Методические указания к изучению дисциплины “Фотожурналистика”

Тема 1. Исторические и социально-эстетические предпосылки возникновения фотографии

*По этой теме читаются две лекции.*

*Лекция первая - обзорная: «Фотографическое творчество в системе диахронной и синхронной социальной коммуникации».*

*В ней пойдет речь о социально-культурной и научно-технической коммуникации как основе развития человеческого общества.*

Понятия диахронной (из прошлого в будущее) и синхронной (в рамках одного исторического периода) коммуникации. Историческая необходимость и объективная закономерность возникновения фотографии как нового прогрессивного средства визуальной коммуникации путем диахронной или же синхронной передачи запечатленного (от слова “печать”) мгновения. Гипотеза об этимологии слова “мгновение” как “миг” и “новение”, лингвистически подтверждающая философскую трактовку движения как непрерывного ряда сохраненных и несохраненных покоев. Понятия изменчивости и самотождественности нового факта, события, просто “нового” в философском понимании. (См.: В.М.Березин. Теория массовой коммуникации. М., 1997, с.20-23). Отсюда - вывод о взаимодополнительности и объективной необходимости двух на первый взгляд несовместимых обстоятельств. Первое отмечено в аксиоме Гераклита (все в мире изменяется), второе - в аксиоме Парменида (подлинное бытие самотождественно, устойчиво и неизменно). Как отмечает А.И.Ракитов “признание фундаментальности изменчивости и самотождественности позволяет понять, какой смысл придается отражению в информационной эпистемологии”, то есть - в информационной теории познания. (См.:А.И.Ракитов. Философия компьютерной революции. М., 1991, с. 152-153. См. также: Б.М.Сапунов. Философские проблемы массовой информации и телерадиокоммуникации. М., 1998). Отсюда - следующий вывод , касающийся понятия информации *как особого способа передачи любых изменений..*

*Фотоинформация - это технически усовершенствованный по сравнению с изобразительным искусством визуальный способ передачи любых изменений.*

*.*

Далее надо разобраться, как фотографическое фиксирование *любых изменений* становится фотографическим творчеством, другими словами, представляет собой феномен не только лишь технической культуры человека, но и эстетической, нравственной, политической культуры.(См.: С.Морозов. Творческая фотография. М., 1989; Г.К.Пондопуло. Фотография и современность. М.,1982; а также разработки последующих лекций данного курса).

Необходимо уяснить, что прямолинейного прогресса - от худшего к лучшему - в трех вышеназванных областях человеческой деятельности, в отличие от технических достижений человечества, в истории не бывает. Да и технические новшества и открытия все чаще являют свою антигуманную сущность. Пусть и не в порядке обязательного чтения, а факультативно, надо ознакомиться со взглядами русских философов - С.Л.Франка, Н.Бердяева, П.Сорокина, а также зарубежных - О.Шпенглера, Х. Ортеги-и-Гассет и др. на проблемы духовных и культурных кризисов человечества, исторически связанных, во многом, со стремительным развитием технической цивилизации.

С.Л.Франк, например, в книге “Сумерки кумиров” писал, что в каждую эпоху есть свои представления о добре и зле, о культуре и антикультуре, о вере и истине. Мы должны, - считает С.Л.Франк, - вернуться от туманного и расплывчатого понятия культуры к более коренному и простому понятию *жизни* и ее вечных духовных нужд и потребностей. (См.: Е.Н.Некрасова. Русская философия о культурном кризисе в России. // Вестник РУДН. Сер. “Философия”, 1997, №1, с.94).

Фотография тогда становилась фототворчеством, искусством, когда обращалась к самой жизни человека, ее многочисленным проявлениям, счастливым и горестным, героическим и трагическим. (Cм. Барт Ролан. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997).

Литература по теме лекции:

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.

Барт Р. Статьи “Предвыборная фотогения” и “Фотошоки” в книге : Р.Барт, Мифологии. М., 1996, с. 147, 201. Он же. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997.

Бердяев Н.А. Главы XII “Творчество и общественность”, XIV “Три эпохи. Творчество и культура. Творчество и церковь. Творчество и христианское возрождение” работы “Смысл творчества” в книге Н.А.Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2-х т. Т.1. М., 1994, с.257-262,296-311.

Березин В.М. Теория массовой коммуникации. Тексты вводных лекций. М., 1997.

Каган М.С. Глава “Языки культуры как семиотическая система” в книге: М.С.Каган. Философия культуры. Санкт-Петербург, 1996, с.269-300.

Морозов С. Творческая фотография. М.. 1989.

Пондопуло Г.К. Фотография и современность. М., 1982.

Ракитов А.И. Глава “Философия прогресса в контексте компьютерной революции” и раздел “Отражение, информация, знание” в книге: А.И.Ракитов. Философия компьютерной революции. М.. 1991, с. 50-74, 151-162.

Сапунов Б.М. Философские проблемы массовой информации и телерадиокоммуникации. М., 1998.

Тынянов Ю.Н. Раздел о фотографии из статьи “Об основах кино” в книге: Ю.Н.Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с.335-336.

Франк С.Л. Сумерки кумиров.// Сочинения. М., 1999. С. 143-144.

*Лекция вторая: “Появление и развитие фотографии как исторического документа, научного доказательства и художественного произведения”.*

Фотография выделяется в самостоятельное средство коммуникации, не массовое до определенного периода, уже на первых порах своего возникновения и развития. В лекции дается краткая история попыток нанесения и сохранения изображения на материальных носителях: 1839 г. - открытие фотографии (“светописи”) на серебряной пластинке (дагеротипия) и на светочувствительной бумаге (калотипия). Первооткрыватели фотографии - Ж.Ньепс, Л.Дагер, Ф.Тальбот.

Дальнейшие тенденции сохранения и использования изображения в качестве памятного документа, научного инструментария и доказательства, бытового и исторического портрета, а также произведения изобразительного искусства. Эти направления фотографии особенно важно различать в начальный период ее истории, когда между некоторыми из них трудно было провести четкую границу. Например, видовая фотосъемка географов и этнографов нередко выполняла не только свои естественнонаучные функции, но и имела эстетический характер, а со временем становилась историческим документом. Англичанин Ф. Фрит со своим фотографическим оснащением прошел 1500 миль от дельты Нила и первый сделал снимки египетских пирамид. Его коллеги из других стран привозили снимки из Китая, из Америки во время Гражданской войны, с баррикад Коммуны, с Крымской войны. Индивидуальные и групповые фотопортреты, снятые в частных, бытовых целях, становились со временем научным и документальным свидетельством эпохи.

Однако на Всемирной выставке 1851 г. фотография была включена в отдел «Философские инструменты, а в 1862 г. - в отдел «Машиностроение» (См.: Фотография. 1972, №4, с. 64).

Неоценимый вклад в развитие фотографии внесли российские изобретатели и фотохудожники. Иногда они совмещали в себе оба таланта - изобретательства и фототворчества. Это - А.Ф.Греков, С.Л.Левицкий, А.О.Карелин и др. Обширную информацию по теме можно получить в книге С.Морозова.

Особое внимание необходимо уделить подразделу “Фотография и изобразительное искусство: общие и отличительные принципы и черты”. Не будучи хотя бы в общих чертах знакомым с эстетическими принципами изобразительного искусства, с методами построения рисунка на картинной плоскости, понятиями линейной перспективы, крупности плана, точки зрения художника, влияющей на ракурс изображения (съемки), использования света и цвета, нельзя построить композицию фотокадра, выявить во внешнем - внутреннюю идею, выразить свое отношение к действительности, к миру и человеку. В этом помогут общетеоретические искусствоведческие и философские работы. Так, русский философ П.А.Флоренский, анализируя книжную обложку работы В.А.Фаворского, учил, что “в зрительном представлении мира необходимо, наряду с образами собственно зримыми, различать образы отвлеченно-зрительные, присутствующие, однако, в представлении неустранимо, силою бокового зрения, осязания и прочих восприятий... Иначе говоря, в зрительном представлении есть образы зрительные, а есть и *как бы* зрительные... *Действительность* в этом смысле, есть воплощение отвлеченного в наглядный материал, из которого и было получено отвлеченное, а *мнимость -* это воплощение того же самого отвлеченного, но в наглядном материале инородном”.

Реальное и идеальное, субъективное и объективное - споры о мере их соотношения в произведениях изобразительного искусства были особенно резкими и непримиримыми в период вхождения в “большой свет” признанных искусств непризнанного искусства “светописи” - фотографии. Ко времени публикации П.Флоренским своей статьи, фотографическое искусство заполнило уже свои собственные салоны. Однако студентам, изучающим фотожурналистику, рекомендуется ознакомиться со взглядами теоретиков искусства первых лет существования фотографии. Так, в 1859 г. французский поэт и художественный критик Шарль Бодлер писал следующее: “Поэзия и материальный прогресс подобны двум честолюбцам, инстинктивно ненавидящим друг друга, и, когда они сталкиваются на одной дороге, один из них неизменно порабощает другого. Если допустить, чтобы фотография заменила искусство в какой-либо из его функций, она очень скоро вытеснит его вовсе или растлит при поддержке естественного союзника - тупости обывателя. Поэтому ей надлежит ограничиться своими истинными пределами, удовлетворившись смиренной ролью служанки науки и искусства, подобно книгопечатанию и стенографии, которые не создавали и не вытесняли литературу. Пусть фотография обогащает альбом путешественника, возвращая его взгляду подробности, упущенные памятью, пусть украшает библиотеку естествоиспытателя, пусть увеличивает изображения микроскопических животных, пусть подкрепляет новыми сведениями гипотезы астрономов, пусть даже служит секретарем и архивариусом у того, чья профессия требует безупречной достоверности данных, - тут у нее нет соперников.<....>Но если ей будет дозволено покуситься на область неуловимого, на плоды воображения, на все то, что дорого нам лишь своей причастностью к человеческой душе, - тогда горе нам”! (Критическое эссе “Современная публика и фотография” в обзоре “Салон 1859 года).

Литература по теме лекции:

Бодлер Ш. Салон 1859 года. Письма директору “Ревю Франсэз”. В книге: Шарль Бодлер. Об искусстве. М., 1986, с. 181-242.

Валери П. Статьи “Вокруг Коро”, “Триумф Мане”, “Дега, танец, рисунок” в книге: П.Валери. Об искусстве. М., 1993, с.211-259.

Морозов С.А. Творческая фотография, М., 1989.

Пондопуло Г.К. Глава I “Фотография и традиции” в книге: Г.К.Пондопуло. Фотография и современность. М., 1982, с. 11-51.

Успенский Б. А. Глава 6. Некоторые специальные проблемы композиции художественного текста. В книге: Б.А.Успенский. Поэтика композиции. М., 1970, с.159-218.

Флоренский П.А. Мнимости в геометрии.(Фрагмент) //Вестник РУДН. Серия “Лингвистика”, 1995, №2, с.132-137 (Публикация Л.А.Новикова).

Тема 2. Фотоискусство и фотожурналистика: общее и особенное.

*Теме посвящены две лекции.*

*Лекция первая - обзорная: “Фотографическое творчество как процесс социально-эстетической коммуникации (объект - автор - фототекст - канал передачи - зритель”.*

Фотографическое творчество рассматривается в курсе лекций как социально-эстетическая коммуникация, а его произведения - как художественно-документальные сообщения об окружающем человека мире и социуме. Поэтому студентам необходимо применить к изучению дисциплины принципы системности, использовавшиеся в ранее выслушанных курсах (“Риторика”, “Введение в теорию массовой коммуникации”). При подготовке к семинарам следует использовать уже рекомендованную литературу и ряд новых учебных книг и пособий. Новизна подхода к предмету заключается в рассмотрении фототворчества (начальный период развития фотографии), а также фотожурналистики и фотоискусства (период зрелости) в тесной 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. Важно уяснить, что 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). В лекции предпринята попытка обозначить и развить принципы работы фотожурналиста, основополагающие принципы фотожурналистского творчества, применяемые в различных структурных элементах массово-коммуникативной системы, обозначенной в теме лекции. Целерациональный, 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.

Отметим вновь важность фиксации субъектом коммуникации тех изменений в объекте, которые несут действительную, социально,- эстетически,- нравственно-значимую новизну для адресанта коммуникации. В этом контексте представляется важным обратить внимание студентов на то, различное по своей сути, понимание новизны объекта или явления, которое имели, например, английские философы XVIII века. А.Джерард считал новизну одним из принципов эстетического вкуса человека, его внутренним или отраженным чувством, наряду с чувством возвышенности, красоты, добродетели , насмешки. Т.Рид, напротив, полагал, что новизна не является качеством ни духа, ни какого-либо объекта вкуса, но только отношением объекта к нашим познаниям. “Новизна, не связанная с полезностью, не может доставить удовольствие ни одному человеку, обладающему хорошим вкусом...Однако стремление к новизне мудро заложено в природе и служит источником совершенствования. Новизна подобна нулю в арифметике, который повышает на порядок значение каждой значащей цифры, но сам по себе не является значащей величиной”.

Данное расхождение во взглядах не случайно и прослеживается в истории эстетики и социологии массовой коммуникации до сих пор. Может ли новость, новая информация, новая фотоинформация сама по себе, без встречного со стороны воспринимающего внутреннего импульса, позыва, запроса представить социально-эстетическую ценность? И следует ли поэтому коммуникатору, в нашем случае - фотожурналисту - заранее нацеливаться на этот позыв и запрос, или же снимать без разбора все изменения, все объективно-новое, и прекрасное, и ужасное, как оно случается в жизни?

Это - не риторический вопрос. Он будет поставлен на обсуждение в ходе изучения дисциплины в рамках коллоквиума.

*Лекция вторая: Эмоциональное и рациональное в творчестве фоторепортера*.

В лекции с философских позиций рассматривается диалектика разума и чувства, рационального и эмоционального в творчестве фотохудожников и фоторепортеров.

Выделение фотожурналистики в отдельный канал визуальной массовой коммуникации в 80-х годах прошлого века привело к всплеску оперативного, внестудийного фототворчества, документальной фотожурналистики. В лекции на примерах из творчества ведущих фотомастеров конца XIX - начала XX века дается краткий анализ становления фотожурналистики, овладения все новыми эмоционально-экспрессивными и сугубо рациональными выразительными средствами.

Студентам-журналистам важно ознакомиться с тем выводом, который сделал Народный артист СССР, режиссер С.В.Образцов в книге “Эстафета искусств”, проанализировав развитие традиционных пластических искусств и искусств новых, связанных с развитием техники. Это вывод о том, что в 80-х годах прошлого века документальная реалистическая живопись в силу развития техники ( развитие оптики и механики камер, фотоматериалов, растровой печати - В.Б.) передала эстафету фотографии. Вот как он комментирует снимок М.Панова, ученика А.О.Карелина, “Групповой портрет художников-передвижников”: “Перед нами последние русские художники-документалисты девятнадцатого века... По всем традиционным законам живописного группового портрета все двадцать художников приняли “естественные” позы непринужденной беседы, так, чтобы лицо каждого хорошо было видно. (Эстетическая теория классицизма предписывала актерам на сцене произносить свои реплики и монологи лицом к зрительному залу - В.Б.). Сзади писаный задник, изображающий арки и складки портьеры. Все, как и должно было быть на групповом портрете, написанном любым из тех, кого мы видим на фотографии. И, по существу, вместе с щелчком автора произошла передача эстафеты документации из рук художника в руки художника-фотографа”. (Образцов С. , с. 93, 97).

При овладении учебным курсом фотожурналистики это высказывание известного режиссера и художника должно служить примером того, как фотохудожники, становясь на тропу документализма и журнализма, отходили от строгих рассудочных правил классицизма и натурализма, привнося в свои произведения субъективное, личностно-эмоциональное отношение к миру и социуму. Это выражалось и в более широкой, становящейся порой беспредельной, тематике сюжетов, и в более свободном выборе объектов съемки, и в разнообразной и многокрасочной палитре принципов и приемов отражения действительности.

Русские фоторепортеры сочетали в своих лучших произведениях и мысль и эмоции. Новизна события и факта попадала в кадр не в силу лишь своей абсолютной самодостаточности, а благодаря аналитическому подходу репортера к реальности, улавливанию силовых векторов времени, эмоциональному переживанию события, которое влекло за собой и соответствующую форму отображения и выражения духа эпохи.

Говоря о предназначении искусства - показать и построить идеального человека, - философ И.Тэн называет главной внутренней пружиной подобных характеров способность быть полезным для других, способность любить. (Тэн И., с.295.) Но это качество он относил и к самим творцам. История фотожурнализма показывает, как важен эмоциональный потенциал фотоснимка, или, употребляя выражение М.Бахтина, его “эмоционально-волевой тон”. Некоторые теоретики фотоискусства называют это качество “внутренней формой” снимка. (В.Михалкович). Расчетливо выбранные тема, объект, ракурс, точка съемки и план кадра не помогут достичь ожидаемого эффекта воздействия на зрителя, если не озарены идеей любви. Лишь в этом случае внешняя форма приобретает законченность, органически сливаясь с формой внутренней.

И.Тэн, словно подводя итоги спорам за первые полвека развития фотографии, писал: ”Фотография представляет искусство, воспроизводящее с помощью линий и светотени в одной плоскости наиболее точно и безошибочно очертания и формы предмета. Фотография является, без сомнения, полезным подспорьем для живописи; иногда она получает художественное применение в руках опытных и способных людей, но тем не менее она и не помышляет становиться на одну доску с живописью”.

Изучающий курс должен понимать, что фотография, фотожурналистика, и не ставят своей целью становиться наравне с изобразительным искусством. Но они становятся искусством именно “в руках опытных и способных”, каким должен быть фотожурналист, фоторепортер.

Изучающим основы фотожурналистики нужно особо выделить в истории фотографии 80-е годы прошлого века, явившиеся переходным этапом к массово-коммуникативному фототворчеству. Сама идея репортерского снимка и творчества, идея моментального “схватывания” состояния мира и социума, “остановки” и распечатки события, не имела до этого массового воплощения. Причиной тому были недостаточные для оперативной документалистики, а тем более - фотожурналистики - совершенство техники съемок, технология химических процессов, фотографической и типографской печати. Образовавшийся союз “фотографии и типографии” породил новое средство визуальной массовой коммуникации - предтечу кино и телевидения.

Необходимо знать основные имена тех, кто разрабатывал и шлифовал идею внестудийных, ( репортажных, как бы мы сейчас сказали) и жанровых съемок, предвосхищая запросы газетной и журнальной периодики, требовавшей “картинок” жизни, оперативного освещения событий. А светопись, как нельзя лучше по тем временам, подходила для этого.

В России - это такие фотомастера, как Н.Д.Диго (Дмитриев), М.П.Дмитриев (ученик А.Карелина), Д.И.Ермаков, С.П.Иванов, позднее - К.К.Булла, П.А.Оцуп. В Европе - П.Г.Эмерсон, Ф.Сатклифф, Э.Атже, в США - А.Стиглиц, Дж.Риис, Л.Хайн, позднее - Э.Стейхен (Стайхен).

Как пишет наш старейший историк и теоретик фотоискусства С.А.Морозов, (еще в 1939 г. увидела свет его брошюра “Фотоиллюстрация в газете”), творчество трех фотографов - русского М.Дмитриева, американца А.Стиглица и француза Э.Атже наиболее отчетливо характеризует на рубеже веков поворот фотографии к правде жизни, к журналистско-хроникальной фотографии, которая “стучалась во врата визуальных искусств”. (С.Морозов, с. 117).

Данная и последующие лекции основываются на примерах из творчества этих и ряда других фотомастеров и фоторепортеров, как в нашем XX веке стали называть фотографов, работающих для газет и журналов. XX век, таким образом, можно считать не только веком атома, кино, радио и телевидения, космоса и компьютера, но и веком фотожурнализма.

Литература по теме:

Березин В.М. Лекция седьмая “Построение коммуникативного действия журналистом”, лекция восьмая “Массовая коммуникация как система” в книге: В.М.Березин. Теория массовой коммуникации. Тексты вводных лекций. М., 1997, с. 24-29.

Буданцев Ю.П. Системность в изучении массовых информационных процессов. М., 1986.

Буданцев Ю.П. Часть III. Кульминация. В книге: Ю.П.Буданцев. Очерки ноокоммунологии. М., 1995, с.92-150.

Вартанов А. Искусство фотографии. В книге: Виды искусства в социалистической художественной культуре. М., 1984, с.205-214.

Джерард А. Опыт о вкусе. В книге: Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982, с.232-234.

Морозов С.А. Творческая фотография. М.. 1989.

Образцов С. В. Эстафета искусств. М., 1978.

Тэн И. Философия искусства. М., 1996.

Рид Т. Лекции об изящных искусствах. Там же, с.293-294.

Ломоносов М.В. Рассуждения об обязанностях журналистов при изложении ими сочинений, предназначенное для поддержания свободы философии. // Слово, 1995, №11-12.

Тема 3. Реальность и образ реальности: проблемы фотоизображения и фотовыражения.

*По этой теме читается три лекции.*

Сложность и философский характер раскрытия темы побуждает очертить ее рамки не только конкретной темой каждой лекции, но и названиями разделов. Итак:

*Лекция первая: ”Взгляд на мир как на единство абсолютного и относительного».*

Освещение такой широкой темы предполагается вместить, по крайней мере, в четырех разделах:

1. Субъективное и объективное во взгляде на мир.
2. Общее и частное.
3. Типическое и индивидуальное.
4. Соприсутствие и остранение участника-наблюдателя.

Необходимо указать на концептуальные предпосылки такой постановки темы и структуры ее раскрытия, так как в пособиях по фотожурналистике подобный подход, пожалуй, осуществляется впервые.

Аристотель называл искусство знанием общего. Люди искусства знают «почему» и постигают причину. Искусство, по Аристотелю, в большей мере наука, чем опыт. Люди искусства владеют понятием и знают причины. (Метафизика, кн.I, М.,1934, с. 20).

Русский философ С.Л.Франк в своем труде “Реальность и человек” отметил несостоятельность двух противоположных, но по форме - родственных постоянных тенденций человеческого ума. Это, во-первых, *рациональная метафизика -* попытка проникнуть в скрытое “существование вещей”, и, отличая его от данных опыта, от внешней, видимой картины бытия, вскрыть это существо как нечто определенное. И, во-вторых, *позитивизм ,* для которого характерно отрицание вообще реальности как чего-то своеобразного, как инстанции бытия, отличной от эмпирического многообразия явлений. “Реальность здесь просто отождествляется с внешним целым всех частных содержаний бытия,... с эмпирической действительностью....Здесь реальность как бы расплывается, теряет всякую самостоятельность, перестает быть особой инстанцией бытия”.

С.Л.Франк предлагает постигать своеобразие реальности через “умудренное неведение”, то есть через усмотрение ее *категориального* отличия от всякого частного положительного содержания знания. В познании реальности должна содержаться антиномия единства тождества и различия, полноты и отрешенности, сверхлогика, а потому и неопределимость внутреннего существа реальности.

С.Л.Франк вводит далее понятие “абсолютное”, которое родственно в этом смысле понятию реальности. Ведь “абсолютному” присуща некая своеобразная диалектика: отличаясь от относительного, оно не может иметь это относительное вне себя, ибо тогда оно не было бы подлинно абсолютным, то есть всеобъемлющим. Абсолютное, с одной стороны, есть “отрешенное” (буквально - ad-solutum), то есть инородное всему относительному, но оно может быть таковым, только включая в себя относительное.

Исходя из этих предпосылок можно сделать и ряд умозаключений, касающихся журналистики, призванной отражать реальность как вербальными, так и визуальными (фото, ТВ) средствами. При этом отражение происходит, если продолжить ссылки на работу С.Л.Франка, либо рассудочно-утилитарное, либо субъективно-эмоциональное. “Факты вызывают в нас чувства симпатии или антипатии, удовольствия или неудовольствия, но сами по себе, в своем объективном содержании, ни в какой мере не обладают свойствами того, что мы переживаем в отношении их” (С.Франк, с.104).

Но в этой зачастую безразличной для нас реальности выделяются, продолжает философ, явления особого порядка. Не важно, природного они происхождения, или произведения человеческого творчества. Они приковывают к себе не наше рассудочное внимание, а само внутреннее существо нашей души. В их собственном содержании человек испытывает что-то значительное, какой-то духовный смысл, что-то родственное интимной глубине своего “Я”. Возникает *эстетическое* наслаждение, а явления, о которых идет речь, приобретают особую ценность - *эстетическую*. К нам приходит *красота.* Она вызывает в нас эстетическое переживание, благодаря присущему ей характеру *выразительности.* Когда зритель воспринимает что-либо “эстетически”, то это значит, что вместе с данными чувственного опыта он воспринимает, как бы в их глубине, что-то иное, не чувственное. “Прекрасное прекрасно потому, что “выражает” что-то, “говорит” нам о чем-то за пределами определимых чувственных данных; в силу этого оно означает что-то особо *значительное,* что отсутствует в содержании обычного опыта объективной действительности”(С.Франк, с.106).

“Кора чистой фактичности” часто скрывает от зрителей эту внутреннюю красоту реальности. Ведь логически зафиксированная красота - это уже не красота. Но если эта кора, эта логика утончена и прозрачна, то сквозь нее просвечивает и становится ощутимой сама реальность. “В земном становится видимым и ощутимым что-то неземное, “небесное”, что-то родственное потаенным, скрытым от мира глубинам нашей души, нашей в себе сущей, себе самой раскрывающейся реальности” (там же).

К этим выводам философа нельзя не добавить и высказывание выдающегося физика М.Планка из работы «О достоинствах теории относительности А.Эйнштейна»:

«В основе так называемой теории относительности заложено нечто абсолютное; таковым является определение меры пространственно-временного континуума, и как раз особенно привлекательная задача состоит в том, чтобы разыскать то абсолютное, которое придает относительному его подлинный смысл.. Мы можем исходить всегда только из относительного. Все наши измерения носят относительный характер. Речь идет о том, чтобы во всех этих данных обнаружить то абсолютное, общезначимое, инвариантное, что в них заложено». (См.: Единство физической картины мира. М., 1960).

Эти дискурсы о сущности красоты, выводят нас непосредственно на четыре направления разговора, обозначенные в названиях четырех разделов лекции. Разговор о предмете фотожурналистики должен иллюстрироваться соответствующими произведениями журналистского фототворчества. И хотя прекрасное невозможно свести к каким- то логическим формулам и математическим расчетам, так как оно несет в себе самом свое внутреннее единство, которое обнаруживается лишь в гармонии частей и элементов прекрасного, тем не менее оно, как пишет С.Л.Франк, присутствует и в ограниченном, частном. Поэтому в лекции и будет обращено внимание на диалектику общего и частного, типического и индивидуального, объективного и субъективного в светописи реальности.

Слушателям лекции будет полезно познакомиться также с двумя высказываниями Гете по данной теме, записанными И.П.Эккерманом.

Первое - об абсолютном и относительном: “В природе существует доступное и недоступное. Надо научиться это различать, помнить и чтить. Хорошо уже и то, что нам это стало известно, хотя и очень трудно распознать, где кончается одно и начинается другое. Тот, кто этого не знает, всю свою жизнь бьется над недоступным, так и не приближаясь к истине. Тот же, кто знает и притом достаточно умен, чтобы держаться постижимого, всесторонне исследует эту сферу, старается в ней закрепиться и таким путем может даже кое-что отвоевать у непостижимого, хотя в конце концов и должен будет признать, что есть вещи, к которым можно приблизиться лишь относительно, и что природа вечно таит в себе проблематическое, для обоснования коего человеческого разума не хватает”. ( Цит. по : И.П.Эккерман, с.226).

Второе высказывание - о субъективном и объективном - которое сделал Гете в разговоре о молодых поэтах: “Основной недостаток этих молодых поэтов - незначительность их субъективизма, в объективном же они не умеют отыскивать материал и в лучшем случае берутся за тот, который близок им, близок их субъективному восприятию. Увы, и думать не приходится о том, чтобы они обращались к материалу из-за него самого, из-за того, что он как нельзя лучше подходит для поэтического произведения, хотя субъективно для них и неприемлем”. (Цит. по: И.П.Эккерман, с. 133).

Литература по теме:

Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Раздел “Эстетические чувства”. // Анри Бергсон. Собр. соч. в 4-х т., т. 1., М., 1992, с. 55-58.

Бергсон А. Материя и память. Раздел “Образ и реальность”. Там же, с. 178-188.

Дыко Л.П. Основы композиции в фотографии. М., 1988.

Камю А. Миф о Сизифе. Раздел ”Абсурдное творчество. Философия и роман” в книге “Сумерки богов”, М., 1989, с.287-295.

Пондопуло Г.К. Глава II “Фотография как новый род образного творчества” в книге : Г.К.Пондопуло. Фотография и современность. М., 1982, с. 52-75.

Соловьев В.С. Что значит слово “живописность”?// В.С.Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с.218-222.

Франк С.Л. Раздел “Красота. Реальность в эстетическом опыте”. В книге: Семен Франк. Реальность и человек. С.-Пб. 1997, с.104-112.

Эккерман И.П. Разговоры с Гете. М., 1986.

*Лекция вторая: “Диалектика сходства и различия реальности и ее образа: принципы изображения пространства и времени в фотожурналистике”.*

Принципы изображения реального пространства и времени подробно разработаны в теории искусств. Тем не менее, опираясь на известные исследования по эстетике и теории искусств, необходимо выявить и своеобразие отражения реальности в фотоискусстве и фотожурналистике. В последней эти принципы имеют ряд существенных отличительных особенностей, вытекающих из возможностей техники. В фотографии (так же как в кино и телевидении) она становится наиболее правдивым или, наоборот, искажающим действительность, медиатором нашего зрения. Таким образом, исследование темы намечается вести также по четырем направлениям:

1. Трехмерность и двумерность в восприятии и отражении пространства.
2. Бинокулярность и монокулярность.
3. Динамика и статика в восприятии и отражении времени художником и фотографом.
4. Светодинамика и светостатика в изобразительном искусстве и в фотографии.

Кратко охарактеризуем их суть на основе суждений философов, художников и теоретиков искусства. А более подробно об этом пойдет речь в самой лекции.

Первое направление***.***

Картина - это плоская вещь, которая искусственно представляет нам то, что мы увидели бы при наличии расположенных на различной глубине “вещей”, поскольку дает посредством высоты и ширины достаточные диактрические знаки недостающего ей третьего измерения. Глубина - это *третье измерение*, производное от двух других. Пространство и его содержание надлежит исследовать в совокупности. Проблема глубины приобретает более общий вид: это уже не только вопрос дистанции, линии, формы, это в такой же мере проблема цвета. (См.: М.Мерло-Понти, с.232, 240-241).

Изображение «глубокого» и «объемного» пространства на плоскости – первая условность изобразительного и фотографического творчества. Такое воплощение в них пространства глубоко исследовано в труде специалиста по автоматике и механике, академика Б.В.Раушенбаха «Пространственные построения в живописи». (В данной работе мы ссылаемся на его статью в сборнике «Искусство и точные науки»).

В журнале «Наука и жизнь» за 1982 г. №10 в статье «Живопись и наука» дается краткий исторический экскурс отображения действительности в искусстве Древнего Египта, Вавилона и Ассирии, где задолго до открытия *метода ортогональных проекций* (рубеж XVIII-XIX в.в.) применялись принципы черчения, на этом методе основанные.

В пространственных построениях древнеегипетских художников мы видим использование принципов этого метода. Он позволял изображать объекты без геометрических искажений, как правило, в трех проекциях, в наиболее характерном, наиболее выгодном с точки зрения информативности виде. Лицо человека и его ноги показывались в профиль, плечи – при виде спереди, объекты на поверхности земли – в плане. Однако предметы в отдельных местах плана рисовались опять-таки сбоку. Сходный способ изображения «глубокого» пространства сегодня применяется на туристских картах-схемах, в наивной и условной живописи.

Как европейская, так и восточная живопись последующих эпох использовала принципы изображения пространства. основанные на открытых в эпоху Ренессанса *принципах линейной и перцептивной перспективы.* Однако большинство древних восточных художников, мастера древнерусского искусства (особенно в иконописи) использовали и принципы *обратной перспективы.*

Обобщая раздел, отметим, что идею подражания природе, высказанную еще Гераклитом и Демокритом, относительно живописи глубоко разработал Леонардо да Винчи. Для создания верного изображения, по его мнению, художник должен прежде всего знать математику и уметь владеть ею, чтобы быть способным постигать прекрасное и гармонию, основанные также на пропорции, мере и числе. Леонардо превращает пропорциональность в общий гносеологический, нравственный и эстетический принцип, требуя, чтобы его придерживались и ученый, и художник, и музыкант, и философ.

Второе направление.

Знание пространства, его размеров и формы можно назвать осязательно-кинестетическим представлением о нем, и оно, в частности, позволяет улавливать удаление в пространстве предметов от человека. Если вернуться к изображению пространства на картине, то само собой разумеется, что, как и бинокулярные признаки глубины, осязательно-кинестетические представления не могут быть переданы художником - скорее они будут “мешать” желательному восприятию, так как будут упорно свидетельствовать, что перед зрителем не объемный, а плоский предмет. (Б.В.Раушенбах, с. 147-148).

Отметим для читателя, что это высказывание выдающегося ученого-математика приведено для обозначения самой проблемы “бинокулярность-монокулярность”. На наш взгляд, о путях ее решения с использованием современных приемов создания “объемной” иллюзии вполне можно говорить. Ведь “зримое представляет собой как бы уплотнение, сгущение универсальной зримости, единого и единственного Пространства, которое и разделяет, и объединяет, образуя основу всякой связи (даже связи прошлого и будущего, поскольку ее не было бы, не будь они частями одного и того же Пространства)”. Р.Делоне (Цит. по М.Мерло-Понти, с. 249). В такого рода условных построениях большую роль играет использование не только принципов линейной композиции, но и световых и цветовых эффектов ( об это речь пойдет ниже).

Третье направление.

Статичные художественные изображения таят в себе динамическое начало: они многомоментны. Еще Лессинг раскрыл эту их замечательную способность, анализируя античную статую Лаокоона и его сыновей. (Н.А.Дмитриева).

Изображение, претендующее быть художественным, имеет задачу организовать, изобразить время (В.А.Фаворский, цит. по книге: Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. М., 1978, с.133).

Процесс восприятия действительности художником должен быть отбором “форм воздействия”, необходимых для художественного изображения, и их синтезом. В.Фаворский в этом же смысле говорил о передаче времени, движения и пространства в композиционном рисунке. (Н.Волков,с. 235).

Аристотель называл движение незавершенной реальностью. (Метафизика, кн. 11, М., 1934, с. 195). Показ движения в неподвижном – вторая условность изобразительного и фотогафического творчества . Эта особенность тонко проанализирована великим скульптором О.Роденом в его книге "Искусство". Будущему фотожурналисту важно знать, что картина, скульптура, фотография не воспринимаются сразу как целое, так как движение глаз по их фрагментам создает ощущение последовательности запечатленных состояний и событий во времени. Роден говорит об этом, например, обсуждая картину французского живописца Ватто “Путешествие на остров Любви”. Движение передается образом живого тела, пишет он, то есть изображением тела в таком положении, в котором оно не бывает ни в один из моментов, устанавливающих между его частями фиктивное согласование, как будто только это сочетание несочетаемого способно заставить осуществляться на полотне переход и длительность. О.Роден (цит. по М.Мерло-Понти, с. 246).

Укажем и более близкие и известные примеры. Так, движение передано в «Боярыне Морозовой» И.Сурикова, в «Сватовстве майора» Г.Федотова, в картине «Не ждали» И.Репина.

Четвертое направление*.*

Изобразительная плоскость кадра обладает теми же “внутренними силами”, что и плоскость картины или графического листа. Однако по материалу, по вещественному строению она - другая. На холст краски наносятся... На фотобумагу “краски” светописи не наносятся, поскольку заранее включены в ее структуру, стали веществом фотобумаги, ее материей. Черные, белые, серые тона словно дремлют в фотобумаге - при фотографической записи видимого происходит их “пробуждение”. Снимая и печатая, фотограф оперирует не только “внутренними силами” изобразительной плоскости, но и самим веществом - делает явственными, наглядными скрытые в ней черные, белые и серые тона. Посредством ее “внутренних сил” фотограф преобразует внешний мир. (В.И.Михалкович, В.Т.Стигнеев, с. 15-16).

# Такую работу по «динамизации» света мы видим, например, в фотоснимке Ракаускаса «Лестница».

Использование света и цвета составляют третью условность статичных визуальных видов коммуникации. Этой условностью является передача от художника к зрителю бессознательных или полусознательных эмоций. (См. лекцию третью темы 4).

Литература по теме:

Бахнасси А. Перспектива в искусстве Востока и западноевропейской живописи. // Культуры. 1983, №4, с. 143-159.

Валери П. Введение в систему Леонардо да Винчи. В книге: Поль Валери. Об искусстве. М, 1993, с. 24-54.

Волков Н. Процесс изобразительного творчества и проблема “обратных связей”. В книге: Содружество наук и тайны творчества. М., 1968.

Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962.

Долгов К.М. Философия культуры и эстетика Леонардо да Винчи. // Вопросы философии, 1981, №1, с.131-141.

Дыко Л.П. Основы композиции в фотографии. М., 1988.

Михалков В.И., Стигнеев В.Т. Поэтика фотографии. М., 1989.

Успенский Б. А. Глава 6. Некоторые специальные проблемы композиции художественного текста. В книге: Б.А.Успенский. Поэтика композиции. М., 1970, с.159-218.

Мерло-Понти М. Око и дух. В книге: Французская философия и эстетика XX века. М., 1995, с. 217-252.

Раушенбах Б.В. Восприятие и перспективные изображения пространства. В книге: Искусство и точные науки. М., 1979, с.142-184.

Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. (Фрагмент) //Вестник РУДН. Серия “Лингвистика”, 1995, №2, с.132-137 (Публикация Л.А.Новикова).

Эджертон С. Линейная перспектива и западное сознание: истоки объективного изображения предметного мира в искусстве и науке. // Культуры. 1983, №4, с. 104-142.

*Лекция третья: «Сочетание слова и изображения в фотожурналистике»*.

Родовая сущность технических визуальных форм творчества - фотографии, кино и телевидения существенно отличается от родовой сущности изобразительного искусства и литературы. В первых - родовым признаком является использование кадра как рамки или одной сцены. На этой основе развивается и новая техника образного творчества, его психология, культура художественного мышления. Необходимо напомнить студентам, что и в изобразительном искусстве родовым признаком является использование кадра, то есть рамки картинной плоскости. Живописная картина является как бы окном в другой мир, увиденный и запечатленный художником. От того, как он хочет показать этот мир зависит глубина и композиция этого кадра. Преимущество фотокадра или документальных кино- и видеокадра перед художественным изображением и литературным текстом состоит в том, что они способны одновременно не только изображать действительность, определенным образом (и в прямом и в переносном смысле) содействовать ее восприятию, но также документировать и сохранять эту действительность во всем ее драматизме и поэтичности, воплощать и запечатлять это восприятие.

Родовым признаком литературы и журналистики является слово. Соединяясь на одном пространстве или вокруг него эти два признака приобретают новое качество, своеобразное *“кадро-слово*”, чем дают новый публицистический и художественный эффект.

«Написанное слово, говорил кинорежиссер Ингмар Бергман, - читается и усваивается при помощи сознательного волевого акта в союзе с мышлением. Постепенно оно оказывает воздействие на воображение и эмоции. В кино – другой процесс. Когда мы смотрим фильм, то сознательно направляем себя на восприятие иллюзии. Воля и интеллект отходят в сторону, на первое место выдвигается воображение. Цепь кадров, создающих образ, влияет непосредственно на наши эмоции». (См.: Искусство кино, 1981, №10, с.47).

Сравните также в процессе подготовки к коллоквиуму высказывание Э. де Боно о том, что в процессе творческого поиска необходимо «…мыслить на основе наглядных образов, не пользуясь словами вообще…, ибо зрительные образы обладают такой подвижностью и пластичностью, какой не обладают слова». (См.: Э.де Боно. Рождение новой идеи. О нешаблонном мышлении. Пер. с англ. М., 1976, с.69).

Самые интимные и самые личные стороны нашего существа, на наш взгляд, может вовлекать в круг социальной жизни не только искусство, как писал Л.С.Выготский (См.: Л.С.Выготский. Психология искусства. М., 1968, с. 317). Это может сделать и талантливое слово и фотография журналиста.

Изучающим курс важно поэтому уяснить, что фотожурналистика является, наряду с кинематографом и телевидением, союзом изображения и слова. Секрет успехов “светописи” - фоторепортажа, кинематографа, телевидения - в соединении возможностей слова с новейшими техническими возможностями изображения. Как отмечал еще 10 лет назад сотрудник фотохроники ТАСС И.Буряк, “журналистика, если учесть бурный процесс превращения периодических изданий в иллюстрированные, в определенном смысле давно уже превратилась в фотожурналистику”. (И.Буряк, с. 188). А что говорить в наше время, с неисчислимым количеством новых красочных иллюстрированных журналов и газет! Фотоиллюстрация с поясняющим или развивающим текстом (информацией, заметкой, комментарием и т.д.) завладела печатным пространством. В наше время она завладевает пространством электронным. Дизайн любой страницы Всемирной сети “Интернет” не обходится без фотоиллюстраций. Особенно это касается электронных версий газет и журналов. Открываются все новые и новые сайты. Самый свежий пример на момент подготовки пособия - 16 апреля 1999 г. в информационной программе “Вести” прозвучало интервью с Президентом ОАО “Редакция газеты “Известия” Г.Молчановым о том, что в “Интернете” создан журнал “Объектив”, задачей которого будет публикация снимков из богатейшего фотоархива редакции. Название не очень оригинальное, так как уже существует несколько одноименных журналов. Но факт сам по себе - показательный. Фотожурналистка, таким образом, завладевает и электронным пространством.

Будущим журналистам важно знать, что фотожурналистика в аспекте соединения слова с изображением распадается как бы на три направления.

Во-первых, - на материалы, готовящиеся журналистом, творческой группой, когда отталкиваясь от текста создается фоторепортаж, фотоочерк, политический комментарий и т.д.

Во-вторых, - на материалы, когда текст подверстывается под готовые фотографии, поступившие в редакцию от информационных агентств или отдельных фотожурналистов.

В-третьих, - это вариант тематических подборок фотографий под готовящиеся публикации.

Особым случаем является использование текста как вербального знака непосредственно в плоскости кадра. Этот древний изобразительный прием пришел в фотожурналистику из рукописных книг и летописей, старинного лубка, из графических и живописных произведений западного и восточного искусства. Во всех случаях результативность вербально-визуальной коммуникации зависит от творческого подхода к сочетанию слова и изображения.

Философ Х.Ортега-и-Гассет писал, что “слова суть логарифмы вещей, образов, мыслей и чувств, поэтому они лишены самостоятельного существования и могут применяться лишь как знаки действительности”. Но многие ученые, писатели, поэты полагают, что Слово, словесная речь является непосредственной действительностью мысли. Никарагуанский поэт Рубен Дарио (1867-1916), например, писал: “Я никогда не исповедовал слепого преклонения перед словом ради слова... И все же слово родится вместе с мыслью или сосуществует с ней, ибо мы не можем представить себе одно без другой... Тех, кто неверно употребляет слово, следует признать виновными, ибо они не научились владеть этим острым и чувствительным инструментом”. (Р.Дарио. Избранное, М.,1981, с.17). Задолго до него великий немецкий поэт И.В.Гете высказал устами Мефистофеля язвительную мысль:

Спасительная голословность

Избавит вас от всех невзгод,

Поможет обойти неровность

И в храм бесспорности введет.

Держитесь слов.

(Цит. по книге: И.П.Эккерман,с. 271).

Студент не должен пройти мимо и мнения академика Д.С.Лихачева по этому поводу. “Над всеми смыслами отдельных слов в тексте, над текстом (мы можем понимать здесь под понятием “текст” и вербальный и визуальный текст - В.Б.) витает еще некий сверхсмысл, кoторый и превращает текст из простой знаковой системы в систему художественную. Сочетания слов, а только они рождают в тексте ассоциации, выявляют в слове необходимые оттенки смысла, создают эмоциональность текста”. (Д.С.Лихачев, с. 205).

Таким образом, слово является выражением мысли. Но мысль, в отличие от изображения, никогда не является чувственным подобием мира, слово же - всегда неадекватно предмету, который оно обозначает. Как пишет философ Г.Гачев в контексте рассуждений о связи кино и литературы, “искусство кино словно для того и изобретено было, чтобы привести в движение, расчеловечивать материю, вещи, справляться с ними, а не бежать от них. Ведь два с лишним века первенствовали духовные искусства: музыка и литература, в которых человек отвращался от материального... и погружался в мир идей и внутренних созерцаний”.(Г.Гачев, с. 41).

К этому суждению философа надо сделать небольшую поправку о том, что за полвека до рождения кинематографа (записи движения) уже существовала фотография (запись светом), которая, наследуя принципы пластических искусств Ренессанса, также сконцентрировала взгляд человека на вещном, материальном.

Читаем Г.Гачева дальше, обращая его мысли на наш предмет - фототворчество. “Принцип кино - кадр. Его состав: человек в мире вещей, где то вещь (город, природа) служит фоном человека, то человек - фоном вещи. Так что вещность мира - не враг, а друг для кино. Величие и мизерность строений города, царственность линий автомобиля и самолета - вещи в XX в. резко, рельефно и прозрачно излучают дух человека. Они в высшей степени говорящие, воистину, cum tacent clamant, молчащие - они кричат. Этому крику застылого, вещного мира и дает разродиться, разразиться - кино”. (Г.Гачев. с.41-42). Слово, таким образом, в случае непосредственного “немого крика” кино- или фотокадра, должно быть минимальным, или отсутствовать вовсе.

Но сближение изображения и слова как в пластических искусствах, так и в кино и фотографии, имеет место тем большее, чем яснее обозначен в кадре отход от прямых чувственных подобий предметов окружающего мира. Фотожурналист, если перефразировать слова П.Пикассо, сказанные о творчестве художника, стремится изображать мир не просто таким, как его видит, но и таким, каким его мыслит. Художники оперируют и цветом, и рисунком, как писатели словами (Ван Гог). Фотожурналист оперирует и светом, и цветом, и рисунком, и словами.

При подготовке к коллоквиуму студенты могут прибегнуть и к «Статьям об искусстве» русского философа Н.Ф.Федорова. В частности, он подчеркивал важность письменной коммуникации, новых средств сообщения, объединяющих пространства. В процессе умножения представлений (подчеркнем, в том числе – визуальных,- В.Б.) мысль вынуждена открывать между ними соотношения, связи, приводить их в такой порядок, чтобы трудно было забыть каждое и легко вспомнить. (См.: Н.Ф.Федоров. Сочинения. М., 1982, с. 624). «Музы, таким образом, были дочерями памяти, при которых сама мать-память усиливалась, но сила и мощь ее зависела от дружного, совокупного действия всех муз искусства». (Там же). Представление русского философа-космиста о Музее как объединении всех искусств и знаний в целях перехода от воспоминаний к воскрешению предков должно быть воплощено, по мнению автора пособия, в системе средств массовой коммуникации. Сейчас СМК, к сожалению, не выполняют эту высокогуманную миссию.

Этимология слова “слово” восходит к латинскому *clueo* - архаическое “слышать, слушать”, но также и к значениям *слава, слыть,* восходящим к древне-индийскому и древне-греческому языкам. (См.: Степанов Ю.С. Слово. В книге: Русская словесность. М., 1997, с. 290).

Древний значащий корень предполагал одновременное значение говорения и слушания, другими словами - производства сообщения и его восприятие, круговорот речи, общение, коммуникацию. Отсюда происходит и имя одной из девяти олимпийских муз - Клио, считающейся с эллинистического времени музой Истории. Она изображалась со свитком и грифельной палочкой в руках.

Не символ ли эта грифельная палочка будущих фото- и видеокамер, пишущих историю современности, но так, чтобы она живо воспринималась потомками?

Тема «Изображение и слово в фотожурналистике» будет предметом обсуждения на коллоквиуме. К нему необходимо будет подготовить реферат выступления. Рефераты должны основываться на рекомендованной литературе и на собственном анализе студентами текстовых и фотопубликаций различных жанров в периодической печати.

Литература по теме:

Буряк И.И. Документализм и поэзия. В книге: ТАСС сообщает. М., 1988,

Вартанов А.С. Раздел “Слово”. В книге: От фото до видео. М., 1996, с. 101-121.

Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988.

Дмитриева Н.А. Слово и изображение. В книге: Взаимодействие и синтез искусств”. Л., 1978.

Каган М.С. Глава X. Виды искусства и их разновидности. В книге: Морфология искусств. Л., 1972, с.323-344.

Каган М.С. Глава 11. Языки культуры как семиотическая система. В книге: Философия культуры. С.-Пб., 1996, с.269-287.

Лихачев Д.С. О филологии. М., 1989.

Пондопуло Г.К. Раздел “Проблема синтеза изображения и слова в искусстве конца XIX - начала XX века” в книге: Г.К.Пондопуло. Фотография и современность, М., 1982.

Русская словесность. М., 1997.

Справочник для журналистов стран Центральной и Восточной Европы. Редактор-составитель Малькольм Ф. Мэллет. Раздел 17. “Типографский дизайн: удобно для глаз”, М., 1998, с. 81-93.

Успенский Б.А. Глава 7. Структурная общность разных видов искусства. Общие принципы организации произведения в живописи и литературе. В книге: Поэтика композиции. М., 1970, с. 172-218.

Эккерман И.П. Разговоры с Гете. М., 1986.