

## ДОКУМЕНТАЛІЗМ І ХУДОЖНІСТЬ

Василь Пилип'юк

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
вул. Генерала Чупринки, 49, 79044, Львів, Україна,  
e-mail: kafradioiteleb@ukr.net*

Розглянуто особливості документалізму і художнього відображення дійсності. Осмислено досвід роботи відомих фотомитців.

*Ключові слова:* фотографія, фотомитець, документалізм, художність.

У ХХ столітті виникла, розвивалася та вдосконалювалася фотографія. Водночас це період грандіозних всесвітніх потрясінь – спустошливі світові війни, застосування найжахливіших засобів масового знищення, від отруйних газів до термоядерної зброї у Хіросімі й Нагасакі, зрештою, підступний Чорнобиль. Це і вихід людини у космос, генна інженерія, “зелена революція”, небачені досягнення медицини і загального рівня добробуту в окремих регіонах світу та спустошливі голодомори в Україні, добродійні акції і загальний поступ гуманізму та оргії кривавих диктаторів. Це було століття, тенденції якого відчутні і в наші дні, коли самі явища і процеси випереджують найсміливіші фантазії. То ж чи треба дивуватися, що однією з найхарактерніших рис мистецтва – літератури, кінематографа, а згодом – і телебачення, стало торжество документа і документалізму. Документ – чітка і точна фіксація подій потіснила художній вимисел та фантастику, а з іншого боку, зумовила деяку деформацію системи художньої образності. Утверджуються поняття “феномен документалізму” та “поетика документалізму”.

Якщо говорити про візуальну фіксацію епохальних подій ХХ століття, то, безсумнівно, пальма першості належить фотооб’єктиву і його породженню – кіно- і телекамері, які мають значно ширші можливості рухливого кадру. Ні в кого з майстрів об’єктива і камери, а також теоретиків фототворчості не було жодного сумніву в документальній достовірності

цього виду зображення. Це пояснюється самою природою фотографії, своєрідністю її знакової системи, відповідно до якої знак є не умовним, як у випадку з мовою, а цілком адекватним змістові, наочним.

Відомий український дослідник природи фотожурналістики Юрій Шаповал виступає проти поділу, в усякому разі – різкого, фотографії на репортажну і художню, вважаючи його неправомірним. І справді, з ним можна погодитися тоді, коли художнє протиставляється документальності за принципом “фотохроніка вкрай документальна, але позбавлена художності загалом, у той час як фотомистецтво – вигадка в побудові образу обходиться без документальності” [7, с. 28]. Дослідник має рацію, критикуючи погляди тих авторів, які визнають художньою лише ту світліну, яку називають “фотомистецтвом вигадки”. Він, покладаючись на ідеї Г. Гегеля, вважає: “...єдність

об'єктивного світу і суб'єктивного (через призму суспільних ідеалів), уявлення про нього, сплав у творі “зліпка” з дійсності та уявлення про неї творця (художника, журналіста) в гармонії змісту і виражальних засобів становить і зміст твору з властивою їм художністю, забезпечує повноцінність його існування в активному впливі на свідомість людей” [7, с. 100].

У зв'язку з документалізмом згадувані інші дослідники роблять з фотографії значно ширші висновки. Володимир Борев вважає, що в мистецтві документалізм починається саме з фотографії. “Документалізм – якість, яка перша з появою фотографії проникла в художню культуру. – У її рамках цю особливість вперше усвідомила художня культура як естетичну якість. Використана в різних видах мистецтва, щоразу ця якість, переломлюючись через їх специфіку, створювала щось своє похідне. З інших видів мистецтв ці похідні, які збагачували документальність, повертались у фотографію, розширюючи та збагачуючи не лише фонд художньої культури, але й можливості естетичної практики фотографії як виду мистецтва” [1, с. 49].

Це дуже слушна думка, яка, щоправда, вимагає деякого уточнення. Стосовно фотографії треба говорити про зоровий документалізм. Будучи дуже важливим, часто вирішальним, не можна забувати, що первісним все ж був документальний опис, смисловий, так би мовити, документалізм, а згодом – і звуковий документ, який нині теж масовий. Утім, це уточнення не дає підстав сумніватися у висновках В. Борева про значний вплив документалізму фотографії на інші сфери культури та мистецтва. З появою фотографії художня культура збагатилась документалізмом, який був усвідомлений як естетична якість. Ця корінна якість нового виду мистецтва увійшла до всієї сучасної культури. Органічне включення документалізму як естетичної якості, відкритої фотографією, позитивно впливає і на інші види мистецтва. Нарешті, досліджуючи особливості естетичного ефекту від використання фотографії, краще усвідомлюємо місце і роль фотографії у сучасній культурі.

Однак це аж ніяк не применшує, а, навпаки, актуалізує потребу з'ясувати співвідношення між документалізмом та художністю саме у фотографії. Як уже мовилося, художній образ – це не просто конкретне зображення чогось цілісного, зримого, що активізує органи чуття, збуджує уяву, а дуже складне явище. У ньому органічно поєднується конкретне, одиничне, індивідуальне і характерне та узагальнене, властиве для багатьох особистостей і явищ певного типу. Цей образ містить певні ознаки, явища людської поведінки. У конкретному Петрові, Миколі, Полеві чи Фердинандові виявляємо щось таке, що єднає нас з ними, чи, навпаки, вирізняє.

В естетиці загальноприйнята думка про те, що художній образ – це наслідок узагальненого та специфічно художнього мислення, яке фактично важко логічно проаналізувати. Художній образ здебільшого збірний, а не списаний з однієї конкретної особи. Дуже часто художника порівнюють з бджолою, яка збирає нектар із багатьох квіток, перетворюючи його на неповторний продукт, якого немає в живій природі й не можна одержати жодним іншим способом. Художній образ і викликані ним естетичні емоції є художньою вигадкою, плодом фантазії. Згадаймо геніальне, досить категоричне судження Б.-І. Антоніча про те, що художник не відтворює, навіть не перетворює дійсності. Він творить іншу, художню дійсність, яка реально не існує. І вона, ця художня

дійсність, чомусь потрібна людині. Без неї людина не може обійтися. Мабуть, жоден із видів мистецтва, крім образотворчого, так важко не вписується у цю досить поширену ідеалістичну концепцію, яку започаткував ще Платон, як саме художня фотографія. У свідомості “фотографізм” завжди жив як синонім копіювання, натуралістичного відтворення. І це пов’язано з самою природою знакової системи фотографії, тим, що тут знак не потребує “перекладу”. Він, як кажуть, самоочевидний, тобто точно відтворює об’єкт. Дещо близьким до фотографії може бути художній портрет конкретної особистості. Але близькість не означає тотожності.

З цього приводу цікаві думки висловив популярний російський дослідник Сергій Морозов у цитованій уже праці “Фотографія як мистецтво”, а також у солідних монографічних дослідженнях “Російська художня фотографія” [3], “Творча фотографія” [4] та інших книжках і статтях. Він говорить про різницю між фотографічним сприйняттям природи, а також виявляє пов’язану з нею напруженість стосунків фотографічної творчості й традиційного образотворчого мистецтва. У них різна естетика, неоднакові закони бачення і відтворення. Вони по-різному передають простір та особливо час і рух (проблема художнього часу, власне, у нерухомому зображенні). У цих мистецтвах дуже різне і співвідношення цілого та деталей. Звичайно, річ тут не в однококті апарата, як думає дехто з художників. Стереоскопічні “двоокі” знімки відрізняються у цьому плані від живопису і графіки нітрохи не менше, ніж звичайні, а, мабуть, і більше. Але око і рука художника, переносючи на полотно чи папір образ природи, неминуче і здебільшого непомітно її трансформують, підпорядковують певному ладові, який суттєво відрізняється від того, в якому викладає зображення на площину фотографічний апарат. Навіть найоб’єктивніший художник передає певне враження від природи, а не її точну подобу.

Та повернімося до механізму і психології творення художнього образу саме в документальній за своєю першоосною фотографії. Як уже наголошувалося, художній образ відрізняється від вдалої копії реальної картини дійсності незрівнянно більшою інформаційною насиченістю, довговічністю дії. Дослідники природи художньої образності фотографії В. І. Михалкович і В. Т. Стігнєєв відзначають, що пізнаючи, людина виходить за межі здобутої від зображення інформації. У будь-якому випадку образ – це пізнання дійсності. Вихід знаходимо двома шляхами. По-перше, він реалізується за посередництвом поняття, якими позначаються риси, загальні для певної групи предметів... “Підключаючи” предмет до певної категорії, той, хто сприймає, начебто вивисується над частковими його особливостями, тобто виходить за межі одиночного”.

Отже, суть процесу в тому, що до нього активно залучаються уявлення і розум реципієнта. Саме за їх допомогою глядач робить висновки із одержаної інформації, розширює її смислові межі інформацією, яка зберігається у пам’яті, збагачує її аналогіями й асоціаціями, нерідко найвіддаленішими. “Основним завданням” мінімального набору тверджень є тим самим включення на повні оберти логічних і асоціативних здатностей того, хто сприймає”.

Саме такими є функції художнього образу. Ейзенштейн, наприклад, вважав образ “результатом стримувального сонму готових розірватися динамічних (метафоричних)

потенціальних рис”. Для Ейзенштейна образ – це максимальна насиченість інформацією короткого фрагмента твору. В уяві глядача або в розгорнутій оповіді такий фрагмент і творить опісля “максимальну кількість невідомих фактів”. У цьому випадку доцільніше було б сказати не про факти, які асоціюються із відображенням реальної дійсності, а про факти, створені асоціативним мисленням, уявленнями, тобто досить складним естетичним результатом зіштовхування вражень зовнішнього світу з тим, що нагромаджується у свідомості та особливо в підсвідомості людини протягом усього життя, а можливо, навіть зафіксованого в генетичній пам’яті.

З цим досить тісно пов’язана ще одна особливість саме художньої світлин – характер тих естетичних емоцій, які викликає твір мистецтва. Теоретико-психологічні дослідження природи творів мистецтва, естетичних емоцій показали, що художній образ володіє здатністю тривалої дії. Створені десятиліття, століття, навіть тисячоліття тому художні образи надалі випромінюють вкладену в них художню енергію, хвилюючи наших сучасників. І не суттєво, чи це твори музичні, образотворчі та словесні. Є підстави твердити, що справжні художні знімки теж витримують випробовування часом, вони теж живуть самостійним художнім життям. Можемо покликатися на власний скромний досвід, коли з роками вдало знайдені образи відомих людей не втрачають значущості, глядачі сприймають їх так, ніби вони створені нині. Дослідники наводять дуже цікаві свідчення інших фотомайстрів, які випробовують свої твори часом. Наприклад, відомий чеський фотохудожник Йозеф Судек вішав новий кадр на стіну і вважав його вдалим, якщо за півроку той не встигав йому остогиднути. Інша, менш відома у фотомистецтві особистість зауважує, що художній знімок повинен “завжди створювати і збуджувати різні настрої і думки” [ 2, с. 99].

Можливо, це дещо наївний, надто суб’єктивний, утім не позбавлений сенсу критерій, до якого широко вдаються дослідники образотворчого мистецтва, називаючи цю його якість картинністю. Ось свідчення авторитетного дослідника А. Федорова-Давидова. Він вважає, що зміст живописного полотна відкривається глядачеві в процесі тривалого розгляду. “Здається, – пише автор, – що верства за верствою знімається прозора оболонка, і ти щораз більше проникаєш у глибину картини... Завдяки цьому зміст зображення, життя образу поступово розвивається у міру дедалі уважнішого вдивляння... Цей поступовий розвиток образу, його буття у часі становить одну з ознак картинності, даючи змогу дивитися твір багато разів, протягом тривалого часу, безмежно розширюючи його зміст” [6, с. 530–531]. На основі цього дослідники роблять висновки, що твори мистецтва – живопису і фотографії – потребують аналогічних зусиль від того, хто їх сприймає, а отже, для глядача принципової різниці між ними немає.

Найскладніший аспект з’ясування природи документальної, за своєю суттю, фотографії полягає в тому, як виявляється художній домисел, творча фантазія. Відповідей на ці запитання багато. На нашу думку, можна виділити три найважливіших моменти, і три, можна сказати, етапи привнесення суб’єктивного, власне творчого начала в художньому осягненні документалістом дійсності.

У мистецтвознавчих та літературознавчих дослідженнях давно йдуть пошуки характеру узагальнення у процесі творення художнього образу. Як уже наголошувалося, найпоширенішим способом творення художнього образу є його народження

як наслідок фантазії, повної вигадки. Таким є “Демон” М. Врубеля, графічні роботи із серії “Капричос” Ф. Гойї та багато інших літературних та мистецьких образів. Ще частіше трапляються збірні образи, які мають багато прототипів. Нерідко письменники та художники говорять про те, що за основу для створення образу брали якусь конкретну людину, але осмислювали її сутність по-своєму, відповідно до задуму. Художник слова чи навіть майстер пензля вільний у виборі. Він не зобов’язаний дотримуватись документальної достовірності, точності відтворення, хоча, скажімо, у живописному портреті деякий ступінь подібності неминучий.

Однак трапляється так, що образ “придумує” саме життя, сама природа. Це, мабуть, неточно сказано. Йдеться про те, щоб вибрати основу. Іншими словами, йдеться про ті дивовижні випадки, коли пошуки митця спрямовані на відбір, вибір єдино можливого, цілісного із сотень, тисяч, а деколи – й сотень тисяч, того щасливого зразка, еталона, коли художнє око, особливе чуття вгадує художню цінність об’єкта. Автор цих рядків багато разів переконувався в тому, як важко буває навіть освіченій, літературно обдарованій людині зрозуміти фотомитця, котрий, одержимий своєю працею, десятки разів вдивляється у той самий образ, або днями їздить різними місцями, щоб тільки знайти саме той об’єкт, який йому потрібний. Інколи здається: є, знайшов, а виявляється – не зовсім те, що треба.

Чому відбувається саме так? Річ у тому, що передумови успіху фотохудожника закладені в натурі. Він вигадує, не придумуючи того, чого не дає об’єкт, а вибираючи і комбінуючи те, що бачить око. Його можна порівняти із майстром вирізати фігури з коренів і стовбурів дерева. Такий художник вибирає дивовижні природні комбінації різних частин дерева, що за незначної обробки різцем створюють образ. Око художника творить, вибираючи із суцього. У фотомистецтві роль різця виконують покликання, душа і серце.

Цього не можуть збагнути неофіти фотосправи, яким здається, що у фотографуванні немає нічого складного. Якби було так, ми мали б десятки висококласних майстрів фотографії, а не юрмище клацкачів, які продукують посередні знімки, від “ню” до портрета, від появи підсніжника на пригрітій сонцем галявині в лісі до ностальгійної хмаринки в чужому небі. І, навпаки, багато таємниць могли б розкрити одержимі у своєму фанатизмі львів’яни Роман Баран і Володимир Дубас, одесит Дмитро Зюбрицький, харків’янин Олександр Супрун, миколаївець Борис Панов та багато інших згаданих і не названих майстрів фотомистецтва.

Утім, лише щасливцям вдається знайти кадр, який стає історичним, тобто такий момент і таку ситуацію, яка стає своєрідним художнім символом часу, коли сама дійсність творить високої сили узагальнений образ. Як би не ставитися до змісту і реалістичності відомого знімка М. Альперта “Комбат”, не можна не визнати, що він став одним із символів того трагічного часу. Фотографія мала високу агітаційну силу саме в дусі соціалістичного реалізму, показуючи війну в потрібному для більшовицьких ідеологів дусі. Але має рацію сучасний дослідник, коли пише про те, що своєрідність узагальнення у таких образах – не творення збірного типу, а виявлення типового документального факту і розкриття його своєрідними засобами. Він наводить досить точні слова письменника Костянтина Симонова, який добре знав війну: “Про війну

можна написати масу книжок, а можна зробити одну-єдину фотографію, і скажеш усе...” [7, с. 127].

Крім вибору об'єкта у цьому творчому процесі є нерозривне з ним уміння побачити особливе. Тут маємо справу вже не з об'єктивним, дарованим долею, а суб'єктивним умінням бачити те, чого не бачать або не так бачать інші. Характерні в цьому плані міркування сімферопольського фотохудожника Олега Паніна: “Мені не потрібна красива модель. Нехай вона виглядатиме жакливо, горбатаю, чи що. Але нехай вона не буде звичайнісінькою, солоденькою, шаблонною”. Це щодо першого моменту – вибору об'єкта. А ось про бачення: “Я не планую попередньо зробити знімок таким, а чи інакшим. Тому що тоді нічого не виходить. Геніальні знімки виходять раптово, спонтанно, треба тільки встигнути схопити вчасно момент. Зрештою, я не геній...”. Нарешті, думка дослідниці, яка поціновує працю митця. Вона розповідає про те, що з фотографом можна цілісінький день блукати містом і спостерігати за тим, як він знімкує. “Та лише потім, – стверджує мистецтвознавець, – коли на папері з'являються обриси чіткого, тьмиш, що весь день ти дивився не туди. Точніше, ти просто не бачив того, що бачив він” [5, с. 29]. Неодноразово А. Картьє-Брессон, як відомо, не любив говорити про художність фотографії. Та більше: він – майстер репортажу – навіть наполягав на тому, що сам факт йому не цікавий. Цікавою є точка зору, з якою автор до нього підходить. Тут, можливо, найяскравіше виявляється суб'єктивне авторське начало, особистісне бачення світу, оте саме “я” художника. Найкращі митці пориваються до сфери художньої.

Закономірність переростання інформативного засобу в художній виявляється за теоретико-комунікативного підходу, зазначає В. Борев. “Загальноестетичний підхід допомагає виявити другу закономірність: нова художня якість, яка виникла з інформативності фотографії, – документалізм – увійшла в систему художньої культури, збагатила всі види мистецтва і повернулась у фотографію, збагачену ними. Подібна пульсація є закономірністю: нова художня якість, породжена новим мистецтвом, мігрує у традиційні види мистецтва і, збагачена, повертається до свого першоджерела. Відбувається дедукція документалізму із фотографії в художню культуру та індукція похідних якостей, які в ній виникають, у фотографію” [1, с. 51].

Це продуктивне теоретичне спостереження явища, яке завжди вловимо зовнішнім оком. Саме ж художнє бачення реальності характеризується різним рівнем вигадки та фантазії. Від непомітного для зовнішнього ока “ледь-ледь” до шокуючого для незвичного ока зміщення ліній, площин, фарб, тонів, яке робить зовнішнє зображення неправдоподібним у модерній фотографії. Навіть обмежений у часі й просторі досвід часопису “Світло й Тінь” дає достатньо матеріалу, щоб переконатися у цьому.

Наприклад, око художника, у цьому випадку – Сергія Мельника із Радивилова, зупиняється на райському куточку осіннього лісу і розкриває його красу крізь промені сонця у світліні “Фантазія з кедром”. Федір Янчик із Волині ловить дивовижні стовбури покручених і зрослих між собою стовбурів дерев на тлі лісу в тумані (“Туман в химерії дерев”). Вибір об'єкта, кут зору, фантазію і винахідливість у поєднанні силуетів, ліній, тонів Іван Головня із Сум у світліні “Навивпередки з вітром” схоплює теж на тлі вкритих туманом силуетів далекого лісу – три тополі й троє коней на повному скаку. У них, як і у великій кількості інших фотографій, є невловимий, але самотутній



елемент творчого бачення світу, такого поєднання і комбінації, що примушує наше око краще бачити красу, дивуватися, захоплюватися, ніби ще раз пережити те, що відчув фотомайстер.

А ось цикл пошукових, певною мірою – експериментальних світлин харків'янина Олега Мальованого “Таємниця буття”. Тут теж пошук промовистого об'єкта. Але творча уява нуртує значно яскравіше, несподіваніше. Зберігаючи зовнішню правдоподібність, автор вдається до деяких технічних прийомів творення образу за допомогою самого об'єктива, маніпулювання і самим зображенням, і грою ліній і кольорів. Це характерно для досить вишуканих у художньому сенсі світлин “Фреска”, “Передчуття любові” й особливо “Оголена в голубій масці”. На останній лише контури фігури жінки. Решта – гра ліній і кольорів. Саме широке використання фототехнічних художніх прийомів і кольористики є третім, після скрупульозного пошуку природи та мистецтва художнього бачення реального явища, методом творення художнього образу у фотографії. Нині технічні можливості оптики, використання якнайширшої гами кольорів практично безмежні. До того ж, широко застосовуються можливості комп'ютерної технології. Цим засобом в Україні користується майстер “нової хвилі” Валерій Крей, теж представлений на сторінках “Світла й Тіні”. Його художні твори із серії “Уроки живопису”, а також вишукана в художньому плані широкоформатна світлина “Подвійність жіночої душі”, інші праці, які користувалися успіхом на багатьох міжнародних виставках, вражають оригінальним баченням жіночого характеру, високою майстерністю.

Проблема тільки в тому, щоб ці технічні можливості використовували з високою естетичною метою та художнім смаком, а не задля того, щоб вразити, шокувати та бути модним заради самої моди. Від цього ще понад десять років тому серйозно застерігав Роман Баран, представляючи на шпальтах часопису майстра кольорової абстрактної фотографії Олександра Соловія, який мешкає у Філадельфії. Він зазначав, що “кольоровою фотографією бавиться будь-хто, кому не ліньки. Володіння кольором – це складна і важка наука. Художник вивчає кольористику в художній школі, в інституті й фактично все життя. Фотограф купує плівку, хімію й інструкцію і радіє, що світ на фотоплівках замайорів”. Дві світлини нашого американського земляка і його фахові думки про можливість використання кольорів у художній світлинці дуже повчальні.

Зрозуміло, що частіше до сучасних технічних можливостей фотографії вдається так званий авангард, зокрема, одна з найдавніших фотографій, ще до кольорових, – пікторальна. Відродження цього виду фотомистецтва відбулося у зв'язку із появою нової фотооптики, яка дала змогу пом'якшувати малюнок форм, або й зовсім усувати небажані елементи зйомки. Нині кожний професійний художник у сфері фотографії має у своєму арсеналі монокуляр, який і дає ті бажані для пікторалізму живописні ефекти, розмитість деталей, узагальненість і навіть абстрактність форм, без чого цей напрям немислимий. Автор цих рядків, використовуючи монокуляр разом з різними растрами, вдавався навіть до легкого підфарбовування знімків, не думаючи про жодні назви мистецьких напрямів. Інакше вийшла б цілковита штучність. Здається, що найвагомішим здобутком пікторальної фотографії є її спроможність створювати не лише оригінальні за технічними засобами виконання світлини, а й справжні картини, не менш узагальнені за образно-пластичними засобами виконання, аніж живописні полотна,

де немає жодної живописної деталі. Суміш світливства із живописом – штукарство, у якому більше кітч, ніж мистецтва. У світливства достатньо своїх, властивих суто йому засобів одержання живописних ефектів і трансформації життєвих реалій у будь-які найнеймовірніші, серед них і авангардні, мистецькі вияви.

Життєва достовірність і мистецьке світливство не суперечать одне одному. Та більше: ці якості в сукупності дають ні з чим незрівнянний естетичний ефект від перетвореної реальної дійсності. Досить ще раз пригадати опубліковану в часописі “Світло й Тінь” світлину луцького фотографа Бориса Ревенка “Без матері”, якої не можна сприймати без щему, жалю і жаху. Дивлячись на цибате лоша, що припало до захололих сосків матері, мимоволі зринає пронизлива, наче біль, думка про одвічну печаль сирітства і нашу незахищеність у цьому жорстокому, шаленому світі.

Ніхто не має права претендувати на монополію теоретичного законодавця у мистецтві, встановлювати правила та обмеження. Все вирішує мистецька практика, яка ґрунтується на індивідуальному таланті, досвіді та знанні, на теорії також. А законодавцем естетичних кодексів і правил є творча практика. Про це свідчить і стилістика відомого майстра художньої фотографії Бориса Михайлова, домінантою якої є “оптика наївності”. “Зосереджуючись на непоказних, абсолютно буденних сторонах реальності, він в один лише йому відомий спосіб перевтілює цей стертий життєвий матеріал в образи, які, за всієї їхньої зовнішньої впізнаваності, складають візуальний простір неймовірної сили й переконливості”.

Наприкінці розмови про естетичну і художню природу фотографії приєднуємося до нечисленних дослідників, які вважають, що в особі фотохудожника має поєднуватись людина техніки й естетики, та ще й з розумінням природи комунікації. Вона має бути добре організованою, але водночас людиною глибоких почуттів і спостережливості, яка вмє бачити образність і гармонію. Вона – господар фототехніки і художнього задуму, вмє мислити концептуально і прогностично. Вона – хронікер і публіцист свого часу.

#### Список використаної літератури

1. Борев В. *Фотография в структуре массовой коммуникации* / В. Борев. – Вильнюс, 1986.
2. Михалкович В. И. *Поэтика фотографии* / В. И. Михалкович, В. Т. Стигнеев. – М., 1990.
3. Морозов С. А. *Русская художественная фотография: очерки из истории* / С. А. Морозов. – М., 1961.
4. Морозов С. *Творческая фотография* / С. Морозов. – М., 1989.
5. Тищенко Т. Як много важить натхнення / Т. Тищенко // Світло й тінь. – 1993. – № 2.
6. Федоров-Давыдов А. *Русское и советское искусство* / А. Федоров-Давыдов. – М., 1975.
7. Шаповал Ю. Т. *Изобразительная журналистика* / Ю. Шаповал. – Львов, 1988.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.12

Прийнята до друку 23.10.12



**DOCUMENTARY AND ARTISTIC****Vasyl Pylypiuk**

*Ivan Franko National University of Lviv,  
Generala Chuprynky Str., 49, 79044, Lviv, Ukraine,  
e-mail: kafradioiteleb@ukr.net*

The author examined the characteristics of documentary photography and artistic reproduction of reality in photos. Comprehend experience of famous photo artists.

*Key words:* photography, photo artist, documentary, artistic.

**ДОКУМЕНТАЛИЗМ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ****Василий Пилипюк**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,  
ул. Генерала Чупрынки, 49, 79044, Львов, Украина,  
e-mail: kafradioiteleb@ukr.net*

Рассмотрены особенности документализма и художественного отображения действительности. Осмысленно опыт работы известных фотохудожников.

*Ключевые слова:* фотография, фотохудожник, документализм, художественность.