», «Рэспубліка» составляет 50–60 %, то этот же показатель районной печати редко достигает 14–27 %. Аналогичная ситуация наблюдается и в жанровом разнообразии. Так, в центральных газетах представлены все или большинство жанров фотожурналистики (информационные, информационно-аналитические, аналитические, художественно-публицистические), в то же время в районной печати в основном информационные, занимающие 89–99 % газетной площади: жанру фотозаметки отведено в среднем до 74 % объема периодического издания, фотоинтервью – 19–23 %, фоторепортажу – 9–11 %. Как правило, отсутствуют жанры аналитические и художественно-публицистические. Данное обстоятельство «обедняет» содержание газетного номера. Следует обратить внимание и на низкое качество полиграфического исполнения (печати). Графические элементы и фотоиллюстрации на газетных полосах выглядят невыразительно, контраст практически отсутствует.

В изданиях по теории журналистики прошлого века утверждалось, что советская печать являлась большой общественной силой, которая служила мобилизации читателя на решение важнейших общегосударственных задач. В этом положении отражена организаторская функция журналистики, которая действует и поныне. Так, например, социальная функция фотожурналистики в региональной прессе становится основной, когда в ней раскрывается и преобладает идейно-политическая, нравственная, эстетико-художественная тематика, создаются условия образно-художественного моделирования социального опыта.

Очевидные достоинства региональной прессы заключаются в сохранении принципов правдивости, документальности, объективности, а также в осуществлении агитаторских, пропагандистских и организаторских функций. На ее страницах публикуются материалы о злободневных проблемах, по-прежнему во главу угла ставится человек с его вечными вопросами бытия, морали, экологии.

Постоянной является ответственность районной прессы в информировании и воспитании читателя, формировании его мировоззрения. Остается неизблемым творческий процесс, изучение которого – одна из мало разработанных, а по сути неразработанных, проблем журналистики в целом и фотожурналистики в частности... Основа его заключается в трактовке творчества на всех его фазах – от первых проблесков идеи в авторском замысле до завершения произведения и его зрительского восприятия.

Региональные газеты вырывают новые идеи, свежие мысли, молодые талантливые журналисты, оригинальные подходы к старым проблемам. Новое – это хорошо забытое старое. Нужно чаще экспериментировать. В науке экспериментом считается такой метод исследования, при котором осуществляется контроль за состоянием объекта, изменяющимся под воздействием факторов, вводимых экспериментатором.

Исследователи жанровой природы журналистики советуют подумать о читателях: какие приоритеты они выберут – текст или иллюстрацию? Коммерческий успех поднимает проблему выбора между экономической эффективностью и идейным содержанием публикаций, что наиболее полно воплощено в жанрах фотожурналистики. Популярность периодического издания определяется разнообразием тематики, поднимаемыми проблемами, ярким словом и высоким качеством иллюстраций.

Фотожурналистика становится по своему значению и всеохватности мегафотожурналистикой.

Потенциальные резервы фотожурналистики. Как наука фотожурналистика и в XXI в. развивается по правилам и законам, продолжает писать собственную историю, располагает научной школой. Наука, теория проверяется практикой. Практика фотожурналистики проявляется в жанрах, в которых синтезируются текст (содержание) и фотоиллюстрации (композиционный элемент формы), рождающие образную публицистику.

В произведениях западноевропейских фотографов и фотожурналистов транслируется идея наднациональности или вненациональности фотожурналистики и журналистики: есть только «хорошая или плохая журналистика», утверждают космополиты [168, с. 7]. Это определение примитивно по своей природе уже потому, что «хорошее и плохое» – формулировка, разделяющая сущее на белое – хорошее и черное – плохое. В результате из вербально-визуального контента исчезают нюансы, оттенки, настроения, переживания. Деление публикаций на жанры обусловлено особенностями контекста, темой, сюжетом, масштабностью, социальной значимостью, эмоциональной окраской.

На существование подобного упрощенного подхода к оценке пресс-фотографии обратил внимание Питер Полак. «В истории фотографии, – отмечал он, – еще очень много белых пятен: до сих пор нет единых представлений не только о развитии целого ряда национальных школ, но и о периодизации, о логике стилистических исканий, о смене творческих направлений» [152, с. 8].

Небывалое ранее проникновение средств массовой информации и коммуникаций в жизнь общества повышает и ее ответственность за отражение жизни в соответствии с принципами журналистики: правдивости, объективности, документальности. Но это в теории. На практике, в этом нас убеждают многочисленные примеры из жизни региональных изданий, достижения научно-технического прогресса не

стали в полной мере их достоянием, поскольку даже самые передовые идеи мертвы, если не овладевают сознанием масс.

Условия рыночных отношений диктуют особое отношение издателей к своему детищу, его внешнему виду. Ведь время изменило не только технологию полиграфического процесса, но и эстетические вкусы читателей. На газетных прилавках, как правило, не задерживаются яркие, привлекательные издания в глянцевой «упаковке», ведь они тот же продукт, только информационный.

Анри Барбюс писал: «После своей смерти человек может жить только на земле». Каждый, прочитавший эту фразу, увидит в ней свой сокровенный смысл. Газетному фотографу после смерти суждено жить в своих моментальных произведениях, в запечатленных им образах. Тайна эта не открыта и поныне, но мы постараемся приподнять над ней завесу.

Одна из научных аксиом: «Научить фотографировать нельзя, можно только научиться». Справедливость ее доказана и подтверждена многолетней практикой. Учебные заведения с фотографическим профилем готовят ежегодно десятки и сотни дипломированных специалистов, которые должны и умеют «выстраивать кадр». Кадр есть, а вот результата нет. Неисчислимое множество изображений вполне соответствует жанровому виду, но не вызывает ответной реакции, так как не затрагивает чувств. Занимаясь фотожурналистикой на протяжении четырех десятилетий, автор постоянно общался с коллегами по цеху, удивлялся их способности отражать величие мира одним-единственным и неповторимым кадром.

По свидетельству отечественных исследователей, «многие государственные газеты Беларуси... не воспринимают интернет в качестве эффективного инструмента стимулирования продаж печатного издания, расширения аудитории. В результате верхние строчки в рейтингах посещаемости занимают веб-ресурсы негосударственных печатных СМИ и онлайн-проекты, созданные специально для функционирования в интернете» [57, с. 32].

По доступности, доходчивости и оперативности электронные СМИ опережают бумажные носители информации. Победа в скорости ее передачи приносит успех в идеологическом противоборстве не только в политике, но и в коммерции, становится фактором престижа и финансового успеха.

Образцом для подражания районным фотожурналистам могут служить поэтические фотозарисовки, фотоэтюды мастеров белорусской фотожурналистики. Фотоочерк, как и фоторепортаж, не часто появляется на газетных полосах районной прессы, а ведь именно он, как считают отечественные и зарубежные мастера фотожурналистики, представляет собой ее «расширенный формат». Именно фотоочерк в силу своей аналитичности и относительной оперативности позволяет раскрыть творческие возможности репортера в мастерском владении пером и фототехникой. В районной прессе классический фотоочерк также редкий гость, которому отводят примерно сто строк и величают фотозарисовкой. Если фотозарисовку еще можно встретить в среднем в двух-трех номерах за месяц, фотоочерк – однажды за тот же период.

Если попытаться заглянуть в будущее современной районной фотожурналистики, то оно видится и оценивается довольно субъективно. Скептики предрекают ей закат, мотивируя свой вывод приливом в фотожурналистику армии молодых дилетантов, возможности которых расширила цифровая фототехника, но не научила создавать образ, лишила ее души. В результате упали размеры гонораров, что, собственно, ныне имеет немаловажное значение в развитии газетного дела в целом и в стимулировании творчества в частности. Другие менее привередливы. «Потребитель печатного слова “проглотит” любую продукцию», – уверены они. И ошибаются, считая читателя глупее «писателя».

Качество отечественной печати всех уровней могут улучшить классические жанры фотожурналистики, если умело пользоваться их многоцветной палитрой и, как пианисту, играть на всех клавишах, а не на двух-трех. Основная задача фотожурналиста заключается в том, чтобы создать с помощью технических средств зрительный образ документального значения, с художественной выразительностью и с достоверностью запечатлевающий момент действительности. Избегать постановочных кадров, соблюдать пропорции в сторону увеличения иллюстрированного пространства. Внедрять больше новых рубрик, расширять спектр жанров фотожурналистики. Ощущать дыхание времени. Овладевать искусством художественного документализма.

Журналист, обдумывающий сюжет будущего произведения, создает экспериментальную ситуацию, которая позволяет проявить и обрисовать словом характеры героев, выявить их отношения. Фоторепортер добивается этого «светописью», композицией кадра, способностью передать характер героя в динамике. По замечанию Гегеля, «с давних пор важнейшей стороной искусства было отыскивание интересных ситуаций, т. е. таких, которые дают возможность проявиться глубоким и важным интересам и истинному содержанию духа» [48, с. 208].

Если эксперимент в фотожурналистике способствует усилению образного видения мира, построен по законам композиции и здравого смысла, то он помогает и развитию журналистики вообще. Каждый очередной номер газеты – тот же эксперимент, воплощение коллективного труда журналистов и полиграфистов, информационный продукт, представляющий собой единство формы и содержания. Выпуск газеты – дело живое и творческое, ему чужды шаблоны.

Своеобразие психологии творчества различных авторов связано с их неповторимым и индивидуальным отношением к рассматриваемым проблемам, однако сводится к «единству противоположностей». Степень понимания важности проблемы отражается на выборе темы, обработке и осмыслении фактов, написании материала, создании макета. При этом редакторская установка на определенную аудиторию не может опираться лишь на интуицию, которая далеко не всегда бывает надежным компасом.

Необходимо знание и изучение читательской аудитории. Как правило, подобный анализ региональной прессой и местной властью не проводится. Следовательно, психология восприятия публикаций не изучается, хотя неплохо бы проводить специальные социологические исследования.

Фотожурналистику определяют как искусство художественного документализма, называют образной публицистикой. Эти определения, как и многие другие, имеют право на жизнь. Образность, по утверждению Марселя Пруста, необходимое условие высокого стиля, без «соединения этих двух звеньев хороший стиль невозможен».

Прогресс во всех сферах человеческой деятельности – главная примета нашего времени, поступательное движение вверх, которое невозможно без штурма новых рубежей в науке, технике, экономике, политике, культуре. Прогрессом Виктор Гюго считал способ человеческого бытия.

Фотожурналистика опережает время. Некоторым это утверждение может показаться чересчур оптимистичным. Фотожурналистика как наука и сфера профессиональной деятельности развивается в тот момент, как только фоторепортер нажимает на спусковую кнопку фотокамеры. А это молниеносное движение совершают ежесекундно миллионы фотожурналистов во всех концах света, подтверждая бессмертие своей профессии.

Фотожурналистика и в новом тысячелетии не топчется на месте. Как породистый скакун, она рвется из денника на волю. Движение – это жизнь. Остановка означает смерть. Фотографированию следует учиться. Анатолий Луначарский говорил о приходе эры фотографической грамотности. В современном мире фотоаппарат есть

практически во всех семьях. Процесс фотосъемки и получения изображения стал простым и понятным. Но чудеса не произошло: изображение, отвечающее высоким эстетическим и духовным запросам, получить удастся единицам.

Советский кинорежиссер и теоретик киноискусства Сергей Эйзенштейн отмечал: «Наша задача – собирать и суммировать весь опыт пройденных и проходимых эпох, чтобы во всеоружии этого опыта встречаться с этапами новыми и бесконечно увлекательными и победоносно покорять их неизменно при этом, помня о том, что подлинной основой эстетики и полноценным владением есть, будет и навсегда останется глубокая идейность темы и содержания, для которых все более совершенные средства выражения будут лишь средствами воплощения возвышенных форм мировоззрения – возвышенных идей коммунизма» [247, с. 43]. Не будем перечить Мастеру. Коммунистическая идея – идея всемирного братства и любви – живет в сознании миллионов со времен зарождения христианства.

Достижения советских, в том числе и белорусских, фотомастеров признаны в мире. Журнал «Итальянский фотограф» тонко подметил: «Интерес к советской фотографии резко возрос, особенно в связи с тем философским содержанием, которое для нее характерно. Особенно любопытны в этом смысле работы мастеров Олега Макарова, Александра Мациюскаса, Андрея и Татьяны Добровольских, Виталия Бутырина, Антанаса Суткуса и других... Все это сегодня уже стало мерилом настоящего мастерства и художественности».

Некоторые западные журналисты, среди которых немало талантливых, знаменитых и авторитетных, пытаются внедрить в сознание восточноевропейских коллег идею о наднациональном, надпартийном, а то и вовсе независимом характере их творчества. В числе тех, кто взял на себя роль мессии, британский журналист Дэвид Рэндалл, прибывший в Москву в 1992 г.

Многотысячные тиражи «Универсального журналиста» распространяли поучения для «отсталых и замученных» партийным диктатом бывших советских журналистов.

Какие образцы западной прессы должны послужить примерами для начинающих журналистов? На страницах бесчисленного множества американских и западноевропейских газет и журналов широко и разнообразно представлены убийства, грабежи, изнасилования, описания с хронологической точностью ограблений банков, жизни нетрадиционных пар, межнациональных конфликтов.

Однако кроме назидательной литературы вроде «Универсального журналиста» (тираж 3 тыс. экз.) пропаганда западных «ценностей» продолжается и в таких, безвинных на первый взгляд, изданиях, как учебное пособие Криса Фроста «Дизайн газет и журналов» (тираж 3 тыс. экз.). Автор справедливо указывает, что достойные фотографии на полосе должны быть большого размера. Однако в качестве «достойной фотографии» им приводится снимок взлетающего самолета, на котором «при ближайшем рассмотрении вы можете разглядеть безбилетника, выпадающего из люка шасси самолета». Далее Фрост объясняет достоинство крупного формата: «Подобная фотография должна быть опубликована в большом размере, чтобы читатель мог увидеть безбилетника на фоне самолета» [227, с. 94].

На с. 95 данного издания помещена в качестве учебной крупномасштабная иллюстрация газетного материала с подзаголовком «Two killed in M-way pile up». Еще одним примером «удачной» учебной иллюстрации, по убеждению автора, может служить снимок дома (прилагается), в котором произошло жуткое убийство: «Для подобной темы, – подсказывает Фрост, – также потребуется фотография жертвы и, если возможно, ближайших родственников». Далее автор настойчиво убеждает читателя, что подобные снимки важны для «местных газет, многие читатели которых могут узнать людей на фотографии. Не менее важны подобные снимки и для

национальных газет, где фотография способствует формированию у читателя личного отношения к жертве» [227, с. 153].

Фрост настойчиво вдальбливает в умы собственные идейки, усиливая прямолинейные приемы идеологического воздействия негуманными примерами: «Не используйте в качестве примера в статье фотографию только потому, что она у вас есть. Только если фотография вносит важные добавления в статью, стоит рассматривать возможность ее публикации. Возьмем в качестве примера убийство ребенка. В первую очередь по этой теме мы захотим увидеть фотографию с места преступления, будь то дом или вытоптаный участок поля...» [227, с. 152].

Фотожурналистика как сфера творческой деятельности, рожденная на стыке XIX–XX вв., обогатила средства массовой информации запоминающимися зрительными образами эпохи, задолго до появления телевидения сделала современников свидетелями происходящего во всех концах планеты.

В этом процессе, имеющем экспрессивный характер, выделяются следующие тенденции: *научно-техническая, научно-теоретическая и научно-практическая.*

Тенденция *научно-техническая* отражает достижения человеческого разума в полиграфии, редакционно-издательском деле, фототехнике. Современный количественный и качественный рывок научно-технического прогресса демонстрирует сегодня именно фототехника.

Технические новшества свели до минимума затраты человеческих усилий для получения достоверного изображения: каждый желающий может скопировать, оставить на память избранный им объект. Если на заре развития фотодела каждый новый шаг измерялся годами, то сейчас – месяцами. Если в первой половине XIX в. своеобразным эталоном фотоаппаратуры служила громоздкая деревянная камера на треноге, то с развитием научно-технического прогресса в начале XX в. она трансформировалась в замысловатый прибор, уместившийся в руках фотографа. Попутно совершенствовалась фотооптика, стеклянную фотопластину заменила фотопленка, со временем из черно-белой превратившаяся в цветную, появилась целая градация выдержек.

Уровень современной фототехники отражает цифровая фотокамера, «поглотившая» аналоговые аппараты, прозванные в народе «мыльницами».

Малоисследованной остается и такая сфера применения фотожурналистики, как веб-журналистика. Сайты и блоги плодятся во Всемирной сети в геометрической прогрессии. Никакое другое средство массовой информации не получало таких диаметрально противоположных оценок, как интернет и его наполнение. Одни видят в нем «мусорную корзину», другие – небывало демократический рупор для самовыражения, столкновения истин и мнений, яростного спора, в котором должны рождаться истина и правда в последней инстанции.

Фотография в Сети не чувствует себя падчерицей. Она опережает государственные СМИ и фотоагентства в оперативности, реагировании на малейшую несправедливость, нарушение закона. Фотолюбитель порой оказывается быстрее фоторепортера в нужном месте и в нужный час, чтобы зафиксировать трагическое событие, дорожно-транспортное происшествие, преступление.

Неизмеримый и неуправляемый поток фотоинформации в Сети выдвигает на первое место создание своеобразного «сита», которое фильтровало бы «мусор», никчемные изображения. Однако попытка создать такое «сито» в виде бюро, конторы по нравственности, комитета и тому подобных бюрократических структур непременно вызовет многочисленные протесты. Есть ли выход из тупика?

Известный фотожурналист В. Вяткин уверен, что современным информационным технологиям не обойтись без фотожурналиста, фотографа-профессионала. Это

так, но практика доказала, что любитель опережает мастеров не в технике фотосъемки, не в знании композиции и приемов максимальной выразительности кадра, а именно в оперативности. Бороться с дилетантами от фотографии? Занятие пустое. Решение проблемы – в развитии системы образования, среднего, высшего – любого, в развитии системы фотовыставочной деятельности, в широком обсуждении лучших работ профессионалами из редакций газет и журналов как на страницах периодической печати, так и на телевидении.

Процесс получения изображения и скорость его передачи на дальние расстояния стали поистине космическими. Редакции газет теперь могут поспорить в оперативности с электронными СМИ. Однако количество фотоиллюстраций не переросло в качество. Численность фотографирующих людей увеличилась многократно, но талантливых фотожурналистов больше не стало. Белорусские вузы не готовят фоторепортеров и фотожурналистов, за исключением Института журналистики БГУ, где для этой цели открыто двухгодичное отделение вечерней и заочной форм обучения.

Научно-теоретическая тенденция определяется существованием научной вузовской школы, «производящей» ежегодно новое поколение журналистов, обобщающей достижения журналистской практики, выводящей из этого процесса теоретические нормы, правила, положения, определенные закономерности, пропагандирующей крупицы ценного опыта.

Под пристальным вниманием ученых находятся *социология фотографии*, которая рассматривается как документ эпохи и фотопублицистика, способ межличностного общения и средство массовой коммуникации; *культурология фотографии* как феномен современной культуры, определяются ее место в системе культурных ценностей и критерии культурного значения фотопроизведения; *психология фотографии* как фиксированной зрительной памяти и фактор «присутствия» отсутствующего; *гносеология фотографии* – выбор объекта и специфика его отражения в фотографии, безусловное и условное в фотографии, проблемы художественной правды; *аксиология фотографии* – возможности субъективного отношения к объекту в фотографии, проблемы оценки изображаемого; *семиотика фотографии* – язык фотоискусства, его грамматика; *эстетика фотографии* как эстетический феномен, ее образно-художественные возможности, отражающие эстетическое богатство мира.

Жанры фотожурналистики лишь внешне сохраняют относительную консервативность, оставаясь «исторически устойчивой формой журналистских произведений», способом «упаковки» фактов и мыслей и по-прежнему весьма условно подразделяясь на информационные, аналитические и художественно-публицистические. По мнению классика советского литературоведения Виктора Шкловского, жанры «сталкиваются, как льдины во время ледохода, они торосятся... образуют новые сочетания, созданные из прежде существовавших единств. Это результат нового переосмысления жизни».

«Новое переосмысление жизни» будет происходить и в обозримом будущем.

Тенденция научно-практическая базируется на двух вышеназванных. Ее можно представить как отражение практических результатов труда фотожурналистов, его анализ и дальнейшее широкое распространение, внедрение в практику. Первопроходцем в этом процессе можно считать Дагера и его помощников, затеявших первые постановочные, а затем и жанровые съемки на улицах и площадях Парижа.

Развитие фототехники и распространение фотографии закономерно привело к рождению жанра фотопортрета. Немало преуспели в его становлении и развитии наши земляки-фотографы в начале XX в.

Фотохудожники и фотожурналисты некогда яро спорили о приоритетных направлениях своей деятельности, отстаивали собственное видение объективной реальности. Первые – отражали ее в художественных образах, вторые – в документальных.

Развитие фотожурналистики предопределяет становление художественного самосознания в рамках определенного жанра. Соприкасаясь и отражая современную действительность в репортажном стиле, она (фотожурналистика) продолжает развивать и углублять художественный образ в рамках символически-концептуальной фотографии, являясь итогом художественного жизненно-личностного опыта автора, создающего непреходящие ценности. Это определение вытекает из анализа творчества целого ряда известных мастеров белорусской фотожурналистики, исчисляемого не одним десятилетием.

Большинство из существующих направлений и жанров документальной и художественной фотографии представляет собой специфику фотожурналистики, создающей совокупное и цельное представление о современной жизни, ее типичных чертах, историческом значении происходящего. Отражая действительность в жанрах этнографическо-социологической, репортажной, плакатной фотографии, фотожурналист развивает и углубляет художественный образ в рамках символическо-концептуальной фотографии, именно она отражает его личностный опыт.

Однако образное изображение действительности как непереносимое дело журналистики все еще не востребовано при отражении ежедневных и чрезвычайных событий, описании судеб незаурядных личностей, достижений науки и техники, искусства, природы и спорта. Фотография в большинстве печатных периодических изданий остается на вторых ролях, продолжает выполнять функцию сопровождения текста. Именно поэтому научно-теоретическая и научно-практическая тенденции фотожурналистики обладают жизненной силой, устремлены в будущее.

Если оперативность – один из факторов успешной деятельности средств массовой информации, то она же определяет эффективность их идеологической функции, направленной на формирование мировоззренческих убеждений широких народных масс. Среди других проблем электронных СМИ можно выделить усиление глобализации, обращение к цифровым технологиям, развитие мобильной веб-журналистики. Конкуренция между новой и старой системами трансляции информации привела к падению тиражей традиционных печатных СМИ.

Данное обстоятельство лишь подтолкнуло к ревизии редакционной политики, поиску нетрадиционных решений и активному освоению электронного пространства.

В интернете самым оперативным, хотя и ненадежным информатором неожиданно предстал рядовой пользователь. Вооруженный примитивной фото- или видеокамерой, он превратился в непосредственного свидетеля неординарного события. Появление дилетанта с фотокамерой родило понятие «гражданская журналистика», специфической формой которой являются блоги, сайты, предоставляющие возможность вольного комментирования и распространения информации. Словарный запас дилетантов меньше, чем у Элочки-Людоедки из романа Ильфа и Петрова. Однако, по мнению российского исследователя Е. Н. Ивановой, «гражданская интернет-журналистика постепенно оформляется в виде различающихся между собой сегментов, представители каждого из которых обладают сходной групповой идентичностью, общими моделями поведения, претензиями на статус и вознаграждение» [80, с. 4].

И все же не стоит переоценивать роль внештатного корреспондента в повседневной деятельности массмедиа. В советское время внештатное авторство регулировалось и насаждалось сверху, по директиве партийных органов. Журналисты выполняли несвойственные им функции переписчиков, литературных редакторов. Ныне превосходство журналиста-профессионала над рядовым пользователем интернета состоит в умении излагать, обобщать, анализировать различные мнения и точки зрения (принцип объективности).

Изменения коснулись и теории и методологии фотожурналистики. Внимание пользователей интернета привлекают сегодня оригинальные формы подачи визуально-

вербальной информации, в число которых вошли фотогалереи в виде подборок фотографий, фоторепортажей, видеосюжетов, фотокалейдоскопов.

Вечные духовные ценности и моральные принципы остаются неизменными. Бытующий стандарт паллиативного мышления обусловлен недостаточной научной разработанностью проблемы, многолетним стереотипом превосходства одной идеологии над другой: марксистской над буржуазной. Подобное отношение привело к тому, что мнение западных философов (буржуазных) игнорировалось, а мнение восточноевропейских (советских) возводилось в абсолют... Примером может служить теория «народного» участия в журналистике, выдвинутая в середине прошлого века Уолтером Липманом. Известный публицист доказывал все возрастающую роль массмедиа в отражении взглядов общества.

Мировое сообщество еще не оценило опасности дезинформации, откровенной лжи или инсинуаций, таящейся на интернет-страницах. Сложность решения проблемы заключается в невозможности оперативной проверки поступившей визуальной и вербальной информации, но более всего – в непредсказуемости последствий и гипотетической ответственности за сообщение лживых или непроверенных сведений. Белорусский сегмент интернета отличается от зарубежных аналогов традиционной отечественной толерантностью, гуманностью информации и если не объективностью, то стремлением ее достичь.

Цифровые технологии изменили характер деятельности национальных массмедиа, придали им международный статус. Появление интернет-СМИ привело к значительным трансформациям в формах и методах творческой деятельности редакционных коллективов. Важнейшим подтверждением «великого перелома» стали конвергенция СМИ и ужесточение конкурентной борьбы между ними. Новації буквально вторглись не только в журналистику, но и в науку, культуру, экономику, во все сферы общественной жизни, затронули святая святых каждой нации – ее язык.

Словарный запас молодежи славянских стран пополнился англоязычными терминами и понятиями, образовав, по сути, новое эсперанто. В фотожурналистике, например, появились термины «фотошоп», «стритфотография», «стритсъемка», «шум», «пиксель». Вторжение в лексику «иностранцев» не говорит о том, что английский, немецкий или японский язык лучше родного, – просто технология Западной Европы победила технологию Восточной.

С некоторым промедлением национальные властные структуры начали изучать феномен безграничной надгосударственной сети. Новорожденный интернет – мировая информационная электронная система, или «паутина», как ее еще называют, – оказался в некоторых случаях вне зоны действия идеологического влияния государства, общества, сложившихся веками норм морали, культуры, гуманизма, нравственности и духовности.

Выводы

Коренные изменения в сфере массовой информационной деятельности независимых государств Восточной Европы исследователи поспешили назвать «драматическими». Причиной подобного вывода стало не только стремительное вторжение через государственные границы новых электронных технологий, что следует приветствовать, но и распространение деструктивной и ложной информации, разрушающей психику, сознание и мораль неподготовленной, читай – молодой, части населения.

Суровые испытания временем, а это и кровавые революции, красный и белый террор, голодомор, братоубийственная Гражданская и катастрофическая по количеству жертв и своим последствиям Великая Отечественная война 1941–1945 гг., послевоенная разруха наложили отпечаток на психологию восприятия мира советскими людьми. Нельзя отрицать влияния памяти прошлого на сознание современной

молодежи. Товарное изобилие, масса соблазнов, не сравнимая с периодом СССР свобода перемещения через границы не сделали поколение белорусов XXI в. менее патриотичным, менее грамотным или образованным. Просто общество стало более дифференцированным и свободным в выборе пути и приложении сил. Не всем удалось пройти испытание легкой жизнью.

В основе ностальгии лежит сравнение. Фотографические произведения 50–80-х гг. XX в. отражали окружающий мир наивным и оптимистичным лишь потому, что отечественным фотокорреспондентам хотелось видеть его лучшим, чем он был в действительности, более радостным и позитивным.

Наследие прошлого продолжает жить в каждой новой работе современных фотографов, юных и достаточно маститых, вне зависимости от политических, художественных, экономических пристрастий и позиций. Вглядитесь в портреты наших современников на фотобумаге, на серо-голубом экране монитора: их лица отражают сокровенные чувства, проникнуты романтизмом, ожиданием счастья и любви.

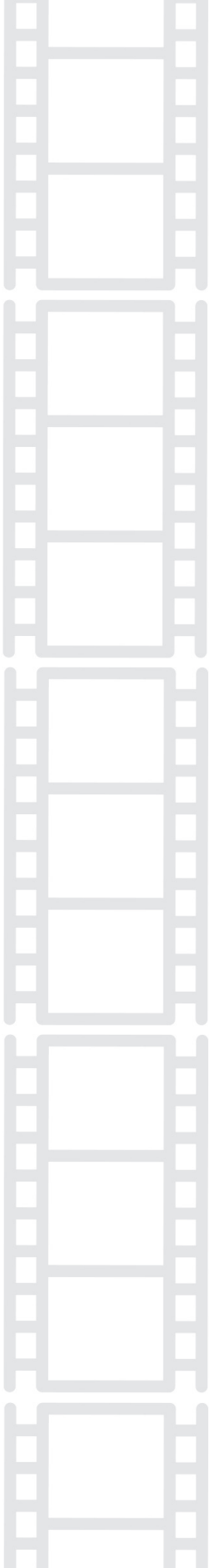
Однажды кто-то из знаменитых фотографов произнес фразу: «Научить нельзя, можно научиться». Закон вечного творчества: собственный опыт – уникальное сокровище, которое нужно передать другим. Ефрем Лукацкий, украинский фотожурналист, получивший мировое признание, невысокого мнения о фотографическом творчестве дилетантов в электронных СМИ: «В интернет-изданиях вообще не требуется качество фотографии. Раньше крупные фотоагентства продавали свои материалы за большие деньги. Сейчас в интернете немало снимков, сделанных мобильным телефоном и чем угодно. И такие крупные агентства, как Getty Images, начинают демпинговать, продавать фотографии очень дешево. А такие, как Magnum, стали умирать, потому что они не могут себя обеспечивать. Времена перемен в медиа – трудное испытание для фотожурналистики. Качество фотографий в интернет-СМИ сильно страдает».

Внутренние силы фотожурналистики не иссякают лишь потому, что их питают новые идеи, научно-технический прогресс и юные силы фоторепортеров. Это аксиома. Почти сто лет назад два молодых журналиста из редакции белорусской газеты «Сталинская молодежь» опубликовали в своем издании предсказание о том, каким станет их детище в 2000-м г. Удивимся кассандровскому дару мечтателей! На столах будущих коллег они «увидели» прообразы компьютеров.

Фотожурналистика в период триумфального шествия цифровой системы передачи вербальной и визуальной информации развивается и усиливается. При сохранении пропагандистских и воспитательных функций усиливается значение анализа возросшего объема информации в сферах экономики, политики, культуры. Народные массы считывают новости буквально «с колес» – с экранов всевозможных мобильных устройств. Победа в скорости передачи информации означает успех в идеологическом противоборстве взглядов, мнений. В коммерческой деятельности наиболее «продвинутые» издания давно поделили электронный медиарынок. Лидерство в Сети становится фактором престижа и финансового успеха.

Освоение электронного информационного пространства – задача государственная. Кто владеет информацией – владеет миром. Информацией владеет власть. Средства массовой информации она наделяет властными полномочиями, отводит роль власти, правда всего лишь четвертой.

Массмедиа, основанные на цифровых технологиях, становятся все более доступными обычным пользователям и привлекают их к производству контента. Электронная журналистика – широкое поле для реализации амбициозных творческих планов, а также отличная возможность самостоятельной деятельности в мире информационных технологий и электронных изданий.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фотожурналистика – образная публицистика, искусство создания документального образа. Цель ее – воспитывать общество на контрастных примерах правды и лжи, добра и зла, возвышенного и обыденного, развивать способности и умение видеть общее в частном. Основной принцип документального искусства – правдивость. Ромену Роллану принадлежит афоризм: «Первый закон искусства: если тебе нечего сказать — молчи. Если тебе есть что сказать — скажи и не лги».

Предшественницами фотожурналистики явились не только журналистика, но и фотография. Именно фотожурналистика – продолжение и часть мировой культуры, истоки которой – в палеолите, когда в сознании первого человека родилась идея отразить окружающий мир в живописных образах наскальных рисунков. В дальнейшем эта идея развилась в творчестве художников и мастеров Древнего Египта, Древней Греции, в эпохи Средневековья и Возрождения. Исторически сложившаяся культурная традиция христианства ведет отсчет от первобытной материальной и духовной культуры, от греческой и римской античности. Именно христианство вызвало небывалый подъем человеческого духа. Принципы художественного мышления нашли отражение и в народном художественном сознании, воплотившем их в образной интерпретации существующего мира во времени и пространстве. Светописное изображение удалось зафиксировать благодаря реализации гениальной идеи. Открытие фотографии стало в один ряд с изобретением печатной машины и цинкографии, телеграфа, радио, рентгеновского излучения, бензинового двигателя и автомобиля, воздухоплавания и множества других не менее великолепных, полезных человеку предметов, приспособлений и конструкций. Эти новации подняли жизнь социума на новый качественный уровень в XIX в. Их появление на свет преследовало благородные цели: воспитать идеального человека, сделать

его жизнь комфортной. У этой медали есть и обратная сторона: войны в XIX в. не прекратились, научно-технический прогресс усовершенствовал орудия массового поражения.

Журналистика с появлением фотографии становится документальным искусством. Фотожурналистика продолжает традиции борьбы за гуманизм, культуру и права человека. На уровне образного отражения действительности усиливается ее эмоциональное воздействие на сознание, а достижение этих целей становится реальнее.

Н. В. Гоголь высказал убеждение, что «искусство стремится непременно к добру, положительно или отрицательно: выставляет ли нам красоту всего лучшего, что ни есть в человеке, или же смеется над безобразием всего худшего в человеке».

Замечательное свойство фотографического изображения удовлетворять требованиям наглядности, документальности сделало читателя свидетелем события, создавало иллюзию объективности, заставляло верить заключенной в снимках информации.

Фотография, как считает Н. Т. Фрольцова, унаследовала попытки оптимизировать визуальную передачу информации эмпирическими средствами: наскальными рисунками, иероглификой, алфавитным письмом и т. д. вплоть до изобретения печатного станка. По мере исторического развития техники фотографии с 20-х гг. XIX в. расширяется ее использование в медиа (печатных, экранных – кино, электронных – ТВ, затем цифровых), в искусстве, в элитарной и массовой культуре. На этой основе укрепляется общественная потребность в организованном дизайне, любой вербально не артикулированной, но визуально понятной информации на физических носителях.

Предпосылками возникновения фотожурналистики как сферы массовой информационной деятельности стала общественная потребность в эффективном способе получения и передачи на гигантские расстояния оперативной информации о важнейших экономических, политических, культурных и социальных событиях. Неслучайно крылатую фразу «Кто владеет информацией, тот владеет миром» приписывают расчетливому и удачливому банкиру Ротшильду.

Фотожурналистика стала императивом XXI века. Она доминирует в мировом информационном пространстве, передав эстафету от печатных и электронных средств массовой информации Всемирной сети. Ее признают документом и искусством, средством информации, воспитания, исправления нравов. Или не признают. Позитивные суждения перемежаются негативными высказываниями в ее адрес. И все же фотожурналистика объективно стала величайшим достижением в истории социума, сферой человеческой деятельности, средством духовного воспитания. Основную задачу гражданской фотожурналистики можно отождествить с известным высказыванием Йоганна Гёте: «Прекрасное в природе часто разрознено, и дело человеческого духа – открыть связи и благодаря им создать произведение искусства».

Фотожурналистика в процессе исторического развития превратилась в науку с присущими ей законами, правилами, научными школами. Этот факт подтверждает существование множества высших учебных заведений и научных центров, научных школ, изучающих фотожурналистику и ее законы. Подготовка фотожурналистов осуществляется в большинстве развитых и развивающихся стран мира. Соединение теории с практикой под влиянием научно-технического прогресса образovalo новые журналистские профессии: фоторепортера, фотокорреспондента, бильд-редактора, газетного дизайнера. Современная электронная техника позволяет передавать на огромные расстояния в считанные секунды изображение и текст, сверстаные полосы газет и журналов.

Предметом фотожурналистики как научной дисциплины стали жанры, которые по объективным причинам и в настоящее время не имеют четких границ и опреде-

лений, а потому стали объектом полемики. Практика и теория фотожурналистики не всегда совпадают, а двух одинаковых определений не существует. Так рождаются понятия, которым не суждено материализоваться в творчестве журналистов печатных и электронных СМИ.

Научным путем определено оптимальное соотношение текстового и иллюстративного материалов на полосах периодического издания, выявлены закономерности их расположения по существующим канонам редакционной политики и жанровой композиции.

Основные виды жанров фотожурналистики сложились за многие десятилетия. И если некоторые из них перестали появляться на газетных полосах, то это не означает их полного исчезновения. Возросшая скорость и мобильность социума, изменчивость политических ситуаций подняли на новую высоту информационные жанры. Стабилизация в обществе и уверенность в завтрашнем дне сделают востребованными жанры художественной публицистики и деловой аналитики. Свобода дискуссий и антагонистических мнений приведет к расцвету сатирических жанров. Журналистика во все времена чутко реагировала на изменения в социуме.

Выводы научных исследований позволяют признать прямую закономерность между творческими достижениями и финансовым успехом журналистского коллектива: жанровое разнообразие на полосах в сочетании со стойкой гражданской и патриотической позицией журналистов делает любое издание популярным.

Если в региональной прессе набор жанров фотожурналистики «сузился» до информационных, то в центральной наметилась устойчивая тенденция к переходу от информационных к аналитическим жанрам фотожурналистики. Значительный компонент иллюстративного материала современных периодических изданий составляют портреты. Вектор направления – фотомонтаж и фотоколлаж, которые более не показывают событие средствами документальной фотографии, не раскрывают внутреннее содержание факта или явления, а передают его опосредованно, намеком, аллегорически.

Иллюстративность всех периодических печатных изданий во втором десятилетии XXI в. выросла до 70–80 % в сравнении с XX в. Однако качество иллюстративного материала резко снизилось: жизненная правда фотографического образа, оторвавшись от гражданской позиции журналистики, уступила место глянцу и лакированной действительности. Претерпели изменения и темы, и выбор главных героев.

Теоретические знания в области фотожурналистики проверяет практика.

В теории советской фотожурналистики жанры делились на два-три вида, а количество разновидностей не превышало пяти-шести. Некоторые современные теоретики упоминают от двух до трех десятков жанров. В ареал споров попадают трактовка формы и содержания жанров, взаимообусловленность развития жанровой системы журналистики и фотожурналистики. Эта система, несмотря на противоречивость мнений, развивается эволюционным путем. До появления данной работы фотожурналистика еще не подвергалась анализу в контексте исторического развития как целостная система во взаимосвязи причин и следствий. Применение метода контент-анализа позволило выявить объективные закономерности создания жанров трех основных видов, а также функционирования жанровой системы в белорусских СМИ, определить основные этапы ее эволюции в современный период, наметить перспективные направления развития.

Сложившиеся за несколько десятилетий методика создания, характеристика жанров фотожурналистики разработаны неполно. Автор исследовал традиции

и опыт с позиций настоящего времени. В определения внесены необходимые уточнения и поправки, вызванные развитием научно-технического прогресса в области фототехники, средств фиксации и передачи информации. Перспективы развития жанров фотожурналистики будут определяться ответственностью, культурой и образовательным уровнем фотожурналистов.

Созданная автором методика позволяет основные положения теории успешно применять в практике журналистской деятельности. С учетом накопленного практического опыта и глубокого изучения теории фотожурналистики предпринята попытка создать оптимальную модель видов и разновидностей жанров. Существующая классификация жанров фотожурналистики весьма подвижна. Даже наличие характерных признаков и особенностей позволяет им взаимодействовать и дополнять друг с друга. Эта подвижность лишь усиливает эффект публикации, свидетельствует о профессионализме автора, который имеет возможность обогащать старые формы новым содержанием.

Следовательно, основным признаком мастерства фотожурналиста признается его умение не только пользоваться научными теоретическими положениями, рекомендациями, но и дополнять их новыми чертами, особенностями, характеристиками. По сути, каждый журналист получает возможность создавать собственное произведение, опираясь на классическую модель жанра.

Ярким примером, подтверждающим вышесказанное, может служить творчество нескольких поколений фотожурналистов наиболее развитых стран Старого и Нового света. Их наследие отражено во множестве публикаций и созданных изображениях, получивших высокие оценки и звания классических. Эти оценки объективны, так как признаны не только титулованными корифеями, мировыми фотоагентствами, газетно-журнальными концернами, но и огромной массой обывателей.

На наш взгляд, фотографическое творчество белорусских мастеров, фоторепортеров XIX – начала XX в. оказалось незаслуженно забытым в угоду идеологической конъюнктуры. Попытки наиболее активных энтузиастов восполнить пробел привели к удивительным открытиям: белорусские фотомастера и фотожурналисты с первых дагеротипных изображений ни в чем не уступали западноевропейским и американским коллегам, уверенно одерживали победы на международных выставках.

Работы фотожурналистов Страны Советов получили мировую известность потому, что несли в широкие массы идеи гуманизма, добра, справедливости, высокой идейности, воспитывали на примерах ратного мужества и трудового подвига. В годы Великой Отечественной войны фотография наряду с боевыми машинами боролась с врагом, вдохновляла на подвиги, служила источником массового героизма.

Современная документальная фотография продолжает традиции прошлого. Она не ограничивается фиксацией факта. Образное отражение действительности усиливает зрительное восприятие и пробуждает чувственные эмоции читателя. С появлением цифровой фототехники усилилась тенденция оперативной обработки и трансляции визуально-вербальной информации. Стерты границы ее распространения, выход в мировое пространство стал поистине безграничным. Однако не будем обольщаться: массовое увлечение фотографией не привело к увеличению численности профессионалов-фотожурналистов.

Фотожурналистика как наука и сфера профессиональной деятельности продолжает развиваться. Этот поступательный процесс нескончаем уже потому, что фотокамера и видеокамера позволяют сохранить память о прошлом и даже заглянуть в будущее.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Авимова, К.* «Фотографоманство некоторым даже нравится...» : [интервью с К. Авимовой] / К. Авимова ; беседовала Ю. Боровская // Фотомагия. – 2008. – № 1. – С. 58–59.
2. *Авраамов, Д. С.* Профессиональная этика журналиста : учеб. пособие / Д. С. Авраамов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1999. – 221 с.
3. *Адамушка, У. І.* Палітычныя рэпрэсіі 20–50-х гадоў на Беларусі / У. І. Адамушка. – Мінск : Беларусь, 1994. – 158 с.
4. *Акчурин, Д. Г.* Документализм и изобразительно-выразительные средства фотожурналистики : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Д. Г. Акчурин ; Моск. гос. ун-т. – М., 1985. – 21 с.
5. *Ананьин, М. П.* В объективе – жизнь [Изоматериал] : фотоальбом / М. П. Ананьин ; авт. текста Л. С. Екель. – Минск : Беларусь, 1984. – 122 с.
6. *Антимонов, Н. П.* Возрожденный из руин [Изоматериал] : фотография : альбом / Н. П. Антимонов. – Волгоград : Волгоград. ком. по печати и информ., 1998. – 55 с.
7. *Аполлонова, Л. П.* К вопросу о функциях журналистики / Л. П. Аполлонова // Журналистика в 2008 году: общественная повестка дня и коммуникативные практики СМИ : материалы Всерос. науч.-практ. конф., Москва, 9–11 февр. 2009 г. / Моск. гос. ун-т ; отв. ред.: Е. Л. Вартанова, Я. Н. Засурский. – М., 2009.
8. *Асмус, В.* Вопросы теории и истории эстетики : сб. ст. / В. Асмус. – М. : Искусство, 1968. – 652 с.
9. *Афанасьев, В. Г.* Социальная информация и управление обществом / В. Г. Афанасьев. – Изд. 2-е. – М. : URSS : Либроком, 2013. – 407 с.
10. *Ахмадулин, Е. В.* Краткий курс теории журналистики : учеб. пособие / Е. В. Ахмадулин. – М. ; Ростов н/Д : МарТ, 2006. – 269 с.
11. *Бальтерманц, И. Д.* Специфика содержания и формы фотожурналистики : лекции / И. Д. Бальтерманц. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1981. – 64 с.
12. *Бальтерманц, И. Д.* Специфика содержания и формы фотожурналистики : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / И. Д. Бальтерманц ; Моск. гос. ун-т. – М., 1976. – 27 с.
13. *Банфи, А.* Философия искусства : пер. с итал. / А. Банфи. – М. : Искусство, 1989. – 384 с.
14. *Барабаш, О. Ю.* Формирование профессиональной фотографической культуры будущего журналиста : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / О. Ю. Барабаш ; Ставроп. гос. ун-т. – Ставрополь, 2006. – 20 с.
15. *Батаева, Е. В.* Фланерство и видеомания: современные и постмодерные визуальные практики / Е. В. Батаева // Вопр. философии. – 2012. – № 11. – С. 61–69.
16. *Батманова, С. Г.* Сетевые СМИ: факторы эффективности : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / С. Г. Батманова ; Тамб. гос. техн. ун-т. – Воронеж, 2004. – 22 с.
17. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.
18. *Беневоленская, Т. А.* Проблемы современного газетного очерка : пособие / Т. А. Беневоленская. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1969. – 68 с.
19. *Бергер, А. А.* Видеть – значит верить: введение в зрительную коммуникацию : пер. с англ. / А. А. Бергер. – 2-е изд. – М. : Вильямс, 2005. – 276 с.
20. *Бердяев, Н. А.* О человеке, его свободе и духовности : избр. тр. / Н. А. Бердяев ; ред.-сост.: Л. И. Новикова, И. Н. Сиземская. – М. : Моск. психол.-соц. ин-т : Флинта, 1999. – 311 с.
21. *Беркли, Дж.* Сочинения / Дж. Беркли ; сост., общ. ред. и послесл. И. С. Нарского ; пер. А. Ф. Грязнова [и др.]. – М. : Мысль, 2000. – 554 с.
22. *Березин, В. М.* Фотожурналистика : учеб. пособие / В. М. Березин. – М. : Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2006. – 159 с.
23. *Березин, В. М.* Фотожурналистика : учеб. пособие / В. М. Березин. – М. : Рос. ун-т дружбы народов, 2009. – 157 с.
24. *Блок, А.* Собрание сочинений : в 2 т. / А. Блок. – М. : Гослитиздат, 1955. – Т. 1 : Стихотворения. Поэмы. Театр. – 815 с.

25. *Богданов, Н. Г.* Справочник журналиста / Н. Г. Богданов, Б. А. Вяземский. – Изд. 3-е, перераб. и расш. – Л. : Лениздат, 1971. – 687 с.
26. *Болтянский, Г. М.* Очерки по истории фотографии в СССР / Г. М. Болтянский. – М. : Госкиноиздат, 1939. – 224 с.
27. *Борев, В. Ю.* Культура и массовая коммуникация / В. Ю. Борев ; отв. ред. А. И. Арнольдов. – М. : Наука, 1986. – 301 с.
28. *Бочаров, А. О.* О содержании и форме / А. О. Бочаров // Фотожурналист и время : сб. ст. / сост.: И. К. Красуцкий, Ю. Г. Пригожин. – М., 1975. – С. 183–191.
29. *Бугаева, М.* Фотография как средство массовой информации / М. Бугаева // Фотожурналист и время : сб. ст. / сост.: И. К. Красуцкий, Ю. Г. Пригожин. – М., 1975. – С. 97–101.
30. *Будберг, А. П.* Фотоальбом Александра Будберга [Изоматериал] / А. П. Будберг. – М. : ИМА-пресс, [2009]. – 300 с.
31. *Вагнер, Г. Н.* Проблема жанров в древнерусском искусстве / Г. Н. Вагнер. – М. : Искусство, 1974. – 267 с.
32. *Вараб'ёў, В. П.* Журналістыка: ад А да Я : даведнік / В. П. Вараб'ёў, С. В. Дубовік. – Мінск : Выдав. цэнтр Беларус. дзярж. ун-та, 2002. – 216 с.
33. *Вартанов, А. С.* Фотография: документ и образ / А. С. Вартанов. – М. : Планета, 1983. – 271 с.
34. *Вартанова, Е.* Фотожурналистика в эпоху массовой креативности / Е. Вартанова // В мастерской фотожурналиста : сб. ст. / Моск. гос. ун-т ; под ред. О. А. Бакулина, Л. В. Семеновой. – М., 2011. – С. 5–8.
35. *Васильев, А. В.* Ветер века и паруса юности : [о фотожурналисте Ю. Д. Багрянском] / А. В. Васильев, Ю. Л. Котлер. – М. : Совет. Россия, 1986. – 78 с.
36. *Вересаев, В. В.* Записки врача ; На японской войне / В. В. Вересаев. – М. : Правда, 1986. – 556 с.
37. *Волков-Ланнит, Л.* Курс на образную публицистику / Л. Волков-Ланнит // Фотожурналист и время : сб. ст. / сост.: И. К. Красуцкий, Ю. Г. Пригожин. – М., 1975. – С. 11–15.
38. *Ворон, Н. И.* Функциональный анализ фотожурналистики / Н. И. Ворон // Фотография в прессе: проблемы истории, теории и фотожурналистского мастерства : тез. докл. Все-союз. науч.-практ. конф., Киев, 4–6 апр. 1989 г. : в 2 ч. / Киев. гос. ун-т ; науч. ред. А. З. Москаленко ; ред.-сост. Б. И. Черняков. – Киев, 1989. – Ч. 2. – С. 11–13.
39. *Ворон, Н. И.* Становление жанров советской фотожурналистики : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Н. И. Ворон ; Моск. гос. ун-т. – М., 1978. – 18 с.
40. *Ворон, Н. И.* Жанры советской фотожурналистики : учеб. пособие / Н. И. Ворон. – М. : Высш. шк., 1991. – 78 с.
41. *Выровцева, Е. В.* Трансформация жанров в современных массмедиа: причины и тенденции / Е. В. Выровцева // Журналістыка-2008: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 10-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 11–12 снеж. 2008 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Ін-т журналістыкі ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2008. – С. 66–69.
42. *Выровцева, Е. В.* Трансформация традиционных публицистических жанров в современных массмедиа / Е. В. Выровцева // Вестн. Челяб. гос. ун-та. – 2015. – № 5. – С. 207–213.
43. *Вяткин, В.* Интернет и телевидение практически уничтожили фотожурналистику [Электронный ресурс] / В. Вяткин // РИА Новости. – Режим доступа: http://ria.ru/news_sompanu/20091102/191627380.html. – Дата доступа: 03.09.2012.
44. *Вяткин, В.* Фоторепортаж – основа фотодокументалистики / В. Вяткин // В мастерской фотожурналиста : сб. ст. / Моск. гос. ун-т ; под ред. О. А. Бакулина, Л. В. Семеновой. – М., 2011. – С. 11–19.
45. Газета + радио: в помощь редакторам региональных СМИ / [В. В. Русакевич и др.]. – Минск : [б. и.], 2004. – 153 с.
46. Газеты Беларусі, 1776–1975 : бібліягр. паказ. / Нац. кн. палата Беларусі ; склад.: Л. М. Няхайчык [і інш.] ; навук. рэд. В. У. Скалабан. – Мінск : НКП, 2003. – 316 с.
47. Газетно-журнальные жанры : теорет. курс / [В. М. Горохов]. – М. : Моск. гуманитар. ун-т, 1993. – 175 с.
48. *Гегель, Г.* Эстетика : перевод : в 4 т. / Г. Гегель ; под ред. и с предисл. М. Лифшица. – М. : Искусство, 1968–1973. – Т. 1. – 1968.

49. *Гиляровский, В. А.* Москва газетная ; Друзья и встречи / В. А. Гиляровский. – Минск : Наука и техника, 1989. – 382 с.
50. *Гиляровский, В. А.* Рассказы и очерки / В. А. Гиляровский // Трущобные люди. – Минск : Наука и техника, 1988. – 364 с.
51. *Голикова-Пошка, Е. В.* Основы фотовидеоискусства : учеб.-метод. пособие : в 2 ч. / Е. В. Голикова-Пошка. – Минск : Беларус. гос. технол. ун-т, 2014–2015. – Ч. 1 : Основы фотоиискусства. – 2014. – 193 с.
52. *Головко, Б. Н.* Фотожурналистика в системе средств массовой информации и пропаганды в период между XXIV и XXV съездами КПСС : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.10 / Б. Н. Головко ; Моск. гос. ун-т. – М., 1979. – 23 с.
53. *Головко, Б. Н.* Фотожурналистика : метод. курс авториз. излож. / Б. Н. Головко. – М. : Моск. гуманитар. ун-т, 1993. – 180 с.
54. *Гомбрих, Э.* История искусства : пер. с англ. / Э. Гомбрих. – М. : АСТ, 1998. – 688 с.
55. *Горевалов, С. И.* Военная фотожурналистика в системе массовой коммуникации общества / С. И. Горевалов ; Львов. высш. воен. училище. – Львов : [б. и.], 1992. – 106 с.
56. *Горохов, В. М.* Закономерности публицистического творчества: Пресса и публицистика / В. М. Горохов. – М. : Мысль, 1975. – 190 с.
57. *Градуюшко, А. А.* Современная белорусская фотожурналистика в медиасфере интернета / А. А. Градуюшко // «Золотое сечение» фотографии : пособие / Беларус. гос. ун-т ; сост. В. И. Шимолін ; под ред. Н. Т. Фрольцовой. – Минск, 2015. – С. 30–45.
58. *Градуюшко, А. А.* Новые форматы мобильной веб-журналистики / Журналістыка-2015: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 17-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 12–13 лістап. 2015 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Ін-т журналістыкі ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 427–431.
59. *Градуюшко, А. А.* Основы интернет-журналистики : учеб.-метод. комплекс / А. А. Градуюшко. – Минск : Беларус. гос. ун-т, 2012. – 152 с.
60. *Гулыга, А.* Искусство в век науки / А. Гулыга. – М. : Наука, 1978. – 182 с.
61. *Гуртовая, Е.* Фоторепортер современника в региональном издании (на примере газеты «Край Смалевіцкі» за январь – ноябрь 2006 г.) / Е. Гуртовая // Рэгіянальная прэса: традыцыі, вопыт, перспектывы : матэрыялы Рэсп. навук.-практ. канф., 27 кастр. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2007. – С. 29–31.
62. *Гуртовая, Е.* Базовые принципы формирования фотографического содержания печатных СМИ / Е. Гуртовая // Журналістыка-2006: тэорыя, практыка, творчасць: тэорыя і метадалогія журналістыкі, перыядычны друк, тэлебачанне і радыёвяшчанне, тэхналогіі камунікацыі, замежная журналістыка і літаратура, стылістыка і літаратурнае рэдагаванне, гісторыя журналістыкі і літаратуры, сыцыялогія журналістыкі, літаратурна-мастацкая крытыка : матэрыялы 8-й Міжнар. навук.-практ. канф., прысвеч. 85-годдзю Беларус. дзярж. ун-та, Мінск, 1–2 снеж. / рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2006. – С. 69–70.
63. *Дауговиш, С. Н.* Фотопублицистика: изображение и слово / С. Н. Дауговиш // Фотография в прессе: проблемы истории, теории и фотожурналистского мастерства : тез. докл. Всесоюз. науч.-практ. конф., Киев, 4–6 апр. 1989 г. : в 2 ч. / Киев. гос. ун-т ; науч. ред. А. З. Москаленко ; ред.-сост. Б. И. Черняков. – Киев, 1989. – Ч. 2. – С. 15–16.
64. *Дауговиш, С. Н.* «Ролевая» фотография как явление визуальной культуры / С. Н. Дауговиш // Фотография в прессе: проблемы истории, теории и фотожурналистского мастерства : тез. докл. Всесоюз. науч.-практ. конф., Киев, 4–6 апр. 1989 г. : в 2 ч. / Киев. гос. ун-т ; науч. ред. А. З. Москаленко ; ред.-сост. Б. И. Черняков. – Киев, 1989. – Ч. 1. – С. 57–60.
65. *Дариус, Дж.* Недоступное глазу / Дж. Дариус ; пер. с англ. А. С. Доброславского. – М. : Мир, 1986. – 247 с.
66. *Денисенко, М.* Демографический кризис в СССР в первой половине 1930-х годов: оценки потерь и проблемы изучения / М. Денисенко // Демографические исследования / Моск. гос. ун-т. – М., 2008. – Вып. 14 : Историческая демография. – С. 106–142.
67. *Дзялошинский, И. М.* Гражданские коммуникации в негражданском обществе / И. М. Дзялошинский // Медиаобразование: от теории к практике : сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. «Медиаобразование в развитии науки, культуры, образования и средств массовой коммуникации», Томск, 20–21 нояб. 2007 г. / Том. ин-т информац. технологий ;

сост. И. В. Жилавская ; редкол.: И. В. Жилавская, А. С. Ханин, Н. В. Чугаинова. – Томск, 2007. – С. 18–38.

68. Дубовик, С. В. В контексте актуальных тенденций развития национальных СМИ / С. В. Дубовик // Национальные медиахолдинги в контексте реализации государственной информационной политики : материалы науч.-практ. конф., 25 окт. 2013 г. / Белорус. гос. ун-т, Ин-т журналистики ; под общ. ред. С. В. Дубовика. – Минск, 2014. – С. 3.

69. Дубовік, С. В. Даведнік журналіста / С. В. Дубовік. – Мінск : Выдав. цэнтр Беларус. дзярж. ун-та, 2006. – 221 с.

70. Дыко, Л. Репортаж – настоящее и будущее фотографии / Л. Дыко // Совет. фото. – 1957. – № 6. – С. 16–19.

71. Дыко, Л. Современная фотография ее формы / Л. Дыко // Совет. фото. – 1975. – № 1. – С. 28–31.

72. Дыко, Л. Фотоочерк как жанр / Л. Дыко // Фотожурналист и время : сб. ст. / сост.: И. К. Красуцкий, Ю. Г. Пригожин. – М., 1975. – С. 197–205.

73. Дэннис, Э. Беседы о массмедиа / Э. Дэннис, Дж. Мэррилл. – М. : Вагриус, 1997. – 383 с.

74. Евгенов, С. Вспоминая далекие годы... / С. Евгенов // Фотожурналист и время : сб. ст. / сост.: И. К. Красуцкий, Ю. Г. Пригожин. – М., 1975. – С. 111–121.

75. Живи не по лжи : [беседа с А. Поликановым (дир. фотослужбы журн. «Рус. репортер») [и др.] / А. Поликанов [и др.] ; беседу вела М. Федоровская // Большой город. – Режим доступа: http://bg.ru/society/zhivi_ne_po_lzhi-8543. – Дата доступа: 22.07.2016.

76. Загидуллина, М. Роль традиции в журналистской культуре XXI века: к вопросу о дестернизации и индигенизации исследовательского поля / М. Загидуллина // Журналістыка ў суладзі з жыццём: да 90-годдзя заслужанага дзеяча культуры Рэспублікі Беларусь, доктара філалагічных навук, прафесара Барыса Васільевіча Стральцова : зб. навук. пр. / Беларус. дзярж. ун-т ; пад агул. рэд. В. П. Вараб'ёва. – Мінск, 2016. – С. 150–155.

77. Заковьрина, Н. С. Особенности развития советской фотожурналистики 1920–1930-х гг. и журнал «Советское фото» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Н. С. Заковьрина ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2007. – 25 с.

78. «Золотое сечение» фотографии : пособие / сост. В. И. Шимолин ; под ред. Н. Т. Фрольцовой. – Минск : Белорус. гос. ун-т, 2015. – 159 с.

79. Иванова, И. Жанр интервью: формы бытования и языковые особенности : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / И. Иванова ; Астрах. гос. ун-т. – Астрахань, 2009. – 23 с.

80. Иванова, Е. Н. Профессионализация интернет-журналистики в блогосфере : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 22.00.04 / Е. Н. Иванова ; Нац. ун-т «Выш. шк. экономики». – М., 2011. – 25 с.

81. Іўчанкаў, В. І. Журналістыка – прафесія асаблівай вербальнай адказнасці / В. І. Іўчанкаў // Журналістыка ў суладзі з жыццём: да 90-годдзя заслужанага дзеяча культуры Рэспублікі Беларусь, доктара філалагічных навук, прафесара Барыса Васільевіча Стральцова : зб. навук. прац / Беларус. дзярж. ун-т ; пад агул. рэд. В. П. Вараб'ёва. – Мінск, 2016. – С. 155–160.

82. Ильин, И. А. Аксиомы религиозного опыта: исследование : в 2 т. / И. А. Ильин ; сост. и авт. вступ. ст. И. Н. Смирнов. – М. : Парог, 1993. – Т. 1–2. – 448 с.

83. Ильин, Н. М. Трагедия русской философии / Н. П. Ильин. – М. : Айрис-пресс, 2008. – 605 с.

84. Ильченко, С. Н. Типологическая идентичность жанровой системы отечественных СМИ: к постановке проблемы / С. Н. Ильченко // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 9, Филология, востоковедение, журналистика. – 2014. Вып. 1. – С. 248–253.

85. Кайда, Л. Г. Позиция автора в публицистике. Стилистическая концепция / Л. Г. Кайда // Язык современной публицистики : сб. ст. / сост. Г. Я. Солганик. – 2-е изд., испр. – М., 2007. – С. 58–66.

86. Кассирер, Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер // Избранное. Опыт о человеке : пер. с нем. / Э. Кассирер. – М., 1998. – С. 440–722.

87. Касько, У. Дэбют старажытнага жанра: да пытання вывучэння газетнага нарыса / У. Касько // Журналістыка-2015: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 17-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 12–13 лістап. 2015 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Ін-т журналістыкі ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 59–62.

88. Кено, М. Икона: Окно в вечность / М. Кено ; пер. с фр. Н. Романовского. – Белосток ; Минск : Свято-Петро-Павлов. собор, 2001. – 143 с.
89. Ким, М. Н. Жанры современной журналистики / М. Н. Ким. – СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2004. – 336 с.
90. Киселева, Е. Г. Рассказы о дяде Гиляе / Е. Г. Киселева. – М. : Молодая гвардия, 1983. – 253 с.
91. Коваленко, Г. Я. В объективе – жизнь / Г. Я. Коваленко. – М. : Искусство, 1987. – 112 с.
92. Кодекс этики журналистов [Электронный ресурс] // Society of Professional Journalists. – Mode of access: <http://www.spj.org/pdf/ethicscode/spj-ethics-code-russian.pdf>. – Date of access: 20.07.2016.
93. Кожемякин, С. И. В ожидании фотографии [Электронный ресурс] / С. И. Кожемякин // ЗНЯТА : гл. белорус. фотоportal. – Режим доступа: znyata.com/o-foto/kozhemjakinarticle1.html. – Дата доступа: 20.09.2011.
94. Колесниченко, А. В. Практическая журналистика : учеб. пособие / А. В. Колесниченко. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2010. – 192 с.
95. Колосов, А. А. Визуальная коммуникация в печатных СМИ: объективные сложности становления / А. А. Колосов // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. – 2007. – № 1. – С. 144–156.
96. Кон, И. С. Социология личности / И. С. Кон. – М. : Политиздат, 1967. – 383 с.
97. Корконосенко, С. Г. Основы теории журналистики : учеб. пособие / С. Г. Корконосенко. – СПб. : С.-Петербург. гос. ун-т, 1995. – 87 с.
98. Костюков, Д. А. Основные тенденции развития современной фотожурналистики / Д. А. Костюков // В мастерской фотожурналиста : сб. ст. / Моск. гос. ун-т ; под ред. О. А. Бакулина, Л. В. Семовой. – М., 2011. – С. 133–145.
99. Кракауэр, З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр ; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М. : Искусство, 1974. – 423 с.
100. Кройчик, Л. Е. Система журналистских жанров / Л. Е. Кройчик // Основы творческой деятельности журналиста : учебник / С. Г. Корконосенко [и др.] ; ред.-сост. С. Г. Корконосенко. – СПб., 2000. – С. 125–168.
101. Кунахавец, А. Прярыштэтная праблематыка сучаснага раённага друку (на прыкладзе газеты «Чырвоная звызда») / А. Кунахавец // Журналістыка-2013: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 15-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 5–6 снеж. 2013 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 57–59.
102. Куновский, Г. Н. Фотографируем без ошибок / Г. Н. Куновский. – Минск : Полымя, 1986. – 175 с.
103. Куцэра, Г. Д. Раённая ў пошуку / Г. Д. Куцэра. – Мінск : Выд-ва Беларус. дзярж. ун-та, 1974. – 125 с.
104. Лаврентьев, А. Н. Ракурсы Родченко / А. Н. Лаврентьев. – М. : Искусство, 1992. – 220 с.
105. Лазутина, Г. В. Основы творческой деятельности журналиста : учебник / Г. В. Лазутина. – М. : Аспект Пресс : Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 238 с.
106. Лежанская, П. В. Фотографика в графическом дизайне: коммуникативные и изобразительно-выразительные особенности / П. В. Лежанская // «Золотое сечение» фотографии : пособие / Беларус. гос. ун-т ; сост. В. И. Шимолін ; под ред. Н. Т. Фрольцовой. – Минск, 2015. – С. 46–56.
107. Лежанская, П. В. Классификация изображений фотографии / П. В. Лежанская // Вестн. Ин-та соврем. знаний. – 2010. – № 2. – С. 61–65.
108. Ленин, В. И. С чего начать? / В. И. Ленин // Полн. собр. соч. : в 55 т. – 5-е изд. – М., 1967. – Т. 5. – С. 1–13.
109. Леонардо да Винчи. Избранные произведения : в 2 т. / Леонардо да Винчи ; под ред. А. К. Дживелетова ; пер. А. А. Губер. – М. : Изд-во Студии А. Лебедева, 2010. – Т. 2. – 476 с.
110. Липовченко, Н. Н. Очерк марксистско-ленинской теории журналистики : учеб. пособие / Н. Н. Липовченко. – Киев : Высш. парт. шк. при ЦК Компартии Украины, 1980. – 167 с.
111. Лихачев, Д. С. В поисках выражения реального / Д. С. Лихачев // Достоевский. Материалы и исследования / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). – СПб., 1974. – Т. 1. – С. 5–13.

112. *Лихачев, Д. С.* Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – 3-е изд., доп. – М. : Наука, 1979. – 352 с.
113. *Лукина, М. М.* Технология интервью : учеб. пособие / М. М. Лукина. – 2-е изд., доп. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 188 с.
114. *Ляпун, С. В.* Новые подходы к классификации газетных жанров в теории и практике журналистики / С. В. Ляпун // Вестн. Адыг. гос. ун-та. Сер. 2, Филология и искусствоведение. – 2011. – № 4. – С. 89–95.
115. *Макаренко, Е. А.* Экспрессия визуально-словесного комплекса в газете (соотношение фотоснимка и текста: оценочный аспект) / Е. А. Макаренко // Фотография в прессе: проблемы истории, теории и фотожурналистского мастерства : тез. докл. Всесоюз. науч.-практ. конф., Киев, 4–6 апр. 1989 г. : в 2 ч. / Киев. гос. ун-т ; науч. ред. А. З. Москаленко ; ред.-сост. Б. И. Черняков. – Киев, 1989. – Ч. 2. – С. 16–18.
116. *Макаров, А. Н.* Информационно-пропагандистское сопровождение индустриализации 1929–1941 гг. средствами советского фоторепортажа: на материалах Магнитогорска : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / А. Н. Макаров ; Магнитог. гос. ун-т. – Челябинск, 2013. – 31 с.
117. *Маккей, Дж.* Все о журналах : пер. с англ. / Дж. Маккей. – М. : Университет. кн., 2008. – 338 с.
118. *Макс Пенсон [1893–1959] [Изоматериал] = Max Penson [1893–1959] : фотоарх.* Д. М. Ходжаевой / [сост. и ред. Д. М. Ходжаева ; текст: И. Галеев, А. Боровский ; пер. на англ. яз. К. Северинов]. – М. : Скорпион, 2006. – 303 с.
119. *Максимишин, С.* Стилистические расхождения [Электронный ресурс] : [интервью с фот. С. Максимишиным] / С. Максимишин ; беседовал В. Степанов // Сеанс. – 2007. – № 31. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/31/crossroad31/russia2/stilisticheskie-rashozhdeniya/>. – Дата доступа: 20.07.2016.
120. *Мамасахлиси, А. В.* Некоторые вопросы художественной специфики фотожурналистики : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 678 / А. В. Мамасахлиси ; Тбилис. гос. ун-т. – Тбилиси, 1971. – 21 с.
121. *Малыса, О.* Место авторского «Я» в польских массмедиа / О. Малыса // Журналистыка-2007: надзённыя праблемы, перспектывы : матэрыялы 9-й Міжнар. навуц.-практ. канф., Мінск, 6–7 снеж. 2007 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2007. – С. 242–244.
122. *Малышев, В. А.* Искусство видеть / В. А. Малышев. – М. : Молодая гвардия, 1985. – 152 с.
123. *Маркс, К.* Тезисы о Фейербахе / К. Маркс // Сочинения : в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – 2-е изд. – М., 1955. – Т. 3. – С. 1–4.
124. *Маслов, А. С.* Корреляция правовых, этнических и творческих аспектов деятельности журналистов: на примере реализации профессиональных стандартов в фотожурналистике : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / А. С. Маслов ; Воронеж. гос. ун-т. – Краснодар, 2013. – 25 с.
125. *Матьяш, О. И.* Что такое коммуникация и нужно ли нам коммуникативное образование / О. И. Матьяш // Теория коммуникации & прикладная коммуникация : сб. науч. тр. / Ин-т упр., бизнеса и права. – Ростов н/Д, 2004. – Вып. 2. – С. 103–122.
126. *Мацку, И.* Функция фотографии в печати / И. Мацку // Rev. fotografie. – 1976. – № 1. – С. 58–61.
127. *Михайлов, С. А.* Современная зарубежная журналистика : учебник / С. А. Михайлов. – СПб. : В. А. Михайлов, 2005. – 319 с.
128. *Михалкович, В. И.* Поэтика фотографии / В. И. Михалкович, В. Т. Стигнеев. – М. : Искусство, 1989. – 275 с.
129. *Морозов, С. А.* Искусство видеть: очерки из истории фотографии стран мира / С. А. Морозов. – М. : Искусство, 1963. – 271 с.
130. *Морозов, С. А.* Творческая фотография [Фотоальбом] / С. А. Морозов. – М. : Планета, 1985. – 414 с.
131. *Морозова, О. Н.* Определение понятия коммуникации в современной лингвистике / О. Н. Морозова, О. А. Базылева // Вестн. Ленингр. гос. ун-та. Филология. – 2011. – № 1, т. 7. – С. 204–211.

132. *Мэрилл, Дж.* Беседы о массмедиа / Дж. Мэрилл, Э. Дэннис. – М. : Рос.-америк. информ. пресс-центр Вагриус, 1997. – 383 с.
133. *Мэрилл, Дж.* Беседы о массмедиа / Дж. Мэрилл. М., 1997. – 383 с.
134. *Наппельбаум, М. С.* От ремесла к искусству: искусство фотопортрета / М. С. Наппельбаум. – М. : Искусство, 1958. – 142 с.
135. *Некрасов, Н. А.* Полное собрание сочинений и писем : в 15 т. / Н. А. Некрасов ; редкол.: Н. Н. Скотов (гл. ред.) [и др.]. – СПб. : Наука, 1981–2000. – Т. 1 : Стихотворения, 1838–1855 гг. – 719 с.
136. *Нери, Г.* Фотожурналистика сегодня [Электронный ресурс] / Г. Нери // Photographer.ru. – 2003. – 8 июня. – Режим доступа: <http://www.photographer.ru/cult/practice/400.htm>. – Дата доступа: 22.07.2016.
137. *Никитин, В. А.* Пресс-фотография и культура: история и современность / В. А. Никитин // Фотография в прессе: проблемы истории, теории и фотожурналистского мастерства : тез. докл. Всесоюз. науч.-практ. конф., Киев, 4–6 апр. 1989 г. : в 2 ч. / Киев. гос. ун-т ; науч. ред. А. З. Москаленко ; ред.-сост. Б. И. Черняков. – Киев, 1989. – Ч. 2. – С. 4–5.
138. *Нильсон, В.* Изобразительное построение фильма / В. Нильсон. – М. : Кинофотоиздат, 1936. – 224 с.
139. *Оганов, Г.* Фотожурналист и время : сб. ст. / Г. Оганов. – М. : Планета, – 1974 г. – 294 с.
140. *Ожегов, С.* Толковый словарь русского языка / С. Ожегов, Н. Шведова. – 4-е изд., доп. – М. : Азбуковник, 2000. – 944 с.
141. *О'Коннелл, М.* Знаки и символы : ил. энцикл. : пер. с англ. / М. О'Коннелл, Р. Эйри. – М. : Эксмо, 2007. – 255 с.
142. *Опп, Э.* Мастер-класс «Успешный фотожурналист» / Э. Опп // Фотокурьер. – 2005. – № 6. – С. 28–34.
143. *Орлова, Т. Д.* Противоречия бифуркации фотоизображения / Т. Д. Орлова // «Золотое сечение» фотографии : пособие / Беларус. гос. ун-т ; сост. В. И. Шимолин ; под ред. Н. Т. Фрольцовой. – Минск, 2015. – С. 57–61.
144. *Орлова, Т. Д.* Введение в журналистику. Организация работы редакции газеты : учеб. пособие / Т. Д. Орлова. – Минск : Университетское, 1989. – 255 с.
145. *Орлова, Т. Д.* Жанровая трансформация в художественной критике / Т. Д. Орлова // Журналістыка-2010: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 12-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 8–9 снеж. 2010 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2010. – С. 320–321.
146. *Орлова, Т. Д.* Теория и методика журналистского творчества: технология подготовки журналистского произведения : учеб. пособие / Т. Д. Орлова. – Минск : Соврем. знания, 2005. – Ч. 1. – 117 с.
147. *Пархоменко, С. Б.* Журналистика прошлого и настоящего – две разные профессии / С. Б. Пархоменко // Пресса в обществе (1959–2000): Оценки журналистов и социологов. Документы / Ин-т социологии Рос. акад. наук ; авт. и исполн. проекта: А. И. Волков [и др.]. – М., 2000. – С. 384–404.
148. *Песков, В. М.* Записки фоторепортера / В. М. Песков. – М. : Искусство, 1960. – 112 с.
149. *Петров, Н.* Франк Эжен Смит / Н. Петров // Вестн. фотографии. – 1912. – № 9. – С. 273–275.
150. *Пирожков, А. Н.* Фотомонтаж в советской прессе (некоторые вопросы теории жанра и публицистического мастерства) : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 10.01.10 / А. Н. Пирожков ; Моск. гос. ун-т. – М., 1981. – 17 с.
151. *Полевой, Б.* Очерк в газете / Б. Полевой ; Высш. парт. шк. при ЦК КПСС. – М. : [б. и.], 1953. – 32 с.
152. *Поллак, П.* Из истории фотографии : пер. с англ. / П. Поллак. – М. : Планета, 1983. – 176 с.
153. *Пондопуло, Г.* Фотография и научно-техническая революция / Г. Пондопуло // Фотожурналист и время : сб. ст. / сост.: И. К. Красуцкий, Ю. Г. Пригожин. – М., 1975. – С. 157–165.
154. *Поспелов, Г. Н.* Теория литературы / Г. Н. Поспелов. – М. : Учпедгиз, 1940. – 264 с.
155. *Пронина, Е. Е.* Психология журналистского творчества / Е. Е. Пронина. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 320 с.

156. *Прохоров, Е. П.* Партийность информации / Е. П. Прохоров // Проблемы информации в печати: очерки теории и практики / авт. коллектив: Е. П. Прохоров [и др.]; отв. ред. С. М. Гуревич. – М., 1971. – Гл. 1. – С. 8–31.
157. *Прохоров, Е. П.* Введение в теорию журналистики : учебник / Е. П. Прохоров. – 7-е изд., испр. и доп. – М. : Аспект Пресс, 2007. – 349 с.
158. *Радов, Г. Г.* Из дневника публициста : сборник / Г. Г. Радов. – М. : Знание, 1975. – 158 с.
159. *Распопова, С. С.* О понятии «жанр» в теории журналистики / С. С. Распопова // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. – 2012. – № 6. – С. 114–117.
160. *Ризун, В. В.* Фотография как средство интериоризации образной системы текста / В. В. Ризун // Фотография в прессе: проблемы истории, теории и фотожурналистского мастерства : тез. докл. Всесоюз. науч.-практ. конф., Киев, 4–6 апр. 1989 г. : в 2 ч. / Киев. гос. ун-т ; науч. ред. А. З. Москаленко ; ред.-сост. Б. И. Черняков. – Киев, 1989. – Ч. 2. – С. 45–47.
161. Риторические основы журналистики: работа над жанрами газеты : учеб. пособие / З. С. Смелкова [и др.]. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 318 с.
162. *Родченко, А. М.* Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / А. М. Родченко ; сост. В. А. Родченко. – М. : Совет. художник, 1982. – 223 с.
163. *Рожкина, М. А.* Фотожурналистика в Таджикистане: генезис, жанры, современное состояние: на примере периодических русскоязычных изданий Таджикистана : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / М. А. Рожкина ; Рос.-Таджик. (слав.) ун-т. – Душанбе, 2011. – 25 с.
164. Русские писатели о языке (XVIII–XX вв.) / под ред. Б. В. Томашевского, Ю. Д. Левина. – Л. : Совет. писатель, 1954. – 835 с.
165. *Рыбак, М. Б.* Записки фоторепортера / М. Б. Рыбак. – Одесса : Порто-франко, 1999. – 261 с.
166. Рэгіянальная прэса: традыцыі, вопыт, перспектывы : матэрыялы Рэсп. навуц.-практ. канф., Мінск, 27 кастр. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск : ВЭВЭР, 2007. – 117 с.
167. Рэгіянальныя СМІ ў сучаснай інфармацыйнай прасторы : матэрыялы навуц.-практ. семінара, Мінск, 2–3 чэрв. 2011 г. / рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Выдав. цэнтр Беларус. дзярж. ун-та, 2011. – 204 с.
168. *Рэндалл, Д.* Универсальный журналист / Д. Рэндалл ; пер. с англ. А. Порьяза ; под ред. В. Харитоновой. – М. : Междунар. центр журналистики, 1996. – 120 с.
169. *Рябчиков, Е. И.* Точка зрения и точка съемки / Е. И. Рябчиков. – М. : Лит. газ., 1961. – 51 с.
170. *Сабунин, А. Е.* Метафорическое отображение действительности в пресс-фотографии российских деловых журналов начала XXI века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / А. Е. Сабунин ; Рос. ун-т дружбы народов. – М., 2011. – 17 с.
171. *Савченко, Н. И.* История одной находки / Н. И. Савченко // «Золотое сечение» фотографии : пособие / Беларус. гос. ун-т ; сост. В. И. Шимолин ; под ред. Н. Т. Фрольцовой. – Минск, 2015. – С. 135–145.
172. *Савченко, Н. И.* Фотожурналистика: какими были первые шаги? / Н. И. Савченко // Журналист. – 2010. – № 1. – С. 50–55.
173. *Саенкова, Л. П.* Вариативность подходов к классификации жанров в журналистике и кинокритике / Л. П. Саенкова // Слова ў кантэксце часу: да 85-годдзя прафесара А. І. Наркевіча : зб. навуц. прац : у 2 т. / Беларус. дзярж. ун-т ; пад агул. рэд. В. І. Іўчанкава. – Мінск, 2014. – Т. 1. – С. 286–293.
174. *Салееў, В. А.* Апостал духоўнасці на беларускай зямлі / В. А. Салееў // Адукацыя і выхаванне. – 1998. – № 3. – С. 7–13.
175. *Салтыков-Щедрин, М. Е.* Собрание сочинений : в 10 т. / М. Е. Салтыков-Щедрин ; под общ. ред. С. А. Макашина, К. И. Тюнькина. – М. : Правда, 1988. – Т. 3. – 573 с.
176. *Самарцев, О. Р.* Творческая деятельность журналиста: очерки теории и практики : учеб. пособие / О. Р. Самарцев ; под общ. ред. Я. Н. Засурского. – М. : Акад. проект, 2007. – 526 с.
177. *Самусевіч, В. М.* Рубрыка «Калонка рэдактара»: змястоўна-структурны і стылістычны аспекты / В. М. Самусевіч // Слова ў кантэксце часу: да 85-годдзя прафесара А. І. Наркевіча : зб. навуц. прац : у 2 т. / Беларус. дзярж. ун-т ; пад агул. рэд. В. І. Іўчанкава. – Мінск, 2014. – Т. 1. – С. 395–407.

178. Сантильян Трухильо Моника Лусия. Особенности отражения в национальной фотожурналистике молодежных андеграундных субкультур Эквадора : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Сантильян Трухильо Моника Лусия ; Рос. ун-т дружбы народов. – М., 2011. – 18 с.
179. Сахнова, Е. Б. Жанр интервью и его модификации / Е. Б. Сахнова // Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Сер.: Филология. Журналистика. – 2013. – Т. 13, вып. 4. – С. 98–103.
180. Сидоренко, Н. Н. Фотография как образный документ времени / Н. Н. Сидоренко // Фотография в прессе: проблемы истории, теории и фотожурналистского мастерства : тез. докл. Всесоюз. науч.-практ. конф., Киев, 4–6 апр. 1989 г. : в 2 ч. / Киев. гос. ун-т ; науч. ред. А. З. Москаленко ; ред.-сост. Б. И. Черняков. – Киев, 1989. – Ч. 2. – С. 44–45.
181. Симкачева, М. В. Профессионализм журналиста: трансформация понятия, модели практического воплощения : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / М. В. Симкачева ; Казан. гос. ун-т. – Казань, 2006. – 24 с.
182. Синицын, Е. Л. «Я веду репортаж...» / Е. Л. Синицын. – М. : Искусство, 1983. – 143 с.
183. Скибицкая, Л. Специфика функционирования очерка в газетах Беларуси / Л. Скибицкая // Журналістыка-2013: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 15-й Міжнарод. навука.-практ. канф., Мінск, 5–6 снеж. 2013 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Ін-т журналістыкі ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 66–69.
184. Слободчиков, В. И. Психология человека: введение в психологию субъективности : учеб. пособие / В. И. Слободчиков, Е. И. Исаев. – М. : Школа-Пресс, 1995. – 383 с.
185. Слука, А. Г. Беларуская журналістыка : вучэб. дапам. : у 3 ч. / А. Г. Слука. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т, 2000–2009. – Ч. 2. – 2003. – 233 с.
186. Слука, А. Г. Беларуская журналістыка : падручнік / А. Г. Слука. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т, 2011. – 447 с.
187. Слука, О. Конфронтация в современной коммуникации / О. Слука // Журналістыка-2015: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 17-й Міжнарод. навука.-практ. канф., Мінск, 12–13 лістап. 2015 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Ін-т журналістыкі ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 351–356.
188. Советский энциклопедический словарь : ок. 80 000 слов / гл. ред. А. М. Прохоров. – 4-е изд. – М. : Совет. энцикл., 1986. – 1599 с.
189. Современная журналистика: дискурс профессиональной культуры : темат. сб. ст. и материалов / Урал. гос. ун-т ; под ред. В. Ф. Олешко. – Екатеринбург : Филантроп, 2005. – 320 с.
190. Сорокин, П. Человек. Цивилизация. Общество : пер. с англ. / П. Сорокин ; общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонов. – М. : Политиздат, 1992. – 542 с.
191. Социологический энциклопедический словарь / ред.-координатор Г. В. Осипов. – М. : Инфра-М : Норма, 1998. – 480 с.
192. Справочник молодого журналиста / И. А. Зотов [и др.]. – М. : РИА Новости, 2010. – 510 с.
193. СССР на стройке, [1930–1949] [Изоматериал] : ил. изд. нового типа / [сост.: В. Гоникберг, А. Мещеряков]. – М. : Агей Томеш, 2011. – 375 с.
194. Станиславский, К. С. Из заметок об артистической этике и дисциплине / К. С. Станиславский // Собр. соч. : в 8 т. – М., 1958. – Т. 5 : Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания, 1877–1917. – С. 418–436.
195. Стахов, М. Т. Техника фотожурналистики / М. Т. Стахов. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1983. – 111 с.
196. Степин, В. С. Философия науки и техники : учеб. пособие / В. С. Степин, В. Г. Горохов, М. А. Розов. – М. : Гардарики, 1996. – 399 с.
197. Стил, Э. Лучшие фотографии мира и истории создания их работ. Фотожурналистика [Изоматериал] : пер. с англ. / Э. Стил. – М. : Арт-Родник, 2006. – 174 с.
198. Столович, Л. Н. Жизнь – творчество – человек: функции художественной деятельности / Л. Н. Столович. – М. : Политиздат, 1985. – 415 с.
199. Стральцоў, Б. В. Метад і жанр: асновы творчага майстэрства журналіста : вучэб. дапам. / Б. В. Стральцоў. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т, 2002. – 116 с.
200. Стральцоў, Б. В. Публіцыстыка. Жанры. Майстэрства / Б. В. Стральцоў. – Мінск : Выд-ва Беларус. дзярж. ун-та, 1977. – 334 с.

201. *Стрельцов, Б. В.* Основы публицистики. Жанры : учеб. пособие / Б. В. Стрельцов. – Минск : Университетское, 1990. – 239 с.
202. *Сунь Фэн.* Китайская фотожурналистика как важное средство создания объективного образа Китая : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Сунь Фэн ; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2010. – 99 л.
203. *Тарабукин, Н. М.* Смысл иконы / Н. М. Тарабукин. – М. : Изд-во Православ. братства свт. Филарета Моск., 1999. – 224 с.
204. *Тарковский, А.* О кинообразе / А. Тарковский // Искусство кино. – 1979. – № 3. – С. 80–96.
205. Творческий процесс и художественное восприятие : сборник / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изучения художеств. творчества ; редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.) [и др.]. – Л. : Наука, 1978. – 278 с.
206. *Теплова, В. А.* Православие и культура Беларуси / В. А. Теплова // Пять лет Союзу Беларуси и России : материалы науч.-практ. семинара, Москва, 17 апр. 2002 г. / Ин-т стран СНГ. – М., 2003. – С. 77–82.
207. *Тепляшина, А. Н.* Художественно-эстетический эффект современной газетной публицистики / А. Н. Тепляшина // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 9, Филология, востоковедение, журналистика. – 2013. – Вып. 3. – С. 266–274.
208. *Тертычный, А. А.* Жанры периодической печати : учеб. пособие / А. А. Тертычный. – Изд. 4-е, испр. и доп. – М. : Аспект Пресс, 2011. – 319 с.
209. *Тертычный, А. А.* Состояние и перспективы развития системы жанров российских СМИ [Электронный ресурс] / А. А. Тертычный // Медиаскоп. – 2010. – № 4. – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/675>. – Дата доступа: 22.07.2016.
210. Техника и технологии СМИ : курс лекций : в 3 ч. / Могилев. гос. ун-т. – Могилев : Издат. центр МГУ, 2009. – Ч. 1 : Основы фотожурналистики / авт.-сост. С. В. Дорошевич. – 123 с.
211. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / гл. ред.: Б. М. Волин, Д. Н. Ушаков ; под ред. Д. Н. Ушакова. – М. : Совет. энцикл., 1935–1940. – Т. 1. – 1935. – LXXVI, 1568 стб.
212. *Третьяков, С.* Джонни (Джон Хартфильд) / С. Третьяков // Люди одного костра: литературные портреты / С. Третьяков. – М., 1936. – С. 23–36.
213. *Тулунов, В. В.* Изобразительная журналистика в газете : учеб. пособие / В. В. Тулунов. – Воронеж : Кварта : Воронеж. гос. ун-т, 2012. – 183 с.
214. *Тынянов, Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
215. *Уланова, М. А.* Интернет-журналистика : практ. рук. : учеб. пособие / М. А. Уланова. – М. : Аспект Пресс, 2014. – 238 с.
216. *Ученова, В. В.* Беседы о журналистике / В. В. Ученова. – М. : Молодая гвардия, 1978. – 206 с.
217. *Фейербах, Л.* Избранные философские произведения : в 2 т. / Л. Фейербах. – М. : Госполитиздат, 1955. – Т. 1. – 676 с.
218. Философский энциклопедический словарь / ред.-сост.: Е. Ф. Губский [и др.]. – М. : Инфра-М, 2003. – 574 с.
219. *Фомичева, И. Д.* Журналистика и общественное мнение / И. Д. Фомичева // Основные понятия теории журналистики: новые подходы к проблеме / И. Д. Фомичева [и др.] ; Моск. гос. ун-т ; под ред. Я. Н. Засурского. – М., 1993. – Гл. 5. – С. 137–165.
220. Фотовыставка «Война ворует детство» [Электронный ресурс] // Korrespondent.net. – Режим доступа: blogs.korrespondent.net/celebrities/blog/elukatsky. – Дата доступа: 05.02.2012.
221. Фотография в прессе: проблемы истории, теории и фотожурналистского мастерства : тез. докл. Всесоюз. науч.-практ. конф., Киев, 4–6 апр. 1989 г. : в 2 ч. / науч. ред. А. З. Москаленко ; ред.-сост. Б. И. Черняков. – Киев : Киев. гос. ун-т, 1989. – Ч. 2. – 96 с.
222. Фотография: всемирная история / пер. с англ. Д. Карризи ; под ред. Д. Хэкинг. – М. : Мagma, 2014. – 576 с.
223. Фотография: проблемы поэтики / Ю. Богомолов [и др.] ; сост. В. Т. Стигнеев. – Изд. 5-е. – М. : URSS : Ленанд, 2015. – 291 с.
224. Фотография : энцикл. справ. / редкол.: П. И. Бояров [и др.] ; худож. В. Г. Загородный. – Минск : Беларус. энцикл., 1992. – 397 с.

225. *Фрольцова, Н. Т.* «Золотое сечение» фотографии / Н. Т. Фрольцова // «Золотое сечение» фотографии : пособие / Белорус. гос. ун-т ; сост. В. И. Шимолин ; под ред. Н. Т. Фрольцовой. – Минск, 2015. – С. 7–29.

226. *Фрольцова, Н. Т.* Идеологические аспекты потребления продукции медиа при пост-модерне / Н. Т. Фрольцова // Журналістыка-2015: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 17-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 12–13 лістап. 2015 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Ін-т журналістыкі ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 39–43.

227. *Фрост, К.* Дизайн газет и журналов : пер. с англ. / К. Фрост. – М. : Университет. кн., 2008. – 231 с.

228. *Фротшер, Х.* Фотоинформация: проблемы жанра / Х. Фротшер // Демократ. журналист. – 1977. – № 8. – С. 20–21.

229. *Хартоши, С.* Эдгар По : [Изоматериал] : [портрет] / С. Хартоши // Фотография : энцикл. справ. / редкол.: П. И. Бояров [и др.] ; худож. В. Г. Загородный. – Минск, 1992. – С. 61.

230. *Чепурняк, Т.* Инфографика как форма визуализации научной информации (на материалах сайта издания «День») / Т. Чепурняк // Журналістыка-2015: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 17-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 12–13 лістап. 2015 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Ін-т журналістыкі ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 43–46.

231. *Чернышевский, Н. Г.* Эстетические отношения искусства к действительности (диссертация) / Н. Г. Чернышевский // Полн. собр. соч. : в 15 т. – М., 1949. – Т. 2 : Статьи и рецензии, 1853–1855. – С. 5–92.

232. *Чудаков, Г.* Родоначальник фоторепортажа в России / Г. Чудаков // Совет. фото. – 1988. – № 9. – С. 34–37.

233. *Шакиров, А. И.* Трансформация журналистики в условиях «визуального поворота» / А. И. Шакиров, Г. Р. Сафиуллина // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. – 2015. – № 5, вып. 94. – С. 425–431.

234. *Шаповал, Ю. Г.* Изобразительные средства фото- и тележурналистики : учеб. пособие / Ю. Г. Шаповал. – Львов : Львов. гос. ун-т, 1986. – 49 с.

235. *Шаповал, Ю. Г.* Изобразительная журналистика / Ю. Г. Шаповал. – Л. : Вища шк. : Изд-во при Львов. ун-те, 1988. – 172 с.

236. *Шаповал, Ю. Г.* Комментарий в фотожурналистике / Ю. Г. Шаповал // Фотография в прессе: проблемы истории, теории и фотожурналистского мастерства : тез. докл. Всесоюз. науч.-практ. конф., Киев, 4–6 апр. 1989 г. : в 2 ч. / Киев. гос. ун-т ; науч. ред. А. З. Москаленко ; ред.-сост. Б. И. Черняков. – Киев, 1989. – Ч. 2. – С. 14–15.

237. *Шаповал, Ю. Г.* Фотопублицистика в периодической печати : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Ю. Г. Шаповал ; Львов. гос. ун-т. – Львов, 1975. – 19 с.

238. *Шейнов, В. П.* Искусство управлять людьми / В. П. Шейнов. – М. : АСТ ; Минск : Харвест, 2007. – 512 с.

239. *Шимолин, В. И.* Белорусская журналистика в структуре мирового электронного коммуникационного пространства / В. И. Шимолин // Весн. БДУ. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2012. – № 3. – С. 57–61.

240. *Шимолин, В. И.* Жанры фотожурналистики в региональной прессе / В. И. Шимолин // Рэгіянальная прэса: традыцыі, вопыт, перспектывы : матэрыялы Рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 27 кастр. 2007 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2007. – С. 111–113.

241. *Шимолин, В. И.* Король репортажа В. А. Гиляровский – фотожурналист / В. И. Шимолин // Журналістыка-2014: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 16-й Міжнар. навук. канф., Мінск, 4–5 снеж. 2014 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Ін-т журналістыкі ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 96–99.

242. *Шимолин, В. И.* Мастерство фотожурналиста: от теории к практике / В. И. Шимолин // Журналістыка-2013: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 15-й Міжнар. навук. канф., Мінск, 5–6 снеж. 2013 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Ін-т журналістыкі ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 41–43.

243. *Шимолин, В. И.* Образная публицистика / В. И. Шимолин. – Минск : Белорус. гос. ун-т, 2013. – 205 с.

244. *Шимолин, В. И.* Основы фотожурналистики : учеб.-метод. пособие / В. И. Шимолин. – Минск : Белорус. гос. ун-т, 2009. – 260 с.

245. Шимолін, В. І. Фоторепортеры в солдатских шинелях / В. І. Шимолін // Беларус. думка. – 2014. – № 6. – С. 32–37.
246. Шимолін, В. І. Композиция портрета и образ современника / В. І. Шимолін // Рэгіянальныя СМІ ў сучаснай інфармацыйнай прасторы : матэрыялы Рэсп. навук.-практ. семінара, Мінск, 2–3 чэрв. 2011 г. – Мінск, 2011. – С. 72–77.
247. Шимолін, В. І. Жанры фотажурналістыкі в региональной прессе / В. І. Шимолін // Рэгіянальная прэса: традыцыі, вопыт, перспектывы : матэрыялы Рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 27 кастр. 2007. – С. 111–113.
248. Шимолін, В. І. Фотажурналістыка будучага: тэндэнцыі і перспектывы / В. І. Шимолін // Наўка і аўразаванне в ўмовах сацыяльна-эканамічнай трансфармацыі грамадства : матэрыялы Х Міжнарод. наўч.-метод. канф., г. Мінск, 17 мая 2007 г. – Мінск, 2007. – С. 241–246.
249. Шимолін, В. І. Жанравы-тэматычная палітра епархіяльных ведамасцей Северо-Западнага края : другая паловіна ХІХ – пачаток ХХ в. / В. І. Шимолін // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагагіка. – 2009. – № 2. – С. 105–107.
250. Шимолін, В. І. Точка зглянення на беларускую фатаграфію з цэнтра Еўропы / В. І. Шимолін // Журналістыка-2011 : стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 13-й Міжнарод. наўч.-практ. канф., прысвеч. 90-годдзю БДУ. – Мінск, 2011. – С. 37–41.
251. Шимолін, В. І. Фотажурналістыка «горячых крочак» : дакументальнасць атражэння і свабода інтэрпрэтацыі / В. І. Шимолін // Міжнародная журналістыка-2012: сучаснае становішча і напраўлення развіцця : матэрыялы міжнарод. наўч.-практ. канф., Мінск, 17 фебр. 2012 г. – Мінск, 2012. – С. 171–175.
252. Шимолін, В. І. Электронная фотажурналістыка в ўмовах канвергенцыі камунікацыйнага прастранства / В. І. Шимолін // Журналістыка-2012 : стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 14-й Міжнарод. наўч.-практ. канф. – Мінск, 2012. – С. 42–47.
253. Шимолін, В. І. Культурнае развіццё як фактар прафесійнага росту фотажурналіста / В. І. Шимолін // Журналістыка-2010 : стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 12-й Міжнарод. наўч.-практ. канф., Мінск, 8–9 снеж. 2010 г. – Мінск, 2010. – С. 35–38.
254. Шимолін, В. І. Епархіяльная пецать в культурным прастранстве Беларусі (другая паловіна ХІХ – пачаток ХХ в.) / В. І. Шимолін // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагагіка. – 2007. – № 3. – С. 84–88.
255. Шимолін, В. І. Аблічальнае напраўленне публікацый епархіяльных ведамасцей на рубяжы ХІХ – пачатку ХХ в. / В. І. Шимолін // Журналістыка-2009 : стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 11-й Міжнарод. наўч.-практ. канф., прысвеч. 65-годдзю фак. журналістыкі, Мінск, 3–4 снеж. 2009 г. – Мінск, 2009. – С. 50–54.
256. Шимолін, В. І. Беларуская журналістыка в структуры светавога электроннага камунікацыйнага прастранства / В. І. Шимолін // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагагіка. – 2012. – № 3. – С. 57–61.
257. Шимолін, В. І. Добродетелі праваславнай хрысціянскай жыцця в епархіяльнай пецатцы Северо-Западнага края (канец ХІХ – пачаток ХХ в.) / В. І. Шимолін // Журналістыка-2008 : стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 10-й Міжнарод. наўч.-практ. канф., Мінск, 11–12 снеж. 2008. – Мінск, 2008 г. – С. 53–55.
258. Шимолін, В. І. Праваславная перыодыка і школьнае аўразаванне в Беларусі : другая паловіна ХІХ – пачаток ХХ вв. / В. І. Шимолін // Журналістыка-2007 : надзённыя праблемы, перспектывы : матэрыялы 9-й Міжнарод. наўч.-практ. канф., Мінск, 6–7 снеж. 2007 г. – Мінск, 2007. – С. 369–371.
259. Шимолін, В. І. Духовныя ценнасці праваславя в культуры беларускага народа. Сістэмны аналіз беларускіх епархіяльных ведамасцей другой паловіны ХІХ – пачатку ХХ в. / В. І. Шимолін. – Мінск : Изд. цэнтр БГУ, 2008. – 160 с.
260. Шимолін, В. І. Фотажурналістыка : учеб. праграма для спец. 1-23 01 73 «Средства массовой информации» / БГУ ; сост. В. І. Шимолін. – Мінск : [б. и.], 2009. – 12 с.
261. Шимолін, В. І. Основы фотажурналістыкі : учеб.-метод. пособие / В. І. Шимолін. – Мінск : БГУ, 2009. – 264 с.
262. Шимолін, В. І. У истоков беларуской пецатцы : епархіяльныя ведамасці другой паловіны ХІХ – пачатку ХХ в. / В. І. Шимолін. – Мінск : БГУ, 2010. – 199 с.
263. Шимолін, В. І. Д. В. Скрынчэнко – праваславны просветіцель, історык, публіцыст / В. І. Шимолін // Журналістыка-2005: на скрыжаванні часу і прасторы : матэрыялы 242

7-й Міжнар. навук.-практ. канф., прысвеч. 80-годдзю Беларус. радыё і 50-годдзю Беларус. тэлебачання, Мінск, 1–2 снеж. 2005 г. – Мінск, 2005. – С. 197–199.

264. Шимолін, В. І. «Белые пятна» в истории «...Епархиальных ведомостей» / В. И. Шимолін // Журналістыка-2006 : тэорыя, практыка, творчасць : матэрыялы 8-й Міжнар. навук.-практ. канф., прысвеч. 85-годдзю БДУ, Мінск, 1–2 снеж. 2006 г. – Мінск, 2006. – С. 242–244.

265. Шимолін, В. І. Фотожурналистика XXI века: от какого наследства мы отказываемся? / В. И. Шимолін // Метадалагічныя аспекты масавай камунікацыі. – Мінск, 2013. – Вып. 2. – С. 50–60.

266. Шимолін, В. І. Образная публицистика / В. И. Шимолін ; Беларус. гос. ун-т. – Мінск : БГУ, 2013. – 208 с.

267. Шимолін, В. І. Подвиг редактора Николая Стернина / В. И. Шимолін // Рэсп. навук.-практ. канф., прысвеч. 90-годдзю газеты «Звязда» і 80-годдзю газеты «Советская Белоруссия». – Мінск, 2007. – С. 83–88.

268. Шимолін, В. І. Становление фотожурналиста в контексте вузовского образования / В. И. Шимолін // Жыццём і словам прысягаючы... : да 90-годдзя заслуж. работніка адукацыі Рэсп. Беларусь Міхася Яўгенавіча Цікоцкага : зб. навук. прац. – Мінск, 2012. – С. 576–581.

269. Шимолін, В. І. Мастерство фотожурналиста: от теории к практике / В. И. Шимолін // Журналістыка-2013 : стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 15-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 5–6 снеж. 2013 г. – Мінск, 2013. – С. 41–43.

270. Шимолін, В. І. Коммуникативно-жанровая палітра газетных публікацый как фактор роста популярности печатного издания // Национальные медиахолдинги в контексте реализации государственной информационной политики : материалы науч.-практ. конф., Минск, 25 окт. 2013 г. – Мінск, 2014. – С. 144–147.

271. Шимолін, В. І. Фоторепортеры в солдатских шинелях / В. И. Шимолін // Беларус. думка. – 2014. – № 6. – С. 32–36.

272. Шимолін, В. І. Лицо вузовской прессы в зеркале актуальных проблем и традиций прошлого / В. И. Шимолін // Корпоративная пресса в системе СМИ Республики Беларусь: традиции, опыт, пути развития : материалы Респ. науч.-практ. конф., Минск, 1–2 нояб. 2013 г. – Мінск, 2014. – С. 236–242.

273. Шимолін, В. І. Китайская фотожурналистика: когда история предсказывает будущее / В. И. Шимолін // Международная журналистика-2015: формирование информационного пространства партнерства от Владивостока до Лиссабона и медиа : материалы 4-й Международ. науч.-практ. конф., Минск, 19 февр. 2015 г. – Мінск, 2015. – С. 321–325.

274. Шимолін, В. І. Просветительский аспект публикаций белорусских епархиальных ведомостей / В. И. Шимолін // Христианство в Беларуси: история и современность : сб. науч. ст. – Мінск, 2014. – С. 222–228.

275. Шимолін, В. І. Искусство художественного документализма / В. И. Шимолін // Современная журналистика : методология, творчество, перспективы : сб. науч. ст. – Мінск, 2008. – С. 143–160.

276. Шимолін, В. І. Фотомонтаж как жанр документального искусства / В. И. Шимолін // Журналістыка-2015: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 17-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 12–13 лістап. 2015 г. – Мінск, 2015. – С. 104–108.

277. «Золотое сечение» фотографии : пособие / сост. В. И. Шимолін ; под ред. Н. Т. Фрольцовой. – Мінск : БГУ, 2015. – 159 с.

278. Шимолін, В. І. Образ и жанр в формате фотожурналистики / В. И. Шимолін // «Золотое сечение» фотографии : пособие. – Мінск, 2015. – С. 62–74.

279. Шимолін, В. І. Вторая мировая война в зримых образах ее участников и очевидцев / В. И. Шимолін // «Золотое сечение» фотографии : пособие. – Мінск, 2015. – С. 152–158.

280. Шимолін, В. І. Франциск Скорина: московский след / В. И. Шимолін // Беларус. думка. – 2016. – № 2. – С. 86–91.

281. Шимолін, В. І. Метаморфозы таланта: писатель, художник, фотограф / В. И. Шимолін // Визуально-семантические средства современной медиаиндустрии : материалы Респ. науч.-практ. конф., Минск, 20–21 марта 2015 г. – Мінск, 2015. – С. 193–196.

282. Шимолін, В. І. Мегафотожурналистика в период визуальной эволюции мультимедийного пространства нового времени / В. И. Шимолін // Журналістыка ў суладдзі з жыццём : да 90-годдзя заслуж. дзеяча культуры Рэсп. Беларусь, д-ра філал. навук, праф. Барыса Васільевіча Стральцова : зб. навук. прац. – Мінск, 2016. – С. 174–178.

283. *Энгельс, Ф.* Анти-Дюринг / Ф. Энгельс // Соч. : в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – 2-е изд. – М., 1961. – Т. 20. – С. 5–338.

284. *Эйзенштейн, С. М.* Избранные статьи / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1986. – 455 с.

285. *Юодакис, В. А.* Становление и развитие фотографии в Литве (1854–1940 гг.) / В. А. Юодакис // Фотография в прессе: проблемы истории, теории и фотожурналистского мастерства : тез. докл. Всесоюз. науч.-практ. конф., Киев, 4–6 апр. 1989 г. : в 2 ч. / Киев. гос. ун-т ; науч. ред. А. З. Москаленко ; ред.-сост. Б. И. Черняков. – Киев, 1989. – Ч. 1. – С. 40–42.

286. *Юодакис, В. А.* Фотожурналистика: целевой подход к исследованию / В. А. Юодакис // Фотография в прессе: проблемы истории, теории и фотожурналистского мастерства : тез. докл. Всесоюз. науч.-практ. конф., Киев, 4–6 апр. 1989 г. : в 2 ч. / Киев. гос. ун-т ; науч. ред. А. З. Москаленко ; ред.-сост. Б. И. Черняков. – Киев, 1989. – Ч. 2. – С. 27–28.

287. *Cassell, E. J.* The nature of suffering and the goals of medicine / E. J. Cassell. – N. Y. : Oxford Univ. Press, 1994. – XVI. – 254 p.

288. *Metzler, K.* Creative interviewing the writers guide to gathering information by asking questions / K. Metzler. – 2nd ed. – Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1989. – XVI. – 208 p.

289. *Ravetz, J. R.* Scientific knowledge and its social problems / J. R. Ravetz. – New Brunswick : Transaction Publ., 1996. – XXVIII. – 449 p.

290. *Savatsky, J.* How to ask powerful questions : / J. Savatsky ; Европ. центр журналистики. – Маастрихт, 2000.

291. *Czartoryska, U.* 125 lat fotografii. Co pisano o wynalazku fotografii? / U. Czartoryska // Fotografia. – 1964. – № 10. – S. 220–222.

Образец бланка-задания на выполнение лабораторной работы

Белорусский государственный университет

Институт журналистики

Лабораторная работа № 1

ЖАНРЫ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

В РЕГИОНАЛЬНОЙ ПРЕССЕ

по материалам газеты «.....» за 20.... г.

Выполнил (а).....

Курс, группа №.....

Номер газеты	Жанр фотожурналистики					
	Фото- заметка	Фото- интервью	Фото- репортаж	Фотокор- респонден- ция	Фото- очерк	Фото- эссе
Всего						
%						

2 стр.

ВЫВОДЫ и

РЕКОМЕНДАЦИИ:

Белорусский государственный университет
Институт журналистики

Лабораторная работа № 2
ЖАНРЫ ФОТОГРАФИЙ
В РЕГИОНАЛЬНОЙ ПРЕССЕ

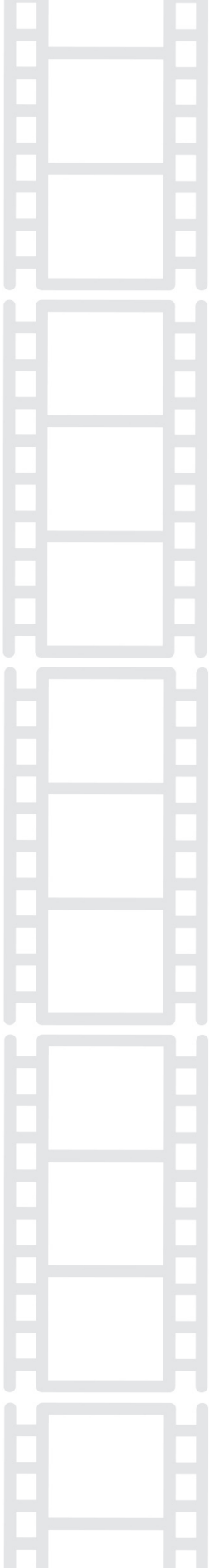
по материалам газеты «.....» за 20... г.

Выполнил (а).....

Курс, группа №.....

Номер газеты	Жанр фотографии					
	Фото- портрет	Фото- пейзаж	Фото- натюрморт	Фото- монтаж	Фото- коллаж	Всего
5						
8						
Всего						100 %
%						

ВЫВОДЫ и
РЕКОМЕНДАЦИИ



СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. СТАНОВЛЕНИЕ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ВИДА ХУДОЖЕСТВЕННО- ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА	7
1.1. Теоретические основы и методологические принципы исследования.....	8
1.2. Гносеологические основы историографии фотожурналистики.....	35
1.3. Объективные факторы актуализации творческой деятельности фотожурналиста.....	60
ГЛАВА 2. МЕГАФОТОЖУРНАЛИСТИКА В ЭПОХУ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ	73
2.1. Концептуальные основы функционирования жанров современной фотожурналистики	74
2.2. Преобразование жанровых признаков фотографии в фотожурналистике	103
2.3. Жанровые модели фотожурналистики: идентификация, систематизация, оптимизация.....	129
Аналитические жанры фотожурналистики.....	155
Художественно-публицистические жанры фотожурналистики.....	159
ГЛАВА 3. ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В СОВРЕМЕННОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКЕ	169
3.1. Белорусская фотожурналистика: исторические корни, современные методы творчества и перспективы развития.....	170
3.2. Фотожурналистика: уроки прошлого, современность и перспективы.....	192
3.3. Фотожурналистика Новейшего времени в процессе конвергенции печатных СМИ и интернета	206
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	227
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	231
ПРИЛОЖЕНИЕ	245

На *первой* стороне обложки: фото Юрия Иванова
На *четвертой* стороне обложки: фото Ирины Ивашко

Научное издание

Шимолин Виктор Иванович

**ФОТОЖУРНАЛИСТИКА
В ПРОЦЕССЕ ТРАНСФОРМАЦИИ
МЕДИАПРОСТРАНСТВА**

Ответственный за выпуск *Е. А. Логвинович*

Художник обложки *Т. Ю. Таран*

Технический редактор *Т. К. Раманович*

Компьютерная верстка *В. Н. Васиной*

Корректор *Е. И. Бондаренко*

Подписано в печать 27.10.2017. Формат 70×100/16. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 19,99. Уч.-изд. л. 25,7.

Тираж 100 экз. Заказ 700.

Белорусский государственный университет.

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.

Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Республиканское унитарное предприятие

«Издательский центр Белорусского государственного университета».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.

Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.