

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Гуманитарный факультет
Кафедра культурологии

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Мартынов В. Ф.

28.11.2017 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Пуйман С. А.

28.11.2017 г.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ (ИСТОРИЯ ФОТОИСКУССТВА)

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-21 04 01 Культурология (по направлениям),
направление специальности 1-21 04 01-02 Культурология (прикладная),
специализация 1-21 04 01-02 01 Продюсерство в сфере искусств*

Составитель

Рыбарева Е. В., старший преподаватель кафедры культурологии частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета Института
протокол № 4 от 28.11.2017 г.

УДК 77(075.8)
ББК 85.16я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра менеджмента социально-культурной деятельности факультета культурологии и социально-культурной деятельности Белорусского государственного университета культуры и искусств (протокол № 4 от 1 ноября 2017 г.)

Воронович И. Н., кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой культурологии
(протокол № 2 от 29.09.2017 г.)

Рыбарева, Е. В. История искусств (история фотоискусства) : учеб.-метод. комплекс для студентов специальности 1-21 04 01 Культурология (по направлениям), направление специальности 1-21 04 01-02 Культурология (прикладная), специализация 1-21 04 01-02 01 Продюсерство в сфере искусств [Электронный ресурс] / Авт.-сост. Рыбарева Е. В. – Электрон. дан. (0,9 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2018. – 130 с. – 1 электрон. опт. диск (CD).

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в НИРУП «Институт прикладных программных систем» 1181713897 от 28.11.2017 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «История искусств (история фотоискусства)».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-203-3

© Институт современных знаний
имени А. М. Широкова, 2018

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Фотография – неизменный спутник современного человека, оказывающий определенное влияние на формирование его видения действительности. Она стимулирует интеграцию различных областей общественной деятельности и духовной жизни, а благодаря своему техническому разнообразию представляет самый динамично развивающийся вид искусства. Универсальный язык фотоискусства, которому подвластны все жанры и темы, понятен каждому. Кроме того, фотография создает новый способ отношения к реальности и переосмысления ценностей. Благодаря своей технической воспроизводимости фотография в настоящее время является основой определенного вида индустриального производства и продвижения визуальных образов. А сегодня именно визуальная культура – особо востребованная и наиболее полно отвечающая потребностям общества в период расширяющейся глобализации, информатизации и компьютеризации.

Фотографии как виду искусства присущи специфические черты, структура, функции, жанры и виды. За время существования она собрала множество свидетельств, легендарных снимков и громких имен выдающихся фотографов. Все направления и жанры художественной фотографии составляют целостную картину специфики фотографии как вида искусства, и только через понимание особенностей и художественных возможностей каждого из них возможно создание совокупного и цельного представления о фотографии как новом, современном виде искусства.

Эстетическая оценка фотографии не может быть полной, если она сводится только к ее анализу как нового выразительного средства для решения традиционных задач искусства. Системный анализ фотографии показывает, что она представляет собой и новый род образного творчества – источник системы нетрадиционных технических искусств. По мере их развития оформляется и фотографическая культура, для которой характерны новое видение, специфическая творческая техника и язык, своеобразный способ образного мышления. В настоящее время фотографическая культура оказывает активное воздействие

на всю сферу художественного творчества, следы ее влияния обнаруживаются в различных видах искусства и областях деятельности человека.

Фотоискусство имеет свою историю. Эстетические традиции художников-классиков перерастали в традиционизм. Верность правде подменялась натуралистическим правдоподобием, а новаторство – эклектикой и стилизацией. Художественная фотография, как и живопись, пережила декаданс, выразившийся в разрушении формы, вычурности светописного рисунка, аллегоризации сюжета. Еще более явственный след оставил в фотоискусстве импрессионизм. Однако, вначале монохромная, а затем многоцветная, сначала неподвижная, а затем «движущаяся», фотография вторгалась в сферу человеческих чувств, а тем самым и в сферу «неописательной» живописи. Кроме того, развитие фотографии привело к тому, что в число ее постоянных объектов включилась и сама живопись. Печать продолжает победное шествие. Техническое совершенство фотографии, развитие полиграфической промышленности приводят к возникновению репродукции, а затем и к цифровой фотографии.

Фотография наших дней – это и область науки о ней самой, и область техники. Это методы исследования и документирования, это художественное призвание людей и различные виды прикладной деятельности.

Цель изучения дисциплины «История искусств (история фотоискусства)» – ознакомление студентов с историей развития фотографии и ее становления как самостоятельного вида искусства, а также с основными стилями и направлениями фотоискусства, именами ярких представителей плеяды фотохудожников, работающих в различных жанрах и направлениях фотоискусства.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. История искусств (история фотоискусства). Курс лекций

ВВЕДЕНИЕ

Фотография – неизменный спутник современного человека, оказывающий определенное влияние на формирование его видения действительности. Она стимулирует интеграцию различных областей общественной деятельности и духовной жизни, а благодаря своему техническому разнообразию представляет самый динамично развивающийся вид искусства. Универсальный язык фотоискусства, которому подвластны все жанры и темы, понятен каждому. Кроме того, фотография создает новый способ отношения к реальности и переосмысления ценностей. Благодаря технической воспроизводимости фотография в настоящее время является основой определенного вида индустриального производства и продвижения визуальных образов. А сегодня именно визуальная культура особо востребована и наиболее полно отвечает потребностям общества в период расширяющейся глобализации, информатизации и компьютеризации.

Фотографии как виду искусства присущи специфические черты, структура, функции, жанры и виды. За время существования она собрала множество свидетельств, легендарных снимков и громких имен выдающихся фотографов. Все направления и жанры художественной фотографии составляют целостную картину специфики фотографии как вида искусства, и только через понимание особенностей и художественных возможностей каждого из них возможно создание совокупного и цельного представления о фотографии как новом, современном виде искусства.

Эстетическая оценка фотографии не может быть полной, если она сводится только к ее анализу как нового выразительного средства для решения традиционных задач искусства. Системный анализ фотографии показывает, что она представляет собой и новый род образного творчества – источник системы нетрадиционных технических искусств. По мере их развития оформляется и фотографическая культура, для которой характерны новое видение, специфиче-

ская творческая техника и язык, своеобразный способ образного мышления. В настоящее время фотографическая культура оказывает активное воздействие на всю сферу художественного творчества, следы ее влияния обнаруживаются в различных видах искусства и областях деятельности человека.

Фотоискусство имеет свою историю. Эстетические традиции художников-классиков перерастали в традиционизм. Верность правде подменялась натуралистическим правдоподобием, а новаторство – эклектикой и стилизацией. Художественная фотография, как и живопись, пережила декаданс, выразившийся в разрушении формы, вычурности светописного рисунка, аллегоризации сюжета. Еще более явственный след оставил в фотоискусстве импрессионизм. Однако, вначале монохромная, а затем многоцветная, вначале неподвижная, а затем «движущаяся», фотография вторгалась в сферу человеческих чувств и тем самым – в сферу «неописательной» живописи. Кроме того, развитие фотографии привело к тому, что в число ее постоянных объектов включилась и сама живопись. Техническое совершенство фотографии, развитие полиграфической промышленности приводят к возникновению репродукции, а затем и к цифровой фотографии.

Фотография наших дней – это и область науки о ней самой, и область техники. Это методы исследования и документирования, это художественное призвание людей и различные виды прикладной деятельности.

Цель дисциплины «История искусств (история фотоискусства)» – ознакомление студентов с историей развития фотографии, ее становления как самостоятельного вида искусства, а также с основными стилями и направлениями фотоискусства, яркими именами фотохудожников, работающих в различных жанрах и направлениях.

Тема 1. Специфика техногенных искусств

1. Предпосылки возникновения фотографии.

2. Научно-технический прогресс и его влияние на язык традиционных и технических искусств, актуальные технизированные арт-практики (перформансы, акции, инсталляции), новейшие сетевые арт-феномены.

3. Изменения под воздействием НТР, традиционных основ искусств, психологии восприятия, системы миропонимания человека, а также традиционных средств художественного самовыражения.

4. Сферы, в которые трансформируются традиционные искусства под влиянием техногенной цивилизации.

1. Возникновение фотографии стало возможным благодаря работе многих поколений ученых и изобретателей. Оно было подготовлено и обусловлено рядом предшествующих социально-экономических факторов, изобретениями и усовершенствованиями в области физики и химии – наук, от которых произошла и с которыми органически связана фотография. В дальнейшем она пережила ряд преобразований и изменений. Дагерротипию сменил мокрый коллодионный процесс. Далее поиски в направлении повышения светочувствительности и создании сухих фотографических слоев привели к открытию сухих броможелатиновых пластинок. Важную роль в развитии фотографии на галогенсеребряных светочувствительных слоях сыграло открытие оптической сенсibilизации, т. е. расширения спектральной области чувствительности слоев путем введения в них красителей. Происходит совершенствование фотокамер и оптики к ним. Благодаря камере с двумя объективами появилась стереография. В 1906 г. были изготовлены панхроматические пластинки. И, наконец, были получены изопанхроматические фотоматериалы. Последующие события связаны с развитием цветной и цифровой фотографии. Работа многих ученых, искателей, фотографов позволила нам сегодня пользоваться цифровой фотографией. И на этом прогресс не останавливается, каждый год в фотоиндустрии появляются новые открытия и усовершенствования.

2. Мощный скачок научно-технического прогресса XX в. оказал беспрецедентное воздействие на художественную культуру в целом, на все виды тра-

диционного искусства и вызвал к жизни новейшие разновидности арт-практик, формирующиеся исключительно на технологической основе. Возникли новые виды технически ориентированного искусства. Образуются не только арт-языки и арт-пространства, но и художественное сознание новейшего типа. Во многом меняется язык традиционных (литература, живопись, музыка, театр, балет) и технических (фотография, кинематограф, мультимедиа) искусств, возникли актуальные технизированные арт-практики (перформансы, акции, инсталляции), а также новейшие сетевые арт-феномены. Искусство стало утрачивать или существенно модифицировать свои традиционные основания: идеализацию, символизм, выражение сущностных оснований бытия, художественно-эстетическую основу, духовность и др.

3. Под мощным влиянием НТП начинают меняться менталитет, психология восприятия, склад мышления, идеология, система миропонимания человека. Параллельно с этим, естественно, меняются и традиционные средства художественного выражения (изобразительность, выразительность, дескриптивность, тональность, ритмичность и т. п.). Помимо того, что с самого начала прошлого столетия возникли новые виды искусства на технической основе – фотография, кино, радиоинсценировки, чтение литературы по радио, несколько позже телевидение, видео, существенно потеснившие классические виды искусства, – весь ход НТП оказал глубочайшее воздействие и на сами традиционные искусства. С раннего авангарда и модернизма начали существенно меняться изобразительно-выразительные языки всех классических видов искусства, а затем и сами виды и жанры. Изменения носили, как правило, экспериментально-поисковый характер, инициированный духом активно развивающейся техногенной цивилизации. Радикальность внедрения современной науки и техники в искусство порой превышает пределы разумного. Вспомним о попытках, предпринимавшихся некоторыми кибернетиками последней трети прошлого столетия, по созданию так называемого машинного искусства. Существовало целое направление разработчиков компьютерных программ и специальных приспособлений для создания музыки, живописи, поэзии без вмешательства человека.

Заявило о себе и так называемое алгоритмическое искусство, сторонники которого стремились доказать, что современным технологиям доступно все, в том числе и полная замена художника «умной машиной». Создано немало программ по написанию поэтических текстов, особенно в современной стилистике. Более того, многие разработчики компьютерных программ всерьез задумываются об изобретении «эстетических алгоритмов», с помощью которых компьютер сам будет творить уникальные, полноценные, высокохудожественные произведения искусства без вмешательства человека и подражания известным классическим образцам. Наряду с этим идут эксперименты и по разработке интерактивных программ, используя которые любой пользователь сам сможет создавать произведения искусства.

4. В настоящее время просматриваются основные сферы, в которые трансформируются традиционные искусства под влиянием техногенной цивилизации: 1) организация всеобъемлющей среды обитания человека; 2) шоу-бизнес, включающий в себя многие наработки традиционных и самых современных искусств; 3) новейшее дигитальное искусство на основе мультимедиа в пространствах виртуальной реальности – виртуал-арт, в широком понимании этого термина. В каждой из них искусства утрачивают свою новоевропейскую эстетическую суть «изящных искусств», т. е. более или менее автономных, самодостаточных видов искусств, обладающих в первую очередь эстетической функцией, образно-символической организацией и ориентированных на возведение реципиента (как правило, индивидуального) к некоему первообразу (духовному, идеальному или материальному). Новые сферы культуры, возникающие на основе трансформации (или замены) традиционных искусств, идут по пути объединения или своеобразного синтезирования всевозможных элементов психоземotionalного воздействия на «массового» зрителя. Сегодня в определенной мере понятны движения инновационных направлений искусства XX – начала XXI в. Все они в той или иной степени готовили художественно-эстетическое сознание нового поколения к переносу своей интеллектуально-эмоциональной деятельности в сферу виртуальной реальности электронных се-

тей. Речь идет о неких глобальных тенденциях движения арт-культуры современности [3, 4, 5, 23].

Тема 2. Фотоискусство в системе средств массовой коммуникации

1. Фотографическое творчество как социально-эстетическая коммуникация.

2. Ответственность авторов фотографий за их достоверность, нравственность, художественную выразительность.

3. Средства воздействия на зрительскую аудиторию.

1. Под массовой коммуникацией понимают объективно-исторический процесс передачи фактов культуры от поколения к поколению и передачи информации внутри данного общества.

Фактически фотография была включена в коммуникативный процесс в начале 1850-х гг., когда французский фотограф А. Диздери приклеил на кусочек картона свой фотоснимок и стал использовать его как визитную карточку. Появились разнообразные документы, удостоверяющие личность, семейные и корпоративные фотоальбомы, воплотившие ассоциативную историческую память поколений. Фотографии стали тиражироваться и широко распространяться. Это касалось персон, интересных широкой публике. Фотоизображение стало выступать посредником в общении между людьми, особенно после широкого распространения в 1890-х гг. почтовых карточек с фотографиями и их серий. Появляясь на фотографиях, факты культуры стали переводиться на язык визуального восприятия, что создавало дополнительный эффект присутствия культуры прошлого в современности.

С появлением в XX в. новых специфических форм фотографии значительно расширился и набор ее социальных функций. Вторгаясь в различные области человеческой деятельности, благодаря универсальности языка фотография становится фактором консолидации различных областей культуры.

Коммуникативная природа фотографии связана с ее языком и спецификой образа, как художественного, так и документального. Например, в поэтике

нецветной фотографии большую роль играет контраст черного и белого, сочетание изображения и фона, которые обретают смысловое значение и участвуют в коммуникации [1, 10].

Все коммуникативные процессы, в которых участвует фотоискусство, связаны с «эффектом присутствия». С помощью фотографии человек за день может побывать в разных эпохах, разных уголках земли, встретиться с интересными людьми, стать свидетелем важных политических событий, посетить выставку и др. Наглядность изображения обеспечивает психологический эффект соприсутствия, соучастия в событиях, что оказывает влияние на восприятие информации и дает зрителю ощущение ее достоверности.

2. Часто фотопроизведения обращены к массовому зрителю, который в силу своей неполной подготовленности может лишь частично их освоить. Во многом разрешить подобные трудности помогают элементы «обратной связи» в сфере средств массовой коммуникации (СМК), такие как опросы публики и изучение писем читателей газет и журналов, публикующих фотоснимки. Современный фотограф должен отдавать себе отчет, кому адресуется его фотопроизведение, кто и как будет воспринимать результат реализации его замысла. Другая особенность фотокоммуникации – предрасположенность к интимности, к прямой обращенности, к диалогу, к концентрации внимания. Это важно не только в психологическом плане. Прямое обращение к зрителю ориентирует его восприятие и лучше передает контекст фотопроизведения.

Фотокоммуникация – сложная и многогранная совокупность оттенков и значений социальной информации. В ней можно выделить психологические, эмоциональные, эстетические, смысловые и информативные элементы. Именно от их гармоничного и осмысленного сочетания зависит во многом продуктивность и действенность фотокоммуникации. С фотокоммуникацией связан и круг вопросов, в которых рассматриваются культурная функция, ее основания для каждого типа фотопроизведений. Например, репортажная фотография «живет» в динамичном ритме времени. В ней политическая острота сочетается с охватом наиболее ярких событий во всех уголках земного шара. Ее цель – дать

ощущение дыхания времени, свершающейся на наших глазах истории. Другая задача у фотоповести, лирической фотографии – расшифровка смысла жизни, переживаний человека. Здесь беглый обзор неуместен. Для каждого фотопроизведения существуют свои интонация, язык, эстетическая и общекультурная направленность. Все вместе и определяет конкретные формы, методы и способы осуществления культурно-информативных функций фотографии.

Фотоискусство предполагает наличие фотографа-художника. От него требуется тщательная избирательность, личностное «видение», позволяющее отличать достойное внимания от внешнего, случайного. Не каждый отснятый кадр становится художественным произведением. Так же как художник постоянно, ежедневно делает эскизы, фотохудожник тренирует глаз, фотовидение мира. Ежедневная работа позволяет отшлифовывать технику исполнения и вырабатывать устойчивые принципы, морально-этическое и эстетическое отношение к возможным объектам фотоискусства. Фотохудожник должен быть психологом, обладать знанием различных сторон жизни, исследователем. В лице фотографа синтезирован человек техники и эстетики, человек, любящий точность, четкость, человек чувства и созерцания, умеющий видеть образность и гармонию. Фотохудожник – летописец, что возлагает на него особую ответственность. Фотохудожник – одновременно и художник, и публицист, удовлетворяющий как эстетические потребности аудитории, так и ее потребность в общественно значимом содержании и информации. Эстетика не дает художнику рецепта и не обеспечивает гарантированный успех. Она дает лишь ориентиры поиска, результат которого зависит от таланта и труда автора [18, 21].

3. Фотография, включаясь в систему СМК, изменяется. Например, при тиражировании она неизбежно теряет свои изобразительные качества. Однако, сочетаясь с различными системами СМК, функционируя в журнальном, газетном, телевизионном исполнении, фотография вбирает в изобразительно-выразительную структуру некоторые особенности этих средств. Эти адаптация и интерпретация фотографии другими СМК особым образом ее обогащают.

«Обогащенная» в системе СМК фотография обладает возможностями формирования вкуса, воспитания эстетической и художественной культуры человека.

Фотография как средство массовой коммуникации способствует расширению объёма и качества информации. Убыстрение потока информации и более широкий контакт с действительностью, с ее событийными и культурно-ценностными пластами позволяют человеку качественно улучшить и переосмыслить свое понимание мира, не только передавать, но и создавать художественную культуру.

Фотографическое творчество – социально- эстетическая коммуникация, а его произведения – художественно-документальные сообщения об окружающем человека мире и социуме. Высока ответственность авторов фотографий за их достоверность, нравственность, художественную выразительность. Ценностно-выраженный выбор объекта съемки, духовная направленность творчества, выбор выразительных средств наиболее достоверной и эстетически выразительной передачи визуального сообщения – вот ряд коммуникативных действий фотожурналиста, характеризующий воздействие на зрительскую аудиторию.

О художественности произведения говорит переживание красоты, гармонии, чувство наслаждения, эффект личностно-воспитательного воздействия. Специфику фотографии как вида искусства составляют документальность, достоверность изображения, возможность увековечить мгновение. Специфика художественного образа в фотоискусстве состоит в том, что это изобразительный образ документального значения.

Жизненные факты в фотографии почти без дополнительной обработки и изменений перенесены из сферы деятельности в сферу художественную. Фотография способна взять жизненный материал и как бы переломить действительность, заставив нас по-новому видеть и воспринимать ее. Эта закономерность действует на стыке информативно-коммуникативной и коммуникативно-художественной составляющих фотографии: голый факт можно отнести к сфере информативной, но его художественная интерпретация – явление уже дру-

гого порядка. И именно эстетическое отношение фотографа к снимаемому факту определяет конечный результат и эффект снимка [4, 5, 10, 18, 20].

Тема 3. История мирового фотоискусства: этапы, стили, мастера.

Первый этап – вторая половина XIX – начало XX в.

1. Дагерротипия. Калотипия. Мокроколлодионный процесс. Кодак-революция.

2. Фотожурналистика в XIX в. Р. Фентон, А. Гарднер, М. Брэди.

3. Российская фотография XIX в. А. Карелин, С. Левицкий, М. Дмитриев, К. Булла, С. Прокудин-Горский.

1. Вся первоначальная фотографическая практика основывается на трех главных процессах. Это дагерротипия, калотипия и мокроколлодионный процесс. Только в 1870-х гг. наступает очередной технический прорыв в области фотографического изобретательства, результатом которого становится появление действительно массовой мгновенной фотографии, а также технологии фотомеханического репродуцирования, которая легла в основу будущей индустрии иллюстрированных периодических изданий, а также возникновения движущегося изображения в кинематографе.

Годом открытия фотографии принято считать 1839 г.

Дагерротипии – первому фотографическому процессу, применявшемуся на практике в течение 40 лет, – предшествовало изобретение Нисефором Ньепсом гелиографии. Хотя способ Ньепса и не использовался непосредственно как фотографический, именно он помог Дагерру найти решение задачи получения светописного изображения.

Основополагающий принцип гелиографии – потеря растворимости асфальтового слоя под действием света. Ньепс растворял асфальт в лавандовом масле, наносил тонким слоем на поверхность литографского камня или металлической пластинки и после высушивания экспонировал, – для контактной печати требовалось на солнечном свете 2 – 3 часа, а в камере-обскуре 6 – 8 часов при ярком освещении летнего дня. После освещения слой обрабатывали лаван-

довым маслом или нефтью, растворявшими неизменные светом участки лака; в результате на поверхности обнаруживались рельефные контуры объекта фотографирования. Затем пластинку обрабатывали кислотой, которая травила литографский камень или металл пропорционально толщине оставшегося лака; затем лак удаляли спиртом. Для улучшения полученной светогравированной формы применяли дополнительно механическое гравирование.

Основной целью Ньепса было создание множительного процесса путем светогравирования. К разработке этого способа он пришел через литографию, из которой заимствовал некоторые технологии. Ньепс знакомится с официальным изобретателем фотографии Луи Жаком Манде Дагерром.

Дагерр разработал новый процесс, суть которого в следующем: отполированную серебряную или посеребренную пластинку подвергают действию паров йода, после чего на зеркальной поверхности образуется пленка йодистого серебра. При экспонировании в камере-обскуре в течение 3-4 часов на пластинке появляется едва заметное изображение. По светочувствительности этот способ мало чем отличался бы от разработок предшественников Дагерра, если бы не открытый им эффект проявления. Для него Дагерр применял пары ртути, сведения о которой получил от Ньепса. Открытие проявления считают основной заслугой Дагерра. Для закрепления изображений использовался сначала горячий раствор хлористого натрия (поваренной соли), а позднее – раствор гипосульфита, который в 1819 г. описан известным английским астрономом и физиком Дж. Гершелем.

Дагерротипные снимки отличались совершенством и составили эпоху в истории фотографии [2, 11, 16].

Фотография в первоначальной стадии развития еще не располагала свойствами размножать полученные изображения в любом количестве копий и увеличивать полученные изображения путем применения соответствующих оптических приборов. Ньепсу и Дагерру удалось решить задачу закрепления световых изображений. Но изображение, полученное методом Дагерра – дагерротип, оставался в единственном экземпляре, его можно было повторить, но с него

нельзя было получить ни одной копии. Размножение и увеличение фотографических снимков стало возможным только тогда, когда был изобретен фотографический негатив, и фотографический процесс стал распадаться на два последовательных процесса – негативный и позитивный [16].

Третьим родоначальником фотографии нужно назвать англичанина Фокса Тальбота. К фотографическим опытам Тальбот приступил в 1834 г. Вначале он применял бумагу, пропитанную раствором нитрата серебра, но, убедившись в медленном действии на нее света, перешел к использованию хлористого серебра. Позднее Тальбот доказал, что раствор хлорида натрия можно применять в качестве фиксирующего вещества [24].

Тальбота взволновало сообщение в январе 1839 г. о том, что французский художник Дагерр изобрел фотографию. Он пытался оспорить первенство Дагерра, представив 30 января 1839 г. Лондонскому королевскому обществу письменный доклад о своем способе получения световых изображений на хлоросеребряной бумаге [16].

Кроме хлористого серебра Тальбот использовал и бромистое серебро. Но основным его достижением является процесс калотипии (калос по-гречески – красиво, хорошо), основанный на использовании бумаги, покрытой йодистым серебром, с дополнительной сенсibilизацией галлонитратом серебра, который служил и для проявления, т. е. усиления едва заметного первоначального изображения после экспонирования. Получаемое при этом негативное изображение печатали контактным путем на хлоросеребряной бумаге; фиксирование в обоих случаях осуществляли раствором гипосульфита.

Следующий этап развития фотографии связан с совершенствованием негативно-позитивного процесса. В 1847 г., когда Бланкар-Эввар вводит в употребление свою версию калотипии, племянник Нисефора Ньепса Абель Ньепс де Сен-Виктор начинает использовать в качестве негативов стеклянные пластинки, покрывая их желатином, крахмалом и альбумином, а затем сенсibilизируя йодистым серебром. Эти негативы соперничают ясностью изображения с дагерротипами, однако их недостатком является малая светочувствительность и,

соответственно, долгая экспозиция. Бланкар-Эввар, в свою очередь, улучшает эти альбуминовые пластинки, и в 1850 г. начинает покрывать альбумином бумагу для фотопечати – т. е. находит технологию, которой будут пользоваться вплоть до XX в. Он первым в массовых количествах начинает производить фотобумагу, которая используется при мокроколлодионном процессе съемки.

Коллодион (вещество, лежащее в основе мокроколлодионного процесса) был изобретен в 1846 г. Кристианом Фридрихом Шёнбейном. А в 1850 – 1851 гг. на его использование в качестве эмульсионного носителя независимо друг от друга наталкиваются французский фотограф Гюстав Лёгре, англичане Роберт Бинэ и Фредерик Скотт Арчер. Лёгре лишь частично опубликовал свои находки, и лавры открытия получил английский гравёр и скульптор Фредерик Скотт Арчер. Он обнародовал процесс, основанный на использовании стеклянных пластинок, покрытых коллодием (раствором пироксилина в эфире или спирте) в качестве негативов. Стекло даёт четкое и незернистое изображение, а коллодий весьма чувствителен к свету. В этом процессе меньшее, чем у дагерротипа, время выдержки, а изобразительная точность сочетается с возможностью размножения бумажных отпечатков, что даёт возможность печати в относительно крупных выставочных форматах. В 1855 г. была внедрена техника новой печати на альбуминовой бумаге и технология обрела законченность процесса. В эту пору в профессию оказываются вовлеченными много фотографов. Они привлекают клиентов элегантными студиями и возможностями фотопечати на бумаге, фарфоре, ткани, вкраплением фотоизображений в ювелирные изделия, а также фотоскульптурой, не говоря уже о самом модном изобретении времени – «визитной карточке» [11].

Мокроколлодионным процесс называется потому, что для экспонирования стеклянных пластинок их sensibilизируют дистиллированной водой, которую фотографы вынуждены брать с собой в экспедиции вместе с комплектом оборудования. Для печати используется как прежняя солевая бумага, так и альбуминовая. Она даёт четкое, контрастное изображение и имеет глянцевую поверхность. Главным недостатком как солевой, так и альбуми-

новой фотобумаги является их неустойчивость, приводящая к быстрому выцветанию изображений.

Введение мокроколлоидной технологии повлияло на популярность прежних фотографических процессов. Дагерротип в Европе 1850-х гг. используется уже почти исключительно для портретирования, а в США к началу 1860-х гг. вообще практически исчезает. В 1852 г. Тальбот отзывает свой патент на калотипию, сохранив его действие только в сфере коммерческого портретирования. Фотография бурно развивается, но техника долго еще требует от профессионалов специфической сноровки, оставаясь весьма трудоемкой, капризной и требующей громоздкого оборудования [11].

Открытие бромосеребряных желатиновых фотоматериалов приписывают английскому врачу Меддоксу. Однако безукоризненный метод, позволяющий изготавливать такие фотоматериалы в промышленных условиях, был создан только в 1880 г. В его создании принимала участие целая плеяда изобретателей и ученых. Введение этого метода ознаменовало новый этап в развитии фотографической практики. Сразу же с появлением публикаций о получении фотографических эмульсий для сухих слоев стали открываться фабрики по производству пластинок, фотобумаг, а позднее – слоев на пленочной основе. Некоторые из них выросли в наши дни до размеров концернов.

С созданием химико-фотографической промышленности и расширением ассортимента фотоматериалов стало усиленно развиваться оптико-механическое производство специализированной фотоаппаратуры [24]. Европейские и американские производители начинают индустриальное производство сухих фотопластин, хотя их хрупкость и вес составляют серьезную проблему. В 1869 г. братья Хэйат стали использовать листы целлулоида; а в 1887 г. Ганнибал Гудвин ввел в практику целлулоидный пленочный ролик, позволяющий делать несколько кадров подряд. Подлинной революцией в фотографии стали новации американца Джорджа Истмена. В 1885 г. вместо пластинок он ввел в употребление роликовую (катушечную) фотопленку на бумажной, а позже – на целлулоидной основе. Летом 1888 г. выпустил на рынок новую фо-

токамеру Kodak № 1, представлявшую портативный ящик с фиксированным фокусом. Камера давала резкое изображение, начиная с расстояния 8 футов (около 2,5 м), продавалась в комплекте с катушкой пленки (сначала бумажной, затем целлулоидной) на 100 кадров, общей стоимостью в 25 долларов. Отсняв пленку, покупатель почтой высылал камеру с роликом внутри фирме Eastman Company, которая затем еще за 10 долларов возвращала ему перезаряженную камеру вместе с готовыми отпечатками.

«Кодак» отличался легкостью фокусировки и портативностью; с его появлением наступила эпоха массовой моментальной съемки с рук. Так на свет появился мгновенный снимок в сегодняшнем понимании снэпшот (snap-shot, термин введен Джоном Гершелем). Он стал той безыскусной, универсально демократической, внеэстетической формой фотографии, которую культурная теория XX в. рассматривает как полигон оптического бессознательного [11].

2. С приходом отпечатков на бумаге появилась возможность размножения фотоизображений, интерес к фотографии среди издателей и газетчиков перерос в деловое стремление использовать новшество по-настоящему. В книгах и периодических изданиях фотоснимков становилось всё 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.

Бурно 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.

В 1861 г. французский фотограф-путешественник Огюст Биссон продемонстрировал человечеству красоту Альп. С 25 носильщиками и проводником он 24 июля покорил Монблан и на высоте более 4800 м, растопив снег для фо-

тохимических процедур, осуществил съемку. В декабре 1863 г. Самуэль Дрэйпер получил довольно качественный снимок Луны, который можно было тиражировать.

Достоверная визуальная информация приобретала огромное общественное значение, спрос на нее стремительно возрастал. Во второй половине XIX в. зарождается репортажная фотография: англичанин Р. Фентон снимает Крымскую войну 1853 – 1856 гг., М. Брэди и А. Гарднер – гражданскую войну 1861 – 1865 гг. в США. От незамысловатого или вычурного постановочного портрета фотографы устремляются к поиску новых изобразительных форм и решений, присущих только фотографии. Фотография обретает свою палитру изобразительных средств, в ней отчетливо формируются и развиваются новые принципы художественных решений, основанные на ее документальной сути.

Родоначальником военной фотографии считается англичанин Роджер Фентон, снимавший Крымскую войну. Его преемником в Крыму оказываются фотографы-путешественники Джеймс Робертсон и Феличе Беато. В 1855 г. они отправляются в Балаклаву (Крым); в сентябре снимают падение Севастополя, безжалостно показывая разрушения. В последующие годы Робертсон снимает в Палестине, Сирии, на Мальте и в Каире [11, 24].

Самый большой вклад в военную фотографию XIX в. внесли американцы. Главным продюсером фотодокументации в гражданской Войне Севера и Юга стал Мэтью Брэди. В Нью-Йорк он приехал в возрасте 16 лет и поначалу занимался изготовлением футляров для драгоценностей и дагерротипов. Позже он открывает в Нью-Йорке Галерею дагерротипной миниатюры, где выставляет портреты знаменитых американцев. В 1846 г. Брэди открывает вторую студию-галерею, в Вашингтоне, где удобнее снимать лидеров нации и высокопоставленных иностранных гостей. Так Брэди становится одним из первых фотографов, использующих фотографию в качестве инструмента хроники национальной истории.

В 1862 г., вскоре после возвращения с фронта, Брэди решает создать фотографическую документацию войны. Он организует команду из 23 фотографов

и, снабдив их походными фотолабораториями, отправляет на съемки боевых действий. Сам же занимается организационной работой.

В том же 1862 г. Брэди устраивает в нью-йоркской галерее выставку фотографий «Мертвые Антитамы», снятых во время одноименного сражения. Прямая съемка многочисленных жертв войны произвела сенсацию. На фотографическое документирование гражданской войны Брэди расходует более \$100 000, получив в результате 10 000 фотографий.

Главный помощник Брэди в его портретном бизнесе и видный член его военной фотографической команды – Александр Гарднер. В 14 лет он бросает школу и становится учеником ювелира. Интересуется социалистическими идеями Р. Оуэна. Вдохновленный примером коммуны «Новая Гармония» в Индиане, Гарднер участвует в создании аналогичного поселения в штате Айова, а затем возвращается в Шотландию для поиска дополнительных средств. Гарднер приобретает газету в передовицах, которой пропагандирует социальные реформы. Вскоре газета становится популярной.

В мае 1851 г. Гарднер посещает выставку в Лондонском Гайд-парке, где видит фотографии Мэтью Брэди. Всегда интересовавшийся химией, вскоре после этого он начинает экспериментировать с фотографией и публиковать в газете обзоры фотографических выставок.

Весной 1856 г. Гарднер с семьей эмигрирует в США, поселяется в Нью-Йорке, устроившись на работу к Мэтью Брэди. С 1858 г. руководит студией в Вашингтоне, создав себе репутацию выдающегося фотографа-портретиста.

С началом гражданской войны в ноябре 1861 г. Гарднера в звании капитана назначают в штаб генерала Дж. Макклеллана. Фотограф снимает битвы при Антитаме, Фридриксбурге, Геттисбурге, осаду Питерсбурга. Гарднеру принадлежат портреты обвиняемых в покушении на Авраама Линкольна.

После войны Гарднер создает собственную галерею в Вашингтоне, где занимается, в частности, съемкой заключенных для местной полиции. В 1866 г. он публикует двухтомную коллекцию из 100 изображений, посвященных прошедшей войне – Фотографический альбом войны Гарднера. В 1867 г. стано-

вится официальным фотографом железнодорожной компании Union Pacific Railway, снимая строительство железной дороги в Канзасе и коренных американцев, проживающих на этой территории [11, 24].

3. В России об изобретении фотографии стало известно сразу же, и среди подарков, полученных в 1839 г. Дагерром, был подарок от императора Николая I. В Россию фотографию завозит член Петербургской академии наук химик-технолог Иосиф Христианович Гамель. По своей должности в академии он занимается историческими разысканиями о разных изобретениях и открытиях в технических искусствах и проводит большую часть времени в Европе. Когда в 1839 г. Гамель отправляется в очередную командировку, коллеги просят его собрать сведения об изобретении Даггерра, привести аппаратуру и снимки, созданные в дагерровской технологии. Но Гамель оказывается в Лондоне, где знакомится с Тальботом и его фотогеническими рисунками, последовательно описывает тэлботовский метод, присылает снимки, бумагу и многое другое, касающееся процесса. Академики поручают химику и ботанику Ю. Фрицше изучить все полученные материалы. Фрицше готовит отчет и прикладывает к нему несколько собственных изображений листьев, сделанных с помощью быстро улучшенной им тэлботовской технологии. Таким образом, фотография в России начинается в ее британской версии. Затем Гамель едет в Париж, где встречается с Дагерром и Ньепсом, они знакомят его с гелиографией и дагерротипией и помогают собрать нужную аппаратуру, которая и отсылается в Санкт-Петербург.

Что касается отечественной практики дагерротипии, то первое сообщение о человеке, получившем в России дагерротипический снимок, появляется в 1839 г. в журнале «Сын Отечества». А одним из первых активно практикующих отечественных дагерротипистов становится Алексей Федорович Греков. Получив военное образование, в 1824 г. он выходит в отставку и служит сначала землемером в Костромской губернии, а затем полиграфистом, участвуя в оборудовании местной типографии. В 1832 г. Греков патентует способ плоской печати с медных и жестяных пластин, переезжает в Москву, занимается гальваникой. В 1839 г. увлекается дагерротипией и делает ряд изобретений. Греков уде-

шевляет производство дагерротипов, переводя их с серебряных пластин на медные и латунные, покрытые слоем серебра. Ускорив процесс изготовления изображений, он получает до пятидесяти снимков за день. Греков создает фотографическую камеру собственной конструкции и налаживает небольшое производство. В 1840 – 1843 гг. вместе со своим компаньоном Ф. Шмидтом Греков открывает в Москве несколько дагерротипных портретных ателье. Кроме дагерротипии Греков занимается и калотипией, а также воспроизведением дагерротипа на бумаге, что дает ему возможность использовать последний в полиграфии. Деятельность Грекова не приносит доходов. Испытывая материальные затруднения, он берется за изготовление фальшивых денег, попадает в тюрьму, где и умирает.

Первым же русским фотохудожником считается Сергей Львович Левицкий. Окончив юридический факультет Московского университета, поступает на службу в канцелярию Министерства иностранных дел в Петербурге. В 1843 г. в составе комиссии по изучению состояния минеральных вод отправляется на Кавказ в должности делопроизводителя и берет с собой купленную у Грекова фотокамеру. В комиссии оказывается и Юлий Фрицше. Под руководством Фрицше Левицкий изучает секреты дагерротипии и делает свои первые снимки, не дошедшие до нас [11].

В 1844 г. Левицкий выходит в отставку и отправляется в Европу. Занимается естественными науками, знакомится с Луи Дагерром, некоторое время работает в популярном фотоателье в Лондоне.

В 1849 г. Левицкий возвращается в Петербург и открывает на Невском проспекте «Светопись Левицкого». Заведение становится одним из самых модных в столице, Левицкого заваливают заказами, а его клиентами являются многие известные писатели, музыканты и артисты. В 1851 г. он отправляет ряд портретных изображений большого для того времени формата (24x30; 30x40 см) на Международную выставку в Париж, где они награждаются золотой медалью. В 1861 г. открывает собственное ателье в Париже. В 1864 г. Левицкий получает приглашение в загородную императорскую резиденцию Фон-

тенбло, где за четыре дня делает мокроколлоидным способом 34 негатива, изображающих Наполеона III и его семью. В 1867 г. возвращается в Петербург и открывает новое ателье. Спустя десять лет получает звание «Фотограф Их Императорских Величеств».

Левицкому приписывается авторство многих технических изобретений, сделанных в разные годы. Считается, что в 1847 г. он приспособил мехи от русской гармоники к камере, создав тип камеры, используемой и сегодня. Кроме того, фотограф конструирует передвижной пол в павильоне своего ателье, много экспериментирует с электрическим светом, а с конца 1970-х гг. вообще переходит на работу при электричестве. Левицкий вводит ретушь по негативу и рисованные фоны. Он автор двух книг воспоминаний и многих критических статей. С 1895 г. по 1916 г. семейную фирму Левицкого возглавил его старший сын Лев.

В 1850-е гг. выделялся А. И. Деньер – выпускник Академии художеств, открывший в Петербурге «Дагерротипное заведение художника Деньера». Деньер издал альбом портретов известных людей России. В него вошли фотографии путешественников, ученых, врачей, артистов, писателей. Ярким представителем плеяды русских фотографов ранней поры стал еще один выпускник Академии художеств – В. А. Каррик. Он известен жанровой и видовой съемкой крестьян районов Центральной России. Коллекции Каррика были показаны на международных выставках в Лондоне и Париже. В 1876 г. мастер был удостоен звания фотографа Академии художеств. Этого звания был удостоен и А. О. Карелин, открывший павильон в Нижнем Новгороде. Фотограф был удостоен золотых медалей на международных выставках в Эдинбурге и Париже. Отличным фотохроникером был один из первых профессионалов раннего русского фото-репортажа К. К. Булла. Основоположником русского публицистического фото-репортажа считается М. П. Дмитриев. Известны его «Волжская коллекция», в которой Волга снята от истоков до устья в среднем через каждые четыре версты; альбом «Неурожайные 1891–92 годы в Нижегородской губернии»; портреты А. М. Горького, Ф. И. Шаляпина.

Пропагандистом живописного (пикториального) стиля в фотографии стал Н. А. Петров – председатель киевского общества фотографов-любителей «Дагер», организатор международных фотовыставок в Киеве в начале XX в., автор публикаций по вопросам техники художеств, фотографии, о путях ее развития, работ в области фотопортрета. Среди фотографов-художников начала XX в. своими жанровыми снимками на темы крестьянской жизни выделялся С. А. Лобовиков. Он удостоен наград на Всемирной выставке в Париже, Первой международной выставке фотографии в Петербурге, Дрезденской выставке, в Будапеште, на Гамбургской фотовыставке. Фотомастер был членом-корреспондентом Дрезденского общества развития фотографии, почетным членом Лондонского фотографического салона.

Изобретателем цветной фотографии в России стал выдающийся фотохудожник С. Прокудин-Горский [2, 11, 16, 22, 24, 26].

Тема 4. История мирового фотоискусства: этапы, стили, мастера.

Второй этап – первая половина XX в.

1. Британская художественная фотография: О. Рейлендер, Г. Робинсон, Д. М. Камерон.

2. Пиктореализм: понятие, характеристика. Русская школа: Н. Андреев, А. Гринберг, Ю. Еремин. Европейская школа: А. Стиглиц, Э. Стайхен. Модернистская фотография США.

3. Новая европейская фотография 1920 г.: А. Ренгер-Патч, А. Зандер.

1. В период с 1855 г. по 1860 г. в Британии рождается важнейшее для национальной истории медиума течение «художественной фотографии».

Основателем ее считается Оскар Рейлендер. Его произведения по большей части представляют жанровые сценки и театрализованные портреты. Специализацией Рейлендера была композитная (с нескольких негативов) печать.

Принято считать, что фотограф родился в 1813 г. в Швеции. Рано начал заниматься живописью, учился искусству в Риме, где поддерживал свое существование заказами на портреты, копиями старых мастеров и литографиями. За-

тем он переезжает в Англию. В 1853 г. Рейлендер посещает студию Н. Хеннемана в Лондоне и берет у него уроки по калотипии и коллодию. В дальнейшем Рейлендер занимается жанровыми и портретными съемками, а также эротической фотографией. Его первый композитный отпечаток выставляется в Лондоне в 1855 г. В 1855 г. на Международной выставке в Париже его удостоили медали. К началу 1857 г. Рейлендер завершает работу над своим шедевром «Два пути жизни», созданным на основе композиции «Афинской школы» Рафаэля и отличавшимся огромным по тем временам форматом. «Два пути...» изготавливается тиражом в 5 копий. Один из отпечатков в 1925 г. демонстрируется в Королевском фотографическом обществе и считается единственным сохранившимся до наших дней [2, 11, 21].

В 1862 г. фотограф перебирается в Лондон. Успех «Двух путей жизни» и членство в Лондонском королевском фотографическом обществе открывают Рейлендеру дорогу в респектабельное общество. Продолжая экспериментировать с двойной экспозицией, фотомонтажом и ретушью, он становится ведущим экспертом в фотографической технике – читает лекции, широко публикуется и активно продает портреты.

В 1871 г. Рейлендер иллюстрирует своими фотографиями (для пяти из которых позирует сам) труд Ч. Дарвина «О выражении эмоций у человека и животных». Книга Дарвина не получила коммерческого успеха, однако одно из изображений («Умственное страдание»), демонстрирующее ребенка в горе, выставляется и приносит фотографу заказы на 60 000 отпечатков.

Друг, последователь и отчасти даже ученик Рейлендера Генри Пич Робинсон олицетворяет в истории медиума связи между британской «художественной фотографией» и международным движением пикториализма. Автор самого термина *pictorial*, сооснователь первого сецессионистского фотографического общества и один из самых успешных фотографов Британии XIX в. – мастер комбинированной печати, широко использующий в своей практике костюмные постановки, активный пропагандист фотографии, имитирующей живопись.

В ранние годы Робинсон занимается книготорговлей и живописью. В 1852 г. Робинсон единственный раз выставляет свою картину в Королевской академии и далее предпочитает заниматься фотографической практикой. В 1857 г. он открывает студию, начинает продажу портретов. Кроме портретов Робинсон занимается архитектурными и пейзажными штудиями. О. Рейлендер посвящает Робинсона в секреты комбинированной печати с нескольких негативов. Первое изобразительное повествование Робинсона – попытка пересказа истории Красной Шапочки в четырех фотографиях. Самое известное – фотокартина «Угасание» смонтирована из 5 негативов и показывает девушку, умирающую от чахотки, в окружении отчаявшихся членов семьи.

Тексты Робинсона имеют не меньшее значение, чем его фотографическая практика. Книга «Пикториальный эффект в фотографии», впервые опубликованная в 1868 г., становится его главным теоретическим трудом. В то время, когда Фотографическое сообщество поглощено научными аспектами фотографии, Робинсон подчеркивает необходимость «видеть» картину.

Значимое место в жизни Робинсона занимает общественная деятельность в профессиональной сфере. В 1862 г. его избирают членом Совета Фотографического общества, а в 1887 г. он становится его вице-президентом. В 1900 г. Фотографическое общество отмечает его заслуги своей высшей наградой.

В отличие от Рейлендера и Робинсона Джулия Маргарет Камерон – представитель любительской фотографии. Она почти не продавала своих произведений и сделала фотографию одним из домашних занятий. Даже с точки зрения технологии (вечное отсутствие фокуса) Камерон была дилетанткой, на что не уставали указывать профессиональные фотографы ее времени.

Родилась Джулия в Индии. Образование получала во Франции и Великобритании. В годы пребывания в Индии Д. М. Камерон становится лидером местной английской коммуны, собирает деньги в помощь жертвам голода в Ирландии, переводит знаменитую балладу немецкого поэта Г. А. Бюргера «Ленора». В 1848 г. ее муж Ч. Камерон выходит в отставку, и семья переезжает в Лондон. Сестра Джулии Маргарет, держит здесь салон, регулярно посещаемый

художниками и писателями, где Камерон знакомится с выдающимися людьми культурного общества. Фотографией Камерон начинает заниматься лишь в 1863 г., когда дочь и зять дарят ей камеру. Поначалу экспериментирует с аллегорическими и религиозными сюжетами, а с 1866 г. принимается за экспрессивную портретную съемку, которая и приносит ей наибольшую известность. В качестве моделей для аллегорических композиций она использует членов семьи, прислугу, друзей и гостей и только изредка платных натурщиков. Ее работы экспонируются на выставках в Лондоне, Эдинбурге, Дублине, Париже; в 1886 г. в Берлине она награждается золотой медалью. В 1867 г. на Всемирной выставке в Париже Камерон вместе с О. Рейлендером и Г. П. Робинсоном удостоивается наивысшего признания [11, 17, 21, 4].

2. Новый этап развития художественной фотографии связан с международным движением, получившим название «пикториализм». Термин pictorial (изображение, изобразительный, живописный) введен Г. П. Робинсоном.

Одной из причин возникновения пикториализма является стремление части фотографов к превращению собственной практики в форму художественного самовыражения, по статусу и творческим возможностям не уступающую изобразительному искусству. Другая причина – объективный процесс развития фотографии, в ходе которого она из ремесла и элитарного занятия превращается во вполне развитую индустрию, построенную на принципах коммерции и, соответственно, не имеющую отношения к искусству. К тому же в 1880 г. в медиуме совершается одна из главных технических революций (распространение сухих желатиновых пластинок и внедрение технологии «Кодак»), которая делает фотографическую съемку достоянием широчайшего круга любителей.

Стилистически пикториальная фотография имитирует не столько живопись, сколько печатную графику. Моделью пикториального фотоискусства служит импрессионизм (в смысле размытости изображения) и символизм (в сюжетно-жанровом смысле). Технически такое сходство достигается использованием мягкофокусных объективов.

Отдельную национальную школу в рамках международного движения пикториализма составляет русская фотография, включающая в себя творчество видных мастеров, таких как С. Лобовиков, А. Мазурин, А. Трапани, Н. Андреев, А. Гринберг, Ю. Еремин, Н. Свищев-Паола. Рождение русского пикториализма приходится на первое десятилетие XX в., а его эволюция продолжается до второй половины 1930-х гг., когда эта «старая школа» была насильственно ликвидирована в ходе сталинской перековки советской культуры.

Николай Платонович Андреев родился 1 октября 1882 г. в Серпухове в купеческой семье. С 1906 г. начинает заниматься фотографией, является активным участником отечественных, а позднее и зарубежных выставок. Работы мастера получают широкое признание. На международных выставках в Москве и Дрездене. В 1914 – 1919 гг. в связи с Первой мировой войной и революционными событиями в творчестве наступает перерыв. Только в 1921 г. Николай Платонович снова приступает к работе в области художественной фотографии.

Расцвет деятельности наступает в годы НЭПа, в середине 1920-х гг. Произведения художника высоко ценятся не только среди отечественных фотографов, но и зарубежных. Известность и успех фоторабот Андреева на зарубежных выставках заставил пересмотреть сложившиеся традиции крупнейших салонов стран Европы – присуждать высшие награды только своим соотечественникам. Так, на выставке декоративных искусств 1924 г. в Париже Н.П. Андрееву присуждается золотая медаль. В 1927 г. в Сарагосе (Испания) он также удостоен золотой медали.

С концом НЭПа завершается и активная творческая работа художника, его ателье как частное предприятие закрывается, имущество арестовывается. Но художественная жизнь продолжалась. Весной 1929 г. Серпуховский историко-художественный музей открыл персональную выставку работ Н. П. Андреева, на которой были представлены 200 снимков, посвященных пейзажу, жизни города, села, а также многочисленные награды, полученные мастером на выставках во Франции, Испании, Канаде, Бельгии, Швейцарии, Венгрии, Японии.

В 1937 г. Н. П. Андреев был награжден за участие в Первой всесоюзной выставке фотоискусства, состоявшейся в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

В последние годы жизни мастер почти не снимал, печатал в основном со своих старых негативов. Объект творчества Андреева – мир русской деревни, человек за повседневным трудом, но предпочтение фотограф отдавал пейзажу. Художник занимался съемкой исключительно в окрестностях Серпухова, на берегах Оки, Протвы, Нары, Скниги.

К 100-летию со дня рождения Н. П. Андреева в Серпуховском историко-художественном музее состоялась выставка. Через несколько лет в доме, где жил мастер, открылся Центр фотографической культуры им. Н. П. Андреева [11, 16].

Александр Данилович Гринберг — талантливый фотохудожник и человек удивительной судьбы. Родился в конце XIX в. в Москве, окончил физико-математический факультет МГУ и Строгановское художественное училище. В начале XX в. увлекся фотографией, в 1907 г. стал членом Русского фотографического общества. Александр Гринберг был одним из самых ярких и талантливых русских пикториалистов, его популярность была необычайно высокой. С 1910 по 1930 г. его работы выставлялись почти на всех крупных фотосалонах и завоевали несколько призов на международных выставках в Европе, Азии и Америке.

Александр Гринберг участвовал в Первой мировой войне, несколько лет провел в немецком плену, в Гражданскую войну воевал на стороне красных. В 1920-е и первую половину 1930-х гг. он активно работал как фотограф и кинооператор. Гринберг в совершенстве овладел сложнейшей техникой благородной печати, поражающей современников и потомков виртуозностью исполнения. Он использовал методики масляной обработки отпечатков, постоянно экспериментировал. В конце 1920-х гг. началась травля представителей старой фотографической школы. Досталось и Гринбергу – его фотографии получили ярлыки «упадочные» и «социально импотентные», его осуждали за работу с

обнаженной натурой. С 1923 г. он – преподаватель ГТК (ВГИК). В 1925 – 1928 гг. – оператор Госкинофабрики (Совкино).

В 1935 г., несмотря на постоянные нападки, позиции Александра Гринберга были довольно сильны. В январе он был награжден Почетной грамотой ЦИК СССР, позднее его пригласили на работу по оформлению Музея Ленина – почетное и ответственное по тем временам задание. Но 15 января 1936 г., на следующий день после окончания работ в музее, он был арестован по сфабрикованному обвинению в распространении порнографии, а 28 марта того же года осужден Особым совещанием при НКВД на 5 лет лагерей.

Гринбергу повезло: в 1939 г. за ударную работу он был освобожден и, хотя клеймо «бывшего заключенного» осталось за ним надолго, смог вернуться в Москву. Даже в военные годы он не покидал столицу, зарабатывая на жизнь съемкой портретов.

Александр Данилович умер в 1979 г. в возрасте 94 лет, пережив как своих поклонников, так и хулителей, как сторонников пикториализма, так и его ярых критиков. В наши дни интерес к творчеству талантливого фотомастера растет с каждым годом, его работы печатаются в книгах и журналах, участвуют в выставках, служат образцом для фотохудожников [11, 14, 16].

Юрий Еремин родился в станице Казанской Области Войска Донского, окончил курсы учителей начальных классов, работал учителем в школе грамотности (базовая школа) Донской области. В 1901 г. приехал в Москву. Фотографией начал заниматься с 1905 г. как любитель. В 1909 г. становится свободным художником. Путешествует по Австрии, Италии, Франции, Германии. В Париже посещает классы рисунка Академии Жюлиана и курс философии в Сорбонне; изучает фотографию. В 1907 г. получает за пейзаж в пикториальной манере золотую медаль на Международной выставке пикториальной фотографии в Ницце.

С 1908 г. постоянно участвует в международных выставках в России и за рубежом. С 1910 г. – член Русского фотографического общества в Москве (РФО), с 1916 г. – член правления.

В начале Первой мировой войны (1914) работает фотографом-рентгенологом в одной из московских больниц. С 1915 по 1917 г. попадает на фронт. Учился во ВХУТЕМАСе (Высшие художественно-технические мастерские), но обучение не закончил. В 1918 г. основывает фотографическое объединение «Сецессион», просуществовавшее до 1922 г. С 1918 до 1928 г. работает начальником фотолаборатории Московского уголовного розыска, в дальнейшем занимается преподаванием в различных институтах (полиграфическом, архитектурном, изобразительных искусств и др.). В 1920 – 1930-х гг. активно выставляется. В 1926 г. в Берлине вышел фотоальбом «Москва» (авторы А. Гринберг, Ю. Еремин). Только в 1928 г. Еремин принял участие в семи международных выставках в странах Европы и Америки.

В 1932 г. вместе с А. Гринбергом руководит работами по фотоувеличению (портреты Ленина и Сталина, изображения крупнейших строек) для украшения 25 метровых фасадов зданий в центре Москвы к празднику 1 Мая, за что был удостоен благодарности «Союзфото». В том же году Еремин принимал участие в пикториальной выставке в г. Милуоки, США.

С 1919 г. и до конца жизни сотрудничает с Обществом охраны памятников, фотографирует архитектуру и скульптуру в Москве, Санкт-Петербурге и по России во время инспекционных поездок.

В Екатеринбурге выполнил съемки Дома Ипатьева, в подвале которого была расстреляна семья императора Николая II. В 1928 г. вышел самый известный из альбомов Еремина – «Москва». Во время Второй мировой войны продолжает сотрудничать с ГУОПом (Главное управление по охране памятников). В 1947 г. Еремин работает фотокорреспондентом ТАСС – официального новостного агентства СССР [6, 11, 15, 19, 24].

Европейская и американская школы. По мнению многих исследователей, ярким представителем фотоискусства этого времени является П. Эмерсон. Богатый, высокообразованный аристократ становится революционным фотографом и теоретиком, автором многочисленных книг, бесчисленных статей, хотя фотография для него — лишь частное проявление страсти к природе.

Родился Эмерсон в Ла Пальма (Куба) в богатой семье. В 1869 г. после смерти отца он с матерью переезжает в Англию, где учится в частной школе для мальчиков в Крэнли, в 1874 г. поступает в лондонский King's College, а с 1879 г. продолжает образование в кембриджском Clare College, получив в 1880 г. медицинскую степень.

В 1882 г. покупает свою первую камеру и приступает к изучению фотографии с точки зрения ее технологий и доступности оборудования, использует фотокамеру как инструмент для документирования наблюдений за птицами.

Фотографическая карьера Эмерсона насчитывает десять лет – с 1885 до 1895 г. За это время фотографические произведения появляются в виде двух портфолио и шести книг, в которых он и автор текста, и иллюстратор. Основной тезис Эмерсона: натуралистическая фотография должна быть эхом того, что человеческий глаз видит в природе, и она считается вторичной по отношению к живописи лишь потому, что не способна обеспечить цвета и верные тональные связи. Так впервые формулируются взгляды, которым впоследствии предстоит развиваться в законченную систему.

Эмерсон дает пример фотографии, в которой правда и реализм должны заменить «красоты» рейлендеровско-робинсоновского типа, убрав из технологии создания фотографической работы все нефотографическое – от повествовательности, аллегоричности, картинности и связанных с ними приемов комбинированной печати до любой ретуши. Эмерсон уничтожает фотокартину, чтобы утвердить на ее месте фотографику.

Во многих европейских городах начинают проводиться фотографические салоны, порождая волну интереса к фотографии и подталкивая дальнейшее развитие художественно-фотографического движения. Во многом эта экспозиционная активность, как и возникновение поддерживающих ее институций, ассоциируется с ориентацией на фотографию как высокое искусство и с движением пикториализма [11, 21, 24, 27].

Известным широкой публике пикториалистическим фотографом является Робер Демаши. Банкир, художник-любитель и фотограф, сооснователь Париж-

ского фотоклуба. Технической основой его персонального стиля служит мягкофокусная съемка и последующая гуммиарабиковая печать – иногда с негативов, ретушировавшихся с помощью пастели. Фотографические произведения Демаши достаточно разнообразны: портреты, уличные сцены, студии фигур. Им написано несколько книг и около тысячи статей о фотографии. Его работы широко экспонирует и публикует в своем журнале *Camera Work* Альфред Стиглиц.

Весомый вклад в пикториализм вносит американская фотография рубежа XIX – XX вв., лидером которой является Альфред Стиглиц, чье имя символизирует переход от пикториализма к зрелой модернистской фотографии. Он родился в немецко-еврейской семье и вырос в обстановке повышенного интереса к культуре. В 1881 г. Стиглиц поступает учиться к ведущему фотохимику Герману Вильгельму Фогелю. Становится ассистентом Фогеля и сам начинает заниматься фотографией. В 1887 г. приезжает в Великобританию. В 1890 г. он направляется в Вену, а оттуда в США. Ведет информационный бюллетень Фотографического клуба Нью-Йорка. В 1903 – 1917 гг. Стиглиц издает знаменитый, наиболее тщательный и дорогостоящий из фотографических периодических изданий — журнал *Camera Work* (50 номеров).

17 февраля 1902 г. вместе с несколькими своими коллегами Стиглиц основывает самое известное сообщество пикториальной фотографии – «Фото Сецессиона». Выставочная деятельность сообщества, в тематическом и идеологическом смысле плотно скоординированная с изданием журнала, концентрируется в 1905 – 1908 гг. в «Малых галереях Фото Сецессиона», а в 1908 – 1917 гг. – в галерее «291». Помимо выставок в «291» Стиглиц организует несколько больших фотопроектов в американских музеях и галереях и играет важную роль в устройстве выставки *Armory International Show* (1913), положившей начало экспансии модернистского искусства в США. После постепенного разочарования в пикториализме и перехода к прямой фотографии Стиглиц создает большую серию портретов. В 1920-х гг. исполняет цикл фотографий облачного неба под названием «Эквиваленты». С этого времени Стиглиц снимает современные архитектур-

ные формы, создавая конструктивно жесткие графические композиции, построенные на резких контрастах черного и белого [11, 21, 24, 27].

Еще один приверженец пикториалистической эстетики и создатель собственного учебного заведения – Кларенс Уайт. До 1904 г. он служит бухгалтером в оптовой бакалейной фирме, но при этом находит время для занятия фотографией и участия в движении пикториализма. Познакомившись с Холландом Дэем, Гертрудой Казибер и Альфредом Стиглицем, Уайт принимает активное участие в организации важнейших выставок пикториальной фотографии в США и входит в их жюри. В 1904-м оставляет работу, полностью посвящая себя фотографии, а в 1906 г. переезжает в Нью-Йорк в надежде зарабатывать теперь с ее помощью. В 1907 г. мастер начинает преподавать в Колумбийском университете, затем в Бруклинском институте искусства и науки и, наконец, в 1914 г. создает собственную школу (Clarence White School of Photography), из которой выходит много выдающихся фотографов.

Первые годы в Нью-Йорке Уайт вместе со Стиглицем работает над серией фотографий обнаженной натуры, но затем увлекается преподавательской деятельностью и управлением собственной школой. Стиглиц оценивает вклад Уайта в пикториализм, отведя для экспонирования его работ отдельный выставочный зал на Международной выставке пикториальной фотографии в Буффало (1910).

Следующее значимое в пикториализме Америки имя – Эдвард Стайхен. Его карьера охватывает несколько фотографических эпох. Стайхен родился в Биванже. В 1881 г. его семья переезжает в США. Ранний интерес Стайхена к искусству поощряется матерью. В 1893 г. он уже участвует во Всемирной ярмарке в Чикаго, а в следующем году (в возрасте 15 лет) поступает учиться литографии. Занимается фотографией с 1895 г., не оставляя и активных занятий искусством.

В 1900 г. три его отпечатка по рекомендации Кларенса Уайта приобретает Стиглиц. В это время Стайхен посещает Париж, где делает серию снимков Родена и его скульптур. В 1901 г. тридцать пять его фотографий включены в вы-

ставку «Новая школа американской фотографии», организованную Х. Дзем и проходящую в Лондоне и Париже. В 1902 г. выступает членом-основателем «Фото Сецессиона», оформляет обложку первого выпуска журнала Camera Work, где в последующие годы часто печатаются его работы. В Париже проходит первая персональная выставка его фото- и живописных произведений. В Нью-Йорке Стайхен помогает Стиглицу открыть «Малые галереи Фото Сецессиона», где впоследствии регулярно выставляется.

В 1904 г. Стайхен начинает экспериментировать с цветной фотографией. В 1906 г. он возвращается в Париж, где занимается отбором произведений европейского авангарда, которые Стиглиц затем выставляет в Нью-Йорке (среди авторов – Пикассо, Матисс, Бранкузи, Сезанн и Роден). В 1910 г. фотограф выставляется на Международной выставке пикториальной фотографии в Буффало, куратором которой выступает Стиглиц. В 1911 г. делает первые фотографии моды.

В годы Первой мировой войны Стайхен служит командиром фотографического подразделения армии США и осваивает технику аэрофотосъемки. В 1923 г. становится главным фотографом издательского дома Conde Nast и работает как рекламный фотограф.

В начале 1930-х гг. у Стайхена устанавливаются отношения с созданным в 1929 г. Музеем современного искусства (Museum of Modern Art, MoMA) в Нью-Йорке, и в 1932 г. он устраивает здесь выставку своих произведений, а затем в 1936 г. выставку дельфиниумов (цветов, разведением которых увлекался) в качестве особой формы искусства.

В годы Второй мировой войны он организует в MoMA выставки «Путь к победе» и «Держава на Тихом океане». В 1945 – 1946 гг. руководит военной фотографией страны в Военно-морском институте США.

В 1947 – 1962 гг. Стайхен служит в должности главы отдела фотографии MoMA, пишет многочисленные статьи, участвует в публикации книг по фотографии и, главное, занимается выставочной деятельностью.

Стайхен – универсальный деятель культуры, которому тесно не только в рамках медиума, но и вообще в границах художественной практики. Живописец, график, садовод, мастер черно-белой и цветной, художественной и прикладной фотографии, критик, издатель, куратор и музейный служащий. Кроме того, ему вместе со Стиглицем принадлежит заслуга просвещения американского общества в области авангардного (главным образом европейского) искусства [11].

3. В 1920-х гг. самый существенный вклад в художественную фотографию внесли мастера Германии и Советской России. Исследователи выделяют два основных новаторских движения в фотографии этого времени: «новую вещественность» и «новое видение». Первое связано с объективно нейтральной передачей объекта в рамках традиционных профессиональных процедур, тогда как второе включено в авангардное искусство и ориентировано на создание новых зрительных форматов, соответствующих индустриальной современности.

Художественное движение «Новая вещественность» возникает около 1920 г. Рождению фотографической «Новой вещественности» способствует негативная реакция фотографов-профессионалов с широкоформатными камерами на современную съемку пользователей бытовых камер. Профессионалы настаивают на точной приверженности сюжету, на детальной передаче объекта при корректном освещении, на высоком мастерстве оптических и химических процедур.

Альберт Ренгер-Патч – пионер движения «Новая вещественность». Родился в Вюрцбурге, в семье фотографа-любителя. Снимать начал в возрасте 12 лет. После военной службы в период Первой мировой войны в течение двух лет Ренгер-Патч изучает химию в Высшей технической школе в Дрездене. В 1921 – 1924 гг. служит в издательском доме Folkwang, занимаясь съемкой этнографических объектов и растений для архива. Увлечшись флоральной тематикой, работает для связанных с нею профессиональных журналов. В 1924 г. делает фотоиллюстрации к двум книгам из серии «Мир растений».

В 1925–1933 гг. Ренгер-Патч работает как фотограф-фрилансер. В 1933–1934 гг. мастер служит инструктором и главой отдела художественной фотографии в Folkwangschule в Эссене. В 1930-х гг. выполняет заказы промышленных предприятий и занимается рекламой. А во время Второй мировой войны работает военным корреспондентом. В 1944 г. студия и архив Ренгера-Патча были уничтожены во время авиационного налета; он переезжает в Вамель, где остается до конца жизни, посвятив себя пейзажной фотографии региона.

Имя Ренгера-Патча с самого начала связано с художественной фотографией, хотя сам он определяет свое творчество как «фотографическую фотографию». Он считает такую фотографию способом каталогизации и документирования материальных явлений, не имеющих отношения к искусству. Ренгер-Патч решительно выступает против любых фотографических манипуляций, в том числе и монтажа, т. е. всего, что связано с кругом Баухауза и движением сюрреализма. С его точки зрения, механическая природа медиума наилучшим образом подходит для изображения реальных объектов, при котором художественные эффекты могут играть в лучшем случае второстепенную роль [11, 16, 17, 21].

Следующий фотограф «новой вещественности», великий фотолетописец немецкого народа Август Зандер родился под Кёльном, в семье плотника, работавшего на шахте. Учился снимать у местного фотографа. Затем, в Академии живописи в Дрездене впервые попробовал заниматься художественной фотографией. Его карьера начинается с пикториальных коммерческих изображений, но уже тогда он склоняется к «простым, естественным портретам, которые показывают субъекта в окружении, соответствующем его собственной индивидуальности». В 1910 г. он переезжает в Кёльн, где открывает свою студию и создает первые «объективистские» портреты фермеров родной местности Вестервальд.

В начале 1920 г., будучи членом «Группы прогрессивных художников», Зандер задумывает грандиозный план портретного документирования современного общества и в дальнейшем работает над этим монументальным проек-

том. Цикл «Человек в XX веке», посвященный изображению представителей всех классов и общественных групп германского общества, должен был включать семь частей: «Крестьянин», «Ремесленник», «Женщина», «Классы и профессии», «Художники», «Город», «Последние люди». Идеи, легшие в основу проекта, основываются на популярных в то время концепциях физиогномической гармонии, предполагавших, что моральный характер личности отражен в типе лица и его экспрессии. В 1929 г. Зандер издает первый том проекта – альбом «Лицо времени», включающий 60 работ. Дальнейшая работа прерывается нацистами. В 1936 г. изымают весь тираж книги, уничтожают печатные блоки и большую часть архива. С начала Второй мировой войны фотограф переезжает в деревню на Рейне и перевозит туда десять из сорока тысяч негативов.

Запрет творчества Зандера нацистами, потеря родных и друзей по искусству вынуждают фотографа обратиться к пейзажу и индустриальным сценам. Так он пытается продолжить свою главную творческую тему – через пейзажи фермерских сообществ края обнаружить подтверждение исторической роли человеческого ума в формировании земли, и, наоборот, через изображение крупных планов органических форм создать символы всеобщего духа и разума [11, 16, 17, 21].

Фотография «нового видения» является неотъемлемой частью практики художников европейского авангарда, связанных с советским конструктивизмом и германским Баухаузом. Эти художники ставят целью переустройство мира на основе левой идеологии и рациональной эстетики, отвечающей новой (индустриальной, технической, урбанистической) цивилизации. Они отказываются от традиционных изобразительных техник как устаревших, вместо них обращаясь к дизайну, архитектуре и новым техническим искусствам (фотографии, кинематографу и др.). Если прежде фотография использовалась в качестве подсобного инструмента искусства или пыталась имитировать художественные стили, то в рамках авангарда она выступает как равноправный эстетический медиум. Авангардисты 1920-х гг. являются по большей части самоучками в фотографии. Они смело применяют новые широкоформатные 35-миллиметровые камеры, ис-

пользуют резкие съемочные ракурсы, диагональную композицию, сверхкрупный план и экспрессивное кадрирование. Художники-конструктивисты применяют в работе различные приемы фотоманипуляции (прежде всего фотограмму и фотомонтаж), подвергаясь за это критике со стороны профессионалов-традиционалистов.

Фотомонтаж 1920-х гг. можно рассматривать как новый этап в развитии композитной фотографии. Он является детищем раннего кубизма, а также цюрихского движения Дада (1916). Именно в дадаистских кругах рождается техника манипулирования фотографическим образом. Случайно выбранные фрагменты из фотографий, газетных или журнальных репродукций вырезаются и пересобираются в согласии с новой логикой, игнорирующей обычные измерения пространства, текстуры, стиля или происхождения. Изобретение нового фотомонтажа приписывается нескольким активистам дадаизма – Георгу Гроссу и Джону Хартфилду, Раулю Хаусману.

В тему фотомонтажа следует включать также и технику двойной экспозиции. Она возникает случайно (как результат технического брака), но вскоре становится популярным приемом. В новых художественных движениях того времени (от конструктивизма до сюрреализма) она является инструментом превращения объективного фотоизображения в картины субъективного проектного и художественного конструирования – от политически-пропагандистских и рекламных образов до объективации снов и видений. Фотомонтаж, двойная экспозиция и фотограмма также являются распространенными приемами в сюрреализме [11, 17, 24, 27].

Тема 5. Техники и жанры фотоискусства

1. Документальная фотография 1920–1950 гг. Социальные проекты фотожурналистики. Пресс-фотография.

2. Фотография и изобразительное искусство начала XX в. Абстракционизм, сюрреализм. М. Табар, М. Рэй, Э. Атже, А. Родченко.

3. Новые жанры в фотографии. Фэшн-фотография. Основные жанры и виды современного фотоискусства.

1. Под термином «фотодокументалистика» понимается преимущественно социальная фотография, т. е. посвященная общественным проблемам, социальному измерению реальности.

Подразделом фотографической документалистики является пресс-фотография (фотожурнализм). Фотожурналистика не ограничена документальными сюжетами, а включает фотографию моды (fashion photography), фотографию знаменитостей (celebrity photography), рекламную фотографию и другие подразделы медиума, связанные с постановочной фотографией и так называемой глянцевого журналистикой.

Рассматриваемый период включает пик силы массовых индустриальных обществ, самую разрушительную в истории Вторую мировую войну, нацизм в Германии, фашизм во многих странах Европы, сталинский террор в СССР и Великую депрессию в США. Для фотодокументалистики это означает наличие богатейшего событийного ресурса, определяющего ее интенсивное развитие. Фотография превращается в органическую часть общественной жизни, получает всеобщее распространение.

Фотодокументалистика – прежде всего социальный проект, цель которого – преобразование общества.

В истории документальной фотографии известен яркий проект FSA по названию государственной организации США (Федеральное управление защиты сельского хозяйства), которая наняла на несколько лет группу выдающихся фотографов для выполнения конкретной общественной задачи. Этот проект продолжался с 1935 по 1942 г. Организация поддерживала уровень цен на сельхозпродукты, снабжала фермеров зерном, кормом для скота и оборудованием,

помогала переселению из районов бедствия. Директор FSA, Р. Тугуэлл, создал в FSA историческую секцию для документирования жизненных условий в проблемных регионах и назначил Р. Страйкерпа ее руководителем. Проект визуального документирования, результаты которого сегодня считаются «национальным сокровищем», реализуется усилиями 11 профессионалов (А. Ротштейн, специалист в области научной фотографии; Тео Юнг, живописец и иллюстратор Б. Шан; фотографы У. Эванс, Д. Ланг, К. Миденс, Р. Ли, М. П. Уолкот, Д. Делано, Д. Вэчон и Д. Кольер), которые создали архив сельской Америки времен Депрессии, состоящий из 75 тысяч снимков, отобранных из общего количества в 130 – 270 тысяч.

Масштабным проектом в истории документальной фотографии можно считать формирование особого типа документально-пропагандистской фотографии в СССР. Советский фотожурнализм не имел целью производство новостной информации, как и вообще информации, стремящейся к объективности. Он являлся инструментом грандиозного тоталитарного общественного преобразования и был призван создавать иллюстрации идеологических моделей. Фотография в СССР с самого начала включалась в проект строительства социализма-коммунизма. Она привлекалась к участию в пропаганде нового строя, подчинялась идеологической дисциплине и соединялась с массовой прессой.

В 1923 г. нарком просвещения А. Луначарский заявил: «Как каждый образованный человек обязан иметь часы, так он должен уметь владеть карандашом и фотографической камерой. В Советской России будет как всеобщая грамотность вообще, так и фотографическая грамотность в частности». Параллельно с введением всеобщей грамотности в СССР активно стимулировалось массовое (любительское) фотодвижение, которое старались использовать для энтузиазма строительства социализма.

По окончании Гражданской войны, после того как были расформированы учреждения, ведающие агитацией и пропагандой, фоторепортаж в Советской России пришел в упадок. Фоторепортеры уходят в кино, в студийную фотографию и на преподавательскую работу. Потребность в событийно-новостных

снимках возрастет вновь только в 1923–1924 гг., когда начнется издание иллюстрированных журналов и улучшится печатная техника.

Примерно в это время возобновляется и деятельность фотографических объединений. С 1926 г. выходит журнал «Фотограф», посвященный художественным и техническим проблемам фотографии. Московские фоторепортеры объединились в Ассоциацию фоторепортеров при Доме печати. В 1926 г. акционерное общество «Огонек» приступило к изданию журнала фотолюбительства и фоторепортажа «Советское фото».

В середине 1920-х гг. начали появляться любительские фотокружки, объединявшие рабочих, служащих, крестьян, студентов. В 1927–1929 гг. в Москве прошли первые фотовыставки. Снимки на них подписывались не именем автора, а названием кружка. Обществу друзей советского кино (ОДСК) поручалось наладить работу с фотолюбителями. В 1927 г. ОДСК заключило соглашение с ТАСС об использовании лучших работ кружковцев в прессе, а его фотокинолюбительская секция приняла участие выставке «Советская фотография за 10 лет». Фотолюбитель, участвовавший в работе печати, стал называться фотокором, а фотокружки стали прикрепляться к редакциям печати, они снабжались аппаратурой и материалами.

В 1929 г. в московском Политехническом музее прошла Вторая выставка работ фотокружков Москвы и Московской губернии с участием 125 кружков, а также известных фоторепортеров А. Шайхета, А. Родченко, Б. Игнатовича, Б. Кудоярова, Р. Кармена [11, 16].

В 1930 г. в целях «политизации фотодвижения» закрылся журнал «Фотограф», были ликвидированы провинциальные фотообщества и расформирован ГАХН (Государственная Академия художественных наук). Самым крупным проектом мастеров «старой школы» в 1920-е гг. был проект «Искусство движения», осуществленный в целях изучения движения человеческого тела. В 1929 г. в «Советском фотографическом альманахе» вышла разгромная статья, где авторы «старой школы», являвшиеся основными участниками выставок «Искусство движения», объявляются агентами буржуазного влияния. Разделе-

ние на «общественную» или «художественную» фотографию стало приравниваться к принадлежности авторов к пролетарской или буржуазной культуре. Резко политизировалась и позиция журнала «Советское фото». В 1931 г. было принято решение об изменении форм организации фотодвижения – место постоянного кружка должна была занять временная фотобригада, создаваемая на короткий срок для решения определенных идеологическо-новостных задач.

В 1920–1930-х гг. фотографическая сцена была представлена четырьмя группами профессионалов: фоторепортерами, фотокорами (бывшими любителями), фотографами ателье и фотографами «старой школы».

Весной 1928 г. открылась «Выставка советской фотографии за 10 лет», посвященная 10-летию революции (более 8 000 экспонатов).

Фоторепортеры к началу 1930-х гг. становятся ведущей силой советской фотографии. В их составе выделилась группа мастеров, работающих в 1920 – начале 1930-х гг. в стилистике авангардной фотографии.

В апреле 1932 г. вышло постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», по которому все прежние группировки в искусстве (в том числе и в фотографии) распускались, создавалась система союзов по различным видам творческой практики и внедрялся всеохватывающий метод социалистического реализма. А в сентябре того же года Д. Дебабов, Е. Лангман, Б. Игнатович, А. Штеренберг через газету «Вечерняя Москва» обратились к общественности с предложением создать Союз советских фотографов по аналогии с прочими союзами. Так было организовано Творческое объединение работников печати [14, 15].

Происходит частичная реабилитация фотохудожников «старой школы». В апреле 1935 г. в Москве прошла Выставка советского фотоискусства, где были представлены 450 снимков, авторами которых являлись как мастера фоторепортажа (А. Родченко, Е. Лангман, Д. Дебабов, Б. Кудояров, А. Штеренберг), так и фотографы «старой школы» (Н. Андреев, А. Гринберг, Ю. Еремин, В. Улитин, М. Наппельбаум).

А в ноябре 1937 г. в Музее изобразительных искусств им. Пушкина открылась крупномасштабная (1 500 работ) Первая всесоюзная выставка фотоискусства, которая затем показывалась в Ленинграде и Киеве.

В два межвоенных десятилетия в советской фотографии активно развивались фотомонтаж, фотосерия и фотокнига.

Пресс-фотография. Первые фотографические репродукции датируются 1880-ми гг., а журналом, впервые использовавшим репродуцированные фотоизображения, стал Illustrated American. С 1896 г. The New York Times начал выпускать фотоприложение раз в две недели. С 1920-х гг. после Первой мировой войны, с появлением новых маркетинговых стратегий возникла потребность в рекламных фотографиях. Репродуцирование фотоизображений в периодической печати породило спрос на новостную и специализированную (журнальную) прессу, зародившуюся в 1920-х гг., а в 1930-х гг. вошедшую в полную силу. Пионерами этого процесса стали два немецких издания — Berliner Illustrierte Zeitung и Munchner Illustrierte Presse.

Помимо применения усовершенствованного механического репродуцирования существовал и другой фактор, обеспечивавший бурное развитие фотожурнализма. Это изобретение фотографических камер нового типа.

С появлением пресс-индустрии изменилось даже понятие фотографического оригинала. Большинство снимков получило свой конечный вид лишь в форме газетных и журнальных репродукций, оригиналы которых часто отсутствовали или создавались фотографом специально и для иных целей — экспонирования на музейных и галерейных выставках, помещения в фотографических книгах.

Для обеспечения необходимого количества механических изображений пресса оперировала штатом собственных фотографов. Появились и фотографы-фрилансеры. Фотографы, как и газеты с журналами, формировали стоки-библиотеки изображений, в дальнейшем используемые для массовой печати. Условия существования фотографии в массовой иллюстрированной прессе определяли и вид собственно авторских снимков. Таким приемом некоторых ав-

торов стало включение в отпечаток черной рамки вокруг изображения, которая становилась свидетельством того, что отпечаток не подвергался обрезке, первоначальный вид фотографии не претерпел искажений в процессе обработки негатива, печати позитива и создания репродукции. Черная рамка являлась своеобразным гарантом «правды» фотографического изображения. Именно на этой мифологеме, неразрывно связанной с медиумом с момента его рождения и вплоть до цифровой революции последних десятилетий XX в., основывается идея массовой информации и принцип доверия к новостной пресс-продукции со стороны аудитории [6, 11, 16, 19].

2. В самом широком смысле абстрактная фотография – разнообразная категория изображений, созданных при помощи различных техник и приемов, общим правилом для которых является уход от символической репрезентации. Абстрактная фотография отвергает идею узнаваемого изображения, предпочитая вместо этого взять в качестве объекта сам образ и процесс его создания. Примерами ранней абстрактной фотографии могут служить фотогенные рисунки Г. Ф. Тальбота, хронографии Этьена-Жюля Маррея, городские пейзажи А. Стиллица начала XX в. В 1913 г. Э. Л. Коберн, спустя несколько лет после абстрактных экспериментов в живописи Василия Кандинского, включил в свою персональную выставку в Лондоне серию из пяти фотографий под названием «Нью-Йорк с высоты». Это были виды города, снятые с высокой точки и вдобавок с искаженной перспективой, что создавало поистине абстрактный рисунок площадей и зданий [11].

Среди авторов – авангард тогдашней фотографии: Ласло Мохой-Надь, Э. Мендельсон, А. Родченко. Но слава отца абстрактной фотографии досталась именно Коберну, а его «вортографиям» 1917 г. – звание первых программно-абстрактных фотографий. Для их создания он направлял фотокамеру на различные объекты через трехгранную призму зеркал. К. Шад вовсе отказался от использования камеры при создании изображения, так был разработан способ, известный сегодня как фотограмма. Свои произведения автор называл «шадотграфиями» и вслед за художниками-абстракционистами просто нумеровал изо-

бражения вместо названий. В основу изобретения Шада был положен принцип, используемый еще Тальботом в его первых опытах фотогенного рисования: обрывки бумаги и плоские предметы помещались на экспонируемую светочувствительную бумагу, в результате чего получались силуэты, нередко напоминавшие живописные коллажи кубистов. Многие художники, включая М. Рэя, Э. Лисицкого, Ласло Мохой-Надя, Ф. Роха, подхватили появившуюся фотограмму как наиболее подходящую и выразительную технику для экспериментальных поисков в области абстрактных форм [11, 16].

Соляризация, множественная экспозиция, техника клише, фотомонтаж стали инструментами для создания «внепредметных» изображений и нового понимания мира. Полученные непредсказуемые абстрактные узоры, стремящиеся к двухмерности, имели внешнее сходство с выстроенными и продуманными работами В. Кандинского, К. Малевича и М. Вебера. Вторая половина XX в. продолжила перечень люминограммой К. Брейер и химиграммой П. Кордье.

Создание абстрактных образов не исчерпывается исключительно световыми и химическими манипуляциями в темной комнате. Другое ответвление абстрактной фотографии вполне можно было бы назвать «абстрактным реализмом». Первым его представителем явился Пол Стрэнд, идеолог движения «чистого» фотоискусства. Его работа «Абстракция» 1916 г. словно декларировала основные приемы, реализующие устремление к абстракции: съемка крупным планом, необычные ракурсы, эффекты освещения и выразительные природные свойства самих фотографируемых объектов. Подобными способами можно было изменять привычный облик предметов. Моделью могли стать любые предметы окружающей действительности – от узора на листьях до стены дома [21, 24].

Самая важная институция, с которой связана фотография «нового видения» – это Баухауз (Bauhaus или Staatliches Bauhaus, 1919 – 1933) – немецкая Высшая школа строительства и формообразования, а также авангардистское и модернистское художественное объединение (специализировавшееся главным образом на архитектуре и дизайне), возникшее в ее рамках. Баухауз был создан в результате слияния Саксонской школы изобразительных искусств и Веймар-

ской школы промышленного дизайна [24, 26, 27]. В Баухаузе исповедовали принципы нового модернистского дизайна, новой визуальной культуры и функциональной архитектуры. Цель обучения и эстетической практики – соединить искусство, ремесло и индустрию (в обновленном виде и на новой технической основе) через экспериментирование с цветом, формой и материалом. Как ни парадоксально, но фотография долгое время существовала здесь в маргинальной форме, определяясь только векторами индивидуальной и групповой активности отдельных студентов и преподавателей.

Дадаизм и сюрреализм, искавшие вдохновение в субъективном и неосознанном, оказали влияние и на фотографию. Причиной тому было то обстоятельство, что правдивость фотографического носителя соответствовала их радикальным взглядам. В это время технология изготовления пленок и оптики достигла такого уровня, который позволял фотографам исследовать пределы своих визуальных возможностей. Это особенно можно заметить по безупречности технического исполнения работ таких мастеров как А. Адамс, П. Стрэнд и Э. Вестон [24, 27].

Сюрреалистическая фотография, как и сюрреалистическая живопись, заполнена странным скоплением объектов. Она предлагает зрителю совершить путешествие в область подсознательного и иррационального. Авторы отворачиваются от реальности, обращаясь к фантазиям и сновидениям, черпая символы и претворяя их в художественные образы. Фотографии, как искусству объективному, необходимо было найти собственные средства для отображения сюрреальности. К таким техникам можно отнести прием многократного экспонирования и фотомонтаж [11]. Среди сюрреалистов-фотографов отметим Мэна Рэя, одного из главных мастеров дадаизма и сюрреализма, более всего известного своей авангардной фотографией (а также портретной фотографией и фотографией моды). Его творчество охватывало широкий круг медиа (кино, фотография, живопись, скульптура, коллаж и ассамбляж, поэзия, эссеистика), а сам он считал себя прежде всего живописцем. В фотографии сам Рэй видел отнюдь

не средство документации – она служила ему орудием сюрреалистического зрения: «Я не снимаю натуру. Я фотографирую свои видения».

Родился М. Рэй в Филадельфии, в семье иммигрантов русско-еврейского происхождения, уже после его рождения обосновавшейся в Нью-Йорке. По окончании школы начал заниматься живописью. Увлёкся европейским модернизмом, который открыл для себя в стиглицевской галерее «291». В 1918 г. делает первые значительные фотографии. В июле 1921 г. Рэй уезжает в Париж, пробует себя в качестве режиссера кино. В 1922 г. выходит его книга «Поля чудес» с 12-ю сюрреалистическими рейографиями. В 1940 г. мастер переезжает в США и обосновывается в Голливуде. В течение десяти лет преподаёт здесь фотографию и живопись, работает как фотограф моды. По окончании войны возвращается в Париж, где до конца жизни продолжает заниматься живописью, скульптурой, кинематографом и фотографией.

Оценка его творчества за пределами портретной съёмки и фотографии моды происходит с опозданием, особенно в США. Однако в конце XX в. М. Рэй уже безоговорочно считался одним из самых влиятельных художников столетия.

Потребность открывать во всем окружающем латентное сюрреалистическое содержание привело сюрреалистов к условному зачислению в свои ряды таких фотографов, которые на самом деле руководствовались в своей практике совершенно иными принципами. Особо любимы ими К. Блоссфельдт и Э. Атже своими фотографиями, превратившими Париж в «столицу снов», городской лабиринт памяти и желания.

Морис Табар – крупнейшая фигура французской фотографии «нового видения». В 1914 г. Табар переехал в США и поступил в Нью-Йоркский институт фотографии. В 1922 г. он начинает заниматься фотопортретом, выполняет фотографии президента Соединенных Штатов К. Кулиджа.

Вернувшись в 1927 г. во Францию, Табар знакомится с Л. Вогелем, редактором журналов *Jardin des modes* и *Vu*. Так начинается его карьера фотографа моды. Получает крупные заказы на рекламу. В 1929 г. он принимает участие в крупной выставке «Фильм и фотография». После М. Рея заново открывает

эффект соляризации (выдержки на солнце). Он смешивает в своей работе приемы фотограммы, соляризации, совмещения кадров и обратной съемки, создающие призрачные образы, близкие к сюрреализму. С 1933 г. проходит серия его выставок в галерее современного искусства, галерее «Плеяда», МоМА (Нью-Йорк).

Во время войны Табар возглавил фотостудию, ставил документальные фильмы. В 1946 г. он вернулся в США, где сотрудничал с журналами Harper`s Bazaar и Vogue. В 1951 г. он вернулся во Францию, где работал как независимый фотограф и одновременно читал лекции за границей. Выполняя работы для Vogue, Elle, Marie-Claire, Jazz Magazine, продолжил изыскания в области соляризации, совмещения кадров, обратной съемки и монтажа. В 1966 г. Табар перестает заниматься фотографией, а в 1980 г. уединяется в Ницце.

Александр Родченко родился в 1891 г. в семье театрального бутафора. В возрасте 20 лет оставил занятия медициной и поступил в Казанскую художественную школу, а затем и в московское Строгановское училище. К фотографии Родченко обратился не сразу. В середине 1910-х гг. XX в. активно занимался живописью, а его абстрактные композиции принимали участие во многих выставках. В конце 1910 – начале 1920-х гг. молодой художник много участвовал в общественной жизни: он стал одним из организаторов профсоюза художников-живописцев, служил в отделе ИЗО Наркомпроса, заведовал Музейным бюро. Первые шаги Родченко в фотографии относятся к началу 1920-х гг., когда он, в то время театральный художник и дизайнер, столкнулся с необходимостью фиксировать на пленку свои работы. Как фотографу Родченко повезло больше, чем как художнику – в качестве первого его быстрее признали. Достаточно скоро он создал себе репутацию новатора, выполнив ряд коллажей и монтажей с использованием собственных фотографий и вырезок из журналов. Работы Родченко печатались в журналах «Советское фото» и «Новый ЛЕФ», а Маяковский пригласил его для иллюстрирования своих книг. С 1924 г. Родченко обращался к классическим областям фотографии – портрету и репортажу. А. Родченко первым применил многократную съемку человека в действии, ко-

торая позволяет получать собирательное документально-образное представление о модели. Фоторепортажи Родченко публиковались в центральных изданиях. Визитной карточкой Родченко стали ракурсные снимки – художник вошел в историю с фотографиями, сделанными под непривычным углом, с необычной и зачастую неповторимой точки, в ракурсе, искажающем и «оживляющем» обычные предметы. Съемка строительства Беломорканала в 1933 г. заставила Родченко во многом переосмыслить отношения искусства и реальности, которая казалась художнику все менее вдохновляющей. Именно в это время на фотографиях Родченко невиданные стройки социализма и новая советская действительность стали уступать место особому миру спорта и волшебной реальности цирка. В послевоенные годы Родченко много работал в качестве оформителя и вернулся к живописи, обращался к любимому жанру фоторепортажа.

Эжен Атже родился 12 февраля 1857 г. неподалеку от Бордо. В Париже изучал богословие и латынь. В 1874 г. сбежал из дома и устроился юнгой на торговый корабль, идущий в Уругвай. В 1879 г. поступил в Консерваторию французского национального театра для обучения актерскому ремеслу. Драматургия увлекла молодого человека, он изучал классическую мифологию и европейскую историю. В 1881 г. Атже бросил консерваторию и принялся колесить по Франции с бродячими театральными труппами. В 1898 г. Атже бросил театр и в поисках заработка сначала попытался стать художником, остановился на фотографии. А свое вдохновение он нашел в ускользящей красоте стремительно меняющегося Парижа. Его фигура в потертой одежде и черное покрывало, которое фотограф набрасывал на себя при съемке, превратились в своеобразную достопримечательность. Парижане прозвали фотографа «Папаша Атже». Вооружившись камерой, «Папаша Атже» бродил по улицам Парижа в поисках натуры с раннего утра и до полудня. Он снимал что видел – узкие улицы и сады в историческом центре города, старые особняки, роскошные дворцы периода империи, мосты и набережные Сены, витрины магазинов, лестницы и архитектурные детали фасадов зданий, а также их интерьеры. Нередко Атже выбирался в пригороды Парижа. Можно увидеть на снимках Атже и парижан,

обычно самых простых сословий: уличных лоточников, мелких торговцев, мусорщиков, нищих, проституток. Ряд работ Атже посвящен ярмаркам и народным праздникам в различных районах столицы.

Довольно быстро фотографии Атже обрели своих первых ценителей. Уже в 1899 г. фотограф продал 100 работ, посвященных старому Парижу, Парижской исторической библиотеке. Другие фотографии мастера нашли своих покупателей как среди исторических институтов, так и среди частных коллекционеров. Так было до начала Первой мировой войны, которая вызвала во Франции упадок и депрессию. Находить покупателей на работы становилось все труднее. К тому же, здоровье Атже заметно ослабло. За 30 лет работы Эжену Атже удалось сделать более чем 10 000 фотографий.

Своей посмертной славой Эжен Атже во многом обязан Беренис Эббот, которая приобрела большую часть его архива, организовала выставку работ, публиковала о фотографе ряд статей. На протяжении десятилетий Эббот систематизировала творческое наследие фотографа, а в 1968 г. организовала его приобретение Нью-Йоркским музеем современного искусства. Только в это время, спустя сорок лет после своей смерти, Эжен Атже стал, наконец, известен широкому зрителю и занял положенное место в пантеоне мастеров фотографии [11, 14, 15, 16].

3. Одно из самых популярных и востребованных направлений в фотоискусстве сегодня – fashion-фотография. Разноликая, но неизменно элегантная, яркая, головокружительная, соблазнительная, зачастую скандально-провокационная, она передает не только шарм модных подиумов, гламур и роскошь прославленных домов моды. Fashion-фотография, как ни одно другое направление искусства фиксирует атмосферу времени, стиль и настроения эпохи, воплощая тот идеал, к которому культура в той или иной точке пространственно-временного континуума неизменно стремится.

Фотографии в стиле fashion можно понимать как в узком смысле – снимки дефиле, backstage, презентаций одежды и аксессуаров домов моды, так и в

широком, имея в виду безграничный жанр «гламур», царящий в сфере глянце-
вой фотографии.

Данный стиль отличается собственной историей и уникальными особен-
ностями.

Сам по себе феномен fashion-фотографии возник в начале XX в. вместе с
широким распространением технологии фотографирования. Сильное влияние
на развитие жанра, формирование его специфического языка оказало искусство
авангарда. Уже в 1920-е гг. рекламные агентства начали активно использовать
фотографию взамен графики, доминировавшей в полиграфии тех лет. Модные
коллекции также стали «документироваться» с помощью фотографии. В это
время работали такие мастера как Адольф де Мейер, Э. Стайхен, Хорст, С. Би-
тон, использовавшие приемы постановочной съемки и заложившие основу
формирования эстетики fashion-фото.

К этому же времени утверждается феномен модного журнала. Пионеры в
этой области – конкурировавшие друг с другом Vogue, Harper's Bazaar, на-
чавшие помещать фотографии на свои обложки и развороты, сотрудничавшие с
ведущими фотографами. Их эстетика и концепция журнальной фотопублика-
ции неизменно следовала самым новым и дерзким тенденциям развития искус-
ства фотографии, от романтической изысканности до вызывающей экстрава-
гантности.

Важная веха в развитии fashion-фотографии – 1935 г. – появление «порта-
тивных» фотокамер, давших возможность активно снимать на улицах, на пле-
нере, без специального статичного позирования, в сложных ракурсах и т. д.
Особую известность в те годы получил снимок модели Лизы Фонсагривз, рас-
качивающейся на верхней смотровой площадке Эйфелевой башни, сделанный
Э. Блюменфельдом.

Во время Второй мировой войны, по понятным причинам, снимать моде-
лей на улице было не принято. Однако были и те, кто противился нормам и ог-
раничениям. С. Битон, один из ведущих фотографов 1930 – 1940-х гг., предста-

вил роскошно одетых моделей на фоне оставшихся после бомбежек руин в окрестностях Лондона, за что был обвинен в «бездушии».

В сфере моды и рекламы фотография доминирует, начиная с 1940-х гг., однако взлет fashion-фотографии приходится на 1950 – 1970-е гг. Модный бум послевоенной Европы (прежде всего Италии), бесчисленные показы, расцвет кинематографа существенно стимулировали развитие жанра. Fashion-фотография расставалась с классическими канонами, диктовавшими стилистическое и смысловое единство персонажа, декора и одежды. Появилась «документалистская» тенденция: под влиянием пришедшего из мира спорта фотографа М. Мюнкаси в fashion-фотографию проникают элементы репортажа. Однако тоже не без эксцессов: в 1947 г. съемки моделей «нового взгляда» Кристиана Диора на уличном рынке на Монмартре закончились потасовкой.

Модная фотография постепенно отходит от концепции съемки только одежды и аксессуаров, само понятие моды переходит в иное пространство. Режиссер Антониони в фильме *Blow Up* представляет ее уже как особое мировоззрение, стиль и отношение к жизни. В сфере fashion-фотографии работает все большее число талантливых фотографов: И. Пенн, великолепный стилист и певец грациозности, Р. Аведон, автор композиций с фантастическим освещением, экзотическими задними планами, вычурными позами, великолепными костюмами. Усилиями фотографов-новаторов рамки жанра все более расширяются, fashion-фотографии придается метафорическое, едва ли не экзистенциальное звучание. Первоначально отвергнутые коммерческой фотографией мастера, выражавшие через снимок свое миропонимание, глубокие психологические и поведенческие характеристики, со временем получают большую известность. Среди них в первую очередь стоит назвать П. Линдберга, Н. Ньютона, У. Кляйна.

Муза фотографа П. Линдберга – героиня беспокойного времени. Для своих моделей автор избирает особый типаж. Это не аллегория материнства, не хранительница домашнего очага, не тургеневская барышня, не нимфетка. Его дама сердца – экстравагантная особа неопределенных, очевидно скрывааемых лет, независимая, состоявшаяся, с волевым характером. Она курит, водит авто,

твердой поступью шагает по мостовой или пляжу. Она даже бывает в заводских цехах и забирается на конструкции Эйфелевой башни. Ее обдувают суровые ветры, она живет в окружении стеклянных витрин, небоскребов, разверзших пасти люков городской канализации. Она стильно одета или безупречно обнажена. У нее стройная, мускулистая, почти мальчишеская фигура, огромные густо накрашенные глаза, ярко на помаженные губы, длинные ногти на изящных руках. Иногда она явно позирует перед камерой, временами застигнута фотографом врасплох, без макияжа и дежурной маски заученного выражения на лице. Блондинка или брюнетка, с непокорными развевающимися на ветру локонами или стрижкой *garçon*, перед нами Леди. Нежная, строгая и волевая, противоречивая, до конца не разгаданная. В каждом образе каждой модели скрывается что-то неуловимо-индивидуальное, изюминка, искорка, блик. Черно-белая фотография позволяет подчеркнуть, сделать строже и отчетливее гармонию линий, силуэтов, полутонов, изящество женского образа.

Хельмут Ньютон получил прозвище «вуайер от фотографии» за свои будто бы «подсмотренные» кадры «застигнутых врасплох» моделей. Никогда не концентрируясь на красоте или индивидуальности конкретной женщины, Ньютон безупречно передавал с помощью фотографии определенное чувство или пластическую, эстетическую идею. Он подолгу выстраивал антураж, композицию снимка и делал всего несколько кадров. Автор любил повторять, что его образы – это он сам, его желания и фантазии, практически воплощенные в реальности. По крайней мере, в реальности фотоснимка. Неизменный эротический подтекст, агрессивность, экстравагантность, специфические аксессуары и сюжеты (обнаженная модель с костылем и протезом, дама на кладбище, поправляющая чулок, девушки в ошейниках, цепях и мехах) – характерная черта Ньютона, за что он получил славу одного из самых скандальных фотографов.

Уильям Кляйн оказал существенное влияние на выдвижение fashion-фотографии в самостоятельный вид искусства. Он тщательно продумывал идею и сюжет, мало интересуясь фиксацией конкретных деталей, таких как костюм или прическа модели. В первую очередь его интересовала смысловая нагрузка

снимка, построение композиции. Работал как в студии, создавая сложные декорации, так и на городских улицах, где сама архитектура служила частью образа; активно использовал зеркала. Его композиции неизменно графичны и отличаются строгим, прочным, линейным композиционным построением.

Основные тенденции в развитии fashion-фотографии 1970–1990-х гг. связаны с постмодернистскими идеями в искусстве. Провозвестниками этих тенденций стали Б. Реймс, Э. Олаф, Д. ЛаШапель. Их вызывающие и провокационные кадры, сложные игры смыслов, аллюзий и ассоциаций, столкновения фактур и планов, проникновения в подсознательное являют собой такие же приметы времени, какими когда-то были по-импрессионистски размытые кадры Адольфа де Мейера, фигурировавшие на страницах *Vogue* эпохи 1910-х гг.

Областей применения фотографии много, но, несмотря на это, ее можно подразделить на отдельные виды:

- по цветности изображения – на черно-белую (монохромную) и цветную (полихромную);

- по химическому составу светочувствительного слоя – на использующую галогеносеребряные (обычная фотография) и несеребряные (бессеребряная фотография) слои;

- по характеру пространств, восприятия фотоизображения – на плоскостную (обычную) и объемную (стереоскопическую).

Особым видом получения объемных изображений с использованием светочувствительных материалов является голография. Также отдельно следует вынести цифровую фотографию.

Развитие и становление жанров в фотографии шло сходными с другими видами художественного творчества путями, использовало их традиции. Как и вообще в изобразительном искусстве, жанры в фотографии определяются по предмету изображения и включают натюрморт, пейзаж, портрет и жанровую фотографию (бытовые сцены, ситуации) [9, 18].

Натюрморт (от франц. *nature morte*, буквально – мертвая природа) – изображение неодушевленных предметов быта, атрибутов деятельности, цветов,

плодов, битой дичи, промышленных изделий, произведений прикладного искусства и т. п. Средствами фотонатюрморта не только осуществляется выразительное воспроизведение различных предметов с характерными особенностями их поверхности, подчеркнутой материальностью, что вызывает определенные ассоциации, но и достигается решение сложных, подлинно художественных задач, когда, например, с помощью предметных композиций создаются своеобразные картины жизни, и рассказывается об отсутствующем в кадре человеке. Выразительные средства натюрморта разнообразны, а круг тем практически неисчерпаем.

Пейзаж (франц. *pausage*, от *paus* – страна, местность) – жанр, в котором объект изображения – природа. К пейзажу принято относить изображение больших пространств независимо от их «предметной начинки». Она может быть городской, индустриальной, но чаще всего пейзаж – это изображение природы.

Портрет всегда был одним из популярных жанров изобразительного искусства, а в дофотографическую эпоху, созданный рукой художника, он вообще был единственной возможностью запечатлеть облик человека, сохранить его в памяти потомков. С появлением дагерротипии он стал доступнее, и фотография в жанре портрета сразу стала популярной, дерзнув конкурировать, и в известной степени успешно, с живописью.

Жанровая фотография. В изобразительном искусстве под термином «жанровый» понимался бытовой жанр, которым пользовались еще в XVII в. В частности, жанровая живопись характерна обращением к событиям и сценам повседневной жизни. В произведениях художников-жанристов нетрудно заметить интерес к простым, безыскусным сюжетам, к повествовательности, к психологизму в обрисовке характеров. Все эти качества оказались близки фотографии – ее языку, выразительным возможностям.

Способность изобразительного искусства быть достоверным средством, свидетельствующим о реальных событиях, проявляется чаще в историческом жанре, в портрете. Бытовой жанр, лирический пейзаж обычно связаны с автор-

ской фантазией. Но в фотографии наряду с живописным принципом построения композиции есть и другой, восходящий непосредственно к возможностям съёмочной камеры. Фиксируя жизнь такой, какая она есть, фотограф, обладающий наблюдательностью и художественным вкусом, способен создавать бесчисленное количество жанровых произведений, в которых будут и зорко подмеченные жизненные детали, и полноценные человеческие характеры, и непреднамеренный юмор, и тоска, и страдание.

Когда говорят о фотографическом воплощении исторических реалий, то обычно называют произведения, относящиеся к журналистским жанрам: репортажу, очерку, фотосериям [7, 18, 20, 27].

Тема 6. Эволюция технических средств и трансформация образного языка фотоискусства второй половины XX в.

1. Поздний формализм в фотографии Германии и США.

2. Фотография Второй мировой войны. Р. Капа, А. Айзенштадт, Ю. Смит, А. Картье-Брессон. Советская фотожурналистика. Д. Бальтерманц, И. Шагин, Е. Халдей.

3. Послевоенный период – эпоха творческих экспериментов. Появление новых изобразительных средств в фотографии.

1. Ведущей фигурой художественной фотографии второй половины 1940 – 1950-х гг. Германии является Отто Штайнерт. В 1934 – 1939 гг. он изучает медицину и получает специальность военного врача. В этом качестве служит в 1940–1945 гг. в медицинских частях немецкой армии. После капитуляции Германии Штайнерт начинает фотографировать, участвовать в любительских выставках и публиковать свои снимки в газетах. Работает в портретном фотопредприятии, открывает собственное дело и занимается художественной фотографией.

Отто Штайнерт – постоянный участник выставок новой французской фотографии. С осени 1950 г. работает над выставочной программой «Субъективная фотография». В проекте принимают участие авангардные группы из Вели-

кобритании, Франции, Италии, Голландии, Швеции и Швейцарии; ядро выставки составляют немецкие участники. В 1952 г. в сокращенном виде проект демонстрируется в Мюнхене, а в 1953 – 1954 гг. отправляется в путешествие по городам США.

Вторая выставка «Субъективная фотография» проходит в декабре 1954 – феврале 1955 г.

Другие важные для немецкой и мировой фотографии мастера – Бернд и Хилла Бехер – известны благодаря съемке объектов промышленной архитектуры, которую они снимают на протяжении всей своей карьеры. Бернд учится живописи и графике в Художественной академии Карлсруэ. Хилла проходит фотографический курс в Потсдаме, затем работает в рекламной студии, где у нее и возникает пристрастие к съемке технических и архитектурных сюжетов. Начинают работать вместе в 1959 г.

В число объектов их внимания входит громадное количество разнообразных по типу и функциям промышленных сооружений, выходящих или уже вышедших из употребления. Их вид фотографы сохраняют для истории, путешествуя по странам Западной Европы и США. С середины 1960-х гг. Бехеры экспонируют свои изображения в форме решетки: либо заключая несколько произведений в одну раму, либо располагая их тем же образом на стене. Это делается для того, чтобы обеспечить зрителям возможность прямого и непосредственного сопоставления объектов, помочь им различить детали одинаковых на первый взгляд сооружений.

В ранний период Бехеры именуют свои изображения «анонимными скульптурами» (их первая книга так и называется) – «Анонимные скульптуры: Типология технических конструкций». В 1990 г. они получают первую премию в номинации «скульптура» на Венецианской биеннале.

Среди американских формалистов послевоенного времени выделяются трое – Г. Каллахан, А. Сискинд и М. Уайт. Все трое являются выдающимися преподавателями, стоящими у истоков современной системы американского фотографического образования.

Гарри Каллахан – один из новаторов новой американской фотографии. Родился в Детройте. В 1938 г. приобрел первую камеру и вступил в фотоклуб компании Chrysler Motors, на которой работал. В 1946 г. Каллахан начинает обучать фотографии в Чикагском институте дизайна, откуда уходит в 1977-м на преподавательскую работу в Школу дизайна Род-Айленда. Каллахан почти не оставляет после себя дневников, записных книжек, заметок преподавателя или иной письменной документации. Его раннее творчество ориентировано на структурно-абстрактные эксперименты с визуальной реальностью, в то время как позднее связано с цветной фотографией, составляющей в его практике отдельный жанр. Постоянной для фотографа явилась приверженность к городскому и природному пейзажу, а также к использованию множественной экспозиции.

Творческий метод Каллахана заключался в простой, повторяющейся изо дня в день процедуре. Поутру он выходил на фотографическую прогулку по городу, а затем делал отпечатки с лучших негативов дня. При этом в течение всей своей фотографической карьеры он, по собственному утверждению, создает не более шести «итоговых фотографий» ежегодно. Студентов Каллахан также стимулировал сделать камеру участником своей жизни, а фотографии превратить в отточенный персональный отклик на внешний мир. Творчество фотографа ориентировано на сюжеты откровенно персонального характера. В течение многих лет Каллахан снимал жену Элеонору и дочь Барбару – помимо городских видов и сцен – не будучи при этом сентиментальным, романтическим или даже излишне эмоциональным. Его фотографии неизменно демонстрируют исключительное чувство формы, линейной и светотеневой композиции. После себя Каллахан оставил 100 000 негативов и более 10 000 отпечатков.

Аарон Сискинд своим творчеством воплощает сдвиг от социального документализма к абстракции. Мечтает стать писателем, и долгое время служит учителем английского языка в начальной школе. В начале фотографической карьеры Сискинд является членом нью-йоркской Кинофотолиги. В 1940-х гг. начинает экспериментировать с абстрактными качествами предметов окру-

жающего мира. Уничтожает любые намеки на повествовательность, признаки глубокой перспективы, уплощая изображение, как и американские художники – абстрактные экспрессионисты, которых он знает и чьи произведения фотографирует. Одно из его фотоизображений экспонируется на выставке в Нью-Йорке.

В 1950 г. Сискинд встречается Гарри Каллахана, который убеждает его перейти работать в Чикагский институт дизайна, входящий в состав Института технологии в Иллинойсе. В 1971 г., опять же вслед за Каллаханом, начинает преподавать в Школе дизайна Род-Айленда, чем и занимался до конца своей жизни.

Эстетика Майнора Уайта формируется на основе синтетических религиозных воззрений, и фотографию Уайт рассматривает как духовную, медитативную практику. В 1943 г. его крестит армейский капеллан; на эту католическую основу затем накладываются увлечения дзен-буддизмом, гештальтпсихологией и учением Г. Гурджиева. Из фотографических влияний следует отметить Стиглица с его понятием «эквиваленты», которым обозначается связь фиксируемых природных форм с душевными состояниями человека. Развивая эти идеи, Уайт вводит понятия «экспрессивная фотография» и «чтение фотографий», что предполагает использование камеры для выявления личных эмоций посредством фотоизображения реальных объектов. С точки зрения М. Уайта, фотограф должен снимать не для того, чтобы получить то, «что уже есть», а «для того, что оно есть сверх этого». Фотография для него является метафорой, символической вещью. Подобные воззрения Уайт не только применяет в собственной практике, но и распространяет посредством активной преподавательской и просветительской деятельности, занимая важные должности в ведущих общественных инстанциях, связанных с фотографией.

В 1970 г. в Художественном музее Филадельфии проходит главная персональная выставка М. Уайта. В 1975 г. – первая большая европейская передвижная выставка [11, 16].

2. Особый предмет составляет фотография эпохи Второй мировой войны. Война дает уникальный пример затянувшейся пограничной ситуации, как для отдельной личности, так и для всего человечества. Для фотографии война становится безграничным по емкости новостным, событийным ресурсом. Поскольку она представляет собой одну сплошную грань между жизнью и смертью, воплощает в себе состояние крайней опасности и максимального напряжения всех жизненных сил, то всегда будет востребована в качестве темы масс-медиа. В мирное время тематика откровенного насилия, уничтожения людей и масштабного разрушения окружающей среды выглядит непристойным спектаклем. В военную пору подобная событийность превращается в трагедийно-эпическую. Меняется и статус фотографов: из авантюристов-одиночек они превращаются в свидетелей обнаженной реальности и борцов за свободу. После вступления США в войну журнал Life направляет армаду своих фотографов на поля военных действий. Э. Стайхен возглавляет фотографическую службу Военного флота США; М. Бурк-Уайт снимает последствия действий фашистских режимов на территории Германии, Италии и СССР; Ю. Смит документирует театр военных действий на Тихом океане; Б. Брандт фотографирует улицы Лондона во время немецких воздушных рейдов, а С. Битон – жертв этих налетов в госпиталях. Ряд выдающихся фотографов будущего агентства Magnum во время войны создают циклы своих значительнейших изображений.

Советская фотография эпохи Великой Отечественной составляет одну из лучших глав отечественной истории медиума. На фронтах работает более 200 квалифицированных репортеров, снимая для общесоюзных пресс-изданий, для журнала ГлавПУРа «Фронтальная иллюстрация», фотохроники ТАСС, Совинформбюро, а также для множества фронтовых газет. Большинство известных по предвоенному времени мастеров переквалифицируются в военных фотокорреспондентов. А такие фотографы как Д. Бальтерманц и Е. Халдей во время войны создают произведения, благодаря которым навсегда остаются в мировом пантеоне фотографии.

Дмитрий Бальтерманц родился 13 мая 1912 г. в Варшаве, столице Польши, которая еще входила в состав Российской империи. Он рос в благополучной и интеллигентной семье. В 1915 г. после начала Первой мировой войны семья переезжает в Москву. Грянувшая в 1917 г. революция принесла разруху, лишения, бедность. Почти сразу после Октябрьского переворота семью Бальтерманц уплотнили, превратив их квартиру в коммуналку. Бывшим хозяевам осталась одна комната – в ней Дмитрий Бальтерманц прожил почти всю свою жизнь.

Он начал трудовую деятельность в 14 лет. В течение нескольких лет Дмитрий ассистировал нескольким известным фотографам, помогал оформлять витрины в издательстве «Известия», работал наборщиком в типографии, кино-механиком, помощником архитектора. По долгу службы имел возможность знакомиться с фотографиями, которые отличались высокими художественными достоинствами и являли собой настоящие произведения искусства в стиле соц-реализма.

Окончив в 1939 г. механико-математический факультет Московского государственного университета, Дмитрий Бальтерманц был принят преподавателем математики в Высшую военную академию в звании капитана. В этом же году по заказу газеты «Известия» выполнил первый профессиональный фоторепортаж, запечатлев ввод советских войск на территорию Западной Украины. Эта поездка решила судьбу Бальтерманца: он был зачислен в штат «Известий» и стал профессиональным фотографом. Сразу же после начала Великой Отечественной войны Дмитрий Бальтерманц отправился на фронт в качестве фото-корреспондента газеты «Известия». На страницах газеты появились его репортажи, посвященные строительству противотанковых укреплений под Москвой, обороне столицы, военным действиям в Крыму, битве под Сталинградом.

Закончилось же сотрудничество Дмитрия Бальтерманца с «Известиями» печально для фотографа. В 1942 г. Бальтерманц на несколько дней вернулся в столицу, чтобы проявить и напечатать фотографии, отснятые под Москвой и Сталинградом. Снимки были оставлены сушиться в редакции. Ночью один из

них руководство газеты решило срочно поставить в утренний номер. В спешке случайно выбрали «московскую» фотографию, которая была опубликована с подписью «Пленные немцы из-под Сталинграда». Дмитрий Бальтерманц при выборе снимка не присутствовал, однако вся ответственность была возложена на него. Бальтерманц был разжалован в рядовые и направлен в штрафной батальон.

Жизнь фотографу спасло тяжелое ранение, грозившее ампутацией ноги. Прележав в госпиталях до 1944 г., Дмитрий Бальтерманц снова отправился на фронт фотокорреспондентом – теперь уже не «Известий», а армейской газеты «На разгром врага».

Вернувшись с фронта с орденами, медалями, сотнями публикаций и архивом в тысячи негативов, Дмитрий Бальтерманц не сразу нашел работу. Служба в штрафном батальоне и еврейское происхождение в эпоху набиравшей обороты кампании по борьбе с космополитизмом закрыли двери даже тех изданий, где высоко ценили и любили его творчество. Ответственность принять Бальтерманца на работу взял на себя только поэт А. Сурков, главный редактор журнала «Огонек» – крупнейшего советского иллюстрированного издания, которое выходило миллионными тиражами. В этом журнале, с 1965 г. возглавив фотоотдел, Д. Бальтерманц проработал до конца своих дней.

В годы хрущевской оттепели Д. Бальтерманц пережил расцвет популярности. В это время советские фотолюбители смогли увидеть многие «архивные», ненапечатанные в свое время фронтовые работы мастера, запечатлевшие не только подвиг, но и смерть, горе, тяготы войны. Фотограф стал известен и за границей – персональные выставки Д. Бальтерманца в Лондоне и Нью-Йорке сделали его мировой знаменитостью.

В послевоенные годы «огоньковские» обложки Бальтерманца вырезали и вешали дома вместо картин – не ради идеологической выдержанности, а «для красоты». Парадные портреты Коненкова и Айтматова, Яблочкиной и Лихачева – будто не моментальные вспышки магния, а написанные маслом полотна. Не меньшим успехом пользовались и «бытовые» снимки мастера, ведь фотографу

удалось изобрести собственную формулу соцреализма – репортаж плюс постановочная съемка. Саму постановочную съемку Бальтерманц доводил до виртуозности, не переставая «шлифовать» фотографию в течение долгих лет. Кукрыниксов Бальтерманц выполнил сначала в черно-белом варианте, а затем, когда спустя годы в советской фотографии появился цвет, переснял сценку на цветную пленку, практически не изменив ее композиции.

Охотно пользовался фотограф и фотоколлажем. Например, известнейший снимок военных лет «Горе» в своем окончательном варианте, опубликованном в 1975 г., приобрел в своей верхней части тяжелые облака, которые были впечатаны из другого кадра. В результате снимок и сегодня служит убедительным примером искусного сочетания, потрясающего по силе репортажного документального изображения с «заимствованным» компонентом. Работа, запечатлевшая обессиленных женщин, которые разыскивают тела родных в освобожденной от врага Керчи, обошла стенды отечественных и международных выставок, увидела свет на страницах многих изданий.

Снимки официальных лиц в творчестве Д. Бальтерманца стоят особняком. Мастер оставил потомкам фотографии шестерых генсеков – от Сталина до Горбачева. Самое удивительное в этих работах то, что, запечатлевая вождей в официальной обстановке, фотограф, тем не менее, умудрялся подчеркнуть индивидуальность каждого лица, создать фотографию, которая, отвечая принятой идеологии, все же тонко выражала суть эпохи. Блестящий профессионализм, безупречное чувство композиции, врожденный аристократизм и хорошие отношения с властью позволяли ему оставаться независимым художником-космополитом.

В отличие от многих современников Д. Бальтерманцу удалось создать визуальный язык, понятный не только для советских, но и для западных экспертов и зрителей. Он принадлежит к немногочисленной плеяде советских фотографов, еще при жизни получивших признание за рубежом. Его знали и любили А. Картье-Брессон, Д. Куделка, М. Рибу, Р. Дуано и другие мэтры европейской фотографии.

Имя Евгения Халдея известно немногим, его фотографии – всем. Особенно две из них: «Знамя над Рейхстагом» (май 1945 г.) – символ Победы, и «Первый день войны», единственная снятая в Москве 22 июня 1941 г. Его кадры 1941–1946 гг., запечатлевшие войну от объявления о нападении Германии на СССР до Нюрнбергского процесса, обошли весь мир и приведены в качестве иллюстраций в бесчисленных учебниках, книгах, энциклопедиях. С его снимков глядят на нас передовики производства и стахановцы, солдаты и генералы, беспечные дети и занятые государственными делами партийные чиновники, безвестные шахтеры и главы мировых держав. Эти фотографии стали историей – историей огромной страны и историей одного человека, большого мастера, тонко чувствующего суть и смысл своей работы, обладающего даром исключительной творческой выразительности, уважающего и понимающего своих героев.

Евгений Ананьевич Халдей родился 10 апреля 1916 г. на Украине, в шахтерском городке Юзовка (теперь Донецк). На Украине шли бои Гражданской войны, военные действия перемежались с еврейскими погромами. Родителей Евгения, правоверных евреев, это затронуло самым трагическим образом. В 1917 г. его мать была убита, а будущий фотограф получил пулевое ранение. Мальчика приняла к себе бабушка, которая воспитывала Евгения в строгих еврейских традициях. Будущий фотограф работал подмастерьем в фотоателье, помогая промывать и сушить отпечатки.

В 1928 г. в возрасте всего 12 лет Евгений смастерил свою первую фотокамеру, сделал свой первый снимок, который запечатлел городскую церковь. Церковь вскоре была разрушена, и мальчик, ставший обладателем исторической фотографии, начал задумываться о силе фотоискусства. В 1930 г. на Украине начался голод. Халдей, устроился чистильщиком в паровозное депо. Он с рассрочкой на год приобрел фотоаппарат «Фотокор-1» и принялся фотографировать заводскую жизнь. На один из этих снимков обратил внимание редактор заводской газеты. Это и стало началом трудовой биографии Халдея-фотографа.

В это время фотограф был вынужден работать с примитивнейшим оборудованием, сделанным по преимуществу собственными руками. Технические же азы Халдей постиг «самоучкой» в полном смысле слова.

Упорство и талант фотографа быстро стали приносить плоды. В 1936 г. Халдей приехал покорять Москву. Молодому фотографу сопутствовал успех – он поступил на работу в Фотохронику ТАСС. Для него началась разъездная жизнь: командировки на Западную Украину, в Якутию, Карелию и Белоруссию. Интенсивная работа способствовала развитию творческого мастерства, немалому учится Халдей и у лучших мастеров современности – по их фотографиям в журналах «СССР на стройке» и «Огонек». Формула его успеха – точная режиссура каждого снимка, тщательный отбор будущих героев, выгодные ракурсы достижений советской промышленности. Этим годам принадлежат сделанные в репортажной манере фотографии А. Стаханова и П. Ангелиной, классические портреты молодого М. Ростроповича и Д. Шостаковича – одни из самых знаменитых работ Халдея мирного времени.

Е. Халдей вошел в группу военных корреспондентов, которые отправились на фронт. Он попал на Северный флот и потом всю войну носил черную морскую форму. С камерой Leica прошел войну, все 1 418 дней и расстояние от Мурманска до Берлина. Халдей запечатлел Парижское совещание министров иностранных дел, поражение японцев на Дальнем Востоке, конференцию глав союзных держав в Потсдаме, подписание акта капитуляции Германии. Он участвовал в освобождении Севастополя, штурме Новороссийска, Керчи, освобождении Румынии, Болгарии, Югославии, Австрии, Венгрии, а на Нюрнбергском процессе его фотографии были представлены в числе вещественных доказательств.

Однако после войны для Е. Халдея настали трудные времена. По пятой статье его увольняют из ТАСС. Его снимки вновь появились в центральной печати лишь спустя почти десять лет. В 1973 г. Халдей был зачислен фотокорреспондентом в редакцию газеты «Советская культура», откуда уволился в связи с

уходом на пенсию. Его имя, некогда гремевшее со страниц фронтовых передовиц, стало забываться.

Историческая справедливость восстановилась лишь в 1995 г. На фестивале фотожурналистики в Перпиньяне (Франция) Халдея чествовали наравне с другим мэтром военной фотографии, американцем Джо Розенталем, а особым указом французского президента фотографу было присвоено звание рыцаря ордена искусств и литературы [7, 11, 14].

Еще один из «отцов фотожурнализма», яркий представитель непосредственной фотографии – Альфред Айзенштадт. Искусный профессионал, обладающий фотографической памятью, он «всегда вел себя как любитель со скромной аппаратурой», возведя свою скромность, незаметность и терпимое отношение к людям в главный принцип, на котором основывается индивидуальная манера. А. Айзенштадт родился в Диршау. В 1906 г. семья переезжает в Берлин. В 1913 – 1916 гг. Айзенштадт учится в Берлинском университете. В 17 лет его призывают в германскую армию.

С 1928 г. Айзенштадт работает фрилансером для берлинского отделения агентства Pacific and Atlantic Photos. Снимает портреты политиков и знаменитых артистов, общественные события. В 1934 г. Айзенштадт отправляется в Италию освещать первую встречу А. Гитлера и Б. Муссолини, запечатлевать их первое рукопожатие на летном поле в Венеции. Второй и последний снимок Гитлера фотограф делает двумя месяцами позже. Гитлер становится канцлером, и в 1935 г. Айзенштадт вынужден эмигрировать в США.

Не будучи еще гражданином США, Айзенштадт не имеет права работать на фронтах, и только в 1942 г., получив гражданство, отправляется через океан, чтобы снимать последствия боевых действий. 15 августа 1945 г. фотограф делает для Times Square свой самый знаменитый кадр. В Японии сопровождает императора Хирохито при осмотре разрушений, причиненных атомной бомбой.

В 1950-х гг. он освещает Корейскую войну и делает в Англии портрет У. Черчилля. Всего Айзенштадтом выполнено почти 100 фотографий для обложек Life и около 10 000 снимков для журнала в целом. Ему принадлежат порт-

реты М. Дитрих, М. Монро, Ч. Чаплина, Б. Шоу, Д. Кеннеди, А. Эйнштейна, Э. Хемингуэя и любимой модели фотографа Софи Лорен. Снимая в разных жанрах, он совершенно не заботится об архивной классификации своего материала. Первая персональная выставка Айзенштадта была устроена в 1954 г. в Рочестере. Три его персональных проекта осуществлены в Нью-Йорке. Айзенштадт является автором нескольких книг, обладателем множества наград.

Роберт Капа родился в Венгрии. Эмигрировал в Германию после участия в выступлениях против фашистского правительства, приведших к его аресту. В Берлине вначале хочет стать писателем, однако находит работу, связанную с фотографией, и влюбляется в это занятие. В 1933 г., будучи евреем, фотограф вынужден бежать от нацистов в Париж, где сталкивается с трудностями в поисках фотожурналистской работы. Из прагматических соображений принимает впоследствии ставший знаменитым псевдоним Р. Капа, считая, что благодаря фонетическому сходству с именем голливудского режиссера Фрэнка Капры это имя будет звучать по-американски авторитетно.

В 1936 – 1939 гг. Капа работает в Испании, снимая события Гражданской войны. В 1936 г. становится всемирно известным благодаря снятой под Кордовой фотографии республиканского солдата, на которой тот изображен в момент своей гибели.

Начало Второй мировой войны застаёт Роберта Капу в Нью-Йорке, куда он перебирается из Парижа в поисках работы и стремлении избавиться от антисемитизма, распространявшегося в предвоенной Европе. Сначала Капа снимает для журнала *Collier's Weekly*, а затем – *Life*.

Самая знаменитая серия Капы периода Второй мировой войны снята 6 июня 1944 г. во время высадки войск союзников в Нормандии (D-Day), когда он делает 108 кадров в течение двух первых часов операции. К несчастью, сотрудник *Life*, работавший в лаборатории, совершает ошибку, помещая просушивающий аппарат таким образом, что тот расплавляет большинство негативов: сохраняется лишь 11 слегка смазанных кадров. Десять из них публикуются в выпуске *Life* за 19 июня 1944 г. В 1947 г. фотограф вместе со своими колле-

гами основывает фотоагентство Magnum Photos, а в 1951 г. становится его президентом. В начале 1950-х гг. отправляется в Японию на выставку с участием Magnum и там получает от Life предложение о съемке в Индокитае. Несмотря на клятву больше не работать в зоне военных действий, данную им несколькими годами раньше, Капа соглашается и сопровождает французский полк вместе с другими двумя журналистами Time-Life. 25 мая 1954 г. полк пересекает опасную территорию, и фотограф решает покинуть свой джип, чтобы заняться съемкой. Через пять минут он наступает на противопехотную мину и погибает с камерой в руке – прежде, чем его доставляют в госпиталь.

В течение своей творческой жизни Капа снимает события пяти войн: гражданской в Испании, Китайско-японской, Второй мировой, Арабо-израильской 1948 г., Первой Индокитайской. Капа работает для многочисленных пресс-изданий, включая Life, Time, Picture Post и Vu. Ради сохранения фотографического наследия Робера Капы и других фотографов его брат Корнелл создает в 1966 г. Фонд заинтересованной фотографии. А чтобы обеспечить этой коллекции постоянное место хранения, в 1974 г. основывает еще и International Center of Photography в Нью-Йорке.

В честь Р. Капы Overseas Press Club учреждает премию «Золотая медаль Роберта Капы», которая ежегодно присуждается фотографу, предоставившему «лучший опубликованный фотографический репортаж из-за рубежа, требующий исключительного мужества и предприимчивости».

Анри Картье-Брессон родился 22 августа 1908 г. в городе Шантлу, недалеко от Парижа. Учился живописи в мастерской Андре Лота. В 1929 г. посещал лекции по живописи в Кембриджском университете. Фотографией начал заниматься в 1930-е гг. Первая выставка фоторабот Картье-Брессона состоялась в Испании в 1933 г. С 1936 по 1939 г. работал ассистентом французского режиссера Жана Ренуара.

В годы Второй мировой войны Картье-Брессон служил капралом во французской армии. Был захвачен в плен, но бежал и вступил в ряды Сопротивления. В 1945 г. по заказу американской службы военной информации снял

фильм «Возвращение» – глубокую и трогательную картину о возвращении военнопленных во Францию. В 1947 г. Картье-Брессон стал одним из основателей объединения фоторепортеров Magnum в Нью-Йорке. Это агентство было создано в ответ на тот грабёж фотографов, которым занялись в те годы многие западные агентства и журналы. В агентстве-кооперативе Magnum фотографы оставались полностью собственниками своих фоторабот, что было невероятным нововведением для тех лет.

Картье-Брессон работал в Китае, Индонезии, Египте и многих других странах. Дважды, в 1954 и в 1972 гг., посещал СССР. Он стал первым западным фотографом, которому было позволено приехать в Советский Союз после смерти Сталина. Является автором книги «О России». Фотографии, сделанные во время поездок в СССР, можно было увидеть в Большом Манеже, на выставке, проходившей в рамках «Фотобиеннале-2000» в Москве.

Как фотограф работал для таких журналов как Vogue, Life и Harpers bazaar. В 1947 г. была организована первая большая выставка его работ в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Выставки были организованы также в Париже, Милане, Токио и Кёльне. Многие годы оставался старейшиной цеха французских фотографов. На альбомах его фотографий выросли сотни лучших фотографов страны.

В 1952 г. была опубликована книга Картье-Брессона «Решающий момент», в которую вошли около ста лучших его фотографий. В свет вышли еще четыре альбома мастера – «Европейцы», «Москвичи», «Мир Анри Картье-Брессона» (в котором помещены фотографии за сорок лет), «Лицо Азии». В 1960–1970-х гг. Картье-Брессон снимал фильмы.

Сохранением десятков тысяч знаменитых фоторабот Картье-Брессона занимается в Париже созданный в 2003 г. Фонд А. Картье-Брессона. С 1975 г. практически оставил фотографию, отдав предпочтение графике (которой занимался на протяжении всей жизни) [7, 11].

3. Символом сопротивления диктатуре журнальных редакторов можно считать Юджина Смита, тоже состоявшего в агентстве Magnum. Помимо своих

блистательных военных фотографий, он входит в историю медиума благодаря обновлению им жанра фотографического эссе. Уильям Юджин Смит увлекся фотографией в 14 лет, а в 15 был фотокорреспондентом для двух местных газет. В 1936 г. в возрасте 18 лет он поступил в университет Нотр-Дам, где его снимки произвели такое впечатление на преподавательский состав и администрацию, что для него создали специальную программу по фотографии. Однако через год молодой человек бросил университет и переехал в Нью-Йорк, где фотографировал для разных журналов. В 1942 г. Смит стал военным корреспондентом журнала Life, освещавшим важнейшие события в Тихом океане. Во время Второй мировой войны он принял участие в 26 боевых авианосных походах и 13 десантах.

В 1945 г., снимая материал для очерка «День из жизни солдата на Линии Фронта» во время вторжения американского десанта на побережье Окинавы, Смит был серьезно ранен осколками снаряда. В течение последующих двух лет Юджин Смит перенес 32 операции. В течение этих лет он не снимал, и было не ясно, сможет ли он когда-нибудь взять в руки камеру. Но однажды, выздоравливая после очередной операции, он вышел на прогулку с детьми, и вернулся с одной из самых знаменитых фотографий всех времен «Дорога в рай». Эта фотография была заключительной на известной выставке Эдварда Стейхена «Род человеческий».

В период с 1947 по 1954 г. Смит снимал фотоочерки для Life. За эти годы он подготовил более десятка крупных публикаций, включая знаменитые «Суд Присяжных», «Деревенский доктор», «Испанская деревня», «Чаплин на работе». Одной из самых интересных работ мастера этого периода была серия фотографий «Моя дочь Джуанита», опубликованная 21 сентября 1953 г. Этот репортаж и по сей день остается самым знаменитым автобиографическим проектом за всю историю фотожурнализма.

В 1955 г. несогласный с тем, как редакция журнала представила его материалы, он покидает Life и становится свободным фотографом. Помимо занятий фотографией, Смит преподавал фотожурнализм в нью-йоркской Новой школе

социальных исследований и был президентом Американского общества фотожурналистов [11, 24].

Хельмут Ньютон родился 31 октября 1920 г. в берлинском пригороде Шонеберг. Будущий фотограф учился плохо: по собственным его словам, для него «было проблемой надолго сосредоточиться на чем-то одном». Впоследствии именно эта черта характера не позволила ему заняться кино – ведь в кинематографе проекты могут длиться годами, тогда как фотосессии самого Ньютона никогда не бывали длиннее трех дней. Интерес к фотографии проснулся у Хельмута довольно рано.

Шел 1934 г., к власти в Германии пришли национал-социалисты, в берлинских кафе появились вывески с надписью «Евреям и собакам вход воспрещен». Хельмут не терял решимости сделать фотографическую карьеру, с охотой выполнял поручения фотографов ближайшей фотостудии, поступил на фотокурсы. Счастливая пора ученичества продлилась для Ньютона недолго.

В 1938 г. отец Ньютона, как и многие другие немецкие евреи, был арестован. С трудом получив разрешение на выезд за рубеж, через несколько дней Ньютоны покинули Германию. 18-летний Хельмут уехал в Китай. Открыл свое первое собственное ателье в Сингапуре. От занятий фотографией пришлось на несколько лет отказаться. В военные годы Х. Ньютон работал на сборе фруктов, а когда Австралия вступила в войну, пошел в армию. Только в 1946 г., вернувшись в Мельбурн, молодой человек вновь создал крошечную фотостудию. Большинство его заказов исчерпывалось съемкой свадеб и редкими каталогами одежды. Ньютону время от времени удавалось «прорваться» в модные журналы, в том числе в приложение к австралийскому *Vogue*.

Только в 1961 г. Ньютон наконец вернулся в Европу и был приглашен во французский *Vogue*. Фотографу предоставлялась полная свобода творчества. Начиналась эпоха расцвета модной фотографии, и Х. Ньютон стал ее настоящим кумиром. Показы моды, фотосессии для модных журналов и приглашения на съемки следовали чередой.

Карьера Ньютона поступательно шла вверх. В 1960–1980-е гг. ему позировали чуть ли не все знаменитости: Э. Уорхол, С. Дали, Д. Боуи, М. Джаггер, С. Лорен, Э. Тейлор и др. Фотограф активно и плодотворно работал в Америке и Европе, создавая четыре коллекции в год для французского *Vogue* и еще четыре в Милане и Риме. В 2003 г. в Москве в рамках фестиваля «Мода и стиль в фотографии» прошла выставка Х. Ньютона под названием «Ретроспектива», а сам мэтр приехал в Россию, чтобы дать уникальный мастер-класс для российских фотографов [7, 11, 16, 24].

Тема 7. Развитие фотографии в Белоруссии

1. Открытие первых фотомастерских в Минске, Витебске, Гродно: С. Юрковский, А. Гершун, Г. Тихов, Я. Булгак. «История Минска в фотографиях»: А. Прушинский.

2. Документальное фотоискусство периода Великой Отечественной войны: М. Ананьин, А. Дитлов, В. Лупейко, Л. Попкович. Послевоенное фотоискусство: Г. Бегун, В.Верхотко, В. Герман. Издание фотоальбомов.

3. Создание фотолюбительских объединений. Фотоклубы «Радуга», «Гродна», «Полесье», Крыніца», «Віцьба», «Вернисаж», «Минск». Выставки фотографии в Минске.

1. В Беларуси фотография известна с 1860-х гг., когда были открыты фотомастерские в Минске, Витебске, Гродно, Могилеве и других городах. В конце столетия в Минске работали 4 светописных кабинета, а в 1904 г. – 94 в 34 городах. В развитие техники и искусства фотографии заметный вклад внесли белорусские изобретатели, ученые и фотомастера. Одним из активных деятелей фотографического отдела Русского технического общества (РТО) был витебский изобретатель-фотограф С. А. Юрковский. Вначале 1880-х гг. он рассчитал и создал конструкции моментальных фотозатворов. Затвор Юрковского демонстрировался в Политехническом музее в Москве, был одобрен на съезде РТО (1882) и до 1920-х гг. выпускался французской фотографической фирмой [23].

Известны работы Юрковского по использованию фотографии в судебной практике. В области научно-технического использования фотографии известны

работы белорусского естествоиспытателя Я. О. Наркевича-Иодко. С 1892 г. он использовал фотопластинки для регистрации электрических разрядов и получил (впервые) электрографические изображения объектов живой природы. Проблемы научной и прикладной фотографии, включая вопросы негативно-позитивного процесса, фототехники, цветной фотографии, стереофотографии, научно-технического применения фотографии изучал уроженец Гродненской губернии, физик и оптотехник А. Л. Гершун. Известен цикл его работ, посвященных разработке рациональной конструкции фотообъективов и изучению их оптических свойств. Им сконструирован прибор для определения характеристик объективов: главного фокусного расстояния, истинного отверстия диафрагмы, угла внешнего и внутреннего конусов освещения, формы фокусной поверхности, фокусного объема, величины искажений, недостатков ахроматизма и диаметров, зависящих от них кругов рассеиваний, вторичного спектра, астигматизма, распределения освещения по пластинке и однородности структуры оптического стекла. Применение метода автоколлимации в качестве основного принципа действия прибора позволило укоротить его длину [23].

А. Гершун опубликовал ряд статей о фотографировании солнечной короны с помощью экваториала, снабженного объективом Кука, а также высказал рекомендации по усовершенствованию методов наблюдения и фотографирования солнечных затмений. С его именем связано становление отечественного оптического приборостроения и оптической промышленности.

Вклад в развитие методов воздушного фотографирования внес уроженец Смолевичей (Минская губерния) Г. А. Тихов. Во время службы на Центральной аэронавигационной станции военной школы летчиков-наблюдателей он изучал проблемы видимости далеких предметов с самолета и при аэрофотосъемке, занимался вопросами борьбы с воздушной дымкой, подбором негативных фотоматериалов и контрастирующих светофильтров для аэрофоторазведки. Используя астрофизические методы, усовершенствовал аэрофотосъемку. Развитие фотографии в Беларуси связано с краеведческими исследованиями. В конце 1870-х гг. был подготовлен «Альбом костюмов России», в котором из 532 фо-

тографий 31 фотография мужской одежды была из Витебского, Полоцкого, Минского, Пинского, Слуцкого, Бобруйского, Мозырского, Гомельского, Горецкого, Могилевского, Мстиславского и Оршанского уездов. В создании альбома принимали участие фотографы И. Добровольский из Полоцка и И. Садовский из Гродно. В 1903 г. студент Петербургского университета В. Костка по поручению отдела этнографии Русского географического общества совершил поездку по Могилевскому, Мстиславскому и Рогачевскому уездам Могилевской губернии и сделал 46 фотоснимков (пейзажи, сельская архитектура, жизнь и трудовая деятельность белорусов). В 1904 и 1905 гг. он участвовал в экспедициях по Центральной части страны и Поднепровью. Плодотворно фотографированием занимался белорусский этнограф и фольклорист И. А. Сербов. Как член Северо-Западного отдела Русского географического общества в 1910 – 1912 гг. он провел ряд экспедиций по белорусским городам. Около 5 тысяч фотоснимков (сохранились около 450) отображали жизнь, быт, ремесла, одежду крестьян и природу белорусского края [23].

Качественно нового художественного уровня достигла краеведческая фотография в творческой деятельности известного этнографа, фольклориста и мастера краеведческой фотографии Я. Булгака. Его многочисленные снимки 1919 – 1939 гг. публиковались в различных этнографических изданиях и журналах. Булгак был основателем Союза польских художников-фотографов, фотоклуба Польского фотографического общества и в течение 1919 – 1939 гг. возглавлял их, руководил лабораторией художественной фотографии при Виленском университете. С конца 1930-х гг. развитие этнографической фотографии в Беларуси на некоторое время приостановилось. Только в 1951 – 1952 гг. белорусский этнограф и фольклорист М. Я. Гринблат во время научной экспедиции ученых сектора этнографии АН БССР в Полесье сделал большое количество фотоснимков деревень, хозяйственных построек, образцов традиционной народной одежды белорусских крестьян. Его фотографии, за небольшим исключением, имеют научно-документальную ценность и почти не печатались.

Значительное развитие получила творческая (художественная) фотография. Сначала фотоснимки имели в основном краеведческий характер. Белорусские фотографы принимали участие в иллюстрировании многотомных изданий «Россия», Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона. В 1863 г. в Минске вышел двоянный номер (№ 8/9) художественно-литературного иллюстрированного журнала «Фотографическая иллюстрация». В номере помещена краеведческая статья со сведениями об одном из основоположников белорусской фотографии А. Прушинском и наиболее ранний из известных фотоснимков Минска. В 1894 г. издан альбом «Беловежская пуща» Е. П. Вишнякова. Среди мастеров того времени выделяются А. Прушинский, Я. Чехович, В. Баретя. В начале XX в. стали известными имена Я. Куруша-Воробьева, Я. Балзукевича, Я. Махтея и др.

Дальнейшее развитие художественной фотографии связано с именем крупнейшего фотопортретиста М. Наппельбаума, начинавшего свой творческий путь в Минске. Здесь в 1895 г. он открыл портретное ателье, где сформировался как художник.

В конце XIX – начале XX в. на территории Белоруссии в разных городах и местечках работали известные фотографы: И. Сербов, Г. Миранский, Л. Эпштейн, И. Садовский (Гродно), С. Некрасов, М. Кустинский, великолепный С. Юхнин (Слуцк), И. Згерский (Могилев), И. Добровольский (Полоцк), барон Шиллинг (Сураж), а также братья Берманы, И. Соловейчик и др.

2. Новым этапом развития документального фотоискусства стали репортажи периода Великой Отечественной войны, сохранившие для будущих поколений правдивый образ всенародной борьбы с немецко-фашистскими агрессорами.

В летопись Великой Отечественной войны внесли свой вклад и фотокорреспонденты Беларуси, на территории которой военные действия продолжались более трех лет. М. П. Ананьин, В. И. Аркашов, В. Н. Дагаев, А. С. Дитлов, В. Н. Лупейко и многие другие имена составляли эту летопись. К сожалению, только небольшая часть этой опасной работы дошла до нашего времени. Труд-

но было в условиях войны сохранить негативный материал. После окончания войны запрещалось снимать разрушенные города и коммуникации. И теперь, когда мы видим разрушенный Минск на фотографиях В. Лупейко, необходимо отдать должное его мужеству, ибо подобная «вольность» строго каралась.

Наиболее цельную коллекцию военных фотографий удалось сохранить В. И. Аркашову. Сдав свои негативы адресно в Смоленский музей, он впоследствии неоднократно ими пользовался. Так сохранились снимки с А. Т. Твардовским, фотографии первых, самых тяжелых, лет войны и много изображений боевых действий, в которых принимал участие автор. Его выставка к юбилеям Победы была одной из самых сильных и экспонировалась в Москве и других городах Советского Союза.

В мирной жизни многие военные корреспонденты остались в Беларуси и стали сотрудниками газет и журналов. В 1959 г. создана фотосекция Союза журналистов БССР, которую возглавил А. С. Дитлов. Тогда же состоялась первая выставка национальной художественной фотографии, на которой вместе с фронтовиками М. Ананьиним, А. Дитловым, В. Дагаевым, В. Китасом, Л. Папковичем, В. Лупейко приняли участие представители молодого поколения фотокорреспондентов – Виталий и Вадим Барановские, А. Мызников, С. Ананко, А. Каляда и один из старейших фотографов Беларуси И. Соловейчик. Он же единственным снимком «Портрет художника В. Волкова» представлял Беларусь на первой Всесоюзной выставке «Семилетка в действии» (Москва).

После войны тему восстановления народного хозяйства разрабатывали М. Ананьин, Г. Бегун, В. Верхотко, В. Герман, В. Дагаев, П. Захаренко, В. Костин, В. Лупейко, В. Марционко, Л. Попкович, А. Переход, В. Стец, Л. Эйдин и др.

Мирная жизнь входила в созидательное русло, фотография все больше стала выполнять функции иллюстрации, идущей за журналистским текстом.

С 1950-х гг. развивается цветная фотография. Начали свою работу издательства «Беларусь» и «Полымя», где выпускались первые книги по фотографии, фотоальбомы, календари, открытки. На базе издательства «Беларусь» создается редакция книжной иллюстрации и художественной фотографии. В этот

период активизировалось и фотолюбительское движение. На первых выставках художественной фотографии в основном были представлены работы фотожурналистов, в первую очередь ветеранов-фронтовиков. К ним примкнуло молодое поколение фотографов. В 1960 – 1970-е гг. начали работать Н. Амельченко, В. Барановский, Г. Белицкий, В. Витченко, В. Гончаренко, В. Драчев, В. Жданович, Ю. Иванов, А. Клещук, Е. Козюля, В. Крук, Г. Лихтарович, В. Межевич, Е. Песецкий, В. Федоренко, Н. Шарай, В. Шуба, а также фотолюбители Ю. Васильев, А. Глинский, Е. Жукович, В. Жилин, А. Криштапович, В. Лобко, Г. Меншиков. В 1959 г. создано Первое творческое фотообъединение (фотосекция Союза журналистов), тогда же состоялась первая послевоенная республиканская выставка художественной фотографии. В ней приняли участие более 50 фотожурналистов и любителей фотографии. Экспонировалось около 200 фотоснимков, отражавших достижения в промышленности, сельском хозяйстве, науке и культуре. Белорусские фотомастера активно участвовали во всесоюзных выставках фотографии [23].

3. В 1960 г. в Минске организован фотоклуб «Минск», в 1970-е гг. – фотоклубы «Радуга» (отдел культуры Могилевского горисполкома), «Гродна» (Дом художественной самодеятельности Гродненского облсовпрофа), «Полесье» (производственные объединения «Гомельдрев»), слайд-клуб «Спектр» (Белорусское телевидение), фотоклуб «Крыніца» (Минский областной научно-методический центр Министерства культуры БССР), «Витьба» (Витебский облсовпроф), «Вернисаж» (г. Борисов) и др. Фотолюбители начали самостоятельно организовывать выставки. Их работы все чаще экспонируются на всесоюзных и международных выставках. В 1971 г. фотоклуб «Минск» стал организатором межклубной выставки художественной фотографии «Фотографика-71», в которой участвовало более 200 авторов из многих городов страны. Она стала первой в республике фотовыставкой, на которой представлены работы только творческого направления. С этого времени выставки фотографии в Минске стали традиционными.

В 1984 г. на Всесоюзной выставке художественной и документальной фотографии «Фотообъектив и жизнь» в Москве Беларусь представляли 19 авторов. В 1985 г. фотоклуб «Минск» стал лауреатом на Всесоюзном смотре самодеятельного творчества (Москва, ВДНХ). В 1988 г. белорусским фотографам П. Тишковскому, В. Федоренко и З. Шегельману присвоено звание художников Международной федерации фотоискусства (FIAP). Несколько позже это же звание было присвоено могилевчанам Г. Карчевскому, В. Титову и минчанину В. Седых.

К этому времени в фотоклубах сложились творческие и дееспособные коллективы, которые по уровню мастерства и по самобытности фотографии никак не уступали «фиаповцам». В Витебске плодотворно работали Э. Трепачук, В. Скрипачев, Г. Белицкий, В. Базан, М. Шмерлинг, Е. Глебов, В. Гончаренко. В. Радилович и А. Лосминский объединяли фотолюбителей в Гродно. Много участвовали в выставках Е. Комаров и В. Васильцов из Гомеля. И, конечно, «вторая волна» фотоклуба «Минск»: Е. Козюля, Ю. Васильев, В. Бутра, А. Дудкин, М. Жилинский, В. Лобко и другие фотолюбители. На выставки к ним все чаще присоединялись журналисты В. Жданович, В. Межевич, В. Барановский, В. Гончаренко, В. Жилин, Е. Песецкий, В. Драчев, Ю. Иванов, А. Клещук, Г. Лихтарович и др.

Все острее стал ощущаться недостаток фотографического образования. Стали возникать учебные студии при фотоклубах, которыми руководили наиболее подготовленные фотомастера. Наиболее плодотворной можно считать деятельность в этом направлении фотоклуба «Минск» в 1983 – 1986 гг., когда под руководством В. Лобко было выпущено 3 студии (более сорока человек). Позже они объединились в самостоятельный клуб под протестным названием «Провинция».

В 1990 г. был создан Союз фотохудожников БССР. Председателем был избран В. Лобко. В том же году в Москве в Киноцентре состоялась выставка «Белорусский авангард». Пришло новое поколение фотографов. Распадался Советский Союз, с ним заканчивалась эпоха соцреализма, который искусственно

сдерживал развитие художественного творчества во многих областях искусства. Появились протестная музыка, авангардная живопись, скульптура, авторское кино. Так пришла на протестной волне вопреки всем устоям и запретам новая фотография. Миру было интересно: что же стоит за соцреализмом? Открывались границы. Одна за другой следовали выставки: «СССР – ФОТО. Фотографы из Минска» (Копенгаген, Дания); «Современная фотография из СССР», в которой была белорусская коллекция (Нью-Йорк, США); «Новая волна в фотографии России и Белоруссии» (Киноцентр, Москва); Foto Manifesto (Мериленд, США, 16 белорусских фотографов).

Союз фотохудожников БССР просуществовал до 1992 г. Сначала распался союз, а затем не стало и БССР. Вторая попытка объединиться произошла в 2003 г. – было создано общественное объединение (творческий союз) «Фотоискусство».

Тема 8. Современное состояние фотоискусства в Республике Беларусь и за рубежом

1. Современные тенденции документальной фотографии. Дж. Нахтвей, А. Максимишин, А. Чекменев.

2. Разнообразие средств выразительности современного фотохудожника. В. Плотников, Х. Сугимото.

3. Творчество современных фотохудожников Беларуси.

1. Фотография как самостоятельный вид искусства обладает специфическими чертами, имеет свою структуру. Обладает присущими только ей функциями, жанрами и видами. За время своего существования фотография оставила множество произведений, легендарных снимков и громких имен выдающихся фотографов.

Основные специфические черты: документальность, избыточность информации, «одноглазое видение», прозрачность, одномоментность, случайность, анализ и отбор. Все направления и жанры фотографии составляют целостную специфику фотографии как вида искусства, и только через понимание

особенностей и художественных возможностей каждого из них возможно создание цельного представления о фотографии как современном виде искусства.

Можно выделить основные черты, которые отличают документальную фотографию от других жанров:

- запечатление социальной проблемы, которая вызывает резонанс;
- эстетичность кадра в сочетании с естественностью и реалистичностью;
- наличие нескольких фотографий или развернутая серия снимков, связанных между собой общей темой или идеей;
- тесная связь с политическими веяниями, сам жанр претендует на политическое влияние;
- документальная фотография носит публичный характер.

Репортажная фотография – это развернутое коммуникативное действие, направленное коммуникатором (фотографом) на зрителя или читателя с целью освещения многосоставного события. Фоторепортаж может состоять из серии снимков, рисующих событие в фазах его изменений, его поступательного или динамического развития, а может быть, и с показом прогрессирующих или регрессирующих в отношении человека последствий.

Обратимся к примерам. Джеймс Нахтвей вырос в штате Массачусетс и окончил Дартмутский колледж, где изучал историю искусств и политологию. Фотографии с Вьетнамской войны и движения в защиту прав человека в Африке оказали на него сильнейшее влияние и имели решающее значение в решении стать фотографом.

В 1976 г. Нахтвей начал работать в качестве фотографа в газете в Нью-Мексико. В 1980 г. переехал в Нью-Йорк и начал работу внештатного журнального фотографа. Его первым заданием за границей был обзор гражданского конфликта в Северной Ирландии 1981 г. во время Ирландской голодовки.

После этого он посвятил себя документированию войн, конфликтов и критических социальных явлений. Работал над обширными фотоэссе в Сальвадоре, Никарагуа, Гватемале, Ливии, секторе Газа, Израиле, Индонезии, Таилан-

де, Индии, Шри-Ланке, Афганистане, Филиппинах, Южной Карее, Сомали, Судане, Южной Африке, Боснии, Чечне, Косово, Румынии, Бразилии, США.

Нахтвей был контрактным фотографом журнала Time с 1984 г. В 2001 г. он стал одним из основателей фотоагентства «VII». У него проходили персональные выставки в Нью-Йорке, Париже, Риме и по всему миру.

Он получал множество наград, среди которых: Награда за выдающиеся заслуги, премия Мартина Лютера Kinga, премия «Гражданин мира» имени доктора Джина Мэйора, премия Генри Люса, «Золотая медаль Роберта Капы» (5 раз), WorldPressPhoto (дважды), «Фотожурналист года» (7 раз), награда Международного центра фотографии (3 раза), премия Leica и др. Он член Королевского общества фотографии, получил почетную докторскую степень от Университета искусств Массачусетса.

В 2001 г. был снят фильм о Джеймсе Нахтвее War Photographer. В нем он не только главный герой, но и оператор мини-камеры, прикрепленной к фотоаппарату и создающей эффект присутствия на съемке. Фильм был номинирован на премию «Оскар», завоевал 6 других наград.

Сергей Максимишин родился в 1964 г. в поселке Кодыма Одесской области, но уже много лет живет в Санкт-Петербурге. Школу окончил в Керчи. В 1982 г. поступил на физико-механический факультет Ленинградского политехнического института (кафедра экспериментальной ядерной физики). С 1985 по 1987 г. служил в Советской армии фотографом Группы советских военных специалистов на Кубе. По окончании института работал в лаборатории научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа. В 1996 г. поступил на факультет фотокорреспондентов при Санкт-Петербургском союзе журналистов. В 1999 г. начал сотрудничать с газетой «Известия». С 2003 г. – свободный фотограф. Фотоочерки С. Максимишина публиковались в журналах «Огонек», «Русский Newsweek», Geo, Stern, Der Spiegel, Time, Newsweek, ESPN Magazine, Marie Clair, Elle/France, Liberation, Le Monde, Figaro, «L'Espresso» и др. Максимишин – 16-кратный призер конкурса «Россия Пресс Фото». Дважды занимал первое место в конкурсе World Press Photo.

Афганистан, Ирак, Чечня, Грузия, Северная Корея, Киргизия, Крайний Север, Индия – вот несколько горячих точек, откуда привозил свои фотоистории Максимишин. Наверное, проще сказать, где он не был, чем где побывал в бесконечном поиске сюжетов.

Александр Чекменев родился в 1969 г., в Луганске (Украина). Детское увлечение фотографией склоняет его к выбору профессии фотографа, которую он получает в одном из фотоателье Луганска в 1988 г. С 1990 г. по 1992 г. обучается на заочном факультете фотожурналистики при МГУ. Член союза фотохудожников России и член Союза фотохудожников Украины с 1993 г. Получив в 1997 г. предложение работы в еженедельнике «Всеукраинские ведомости», переезжает в Киев, где и живет по сей день.

Уже в ранних работах Александра Чекменева обозначается творческое кредо фотографа-документалиста. Интерес к людям из малозащищенных социальных слоев объединяет все документальные работы автора.

2014 г. – Гран-при «Фотограф года Украины 2013» серия «Донбасс».

2000 г. – победитель конкурса документальной фотографии (Вевей, Швейцария) с серией «Украинский паспорт».

1994 г. – первый приз конкурса документальной украинской фотографии «Укрпресфото» в номинации «Новые имена» (г. Киев).

2. Существующее ныне деление фотографии на виды первоначально заимствовано из живописи и достаточно условно. Обычно называют следующие фотографические жанры: портрет, пейзаж, архитектура, натюрморт, жанровая фотография, фоторепортаж. Иногда к этому добавляют фотоэтнод и фотокартину как «художественную фотографию».

Подобное деление основано на объекте съемки (человек, природа, предметы на столе и т. д.), но никак не отражает специфику работы фотографа. Задача, которую ставит фотограф, определяет логику его действий, специфику его работы и даже техническое оснащение, которое ему потребуется.

Валерий Федорович Плотников – советский и российский фотограф.

Родился 20 октября 1943 г. в эвакуации, в Барнауле. С осени 1945 г. живет в Санкт-Петербурге. Окончил художественную школу при Академии художеств, художественный институт. В 1969 г. окончил ВГИК.

После окончания ВГИКа занялся профессиональной фотографией, специализируясь на портретной съемке. Среди работ Валерия Плотникова – широко известные серии фотографий Владимира Высоцкого, Лили Брик и Сергея Параджанова, Аллы Пугачевой, Юрия Богатырева, Анастасии Вертинской, Бориса Эйфмана и многих др. Известен под псевдонимом Валерий Петербургский.

Первая персональная выставка Плотникова состоялась в Доме кино (Санкт-Петербург, 1976).

В 1999 г. вышел первый альбом фоторабот Плотникова «Чистосердечная фотография. Моментальная и навек», в 2003 г. – его продолжение, альбом № 2 «Портрет уходящей эпохи». Еще через год – последняя часть трилогии «Высоцкий. Таганка».

Плотников уверен, что фотография «не может жить без личности с одной и другой стороны объектива». По его мнению, много талантливых фотографов так и не сумели развить свой дар лишь потому, что им некого было снимать. «Я снимаю только то, во что верю. А если я снимаю то, во что не верю, то именно для того, чтобы подчеркнуть это», – констатирует мастер.

На вопрос, каким характером должен обладать современный фотограф, Валерий ответил: «Фотограф должен любить жизнь, восхищаться жизнью. Если вы любите природу, людей и мир вокруг себя и получаете удовольствие оттого, что живете, вы сможете делать по-настоящему хорошие фотографии».

Хироси Сугимото родился 23 февраля 1948 г. в Токио (Япония). В 1970 г. Сугимото изучал политику и социологию в St. Paul's University в Токио, позднее – искусства. Получил степень бакалавра в Колледже искусств и дизайна в Лос-Анджелесе, после чего поселился в Нью-Йорке.

Сугимото говорит о своей работе как об «экспозиции времени». Его работы фокусируются на быстротечности жизни, конфликте между жизнью и смертью.

Автор находился под влиянием работ М. Дюшана, дадаистов и сюрреалистов. Благодаря использованию камеры большого формата (8×10) и длительной выдержки Сугимото завоевал репутацию фотографа высоких технических возможностей.

Сугимото приехал в США в то время, когда минимализм и концептуальное искусство занимали доминирующие позиции. Вдохновленный систематическими аспектами минималистской живописи и скульптуры, он исследует свои темы посредством использования серийности.

Несколько значительных фотографических серий доминируют в творчестве Сугимото до сих пор: «Диорамы» (начата в 1976 г.), Theatres (начата в 1978 г.), «Морские пейзажи» (начата в 1980 г.), «Архитектура» (начата в 1997 г.).

Начатая в 1978 г., серия Theatres включает фотографии старых американских кинотеатров. Светящийся экран в центре композиции, архитектурные детали и места в зале являются объектом съемки, уникальный свет придает работе сюрреалистический вид.

Сугимото возобновил диалог, который возник с момента становления фотографии: отношения между живописью и механической репродукцией. В «Портретах» Сугимото вернулся к восковым фигурам, к которым уже обращался в серии «Диорамы». В отличие от изображения диорам в музеях естественной истории эти образы больше натурального размера, черно-белые портреты исторических фигур прошлого и настоящего. Работая в масштабе, новом для своего творчества, Сугимото изолировал восковые фигуры от окружения в музее, разместил их в три четверти, осветил таким образом, чтобы свет напоминал освещение на портретах Рембрандта. «Портреты» Сугимото предлагают фотографическое «свидетельство» истории. Основанные на старой ассоциации черно-белой фотографии с документацией правды, работы Сугимото открывают иллюзорность этого представления. Через этапы репродуцирования – от живописи к восковой фигуре и фотографии – передает разрушение времени и пересказа истории.

Нигде склонность Сугимото к минимализму не проявляется столь явно, как в его морских пейзажах. Начатая в 1980 г., серия отображает океанические виды со всего мира. Каждая перспектива, вне зависимости от расположения, топографических характеристик, климатических условий и временной зоны, подана одинаково: Сугимото размещает камеру таким образом, что линия горизонта разделяет изображение на две части: море и небо. Пространство и глубину можно различить только через тонкие переходы оттенков серого. Увиденные по отдельности, эти во многом абстрактные образы вызывают сравнение с живописью Марка Ротко.

В 1990-х Сугимото начал серию преднамеренно размытых широкоформатных фотографий знаковых произведений архитектуры XX века, в том числе Эмпайр Стейт Билдинг и часовни Ле Корбюзье в Роншане. В этих работах вне фокуса здания трудно сразу идентифицировать, они едва узнаваемы, эффект, который привлекает внимание к механике памяти и восприятия.

3. Современному искусству присуще многообразие визуальных экспериментов. Национальная художественная школа не стремится к единой академической художественной реализации. Графика, живопись, фотография, другие виды изобразительного искусства развиваются в русле современных визуальных тенденций. Наблюдается смешение и взаимодействие стилей, присущее европейскому искусству.

Искусству Беларуси последних пятнадцати-двадцати лет свойственно разнообразие и философское обобщение художественных образов. Значительно активизировалась выставочная деятельность, проводятся международные пленэры, фестивали и выставочные проекты.

Развитие белорусской художественной фотографии последних 20 лет характеризуется многогранностью жанровых форм, творческих методов, концептуальных подходов, техническим разнообразием. Современные фотохудожники выделяются выразительным эстетическим направлением, отсутствием штампов в композиционном и образном мышлении. Среди авторов старшего и среднего поколений следует назвать М. Борозну, Е. Козюлю, А. Клещука, В. Лобко,

Г. Карчевского, В. Качана, И. Савченко, Г. Лихтаровича, В. Ведренко, В. Сутягина; молодое поколение представляют П. Лежанская, Ю. Певнев, А. Щукин, А. Андреев, А. Вафик, С. Торбик и др.

В последние годы заметен интерес авторов, имеющих художественное образование в области графики, живописи, монументального искусства, кино- и телеоператорства, к фотографии, что обогащает панораму фотоискусства. Этот процесс направляет развитие фотографии в русло концептуальности. Своеобразной чертой последних десятилетий стала сосредоточенность художника на проблемах внутреннего, а не внешнего мира. Это качество явилось отражением массового сознания населения.

Владимир Сутягин. Родился 20 ноября 1955 г. в Нижнем Новгороде. В 1975 г. окончил техническое училище по специальности «фотограф широкого профиля». С 1980 г. живет в Минске. Работает фотографом в республиканских реставрационных мастерских.

Персональные выставки:

1992 г. «Апокалипсис». Минск, Республиканский Дворец культуры профсоюзов.

1996 г. «Близкие дали». Минск, Национальный музей истории и культуры Беларуси.

1997 г. «Тишина». Минск, Национальная библиотека Беларуси.

1998 г. «Тишина». Минск, Национальный музей истории и культуры Беларуси.

«Свет тихий». Минск, Дом дружбы.

2000 г. «Тишина». Минск, Музей современного искусства.

«Тишина». Минск, Европейский гуманитарный университет.

«Свет тихий». Минск, Европейский гуманитарный университет.

2001 г. «Тишина». Минск, Национальная библиотека Беларуси.

Вадим Качан родился в 1958 г. в деревне Залядынье Ивановского района Брестской области.

В 1980 г. окончил Белорусский технологический институт им. С. М. Кирова в Минске. С 1980 г. по 1990 г. являлся членом фотоклуба «Вечерний Минск». Фотоклуб в разное время посещали известные ныне белорусские фотографы – А. Щукин, Е. Залужный, С. Брушко и др.

В этот период он участвует в проекте «Фотоманифест. Современная фотография в СССР», в выставке в Центральном выставочном зале «Манеж» в Москве, посвященной 150-летию фотографии, а также ряде клубных фотовыставок в Беларуси и в других выставочных проектах.

В это время создаются серии и проекты как документальных работ – «Фототандем», «Праздник города», «Свет и тени», так и фотомонтажных фотографий – «XX век», «Ассоциации», «Свадебные мгновения», «Предчувствие судьбы» и др.

С 1991 г. по 2003 г. фотографией не занимался. В 2003 г. вернулся в фотографию персональной выставкой «Осколки» в галерее «NOVA» (Минск).

Вадим Качан – один из организаторов и первый председатель Белорусского общественного объединения «Фотоискусство» (творческий союз), 2003 г. Активно участвует в коллективных выставках в разных странах, проходит ряд его персональных выставок: в Беларуси, России и Польше. В этот период создаются серии цифровой документальной фотографии – «Люди Египта», «Портрет с портретом», «Прогулки по городу», «Город и люди» и др., а также серии цифровых монтажных работ «Внутренние миры», «Фантазии Египта», «Жалюзи» и др. Издаются четыре фотоальбома: «Фотографии прошлых лет», «Люди Египта», «Лица», «Минск. Город и люди».

Фотоальбом В. Качана «Фотографии прошлых лет» (2005) – первое в современной Беларуси издание альбома-книги, посвященное творчеству фотохудожника. В него вошли как фотографии автора, выполненные в 1980-х гг. прошлого столетия, так и его рассказы «Puzzles прошлых лет».

В. Качан является членом творческих союзов: Белорусского союза дизайнеров, БОО «Фотоискусство», Союза фотохудожников России. С 2007 г. преподает.

Георгий Лихтарович – белорусский фотохудожник, поэт. Родился в Минске, отец – художник-оформитель и график. Фотографией увлекся еще в школьном возрасте, когда путешествовал с отцом по Налибокской пуще и вместе с ним любовался красотой родного края, – тогда и выбрал свою будущую профессию. Первый фотоаппарат Лихтаровича – «Зоркий-5с». Окончил Белорусский политехнический институт (специализация: фотография), изучал архитектуру. Во время службы в армии его фотографии стали появляться на страницах газет и журналов. Работал ассистентом кинооператора на «Минской киностудии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов» (1965 – 1966), фотографом в Институте искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук БССР (работал над иллюстрированием первых томов «Свода памятников истории и культуры Белоруссии»), преподавал фотографию в театрально-художественном институте. Сотрудничал с издательствами, редакциями журналов, газет. Снимал черно-белое фото, позднее перешел на цветные фотоматериалы. Участник многих фотовыставок, художественных пленэров. Лихтарович – один из создателей Межиздательского фотоцентра. Принимал участие в создании серии альбомов по истории белорусского искусства XII – XVIII вв. В творческой фотографии мастер следует традиции лирического пейзажа, характерного для белорусского искусства 1960–1980 гг. Добротность, качество и отменный вкус – главные отличия его произведений. Лихтарович – автор известной серии фотографий «Окна» (Минская версия – 2008 г., выставка в Национальном художественном музее Беларуси). В ней представлен Минск, отраженный в стеклах. Фотографии серии подобны разноцветным частичкам витража, калейдоскопа, сложенным искусной рукой. Автор фотоальбомов: «Минск», «Гродно», «Троицкое предместье», «Добрый день, Беларусь», «Цитадель славы», «Деревянное зодчество Полесья», «Белорусские изразцы», «Ветковский музей народного искусства» и др. Его снимки используются в энциклопедических изданиях, монографиях белорусских художников, открытках, календарях. Член творческого союза «Фотоискусство», Белорусского союза дизайнеров, Союза белорусских писателей. Фотоработы Лихтаровича отмечались

дипломами на белорусских, а ранее на общесоюзных конкурсах искусства книги, на фотовыставках. Живет в Минске. Продолжает работу над фотоальбомами о Минске, о Беларуси.

В своем творчестве Г. Лихтарович чаще всего избегает сложных технических приемов лабораторной обработки, так свойственных современной фотографии. По его словам, классическая фотография дает неограниченные возможности для поисков, она неисчерпаема как сама природа и творчество человека.

Валерий Ведренко родился 19 августа 1956 г. Минчанин. Фотографией занимается более 30 лет, но в разное время предпочтение отдавал кино, живописи и скульптуре. С появлением цифровой технологии занимается монтажной фотографией, позволяющей создавать работы на стыке фотографии и изобразительного искусства. Свой метод создания работ называет фотопластикой. Однако увлечение монтажными композициями не мешает работать и в области традиционной фотографии.

Лауреат республиканских и международных конкурсов, участник коллективных и персональных выставок, регулярно публикуется на фотопортале ZNYATA. Работы находятся в фондах Национальной библиотеки Беларуси, музее г. Заславля, Национальном историческом музее Республики Беларусь, в частных коллекциях Беларуси, Чехии, Польши и России. Член экспертной комиссии БОО «Фотоискусство».

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; пер. с англ. В. Н. Самохиной. – М. : Прогресс, 1974. – 386 с.
2. Бажак, К. История фотографии / К. Бажак. – М. : Астрель, 2003. – 159 с.
3. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин; пер. С. А. Ромашко. – М. : Медиум, 1996. – 239 с.
4. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Виртуальная реальность // Культурология. Энциклопедия. Том 1. – М. : РОССПЭН, 2007. – 496 с.
5. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Виртуальность в пространствах современного искусства // Сборник научно-популярных статей – победителей конкурса РФФИ 2006 г. Вып. 10. – М. : Октопус, 2007. – 1392 с.
6. Волков-Ланнит, Л. Ф. Искусство фотопортрета / Л. Ф. Волков-Ланнит. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1974. – 303 с.
7. Волков-Ланнит, Л. Ф. История пишется объективом: фотокнига / Л. Ф. Волков-Ланнит. – 2-е изд. – М. : Планета, 1980. – 256 с.
8. Дыко, Л. П. Беседы о фотомастерстве / Л. П. Дыко – 2-е изд. – М. : Искусство, 1977. – 276 с.
9. Клейгорн, М. Портретная фотография / М. Клейгорн. – М. : Эксмо, 2005. – 145 с.
10. Круткин, В. Л. Пьер Бурдьё: фотография как средство и индекс социальной интеграции / В. Л. Круткин // Вестник Удмуртского ун-та. – 2006. – № 3. – С. 40 – 55.
11. Левашов, В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. – М. : Три-медиа-Контент, 2003. – 484 с.
12. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко. – СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.
13. Митчел, Э. Фотография / Э. Митчел; пер. с англ. М. В. Фоминой. – М. : Мир, 1988. – 420 с.

14. Морозов, С. А. Творческая фотография / С. А. Морозов. – М. : Планета, 1986. – 413 с.
15. Морозов, С. А. Фотография как искусство / С. А. Морозов. – М. : Знание, 1972. – 48 с.
16. Панфилов, Н. Д. Введение в художественную фотографию / Н. Д. Панфилов. – М. : Искусство, 1977. – 192 с.
17. Пельше, Р. О фактах развития искусств / Р. Пельше; пер. с нем. А. А. Франковского. – 2-е изд. – М. : В.Шевчук, 2009. – 344 с.
18. Пожарская, С. Фотомастер / С. Пожарская. – М. : Пента, 2001. – 336 с.
19. Пондопуло, Г. К. Фотография и современность / Г. К. Пондопуло. – М. : Искусство, 1982. – 174 с.
20. Савчук, В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук, – СПб. : Издательство С.-Петербургского университета, 2005. – 253 с.
21. Смутьская, С. Ю. Фотография в системе искусств: основные этапы стилистического взаимодействия / С. Ю. Смутьская // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2009. – № 4. – С. 38–42.
22. Фомин, А. В. Общий курс фотографии / А. В. Фомин. – 3-е изд. – М. : Легпромбытиздат, 1987. – 256 с.
23. Фотография. Энциклопедический справочник / Белорус. Энцикл.; редкол.: П. И. Бояров [и др.]. – Минск : БелЭн, 1992. – 399 с.
24. Чибисов, К. В. Очерки по истории фотографии / К. В. Чибисов. – М. : Искусство, 1987. – 255 с.
25. Эйнгорн, Э. Основы фотографии / Э. Эйнгорн; под. ред. Н. Д. Панфилова. – М. : Искусство, 1967. – 280 с.
26. Энг, Т. Фотография. Полная энциклопедия / Т. Энг; пер. с англ. А. Мец. – М. : Астрель, 2007. – 334 с.
27. Эстетика и теория искусства XX века / Фед. агенство по кул. и кинем. РФ; сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 688 с.
28. Янсон, Х. В. Основы истории искусств / Х. В. Янсон, Э. Ф. Янсон. – СПб. : Икар, 1996. – 512 с.

Дополнительная

1. Аверьянова, О. Н. Основные тенденции развития фотографии журналов мод (США, Западная Европа) в XX веке : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / О. Н. Аверьянова. – М., 2006. – 410 л.
2. Бажак, К. А как в Америке? / К. Бажак // История фотографии: возникновение изображения: пер. с фр. / К. Бажак. – М. : 2003. – С. 52 – 69.
3. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб. : Азбука-классика, 2004–2010. – Т. 9. – 2008. – 765 с.
4. Гарус, М. О специфике фотоискусства / М. Гарус // Фотомагия. – 2006. – № 1. – С. 36–38.
5. Гороховский, Ю. Н. Свойства черно-белых фотографических пленок : сенситометр. справ. / Ю. Н. Гороховский. – М. : Наука, 1970. – 388 с.
6. Головня, И. А. С чего начиналась фотография / И. А. Головня. – М. : Знание, 1991. – 173 с.
7. Дали, С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим / С. Дали ; пер. с фр. А. Юнко. – Кишинев : Axul Z, 1993. – 255 с.
8. Демидов, В. Е. Пойманное пространство / В. Е. Демидов. – М. : Знание, 1982. – 207 с.
9. Донде, А. Сто лет фотографии / А. Донде. – М. : Госкиноиздат, 1939. – 112 с.
10. Кецле, Х.-М. Знаменитые фотографии: история знакомых образов / Х.-М. Кецле; пер. с англ. О. И. Сергеева. – М. Taschen [и др.], 2008. – Том 1: 1827–1926. – М. : АСТ, 2008. – 191 с.
11. Козлов, А. Путешествие в неведомое / А. Козлов // Новый мир искусства. – 2003. – № 2. – С. 16–18.
12. Колосов, П. В. Японская фотография на рубеже веков / П. В. Колосов // Азия и Африка сегодня. – 2011. – № 2. – С. 58–60.
13. Никитин, В. А. Рассказы о фотографах и фотографиях / В. А. Никитин. – Л.: Лениздат, 1991. – 210 с.

14. Панфилов, Н. Д. Искусство фотографии : кн. для учащихся ст. кл. / Н. Д. Панфилов, М. Н. Панфилова. – М. : Просвещение, 1985. – 160 с.
15. Поллак, П. Из истории фотографии: пер. с англ. / П. Поллак; предисл. А. С. Вартанова. – М. : Планета, 1983. – 176 с.
16. Редько, А. В. 150 лет фотографии: история, настоящее, обозримое будущее / А. В. Редько // Техника кино и телевидения. – 1989. – № 5. – С. 54 – 58.
17. Рудаков, Д. Про «цифру» и про книгу / Д. Рудаков // Оранжевая книга цифровой фотографии / Д. Рудаков. – СПб. : 2009. – С. 12–15.
18. Транковский, С. Дагер – создатель фотографии / С. Транковский // Наука и жизнь. – 2009. – № 7. – С. 14–17.
19. Фисенко, Е. Н. Точка отсчета / Е. Н. Фисенко // История науки и техники. – 2003. – № 12. – С. 39–53.
20. Фоменко, А. Стерефотография / А. Фоменко // Искусство кино. – 2008. – № 7. – С. 80–83.
21. Фриман, М. Цифровая фотография : пол. курс : пер. с англ. / М. Фриман. – СПб. [и др.] : Питер : Мир кн., 2011. – 175 с.
22. Хренов, Н. Фотография в контексте культуры / Н. Хренов // Фотография: проблемы поэтики: сборник / Ю. Богомолов [и др.]; сост. В. Т. Стигнеев. – 2-е изд., испр. – М., 2010. – С. 36–59.
23. Чибисов, К. В. Общая фотография: фотографические процессы регистрации информации / К. В. Чибисов. – М. : Искусство, 1984. – 446 с.
24. Шашлов, Б. А. Теория фотографического процесса : учеб. для вузов / Б. А. Шашлов. – М. : Книга, 1971. – 340 с.
25. Ядловский, А. Н. Цифровое фото : пол. курс / А. Н. Ядловский. – М. : АСТ ; Минск : Харвест, 2010. – 302 с.
26. Парфенок, В. История с фотографией / В. Парфенок // Фотожурнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://photo-element.ru/philosophy/parfianok/parfianok.html>. – Дата доступа: 14.05.2013.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Тематика практических занятий

Тема: Фотоискусство в системе средств массовой коммуникации

1. Фотографическое творчество как социально-эстетическая коммуникация.
2. Ответственность авторов фотографий за их достоверность, нравственность, художественную выразительность.
3. Средства воздействия на зрительскую аудиторию.

Литература

Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; пер. с англ. В. Н. Самохиной. – М. : Прогресс, 1974. – 386 с.

Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин; пер. С. А. Ромашко. – М. : Медиум, 1996. – 239 с.

Дыко, Л. П. Беседы о фотомастерстве / Л. П. Дыко — 2-е изд. – М. : Искусство, 1977. – 276 с.

Круткин, В. Л. Пьер Бурдьё: фотография как средство и индекс социальной интеграции / В.Л. Круткин // Вестник Удмуртского ун-та. – 2006. – № 3. – С. 40 – 55.

Левашов, В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. – М. : Тримедиа-Контент, 2003. – 484 с.

Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко. – СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.

Пельше, Р. О фактах развития искусств / Р. Пельше; пер. с нем. А. А. Франковского. – 2-е изд. – М. : В. Шевчук, 2009. – 344 с.

Савчук, В.В. Философия фотографии / В.В. Савчук, – СПб. : Издательство С.-Петербургского университета, 2005. – 253 с.

Фотография. Энциклопедический справочник / Белорус. Энцикл.; редкол.: П. И. Бояров [и др.]. – Минск : БелЭн, 1992. – 399 с.

Энг, Т. Фотография. Полная энциклопедия / Т. Энг; пер. с англ. А. Мец. – М. : Астрель, 2007. – 334 с.

Эстетика и теория искусства XX века / Фед. агентство по кул. и кинем. РФ; сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 688 с.

Тема: История мирового фотоискусства: этапы, стили, мастера.

Второй этап – первая половина XX в.

1. Британская художественная фотография: О. Рейлендер, Г. Робинсон, Д. М. Камерон.

2. Пиктореализм: понятие, характеристика. Русская школа: Н. Андреев, А. Гринберг, Ю. Еремин. Европейская школа: А. Стиглиц, Э. Стайхен. Модернистская фотография США.

3. Новая европейская фотография 1920 г.: А. Ренгер-Патч, А. Зандер.

Литература

Бажак, К. История фотографии / К. Бажак. – М. : Астрель, 2003. – 159 с.

Волков-Ланнит, Л. Ф. Искусство фотопортрета / Л. Ф. Волков-Ланнит. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1974. – 303 с.

Дыко, Л. П. Беседы о фотомастерстве / Л. П. Дыко — 2-е изд. – М. : Искусство, 1977. – 276 с.

Клейгорн, М. Портретная фотография / М. Клейгорн. – М. : Эксмо, 2005. – 145 с.

Левашов, В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. – М. : Тримедиа-Контент, 2003. – 484 с.

Морозов, С. А. Творческая фотография / С. А. Морозов. – М. : Планета, 1986. – 413 с.

Морозов, С. А. Фотография как искусство / С. А. Морозов. – М. : Знание, 1972. – 48 с.

Савчук, В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – СПб. : Издательство С.-Петербургского университета, 2005. – 253 с.

Фотография. Энциклопедический справочник / Белорус. Энцикл.; редкол.: П.И. Бояров [и др.]. – Минск : БелЭн, 1992. – 399 с.

Чибисов, К. В. Очерки по истории фотографии / К. В. Чибисов. – М. : Искусство, 1987. – 255 с.

Энг, Т. Фотография. Полная энциклопедия / Т. Энг; пер. с англ. А. Мец. – М. : Астрель, 2007. – 334 с.

Эстетика и теория искусства XX века / Фед. агентство по кул. и кинем. РФ; сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 688 с.

Тема: Техники и жанры фотоискусства

1. Документальная фотография 1920–1950 гг. Социальные проекты фотожурналистики. Пресс-фотография.

2. Фотография и изобразительное искусство начала XX в. Абстракционизм, сюрреализм. М. Табар, М. Рэй, Э. Атже, А. Родченко.

3. Новые жанры в фотографии. Фэшн-фотография. Основные жанры и виды современного фотоискусства.

Литература

Бажак, К. История фотографии / К. Бажак. – М. : Астрель, 2003. – 159 с.

Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин; пер. С. А. Ромашко. – М. : Медиум, 1996. – 239 с.

Волков-Ланнит, Л. Ф. Искусство фотопортрета / Л. Ф. Волков-Ланнит. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1974. – 303 с.

Клейгорн, М. Портретная фотография / М. Клейгорн. – М. : Эксмо, 2005. – 145 с.

Левашов, В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. – М. : Тримедиа-Контент, 2003. – 484 с.

Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко. – СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.

Морозов, С. А. Творческая фотография / С. А. Морозов. – М. : Планета, 1986. – 413 с.

Морозов, С. А. Фотография как искусство / С. А. Морозов. – М. : Знание, 1972. – 48 с.

Пельше, Р. О фактах развития искусств / Р. Пельше; пер. с нем. А. А. Франковского. – 2-е изд. – М. : В.Шевчук, 2009. – 344 с.

Пондопуло, Г. К. Фотография и современность / Г. К. Пондопуло. – М. : Искусство, 1982. – 174 с.

Савчук, В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук, – СПб. : Издательство С.-Петербургского университета, 2005. – 253 с.

Фотография. Энциклопедический справочник / Белорус. Энцикл.; редкол.: П. И. Бояров [и др.]. – Минск : БелЭн, 1992. – 399 с.

Чибисов, К. В. Очерки по истории фотографии / К. В. Чибисов. – М. : Искусство, 1987. – 255 с.

Энг, Т. Фотография. Полная энциклопедия / Т. Энг; пер. с англ. А. Мец. – М. : Астрель, 2007. – 334 с.

Эстетика и теория искусства XX века / Фед. агентство по кул. и кинем. РФ; сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 688 с.

Янсон, Х. В. Основы истории искусств / Х. В. Янсон, Э. Ф. Янсон. – СПб. : Икар, 1996. – 512 с.

Тема: Эволюция технических средств и трансформация образного языка фотоискусства во второй половине XX в.

1. Поздний формализм в фотографии Германии и США.

2. Фотография Второй мировой войны. Р. Капа, А. Айзенштадт, Ю. Смит, А. Картье-Брессон. Советская фотожурналистика. Д. Бальтерманц, И. Шагин, Е. Халдей.

3. Послевоенный период – эпоха творческих экспериментов. Появление новых изобразительных средств в фотографии.

Литература

Левашов, В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. – М. : Тримедиа-Контент, 2003. – 484 с.

Морозов, С. А. Творческая фотография / С. А. Морозов. – М. : Планета, 1986. – 413 с.

Морозов, С. А. Фотография как искусство / С. А. Морозов. – М. : Знание, 1972. – 48 с.

Пондопуло, Г. К. Фотография и современность / Г. К. Пондопуло. – М. : Искусство, 1982. – 174 с.

Савчук, В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – СПб. : Издательство С.-Петербургского университета, 2005. – 253 с.

Фотография. Энциклопедический справочник / Белорус. Энцикл.; редкол.: П. И. Бояров [и др.]. – Минск : БелЭн, 1992. – 399 с.

Чиби́сов, К. В. Очерки по истории фотографии / К. В. Чиби́сов. – М. : Искусство, 1987. – 255 с.

Энг, Т. Фотография. Полная энциклопедия / Т. Энг; пер. с англ. А. Мец. – М. : Астрель, 2007. – 334 с.

Эстетика и теория искусства XX века / Фед. агенство по кул. и кинем. РФ; сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 688 с.

Тема: Развитие фотографии в Белоруссии

1. Открытие первых фотомастерских в Минске, Витебске, Гродно: С. Юрковский, А. Гершун, Г. Тихов, Я. Булгак. «История Минска в фотографиях»: А. Прушинский.

2. Документальное фотоискусство периода Великой Отечественной войны: М. Ананьин, А. Дитлов, В. Лупейко, Л. Попкович. Послевоенное фотоискусство: Г. Бегун, В. Верхотко, В. Герман. Издание фотоальбомов.

3. Создание фотолюбительских объединений. Фотоклубы «Радуга», «Гродна», «Полесье», «Крыніца», «Віцьба», «Вернисаж», «Минск». Выставки фотографии в Минске.

Литература

Левашов, В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. – М. : Тримедиа-Контент, 2003. – 484 с.

Морозов, С. А. Творческая фотография / С. А. Морозов. – М. : Планета, 1986. – 413 с.

Морозов, С. А. Фотография как искусство / С. А. Морозов. – М. : Знание, 1972. – 48 с.

Парфенок, В. История с фотографией / В. Парфенок // Фотожурнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://photo-element.ru/philosophy/parfianok/parfianok.html>. – Дата доступа: 14.05.2013.

Тема: Современное состояние фотоискусства в Республике Беларусь и за рубежом

1. Современные тенденции документальной фотографии. Дж. Нахтвей, А. Максимишин, А. Чекменев.

2. Разнообразие средств выразительности современного фотохудожника. В. Плотников, Х. Сугимото.

3. Творчество современных фотохудожников Беларуси.

Литература

Бажак, К. История фотографии / К. Бажак. – М. : Астрель, 2003. – 159 с.

Круткин, В. Л. Пьер Бурдьё: фотография как средство и индекс социальной интеграции / В. Л. Круткин // Вестник Удмуртского ун-та. – 2006. – № 3. – С. 40 – 55.

Левашов, В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. – М. : Тримедиа-Контент, 2003. – 484 с.

Митчел, Э. Фотография / Э. Митчел; пер. с англ. М. В. Фоминой. – М. : Мир, 1988. – 420 с.

Парфенок, В. История с фотографией / В. Парфенок // Фотожурнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://photo-element.ru/philosophy/parfianok/parfianok.html>. – Дата доступа: 14.05.2013.

Редько, А. В. 150 лет фотографии: история, настоящее, обозримое будущее / А. В. Редько // Техника кино и телевидения. – 1989. – № 5. – С. 54 – 58.

Савчук, В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук, – СПб. : Издательство С.-Петербургского университета, 2005. – 253 с.

Эйнгорн, Э. Основы фотографии / Э. Эйнгорн; под. ред. Н. Д. Панфилова. – М. : Искусство, 1967. – 280 с. Кецле, Х.-М. Знаменитые фотографии: история знакомых образов / Х.-М. Кецле; пер. с англ. О. И. Сергеева. – М. : Taschen [и др.], 2008. – Том 1: 1827–1926. – М. : АСТ, 2008. – 191 с.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Перечень способов контроля результатов

учебной деятельности студентов

К устной форме контроля результатов деятельности студентов относятся: индивидуальные консультации, выступления на семинарских и практических занятиях, устные зачеты, дискуссии.

К письменной форме контроля результатов деятельности студентов относятся: рефераты, эссе.

К технической форме контроля результатов деятельности студентов относится презентация.

Оценка учебных достижений студентов осуществляется по десятибалльной системе.

3.1. Перечень заданий для самостоятельной работы студентов

Перечень приблизительных тем для творческих заданий (самостоятельная работа студентов):

1. Специфика техногенных искусств. Реферат
2. Фотоискусство в системе средств массовой коммуникации. Анализ примеров.
3. Фототворчество как социально-эстетическая коммуникация. Презентация.
4. Ответственность фотографа за достоверность, нравственность и художественность фотоснимка. Анализ исторических примеров.
5. Средства воздействия фотоискусства на зрительскую аудиторию. Анализ примеров.
6. Влияние научно-технического прогресса на трансформацию техногенных искусств. Реферат.
7. Этапы развития мирового фотоискусства. Вторая половина XIX – начало XX века. Презентация.

8. Фотожурналистика в XIX веке. Р. Фентон, А. Гарднер, М. Брэди. Презентация.
9. Российская фотография в XIX веке. А. Карелин, С. Левицкий, М. Дмитриев. Презентация.
10. Цветной фотопроект. С. Прокудин-Горский. Просмотр документального фильма «Цвет времени». Презентация. Сообщение.
11. Этапы развития мирового фотоискусства. Первая половина XX века. Презентация.
12. Документальная и постановочная фотография. Д. Хилл, Р. Адамсон, Г. Легре. Сообщение. Презентация.
13. Британская художественная фотография: О. Рейлендер, Т. Саттон, Д. М. Камерон. Презентация. Доклад.
14. Пиктореализм: понятие, характеристика. Русская школа. Н. Андреев, А. Гринберг. Презентация. Сообщение.
15. Пиктореализм. Европейская школа. А. Стиглиц, Э. Стайхен. Презентация.
16. Модернистическая фотография в США. Н. Ньюхолл, Э. Уэстон. Презентация.
17. Пионеры документальной фотографии 1920 – 1950-х годов. Д. Примоли, Д. Риис. Реферат.
18. Рождение и расцвет пресс-фотографии. Презентация.
19. Фотография и изобразительное искусство начала XX века. М. Табар, М. Рэй, Э. Атже. Сообщение.
20. Фэшн-фотография. Э. Блюменфельд, М. Мункани, У. Кляйн, А. Либерман. Презентация.
21. Основные жанры и виды современного фотоискусства. Презентация. Круглый стол.
22. Этапы развития мирового фотоискусства. Вторая половина XX века. Презентация.

23. Социальный фотодокумент как художественная форма. Р. Капа. Сообщение. Презентация.
24. Фотография Второй мировой войны. А. Картье-Брессон. Просмотр документального фильма. Знакомство с книгой «Европейцы».
25. Советская фотожурналистика. Д. Бальтерманц, И. Шагин. Презентация. Доклад.
26. Послевоенный период в развитии фотоискусства. Реферат.
27. Развитие фотографии в Белоруссии. С. Юрковский, Я. Бурлак, А. Прушинский. Сообщение. Презентация. Посещение Национального исторического музея.
28. Документальное фотоискусство периода Великой Отечественной войны в Белоруссии. М. Ананьин, А. Дитлов, В. Лупейко. Посещение музея Великой Отечественной войны. Знакомство с фотодокументами.
29. Послевоенное фотоискусство Белоруссии. Г. Бегун, В. Верхотко, В. Герман. Сообщение.
30. Современные тенденции документальной фотографии. Дж. Нахтвей, А. Максимишин, А. Чекменев. Просмотр фильма «Военный фотограф». Сообщение.
31. Разнообразие средств выразительности современного фотохудожника. В. Плотников, Х. Сугимото, Дж. Хиллиард. Презентация.
32. Творчество современных фотохудожников Беларуси. В. Лобко, В. Парфенок, Г. Лихтарович, В. Ведренко, В. Качан, В. Сутягин, А. Щукин. Презентация. Изучение книг и фотоальбомов отечественных мастеров фотографии.

3.2. Примерный перечень вопросов к зачету (экзамену)

1. Специфика техногенных искусств.
2. Фотоискусство в системе средств массовой коммуникации.
3. Фототворчество как социально-эстетическая коммуникация.

4. Ответственность фотографа за достоверность, нравственность и художественность фотоснимка.
5. Средства воздействия фотоискусства на зрительскую аудиторию.
6. Влияние научно-технического прогресса на трансформацию техногенных искусств.
7. Этапы развития мирового фотоискусства. Вторая половина XIX– начало XX века.
8. Фотожурналистика в XIX веке. Р. Фентон, А. Гарднер, М. Брэди.
9. Российская фотография в XIX веке. А. Карелин, С. Левицкий, М. Дмитриев.
10. Цветной фотопроект. С. Прокудин-Горский.
11. Этапы развития мирового фотоискусства. Первая половина XX века.
12. Документальная и постановочная фотография. Д. Хилл, Р. Адамсон, Г. Легре.
13. Британская художественная фотография: О. Рейлендер, Т. Саттон, Д. М. Камерон.
14. Пиктореализм: понятие, характеристика. Русская школа. Н. Андреев, А. Гринберг.
15. Пиктореализм. Европейская школа. А. Стиглиц, Э. Стайхен.
16. Модернистическая фотография в США. Н. Ньюхолл, Э. Уэстон.
17. Пионеры документальной фотографии 1920 – 1950-х годов. Д. Примоли, Д. Риис.
18. Рождение и расцвет пресс-фотографии.
19. Фотография и изобразительное искусство начала XX века. М. Табар, М. Рэй, Э. Атже.
20. Фэшн-фотография. Э. Блюменфельд, М. Мункани, У. Кляйн, А. Либерман.
21. Основные жанры и виды современного фотоискусства.
22. Этапы развития мирового фотоискусства. Вторая половина XX века.
23. Социальный фотодокумент как художественная форма. Р. Капа.

24. Фотография Второй мировой войны. А. Картье-Брессон.
25. Советская фотожурналистика. Д. Бальтерманц, И. Шагин.
26. Послевоенный период в развитии фотоискусства.
27. Развитие фотографии в Белоруссии. С. Юрковский, Я. Бурлак, А. Прушинский.
28. Документальное фотоискусство периода Великой Отечественной войны в Беларуси. М. Ананьин, А. Дитлов, В. Лупейко.
29. Послевоенное фотоискусство Беларуси. Г. Бегун, В. Верхотко, В. Герман.
30. Современные тенденции документальной фотографии. Дж. Нахтвей, А. Максимишин, А. Чекменев.
31. Разнообразие средств выразительности современного фотохудожника. В. Плотников, Х. Сугимото, Дж. Хиллиард.
32. Творчество современных фотохудожников Беларуси. В. Лобко, В. Парфенок, Г. Лихтарович, В. Ведренко, В. Качан, В. Сутягин, А. Щукин.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Учебная программа

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ

«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А. М. ШИРОКОВА»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор Института современных знаний имени А. М. Широкова

_____ А. Л. Капилов

Регистрационный № УД-_____/р.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

(ИСТОРИЯ ФОТОИСКУССТВА)

Учебная программа учреждения высшего образования

по учебной дисциплине для специальности

1-21 04 01 культурология (по направлениям)

2016 г.

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта ОСВО 1-20 04 01-2013 и учебного плана для специальности 1-21 04 01 культурология (по направлениям)

СОСТАВИТЕЛЬ:

Е. В. Рыбарева, старший преподаватель кафедры культурологии Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой межкультурных коммуникаций УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» А. В. Морозов

Кандидат культурологии, доцент УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» И. Н. Воронович

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой культурологии Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова» (протокол № 12 от 27.06.2016);

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова» (протокол № 4 от 30.06.2016)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Фотография – неизменный спутник современного человека, оказывающий определенное влияние на формирование его видения действительности. Она стимулирует интеграцию различных областей общественной деятельности и духовной жизни, а благодаря своему техническому разнообразию представляет самый динамично развивающийся вид искусства. Универсальный язык фотоискусства, которому подвластны все жанры и темы, понятен каждому. Кроме того, фотография создает новый способ отношения к реальности и переосмысления ценностей. Благодаря своей технической воспроизводимости фотография в настоящее время является основой определенного вида индустриального производства и продвижения визуальных образов. А сегодня именно визуальная культура особо востребована и наиболее полно отвечает потребностям общества в период расширяющейся глобализации, информатизации и компьютеризации.

Фотографии как виду искусства присущи специфические черты, структура, функции, жанры и виды. За время существования она собрала множество свидетельств, легендарных снимков и громких имен выдающихся фотографов. Все направления и жанры художественной фотографии составляют целостную картину специфики фотографии как вида искусства, и только через понимание особенностей и художественных возможностей каждого из них возможно создание совокупного и цельного представления о фотографии как новом, современном виде искусства.

Эстетическая оценка фотографии не может быть полной, если она сводится только к ее анализу как нового выразительного средства для решения традиционных задач искусства. Системный анализ фотографии показывает, что она представляет собой и новый род образного творчества – источник системы нетрадиционных технических искусств. По мере их развития оформляется и фотографическая культура, для которой характерны новое видение, специфическая творческая техника и язык, своеобразный способ образного мышления. В настоящее время фотографическая культура оказывает активное воздействие

на всю сферу художественного творчества, следы ее влияния обнаруживаются в различных видах искусства и областях деятельности человека.

Фотоискусство имеет свою историю. Эстетические традиции художников-классиков перерастали в традиционизм. Верность правде подменялась натуралистическим правдоподобием, а новаторство – эклектикой и стилизацией. Художественная фотография, как и живопись, пережила декаданс, выразившийся в разрушении формы, вычурности светописного рисунка, аллегоризации сюжета. Еще более явственный след оставил в фотоискусстве импрессионизм. Однако, вначале монохромная, а затем многоцветная, сначала неподвижная, а затем «движущаяся», фотография вторгалась в сферу человеческих чувств, а тем самым и в сферу «неописательной» живописи. Кроме того, развитие фотографии привело к тому, что в число ее постоянных объектов включилась и сама живопись. Печать продолжает победное шествие. Техническое совершенство фотографии, развитие полиграфической промышленности приводят к возникновению репродукции, а затем и к цифровой фотографии.

Фотография наших дней – это и область науки о ней самой, и область техники. Это методы исследования и документирования, это художественное призвание людей и различные виды прикладной деятельности.

Цель дисциплины «История искусств (история фотоискусства)» – ознакомление студентов с историей развития фотографии, ее становления как самостоятельного вида искусства, а также с основными стилями и направлениями фотоискусства, именами ярких представителей плеяды фотохудожников, работающих в различных жанрах и направлениях фотоискусства.

Общее количество часов, отводимых на изучение дисциплины, – 32. Распределение аудиторного времени по видам занятий следующее: курс дневного обучения рассчитан на 32 аудиторных часа, в том числе: 26 лекционных и 6 семинарских занятий; курс заочного обучения рассчитан на 14 аудиторных часов, в том числе: 10 лекционных и 4 семинарских занятия. Форма текущей аттестации – экзамен.

В ходе обучения применяются активные методы педагогического взаимодействия, диалогические формы, творческие задания, направленные на личностный рост и развитие творческого потенциала студентов. Изучение учебной дисциплины «История искусств (история фотоискусства)» должно обеспечить формирование у студентов следующих групп компетенций:

– академические компетенции

АК-1. Уметь использовать базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач.

АК-2. Владеть системным и сравнительным анализом

АК-3. Владеть исследовательскими навыками в области культурологии

АК-5. Быть способным порождать новые идеи (быть креативным)

АК-6. Владеть междисциплинарным подходом к решению проблем

АК-7. Иметь навыки, связанные с использованием технических устройств, использованием информации и работой с компьютером

АК-8. Обладать навыками устной и письменной коммуникации

– социально-личностные компетенции

СЛК-1. Обладать качествами гражданственности.

СЛК-2. Быть способным к социальному взаимодействию.

СЛК-3. Обладать способностью к межличностным коммуникациям.

САК-6. Уметь работать в команде.

САК-9. Формировать и аргументировать собственные суждения и профессиональную позицию.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Специфика техногенных искусств

Возникновение фотографии стало возможным благодаря работе многих поколений ученых и изобретателей. Оно было подготовлено и обусловлено рядом предшествующих социально-экономических факторов, рядом изобретений и усовершенствований в области физики и химии – наук, от которых произош-

ла и с которыми органически связана фотография. И в дальнейшем она пережила целый ряд преобразований и изменений. Дагерротипию сменил мокрый коллоидный процесс. Далее поиски в направлении повышения светочувствительности и создания сухих фотографических слоев привели к открытию сухих броможелатиновых пластинок. Важную роль в развитии фотографии на галогенсеребряных светочувствительных слоях сыграло открытие оптической сенсibilизации, т. е. расширения спектральной области чувствительности слоев путем введения в них красителей. В то же время идет совершенствование фотокамер и оптики к ним. Благодаря камере с двумя объективами появилась стереография. В 1906 г. были изготовлены панхроматические пластинки. И, наконец, были получены изопанхроматические фотоматериалы. Следующие события связаны с развитием цветной и цифровой фотографии. Работа многих ученых, искателей, фотографов позволила нам сегодня пользоваться цифровой фотографией. И на этом прогресс не останавливается, каждый год в фотоиндустрии появляются новые открытия и усовершенствования.

Мощный скачок научно-технического прогресса XX в. оказал беспрецедентное воздействие на художественную культуру в целом, на все виды традиционного искусства и вызвал к жизни новейшие разновидности арт-практик, формирующиеся исключительно на технологической основе. Возникли новые виды технически ориентированного искусства. Образуются не только новые арт-языки и арт-пространства, но и художественное сознание новейшего типа. На наших глазах во многом меняется язык традиционных (литература, живопись, музыка, театр, балет) и технических (фотография, кинематограф и другие экранные искусства, мультимедиа) искусств, возникли актуальные технизированные арт-практики (перформансы, акции, инсталляции), а также новейшие сетевые арт-феномены. Искусство стало утрачивать или существенно модифицировать свои традиционные основания: идеализацию, символизм, выражение сущностных оснований бытия, художественно-эстетическую основу, духовность и т. п. Под мощным влиянием НТП начинают меняться менталитет, психология восприятия, склад мышления, идеология, система миропонимания че-

ловека. И параллельно с этим, естественно, меняются и традиционные средства художественного выражения (изобразительность, выразительность, дескриптивность, тональность, ритмичность и т. п.). Помимо того что с самого начала прошлого столетия возникли новые виды искусства на технической основе – фотография, кино, радиоинсценировки, чтение литературы по радио, несколько позже – телевидение, видео, – существенно потеснившие классические виды искусства, весь ход НТП оказал глубочайшее воздействие и на сами традиционные искусства. С раннего авангарда и модернизма начали существенно меняться изобразительно-выразительные языки всех классических видов искусства, а затем и сами эти виды и жанры. И все эти изменения носили, как правило, экспериментально-поисковый характер, инициированный самим духом активно развивающейся техногенной цивилизации. Радикальность внедрения современной науки и техники в искусство нередко превышает все пределы разумного. Вспомним о серьезных попытках, предпринимавшихся немалым количеством кибернетиков последней трети прошлого столетия, по созданию так называемого машинного искусства. Существовало целое направление разработчиков компьютерных программ и специальных приспособлений для создания музыки, живописи, поэзии без вмешательства человека. Заявило о себе так называемое алгоритмическое искусство, сторонники которого стремились доказать, что современным технологиям доступно буквально все, в том числе и полная замена художника «умной машиной». Существует немало программ и по написанию поэтических текстов, особенно в современной стилистике. Более того, многие разработчики компьютерных программ всерьез задумываются об изобретении «эстетических алгоритмов», с помощью которых компьютер сам будет творить уникальные, полноценные, высокохудожественные произведения искусства без вмешательства человека и подражания известным классическим образцам. Наряду с этим идут эксперименты и по разработке интерактивных креативных программ, используя которые любой реципиент, обладающий определенными навыками обращения с компьютером, сам сможет создавать произведения искусства.

В настоящее время видны три основные сферы, в которые активно трансформируются традиционные искусства под влиянием техногенной цивилизации: 1. Организация всеобъемлющей среды обитания человека; 2. Шоу-бизнес, включающий в свою орбиту многие наработки традиционных и самых современных искусств; 3. Новейшее дигитальное искусство на основе мультимедиа в пространствах виртуальной реальности – виртуал-арт, в широком понимании этого термина. В каждой из них искусства утрачивают свою новоевропейскую эстетическую сущность изящных искусств, то есть более или менее автономных, самодостаточных видов искусств, обладающих в первую очередь эстетической функцией, образно-символической организацией и ориентированных на возведение реципиента (как правило, индивидуального) к некоему первообразу (духовному, идеальному или материальному). Новые сферы культуры, возникающие на основе трансформации (или замены) традиционных искусств, идут по пути объединения или даже своеобразного синтезирования всевозможных элементов психоэмоционального воздействия на «массового» зрителя.. Сегодня в какой-то мере понятны глубинные интенции движения инновационных направлений искусства XX– начала XXI в. Вполне вероятно, что они все в той или иной степени готовили художественно-эстетическое сознание новейшего поколения к переносу своей интеллектуально-эмоциональной деятельности в сферу виртуальной реальности электронных сетей. Речь идет о неких глобальных тенденциях движения арт-культуры современности

Тема 2. Фотоискусство в системе средств массовой коммуникации.

Фотографическое творчество рассматривается как социально- эстетическая коммуникация, а его произведения – как художественно-документальные сообщения об окружающем человека мире и социуме. Фототворчество (начальный период развития фотографии), а также фотожурналистика и фотоискусство (период зрелости) рассматриваются в связи с развитием других средств массовой коммуникации, как художественной, так и документальной. Проводятся, например, исторические параллели с изобразительным искусством, особенно с

графикой, а именно – литографией, гравюрой. Эти виды тиражирования произведений изобразительного искусства делали его в конце XIX века массовой по тем временам коммуникацией. Фотография как таковая могла до изобретения растровой печати изображений выступать в качестве массовой коммуникации только посредством тиражирования в форме литографий и гравюр. И только после открытия в 1881 году растра и внедрения одновременно с этим печати полутоновых фотоизображений началось широкое распространение фотоизображений с помощью действительно массового средства коммуникации – периодической печати. Повысилась ответственность авторов фотографий за их достоверность, нравственность, художественную выразительность (триада «истина – добро – красота», выдвинутая русским философом В. С. Соловьевым). Предпринята попытка обозначить и развить принципы работы фотожурналиста, основополагающие принципы фотожурналистского творчества, применяемые в различных структурных элементах массово-коммуникативной системы. Ценностно-выраженный выбор объекта съемки, духовная направленность творчества, выбор выразительных средств для наиболее достоверной и эстетически выразительной передачи визуального сообщения – этим рядом коммуникативных действий фотожурналиста должна прежде всего характеризоваться гуманистическая эффективность воздействия на конечный структурный элемент системы – зрительскую аудиторию.

Тема 3. История мирового фотоискусства: этапы, стили, мастера.

Первый этап – вторая половина XIX – начало XX века

Дагерротипия как первая форма фотографии. Калотипия. Мокроколлоидный процесс. Кодак-революция. Стерефотография. Репродукция фотографии. Мгновенная фотография. Фотография движения.

Фотожурналистика в XIX веке. Технические ограничения ранней фотографии и типографического оборудования. Крымская война и Гражданская война в США как катализаторы фотожурналистики. Р. Фентон, А. Гарднер, М. Брэди.

Российская фотография в XIX веке. А.Карелин, С. Левицкий, М. Дмитриев, К. Булла. Развитие технических средств фотографии. Цветной фотопроект. С. Прокудин-Горский.

Тема 4. История мирового фотоискусства: этапы, стили, мастера.

Второй этап – первая половина XX века

Создание фотографических клубов и обществ. Документальная и постановочная фотография. Пионеры постановочной фотографии и фотографы-универсалы: Д. Хилл, Р. Адамсон, Г. Легре. Британская художественная фотография: О. Рейлендер, Т. Саттон, Д.М. Камерон.

Пиктореализм: понятие, характеристика. Русская школа: Н. Андреев, А. Гринберг, Ю. Еремин. Европейская школа: Э. Кобурн, А. Стиглиц, Э. Стайхен. Модернистическая фотография в США: Л. Хайн, Н. Ньюхолл, Э. Уэстон. Новая европейская фотография 1920 г.: А. Ренгер-Патч, А. Зандер, Ф. Рох.

Тема 5. Техники и жанры фотоискусства

Пионеры документальной фотографии 1920 – 1950 гг.: Г. Мэйхью, Д. Примоли, Д. Риис. Важнейшие социальные проекты фотодокументалистики. Рождение и расцвет пресс-фотографии.

Фотография и изобразительное искусство начала XX века. Поиск новых художественных образов и технических решений. Абстракционизм, супрематизм, сюрреализм. М. Табар, М. Рэй, Э. Атже. Использование принципов формальной и объективной композиции в фотографии. А. Радченко.

Новые жанры в фотографии. Фэшн-фотография: Э. Блюменфельд, М. Мункани, Р. Аведон, У. Кляйн, А. Либерман, А. Борович.

Основные жанры и виды современного фотоискусства. Натюрморт, пейзаж, флора и фауна, макрофотография, репортаж, гламур, жанровая фотография, пин-арт, подводная съемка, рекламная фотография и т. д.

Тема 6. Эволюция технических средств и трансформация образного языка фотоискусства во второй половине XX века

Поздний формализм в фотографии Германии и США: О. Штайнерт, Г. Байер, Бернд и Хилла Бехер, Г. Каллахан. Социальный фотодокумент как художественная форма. Р. Капа.

Фотография Второй мировой войны. Развитие технических средств фотографии. Начало «золотого века» фотожурналистики. Появление фотоагентств. А. Ньюмен, А. Айзенштадт, М. Бурк-Уайт, Ю. Смит, А. Картье-Брессон. Советская фотожурналистика. Д. Бальтерманц, И. Шагин.

Послевоенный период – эпоха творческих экспериментов. Ф. Халсман, Р. Смит, Я. Саудек, Т. Шрут. Появление новых изобразительных средств в фотографии. Новые течения в изобразительном искусстве второй половины XX века. Поп-арт. Сближение коммерческой и художественной фотографии. Х. Ньютон.

Тема 7. Развитие фотографии в Белоруссии

Открытие первых фотомастерских в Минске, Витебске, Гродно: С. Юрковский, А. Гершун, Г. Тихов, Я. Булгак. «История Минска в фотографиях»: А. Прушинский. Документальное фотоискусство периода Великой Отечественной войны: М. Ананьин, А. Дитлов, В. Лупейко, Л. Попкович. Послевоенное фотоискусство: Г. Бегун, В. Верхотко, В. Герман. Издание фотоальбомов. Создание фотолюбительских объединений. Фотоклубы «Радуга», «Гродна», «Полесье», «Крыніца», «Віцьба», «Вернисаж», «Минск». Выставки фотографии в Минске.

Тема 8. Современное состояние фотоискусства в Республике Беларусь и за рубежом

Современные тенденции документальной фотографии. Объективность и интерпретация. Дж. Нахтвей, А. Максимишин, А. Чекменев.

Арсенал технических средств и разнообразие средств выразительности современного фотохудожника. В. Плотников, Х. Сугимото, Дж. Хиллиард, Дж. Балдессари.

Творчество современных фотохудожников Беларуси. П. Лобко, В. Парфенок, А. Андреев, В. Сутягин, А. Щукин. Фотовыставки, творческие проекты, биеннале современного искусства.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
по учебной дисциплине «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ
(ИСТОРИЯ ФОТОИСКУССТВА)»
(дневная форма обучения)

Номер раздела, темы, занятия	Название темы, занятия; перечень изучаемых вопросов	Количество аудиторных часов					Формы контроля знаний
		лекции	семинарские занятия	практические занятия	лабораторные занятия	контролируемая УСР	
1	2	3	4	5	6	7	10
1.	Специфика техногенных искусств	2					
2.	Фотоискусство в системе средств массовой коммуникации.	2	1				Работа на практических занятиях
3	История мирового фотоискусства: этапы, стили, мастера. Первый этап – вторая половина XIX – начало XX века	4					
4	История мирового фотоискусства: этапы, стили, мастера. Второй этап – первая половина XX века.	4	1				Работа на практических занятиях
5.	Техники и жанры фотоискусства	2	1				Работа на практических занятиях
6.	Эволюция технических средств и трансформация образного языка фотоискусства во второй половине XX века	4	1				Работа на практических занятиях
7.	Развитие фотографии в Белоруссии	4	1				Работа на практических занятиях, реферат.
8.	Современное состояние фотоискусства в Республике Беларусь и за рубежом	4	1				Работа на практических занятиях, посещение выставки, просмотр фильма, эссе
	Всего: 32	26	6				
	заочное 14	10	4				

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
по учебной дисциплине «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ
(ИСТОРИЯ ФОТОИСКУССТВА)»
(заочная форма обучения)

Номер раздела, темы, занятия	Название темы, занятия; перечень изучаемых вопросов	Количество аудиторных часов					Формы контроля знаний
		лекции	семинарские занятия	практические занятия	лабораторные занятия	контролируемая УСП	
1	2	3	4	5	6	7	10
1.	Специфика техногенных искусств	2					
2.	Фотоискусство в системе средств массовой коммуникации.						
3	История мирового фотоискусства: этапы, стили, мастера. Первый этап – вторая половина XIX – начало XX века						
4	История мирового фотоискусства: этапы, стили, мастера. Второй этап – первая половина XX века.						
5.	Техники и жанры фотоискусства	2					
6.	Эволюция технических средств и трансформация образного языка фотоискусства во второй половине XX века	2	2				
7.	Развитие фотографии в Белоруссии	2					
8.	Современное состояние фотоискусства в Республике Беларусь и за рубежом	2	2				
	Заочное 14	10	4				

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ

ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Специфика техногенных искусств.
2. Фотоискусство в системе средств массовой коммуникации.
3. Фототворчество как социально-эстетическая коммуникация.
4. Ответственность фотографа за достоверность, нравственность и художественность фотоснимка.
5. Средства воздействия фотоискусства на зрительскую аудиторию.
6. Влияние научно-технического прогресса на трансформацию техногенных искусств.
7. Этапы развития мирового фотоискусства. Вторая половина XIX – начало XX века.
8. Фотожурналистика в XIX веке. Р. Фентон, А. Гарднер, М. Брэди.
9. Российская фотография в XIX веке. А. Карелин, С. Левицкий, М. Дмитриев.
10. Цветной фотопроект. С. Прокудин-Горский.
11. Этапы развития мирового фотоискусства. Первая половина XX века.
12. Документальная и постановочная фотография. Д. Хилл, Р. Адамсон, Г. Легре.
13. Британская художественная фотография: О. Рейлендер, Т. Саттон, Д. М. Камерон.
14. Пиктореализм: понятие, характеристика. Русская школа. Н. Андреев, А. Гринберг.
15. Пиктореализм. Европейская школа. А. Стиглиц, Э. Стайхен.
16. Модернистическая фотография в США. Н. Ньюхолл, Э. Уэстон.
17. Пионеры документальной фотографии 1920 – 1950-х годов. Д. Примоли, Д. Риис.
18. Рождение и расцвет пресс-фотографии.

19. Фотография и изобразительное искусство начала XX века. М. Табар, М. Рэй, Э. Атже.
20. Фэшн-фотография. Э. Блюменфельд, М. Мункани, У. Кляйн, А. Либерман.
21. Основные жанры и виды современного фотоискусства.
22. Этапы развития мирового фотоискусства. Вторая половина XX века.
23. Социальный фотодокумент как художественная форма. Р. Капа.
24. Фотография Второй мировой войны. А. Картье-Брессон.
25. Советская фотожурналистика. Д. Бальтерманц, И. Шагин.
26. Послевоенный период в развитии фотоискусства.
27. Развитие фотографии в Белоруссии. С. Юрковский, Я. Бурлак, А. Прушинский.
28. Документальное фотоискусство периода Великой Отечественной войны в Беларуси. М. Ананьин, А. Дитлов, В. Лупейко.
29. Послевоенное фотоискусство Беларуси. Г. Бегун, В. Верхотко, В. Герман.
30. Современные тенденции документальной фотографии. Дж. Нахтвей, А. Максимишин, А. Чекменев.
31. Разнообразие средств выразительности современного фотохудожника. В. Плотников, Х. Сугимото, Дж. Хиллиард.
32. Творчество современных фотохудожников Беларуси. В. Лобко, В. Парфенок, Г. Лихтарович, В. Ведренко, В. Качан, В. Сутягин, А. Щукин.

**Перечень приблизительных тем для творческих
(самостоятельная работа студентов)**

1. Специфика техногенных искусств. Реферат
2. Фотоискусство в системе средств массовой коммуникации. Анализ примеров.
3. Фототворчество как социально-эстетическая коммуникация. Презентация.

4. Ответственность фотографа за достоверность, нравственность и художественность фотоснимка. Анализ исторических примеров.
5. Средства воздействия фотоискусства на зрительскую аудиторию. Анализ примеров.
6. Влияние научно-технического прогресса на трансформацию техногенных искусств. Реферат.
7. Этапы развития мирового фотоискусства. Вторая половина XIX– начало XX века. Презентация.
8. Фотожурналистика в XIX веке. Р. Фентон, А. Гарднер, М. Брэди. Презентация.
9. Российская фотография в XIX веке. А. Карелин, С. Левицкий, М. Дмитриев. Презентация.
10. Цветной фотопроект. С. Прокудин-Горский. Просмотр документального фильма «Цвет времени». Презентация. Сообщение.
11. Этапы развития мирового фотоискусства. Первая половина XX века. Презентация.
12. Документальная и постановочная фотография. Д. Хилл, Р. Адамсон, Г. Легре. Сообщение. Презентация.
13. Британская художественная фотография: О. Рейлендер, Т. Саттон, Д. М. Камерон. Презентация. Доклад.
14. Пиктореализм: понятие, характеристика. Русская школа. Н. Андреев, А. Гринберг. Презентация. Сообщение.
15. Пиктореализм. Европейская школа. А. Стиглиц, Э. Стайхен. Презентация.
16. Модернистическая фотография в США. Н. Ньюхолл, Э. Уэстон. Презентация.
17. Пионеры документальной фотографии 1920 – 1950-х годов. Д. Примоли, Д. Риис. Реферат.
18. Рождение и расцвет пресс-фотографии. Презентация.

19. Фотография и изобразительное искусство начала XX века. М. Табар, М. Рэй, Э. Атже. Сообщение.
20. Фэшн-фотография. Э. Блюменфельд, М. Мункани, У. Кляйн, А. Либерман. Презентация.
21. Основные жанры и виды современного фотоискусства. Презентация. Круглый стол.
22. Этапы развития мирового фотоискусства. Вторая половина XX века. Презентация
23. Социальный фотодокумент как художественная форма. Р. Капа. Сообщение. Презентация.
24. Фотография Второй мировой войны. А. Картье-Брессон. Просмотр документального фильма. Знакомство с книгой «Европейцы».
25. Советская фотожурналистика. Д. Бальтерманц, И. Шагин. Презентация. Доклад.
26. Послевоенный период в развитии фотоискусства. Реферат.
27. Развитие фотографии в Белоруссии. С. Юрковский, Я. Бурлак, А. Прушинский. Сообщение. Презентация. Посещение Национального исторического музея.
28. Документальное фотоискусство периода Великой Отечественной войны в Беларуси. М. Ананьин, А. Дитлов, В. Лупейко. Посещение музея Великой Отечественной войны. Знакомство с фотодокументами.
29. Послевоенное фотоискусство Беларуси. Г. Бегун, В. Верхотко, В. Герман. Сообщение.
30. Современные тенденции документальной фотографии. Дж. Нахтвей, А. Максимишин, А. Чекменев. Просмотр фильма «Военный фотограф». Сообщение.
31. Разнообразие средств выразительности современного фотохудожника. В. Плотников, Х. Сугимото, Дж. Хиллиард. Презентация.
32. Творчество современных фотохудожников Беларуси. В. Лобко, В. Парфенок, Г. Лихтарович, В. Ведренко, В. Качан, В. Сутягин, А. Щукин.

Презентация. Изучение книг и фотоальбомов отечественных мастеров фотографии.

4.2. Список литературы

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; пер. с англ. В. Н. Самохиной. – М. : Прогресс, 1974. – 386 с.
2. Бажак, К. История фотографии / К. Бажак. – М. : Астрель, 2003. – 159 с.
3. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин; пер. С. А. Ромашко. – М. : Медиум, 1996. – 239 с.
4. Волков-Ланнит, Л. Ф. Искусство фотопортрета / Л. Ф. Волков-Ланнит. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1974. – 303 с.
5. Дыко, Л. П. Беседы о фотомастерстве / Л. П. Дыко — 2-е изд. – М. : Искусство, 1977. – 276 с.
6. Клейгорн, М. Портретная фотография / М. Клейгорн. – М. : Эксмо, 2005. – 145 с.
7. Круткин, В. Л. Пьер Бурдье: фотография как средство и индекс социальной интеграции / В. Л. Круткин // Вестник Удмуртского ун-та. – 2006. – № 3. – С. 40 – 55.
8. Лапин, А. И. Фотография как... / А. И. Лапин. – М. : Гусев Л. Е., 2004. – 328 с.
9. Левашов, В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. – М. : Три-медиа-Контент, 2003. – 484 с.
10. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фран. Н.А. Шматко. – СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.
11. Митчел, Э. Фотография / Э. Митчел; пер. с англ. М. В. Фоминой. – М. : Мир, 1988. – 420 с.
12. Морозов, С. А. Творческая фотография / С. А. Морозов. – М. : Планета, 1986. – 413 с.
13. Морозов, С. А. Фотография как искусство / С. А. Морозов. – М. : Знание, 1972. – 48 с.

14. Панфилов, Н.Д. Введение в художественную фотографию / Н. Д. Панфилов. – М. : Искусство, 1977. – 192 с.
15. Пельше, Р. О фактах развития искусств / Р. Пельше; пер. с нем. А. А. Франковского. – 2-е изд. – М. : В.Шевчук, 2009. – 344 с.
16. Пондопуло, Г. К. Фотография и современность / Г. К. Пондопуло. – М. : Искусство, 1982. – 174 с.
17. Савчук, В. В. Философия фотографии / В.В. Савчук, – СПб. : Издательство С.-Петербургского университета, 2005. – 253 с.
18. Фомин, А. В. Общий курс фотографии / А. В. Фомин. – 3-е изд. – М. : Легпромбытиздат, 1987. – 256 с.
19. Фотография. Энциклопедический справочник / Белорус. Энцикл.; редкол.: П. И. Бояров [и др.]. – Минск : БелЭн, 1992. – 399 с.
20. Чибисов, К. В. Очерки по истории фотографии / К. В. Чибисов. – М. : Искусство, 1987. – 255 с.
21. Эйнгорн, Э. Основы фотографии / Э. Эйнгорн; под ред. Н. Д. Панфилова. – М. : Искусство, 1967. – 280 с.
22. Энг, Т. Фотография. Полная энциклопедия / Т. Энг; пер. с англ. А. Мец. – М. : Астрель, 2007. – 334 с.
23. Эстетика и теория искусства XX века / Фед. агенство по кул. и кинем. РФ; сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 688 с.
24. Янсон, Х. В. Основы истории искусств / Х. В. Янсон, Э.Ф. Янсон. – СПб. : Икар, 1996. – 512 с.

**ПРОТОКОЛ СОГЛАСОВАНИЯ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ
УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ПО ИЗУЧАЕМОЙ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
С ДРУГИМИ ДИСЦИПЛИНАМИ СПЕЦИАЛЬНОСТИ**

Название дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменениях в содержании рабочей программы по изучаемой учебной дисциплине	Решение, принятое кафедрой, разработавшей рабочую программу (с указанием даты и номера протокола) ¹

**ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЕ
УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ПО ИЗУЧАЕМОЙ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
на 2016/2017 учебный год**

№№ пп	Дополнения и изменения	Основание

Рабочая программа рассмотрена и одобрена на заседании кафедры культурологии (протокол № __12__ от __27.06. 2016 г.)

Заведующий кафедрой

_____ (степень, звание)

_____ (подпись)

(И. О. Фамилия)

УТВЕРЖДАЮ
Декан факультета

_____ (степень, звание)

_____ (подпись)

(И. О. Фамилия)

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	5
1.1. История искусств (история фотоискусства). Курс лекций	5
Введение.....	5
Тема 1. Специфика техногенных искусств	7
Тема 2. Фотоискусство в системе средств массовой коммуникации	10
Тема 3. История мирового фотоискусства: этапы, стили, мастера. Первый этап – вторая половина XIX – начало XX в.....	14
Тема 4. История мирового фотоискусства: этапы, стили, мастера. Второй этап – первая половина XX в.	25
Тема 5. Техники и жанры фотоискусства.	41
Тема 6. Эволюция технических средств и трансформация образного языка фотографии второй половины XX в.	58
Тема 7. Развитие фотографии в Белоруссии	74
Тема 8. Современное состояние фотоискусства в Республике Беларусь и за рубежом.....	81
Литература	92
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	96
2.1. Тематика практических занятий	96
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	103
3.1. Перечень заданий для самостоятельной работы студентов.....	103
3.2. Примерный перечень вопросов к зачету (экзамену)	105
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	108
4.1. Учебная программа	108
4.2. Список литературы	126

Учебное электронное издание

Автор-составитель
Рыбарева Елена Валерьевна

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ (ИСТОРИЯ ФОТОИСКУССТВА)

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-21 04 01 Культурология (по направлениям),
направление специальности 1-21 04 01-02 Культурология (прикладная),
специализация 1-21 04 01-02 01 Продюсерство в сфере искусств*

[Электронный ресурс]

Редактор *Т. Д. Горошко*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 31.01.2018.
Гарнитура Times Roman. Объем 0,9 Мб

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-203-3



9 789855 472033