

531

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
профессионального образования
«кубанский государственный университет»
(ФГБОУ ВПО КубГУ)
Факультет журналистики
Кафедра истории и правового регулирования массовых коммуникаций
КУРСОВАЯ РАБОТА

По дисциплине История отечественной журналистики
На тему: История возникновения и развития фотожурналистики в России
Работу выполнила А.С. Логвиненко
Факультет журналистики,
3 курс, ОФО
специальность 030601- «Журналистика»
Научный руководитель к.ф.н, доцент кафедры истории
и правового регулирования массовых коммуникаций: О.А. Болтуц
Краснодар 2013
Содержание

Введение

1. Дореволюционный период развития фотожурналистики в России
 - 1.1 История зарождения отечественной фотожурналистики
 - 1.2 Проблематика фотоизданий рубежа 19го- 20-х вв.
 - 1.3 Технические условия развития фотографии в стране
2. Становление фотожурналистики в СССР. (От революции к перестройке)
 - 2.1 Движение довоенной фотожурналистики по направлению к социализму
 - 2.2 Развитие репортажной фотографии во время Великой Отечественной войны
 - 2.3 Основы развития фотожурналистики в послевоенный период. Выдающиеся деятели и основные издания
3. Постсоветский период в Российской фотожурналистике
 - 3.1 Нынешнее состояние репортажной фотографии в России. Проблемы дальнейшего развития фотожурналистики

Заключение

Список использованной литературы

Приложения

Введение

Вот уже 191 год минул с того дня, как свет увидела первая фотография. С того далекого дня и поныне идёт запись истории нашей страны, нашего народа объективами камер фотожурналистов.

В наш век «высоких технологий» любой, кто в состоянии приобрести камеру, не брезгает называть себя фотожурналистом. Актуальность выбранной нами темы

заключается в том, что сейчас, как никогда следует разобраться в тенденциях дальнейшего развития такого вида журналистики, как тот, который озвучен в названии данной курсовой работы. Стоит помнить, что «без прошлого нет будущего». Именно поэтому в данном исследовании мы рассмотрим историю развития фоторепортерского искусства от зарождения его и до наших дней. Ведь было бы очень странно- не опираться на опыт, накопленный несколькими поколениями, и не знать ничего об этом, именуя себя, однако, гордо - «фоторепортер». Степень разработанности данной темы не столь велика. Из самых видных исследователей мы можем назвать таких, как Сергей Морозов, с его книгой «Творческая фотография», и В.М. Березиа, с его «Фотожурналистикой». В ходе изучения нашей темы, мы использовали материалы из интернет-источников, обращались к хронике военных лет, а так же использовали различные интервью и беседы с представителями данной, интересующей нас профессии (фотожурналистами).

Новизна нашей курсовой работы в том, что мы попытались рассмотреть предпосылки появления и развития фотожурналистики. Разделили на этапы и подвели вывод по каждому историческому промежутку времени. Более того, мы провели небольшое исследование, в котором определили возможные тенденции дальнейшего развития этой отрасли журналистики.

Цели и задачи курсовой работы: Цель- всесторонне ознакомить слушателя с историей появления и развития фотожурналистики, Задача - изучить предпосылки возникновения этого явления, описать фотоиздания, их рост и преобразование с течением времени, установить, как взаимосвязана техническая сторона вопроса с практической, выявить проблемы в современном восприятии фотокорреспонденции, определить тенденции дальнейшего развития этой отрасли журналистики. Объектом нашего исследования является фотожурналистика в перспективе своего развития. Предметом же нашего исследования является весь опыт, накопленный за почти двухсотлетнюю историю фотографии.

Метод данного исследования скорее, сравнительно-исторический, нежели системный. Так же в работе использовались мнения экспертов.

Данная курсовая работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных источников, включающего наименований, и приложения, содержащего фотоиллюстративный материал и таблицы.

1. Дореволюционный период развития фотожурналистики в России

1.1 История зарождения отечественной фотожурналистики

История развития фотографии началась гораздо раньше, нежели принято считать. Еще около 1000 лет назад, в X веке, арабский математик и ученый Альгазен из Басры, изучавший поведение света и писавший об основных принципах оптики, заметил интересный природный феномен. Он обнаружил перевернутые изображения на белых стенах затемненных комнат и палаток, поставленных на берегах Персидского залива - изображение проходило через небольшое круглое отверстие в стене, в

открытом положе палатки или драпировки. Получившуюся таким образом камеру-обскуру ученый использовал для того, чтобы наблюдать за затмениями солнца - уже в то время было известно о том, что смотреть на солнце невооруженным взглядом может быть опасно.

Позднее были спроектированы первые камеры-обскуры. Дальше продвинулся Иоганн Гейнрих Шульце, который открыл феномен светочувствительности хлорида и нитрата серебра. Это стало одним из самых значительных открытий в истории фотографии в 19 веке.

Впервые закрепленное изображение удалось получить в 1822 году - практически спустя 100 лет после открытия светочувствительных веществ - французом Жозефом Нисефором Ньепсом. Однако это изображение не сохранилось, и самая ранняя из существующих фотографий - это сделанный им же в 1826 году снимок «вид из окна», полученный с помощью камеры-обскуры на оловянной пластинке, покрытой тонким слоем асфальта.

В 1837 году ученик Ньепса - Луи Дагер после 11 лет опытов смог усовершенствовать способ закрепления фотографии с использованием паров ртути. Дагеротип (так, в честь создателя прозвали этот способ получения изображений) оказался важнейшим этапом в истории возникновения фотографии. Этот способ был относительно простым, и поэтому быстро стал массовым. Впрочем, он не был лишен недостатков - время экспозиции было равно 30 минутам, да и пары ртути, как нам известно, несколько токсичны.

Позже Уильям Тальбот, Фредерик Скотт Арчер, Джордж Истмэн и многие другие выдающиеся изобретатели смогли не медленно и верно продвинуться к созданию полноценного фотографического аппарата, который теперь, в современном мире, доступен всем и каждому.

В России же развитие фотографии получило толчок в первые месяцы после того, как были обнародованы принципы фотографирования. В Россию информация была переслана академиком И.Х.Гамелем. Первые фотоизображения в нашей стране удалось получить русскому химику и ботанику, академику Юлию Федоровичу Фрицше. Он сделал снимки листьев растений по способу Тальбота уже в начале 1840 года.

Первые репортажные фотографии пришли к нам с полей Крымской войны (1853--1856). Сделаны они были британскими репортерами Уильямом Симпсоном и Роджером Фентоном. Изображения были опубликованы в изданиях в виде гравюр. Художники переносили изображения с фотографий на страницы газет в таком виде, поскольку до 1880 года оборудование ещё не соответствовало подобным запросам. Оригинальные изображения, преимущественно можно было увидеть только на выставках. Первая полутонная -- репродукция новостной фотографии была опубликована 4 марта 1880 года в The Daily Graphic (Нью-Йорк). Современная фотожурналистика стала возможна с изобретением малогабаритной камеры и высокочувствительных плёнок.

До 1980-х большинство газет печаталось по технологии высокой печати, используя легко смешиваемую масляную краску, низкокачественную «газетную» бумагу и

грубо выгравированные изображения.

Текст то был читаем, однако точки фотогравировки, из которых формировались изображения, почти всегда были настолько размазанными и нечеткими, что даже на крупное фото казалось мутным. Читателям приходилось читать описание, дабы понять, что там изображено.

В 1980-х годах большинство газет перешло на офсетную печать, которая позволяла воспроизводить фотографии более достоверно на более качественной бумаге.

В России фотография на страницах газет появилась несколько позже, чем, например, в Америке или Франции. Однако развитие заграничной фотожурналистики не обходило нашу отечественную более, чем на 3- 5 месяцев.

Определим, однако, и предпосылки, свойственные появлению фотожурналистики.

Мы можем выделить следующие основные моменты:

Во- первых - Обществу был необходим новый способ познания и отражения политических, экономических, социальных процессов. Фотография удовлетворяет требованию наглядности и быстроты восприятия. В силу своей документальной подоплеки, она как бы делает зрителя свидетелем события, и заставляет поверить в то, что, якобы сказано на данной фотокарточке; Например читателю проще увидеть воочию портрет правителя, что бы понять, какого мнения можно быть об этом человеке (статный он, уверенный в себе, или же наоборот). Так же в журнале ботаники проще разглядеть фото, нежели пытаться понять под грузом нескольких страниц сплошного текста, в чем отличие колорадского жука от майского.

Во- вторых - Технические возможности общества возросли. Это привело к определенной степени развития массовых коммуникаций; Согласитесь, было бы преступлением изобретать что-то новое и прятать в закрома, не давая дальнейшей жизни и развития новшеств.

В- третьих - Появилась содержательно-стилистическая база посредством социальной фотографии, с которой и начала свое развитие фотожурналистика. Когда слова уже могут казаться не столь хлесткими и точными, стоит усиливать написанное текстом более мощным рычагом, способным вызвать в человеке дополнительные чувства и переживания.

Совокупное развитие этих компонентов и определило развитие фотожурналистики в России.

В истории Российской фотографии XIX - начала XX века можно обнаружить стилистическое направление, близкое по своей проблематике и форме тому, что впоследствии получит дальнейшее развитие в фотожурналистике. Речь идет о так называемой «социальной» фотографии.

Следует отметить, что социальная фотография не представляла собой оформленного течения с определенными целями и программой, как, например, импрессионизм в живописи. Когда мы говорим о ней, то имеем в виду ряд фотографов разных стран, которые, сломав рамки господствовавших эстетических догм, отказались от копирования живописи и обратились к иной проблематике, нежели натюрморты или мифологические сюжеты. Они обратились к воспроизведению реальной жизни.

Хотелось бы поговорить о самых выдающихся светописцах рубежа 19 - 20 веков.

Основоположником социального направления в русской фотографии был В. Каррик (1827-1887 гг.), который стремился языком фотографии рассказать о жизни простых людей, что ему, несомненно, удавалось. Работы его преимущественно можно было увидеть на выставочных стендах, однако, публикацию они находили и на страницах газет, таких, как «Санкт-Петербургские Ведомости», например. Целеустремленнее же остальных отразил демократические наклонности фотограф из Нижнего Новгорода Максим Петрович Дмитриев (1858-1948).

Более сорока лет этот фотограф проработал в фотоателье. Однако, в историю фотографии он вошел как мастер, применивший "репортажный" метод съемки в портретной и жанровой фотографии. Назвать его было бы правильной документалистом ранней поры, нежели фотохудожником пикториального направления.

Рассмотрим биографию первого «репортажника» несколько подробнее. Родился М. П. Дмитриев в Тамбовской губернии, в крестьянской семье. Трудовой путь после окончания сельской школы начал в мальчиках у мастеровых в Москве. Служил затем у фотографов. Во время своих скитаний встретился в Нижнем Новгороде с прославленным тогда А. О. Карелиным. Через несколько лет перешел к нему на службу и под руководством Карелина овладел техникой тогдашней художественной фотографии. Он много занимался самообразованием. В 1887 году открыл в Нижнем Новгороде собственную портретную фотографию.

В творчестве его стала проследиваться новая черта- нижегородский фотограф Дмитриев старался поместить в своё фотопространство простых людей в быту. Дмитриев производил искусные съемки в павильоне, добиваясь художественной выразительности жанровых сцен в стиле своего учителя; он достигал хороших результатов в фотографировании групп, расположенных в нескольких планах. Но, интуитивно предвидя иной путь фотографии, Дмитриев остыл к такого рода сюжетам.

Волжские города наполнялись обнищавшими крестьянами, которых разорение и голод гнали на заработки. Бывших бурлаков сменили "босяки". Эти темы нашли отражение в фотографиях Дмитриева. В Дмитриеве сочетался дар художника и оператора-репортера. Когда мы смотрим на снимок "Разгрузка баржи" (1), приходят на память "Бурлаки" И. Е. Репина. Момент напряжения схвачен чисто фотографически. Техника фотографии начала девяностых годов 19 века редко позволяла запечатлеть такие динамические моменты. Дмитриев любил снимать жанровые сюжеты на фоне ландшафта, иногда фотографировал бытовые сцены и на улице. Максиму Дмитриеву принадлежит едва ли не первый в русской фотографии очерк - "В ночлежном приюте Бугрова" (2). Публицистически в этой серии отражена обратная сторона промышленного подъема России той поры: обнищание трудового люда, устремившегося из деревни в город. Выразителен снимок: двор ночлежного приюта; на высоком крыльце под железным навесом стоит один из Бугровых в кругу приказчиков; толпа обитателей дома перед ним. Вдоль фасада трехэтажного здания крупными буквами выведены надписи: "Принимаются трезвые", "Табаку не курить", "Вести себя тихо" и даже "Песен не петь».

Фотограф снял двор ночлежного дома и в другой час. Надсмотрщиков нет. Постояльцы дома расступились - посередине мощенной булыжником площадки схватились два кулачных бойца . (2.1)
Способы Дмитриевской жанровой съемки на натуре отличались от "постановочной" работы Карелина.

Карелин - воспитанник Академии художеств - порой даже набрасывал карандашный эскиз будущего снимка. Дмитриев не прибегал к подобным мерам. Он шел по пути такого отображения правды жизни, какое доступно только лишь фотографии. В 1891 году на Поволжье обрушилось страшное бедствие - засуха, голод, эпидемии. Общественные круги, демократическая интеллигенция отдали много сил и энергии для организации помощи голодающим. Среди них были Л. Н. Толстой, В. Г. Короленко. Власти с опаской смотрели на благотворительность, нередко видя в этом проявление неблагонадежности.

Денежные пожертвования сделал и М. П. Дмитриев. Но не ограничился этим. С фотоаппаратом он объехал наиболее пострадавшие от засухи и эпидемии холеры уезды Нижегородской губернии. Результатом поездки стал напечатанный в собственной фототипической мастерской "альбом сцен": "Неурожайный 1891-92 год в Нижегородской губернии. Фотографии с натуры М. Дмитриева" (3) , Нижний Новгород, 1893. Этот труд был высоко оценен в прогрессивных кругах России, он положил начало русскому публицистическому фоторепортажу.

С середины девяностых годов Дмитриев все чаще проявляет себя как фотограф-репортер. Он автор альбома грандиозной Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде - городе традиционных для тех времен торгово-промышленных ярмарок. Интересны снимки дня открытия выставки. Изображения получились со "смазкой": малая светочувствительность пластинок не позволяла снимать моментально массовые сцены. Но фотографии представляют интерес как документы. Создается обобщенное представление о событии. Это ранний пример обращения документов в образ. Снимки альбома вызывают дополнительные ассоциации в сознании зрителя, как бы приглашенного автором к созданию цельного образа.

Но остропублицистические снимки Дмитриева не получали должного распространения. Революционно-демократическая печать в России, подвергаясь репрессиям, не имела иллюстрированных изданий. А буржуазные журналы помещали большей частью его видовые снимки. К публицистическим снимкам Дмитриева представители консервативного фотолюбительства относились неприязненно.

История фотографии в России, как и любого другого вида искусства, подтверждает положение В. И. Ленина о двух культурах - культуре прогрессивной и культуре реакционной.

Дмитриевский "репортажный" подход к характеристике модели хорошо виден на примере портрета "Купец" (4). Плотный, в годах человек в двубортном длинном пиджаке и шароварах, вправленных в сапоги. Купец смотрит в аппарат жестким взглядом, ему безразлично, что нескладно отстранен стул, не интересуется его и фон,

выбранный фотографом. В модели чувствуется человек с крепкой хваткой. Умение рассказать о характере человека, о его социальной среде - одна из сильных сторон таланта Дмитриева-портретиста.

Поскольку журналы редко печатали Дмитриевские сюжеты, фотограф самостоятельно, с помощью фототипии наладил выпуск почтовых открыток: волжские виды - от истоков реки до низовья; виды городов; сюжеты из быта волжан; типы странников, бурлаков, обитателей заволжских скитов.

В историю русской фотографии Дмитриев вошел как первый фотограф-публицист, основоположник жанровой фотографии репортажного характера.

Фотографы, которые занимались съемкой сюжетов из жизни народа, как и Максим Дмитриев, нередко слышали упреки в свой адрес от завсегдатаев художественной фотографии. Их упрекали за то, что они снимали странников, нищих, мастеровых, водовозов, ремесленников, картины убогой жизни и не заботились о композиции, которая была принята мастерами пикториальной фотографии. Но, по прошествии десятилетий, такие снимки, хранящиеся в архивах, оцениваются действительно по достоинству. Ведь это были первые пробы "фотографирования жизни". Конечно, они казались чуждыми на выставках, где вызывали похвалы "женские головки", снимки на роскошных рисованных фонах, в интерьерах гостиных.

Но жизнь брала свое. Появились первые хроникеры событий, сотрудники иллюстрированных журналов. Вместо слов "Спокойно, снимаю" фотографы (и первые кинооператоры) просили: "Будьте поживее, не сидите так натянуто". В России фоторепортаж как жанр появился и стал развиваться по форме и по содержанию в 70-е годы XIX века. В основном он поступал читателям и зрителям в публикациях журнала "Всемирная иллюстрация", затем иллюстрированных журналов "Стрекоза" и "Нива". Широко известным фоторепортером конца XIX - начала XX в. стал Карл Булла. Его по праву можно считать родоначальником отечественного фоторепортажа.

Нельзя не сказать несколько слов и об этой персоналии. Фотограф-профессионал, он первоклассно снимал и студийные портреты, и жанровые сцены. Но мастером высокого класса он стал именно в жанре фоторепортажа, так как мог оперативно работать в любых ситуациях и при любом освещении.

Карл Карлович Булла может считаться основоположником русского фоторепортажа. Фоторепортерская страница его биографии открылась в 1886 году, практически параллельно с Дмитриевым, когда от городского начальства было получено дозволение на производство "всякого рода фотографических работ вне дома, как-то: на улице, квартирах и в местах ближайших окрестностях Петербурга" при условии, чтобы "при производстве означенной работы не было причинено стеснение публики и экипажей".

Карл Булла сотрудничал в качестве иллюстратора с отечественными и зарубежными журналами, принимал самое активное участие в фотовыставках, и многочисленные медали на эмблеме его ателье - свидетельства признания коллегами по цеху его профессионализма.

Карл Карлович передал навыки мастерства своим сыновьям Виктору и Александру.

Прапорщик Виктор Булла был направлен фоторепортером на Русско-японскую войну 1904-1905 годов. Удивительно, как ему удавалось вести съемку в боевых условиях и создавать необычайные по качеству и выразительности снимки, ведь тогда не существовало длиннофокусных объективов, вес и размеры самих фотокамер были весьма впечатляющими. Он же был автором фотосерий о Первой мировой войне, Февральской и Октябрьской революциях. Позднее Виктор Карлович стал официальным фотографом Ленсовета, автором многочисленных портретов В.И. Ленина.

Снимки старшего Буллы печатались на страницах различных столичных журналов. Вот как характеризует Буллу и подобных ему фотографов рекламное объявление в журнале:

"Старейший фотограф-иллюстратор К. К. Булла занимается фотографированием для иллюстрированных журналов на злобу дня. Снимает все, в чем только встретится потребность, везде и всюду, не стесняясь ни местностью, ни помещением, - как днем, так и во всякое вечернее время, при искусственном свете" ("Фотографические новости", 1912).

Новое время в истории фотографии! Чтобы прослыть художником, для престижа в кругу деятелей фотографии, Булла участвовал в выставках; попадали его пейзажи и в журналы, но это были слабые снимки в сравнении с его хроникой. Восхищали моментально снятые группы К. Буллы.

В.В. Стасов, наблюдая за разительными успехами моментальной фотографии, в одном из писем брату хвалил умение фотографов "снимать, не дожидаясь, когда все приготовятся". Имелся в виду удачный снимок К. К. Буллы "Горький, Стасов, Репин в Куоккала"(5) . Дошло до нас интересное высказывание Стасова о рождавшемся кинематографе. В письме 1902 года к актрисе М. А. Олениной-д'Альгейм он ратует за введение в программы концертов "живых картин". И добавляет: "Впоследствии сюда еще присоединится, вероятно, "кинематография", которая есть постоянный предмет моего обожания" (Красовский, Черников, 1953).

В начале 20 века развернулась деятельность пионеров русской хроникальной фотографии А. И. Савельева (1883-1923) и П. А. Оцупа (1883-1963).

Петр Оцуп, будучи фотографом-хроникером, тоже участвовал в выставках художественной фотографии и также не имел заметного успеха ни в одном из ее жанров. Зато первая же персональная выставка работ молодого фоторепортера, состоявшаяся в 1911 году в Петербурге, обратила на себя внимание своей новизной. Оцуп показал обширное собрание снимков; некоторые из них были большого размера. Выделялись снимки, отражавшие движение, особенно, выполненные на военных маневрах.

Начав свою деятельность на стыке веков, фотографы-хроникеры спустя годы стали участниками съемок событий Февральской революции 1917 года и Великой Октябрьской социалистической революции. Они вошли в историю советской фотографии как летописцы революции.

Петру Оцупу довелось стать автором нескольких портретов В. И. Ленина. Он по праву считается классиком советского революционного фоторепортажа.

Этот далеко не полный перечень имен показывает, что уже в XIX - начале XX века фотографы обратились к социально-политическим проблемам. Это можно объяснить тем, что внутренняя логика развития искусства всегда тесно связана с проблемами своего времени, с процессами, которые оказывают воздействие на духовную жизнь общества. Она порождает потребность в новых средствах отражения, в еще более близких контактах с жизнью.

Темы, которые затрагивались представителями социальной фотографии, различны по своей общественной значимости - от бесконфликтных уличных сценок до изображения ужасов войны и ежедневного подневольного труда. Большинство фотографов, принадлежавших к этому направлению, не занимало четких и определенных классовых позиций, их политические воззрения были эклектичны и весьма разнородны. Однако они искренне желали честно и всесторонне отразить в своих снимках реальные проблемы, стоящие перед обществом.

Сострадание к угнетенным и униженным, стихийное осознание того, что в окружающем мире царит несправедливость, нередко приводили фотографов к созданию публицистических фотообвинений буржуазного общества.

Социальная фотография близка по своей проблематике и форме к фотожурналистике. Отказ от "салонности", от подражания живописи, предпочтение, отданное репортажному методу съемки, - это первые шаги на пути к самоопределению фотографии в прессе как самостоятельного вида. Наиболее характерные черты социальной фотографии - попытка отразить жизнь самых широких слоев населения, неприятие социальной несправедливости, обращение к важным общественным проблемам. Именно социалистической фотожурналистикой были реализованы в полной мере те задачи всестороннего и правдивого отображения реальной действительности, которые стремились решить наиболее прогрессивные представители социальной фотографии. Преимущественное внимание к сенсациям, которые ценнее, чем уже отраженная в них социальная среда, чем исключительные события, выхолащивание социально-политических проблем либо подмена их проблемами ложными, бесконфликтная трактовка событий, утверждающая благоденствие и стабильность мира капитализма - такие наиболее характерные черты проявились в буржуазной фотожурналистике уже на раннем этапе ее формирования. Впоследствии именно эти моменты были развиты и углублены, и стали определяющими для современной фотожурналистики.

1.2 Проблематика фотоизданий рубежа 19го- 20-х вв.

Тех, кто впервые обратится к истории фотографии того времени, может удивить количество выходивших журналов по фотографии: с 1858 по 1879 г - 7; с 1880 по 1899 г. - 6 (из которых три перешагнули порог века); с 1902 по 1918 г. Правда, из последних восемнадцати только девять продержались от 3 до 11 лет. Самыми длительными по продолжительности издания были журналы "Фотографический вестник" (1887-1897 и 1904-1910 гг.)(6), "Фотограф-любитель" (1890-1909 гг.)(7), "Фотографический листок" (1906-1917 гг.)(9), "Фотографические новости" (1907-1918 гг.) (10) и "Вестник фотографии" (1908-1918 гг.) Список можно пополнить

журналами, содержание которых касалось только отдельных проблем фотографии ("Фото-грамметрический и геодезический вестник", "Известия Киевской рентгеновской комиссии" и др.). Количество журналов кажется непомерно большим при сопоставлении их с числом профессионалов и фотолюбителей. Причины этого крылась в том, что журналы выходили сравнительно недолго и не большими тиражами (распродажа тиража иногда затягивалась не только на месяцы, но даже на годы).

Российская фотографическая периодика преимущественно преследовала такие цели, как представление редактора-издателя, реклама торговых фирм и аппаратуры, или же публикация обычных информационных материалов с использованием большого количества иллюстраций.

С 1880 по 1884 г. в С.-Петербурге издавался журнал "Фотограф" - орган V отдела Императорского русского технического общества по светописю и ее применению. Членами отдела были профессиональные фотографы, владельцы фотографических фирм, редакторы фотографических журналов, фотолюбители. Все они держались одного мнения - отдел должен по мере всех возможностей помогать развитию фотографии в России. Редактором журнала был Вячеслав Измаилович Срезневский, один из самых известных деятелей фотографии того времени. После прекращения издания журнала V отдел с 1885 по 1889 г. издавал "Записки ИРТО" с целью ознакомления читателей с состоянием фотографии в России и во всем мире. Ранее упомянутый журнал "Фотографический вестник" (1887-1897) издавался фотографической фирмой "Бруно Зенгер и Ко. Основным направлением ее деятельности была торговля фотографическими товарами зарубежных фирм. Вот одно из рекламных объявлений фирмы: "Бруно Зенгер и Ко. С.-Петербург, Невский пр., №25-1. Фабрика и склад фотографических принадлежностей. Лучшие камеры собственной и заграничной работы разных систем. Аппараты для моментальных съемок. Начиная с 3 руб. новейших лучших систем. Специальные модели Зенгера камеры "Россия" и "Ермак". Большой выбор всех принадлежностей для светописю". Далее перечисляются объективы, фотопластинки, фотобумаги, магниевый порошок, паспарту, продаваемые фирмой. Среди них "Зенгер Б.Ф. Самоучитель фотографии". Стремясь к увеличению числа практикующих в фотографии, все крупные фирмы мира по производству и продаже фототоваров издавали справочники, руководства и другие книги по данному искусству. Так же пополнить список журналов, которые издавались фирмами можно такими журналами, как: "Фотографическое обозрение (1895-1902)", "Вся Россия" (1904-1909), "Фотографический листок" (1906-1917), "Фотографические новости" (1907-1918), "Любитель-кодакист" (1908-1916), "Профессионал-фотограф" (1909-1916).

Редактором-издателем журнала "Фотографическое обозрение" был А.Ф. Рейне, владелец фотографической фирмы в Москве. Журнал был одним из первых в России, публиковавший на страницах наряду с текстом фотоотпечатки малых размеров. Способ публикации непривычный для сегодняшних читателей: снимки показаны в форме заставок различной конфигурации, в форме овалов и редко в форме прямоугольников. Чаще других жанров встречаются пейзажи, снятые как в России,

так и за рубежом. Содержание журнала определялось в основном запросами любителей фотографии. В последние годы 19 века всё заметнее и полнее стали публиковаться статьи, трактующие художественные проблемы занятия фотографией. В этом отношении показательна эволюция содержания статей и иллюстраций в журнале.

В журнале опубликован отчет об очередном собрании членов Русского фотографического общества в Москве 20 марта 1902 г., а также отчет об открытии третьего конкурса РФО. В связи с этим маленькая, но существенная деталь - на титульном листе журнала значится: "Орган Русского фотографического общества в Москве" (таковым журнал был с 1899 по 1902 г.). На годы издания "Фотографического обозрения" пришелся период поисков -каким образом иллюстрировать издание. Есть в журнале сравнительно маленького размера отпечатки с клише по привычному нам цинкографскому способу, есть отпечатки на листах-вклейках. Исполненные в различной технике (клише на цинке, фототипия, трехцветная печать, контактные отпечатки на фотобумаге), они, кроме того, интересны и по отбору сюжетов, по приемам съемки и по аромату времени. Весьма любопытны "интернациональные образцовые портретные снимки" на фотобумаге, по замыслу издателя - образцы для профессионалов и любителей.

Журнал "Вся Россия" (1904-1909) издавал Карл Иванович Фреландт. Журнал этот среди других, выпускавшихся фирмами, отличается неумеренным восхвалением собственной продукции. Для пояснения обстоятельств, почему и как это происходило, мы можем обратиться к заявлению Фреландта к читателям: "В России долгое время в фотографии господствовал исключительно иностранный фабрикат, конкурировать с ним было, по-видимому, невозможно. Требовалось преодолеть большие затруднения, требовались громадные денежные затраты, чтобы хоть сколько-нибудь очистить путь для русской фотографической промышленности. Долгое время никто не решался рисковать, тем более, что торговля иностранными товарами организована была превосходно, и русские торговцы имели на ней легкую и верную прибыль. Нижеподписавшийся не побоялся, однако, ни конкуренции, ни затруднений, ни денежных затрат и, идя навстречу усилиям русского правительства, желающего создать и развить все отрасли отечественной промышленности, решился положить основание производству фотографических материалов в России. «...Процветание основанной мною фабрики под фирмою "Вся Россия" ныне обеспечено, достоинство ее производства всюду, и не только у нас в России, но и далеко за границей, пользуется вполне заслуженной завидной славой, - перед нею открывается теперь широкий и ясный путь. Фабрика "Вся Россия" производит ныне: сухие пластинки, фотографические бумаги, проявители и виражи в сухом и жидком виде, хромо-виражи и много иных различных препаратов. Фотографический мир ныне признал, что фабрикаты ее находятся вне конкуренции, спрос на ее произведения постоянно растет и конца этому росту не предвидится. В самое последнее время фабрика удостоена за свои пластинки четырьмя высшими наградами на выставках за границей. В основу дела мною с самого начала положено - производить товары только самого высшего качества и при том по самым дешевым

ценам. Этому я обязан своим успехом и этого я буду держаться и впредь. С совершенным почтением К.И.Фреландт."(№1, 1905 г.)

Журнал был единственным изданием, в котором среди рекламных объявлений на одной-двух страницах публиковались "Новейшие отзывы о пластинках "Вся Россия". Естественно, что содержание отзывов было самым благоприятным для фирмы. Вот, к примеру, отзывы профессионала-портретиста и фотолюбителя.

Москва, 6 февраля 1905 года. Милостивый государь Карл Иванович! Работая в продолжение семи лет на Ваших пластинках "Вся Россия" при очень разнообразных условиях, как в павильоне, так равно и на открытом воздухе и при искусственном свете, я вполне убедился в высоком качестве Ваших пластинок... Очень рад, что наконец есть возможность уверенно работать на хороших пластинках русского производства и обходиться без пластинок зарубежных фирм, что очень важно для профессионалов фотографов. С почтением фотограф М.Грибов.

Москва, 18 февраля 1905 г. Многоуважаемый Карл Иванович! Работаю я исключительно на пластинках "Вся Россия" с красным ярлыком №28 с 1900 г. и нахожу их очень хорошими, потому что они всегда совершенно одинакового качества. Фотограф-любитель А. Комаров. При утраченных материалах по истории отечественной фотографии отзывы эти дадут возможность исследователям восстановить имена некоторых фотографов-профессионалов, работавших в разных краях отечества в начале нашего века. Что же касается содержания, то оно типично для подобных журналов: статьи на различные темы, новости фотографической промышленности, заметки и рецепты, выставки и конкурсы. Правда, есть рубрика "Фото-мелочи и фотоюмор", но у сегодняшнего читателя и зрителя этот юмор порой может вызвать и саркастическую улыбку.

Два других журнала - "Фотографический листок" и "Фотографические новости" - очевидные близнецы. В декабре 1906 года вышел пробный номер "Листка", "Новости" стали выходить с января 1907 г., зато продержались еще в 1918 году, а "Листок" закончил издаваться в декабре 1917 г. По содержанию и оформлению они близки, разве что в "Новостях" текст на странице набран в две колонки. Обе фирмы-издатели не новички на российском фотографическом рынке, что можно видеть по датам на обложках журналов. За "Фотографическим листком" стоял торговый дом "Ф.Иохим и К" (на обложке дата: "Фирма основана в 1860 г). Фирма И.Стеффена, имевшая склады и магазины фотографических и фотомеханических принадлежностей в Петербурге и Москве (с 1902 г.) была основана в 1882 году. Начиная с 1905 года организация «Русское фотографическое общество» взялось за издание собственного ежемесячника «Повестки Русского Фотографического Общества в Москве», а с 1908 по 1918 год -- «Вестник фотографии» с иллюстрированным приложением. «Повестки» выходят 10 раз в год, под редакцией Н. С. Кроткова, с мая 1905 г. В 1920-е гг. русская художественная фотографическая школа добилась мирового признания. Зарубежная пресса отмечала, что произведения русских авторов отличаются глубокой одухотворенностью и совершенством исполнительского мастерства. Члены РФО сформировали свои творческие позиции еще до Октябрьской революции, и прошедшее время мало

повлияло на их художественное мировоззрение. Творческий процесс рассматривался «мастерами старой школы» как создание вдохновенной фотографической картины. К концу 1920-х гг. именно эти фотографии оказались подвергнутыми критике, обвинены в аполитичности, эстетстве и буржуазности, а сама организация объявлена пропагандистом чуждых творческих идей. Актуальную пропагандистскую роль стала играть документальная фотография, отражающая этапы социалистического строительства.

Перечисленные журналы выходили в ту пору, когда основными заботами занимавшихся фотографией было преодоление разнообразных технических трудностей, зачастую возникавших не по вине фотографа (неравномерный полив эмульсии, пузырение, отслаивание ее от подложки, точки и т.п.). Сложности для достижения мастерства многократно возрастали еще от того, что выпуск фотопластинок, фотобумаг, а зачастую и реактивов производился на малых предприятиях с полукустарной технологией. Продукция выпускалась малыми партиями. На выпускаемые товары не имелось никаких стандартов. Зарождались различные методы для определения одной из основных характеристик негативных фотоматериалов - величины светочувствительности. Но по разным причинам ни одна из этих методик не получила всеобщего признания и широкого распространения. Приборами для определения светочувствительности пользовались только на фабриках фотопластинок, да порой в редакциях фотожурналов, поскольку от любителей часто приходили письма с вопросами - какую чувствительность имеют фотопластинки различных фабрикантов. Светочувствительность фотопластинок в лучшем случае обозначалась на упаковке как средняя, высокая или высшая. Случалось, что продукция разных производителей заметно отличалась по чувствительности, хотя обозначения на упаковках совпадали. Успех в достижении технического качества при съемках во многом зависел от опытности фотографа не только в съемке, но и в обработке фотоматериалов.

В продаже одновременно имелось много проявителей (наряду с общепризнанным, так называемым железным проявителем), вирулирующих и фиксирующих составов. Производители составов для обрабатываемых растворов зачастую держали в секрете их рецепт. К этому можно добавить десятки сортов фотобумаг, чтобы в первом приближении представить себе - каково было начинающим, да и не только начинающим, в поисках лучших вариантов и сочетаний технических и технологических процессов. И поскольку подобные вопросы были наиболее актуальными для читателей журналов, то не приходится укорять авторов заметок, редакторов журналов в увлечениях техническими сторонами фотографии.

В фотографию пришли люди, в большинстве своем не имевшие не только образования, связанного с искусством, но часто даже и не задумывавшиеся о художественной стороне фотоснимков. Достижения фотографов-художников середины века были забыты, их опыт по созданию картинных (художественных) портретов и пейзажей оказался невостребованным. Оптические фирмы с конца шестидесятых годов выпускали апланаты, которые давали изображения с высокой степенью резкости в центре.

При съемках фотографы еще диафрагмировали объектив на одно-три деления шкалы диафрагм и получали негативы безукоризненной резкости. Резкий рисунок изображения вошел в моду. Чтобы избавиться от ненужной резкости в портретном изображении, негативы приходилось усиленно ретушировать. И потому вполне понятным и оправданным будет содержание журналов тех лет: техника, технология фотопроцессов и редко-редко, по нашим теперешним представлениям, проскакивали небольшие по объему заметки о творческой стороне фотографии.

Художество, картинность фотографического изображения (за которым закрепился позже английский термин "пикториальная фотография") - эти проблемы станут актуальными для профессионалов и любителей фотографии в основном к исходу столетия, в начале 20 века. К постановке этих проблем, проведению дискуссий на страницах журналов придут уже другие редакторы других журналов, если можно так выразиться - "журналов следующего поколения". Это "Повестки русского фотографического общества в Москве (1905-1907), "Вестник фотографии (1908-1918), "Светопись" (1907-1908). Но большинство журналов, даже из числа возникших в нашем столетии, большую часть страниц отдавали прежнему содержанию: технико-технологическому.

1.3 Технические условия развития фотографии в стране

Российские журналы, связанные с фотографией, до 1880 года издавались только частными лицами. Содержание журналов было разнообразным и рассчитанным прежде всего на читающую публику. Причина этого в том, что число профессионалов и фотолюбителей было невелико, главным образом по техническим причинам. С пятидесятих годов для получения фотоснимка использовались фотоматериалы собственного приготовления. Для изготовления фотопластинок применялись спирт и эфир, обладающие неприятным запахом; фотопластинки можно было использовать в течение пятнадцати минут, пока светочувствительный слой не начал подсыхать. Светочувствительность фотопластинок была сравнительно невысока, что также было причиной многих неудач при съемке. Однако, с ростом образования и с повышением уровня культуры число людей, интересовавшихся и занимавшихся фотографией становилось достаточно большим.

Во второй половине XIX в. фотографии в газетах и журналах печатались методом ксилографии (гравюра на дереве). Художники-ксилографы делали гравюры с дагеротипов, а в дальнейшем - с фотографий. В типографии с гравюр делали оттиски. Иллюстрации этого типа были более документальны, чем, скажем, рисунки, но все же восприятие их не могло быть приравнено к документальной фотографии, так как на пути снимка в печать был этап рукоделия. Каждый гравёр вносил в изображение те или иные умышленные или неумышленные изменения. Необходимо было перешагнуть способ ксилографии - промежуточный, дорогостоящий и недостаточно точный. Эта задача была решена в девяностых годах XIX века с изобретением цинкографии.

В 1871 г. лондонский врач, фотолюбитель, опубликовал разработанный им новый способ изготовления фотопластин с использованием желатины. В отличие от

прежних, мокроколлоидных, новые пластины называли сухими броможелатиновыми. Их можно было использовать в течение нескольких месяцев после приготовления. Преимущества сухих фотопластинок были очевидными, спрос на них возрастал. Их изготовлением стали заниматься предприимчивые люди, случалось, слабо осведомленные даже в самых основах химии. Разработка технологии изготовления броможелатиновой эмульсии и изготовления фотопластинок в массовом количестве заняла почти десять лет.

В восьмидесятые годы производство броможелатиновых пластинок увеличивалось быстрыми темпами. Были разработаны и технологические процессы по изготовлению фотобумаг с броможелатиновой эмульсией. На этой фотобумаге можно было копировать изображение с негатива как контактным способом, так и путем увеличения изображения в приборах, получивших название увеличителей. Тем самым была создана техническая предпосылка для уменьшения размеров негативов. Оптико-механические фирмы вступили в соревнование за выпуск фотоаппаратов всё меньших и меньших размеров. Штативные фотоаппараты сменялись так называемыми ручными, т.е. такими, которыми можно было снимать с рук. В продаже появились фотоаппараты, которые заряжались пластинками 6x9 - 9x12 см, до 12 штук сразу. Смена пластинки занимала буквально несколько секунд. В 1882 г. была изобретена автотипия - цинкографический способ воспроизведения фотографического изображения пересъемкой оригинала через сетку-растр и изготовление клише по полученному негативу. В России первая цинкография была открыта в 1885 г.

Следующий шаг по упрощению обращения с фотоаппаратами был сделан американским фабрикантом сухих фотопластинок Джорджем Истменом. Он стал поливать броможелатиновую эмульсию на бумажную подложку, а затем и на целлулоидную основу. В 1888 г. он разработал и выпустил ручной фотоаппарат, названный "Кодаком". Во всех цивилизованных странах стало быстро расти число фотолюбителей. Процесс этот, естественно, затронул и Россию.

Со временем появилась возможность воспроизводить в печати цветные фотографии, стал использоваться более совершенный, офсетный способ репродуцирования. Развитие фотооборудования и полиграфической промышленности явилось технической, материальной базой для выхода фотографии в печать. Без технических предпосылок самоопределение фотожурналистики было бы объективно невозможно. Но это лишь одна сторона вопроса, условие "необходимое, но недостаточное". Так что к вопросу о техническом прогрессе необходимо добавить и проблему общественной потребности в его плодах. Дело в том, что из большого числа технических изобретений человеческая культура всегда берет на вооружение лишь те, которые отвечают появившейся необходимости в них.

Если исходить из всего выше сказанного, мы увидим, что хоть фотография и долго находилась в зачаточном состоянии, и была не больше чем неосязаемым зрелищем, после её рождения, рост и развитие началось стремительно. За какие-то 40 лет от обычных пейзажей и биологических съемок, мы пришли к репортажным. Стала всё ярче проявляться система жанров, будь то социальная фотография, портретная,

хроникальная или же пейзажная съемка. С появлением репортажных «зачатков» в фотосообществах начались неизбежные столкновения мнений. Проблема возникла во взглядах на эстетическую сторону искусства, а так же на оборотную, жизненную, практичную. Впрочем, забегая вперед, мы можем сказать, что эти споры и по сей день не утихают.

2. Становление фотожурналистики в СССР. (От революции к перестройке)

2.1 Движение довоенной фотожурналистики по направлению к социализму

Как считают некоторые исследователи, после событий революции и Гражданской войны, фотография в России так же активно развивалась, только вот уже в том, что касалось её технической стороны, нежели творческой. Русская художественная фотография оказалась в плачевном состоянии, по причине полной изоляции от культуры других стран. На первое место выходит жанр соцреалистического фоторепортажа, призванного служить установившемуся в стране режиму. Тем не менее, в советский период, а особенно во время Великой Отечественной войны пережил свое второе рождение такой жанр, как документальное фото. Становление и развитие фотожурналистики в СССР, как и во всем мире, пришлось на середину 1920-х -- 1930-е годы. Явный отпечаток на характер становления фотожурналистики в Советском Союзе наложил политический режим, преобладающий в ту пору. При тоталитарном государственном устройстве, как нам известно, все общественные элементы, полностью подчиняются только лишь интересам государства, если быть точнее- интересам власти. Ярким примером грубого государственного всевластного вмешательства во все сферы человеческой жизни, является положение фотожурналистики в то время. Как правило, журналистам приходилось идти вопреки этическим правилам и кодексам. В информационное поле допускались лишь материалы, пропагандирующие идеологию власти. Введена была усиленная цензура. Публицистическая основа советской фотографии была заложена ещё в годы Октября. Именно фоторепортаж и кинохроника Великой Октябрьской социалистической революции положили начало разделу эстетики.

Л.И. Ленин достаточно быстро понял, что фотожурналистика- очень мощное средство воздействия на массы. Распорядился он и после отмотра фотохроники использовать определенные фотографии в кино (само собой с соответствующими, выгодными его идеологии, подписями). Однажды, в беседе с выдающимся фотохудожником П. Оцупом, Ленин сказал: « Очень хорошо история пишется объективом. Она ясней и понятней, эта история, в снимках. Ни один художник не в силах запечатлеть на полотне того, что видит фотоаппарат...»

Фотография в дни Октябрьской революции вошла в систему информации и пропаганды вместе с устным и печатным словом, плакатом, кинематографом. Молодая Республика Советов жила в окружении фронтов, боролась с интервентами и силами контрреволюции в тяжелых экономических условиях. Существовали единицы изданий, которые были проиллюстрированы фотографиями. Снимки

рассылались по различным клубам рабочих, железнодорожным станциям, вывешивались на витринах, улицах.

В Москве и Ленинграде в 20-х годах прошло несколько выставок фоторепортажа. Программой для тех лет можно назвать небольшую выставку работ фоторепортеров - сотрудников журнала "Огонек", устроенную в Москве в 1930 году. Журнал в 20-х - начале 30-х годов объединял крепкую группу мастеров фоторепортажа.

Снимки молодых советских мастеров отражали темы новой советской жизни: труд и отдых рабочих; стройки; явления нового быта в деревне. Не было в снимках ни грустных закатов солнца, ни туманной дымки, ни элегических аллей парков, не было беспредметных фотографий. Со стендов на зрителя смотрели малыш в шлеме-буденовке, пионеры, работница "Трехгорной мануфактуры", читающий газету пастух, солдаты Красной Армии, ребята из детского сада, крестьяне у трактора; зрители видели лесастроек, дома отдыха. В композиции иных снимков было заметно влияние конструктивизма. Приемы такой композиции применялись в сюжетах новой тематики.

Оперативным видом советской фотографии становился публицистический фоторепортаж. Об этом знаменательном явлении в истории фотографии несколькими годами позже писал один из видных теоретиков молодой документальной фотографии Л. Межеричер: "Она (советская фотография) не могла и не хотела выступать как бесстрастный протоколист, как механический фиксатор фактов и лиц, потому что это противоречило боевой и активной природе пролетарской печати. И фотография, в лице лучшей части фоторепортажа и рабочего фотолюбительства, облеклась в формы активные и выразительные - формы художественные. При этом нельзя было использовать формальный опыт подражательно-живописной фотографии, потому что эта оболочка была узка и убога для тематики социалистического наступления.

То, что фоторепортаж стал во главе фотоискусства, - факт, явно недооцененный... и недостаточно понятый еще и сейчас. Он определяет собою то, что в СССР фотография порвала путы своей вековой подражательной ограниченности, что в ее полутемные и несколько затхлые палаты ворвалась жизнь со своими яркими красками" (Межеричер, 1935).

Во второй половине 20-х годов в советской фотожурналистике появились имена молодых репортеров Москвы, работавших плодотворней остальных: Н. М. Петрова (1892-1959), М. Альперта (1899-1980), А. Шишкина (р. 1899), Б. Кудоярова (1898-1974), Г. Петrusова (1903-1971), А. Скурихина (р. 1900), Д. Дебабова (1901-1949), Б. Игнатовича (1899-1976), И. Шагина (1904-1982), М. Маркова-Гринберга (р. 1907), Г. Зельмы (1906-1984), С. Фридлянда (1905-1964). Проявили себя талантливыми корреспондентами периодических изданий фотографы и других городов страны. Одним из самых популярных в советской печати стало имя фотокорреспондента-художника Аркадия Самойловича Шайхета (1898-1959). Дебютировал своими снимками он в столичной массовой "Рабочей газете". Вскоре Шайхет стал одним из активнейших сотрудников журнала "Огонек". Как отзываются современники, это

был вездесущий фотокорреспондент. Он стремился к репортажному отражению событий из повседневной трудовой и общественной жизни страны. Его стиль работы определялся скорее этическими, общественно-нравственными предпосылками творчества, нежели интересами в духе традиционной художественной фотографии. А. Шайхет и его товарищи по профессии выискивали и доносили до массового читателя сюжеты, в которых с визуальной достоверностью раскрывались черты новых взаимоотношений людей, новых явлений в труде, в быту и в семье.