

ВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ПЕЧАТНЫХ СМИ: ОБЪЕКТИВНЫЕ СЛОЖНОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ

© 2007 А.А. Колосов

Воронежский государственный университет

ЭВОЛЮЦИЯ ФОТОГРАФИИ И ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

Десятки тысяч негативов, полученных в XIX веке на стеклянных пластинах и дошедших до нас в идеальном состоянии, свидетельствуют о юном возрасте одного из самых массовых увлечений человечества. Споры о важности одних и второстепенности других процессов вокруг него и внутри его, как среди непосредственных создателей фотоизображений, так и среди пассивных зрителей, лишь подтверждают бурное развитие этого феномена, хотя некоторые спорщики предрекают фотографии скорую кончину.

В отличие от Ньепса, получившего изображение на металлической пластине, покрытой раствором асфальта в лавандовом масле, Ж. Дагер и Талбот в качестве светочувствительного слоя использовали йодистое серебро. С помощью дагерротипии получался позитивный отпечаток, исключая возможность изготовления копий. В процессе получения изображения способом калотипии Талбота изготавливался негатив, с которого можно было тиражировать практически любое количество копий.

“С пришествием отпечатков на бумаге появилась возможность размножения фотоизображений, интерес к фотографии среди издателей и газетчиков вскоре перерос в деловое стремление воспользоваться новшеством по-настоящему. В книгах и периодических изданиях фотоснимков становилось все больше, особенно с 1850-х гг., вслед за появлением настоящей фотопечати. Стремительное развитие средств сообщения, подъем туризма и международной торговли, совпавшие по времени с успехами фотографии, способствовали ее распространению” [1, 111].

Бурно и плодотворно развивающаяся фототехника позволила человеку с фотоаппаратом стать незаменимым членом научных экспедиций, свидетелем и летописцем военных кампаний, исследователем жизни неизвестных миру племен и

народов. Изобретение шторно-щелевого затвора (в первых камерах роль затвора выполняла передняя крышка объектива) открыло для фотографии, ранее отражавшей лишь неподвижные объекты, захватывающий по красоте и непредсказуемости мир движений. Во второй половине XIX в. зарождается репортажная фотография: англичанин Р. Фентон снимает Крымскую войну 1853–1856 гг., М. Брейди и А. Гарднер – гражданскую войну 1861–1865 гг. в Соединенных Штатах Америки. От незамысловатого или вычурного постановочного портрета фотографы устремляются к поиску новых изобразительных форм и решений, присущих только фотографии, – все в меньшей степени сказывается в творчестве ярких фотомастеров того времени подражание живописи. Фотография обретает свой язык изобразительных средств, в ней отчетливо формируются и развиваются новые принципы художественных решений, основанные на ее документальной сущности.

Сотни безвестных ныне фотографов в десятках российских городов принялись осваивать и развивать новое ремесло. Некоторым из них уже через несколько лет удалось возвысить его до уровня искусства. Российские фотографы участвуют в издании специальных фотографических журналов и альманахов, усовершенствуют и конструируют фотографическую технику и оптику, активно экспонируют свои работы на региональных, общероссийских и международных выставках.

К концу XIX века в России издается около двух десятков фотографических журналов. Практически в каждом губернском городе с развитыми промышленностью и торговлей открываются фотографические заведения – прообразы нынешних фотоателье и фотолабораторий. В них клиенты могли заказать студийный портрет, съемку на природе, купить уже готовые пейзажи или виды города. Владельцами и учредителями таких фотомастерских становятся, как

правило, высококлассные инженеры, тяготеющие к искусству, профессиональные художники, талантливые выходцы из народа, в детские годы прошедшие выучку у первых в России известных мастеров.

Одной из самых ярких личностей в истории отечественной фотографии второй половины XIX — первой половины XX вв., несомненно, является Максим Петрович Дмитриев. Незаконнорожденный сын крепостной дворовой девки из Кирсановского уезда Тамбовской губернии появился на свет 9 августа 1858 года, за два с половиной года до отмены крепостного права в России. В 15 лет, учеником фотографа Императорского дома, мастера Московского живописного цеха Михаила Петровича Настюкова, он начинает изучать азы светописа и уже через несколько месяцев проходит путь от мойщика стекол для фотографических пластин до первого помощника Михаила Петровича. В это же время Максим Дмитриев посещает воскресные рисовальные классы Строгановского художественного училища, самостоятельно изучает историю отечественной живописи и архитектуры. Уже через год хозяин берет его с собой для работы в фотографическом павильоне на Нижегородскую ярмарку. Здесь и состоялось судьбоносное знакомство Максима Дмитриева с известным фотографом-художником Андреем Осиповичем Карелиным, выпускником Санкт-Петербургской Академии художеств. Опытный мастер заметил талантливого юношу и в 1879 году пригласил его к себе на работу.

Невероятные по сложности одного только технического осуществления, фотоэкспедиции Максима Дмитриева заставляют преклоняться перед его талантом, трудоспособностью и патриотизмом тем искреннее, чем очевиднее становится бурный процесс эволюции техники, оптики и фотоматериалов. Не всякому современному фотографу, оснащенному легкой и компактной техникой, по плечу то, что осуществил Максим Петрович в конце XIX века. Пройти, проплыть, проехать от истоков до устья Волги с многопудовым грузом, который составляли громоздкие деревянные крупногабаритные фотоаппараты, тяжелые и хрупкие фотографические пластины (размером до 50х60 см) — уже испытание не из легких. Оставить в дар современникам и потомкам тысячи изумительных по достоверности, образности высокохудожественных изображений главной русской реки, исторических и природных памятников на ее берегах и народов, ее населявших (потратив на волжские экспедиции около 40 тысяч рублей собственных денег) — разве не альтруистический подвиг! Не обладая наследственными капиталами, Максим

Дмитриев, надо полагать, компенсировал подобные, немислимые не только для бедняков, затраты, выполняя фотографические заказы для состоятельных соотечественников.

Некоторые современные исследователи называют Максима Петровича Дмитриева основателем отечественного фоторепортажа. На чем основываются эти утверждения? Снимки Дмитриева достоверны, исторически документальны, технически безупречны, образны. Выполненные им в XIX веке портреты купцов, писателей, старообрядцев, обитателей ночлежек, крестьян и рабочих сегодня просто бесценны. Фотохроника голодающего Поволжья, созданная Максимом Дмитриевым в период неурожайных 1891—1892 гг., не претендует на полноту освещения народного бедствия. С громоздким фотоаппаратом и тяжелым грузом фотопластин автор побывал лишь в некоторых, наиболее пострадавших от голода и эпидемий, уездах Нижегородской губернии. О чем он пишет сам в предисловии к фотоальбому “Неурожайный 1891—1892 год в Нижегородской губернии”, изданному в собственной фототипии: “Альбом этот, хотя и не дает полного понятия о положении Нижегородской губернии в бедственный 1891/1892 год, так как заключающиеся в нем снимки с природы касаются лишь некоторых уездов Нижегородской губернии, тем не менее представляет в общем наглядные картины пострадавшего населения губернии и, главным образом, способов помощи ему, оказанной правительством и частными людьми, выразившейся одинаково во всех уездах губернии.

Представляя настоящий альбом публике, смею просить ее быть снисходительной к моему труду, исполненному, насколько мне кажется, добросовестно, но при крайне ограниченных средствах и количестве времени, которое я мог посвятить на его создание” [2].

Фоторепортаж как метод съемки, исключая инсценировки и постановки, вторжение в суть происходящих событий и перекраивание ее на свое усмотрение — явление редкое и маловостребованное со стороны издателей, увы, как в наше время, так и на заре становления визуальной коммуникации.

Двадцатый век стал временем расцвета фотопублицистики. От бесстрастной фиксации событий передовые фотографы переходят к их философскому осмыслению — золотое время искренней фотожурналистики! И это — на фоне великой американской депрессии, не терпящей противоречий коммунистической пропаганды, отупляющего фашизма, лицемерно жиреющего капитализма, тонущей в крови национально-освободительных войн Африки...

Визуальная информация, искренняя (личностная, авторская) фотожурналистика в частности, становится не столько усваиваемым (и принимаемым) на сто процентов посланием, сколько попыткой рассказать о событии через собственное понимание. Своеобразным приборчиком, посылающим в открытое пространство сигнал, по которому близкие или дальние от тебя зрители смогли бы понять, ты “свой” или “чужой”. Бесстрастное (бесчувственное) информирование все еще провозглашается одной из важнейших функций современной журналистики и называется **объективностью**. Кто всерьез верит в этот миф в пору политических, финансовых, корпоративных, религиозных и множества других (очевидных и предполагаемых, успешно скрываемых) договоров, сговоров, воздействий, запугиваний, подкупов, симпатий и антипатий?

Любой искренний и творчески самостоятельный фотожурналист всегда ищет в окружающих его событиях лишь одному ему близкие “элементы, рождающие искру смысла” [5].

У каждого самостоятельного фотожурналиста, фотохудожника – свой “набор” творческих инструментов, свой порядок и свои правила пользования ими.

Людей, одинаково виртуозно владеющих всеми языками вербальной коммуникации, нет, и с этим никто не спорит. Искусственный язык эсперанто, “сконструированный” на упрощенных грамматических основах, мог быть годен лишь для слишком обедненной вербальной коммуникации. Потому и не прижился. Язык визуальной коммуникации только несведущему человеку может показаться “универсальнее” языка вербального. Это касается и черно-белой, и полноцветной фотографии.

Можно взять только один, самый понятный цвет – белый. В разных странах это и цвет чистоты (верности), и цвет траура (скорби), и цвет праздника (радости)...

Пример разного прочтения образа изображаемого объекта: фотография женщины с открытым лицом, кормящей грудью младенца, тоже вызывает совершенно непохожую реакцию у зрителей, молящихся разным богам...

Особенности индивидуального стиля в разных частях света тоже воспринимаются неодинаково: индивидуальность, узнаваемость для художника европеоидной расы – признак высокого мастерства, равноценное проявление для восточноазиатского живописца – незрелое ученичество.

Можно ли говорить о понимании через взаимопроникновение культур и религий, если трудно добиться адекватного прочтения визуаль-

ного послания носителями своей же культуры, своих исторических традиций?

Психология восприятия фотографического изображения, вне всяких сомнений, несколько отличается от индивидуальных особенностей восприятия рисунка, живописи. Но не стоит забывать, что “читать” рисунок человек учился на протяжении тысячелетий, а с фотографией он познакомился чуть более полутора веков тому назад. Многие закономерности и правила этого сложнейшего процесса, как и термины, объясняющие и формулирующие их, перешли в фотографию из живописи. Сегодня многим понятно их несоответствие фотографическому контексту, но вместо скрупулезного устранения различий, вспомнив, что не боги горшки обжигают, некоторые искусствоведы и исследователи пошли по пути конструирования собственных теорий. В их основе, как правило, лежат предположения, бездоказательно возведенные в ранг утверждений, связанные чаще всего с появлением новых полиграфических и фотографических технологий.

Стремительно развивающиеся цифровые технологии в полиграфии и фотографии – это всего лишь инструмент, нещадно сжимающий время, необходимое для производства визуального продукта и доставки его потребителю. В какой-то степени новые технологии работают на снижение качественного несоответствия оригинала и тиражируемой копии. Эволюция потребителя не так стремительна. Массовый зритель-читатель не нуждается, скорее всего, в утомляющем его количестве вербальной и визуальной информации, далеко не всегда полезной и понятной. Размывание типологических границ большинства печатных СМИ, все более похожих друг на друга, не позволяет читателю определиться с выбором издания, отвечающего всем его запросам.

Характер и степень влияния СМИ на читателей не в последнюю очередь, помимо тиража и типа издания, предопределяются, на наш взгляд, уровнем владения обеими сторонами (журналистами и читателями) многокомпонентным универсальным языком общения. Разумеется, универсальность такого языка весьма условна, она ограничивается временем, состоянием общества, степенью “внутриобщественного” или международного доверия. Говоря же об образности, метафоричности и ассоциативности языка визуальной коммуникации, можно представить, что одна и та же фотография, опубликованная в газетах или журналах в разных странах в одно и то же время, может заключать в себе несколько отличающихся друг от друга этических, эстетических, информационных, образных

“сообщений” для читателей, готовых общаться на том или ином уровне.

Новые технологии и идеологии, предопределяющие экономические, культурные и эстетические модели развития любого общества или системы (если они нацелены на положительный результат), чтобы быть принятыми и понятыми (либо понятыми и отвергнутыми), должны пройти обязательную экспертизу. С минимальными потерями интерполироваться в совершенные, но разные по уровню сложности (для разных групп потребителей) знаковые системы, способствующие их лучшему пониманию обществом — что может быть доступнее? В том числе, а может быть, и в первую очередь — понимание через СМИ. Эти инструменты коммуникации должны быть предельно точными и по возможности максимально понятными (для данной группы адресатов), универсальными, вписывающимися в привычную и конструктивную систему общения. Так должно быть, если цели и задачи всех участников коммуникативного процесса искренни, нравственны, созидательны. Читатель, стремящийся получить объективную информацию о происходящих событиях, отбираемую журналистами в строгой пропорции с реалиями, меньше всего может повлиять на происходящее. Правда, если он поймет, что его обманывают, он перестанет покупать газету или журнал, не оправдавший его надежд. Издатели, инвесторы, владельцы печатных СМИ, как правило, основной задачей своей ставят получение максимальной прибыли при минимальных затратах. Для выполнения этой задачи, считают многие из них, любые средства хороши.

Реальные проблемы современной фотожурналистики многоплановы. Они являются результатом не только очевидных (технологических и экономических), но и множества глубинных (нравственных, этических и эстетических) изменений в обществе. Кропотливо изучая и обсуждая их, необходимо ни на минуту не забывать того, что каждый вид человеческой деятельности (особенно — относящийся к деятельности творческой) обязательно переживает разные этапы развития.

Кажется, что самую главную ошибку некоторые исследователи совершают, представляя себе, что вообще можно научиться избавляться от ошибок раз и навсегда.

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 ее часто не носят сущностного характера.

Фотожурналистам, фотохудожникам, фотолюбителям — всем, кто сам любит и умеет снимать и, что вполне понятно, рассматривать фотографии, достаточно универсальности языка изобразительного, понятного без перевода. Правда, достаточно не для полного понимания всей визуальной информации, всех образов, закодированных в любом снимке.

Взаимопонимание всех участников визуальной коммуникации довольно легко осуществимо лишь на уровне простейших изобразительных средств, устоявшихся композиционных правил и свойств отраженного света выявлять, передавать и запечатлевать на любом светочувствительном материале форму и объем объектов.

А путаница в фотографических терминах началась со дня рождения фотографии — 7 января 1839 года. Само изобретение художником Жаком Луи Манде Дагером нового процесса воспроизведения изображений, получаемых чисто “механическим” путем в приборе, похожем на приспособление, известное как “камера-обскура” (лат. “темная комната”), как только не называли еще 39 лет! Вплоть до 1878 года, когда слово “фотография” появилось в Словаре Французской академии, процесс получения изображения на светочувствительных материалах разного свойства с помощью света и оптики, развивавшийся одинаково успешно и интенсивно в разных странах Европы и Америки, именовался по-разному: гелиография (опыты французского изобретателя Ж. Ньепса), дагерротипия, калотипия (талботипия).

После внедрения цифровых технологий в производство газет и журналов заговорили сначала о закате аналоговой фотографии, а вслед за тем даже и о близкой кончине фотожурналистики как таковой. Даже неизбежный выход из коммуникационного процесса самих газет и журналов провозглашали некоторые эксперты в связи с появлением Интернета.

Вот и президент фотоинформационного агентства “Agencia Grazia Neri” Грация Нери в статье “Фотожурналистика сегодня” для интернетовского издания “Photographer” напоминает: “На последнем фестивале фотографии в Перпиньяне в очередной раз была провозглашена смерть фотожурналистики. Гуру фотографии жаловались на отсутствие работы, потерю многими фотоагентствами самостоятельности и их подчиненное положение по отношению к крупнейшим корпорациям, таким как “Corbis”, “Getty” и “Hachette”, которые за последние годы успешно провели кампанию по приобретению и самих агентств, и фотоколлекций, и имидж-банков. На данный момент эта тройка вполне в состоянии влиять на рынок и самостоятельно решать, что

именно достойно публикации, а что — нет” [8]. Это сказано о ситуации в международной фотожурналистике конца XX — начала XXI веков. Правда, в той же статье госпожа Нери высказывает и свое личное мнение по этой проблеме, подтверждая наличие в профессиональных кругах разных точек зрения и на само существование проблемы, и на пути ее разрешения. Являясь владельцем фотоагентства, госпожа Нери хорошо информирована о состоянии дел не только в финансовой области проблемы. Объясняя структурные и организационные изменения и коллизии в этом секторе, она излагает заодно и собственное понимание фотожурналистики: “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* (выделено мною. — А. К.)” [8].

Новостная фотожурналистика, если исходить из предложенной выше схемы, — 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, обнаружившего сенсационную новость).

Репортажная фотожурналистика, по Г. Нери, это почти то же, что и новостная, но растянутая во времени на дни или недели.

“Хороший репортаж — это история, а фотограф должен уметь рассказать эту историю достаточно увлекательно и ярко, не забывая при этом о деталях, иначе получится довольно общий и скучный фотоочерк.

Наконец, мы подошли к предмету **документальной фотографии**. По сути, это тот же репортаж, но уже не заключенный в жесткие временные и редакторские рамки. Именно документальная фотография должна выжить, и именно она, с течением времени, может принести фотографу славу и деньги” [8].

Выходит, что любая визуальная (фотографическая) новость читателю необходима. Фоторепортаж привлечет его в силу своей яркости. А фотоочерк — скучен и поэтому не востребован. Спорное, по меньшей мере, утверждение, формальное и одностороннее, поскольку не учитывается в нем личность автора фотографий. Фоторепортажи с одного и того же события, выполненные разными фотожурналистами (обладающими разным техническим оснащением, опытом, талантом), могут отличаться, как небо от земли.

ВЕРБАЛИЗАЦИЯ И МНОГОУРОВНЕВЫЙ АСПЕКТ ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Не раз приходилось слышать: “Разве можно рассказать фотографию словами? Ее надо смотреть...” Или еще: “Можно ли станцевать архитектуру? Если да, то зачем? Архитектуру лучше смотреть!”

Нечего возразить. Но кто скажет, что нельзя говорить о фотографии словами?

По большому счету, любая попытка вербализации нюансов творчества (даже такого “вербального”, как литературное) встречает как сторонников, так и противников. То же самое можно сказать и о стремлении объяснить словами, “пересказать” музыкальное произведение, кинофильм, балет, картину, фотографию. Что, впрочем, не уменьшает количества таких попыток. Без чего, безусловно, не имело бы полноценного развития искусствоведение. Но совершенно нормально воспринимается высказывание собственного мнения о картине, кинофильме, симфонии, балете, фотографии... на каком бы языке оно ни прозвучало.

Впрочем, есть и другие мнения: “...Хотя мне всегда казалось, что музыка на то и музыка, чтобы впечатление от нее не нуждалось в вербализации, что она открыта людям разных обществ и разных эпох, способным принести в нее каждый собственную интерпретацию именно благодаря заложенной изначально многозначности. Но, не будучи музыковедом, я не осмеливаюсь спорить ни с трактовкой музыкальных произведений, ни с расшифровкой заложенных в них тайных смыслов. Однако не могу не обратить внимания на то, что у некоторых профессиональных музыкантов этот *метод* (выделено мною. — А. К.) вызывает нешуточное раздражение. Так, пианист Михаил Лидский в обширной статье, посвященной “Истории культуры Санкт-Петербурга”, порицает Волкова за постоянное стремление дать музыкальным произведениям словесные интерпретации. «С. Волков, видимо, не желает смириться с непреложным и банальным фактом: Седьмая симфония Шостаковича есть *Седьмая симфония Шостаковича*. Вопрос, о чем она, строго говоря, неправилен в принципе. Можно делиться личными ассоциациями, связанными с музыкальным произведением... так иногда делал и Шостакович... Можно говорить (лучше бы поделкатней) о слышимых в музыке тех или иных настроениях, характерах или идеях. Но ведь у С. Волкова совсем не то: он положительно, уверенно пишет о несуществующем — “*расшифровывает программный смысл без малейшего сомне-*”

ния”. Это ли не профанация?! Ведь получается, что С. Волков не лучше “бойцов культурного фронта”, – только “сторона” другая», – негодует музыкант” [6, 136].

Налицо очередная “терминологическая” путаница. Профессиональный уровень, компетенция и тон разных людей, высказывающихся по одному и тому же вопросу, названы *методом*.

Продуктивных коммуникативных уровней, на самом деле, может быть не так уж и много. Предлагаем наше понимание этого процесса, характерного, как нам кажется, не только для коммуникации визуальной.

Профессиональный – это общение создателей объекта коммуникации. В фотожурналистике – высокопрофессиональные фотографы, признанные авторы, бильдредакторы. У них свой язык общения, своя терминология. Раздражение и негодование – всегда от непонимания. А причин непонимания может быть несколько: разный уровень компетенции, установка на непонимание, а между ними – великое множество нюансов.

Любительский – это общение потребителей объекта коммуникации. Всех без исключения читателей, зрителей. Внутри этой категории участников коммуникативного процесса может возникнуть множество разных групп, характеризующихся близким уровнем культурного развития и приоритетов, пристрастиями, компетенцией и великим множеством нюансов, определяющих желание или нежелание общаться друг с другом, понимать друг друга.

Между этими двумя уровнями коммуникации уместается, в свою очередь, великое множество других, участниками которых могут быть представители профессионалов и любителей в разных вариациях: по возрасту, полу, компетентности, темпераменту, образованию, толерантности, вероисповеданию и тысячам других признаков, определяющих в конце концов качество коммуникации. Поэтому, нам кажется, условное деление всего процесса визуальной коммуникации на профессиональный и любительский уровни обусловлено лишь составом участников, но не качеством процесса.

Вот цитата из дискуссии о воздействии художественного фильма на того или иного зрителя. Обвинить Кшиштофа Занусси, кинорежиссера с мировым именем, в некомпетентности и непонимании визуальной коммуникации нет оснований, но и его позиция далеко не всеми признана единственно верной: “Мне лично как человеку верующему работа Гибсона не нужна. Я вполне могу себе представить реальную картину евангельских событий. Но для меня важнее мистический смысл, а не истори-

ческий. Проблема же в том, что, когда Гибсон пытается передать мистический смысл, сразу чувствуется “ограничение голливудского вкуса”. Например, когда падает капля (или слеза) с неба – я смотрю на это как на немножко дурной вкус. Это дешево... Или то, как показано Воскресение... К сожалению, это немножко примитивно – подобные спецэффекты. <...> Не подумайте, что я просто хочу сделать комплимент православным, но именно Православие почувствовало, что кроме иконы ничто визуальное не может передать мистический смысл в христианстве. <...> Другое дело, что фильм Гибсона обращается прежде всего к публике, которая к религии абсолютно равнодушна. Поэтому им он может принести огромную пользу” [3, 230].

Нам кажется, что в большей степени процесс коммуникации – турбулентный. Некоторое четко выделенное расслоение, автономизация его участников может случиться, скорее теоретически, только на границах явления: с одной стороны – высокопрофессиональные производители, авторы, близкие по духу, с другой – “массовый потребитель”, носитель низкопробного вкуса, невежественный дилетант. Между ними – невообразимо богатый по составу и непредсказуемый по качеству конечного результата смешанный поток визуальной массовой коммуникации. Дух захватывает от возможностей и силы этого явления!

Можно ли подсчитать процентное соотношение “качественных” и “некачественных” уровней в процессе визуальной коммуникации, созидательных и разрушительных? Реально – нет! То, что оказывает положительное воздействие на одних участников процесса, других может раздражать, оскорблять, унижать – в самых крайних проявлениях, как правило.

Пожалуй, искусственное ограничение уровней и каналов коммуникации ведет к неизбежному снижению конечного результата. Но к такому же итогу мы можем прийти, и создавая бесчисленное количество новых инструментов коммуникации, понятых, а скорее, принятых, только ограниченным количеством ее участников, что при глубоком изучении оказывается лишь переименованием на новый лад или в соответствии с новыми веяниями массовой культуры инструментов старых, проверенных временем. А такие процессы, кажется, ничего кроме путаницы в коммуникацию не привносят.

Это, скорее всего, еще одно подтверждение того, что процесс визуальной коммуникации (в том числе) – явление бесконечно многоуровневое. Качество и полнота визуальной коммуникации – явления взаимосвязанные, зависящие не только от задач, поставленных объектами ком-

муникации, но и от степени их готовности к такому многоуровневому общению.

Умение отделять в собственном сознании универсальность одних процессов и явлений от уникальности других — в любом виде творчества — качество необходимое. Для того хотя бы, чтобы понять причины происходящего, их неоднозначное влияние на каждого и неравноценную зависимость от каждого участника интереснейшего явления по имени “фотожурналистика”.

Не имея возможности надеяться на спасительные открытия, рассмотрим некоторые основополагающие, на наш взгляд, компоненты журналистской фотографии.

КАЧЕСТВЕННЫЕ ПРИЗНАКИ ЖУРНАЛИСТСКОЙ ФОТОГРАФИИ

Вне всякого сомнения первым в этом ряду качественных составляющих стоит *документальность*. Великий американский фотограф Ричард Аведон, утверждавший: “...Фотография — не факт, а мнение. Все снимки документальны, ни один из них не правдив”, — в лаконичной формулировке дал возможность всем принявшим это определение толковать принцип документальности по-своему. С точки зрения русского языка, “документальный” — значит, основанный на фактах. Академический “Словарь русского языка” не дает трактовки документальной фотографии, а о документальном фильме говорит следующее: “Документальный фильм — фильм, показывающий подлинные события, факты” [9, 421].

Учитывая тот факт, что кино в определенной степени — это “движущаяся фотография”, дерзнем предположить, что все, запечатленное с помощью фотоаппарата на пленку или матрицу и воспроизведенное затем в том или ином виде без искажений, следует — на основании вышеуказанного утверждения — относить к документальной фотографии. Невозможно же сфотографировать то, чего не происходило на самом деле. Можно предположить, что *неправдивость*, по Аведону, — это и есть *мнение*, право фотографа на собственную интерпретацию события. Неправдивость в данном случае — это не отсутствие в изображении правды как таковой, но правда неполная, субъективная.

Являются ли документальными снимки Макса Альперта “Комбат” и Евгения Халдея “Знамя Победы над Рейхстагом”? Можно ли называть документальными другие снимки фронтовых фотокорреспондентов, отпечатанные для придания им большей выразительности и образности с нескольких негативов?

Самый известный случай в военной отечественной фотожурналистике, не вызывающий

единодушного неприятия, пожалуй, — снимок Дмитрия Бальтерманца “Горе”, в который он, по собственному признанию, впечатал тяжелое трагическое небо, снятое в другое время и в другом месте, нежели основное событие.

Доподлинно также известно, что сюжет “Комбата” — не момент атаки, но и не инсценировка ее, не срежиссированная фотожурналистом постановка. Это съемка, осуществленная не на передовой, а во время учебной отработки действий красноармейцев перед наступлением. Снимок, опубликованный без подписи, поясняющей и уточняющей эти моменты, стал символом героических подвигов пехотинцев, инструментом советской пропаганды.

Знамя, укрепленное над одним из куполов Рейхстага, накануне привез из Москвы в Берлин, обмотав под кителем вокруг себя, Евгений Халдей. Затем он передал один из будущих символов Великой Победы красноармейцам, которые с риском для жизни и водрузили его над Рейхстагом. С не меньшим риском для собственной жизни Евгений Халдей запечатлел этот факт. Снимок обошел десятки выставок, был опубликован в сотнях периодических изданий и фотоальбомов в разных странах.

И учения, и водружение красного знамени в боевых условиях — события реальные, фактические. Выходит, что и снимки документальные? В организации события, не в равной степени, правда, поучаствовали оба фронтовых фотокорреспондента. Думается все же, что гораздо “документальнее” — если можно позволить себе такое уточнение — из этих двух фотографий снимок Халдея. В данном случае событие нельзя трактовать двояко. Не привези Евгений Ананьевич из Москвы это знамя, ему пришлось бы снимать водружение другого — редакция требовала от своего фотокорреспондента фотографический символ Победы!

А что уж говорить о “другом” небе над военной дорогой, усеянной трупами, над женщинами, оплакивающими погибших! В тот день и в том месте, где сделал этот философско-публицистический снимок Д. Бальтерманц, должно было и могло быть именно такое небо...

Еще один весьма типичный пример, теперь из мирной жизни, с которым наверняка сталкивались в практике своей сотни опытных и начинающих фотокорреспондентов, представляющие самые разные издания. Уборочная страда, именуемая у нас не иначе как “битва за урожай”, способствовала рождению нескольких фотожурналистских штампов, обошедших и районные, и областные, и центральные издания. Какой фотокорреспондент, представлявший партийно-советские СМИ, не “сгонял” на одно поле максимально возможное

количество комбайнов? Чем выше ранг газеты, которую он представлял, тем больше комбайнов удавалось выстроить в неправдоподобно “красивую” композицию и запечатлеть так, как они никогда в жизни не станут работать, стоит только уехать фотокорреспонденту.

Документальны ли снимки, выполненные широкоугольными объективами, на которых выстроились на поле от пяти до двенадцати (известные мне случаи. — А. К.) комбайнов? Увы, формально — документальны. Поскольку комбайны действительно стояли друг за другом на одном поле и хоть несколько десятков или сотен метров именно так и прошли. *Правдив* ли такой снимок, *достоверен* ли? Нет, увы. Нетипичная для уборочной страды расстановка техники на поле стала вполне типичной фотожурналистской фальшивкой, штампом.

Можно ли говорить о некоей мере допуска, позволяющего незначительно (для кого?) отступить от факта ради повышения образности и публицистичности журналистской фотографии?

Вполне, если речь идет о фотоплакатах, коллажах, фотомонтажах.

Ни в коем случае, на наш взгляд, если мы говорим о правдивой журналистской фотографии, которая становится все более ценным историческим документом с каждой минутой, отдаляющей время ее создания и публикации от момента повторного обращения к ней.

Само определение “документальный снимок”, с учетом нынешних безграничных технических возможностей по изменению не только характера, но и самой сути изображения, скорее всего, нуждается в серьезном уточнении. Предлагается следующее:

Документальный снимок — это полученное с помощью фотоаппарата изображение реальных событий и героев, не организованных фотожурналистом (автором снимка), и без каких-либо фактических изменений после съемки (с применением современных компьютерных технологий), фальсифицирующих или искажающих ход, смысл и содержание события и роль каждого его участника, оказавшегося в кадре.

Есть смысл уточнить и такую обязательную характеристику журналистской фотографии, как *достоверность*.

Достоверный — не вызывающий сомнений; подлинный, реальный [9, 437].

Но у журналистской фотографии, как и у любого другого изображения в газете или журнале, есть такая составляющая, как *информативность*, в отрыве от которой оценивать журналистский снимок было бы совсем не верно.

Достоверность журналистской фотографии — это комплекс изобразительных средств и приемов,

с помощью которого достигается наиболее полное исключение всеми доступными средствами даже случайной возможности истолковать содержание запечатленного на снимке события или ситуации неверно.

Каждый читатель или зритель — так утверждают ученые, изучающие психологию зрительного восприятия — прочитывает любое визуальное сообщение по-своему и малопредсказуемо. Он использует при этом не только собственный ментальный, образовательный, национальный, профессиональный, возрастной, культурный, интеллектуальный, эстетический опыт, пристрастия, симпатии и антипатии, но, безусловно, делает все это еще и в зависимости от сиюминутного настроения и от многих других факторов. Попробуй тут на месте фотожурналиста оказаться предельно точным и правильно истолкованным! Да никто к этой утопии и не призывает. Единственное, на наш взгляд, о чем обязательно должен помнить каждый порядочный фотожурналист, где бы он ни работал, — многочисленные уставы, хартии и кодексы — документы, обсужденные и подписанные во многих странах членами профессионального журналистского сообщества, — лишают его права говорить неправду, выдавать случайные, нетипичные явления и случаи за типичные, называть белое черным и наоборот.

Каждое уважающее себя и своих читателей качественное издание, в конце концов, разрабатывает собственный кодекс профессиональных и этических норм, не противоречащих закону, но наиболее полно соответствующих и отвечающих разнообразным интересам подавляющего большинства участников коммуникативного процесса, объединившихся вокруг этого издания.

СИСТЕМА ЖАНРОВ СОВРЕМЕННОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ И ПРАКТИЧЕСКАЯ ФОТОЖУРНАЛИСТИКА ПЕЧАТНЫХ СМИ

Сегодня достаточно сложно говорить о фотографических жанрах современных СМИ так, чтобы не вызвать непонимания и возражений. В каждом узком профессиональном сообществе постепенно выработывались свои критерии, в соответствии с которыми формировалась система современных жанров. Фотожурналисты говорят на одном языке, бильдредакторы, увы, — на другом, искусствоведы и критики — общаются, используя свою терминологию. Часто, говоря об одной и той же работе, они относят ее к разным жанрам, смешиваются понятия метода съемки, вида фотографии, стиля, в котором она выполнена, и фотографического жанра. Иногда крите-

рием определения фотографического жанра становится объект съемки или же специфика и метод работы фотографа. Репортажный портрет, к примеру, и студийный портрет — далеко не одно и то же, хотя объектом съемки является человек. А ведь еще можно разделить портрет на мужской и женский, детский, семейный или групповой. Некоторые критики и исследователи современной журналистской фотографии предлагают во главу угла ставить задачу, которую определяет для себя фотожурналист, отправляясь на съемку, функции фотографии, предназначенной к опубликованию. Отсюда и появление таких терминов, как “фотография детали”, “фотография момента”, “образная фотография” и т. д. Но разве не должна быть образной практически любая журналистская фотография, если автор и издание рассчитывают на внимание и понимание читателя? Если рассматривать фотографию через творческий метод, включающий в себя подход автора к выбору темы и съемке, отношение к той или иной технике и материалам, особенности его взаимоотношений с героями, то понятие **репортаж как вид съемки**, несомненно, выходит за рамки репортажа-жанра и подразумевает, прежде всего, неприятие постановочной фотографии, вмешательства фотожурналиста в происходящие и фиксируемые события.

“Из чего состоит фоторепортаж? Иногда в одной фотографии достаточно

богатства и красоты формы, чтобы выразить содержание, но это бывает крайне редко. Чаше элементы, рождающие искру смысла, рассеяны в пространстве.

Насильно объединить их в одном кадре, прибегнув к постановке, было бы

жульничеством. Вот в этом случае и возникает полезность репортажа” [4], — так объяснил необходимость репортажа-жанра великий Анри Картье-Брессон. Впрочем, это лишь его собственная точка зрения.

Из фотокниги Павла Кривцова “Русский человек. Век XX” выделим две фотографии, сделанные методом постановки с перерывом в 19 лет. На двух групповых портретах запечатлены три фронтовые подруги. Опубликованный ранее, первый снимок (у нас, по крайней мере) вызвал недоумение. Неприкрытая “постановка”, прямые взгляды в объектив... Появляется второй снимок, на котором двое сидят в тех же позах за таким же столом. А на месте третьей, ушедшей из жизни, лежит цветок. На стене, за их спинами, предыдущий снимок, где они еще все вместе.

Опубликованные в книге на одном развороте, эти две фотографии производят впечатление **фоторомана**. Можно ли говорить о существовании такого жанра? Сомневаюсь. Просто анало-

гия возникла из опыта знакомства с литературными произведениями. Во-первых, событие и герои снимков — уникальны, несмотря на массовость такого явления, как фронтовая дружба, пронесенная через всю жизнь. Во-вторых, постановочный метод съемки (по Брессону — противоречащий самой сути правдивой журналистской фотографии), примененный высоким художником и не “замаскированный” под репортаж, позволил, на наш взгляд, создать одну из самых сильных современных фотопублицистических работ о целом поколении фронтовиков вообще.

Результатом любой осмысленной съемки может быть и фоторепортаж, и фотоочерк, и портрет или серия портретов, и отчет, и фотографическая тема для фотокнижки. В большей степени, как нам кажется, результат предопределяется задачей, которую автор ставит перед собой, отправляясь на съемку.

Прикасаясь лишь к части проблем, затрагивающих напрямую только отдельные из многочисленных составляющих фотожурналистики, Г. Нери исключает, кажется, из разряда существенных любые другие мнения, кроме своего. О чем это говорит? По большому счету, нам кажется, о вполне естественной при таком подходе к изучению проблемы неполноте выводов, о несовершенстве любой теории, конструкции или концепции, сформулированной в результате прикосновения лишь к малому сектору системы, но претендующих на статус неких глобальных законов, по которым живет вся система. А то, что проблема современных СМИ — проблема системная, надеюсь, сомнений не вызывает.

Экономика, политика, глобализация, взаимопроникновение культур, межконфессиональное сотрудничество и противостояние, спорт, терроризм, военные конфликты и природные катаклизмы — все, о чем рассказывают современные газеты и журналы, вольно или невольно втягивает их в эти процессы, оставляет на них свои отпечатки. Так вот, исследуя только проблему монополизации права определять приоритетность тем визуальной журналистики, можно ли разрешить хотя бы ее, если понимать всю фотожурналистику как часть сложнейшей системы массовой коммуникации в современном мире?

Говоря же о нынешней фотожурналистике, “обреченной на смерть”, как правило, имеют в виду правдивую новостную фотографию — основу фотожурналистики, ее становой хребет и сущность. В такой фотографии должны непредвзято отражаться события как мирового, так и местного масштаба. Из таких фотографий изо дня в день складывается на страницах разных по тиражу и направленности газет и журналов в самых разных уголках планеты благодатный материал

о невымышленной жизни человечества. Новая функция фотожурналистики — накопление для потомков исторически достоверного материала? Может быть...

Современная фотожурналистика — явление, стихийное на одном фланге и сильно заорганизованное на противоположном. Если говорить о России, то имеются в виду местные и центральные периодические издания. Структура и штатный состав редакций, их финансовые и технические возможности, цели и средства, с помощью которых они достигаются, несопоставимы, скажем, в любой районной или городской провинциальной газете и тех же “Известиях”. Но не могут же меняться принципы документальности, образности, информативности и достоверности журналистской фотографии по мере удаления от Москвы!

В целом, эта невероятно многофункциональная и многоплановая, особая отрасль современной журналистики, как это ни странно, еще мало изучена. Систематика жанров современной фотожурналистики, предлагаемая большим количеством отечественных и зарубежных авторов, необычайно разнообразна и по глубине объяснения предмета, и по уровню понимания роли и функций визуальной коммуникации. Искусственное, на наш взгляд, выделение из основных публицистических и художественных фотографических жанров новых (лишь по субъективно-формальным и неясно сформулированным признакам) жанровых образований не вносит ясности в проблему, не способствует лучшему взаимопониманию изготовителей, публикаторов и потребителей визуальной продукции.

Вот весьма характерный пример из совсем свежей публикации: “Драматические ситуации породили в последние годы так называемые *секвенции* — несколько кадров, рассказывающих с кинематографической динамикой о происходящем. Появлению этой новой многокадровой формы информации-репортажа в периодических и книжных изданиях, несомненно, способствовало рождение технического новшества — фотокамер с моторами. Напомним несколько секвенций, опубликованных на страницах периодических изданий: убийство Садата, покушение на Рейгана, сенсационные пожары в американских гостиницах, трагические ситуации на автогонках и т. д. Секвенции появились значительно позже многокадровых репортажей, но, тем не менее, их можно считать как бы промежуточной формой между *репортажем в одном кадре* и жанром, который давно прочно завоевал себе позиции в печати под именем “*фоторепортаж*” [7, 33]. Многокадровая кинематографически динамичная форма фоторепортажа в

одном кадре — попробуйте в этом разобраться, пожалуйста!..

Собственно говоря, нам кажется далеко не бесспорным, а зачастую — искусственным и субъективным, нагромождение новых отдельных жанров, таких как фотоинформация, фотокорреспонденция, фотозаметка, фотоотчет, фотообвинение, репортаж в одном кадре и др., вычленившихся из таких давно известных жанровых образований, как *фоторепортаж* и *жанровая фотография*.

В последние годы прошлого столетия специфическая сфера профессиональной деятельности небольшого количества людей, все меньше зависящая от человека с фотоаппаратом, подверглась беспрецедентной монополизации и коммерциализации. В большей степени, вне всяких сомнений, эти перемены повлияли на состояние дел изданий, выходящих в мегаполисах.

В любой нашей провинциальной газете решение, “что именно достойно публикации, а что — нет”, никогда не зависело от состояния активов корпорации “Corbis”, к примеру. Равно как и от принятой или отвергнутой систематики фотографических жанров того или иного автора. Но всегда — от качества взаимоотношений фотокорреспондента с главным редактором или ответственным секретарем. От их договоренностей, вкусов и пристрастий. От степени их эстетического и культурного развития, в конце концов.

Мы же примем за основу систему жанров фотожурналистики, предложенную профессором В. В. Тулуповым в книге “Дизайн и реклама в системе маркетинга российской газеты”.

“На наш взгляд, исторически сложились три “родовых”, канонических жанра: фотоинформация (фотозаметка), фотопортрет и фоторепортаж. К этим ведущим по значению и бытованию собственно публицистическим жанрам примыкает фотоплакат, представляющий собой либо самостоятельный снимок (портрет, этюд, “жанр” и др.), либо монтаж, коллаж.

В свою очередь фотоинформация, фотопортрет, фотоплакат могут содержать качества репортажа, что объясняется воздействием своеобразного наджанрового образования — репортажности (так возникают и термины типа “репортажный снимок” применительно к фотоинформации, характеризующейся динамичностью кадра, оперативностью информационного повода и т. д.).

К другим жанрам фотожурналистики, которые при определенных условиях могут приобретать качества публицистичности, отнесем фотоэтиюд (пейзаж, портрет, “жанр”), фоторепродукцию и фоторекламу (монтаж, коллаж, натюрморт и др.).

В прессе представлены и непублицистические жанры — фоторубрика, фотозаставка и фотоанонс” [10, 135].

Уточняя вышесказанное, предположим, что каноническими жанрами фотожурналистики (да и фотографии вообще) нам сегодня кажутся очевидными лишь четыре: **портрет, пейзаж, натюрморт и контекстная (жанровая) фотография**. Работы, принадлежащие к одной из этих форм, невозможно воспринимать и истолковывать двояко. Отличительным признаком каждой формы, единственным и весьма существенным, является объект съемки. Совершенно не важно, каким методом будет производиться съемка (репортажным или постановочным), какая технология будет применена для получения и хранения изображения (аналоговая или цифровая), каким образом изображение будет тиражироваться и доставляться читателю (зрителю) — ни при каких обстоятельствах даже самому невзыскательному из них не придет в голову назвать портрет натюрмортом или пейзажем и наоборот. Несколько выпадает из этого представления контекстная фотография, исключая метод постановки. Работы, выполненные в любом из четырех жанров — самодостаточны в одном кадре. Как из простейших кирпичиков можно выложить незатейливый забор, величественный храм или собачью конуру, так из этих четырех канонических жанров, заимствованных фотографией из живописи, может сложиться фоторепортаж, фотоочерк, тематическая подборка и многое другое. Как, впрочем, может и ничего не сложиться, а “кирпичики” так и останутся бесформенной грудой “строительного материала”, которому неумелый мастер так и не смог дать ума. А зависеть это будет от концепции издания, для которого производится съемка, от мастерства автора, от осмысления и понимания задачи, которую автор ставит перед собой, и многих других объективных и субъективных факторов, непременно сопровождающих любой творческий процесс.

Все остальные формы подачи фотографий в печатных СМИ любого типа мы предлагаем называть наджанровыми образованиями. Это может быть и фоторепортаж (максимально беспристрастное в рамках концепции издания освещение события), и фотоочерк (подробный рассказ о герое или героях публикации, исполненный в стиле авторской фотографии), и подборка фотографий на какую-либо актуальную тему (не связанные временем и местом съемки фотографии, развивающие одну тему, один сюжет, одну идею). Фотографическая заставка, фотоплакат, фотомонтаж — это, как правило, не “чистая” фотография, в достоверность и прав-

дивость которой должен верить зритель-читатель. Наджанровые визуальные образования не могут и не должны быть формами устойчивыми, консервативными. В противном случае они превращаются в почти бессмысленное и бесполезное зрительное пятно на газетной или журнальной полосе. Фоторепродукция — это особый технический вид фотографии, главным критерием которой является максимальная схожесть с оригиналом.

Повышение роли визуальной информации, увеличение объема рисунков, инфографики и фотографий в структуре большинства современных газет и журналов, на наш взгляд, вызваны несколькими причинами.

Во-первых, издателями движет стремление привлечь внимание читателей к любым материалам, размещенным в номере, — при избытии похожих друг на друга по содержанию и тематической наполненности изданий, при нынешнем избытке информации вообще, обваливающейся на сознание современного человека, такая помощь и действенна, и необходима для большинства нетерпеливых читателей.

Во-вторых, завоеванное внимание необходимо удержать — образная, неожиданная, вызывающая необходимые и ожидаемые ассоциации иллюстрация помогает это сделать.

В-третьих, сама фотография может и должна нести самостоятельную информацию, дополняющую текст, помогающую его осмыслить, проанализировать, дочитать до конца.

И в-четвертых, любой удачный снимок гораздо более, чем текст, оставляет читателю право на анализ показанного события, на собственные выводы, избавляет от необходимости “проглатывать” уже готовые авторские умозаключения и рекомендации, помогает сохранить уверенность в собственной значимости если не в делах управления страной, то, по крайней мере, хотя бы в осмыслении процессов, в этой стране происходящих...

Современные полиграфические и фотографические технологии позволяют расширить и обогатить не только формы, но и функции любой иллюстрации. Иллюстрация вообще и фотография в частности может быть уникальным подтверждением печатного слова. Если, конечно, она не подменяется виртуальными подделками и фотомонтажами из нескольких кадров.

Сегодня даже представить трудно, что еще каких-то 167 лет тому назад единственной возможностью запечатлеть в изображении событие, облик человека хотя бы для того, чтобы потомки могли судить о них непредвзято, были работы художников, выполненные в разной технике. От их объективности, мастерства, помноженных на

волно заказчика, на протяжении многих веков люди и составляли представление о делах минувших и своих знаменитых предках.

С самого момента появления и до настоящего времени фотографический портрет был и остается необычайно популярным и, несомненно, одним из самых тонких и трудных фотографических жанров. От его конкуренции с живописными портретами, полтора века назад казавшейся вполне естественной, огромной и непреодолимой, — теперь не осталось и следа. У фотографического и живописного портретов, в подавляющем большинстве случаев, разные функции, разный потребитель.

Эдгар По написал еще в 1840 году: “По своей *правдивости* дагерротипная пластинка бесконечно более точна, нежели любое живописное произведение, сделанное руками человека” [11, 61]. Бесхитростная, хотя и вполне условная достоверность фотографии того времени еще не была отягощена беззастенчивыми возможностями цифровых технологий.

Уже в конце XX века дагерротипные пластины можно было найти лишь в музеях фотографии. Новые технологии, применяемые в фотографии, сделали процесс получения правдивого изображения и передачи его на неограниченные расстояния еще более оперативным и доступным. Но те же самые технологии позволяют сделать практически трудно распознаваемой и любую фальсификацию фотографического изображения. Наиболее актуальными (во все более коммерциализирующемся пространстве печатных СМИ) становятся сегодня не вопросы технологий, а вопросы этики и нравственности всех участников визуальной коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения / К. Бажак. М., 2003. — 160 с.
2. Дмитриев М. П. Неурожайный 1891—1892 год в Нижегородской губернии. Фотоальбом / М. П. Дмитриев. — Н. Новгород, 1893.
3. Занусси Кшиштоф. Христос в кино / К. - Занусси. — Христос в кино. *Pro et contra*. — “Фома”, 2004, № 4 (21) // Библиографические листки. Периодика (Составители Андрей Василевский, Павел Крючков). — Новый мир. — 2005. — № 2.
4. Картье-Брессон Анри (Henri Cartier-Bresson). Решающий момент / Анри Картье-Брессон. — 2006. — Web photographer.ru.
5. Картье-Брессон Анри. Решающий момент / Henri Cartier-Bresson. — перевод с французского Владимира Жарова // Photographer.ru. — 2006. — 27 февр.

6. Латынина А. Тайный поединок / А. Латынина // Комментарии. Новый мир. — 2005. — № 2. — 128-136.

7. Мжелская Е. Л. Редакторская подготовка фотоизданий / Е. Л. Мжелская. — М.: Аспект Пресс, 2005. — 112 с.

8. Нери Грация. Фотожурналистика сегодня / Грация Нери // Photographer.ru. — 2003. — 8 июня.

9. Словарь русского языка: В 4 т. — М.: Русский язык, 1985. — Том I. — 696 с.

10. Тулупов В. В. Дизайн и реклама в системе маркетинга российской газеты. — Воронеж, 2000. — 336 с.

11. Фотография. Энциклопедический справочник. — Минск, 1992. — 399 с.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопов А. И. Некоторые вопросы журналистики: История. Теория. Практика / А. И. Акопов. — Ростов н/Д., 2002. — 368 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. — М., 1974. — 228 с.
3. Арнхейм Р. О природе фотографии / Р. Арнхейм // Психология художественного творчества. — Минск, 1999. — 258 с.
4. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения / К. Бажак / Пер. с франц. — М., 2003. — 160 с.
5. Бальтерманц И. Д. Специфика содержания и формы фотожурналистики / И. Д. Бальтерманц. — М., 1981. — 64 с.
6. Большая советская энциклопедия. — М., 1973. — Т. 12. — 623 с.
7. Бороздина Г. В. Психология делового общения: Учебник. — 2-е изд. / Г. В. Бороздина — М.: ИНФРА-М, 2005. — 295 с.
8. Гончарова Н. Теория изображения / Н. Гончарова. — М., 1997. — 196 с.
9. Дауговиш С. Н. Фотоэстетика и журналистика / С. Н. Дауговиш. — Рига. — 1989. — 35 с.
10. Дизайн периодических изданий. Учебное пособие / Под ред. Э. А. Лазаревич. — 2-е изд. — М., 2004. — 120 с.: ил.
11. Дмитриев Максим. Фотографии / М. Дмитриев. — М., 1996. — 240 с.
12. Дунаев В. В. Самое главное о... Photoshop / В. В. Дунаев. — СПб., 2004. — 128 с.
13. Дьякова Т. А. Онтологические контуры пейзажа: Опыт смыслового странствия: Монография / Т. А. Дьякова. — Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004. — 168 с.
14. Дыко Л. П. Основы композиции в фотографии / Л. П. Дыко. — М., 1989. — 224 с.
15. Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное / Н. М. Зоркая — М., 1981. — 167 с.

16. Иванова Т. М. Компьютерная обработка информации. Допечатная подготовка / Т. М. Иванова. – СПб., 2004. – 367 с.
17. Киселев А. П. История оформления русской газеты (1702 – 1917 гг.). Учебное пособие / А. П. Киселев. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 192 с.
18. Корнилова Е. Слово и изображение в рекламе / Е. Корнилова, Ю. Гордеев. – Воронеж, 2001. – 208 с.
19. Кривцов П. П. Русский человек. Век XX. Фотографии / П. П. Кривцов. – Белгород, 2003. – 372 с.
20. Куликова М. Формула красоты / М. Куликова, А. Торгашев // Огонек. – 2005. - № 27. – С. 14-17.
21. Лапин А. И. Фотография как... / А. И. Лапин. – М., 2004. – 324 с.
22. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. – СПб., 1998. – 704 с.: ил.
23. Мжельская Е. Л. Редакторская подготовка фотоизданий / Е. Л. Мжельская. – М., Аспект Пресс, 2005. – 112 с.
24. Михалкович В. И. Поэтика фотографии / В. И. Михалкович, В. Т. Стигнеев. – М., 1986. – 280 с.
25. Морозов С. А. Творческая фотография / С. А. Морозов – М., 1985. – 416 с.
26. Надеждин Н. Я. Знакомьтесь, цифровые фотоаппараты / Н. Я. Надеждин. – СПб., 2002. – 294 с.
27. Надеждин Н. Я. Техника цифровой фотографии / Н. Я. Надеждин. – М., 2004. – 240 с.
28. Пожарская С. Г. Фотомастер. Книга о фотографах и фотографии / С. Г. Пожарская. – М., 2001. – 336 с.
29. Пренгель Л. Практика цветной фотографии / Л. Пренгель. – М., 1992. – 256 с.
30. Ретикуляция. – 1997. – № 3 (35).
31. Родченко Александр. Фотографии / Александр Родченко. – М., 1987. – 192 с.
32. Топорков С. С. Adobe Photoshop CS в примерах / С. С. Топорков. – СПб., 2005. – 376 с.
33. Тулупов В. В. Газета: маркетинг, дизайн, реклама / В. В. Тулупов. – Воронеж, 2001. – 320 с.
34. Тулупов В. В. Техника и технология периодических изданий / В. В. Тулупов. – Воронеж, 2005. – 364 с.
35. Фотография в прессе: вопросы истории, теории и практики. – Свердловск; Тюмень, 1989. – 176 с.
36. Фотография: Энциклопедический справочник / Редкол.: П. И. Бояров и др. – Минск, 1992. – 399 с.
37. Харроуэр Т. Настольная книга газетного дизайнера / Т. Харроуэр. – Воронеж, 1999. – 216 с.
38. Хеджкоу Д. Искусство цветной фотографии / Д. Хеджкоу. – М., 1983. – 176 с.
39. Шорохов Е. В. Основы композиции / Е. В. Шорохов. – М., 1979. – 304 с.

Рецензент – В. В. Тулупов.

Статья принята к печати 10.10.2006.