Государственный институт искусствознания

# А.С. Вартанов

# Очерки эстетики фотографии доцифрового периода

Москва 2018

УДК 77.04
ББК 85.16
В 18

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:
В.Т. Стигнеев, кандидат философских наук
Е.В. Сальникова, доктор культурологии

**Анри Суренович Вартанов**
**Очерки эстетики фотографии доцифрового периода** / Вартанов А.С. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018 – 218 с. ил.

ISBN 978-5-98287-136-7

В книге рассматриваются вопросы эстетики доцифровой фотографии и некоторые вехи истории фотоискусства. Автор пишет о художественных особенностях этого вида творчества и проблемах определения его места среди других искусств. Также уделяется значительное внимание истории отечественной довоенной, военной и послевоенной фотографии. Заключительная глава посвящена творчеству незаурядного фотохудожника Витаса Луцкуса, представителя позднесоветской культуры.

Книга адресована специалистам по эстетике, культурологии, массмедиа, визуальной культуре, советскому искусству, а также студентам, аспирантам и любителям фотографии.

В обормлении обложки использованы фотографии:
Михаил Прехнер. Авиамоделист. 1934
Михаил Прехнер. Починка сетей на Волге. 1934

ISBN 978-5-98287-136-7

© А.С. Вартанов, текст, 2018
© Государственный институт искусствознания, 2018
© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

# Содержание


4 Введение
Художественный язык «технических» искусств

39 Документальность как «проклятие» фотографии

65 Творческие возможности фотоискусства

98 Технические процессы и эстетика фотографии

114 Поиски «нового человека» в отечественной фотографии 1920–1930-х годов

136 Отечественная документальная фотография эпохи Великой Отечественной войны

161 К вопросу о периодизации послевоенной отечественной фотографии

177 Волшебный театр светописи

192 Фотохудожник Витас Луцкус

# Введение

## Художественный язык «технических» искусств

Современный период развития экранных искусств и фотографии смело можно назвать «цифровым». За последние несколько десятилетий техническая составляющая кино, телевидения, фотографии, компьютерного творчества усовершенствовалась и усложнилась. Однако в эпоху цифровой техники становится по-новому актуальным обращение к доцифровому периоду. Кинематограф и фотография широко используют визуальные параметры черно-белого пленочного фильма, эффекты «старого» кино и «старинной» фотографии. В современных фильмах и сериалах довольно часто фигурирует старая, опять же доцифровая кино- и фотоаппаратура, служа символическими обозначениями ушедшей эпохи XIX – середины XX века или же «выпадения» из поступательного хода времени. Стоит вспомнить такие значимые для нашего искусства работы, как «Гарпастум» Алексея Германа-младшего и «Трудно быть богом» Алексея Германа, «Рай» Андрея Кончаловского, «Лето» Кирилла Серебренникова, уж не говоря о зарубежных картинах (например «Хороший немец» Стивена Содеберга, «Артист» Мишеля Хазанавичуса, «Белая Лента» Ханеке), как становится очевидной современная линия доцифровой визуальности. Это и выразительное формальное средство, и целый пласт ушедшего в прошлое мировидения, во внутреннем диалоге с которым необходимо пребывать человеку начала третьего тысячелетия. Современные исследователи не реже чем практики искусства обращаются к вопросам фотографии XIX и начала XX века, что также свидетельствует о высокой культурной значимости истории фотографии доцифрового периода[1].

[1] *Fineman M.* Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop. New York: Metropolitan Museum of Art, 2012; *Silverman K.* The Miracle of Analogy: or The History of Photography. Stanford: Stanford University Press, 2015;

Старинные фотографии нередко фигурируют и в документальном, и в художественном кино, на телевидении, в рекламной индустрии и дизайне как отсылы к классической культуре, к истории, к традиционным ценностям и идеалам. Использованные в оформлении они могут воплощать некое идеальное измерение, одухотворенность, престижность, даже дороговизну того или иного продукта потребления. В каждом компьютере и мобильном телефоне сегодня есть специальные программы по «превращению» современной цифровой фотографии в «старинную», чернобелую, доцифровую. Массовое повседневное использование фотографии говорит нам о том, сколь сильна наша потребность во взаимодействии с доцифровым фото, с его особой художественной аурой, нередко облагораживающей самые заурядные фотоснимки.

В связи с высокой актуальностью этой альтернативной линии мы полагаем полезным еще раз обратиться к вопросам эстетики фотографии доцифрового периода и к тем спорам, которые разворачивались вокруг фотоискусства. Также мы останавливаемся на некоторых особо важных вехах истории отечественной фотографии, надеясь, что размышления на эти темы сослужат службу специалистам в области технических искусств и начинающим исследователям отечественной истории фотографии.

Итак, в середине XIX века появилась и стала заявлять о своем эстетическом потенциале фотография. Изображение в светописи получалось в результате использования свойств оптики, химии, возможностей механики. Впервые за тысячелетия существования человечества изображение рождалось не рукотворным способом, а как результат воздействия света на чувствительную к его лучам эмульсию.

Если изобретение фотографии осталось бы лишь фактом истории науки и техники, и в этом случае, наверное, о нем не забыло бы благодарное человечество. Однако открытие Ньепса и Дагера еще более громко, нежели в научно-технической сфере, отозвалось в мире искусства. Не будем здесь воспроизводить удивленные и радостные суждения, произнесенные

*Mirzoeff N.* An Introduction to Visual Culture. London; New York: Routledge, 1999; *Логинов А.* Искусство реальности. Фотография рубежа XIX–XX веков. М.: Арт-Сервис Лтд.; Photo Helpers, 2015; *Бархатова Е.В.* Русская светопись: первый век фотоискусства, 1839–1914. СПб.: Альянс; Лики России, 2009; Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. СПб.: Machina; Андрей Наследников, 2008; *Юргенева А.Л.* Репрезентация тела в европейской фотографии второй половины XIX века: социокультурные практики: диссертация … кандидата культурологии. М., 2017.

многими известными людьми в момент появления на свет нового средства фиксации. Скажем лишь, что тогда же были сказаны и подобные приговору слова о том, что изобретению нечего рассчитывать на эстетическое значение.

Новому средству массовой коммуникации инкриминировались прежде всего такие его качества, как нерукотворность, машинность получаемых изображений, их чрезмерная жизнеподобность. Знаменитый критик В.В. Стасов, сравнивая фотографию с гравюрой (заметим – не с графикой даже, а именно с гравюрой, которая в дофотографическую эпоху выполняла основную репродуктивную функцию в отношении изобразительных искусств), объявлял о полном эстетическом преимуществе последней. Ведь каждое фотоизображение – это мертвый слепок соответствующего фрагмента действительности, и изображения эти не отличаются одно от другого, так как в них нет места для проявления человеческой индивидуальности.

Мы знаем, что Стасов со временем изменил свои взгляды на фотографию, перестал судить ее столь сурово. Мы знаем также, что за полтора века своего развития фотография достигла очень многого в культуре, в том числе и в культуре художественной. Знаем, в частности, что фотокамера, продолжая, как и прежде, оставаться механизмом, вовсе не препятствует творческому проявлению авторской индивидуальности.

Но это произошло позже. А тогда, в середине XIX века, целый ряд проблем возникал из-за новизны предмета, из-за отсутствия достаточно убедительной научной методологии, которая позволила бы верно понять суть происходящих в художественной культуре перемен. Кроме того, эстетические споры впрямую были связаны с конкретным этапом развития реалистического искусства.

Искусство той поры еще не знало такой важной для его сегодняшнего существования черты, как способность к глубокому, всестороннему анализу внутренней жизни, которая выражается в словах и поступках, то есть во внешнем, открытом для постороннего взгляда и уха проявлении. Проникновение скальпеля художественного анализа в глубины личности, в тайны неосуществленных намерений, скрытых от окружающих мыслей, создало новое, гораздо более полное и богатое представление о реальности. В наше время намного усложнились понятия о предмете, отражаемом художественной культурой. Философы говорят о несовпадении сущности и видимости. То, что философии было ясно довольно давно, искусством осваивалось лишь в величайших достижениях реализма XIX века. Великая революция в творчестве, совершенная Толстым и Достоевским, состояла именно в том, что они впервые сделали основным, главным предметом художественного исследования внутреннюю жизнь человека.

Ради справедливости следует заметить, что уже в годы появления фотографии был человек, который обратил внимание на неполноту подвластного ей воссоздания действительности. Шарль Бодлер в статье «Современная публика и фотография», написанной в 1859 году с традиционных для той поры позиций отрицания эстетического значения нового средства изображения, сделал вместе с тем знаменательное признание: «... ей надлежит ограничиться своими истинными пределами, удовлетворившись смиренной ролью служанки науки и искусства, подобно книгопечатанию и стенографии, которые не создавали и не вытесняли литературу. <...> Если ей будет позволено покуситься на область неуловимого, на плоды воображения, на все то, что дорого нам лишь своей причастностью к человеческой душе, – тогда горе нам!»[1]. Думается, не случайно фотография получила всеобщее эстетическое признание лишь тогда, когда обрела движение в кинематографе, когда, кроме того, заговорила в звуковом фильме. Именно эти возможности позволили фотографии (ставшей к этому времени звуковым кино) проникнуть в глубь человека, освоить его внутреннюю жизнь, доказать свою способность к всестороннему эстетическому анализу.

Особо стоит остановиться на способности съемочной камеры создавать точные подобия фиксируемой действительности. Современников Дагера первые, казалось бы, весьма несовершенные фотографии сразили наповал прежде всего своей точностью. Они воспринимались как слепки тех фрагментов реальности, на которые был направлен объектив камеры. Даже отсутствие цвета – столь очевидная неполнота нового изобретения – не было поставлено в укор фотографии, ее жизнеподобию.

Определенные стороны фиксаторской способности фотографии остаются и по сей день непревзойденными. Во всяком случае, для многих юридических документов, требующих максимальной точности, необходимы услуги фотографии, и пока что не видно, что могло бы ее заменить на этом поприще. Но в целом развитие фотографии, ее технических способностей с течением времени явно отставало от эволюции человеческих представлений о том, что есть точная копия реальности. И тут-то выяснилось, что суждение о предельной точности фотографии само предельно неточно. Оно не более чем метафора или вывод, основанный на локальных сравнениях фотографии с другими формами изобразительности, прежде всего с живописью и графикой.

[1] *Бодлер Ш.* Современная публика и фотография (Салон 1859 года) // Шарль Бодлер об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 189–190.

Впрочем, уступая фотографии в точности деталей, живопись как изображение, контролируемое авторским сознанием, способна вносить в показываемое необходимые коррективы. «Прежде всего, – пишет специалист по фотографии, – закройте один глаз, так как в камере один объектив. Затем, подняв перед объективом руку, нацельте ее на фотографируемого человека так, чтобы его голова оказалась между вашими пальцами. “Поставьте” его себе на ладонь. Тут ваш разум начинает энергично протестовать: ведь вы нарушаете логику пространственных соотношений! Однако камера с совершенно бесстрастной точностью воспроизведет искаженную реальность, и, таким образом, ваш замысел получит осуществление»[1]. Особенности фотографической пластики, прекрасно знакомой современному человеку по кино- и телеизображению, не нуждаются, казалось бы, в какой-либо интерпретации, пояснении смысла. Однако это не качество онтологии фотоизображения, а результат культурной эволюции. При строго объективном взгляде на предмет следует признать, что фотографическое изображение, которое мы считаем копией действительности, все же нуждается в расшифровке. И процесс этот довольно непростой, требующий от человека определенной подготовки. Любопытно в этом плане признание Георгия Товстоногова. «Помню, – писал он, – как моя няня, никогда в жизни не видевшая ни одного фильма, не умела, – понимаете, не умела! – “прочесть” фотографию. Она старательно вглядывалась в нее, но, кроме мешанины черных и белых пятен, она ничего не могла увидеть. Сегодняшний зритель, и в этом, несомненно, есть заслуга экранного искусства, легко и спокойно прочитывает те условности, от которых вчера ему еще становилось не по себе»[2].

Специалисты по современной художественной культуре отмечают приходящийся на последние десятилетия лавинообразный рост фотографических (а также кинематографических и телевизионных – одним словом, фотоподобных) изображений, ежедневно «потребляемых» человеком. Это связано с широчайшим распространением иллюстрированных журналов, рекламы, пользующейся фотоподобными образами (рекламная графика, которая еще в довоенную пору была превалирующей, сегодня почти полностью уступила место фотографии), телевидения, компьютерной культуры.

Фотоподобная форма изображений, распространяемых средствами массовой коммуникации, оказалась универсальным языком, легко тиражируемым по разным каналам, простым и привычным в усвоении

[1] *Горовиц Р.* Американский фотограф // Америка. 1973, октябрь. С. 43.

[2] Цит. по: *Вартанов А.С.* От фото до видео. М.: Искусство, 1966. С. 8.

публикой. Люди, подобные няне Товстоногова, человеку, как можно догадаться, сформировавшемуся еще в начале века, сегодня составляют ничтожное меньшинство. Подавляющее же большинство сформировалось уже в телевизионную эру. Для них язык фотографических изображений не только понятен, но и привычен: дети, еще не научившись читать, становятся телезрителями или пользователями компьютерных устройств и довольно бегло в них ориентируются.

Все это приводит к тому, что бесчисленные фотоподобные изображения, преследующие на каждом шагу современного человека, в определенный момент перестают восприниматься как копии чего-то существующего помимо них (и тем более – до них). Они получают некую самостоятельность и, оторванные от своих первоистоков, обретают в сознании масс поистине магическую силу. Фотография на обложке журнала, снимок на рекламной полосе, «звезда» кино или телевидения – такова «лестница» тех образов, которые владычествуют над сердцами и умами миллионов зрителей, становясь орудием манипулирования общественным мнением. Извращение связей между предметом и его фотографическим отображением в мифологическом типе восприятия приводит к тому, что фотоподобное, фактоидное изложение любого сюжета начинает восприниматься значительной частью публики более реальным, нежели сама реальность.

Кинематограф, несомненно, стал наиболее известным членом семьи искусств, где родоначальницей выступила фотография, родившаяся полтора века назад. Если фотография и кино построены на возможностях, заключенных в традиционных формах техники прошлого, то телевидение, видео, интернет – подлинные дети XX века, развивают возможности отображения настоящего и коммуникации в настоящем.

Различие между старыми и новыми техническими видами творчества состоит в способе получения изображения: в одном случае это химические процессы, возникающие под воздействием света на эмульсию фото- и кинопленки, в другом – движение электронного луча, будто «ощупывающего» реальные предметы и передающего их контуры в эфир.

Способ получения изображения имеет, конечно, немалое значение для художественного итога. Скажем, привычное для фотографии и кино понятие «кадр» отсутствует в телевидении и видео: ведь там постоянное движение электронного луча не позволяет ни в какой отдельный момент сформироваться на экране целостному изображению. Однако особенности нашего зрения таковы, что глаз задерживает увиденное на несколько мгновений, что создает ощущение цельности и непрерывности картинки. Одним словом, для несведущего в технике зрителя характер

изобразительности во всех технических искусствах кажется одинаковым, что, конечно же, не так. О специфике фотографии написано немало[1], обзор философских подходов к фотографии дан в недавней обстоятельной статье Е.А. Кондратьева[2]. Мы не будем здесь погружаться в эту тематику и сосредоточимся на более конкретных аспектах фотоискусства. И отметим, что различий между фотографией, кино, телевидением и видеозапечатлением гораздо меньше, нежели сходств. Самое важное – принципиальная родственность их языка.

Особенности этого языка сразу же бросаются в глаза. Прежде всего это получение изображения (в отличие от рисунка и живописи) нерукотворным способом, с помощью технических средств. Строится оно по сходным правилам прямой линейной перспективы, очень близким человеческому зрению, поэтому изображение в технических искусствах отличается особой достоверностью. Но вместе с тем оно имеет и некоторые ограничивающие параметры: плоскостность, заключенность в определенную рамку, имеющую везде, кроме фотографии, постоянные пропорции сторон.

Все эти качества создают глубокую, только им присущую эстетическую общность технических искусств. Конечно, универсальные законы искусства остаются непреложными и для тех его разновидностей, которые оказались порожденными эволюцией науки и техники. Однако некоторые качества их эстетики неповторимы, они порождены природой этих искусств. О них и пойдет речь.

В одном из последних сочинений Василия Шукшина – «Кляузе» – есть знаменательный авторский подзаголовок: «Опыт документального рассказа». Писатель повествует о реальном случае, происшедшем с ним в больнице, о резком столкновении с дежурной, не пропустившей к болевшему Шукшину двух его коллег. Речь в рассказе идет о человеке

[1] *Арнхейм Р.* Кино как искусство. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960; *Барт Р.* Cameral ucida: комментарий к фотографии / Перев., коммент. и послесловие М.К. Рыклина. М.: Ad Marginem, 2011; *Бажак К.* История фотографии: возникновение изображения. М.: АСТ; Астрель, 2003; *Картужанский А.Л., Красный-Адмони Л.В.* Химия и физика фотографических процессов. Л.: Химия, 1986; *Киттлер Ф.* Оптические медиа. М.: Логос, 1999; *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974; *Михалкович В И., Стигнеев В.Т.* Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989 и др.

[2] *Кондратьев Е.А.* Фотография в «объективе» философии // Художественная культура. 2018, № 1. С. 46–61. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/738/hk_2018_01_46_63_kondratiev.pdf (дата обращения: 09.08.2018).

и человеческом достоинстве, о том, как нередко люди, получившие право устанавливать правила поведения для других, пользуются этим для того, чтобы без всяких оснований унижать окружающих. Рассказ, написанный с истинной болью за человека и его достоинство, производит сильное впечатление, он остается и сегодня очень современным.

В этом рассказе важна одна художественная деталь: автор, который в течение всего повествования находится лицом к лицу с «героиней» – женщиной, отказавшейся пропустить в больницу двух писателей, – никак не может вспомнить ее лица, дабы описать его со всей точностью в своем документальном рассказе. Конечно, в том, что автор не смог запомнить лица женщины, с которой спорил в течение долгого времени, есть серьезный художественный смысл.

Но есть в этой детали еще одно, весьма важное обстоятельство, связанное с ее документальным происхождением. Имеется в виду эмоциональное состояние, в котором находится автор. Будучи не сторонним наблюдателем, а активным участником происходящих событий, он в такой степени возбужден конфликтом, что не может запомнить лица женщины. Шукшин признается в своем рассказе, что потом долго пытался вспомнить лицо и, в частности, припомнить, были ли на нем бородавки (не скрывая от читателя, что ему хочется, чтоб бородавки непременно были), но так и не смог с документальной достоверностью восстановить внешний облик своей обидчицы.

Это наблюдение, к которому автор недаром неоднократно возвращается, весьма точно передает «оптику» человека, находящегося в возбужденном состоянии. Парадокс ситуации, описанной Шукшиным (и неоднократно подтверждаемой в психологической науке и в следственной практике), состоит в том, что человеческий глаз в своей способности фиксировать внешние подробности увиденного не является точным инструментом. Это обусловлено многими причинами, некоторые из которых связаны с так называемым оптическим обманом зрения, другие – с индивидуальным состоянием психики смотрящего человека.

Нередко, впрочем, психологический эффект, подчеркнутый Шукшиным, проявляется совсем по-другому: возбужденное сознание человека, напротив, фиксирует происходящее с необычной подробностью и точностью. Это обстоятельство также не раз отмечено в художественной литературе. Напомним эпизод убийства старухи-процентщицы и ее сестры в «Преступлении и наказании».

Сцена убийства, увиденная глазами самого Раскольникова, полна деталей, которые в другом случае наверняка остались бы незамеченными. «Старуха, как и всегда, – читаем мы в романе, – была простоволосая.

Светлые с проседью, жиденькие волосы ее, по обыкновению жирно смазанные маслом, были заплетены в крысиную косичку и подобраны под осколок роговой гребенки, торчащей на ее затылке. Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост»[1]. И чуть позже, когда появляется Лизавета: «Увидав его выбежавшего, она задрожала как лист, мелкой дрожью, и по всему ее лицу пробежали судороги; приподняла руку, раскрыла было рот, но все-таки не вскрикнула и медленно, задом, стала отодвигаться от него в угол, пристально, в упор, смотря на него, но все не крича, точно ей воздуху недоставало, чтобы крикнуть. Он бросился на нее с топором; губы ее перекосились так жалобно, как у очень маленьких детей, когда они начинают чего-нибудь пугаться, пристально смотрят на пугающий их предмет и собираются закричать. И до того эта несчастная Лизавета была проста, забита и напугана раз и навсегда, что даже руки не подняла защитить себе лицо, хотя это был самый необходимо-естественный жест в эту минуту, потому что топор был прямо поднят над ее лицом. Она только чуть-чуть приподняла свою свободную левую руку, далеко не до лица, и медленно протянула ее к нему вперед, как бы отстраняя его. Удар пришелся прямо по черепу, острием, и сразу же прорубил всю верхнюю часть лба, почти до темени»[2]. И если после первого убийства Раскольников «был в полном уме»[3], то после второго «какая-то рассеянность, как будто даже задумчивость, стала понемногу овладевать им; минутами он как будто забывался или, лучше сказать, забывал о главном и прилеплялся к мелочам»[4].

Явления, описанные в двух произведениях литературы, – в одном случае герой не видел, казалось бы, самого главного, в другом, напротив, «прилеплялся к мелочам» – имеют под собой одно и то же основание: зависимость зрения, его способности к точной фиксации окружающего мира от психологического состояния человека. В результате многое из того, что составляет неотъемлемую часть происходящего, либо опускается, либо воспринимается не совсем верно. Вопрос о психологических основах зрительного восприятия – один из сложнейших в современной психологии и, насколько мы знаем, до сих пор не находит у ученых одинакового толкования. Впрочем, что говорить о психологии зрительного восприятия, где много зависит от индивидуальных особенностей конкретной

[1] *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание // *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л.: Наука, 1973. С. 63.

[2] Там же. С. 65.

[3] Там же. С. 63.

[4] Там же. С. 65.

личности, если даже гораздо более точная наука – физиология – до сих пор не дает однозначного ответа на вопрос о характере создания и особенно восприятия зрительного образа.

К этой проблеме мы еще вернемся, сейчас же хочется привести еще один пример, касающийся психологии восприятия. Речь пойдет о трагическом событии, происшедшем в американском городе Даллас, штат Техас, в ноябре 1963 года – об убийстве президента США Джона Кеннеди. Тысячи людей, собравшихся на улицах города, своими глазами видели происходящее, все они слышали прогремевшие выстрелы. Однако неожиданность событий, их трагическая окраска будто лишили всех этих свидетелей глаз и ушей: показания относительно количества и направления прогремевших выстрелов, движений смертельно раненного президента были на редкость разноречивыми.

До сих пор в Америке появляются все новые и новые следовательские версии, касающиеся количества убийц и числа сделанных выстрелов. Единственное, что уже считается выясненным, – это направление и количество пуль, попавших в Джона Кеннеди. И не потому, что в этом непростом вопросе показания свидетелей, ранее разноречивые, обрели наконец стройность. Нет, существует один бесстрастный свидетель, который – единственный среди всех – не потерял присутствия духа и фиксировал все происходившее без пропусков и искажений.

Этот свидетель – любительский съемочный киноаппарат, принадлежавший некоему А. Запрудеру, жителю Далласа, вышедшему, как и многие его земляки, на улицу встречать президента и захватившему с собой камеру. (Если бы киноаппарат Запрудера был снабжен устройством для синхронной записи звука, то отпала бы необходимость в многолетней дискуссии о том, сколько было произведено выстрелов и как велики интервалы между ними – мы бы точно знали, был ли Ли Харви Освальд один или же стреляли несколько человек.)

Если сравнивать характер визуальной фиксации окружающей действительности человеческим глазом и механическим средством (фото-, киноаппаратом, телекамерой – в таком вопросе мы не делаем разницы между этими довольно несхожими между собой механизмами), то первое, что сразу же бросается в глаза, – это бесстрастность съемочного механизма. У машин не может быть «души», мира собственных эмоций. Даже самые радикально настроенные кибернетики, создатели компьютеров, сотворенных по человеческому подобию, утверждают пока лишь то, что их детище способно мыслить, но никак не чувствовать.

Бесстрастность механической фиксации, внеэмоциональность технических средств как способа воссоздания картин внешнего мира – проблема,

которая вызывала в прошлом и продолжает вызывать по сей день немалые споры. Многие ученые делают ошибку, отождествляя фотографический способ фиксации с произведениями фотографии. Так, в одном из самых серьезных исследований природы технических искусств – книге Зигфрида Кракауэра «Теория фильма. Реабилитация физической реальности» (переведенной у нас как «Природа фильма. Реабилитация физической реальности») цитируется пространный отрывок из романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», где герой после долгого отсутствия входит без доклада в дом своей бабушки и видит ее отчужденно-беспристрастно; чувства любящего внука, всегда застилавшие взгляд, теперь молчат.

У Пруста в этом эпизоде (представляющем для писателя интерес, конечно, прежде всего с точки зрения непривычного поворота психологии героя) представлена вовсе не модель фотографии в ее целостности, как полагает Кракауэр, но только «процесс, механически происшедший на моих (героя романа. – *А.В.*) глазах при виде бабушки», который «был действительно подобен фотографическому»[1].

Интерпретируя этот эпизод, автор «Природы фильма» считает, что Пруст отождествляет фотографический метод познания жизни с произведениями фотографии и даже с личностью фотографа. Он пишет, излагая позицию писателя: «Фотограф подобен всеотражающему зеркалу; он все равно что линза аппарата»[2]. И далее опровергает эту, несомненно ошибочную, точку зрения: «Однобокость такого толкования очевидна <…> Практически такого зеркала не существует. Фотоснимки не копируют натуру, а преобразуют ее, перенося трехмерные явления на плоскость, обрубая их связи с окружающим и т.д.»[3].

После многих лет непризнания фотографии (а затем кино и телевидения) средствами коммуникации, способными обрести эстетическое значение, наступила пора, когда некоторые ученые стали обнаруживать способности к трансформации действительности, то есть основу для обретения эстетических свойств уже на уровне азов фотографической техники фиксации картин действительности. В самом деле, пространство реальной жизни обретает в кадре двухмерность. Рамки кадра придают этой жизни пространственную ограниченность. Мгновенность фиксации лишает изображение временной непрерывности, присущей явлениям жизни. Ко всем этим ограниченностям и одновременно несоответствиям

[1] *Кракауэр З.* Природа фильма. С. 38.

[2] Там же. С. 39.

[3] Там же. С. 39–40.

картины, воссоздаваемой на снимке и на экране, можно добавить много других, более серьезных, относящихся к эстетическим потенциям творчества. Однако рассуждения об ограниченностях этого рода были бы существенными лишь в одном случае: если бы человеческий глаз давал точный образ действительности. Но современная наука отрицает тождественность объективной действительности ее восприятию посредством зрения. Кроме двух компонентов процесса зрительного восприятия – реальный объект и его изображение в человеческом глазу – современная наука исследует еще один, третий компонент, который вносит существенные коррективы в картину восприятия мира человеком. Этот компонент – человеческий мозг.

«Суть дела в том, – пишет известный американский ученый У. Нейссер, – что мы видим не изображение на сетчатке – мы видим объект с помощью этого изображения. Распределение света, попадающего в глаз, доставляет информацию, для приема и обработки которой нервная система хорошо приспособлена»[1]. Вот почему «видимый мир – далеко не копия того, что происходит на сетчатке: он каким-то образом строится на основе информации, получаемой во время многих последовательных фиксаций»[2]. Расширяя теоретическую базу подобных утверждений, П. Колерс делает важное с точки зрения методологии науки заключение: «В каждом отдельном восприятии или ином субъективном переживании нет ничего, что гарантировало бы его “истинность”, то есть соответствие действительности. Суждения об истинности должны основываться на информации из других источников, дополнительных по отношению к данному восприятию или переживанию»[3].

Итак, если говорить о том, что визуальная фиксация средствами технических искусств не способна во всей точности воссоздать объективную действительность, то следует тут же добавлять (или по крайней мере иметь непременно в виду), что и зрение человека пасует перед этой задачей. Но при создании фотоаппарата (а позже – кино- и телекамеры) единственной моделью служил человеческий глаз; однако верно (в основном!) скопировав физические основы зрения, фотоаппарат ни в коей мере не смог (это – непостижимая задача для механизма любой сложности) воссоздать физиологию и тем более психологию человеческого зрения. Вот почему в итоге «фотоаппарат является копией глаза не в большей мере,

[1] *Нейссер У.* Зрительные процессы // Восприятие. Механизмы и модели. М.: Мир, 1974. С. 250–251.

[2] Там же. С. 253.

[3] *Колерс П.* Иллюзия движения // Восприятие. Механизмы и модели. С. 310.

чем крыло птицы – копией крыла насекомого. Каждый из них представляет собой продукт независимого развития, и если это развитие привело к такому сходству между глазом и фотоаппаратом, то именно потому, что тот и другой призваны решать одни и те же задачи. Особенности этого явления, которое биологи называют конвергентной эволюцией, состоят в том, что в данном случае одна эволюция биологическая, а другая техническая»[1].

В ряде характеристик и возможностей человеческий глаз, конечно же, превосходит любую самую совершенную фото-, кино-, телекамеру. Есть некоторые качества зрения, опосредованные социальным, индивидуальным, психологическим опытом человека, которые вообще не присущи камере. Но даже если говорить только о физических характеристиках, то и здесь, скажем, в восприятии световых контрастов – в ситуации, где глаз способен определить разницу в яркости в диапазоне, когда самый яркий свет сильнее самого тусклого в миллиард (!) раз, – камере еще очень и очень далеко до человека.

Но есть немало оптических показателей, в которых съемочная камера уже сейчас превосходит глаз человека. Любопытно заметить, что некоторые из этих превосходств мы не способны оценить потому, что, попросту говоря, не можем их в полной мере увидеть. Человеческий глаз обладает большой хроматической аберрацией, которая скорректирована даже в линзах недорогих любительских фото- и кинокамер. Цветовые характеристики в пределах коротких и ультракоротких волн – синих, фиолетовых и ультрафиолетовых – человеческий глаз воспринимает много хуже, нежели камера. Однако то, что способен «видеть» аппарат – ультрафиолетовую и инфракрасную части спектра, – мы не способны оценить в достаточной степени. Глаз, как известно, хорошо видит лишь небольшую часть открывающегося в поле зрения пространства – ту, что приходится на так называемое желтое пятно, центральную ямку сетчатки, – остальное же остается в области периферического зрения. Для того чтобы увидеть какую-то картину, нам приходится постоянно «двигать» глазами, как бы ощупывая происходящее по частям и складывая затем увиденное воедино. Нередко случается, что при самом внимательном разглядывании мы что-то важное упускаем из виду, так как в этот момент в поле зрения «желтого пятна» был другой, второстепенный, фрагмент происходящего.

Человеческий глаз, в отличие от объектива фото-, кино-, телекамеры, весьма подвержен всяческим – оптическим и психологическим – иллюзиям. Каждому школьнику еще из книжек Я. Перельмана по занимательной

[1] *Уолд Дж.* Глаз и фотоаппарат // Восприятие. Механизмы и модели. С. 124.

физике известны рисунки, где две совершенно одинаковые линии кажутся разной длины, а параллельные производят впечатление сходящихся – и все это из-за того, в какой контекст изображений они поставлены. Со времен Птолемея известна иллюзия «луны у горизонта». Состоит она в том, что луна, находящаяся низко, возле горизонта, кажется нам значительно крупнее, чем когда она светит высоко на небе. Ученые разных эпох и народов пытались объяснить эту иллюзию. Птолемей, скажем, считал, что предмет, отдаленный от нас зрительно наполненным пространством, кажется более далеким, нежели находящийся на таком же расстоянии, но расположенный на незаполненном пространстве, в зените. А поскольку на сетчатке эти две луны имеют одинаковую величину (другого и быть не может, так как Луна, мы знаем, имеет определенный, постоянный диаметр обращенной к нам стороны), то по законам психологии восприятия предмет, кажущийся более удаленным, будет восприниматься нами как более крупный.

Любопытно заметить, что на фотографии или на киноэкране иллюзия «луны у горизонта» исчезает, хотя, казалось бы, мы видим на одном снимке луну в чистом небе, а на другом – над горизонтом, в окружении леса и других деталей ночного пейзажа. Здесь мы снова, на другом уровне, встречаемся с важным качеством фиксации съемочных аппаратов, о котором говорилось выше, – с бесстрастностью.

Но на фотографии или на экране, где мы имеем дело с уже проделанным съемочной камерой актом механической фиксации, иллюзия исчезает. Это является лишним доказательством того, что при очень большой близости съемочной камеры к глазу результаты фиксируемого ими достаточно различны даже в случаях «простых» объектов, лишенных какого-либо социального или психологического содержания.

И еще один вывод можно сделать на материале исчезновения иллюзии «луны на горизонте» при ее фотографировании или киносъемке. Нельзя считать, что в кадре мы обращаем внимание на то же самое, что и в реальной жизни. Оказывается, каждая из этих форм зрительного восприятия мира имеет свои области, не во всем перекрывающие одна другую.

Зигфрид Кракауэр в вводной главе «Природы фильма», весьма насыщенной теоретическим содержанием, вкратце рассмотрел важнейшие качества фотографии. Там он называет четыре «склонности» фотографии и три ее «привлекательные черты». При такой неакадемической терминологии Кракауэр в «склонностях» и «привлекательных» чертах определяет важнейшие, никогда прежде, пожалуй, с такой последовательностью невысказанные качества, свойственные фотомеханической фиксации действительности.

Одна из «привлекательных черт» фотографии — «способность фотоаппарата раскрывать содержание снимка». Кракауэр говорит о том, «как мы любим рассматривать увеличенные фотографии, неожиданно находя в них новые мелкие подробности! Мы и не подозревали о них, глядя на контактный отпечаток, и, конечно, не заметили бы их в натуре»[1].

Называя это качество фотографии, Кракауэр даже не поясняет его, хотя здесь, думается, заключена одна из важнейших черт фото- (кино-, теле-) фиксации. Несколько позже, чем вышла в свет книга «Природа фильма», в 1967 году был снят Микеланджело Антониони фильм «Блоу-ап» («Фотоувеличение»), в котором эта же «привлекательная черта» фотографии стала поводом для серьезнейшего разговора, касающегося и эстетики, и гносеологии, и философии искусства. Ситуация, рассказанная в картине, состояла именно в том, что не замеченное глазом человека стало вдруг заметным на фотоснимке при сильном увеличении.

Герой фильма делает в парке фотоснимки, не ставя перед собой каких-либо специальных целей; он увидел парочку влюбленных и с привычным для профессионального репортера автоматизмом запечатлел ее на пленку. По характеру работы герою фильма, фотографу, снимающему и социальные репортажи, и рекламные фотографии, отдельные фиксации-снимки чаще всего нужны лишь как материал для дальнейшей работы, для создания некоего художественного целого. Герой, возможно, нажал спусковую кнопку камеры для того, чтобы когда-нибудь в будущем использовать вид красивого английского парка с оживляющим его пятном – людьми на заднем плане – для какой-нибудь своей рекламной композиции. Но всякий снимок является одновременно и документом – и оказавшаяся в кадре женщина решила сделать все, чтобы получить у фотографа снятую пленку. Когда герой фильма стал рассматривать сделанные им кадры, то обнаружил на заднем плане, в тени деревьев, нечто, похожее на руку, держащую пистолет. Придя ночью в парк, он обнаружил там труп и подумал, что женщина и ее спутник, возможно, причастны к этому преступлению. Наутро, правда, труп исчез.

Если до этого у одного и того же снимка можно было обнаружить два значения (для фотографа – полуфабрикат, материал для его последующих работ, для женщины – компрометирующий документ, удостоверяющий ее пребывание в парке с мужчиной), то теперь он приобрел и третье – стал свидетельством преступления.

[1] *Кракауэр З.* Природа фильма. С. 48.

Так случилось (и это характерно для фотографической, кинематографической и телевизионной фиксации вообще), что, ставя перед собой одну задачу, автор снимка, сам того не желая, решает и другие. Для подтверждения своего подозрения фотограф делает сверхувеличения со снятого негатива – гигантские листы фотобумаги заполняют стены его студии от пола до потолка.

Однако такое увеличение с пленки, предназначенной для миниатюрных камер, имеет свои недостатки: вся фактура снимка превращается в подобные мириадам звезд скопления точек-зерен, контуры предметов расплываются, все живое и неживое на фотобумаге приобретает одинаковую форму «атомизированной фотоматерии». Затененный участок под деревьями парка в сверхувеличении приобретает таинственную неопределенность: в нем можно узнать очертания руки с пистолетом, но вместе с тем – и любые другие. В зерне сверхувеличения, как в облаках на небе, создающих прихотливый узор, фантазия зрителя способна прочесть очень многое.

От неведения, с которого фотограф начинал во время съемки, через подозрение, возникшее при просмотре негатива, он приходит в итоге к мало что способному дать альтернативному выводу: факт убийства при подобном увеличении оказался доказанным в той же степени, что и опровергнутым. Присущее фотографии, по словам Кракауэра, ощущение неопределенности содержания здесь доведено до предела.

Пожалуй, неопределенность фотографии в фильме в известной мере преувеличена. Вернее, из нее сделаны неправомерно расширительные выводы.

Увеличение, рассматривание деталей снимка, постижение всех его не сразу постигаемых деталей – все то, что всегда приводит к обогащению жизненного содержания, автором фильма интерпретировано, скорее, как свидетельство не столько неопределенности, сколько непостижимости тайного смысла механической фиксации.

Фильм Антониони заставляет вспомнить один из самых первых дагеротипов 1839 года, года рождения фотографии, сделанный самим Дагером, – «Парижский бульвар». Это первая в мире фотография, изображающая живое существо. Длительные экспозиции той поры не позволяли запечатлеть на снимке оживленную толчею пешеходов и экипажей на бульваре. Лишь один неизвестный парижанин, задержавшийся на углу, чтобы воспользоваться услугами чистильщика обуви, оказался запечатленным на века. Правда, и его фигура передана в достаточно зыбком контуре, хорошо получились одни только ноги, которые из-за особенности ситуации были более неподвижны.

Питер Поллак, автор богато иллюстрированной «Истории фотографии», дал фрагмент этой детали дагеротипа в большом увеличении[1], и, признаться, зыбкое видение первого в истории человека, запечатленного с помощью механического средства, чем-то напомнило сверхувеличение из фильма Антониони. Различий при этом было немало – и существенных. Во-первых, «драматургия» произведения Дагера, в отличие от фильма, была основана на обстоятельствах подлинных, а не придуманных. Во-вторых, ситуация в фотографии, использованной в фильме, построена специально «от обратного хода», с тем чтобы тайна не была с легкостью разгадана: она не столько связана с природой светописи, сколько с законами детективного жанра. В дагеротипе «Парижский бульвар», напротив, увеличение, как и следовало ожидать, помогает постижению снимка. В-третьих, наконец, увеличение в «Блоу-ап» не приближает, а, напротив, удаляет нас от раскрытия тайны, в произведении же Дагера при сохранении тайны ряда обстоятельств значительная часть из них раскрывается.

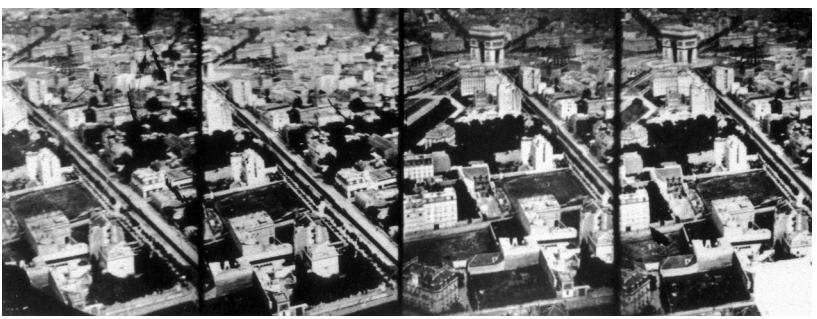
Так же, как и герой фильма Антониони, Дагер, снимая бульвар, менее всего думал, что самым интересным в готовом отпечатке окажется фигура прохожего, остановившегося почистить башмаки. Этот господин – открытие не столько Дагера, сколько дагеротипии. Бесстрастность и полнота, с которыми фиксируется действительность на фотографии, нередко оказываются неожиданными не только для зрителей, но и для самого автора. Дело в том, что эти два качества, присущие механической фиксации, как бы приглашают зрителя войти в воссозданный мир и двигаться, жить в нем, искать объяснений многим увиденным обстоятельствам. В отличие от живых картин мира, постоянно изменяющихся и поторапливающих наше восприятие их, картины, зафиксированные механически, дают нам возможность и время вжиться в них, снова и снова вчитываться в их содержание, вникать в детали, производить своего рода исследования и розыски – одним словом, чувствовать себя не только зрителями, но и в определенном смысле если не интерпретаторами, то по крайней мере расшифровщиками увиденного.

Сам факт того, что фотомеханическая фиксация вырывает определенный фрагмент целого, строго ограниченный рамками пространства и времени, стимулирует наше отношение к фотографии и родственным ей кино и телевидению как к пристальному взгляду на отрезок действительности. В контексте человеческой культуры механическая фиксация тем самым обретает значение орудия познания.

[1] *Pollack P.* The Picture History of Photography: From the earliest beginnings to the present day. London: Thames & Hudson,1963. P. 43.

Поэтому, наверное, не случайно, что не художник, а именно фотограф первым запечатлел вид Земли с воздушного шара. Художник, собственно говоря, мог бы позволить себе сочинить такую картину задолго до появления средства, с помощью которого человек поднялся высоко в воздух. Однако такое «видение» при множестве достоинств не обладало бы одним немаловажным качеством — подлинностью. Парижский фотограф Надар, поднявшийся в 1859 году над родным городом и запечатлевший его с высоты, был менее всего движим желанием создать эстетически выразительную композицию (знаменитые портреты Надара превосходили в художественном отношении этот снимок, сделанный с воздушного шара, во множество раз). Его волновала способность фотофиксации к еще одной форме познания мира: если в портретах Надар давал микрокартину Парижа, то в съемке с воздушного шара – его макрокартину.

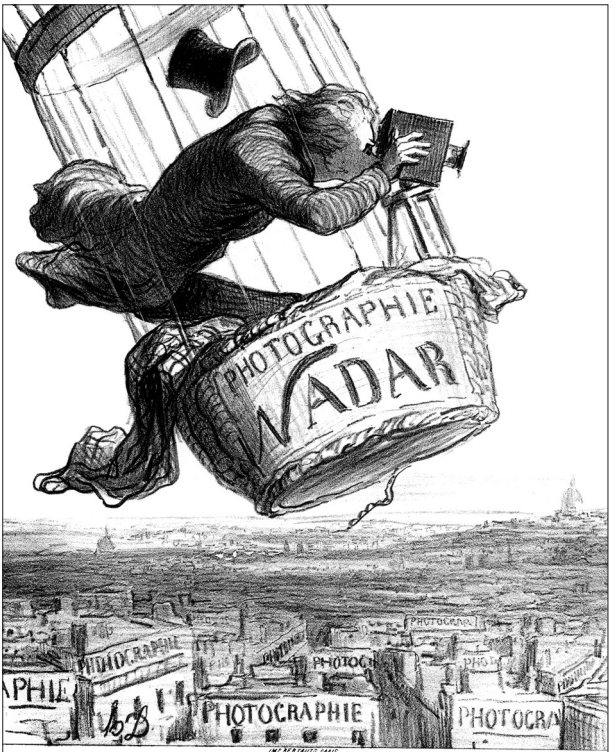
Любая механическая фиксация как таковая весьма далека от того, чтобы претендовать на эстетическое значение. Но пафос познания мира становится серьезной заявкой пути фотографии, открытой снимком Надара, как пути поиска своего выразительного языка.



**Надар**
**Вид на Париж с воздушного шара**. 1868
Университет Брауна, Провиденс, США

Недаром Оноре Домье в литографии — дружеском шарже на Надара изобразил его с фотокамерой в гондоле воздушного шара и сопроводил это надписью: «Надар поднимает фотографию до высоты искусства».

В самом деле, то, что на первых порах было лишь необычным взглядом механической камеры, способом расширить диапазон визуальных возможностей человека, через несколько десятилетий, став орудием в руках людей, ощущающих эстетические потенции подобного отношения к натуре, обрело художественное значение. Можно привести в пример




**Оноре Домье**
**Надар поднимает фотографию до высоты искусства**. 1862
Литография

многие снимки Александра Родченко – замечательного художника и фотографа, сделанные им в 1920-е годы («Дом на Мясницкой улице», 1927; «Брянский вокзал», 1927), работы Ласло Мохоя-Надя («Вид с берлинской радиобашни», 1928), некоторые кадры фильмов Дзиги Вертова… Хотя следует отметить, что открытые с помощью фотографии новые ракурсы еще в XIX веке были подхвачены художниками-новаторами и стали одной из характерных черт произведений импрессионистов («Голубые танцовщицы», «Балет в Парижской опере» Эдгара Дега, «Улица Халеви, вид с шестого этажа» Гюстава Кайботта, «Бульвар Капуцинок в Париже» Клода Моне).

В наши дни, когда с помощью реактивной авиации и спутников съемочная камера забралась в заоблачные выси, ее взгляд на Землю оттуда сулит новые – и неожиданные – художественные открытия. Назовем, например, работы Валентина Лебедева – бывшего штурмана, летавшего на тяжелых бомбардировщиках. Его съемки, сделанные в воздухе, поражают эпическим, целостным взглядом на мир. А ведь и здесь все начиналось, как и у Надара, с обыкновенной фотофиксации Земли с реактивного лайнера, когда в просветах между облаками видна была далекая-далекая Земля, составлявшая пеструю, до удивительности похожую на произведения беспредметной живописи мозаику пятен.

О превращении качеств фиксации в художественный язык, об обретении ими эстетических качеств речь пойдет в следующих главах. Здесь же хочется показать те качества самой механической фиксации, которые, составляя ее своеобразие и суть, способны в дальнейшем проделать эволюцию в сторону художественного творчества. Речь идет о тех качествах механической фиксации, которые не столько повторяют то, что было известно в других выразительных формах (скажем, в графике и живописи), сколько формируют язык, соответствующий природе технических видов творчества.

Исследование пространства посредством механической фиксации имеет не только количественный аспект. Он был приведен в пример как наиболее очевидная, бросающаяся в глаза форма овладения съемочным аппаратом неведомыми человеческому глазу пространственными масштабами. Пределом в развитии этой тенденции прежде была, наверное, съемка обратной стороны Луны, произведенная камерой на советском спутнике, облетевшем это небесное тело: никогда и никем не виданное зрелище стало доступно человечеству благодаря механической фиксации. Затем в 1990 году зонд «Вояджер-1» сделал знаковый снимок известный под названием «Бледно-голубая точка», зернистое изображение, на котором Земля выглядит крошечной, ничем ни примечательной точкой во Вселенной. Сейчас растиражированные снимки, сделанные телескопом «Хаббл», являют любому желающему виды на другие галактики и туманности, недоступные прежде нашему зрительному опыту (здесь можно вспомнить, вероятно, самую его известную фотографию «Очень глубокий космос Хаббла» 2003 года, где на одном снимке запечатлено примерно 10000 галактик).

Противоположная тенденция – фото- и киносъемка сверхмалых пространств с помощью электронного микроскопа. Здесь уже (притом, что сами снимки, в особенности сделанные в цвете, способны пленить наше воображение) исследовательские способности камеры выступают «в чистом виде», служа по преимуществу целям науки.

Наряду с количественными возможностями в овладении пространством механическая фиксация двигалась и в направлении постижения качественных характеристик. Говоря иными словами, камера довольно скоро обрела способность не только «транслировать» пространство, но и «транспонировать» его. Мы тут имеем в виду отнюдь не индивидуальные усилия тех или иных авторов, а свойства фиксации как таковой, способности самой техники. Путем к такой переработке пространственных характеристик послужила возможность камеры менять свой механический «глаз», то есть объектив, вернее, его фокусное расстояние. Если первые объективы были по своим принципиальным качествам ориентированы на возможности человеческого глаза и приближались к тому фокусному расстоянию, которое обеспечивает хрусталик в нашем глазу, то затем от этого «нормального» фокусного расстояния изменения пошли в обе стороны: как удлинения его, так и сокращения.

Множество чисто научных и технических трудностей пришлось преодолеть оптике и механике, прежде чем удалось изготовить объективы, удовлетворяющие требованиям съемок, а затем и достаточно недорогие – для профессионалов и любителей. Нас здесь, впрочем, интересует другое: способность разнообразной по своему фокусному расстоянию оптики придать кадру несхожий характер в воссоздании пространственных отношений.

При всем том, что мы говорим (и, наверное, в целом совершенно справедливо) о беспредельных возможностях человеческого зрения, конкретные способности глаза в воссоздании, скажем, сцен, происходящих на значительном удалении от нас, весьма невелики. Уже на расстоянии десятка метров мы не очень хорошо разбираем черты лица, а со ста метров можем и вовсе не узнать хорошо знакомого человека. Поэтому-то камера, снабженная объективом, воспроизводящим фокусное расстояние человеческого глаза, всесильна в пределах двух-пяти метров; все, что превосходит эту дистанцию, оказывается снятым общим планом.

И если для пейзажа или некоторых видов репортажных съемок общий план вполне подходит, то портрет или жанровая сцена, происходящая хотя бы в некотором отдалении от нас, явно сопротивляются требованиям объектива. И напротив, почти все, что расположено ближе полутора-двух метров к съемочной камере, оказывается недоступно ее зрению, подобно тому как мы не способны читать книгу, если поднести ее слишком близко к глазам.

Итак, камера обрела способность смотреть на мир не только тем механическим «глазом», который силится воспроизвести качества глаза человеческого, но и двумя принципиально новыми для людей

«глазами» – один с более длинным, другой с более коротким фокусным расстоянием.

Естественно, новые объективы дали целый ряд практических преимуществ, касающихся условий фото-, кино- и телесъемки и способности «овладеть» натурой в случаях, когда она «неудобна» для так называемого нормального (с фокусным расстоянием в 50 мм) объектива. Возвращаясь к фильму «Блоу-ап», можно сказать, что герой стал жертвой того, что у него в камере во время съемки в парке был поставлен 50-миллиметровый объектив. Если бы фотограф пользовался одним из длиннофокусных объективов, то никаких сомнений по поводу того, что находится вдали, в тени деревьев, у него не было. Короткофокусные объективы, напротив, очень нужны, когда речь идет о съемках в тесных помещениях с большим числом людей. Широкий угол «взгляда» механического (или электронного, если речь идет о телевизионной передающей камере) глаза на жизнь обеспечивает очень большую «вместимость» кадров, сделанных с помощью объективов с коротким фокусным расстоянием.

И длиннофокусные телеобъективы, и широкоугольники воссоздают пространство в непривычном для человеческого глаза виде. Нередко нас удивляют снятые телеобъективом на общем плане автомобили на улицах города, кажущиеся сплющенными и наползающими друг на друга на ходу. Еще больше искажаются пропорции предметов и людей при съемках широкоугольником.

В середине XX века в связи с успехами таких наук, как оптика и механика, появилось немало новых широкоугольных объективов – вплоть до сверхкороткофокусного, так называемого рыбьего глаза. Непривычность картины, которую дает подобный объектив, активно используют в своем творчестве не только профессионалы, но и любители. Эффектность этих снимков строится на нашем безграничном доверии к ощущениям, которые дает наш глаз. Моделью, с которой мы сравниваем фото-, кино- и телекадры, делая строгий вывод о нарушении пространственных отношений, является не сама действительность, а ее зрительный слепок, полученный с помощью нашего глаза. А глаз, как и любой оптический прибор, не воссоздает действительность в натуре, но лишь дает ее изображение, построенное по определенным, достаточно условным правилам. Перспективное сокращение, точка схода, сферическая и хроматическая аберрации – все это свойства нашего зрения, а отнюдь не самой действительности. История живописи наряду с наиболее распространенной, приближающейся к возможностям человеческого глаза перспективой, которую называют прямой или линейной, знала немало других. Вспомним, например, «сферическую перспективу» картин К. Петрова-Водкина

или пространственные решения картин древнекитайских художников. Поэтому, говоря о кадрах, сделанных с помощью широкоугольника или телеобъектива, мы должны понимать, что они нарушают всего лишь одно из пониманий пространства, не менее условное, чем все остальные.

Учитывая, однако, весьма большую разницу пространственного воплощения в тех случаях, когда фиксация производится одним из трех основных типов объективов (и отбрасывая, как было условлено, все типы решений, связанные с сознательным желанием автора решать собственно эстетические задачи), необходимо иметь в виду качество самого фиксируемого объекта, его особенности. Существенным, хотя и не столь легко определяемым критерием служит реальная пластика самого объекта.

Есть еще одно немаловажное обстоятельство, о котором следует сказать. История изобразительного искусства показывает, как сколько-нибудь новая пространственно-пластическая система на первых порах вызывает немалые трудности как в создании, так и в восприятии. Художникам трудно бывает освоить и сделать ее естественным способом выражения волнующих их идей, а зрителям еще более сложно оказывается понять этот язык, увидеть в нем за внешней непривычностью и даже странностью глубокую, органическую связь с новым общественным содержанием.

То же самое фактически происходит в фото-, кино-, телевизионной системе фиксации пространства. Сначала оно «не дается» приверженцам широкоугольника, однако сам объектив (и тем более положенная в его основу оптическая система воссоздания внешнего мира) в этом вовсе не виноват. Затем постепенно нащупывается обоснованность фиксации пространства посредством короткофокусной оптики. И тут же наступает черед зрителей: они не сразу, с немалым трудом для себя, осваивают непривычную пластику, перестают замечать «странность», видят не только слабости ее, но и некоторые преимущества перед остальными оптическими системами. Такова, наверное, диалектика развития всяких форм связи природы и человека, даже таких, как механическая фиксация с помощью фото-, кино-, телекамеры.

Первое – и самое яркое, бросающееся в глаза – качество, выделяющее фотографию, кино и телевидение среди прочих форм творчества, – это жизнеподобие создаваемых ими картин действительности. Есть немало синонимов этого понятия: достоверность, подлинность, реалистичность, документальность и т.д., однако мы предпочитаем употреблять более простодушный, далекий от научных дефиниций термин, чтобы избежать шлейфа оценочных представлений, сложившихся вокруг названных выше. Вместе с тем выбранный нами термин звучит несколько

старомодно, и в этом, признаться, есть также определенный замысел. В отличие от возникших сравнительно недавно в связи с разного рода эстетическими определениями терминов (таких, как реалистичность, документальность), а также от понятий, таящих в себе возможность альтернативных толкований (подлинное – фальшивое, достоверное – ложное), «жизнеподобие» обладает необходимой незамутненностью содержания, позволяет толковать его в связи с природными свойствами искусства в целом и шире – художественного сознания человека.

Нетрудно заметить, что вся многовековая история творчества, начиная от наскальных изображений в эпоху первобытного искусства и кончая всеми формами изобразительного искусства наших дней, имеет прямое отношение к проблеме жизнеподобия. Магические цели, стоявшие перед первобытными художниками, вполне согласовывались с необходимостью жизнеподобного изображения тех животных – мамонтов, оленей, антилоп, – на которых охотились наши далекие предки. Нет, конечно, никаких свидетельств, дошедших до нас от тех времен, однако можно предположить, что для первобытных охотников и для создателей сцен охоты, высеченных на скалах-стенах пещер, в которых они обитали, картины эти выглядели предельно живописными. Такой вывод можно сделать на основании многочисленных свидетельств, сохранившихся от более поздних эпох: Античности и Средневековья, Ренессанса и XVIII века. Характерно, что одним из самых распространенных, можно сказать универсальных, принципов оценки художественного произведения (прежде всего в изобразительных искусствах, а затем и в литературе, и в театре) выступало понятие жизнеподобия. Достижение жизнеподобия рассматривалось и самими художниками, и их публикой как одно из важнейших достоинств произведения.

Конечно, это лишь одна линия развития искусства. Мы не отрицаем наличие другой, связанной с развитием более или менее очевидной условности. Однако в данной работе для нас принципиально сосредоточение на проблемах жизнеподобия в искусстве.

Любопытно сравнить высказывания, отдаленные друг от друга тысячелетиями и вместе с тем основанные на одних и тех же критериях: в пору расцвета искусства Древней Греции и эллинистического Рима критерий жизнеподобия применялся в оценках художественной практики почти так же широко и постоянно, как и в XIX веке. Вместе с тем нетрудно заметить, что степень приближения к натуре, характерная в разные эпохи развития искусства для его произведений, весьма неодинакова. Сравнение шедевров, созданных в те или иные периоды художественной истории, показывает, что понятие их жизнеподобия постоянно менялось.

Притом, в значительной мере это качество зависело от художественных вкусов, господствовавших в обществе, были периоды возврата к давно забытым представлениям. В целом эволюцию жизнеподобия искусства можно рассматривать как поступательный процесс, в котором шаг за шагом художественное сознание двигалось по пути приближения к натуре.

Можно задать вопрос: если стремление к жизнеподобию свойственно искусству в силу самой его природы, то почему все-таки столь медленной была эволюция в течение тысячелетий истории творчества? Тут необходимо одно важное разъяснение. Сравнение произведений ранних исторических эпох, объявляемых современниками верхом возможного жизнеподобия (а таких суждений можно найти великое множество), убедительно показывает, как менялись критерии этого принципа. Даже на протяжении ограниченного времени, например жизни одного поколения, те явления искусства, которые, казалось, обладают предельным, граничащим с натурализмом жизнеподобием, через ряд лет, в связи с появлением еще более жизнеподобных произведений, выглядят в достаточной мере условными.

Можно сослаться на пример Московского Художественного театра. Рождение этого театра зрителями и многими критиками воспринималось как последовательное и принципиальное движение сценического искусства в сторону неведомого прежде реализма. Некоторые оппоненты Станиславского и Немировича-Данченко вменяли им в вину радикализм, выходящий за пределы допустимого на театре, обвиняли их в натурализме. Однако прошло время – и мхатовские постановки даже в радиозаписи кажутся нам довольно условными, манера игры замечательных актеров по сравнению с нынешними представлениями о жизнеподобии сценических воплощений выглядит откровенно театральной. Подобных примеров из области искусства можно привести довольно много. Они подтверждают определенную тенденцию в развитии художественной культуры: несмотря на то, что жизнеподобие в искусстве постоянно возрастает и, кажется, вот-вот достигнет предела, тем не менее «зазор» между художественными произведениями и реальностью продолжает сохраняться в неизменном виде. Здесь происходит нечто подобное постижению человечеством абсолютной истины: движение к этой цели постоянно, однако она принципиально неисчерпаема.

Добытое в процессе познания становится в итоге истиной относительной. Действительно, наряду с развитием выразительных средств искусства в постижении жизнеподобия развиваются и наши представления о действительности, ее сложности и многообразии. Теперь в понятие реальности, отражаемой искусством, стали входить такие ранее неведомые

ему области, как сложная внутренняя работа сознания, воображения и фантазии человека.

Таким образом, понятие жизнеподобия, как, впрочем, и остальные формы осмысления процессов, происходящих в сфере художественной культуры, опосредовано целым рядом переменных величин, к которым относятся кроме объективных факторов (изменения, происходящие в природе и общественной жизни, в человеке) еще и субъективные (формы самосознания человека, художественные вкусы времени и т.д.). В результате понятие жизнеподобия, в которое входит, казалось бы, такой определенный и вполне объективный критерий, как «жизнь», оказывается на деле весьма относительным. Эту идею высказывает в своей работе «Дегуманизация искусства» Ортега-и-Гассет, когда говорит о том, что реалистическое искусство всегда остается фальшивым.

Нетрудно заметить, что размывание определенности термина происходит как в одну, так и в другую сторону. Говоря иначе, наряду с явлениями искусства, которые утрачивают еще недавно присущее им качество жизнеподобия, можно наблюдать и случаи, когда произведения, вроде бы далекие от него, неожиданным образом начинают его обретать. В связи с этим приведем свидетельство друга Пикассо, художника и фотографа Брассая. «Летом 1909 года, – писал он, – Пикассо поехал в Орта де Сан-Хуан в Испании. Там он рисовал степные поселения, построенные в форме кубов арабско-средиземноморского происхождения. Три таких "кубистских" ландшафта – ибо это и было началом кубизма – приобрела Гертруда Стайн и выставила их в своем салоне. Гости кричали "Ужас!", но Пикассо и Фернанда сфотографировали эти же деревни и дали отпечатки Гертруде Стайн. Когда посетители смеялись и протестовали, она доставала эти фотографии и говорила: "Вы, конечно, можете сказать, что эти ландшафты слишком реалистичны – и не ошибетесь. Но нельзя ругать эти картины за их фотографическую точность"»[1].

Конечно, жизнеподобие кубистских пейзажей раннего Пикассо было результатом случайности, вернее, редкостного совпадения картин природы с художественными устремлениями живописца-авангардиста. Много позднее, уже в послевоенное время, когда в быт вошли лайнеры гражданской авиации, летающие на десятикилометровой высоте, люди обратили внимание, что картины Земли, открывающиеся из иллюминаторов самолетов, похожи на картины художников-беспредметников. Конечно, всерьез говорить о жизнеподобии абстрактной живописи не приходится хотя бы потому, что возможность взглянуть на землю с больших высот

[1] *Брассай.* Пикассо и фотография // Советское фото. 1968, № 4. С. 24.

открылась почти через полвека после появления первых беспредметных полотен. Кроме этого, понятно, даже самое похожее на виды земли с заоблачных высей полотно не есть жизнеподобное воссоздание этого куска природы.

Итак, все попытки «рукотворных» видов искусства достигать максимального жизнеподобия оборачиваются лишь относительными достижениями: каждый шаг вперед на этом пути нейтрализуется эволюцией в представлениях публики о границах реализма в искусстве. Радикальным обстоятельством в эволюции постижения искусством этого качества стало изобретение фотографии в 1830-х годах.

По поводу появления фотографии (а вслед за нею – кино, а также телевидения) как средства изображения реальной действительности нередко в западной науке высказываются взгляды, выраженные в наиболее лаконичной форме Андре Мальро: «Это всего лишь самый развитый аспект изобразительного реализма, принцип которого возник в эпоху Возрождения и нашел свое наиболее полное выражение в живописи барокко»[1]. В работах профессора Бостонского университета искусствоведа Сэмуэля Эджертона, эта мысль нашла дальнейшее развитие[2]. По мнению ученого, линейная ренессансная перспектива стала не только важным шагом на пути развития реалистического искусства, но и, «несомненно, подготовила западноевропейскую цивилизацию к вступлению в эпоху открытий конца XV века»[3]. С. Эджертон идет еще дальше, полагая, что «Запад с такой стремительностью стал в XVI веке обгонять в своем развитии весь остальной мир», в частности Китай и мусульманский Восток, которые «на протяжении почти всего Средневековья шли впереди в области науки и техники», потому именно, что овладел прямой (линейной) перспективой»[4]. В русле этих рассуждений фотография, основанная на ренессансных принципах перспективы, действительно, лишь развивала то, что было открыто более четырехсот лет назад итальянскими художниками.

Однако в контексте наших интересов, связанных со становлением творческого метода технических искусств, появление фотографии знаменательно не столько продолжением развития оптических принципов видения действительности, обнаруженных в эпоху Ренессанса, сколько

[1] Цит. по: *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 41.

[2] *Edgerton S. Jr.* The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective. New York: Basic Books, 1975.

[3] Ibid. P. 104–105.

[4] Ibid. P. 105.

возникновением безлично-механического способа фиксации картин окружающего мира. Пользуясь теми же самыми средствами линейной перспективы, что и живопись, фотография совершила принципиальный, качественный скачок в процессе постижения натуры. Глубоко прав был Андре Базен, когда писал в своей статье «Онтология фотографического образа»: «Как бы ни был искусен художник, его творчество всегда несет на себе печать неизбежной субъективности. А потому изображение ставится под сомнение самим фактом присутствия человека. Самое главное при переходе от барочной живописи к фотографии заключено не в простом техническом усовершенствовании (кино еще долго будет отставать от живописи в передаче цвета), но в психологическом акте: стало возможным полностью удовлетворить нашу потребность в иллюзионном сходстве посредством механического репродуцирования, из которого человек исключен. Решение было заключено не в результате, но в генезисе»[1].

Мы не станем здесь воссоздавать картину резкого общественного неприятия притязаний фотографии на эстетическое творчество в первые десятилетия ее существования: нас интересуют прежде всего те качества фотографического языка, которые нашли продолжение в кино и телевидении. Впрочем, именно эти свойства фотографического изображения, как известно, вызывали наибольшие возражения. Механический, «нерукотворный» характер получения изображения-отпечатка довольно долгое время считался самым тяжким грехом фотографии, навсегда преграждающим ей путь на Парнас. В отношении проблемы жизнеподобия в искусстве это обстоятельство имеет первостепенную важность.

Радикальное решение проблемы достижения жизнеподобия, предложенное фотографией, сразу же вызвало резкие возражения со стороны художников и эстетиков. В чем тут дело? Есть ли принципиальная разница в целях, которые ставили перед собой «рукотворные» искусства в постижении многообразия реальной действительности, и задачах, выполняемых съемочной камерой в фотографии, кино и телевидении? Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо обратить внимание на особенности изобразительности (с точки зрения ее жизнеподобия), создаваемой съемочной камерой.

Возможности оптики, механики, химии, электроники позволяют при съемке объектов реальной действительности получать изображения очень высокой степени жизнеподобия, недостижимой чаще всего средствами традиционных искусств. Она складывается из ряда компонентов. Первый – пространственная непрерывность изображения, переданного

[1] *Базен А.* Что такое кино? С. 43.

камерой в регистрационно полном виде. Говоря иначе, камера фиксирует в равной степени подробно всю картину предметов и явлений, входящих в пределы видимости аппарата. Правда, известно, что даже у самого совершенного съемочного (или передающего) аппарата зрение далеко не безукоризненно. Оно определяется фокусным расстоянием объектива, вне которого находятся зоны, недостаточно четко просматриваемые. Михаил Ромм однажды язвительно заметил, что киноаппарат «подслеповат». Но человеческий глаз обладает целым рядом подобных недостатков, в частности, все, что не попадает в зону зрения так называемого желтого пятна сетчатой оболочки, оказывается нами увиденным «вне фокуса».

И все же даже во внефокусном изображении картина, создаваемая механической съемочной камерой, обладает очень высокой степенью жизнеподобия, в значительной степени построенного на имитации способностей человеческого глаза. Это обстоятельство связано с тем, что наиболее естественными воспринимаются изображения, полученные с помощью объективов, фокусное расстояние которых близко к человеческому зрению. Критерием жизнеподобия выступает человеческий опыт, в данном случае, когда речь идет о жизнеподобии внешнем, – наш глаз. И недостатки глаза, по понятным причинам, не ощущаются нами как что-то выходящее за пределы нормы, в то время как попытки «улучшить» изображение по сравнению с тем, что дает нам зрение, вызывают определенный зрительный дискомфорт.

Мы остановились на этом вопросе для того, чтобы не возвращаться более к теме «правильности» – в строгом смысле слова – картины, создаваемой съемочными камерами в фотографии кино и телевидении. Каждый из этих аппаратов, притом что в течение полутора веков происходит постоянное усовершенствование их качеств, имеет начало недостатков, регистрируемых нашим глазом. Однако для разговора о качестве жизнеподобия создаваемых с помощью съемочных аппаратов изображений это обстоятельство не имеет решающего значения. Ведь даже весьма несовершенные картинки, получаемые на ранних дагеротипах, поражали воображение современников, избалованных знакомством с шедеврами реалистической живописи Ренессанса и более поздней поры. Та же самая история повторилась более полувека спустя, во время появления кинематографа.

Уже сделалась легендой история о первых зрителях лент Люмьера, которые принимали изображение, появившееся на экране, за натуру и соответственно реагировали на него. Свидетельства, содержащиеся в мемуарах кинематографистов, могут показаться преувеличением, понятным в устах влюбленных в свое ремесло и верящих во всесилие экрана

людей. Но такие же признания можно найти и в современной появлению кино на культурной арене прессе. Вот, скажем, свидетельство профессора Л. Мороховца, опубликованное в 1897 году, спустя год после появления кинематографа в России. «Кто наблюдал, – писал он, – публику при созерцании ею сцен кинематографа, тот вспомнит, что видел людей, живших сценами кинематографа. А крик ужаса, не раз вырывавшийся из среды публики при виде быстро надвигавшегося поезда, несшегося прямо в публику!.. Никогда и ничего подобного художество и не видало!»[1]

Действительно, история искусства не была еще знакома с подобными способами изображения жизни «в формах самой жизни». Весьма существенно то обстоятельство, что в восприятии зрителей фотографии, кино и телевидения прочно укрепилась связь между изображением и его первоисточником, предметной средой. Иначе говоря, смотря на фотографию или наблюдая киноизображение, человек знает, что снятое – это не вымысел автора, а слепок реального, существующего на земле. И первые зрители люмьеровской программы, конечно же, страшились реального поезда, стремительно надвигавшегося на них.

Здесь мы подходим ко второму компоненту, характеризующему изображение, получаемое с помощью съемочной техники. «Одна из специфических особенностей фотографии, – читаем мы в книге по фотокомпозиции, – состоит в том, что для получения фотографического изображения объекта последний должен в момент съемки находиться перед объективом съемочного аппарата. С такого рода обстоятельствами не встречается ни один художник, работающий в других областях искусства»[2]. Этот постулат, звучащий почти наивно из-за своей самоочевидности, заключает в себе весьма существенное для понимания природы технических искусств обстоятельство. Конечно же, он относится не только к фотографии, но и к остальным техническим искусствам.

Предметно-событийная прямая связь, устанавливающаяся между жизненной первоосновой и изображением в искусствах, которые одновременно являются и средствами массовой коммуникации, – это важный момент в установлении жизнеподобия. Более того, возникающий в процессе этой связи автоматизм позволяет зрителю фактически идентифицировать изображение с предметом, ставшим его первоосновой. На этом качестве построено привычное зрительское восприятие фотографии как подлинного документа.

[1] *Мороховец Л.* Фотограф-любитель как художник // Фотографическое обозрение. 1897, № 3. С. 4.

[2] *Дыко Л., Головня А.* Фотокомпозиция. М.: Искусство, 1955. С. 18.

В фотографии связь между предметом и его изображением кажется более простой и прочной, нежели в кино. Бурное развитие игрового кинематографа, превращение его в самое распространенное и влиятельное зрелищное искусство нарушили незыблемость устойчивой психологической связи, существующей между жизненным явлением и его экранным отражением. Теперь лишь самые наивные зрители склонны к отождествлению актера с исполняемой им ролью. Однако еще в сравнительно недавнее время такое восприятие киноискусства было весьма распространенным.

«Публика 30-х годов, – писал много позже Борис Бабочкин, – вообще не воспринимала Чапаева как произведение киноискусства, она воспринимала его как жизненный факт – несомненный и реально существующий. Если повторить выражение некоторых критиков – "чудо Чапаева", – то это чудо заключалось именно в этом необъяснимом, непонятном, странном и неповторимом обстоятельстве: "Чапаев" для зрителей 30-х годов, или, во всяком случае, для громадного большинства этих зрителей, был не фильмом – заранее придуманным, подготовленным, срепетированным, а потом снятым на пленку. Это был подлинный, несомненный и реальный кусок жизни, захватывающий и трагический; а если он возник передо мною, зрителем, сейчас на экране, если я, зритель, очнувшись, начинаю понимать, что сижу в кинотеатре, что сейчас не 1919, а 1934 или 1935 год, то все это просто необъяснимое волшебство, которого я не понимаю, да и не хочу понимать и объяснять»[1]. Ситуация, описанная Бабочкиным в отношении фильма «Чапаев», характеризует массовое восприятие кинозрелища. Есть тут, конечно, кое-что от особенностей коллективной психологии, которой известны законы подобных отождествлений. Но в отличие от эмоций, возникающих, скажем, на стадионе, здесь «провокатором» их, несомненно, выступает особое кинематографическое жизнеподобие.

Четкая, однозначная связь между изображаемым явлением и его восприятием по законам полного жизнеподобия в игровом кинематографе постепенно сформировалась в понятие выразительного языка, способов и правил построения художественного целого. Нередко бывает так, что даже профессионалы-критики недоумевают по поводу тех или иных творческих решений, выбивающихся из привычных правил, основанных на неизменной вере в кинематографическое жизнеподобие.

Напомним известный эпизод из фильма Александра Довженко «Арсенал», в котором расстреливаемый в упор рабочий Тимоша продолжает оставаться целым и невредимым. Хорошо знакомые зрителям по жизненному опыту и по другим кинопроизведениям зависимости

[1] *Бабочкин Б.* Через тридцать лет // Новый мир. 1964, № 11. С. 164.

(если стреляют, да еще с такого близкого расстояния, то человек должен быть убит или по крайней мере ранен) здесь очевидно нарушены. Никаких «подсказок» для зрительского толкования увиденного режиссер не дает. Характерно, что критика долгое время трактовала это творческое решение режиссера как отступление от кинематографического реализма. Затем, уже после кончины Довженко, когда имя его было занесено в пантеон художественной киноклассики, этот же эпизод из «Арсенала» стали – без каких-либо дополнительных аргументов – оценивать как замечательное достижение кинореализма.

Был еще один, наверное, наиболее верный путь – трактовать этот эпизод как символ бессмертия революции. Однако такому пониманию столь резкого отхода от привычного кинематографического жизнеподобия заслон поставил сам Довженко, который в известном своем выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников кино в январе 1935 года заявил: «Говорят и посейчас о символике “Арсенала”. Я заявляю, что никогда не думал о символах, и даже тогда, когда расстреливают и не могут расстрелять моего героя, у меня была та нужная доля творческого простодушия, которая мне давала возможность верить в это, как в совершенно законный и реальный факт. Можно было убить Котовского из-за угла где-то там, в бытовой обстановке, но я глубоко уверен, что были времена, когда Котовского пуля не брала»[1].

Довженко в течение всего своего кинематографического творчества последовательно опровергал однозначность представлений о киноязыке как о форме простейшего жизнеподобия. Много позже, в написанных после войны сценариях, которые он не успел при жизни поставить (фильмы по ним сняты его вдовой Юлией Солнцевой), великий режиссер продолжал поиски экранной образности, в значительной степени напоминавшие привычные для литературы, в особенности для поэзии, решения. Напомним, например, эпизод из «Зачарованной Десны», где женщина, не дождавшаяся мужа с полей Великой Отечественной войны, встречает его, ставшего громадной скульптурой-памятником, высящимся на берегу реки.

Эстетические находки Довженко нашли продолжение в поисках близких ему по духу кинематографистов, составивших направление так называемого «поэтического» кино. Его специфика заключается в сочетании внешнего, визуального жизнеподобия с возможным уходом от «чувства

[1] *Довженко А.П.* Выступление на Первом Всесоюзном совещании творческих работников советской кинематографии. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 1. Ед. хр. 363.

возможного» в объективной реальности, когда убедительно, «похоже» на реально существующий мир показано то, «чего не может быть».

Еще один компонент жизнеподобия фотографического (а также кинематографического и телевизионного) изображения – это сочетание временной и пространственной непрерывности. Пространственное жизнеподобие, как уже говорилось, обеспечивается сплошным характером воссоздания жизненных объектов, находящихся перед объективом. Однако если бы предметы, расположенные на плоскости композиции, были выключены из процесса временного развития, то даже самое верное из воспроизведений не показалось бы жизнеподобным. Движение, изменение целого и его частей во времени, динамика изображения – все это важнейшие составные части языка технических искусств.

Для доказательства этого положения проще всего оперировать материалом кино и телевидения, которые являются искусствами движущегося изображения. На их примере видно, что жизнеподобие складывается из двух одинаково важных частей: воссоздания внешнего облика предметов и явлений и точного воспроизведения их движения, то есть жизни во временных координатах. Нарушение этого единства (а заодно и общего впечатления жизнеподобия) легко достигается, когда снятая пленка экспонируется на экране с несколько иной скоростью – чуть быстрее или медленнее. От этого происходящее сразу же обретает иной облик: достаточно вспомнить старые немые ленты, снятые в свое время в более медленном (шестнадцать кадров в секунду) режиме, а теперь демонстрируемые на современных проекторах со скоростью двадцать четыре кадра в секунду. Даже самые серьезные, сделанные в жанре драмы или трагедии сюжеты выглядят комично в тех случаях, когда их временная целостность лишается жизнеподобия. Жизнь на временных координатах нередко используется мастерами кино и телевидения для создания у зрителя ощущения особой подлинности происходящего и, более того, впечатления большего, нежели обычно, соучастия в экранном действии. Напомним, к примеру, ленту французского режиссера Аньес Варда «Клео от пяти до семи», в которой экранное время в точности совпадает с реальным. Мы видим на экране два часа из жизни героини, показанные в течение двухчасового фильма. Воплощение этого приема в ином масштабе мы встречаем в фильме «Отрочество» (Ричард Линклейтер, 2014), разбитом на несколько эпизодов, съемки которых велись на протяжении 11 лет. В результате зритель видит, как актер, исполнивший роль главного героя, по-настоящему взрослеет на экране и превращается из семилетнего мальчика в юношу. Еще больше, нежели в кино, качество это «работает» на телеэкране. Известно значение,

какое имеет полнота происходящего действия для создания впечатления подлинности его. Опыт телевизионных передач крупных спортивных соревнований (скажем, первенства континента или мира по футболу), которые из-за разницы во времени включаются в программу следующего дня, показывает: в тех случаях, когда событие дается без купюр, в его временной целостности, оно производит гораздо большее впечатление, нежели в смонтированном виде.

Возможности телевидения по воссозданию как пространственной, так и временной стороны реального события основаны на природных данных этого средства массовой коммуникации. Немало теоретических концепций, объясняющих специфику ТВ, исходит из этого обстоятельства. Напомним, к примеру, позицию Вс. Вильчека, высказанную им в середине 1960-х годов. «Телевизионное зрелище, – писал он, – не театр в формах кино, а прямо и непосредственно жизнь, раскрываемая способами искусства. Жизнь в формах искусства, жизнь-зрелище. Или, сказать поиному, телевидение – это искусство непосредственного эстетического осмысления жизни, искусство эстетического отношения к самой действительности. С автором-демиургом произведения в телевидении придется проститься»[1].

В этом и подобных высказываниях (а таких суждений о телевидении на первых порах его существования было немало) проблема жизнеподобия из одной – пусть очень важной – стороны творческого целого превращается в самую существенную, формообразующую. Телевидение, нередко называемое «окном в мир», здесь трактуется как зрелище самой жизни, явление, эстетизирующее саму действительность.

Казалось бы, в телевизионной практике, особенно первых двух десятилетий, эти именно качества давали о себе знать. О них писали В. Саппак и другие критики той, ранней, поры. Ими телевидение отличалось от старшего по возрасту экранного искусства. И все же при меткости конкретных наблюдений, при соблазнительности пущенной в ход формулировки, которая фактически звучит эффектным эстетическим эпилогом, подводящим итоги тысячелетнему развитию системы искусств, подобные рассуждения не столько дают ответы на старые вопросы, сколько порождают еще большее количество новых. Причем не только эстетических, но и методологических, конкретно искусствоведческих. Они фактически возвращают нас к спорам более полуторавековой давности, которые велись вокруг только что возникшей фотографии.

[1] *Вильчек Вс.* Муза № 11 (заметки о телевидении) // Вопросы литературы. 1964. № 11. С. 159.

Правда, тогда эти или почти эти аргументы произносились врагами светописи и звучали они беспощадным приговором, немедленно отлучающим новоявленное техническое средство получения изображений от мира искусств. Фотография, обладающая, как считали ее критики той поры, идеальными способностями фиксации действительности, именно на этом основании никогда не станет искусством. Она окажется способной дублировать фрагменты жизни на снимках, однако задачей искусства является переработка сырого материала действительности в образы, а отнюдь не буквальное повторение существующего в реальности.

Признание возможности существования «жизни-зрелища» как нового вида искусства меняет в стародавнем эстетическом споре все знаки на противоположные: то, что тогда было заведомо невозможным, нарушающим азбучные истины, сегодня признается столь же заведомо приемлемым, приветствуется как современная форма художественного сознания. Для подобной перекодировки есть определенные основания, родившиеся в результате серьезной эволюции, пройденной как искусством, так и его теорией на протяжении десятилетий существования технических искусств. Необходимо лишь удостовериться, насколько достаточно этих оснований и к каким выводам с их помощью можно прийти, насколько радикальными эти выводы способны стать.

## Документальность как «проклятие» фотографии

Здесь уместно снова вернуться к материалу фотографии – первого из технических визуальных искусств, которое в значительной степени выступило моделью процессов, обусловивших переворот в зрелищной культуре, совершенный кино и телевидением. Технические искусства за последние полтора века пережили бурную эволюцию, направленную в сторону все большего жизнеподобия: фотография, не способная к непосредственному показу движения, обрела эту способность в кино, затем пришел цвет, еще позже, в эпоху телевидения, появилась еще и симультанность. Теперь есть возможность показывать явления и события в момент их свершения, есть простые (достаточно сравнить технологию фото- или киносъемки с записью на видеомагнитофон) способы фиксации любых, даже будничных, имеющих значение лишь для одного человека событий.

А.В. Луначарский назвал когда-то фотографию принадлежностью каждого культурного человека, сравнив ее с записной книжкой и авторучкой. Широко входящие в быт видеомагнитофоны и портативные камеры, записывающие изображение на пленку, вслед за любительскими узкопленочными кинокамерами вовлекают людей в круговорот развития электронной зрелищности уже не только в качестве зрителей, но и в виде участников производства гигантского количества видеоинформационного материала. Как тут не вспомнить проницательное замечание Альбера Камю по поводу того, что зафиксированная шаг за шагом жизнь даже заурядного человека могла бы составить в своей подлинности уникальное кинопроизведение, равного которому нет в профессиональном искусстве. Однако, продолжает писатель, для того чтобы познакомиться с этим произведением, его зрителю необходимо будет отказаться от своей собственной жизни – ведь этого потребует величина предложенного «сеанса».

Высказывание Камю было сделано еще в то время, когда телевидение только-только начиналось, а о возможностях видеозаписи человечество еще не знало. Размах развития электронных средств оказался таким громадным, что стал угрожать не только переделать заново всю художественную культуру и ее традиционные эстетические принципы, но и изменить человека. У Рэя Брэдбери есть рассказ «Пешеход», повествующий «о временах лет через пятьдесят после нас, когда человека арестовывают и отвозят на психиатрическую экспертизу только потому, что он хочет видеть действительность не по телевизору и дышать воздухом, не прошедшим через кондиционер»[1].

Рассказ писателя-фантаста, как всякое художественное произведение, не может быть воспринят в качестве свидетельства мнения профессионала-футуролога. Надо надеяться, что не только через пятьдесят, но и даже через сто пятьдесят лет после нас не преображенная действительность и свежий воздух сохранят свою прелесть для человека, живущего в мире высокоразвитой техники. Может быть, даже эта пропорция окажется обратной: чем больше будет наступать технический прогресс, тем ценнее покажутся блага нетронутой природы. Справедливость наблюдений Брэдбери, как это чаще всего бывает с произведениями современных писателей-фантастов, касается не столько далекого будущего, сколько настоящего. Он отметил реально существующую тенденцию, по которой происходит развитие современного общественного сознания. В нем технические средства связи действительно начинают теснить саму реальность. Ведь верно было замечено кем-то, что в отличие от прежнего времени, когда человек, желая узнать о происшедшем в его городе или в его стране, выходил на улицу, теперь с этой же целью он, напротив, спешит домой, чтобы включить свой телевизор.

Радиосообщение, как, впрочем, и словесная газетная информация, при всей своей полноте и оперативности не способны утолить нашей жажды увидеть происходящее своими глазами. Обычно у современного человека знание о всем, что происходит в его стране и за рубежом, основывается на телерепортажах. Затем, через несколько дней, некоторые наиболее значительные моменты можно увидеть на фотоснимках в газетах и иллюстрированных еженедельниках. И еще позже появляются специальные выпуски кинохроники или отдельные документальные фильмы, в которых событиям дается обобщающая оценка. Некоторые из них, наиболее

[1] *Брэдбери Р.* Радость писать // Литературная газета. 1979. 22 августа. См. также: URL: http://lib.ru/INOFANT/BRADBURY/peshehod.txt (дата обращения: 12.08.2018)

впечатляющие (скажем, ежегодное вручение Оскаровских премий в Голливуде), могут быть выпущены на видеокассете для тех любителей кино, которые готовы вновь и вновь смотреть на эффектное зрелище.

Мы дали приблизительную схему распространения визуальной информации во второй половине XX века. В жизни она, конечно, много сложнее. Но дело не в структуре как таковой, а в положенном в основу всех названных выше видов творчества принципе жизнеподобия. Именно он, с одной стороны, сближает друг с другом все четыре технические формы, а с другой – создает язык, чрезвычайно эффективный для рассказа – информационного или художественного – о реальной действительности.

Правда, на первых порах, пока технические искусства не успели обрести общественное признание, качество жизнеподобия казалось препятствующим достижению художественных целей.

Способ, которым все эти виды творчества излагают в своих произведениях жизненный материал, теперь уже не вызывает тех возражений, что прежде. Мало того, эстетическая суверенность кинематографа, которая в первые десятилетия существования Великого Немого оправдывалась способностью преодоления инертности фотографического материала в процессе монтажа (он-то и был назван качеством, обеспечивающим переход нехудожественного материала в художественное произведение), позже, в пору наступления эпохи «безмонтажного кино», осталась непоколебленной. В исследованиях Зигфрида Кракауэра и Андре Базена было показано, что и без ставших уже классическими по фильмам 1910–1920-х годов ярких монтажных фигур произведения кино могут оставаться в лоне искусства.

Характерно, что эта аргументация потребовала от теоретиков-киноведов обращения к фотографическому материалу. Для них важно было показать, что скромное, безмонтажное фотографическое жизнеподобие способно обладать определенным эстетическим содержанием. Даже краткий анализ (у Кракауэра исторический, у Базена – теоретический) возможностей, таящихся в светописи, убедительно показал правомочность подхода к ней как к самостоятельному искусству. Соединение в одном, проведенном с единых методологических позиций анализе материала фотографии и кино оказалось на редкость плодотворным, помогло этим видам творчества в дальнейшем определении своих путей, а также и общественным представлениям о них. Так, в киноведении навсегда отошли в прошлое представления о монтаже как о самом важном выразительном средстве экрана, определяющем специфику кино.

Надо сказать, что и в осмыслении фототворчества определенную роль сыграла в свое время теория фотографического монтажа как средства

обретения суррогатом-изображением эстетического смысла. Напомним слова Джона Хартфилда: «Фотография – это механическое средство; фотомонтаж – работа с его продуктом. Процесс всей этой работы представляет собой единое целое. Выражение "снимать фильм" – реакционно, надо говорить "монтировать фильм", то есть строить его, создавать»[1]. В послевоенное время в общественном сознании постепенно утверждается мнение, что и так называемая «прямая», «неаранжированная» фотография (то есть снимок, запечатлевающий фрагмент реальной действительности без каких-либо ухищрений автора по преображению натуры в эстетических целях) имеет все основания стать явлением искусства. Мало того, уже в книге Кракауэра показано развитие и творческое противоборство двух принципиальных линий в истории фотографии – «реалистической» и «формотворческой», причем автор отдает явное предпочтение первой из них, то есть тому, что мы бы назвали «прямой», «неаранжированной» фотографией, документальным фотоискусством. Тем самым и здесь, в этой сфере, можно наблюдать торжество жизнеподобия над сложными формами художественного преображения действительности.

Широкое распространение технических искусств и особенно тех их направлений, которые основаны на жизнеподобии, привело к решительным переменам в отношении к ним эстетической науки. Еще не так давно в книгах по эстетике признаком хорошего тона считалось не упоминать о фотографии как искусстве, а если и говорить о ней, то только в связи с жанрами художественной фотографии, дублирующими возможности живописи и графики. Понятие документального фотоискусства фактически и по сей день не нашло широкого признания в среде эстетиков. Документальное же и научно-популярное кино по невесть откуда взявшейся традиции долгое время рассматривалось как антипод художественному, то есть выводилось за рамки киноискусства. Сегодня, конечно же, ситуация решительным образом переменилась. Философские и эстетические различия между зафиксированной техническими средствами действительностью и художественными произведениями массмедиа практически перестали быть предметом бурных дискуссий.

Однако в пору первых дагерротипов непреложной истиной казалось эстетическое положение, согласно которому искусством может быть лишь рукотворное произведение, но никак не изображение, полученное с помощью некоего механизма и использующее данные физики, химии, механики. Машинное, документирующее действительность изображение, лежащее в основе фотографии, долгие годы считалось ее основным

[1] Цит. по: *Третьяков С., Телингатер С.Б.* Джон Хартфильд. М.: ОГИЗ, 1936. С. 5.

недостатком, который принципиально закрывает дорогу на Парнас. В этих условиях, понятно, творческие усилия фотографов были направлены на создание композиций, в которых бы, прежде всего, воплотился дух свободной фантазии, способной преобразить до неузнаваемости жизненную первооснову фотопроизведения.

Об удивительной способности фотографии точно фиксировать действительность, находящуюся перед объективом съемочной камеры, человечество вспомнило фактически лишь на рубеже XIX – XX веков, когда в связи с бурным развитием иллюстрированных изданий возникла общественная потребность в визуальной информации. Фотография оказалась ни с чем не сравнимой формой зрительно-конкретного рассказа о событиях. Тут уж, в отличие от художественной фотографии, где документально-фиксаторская природа снимка тщательно маскировалась, – от человека с камерой требовалась максимальная достоверность в воссоздании фактов.

Эти качества фотографии с особенной силой проявили себя в эпоху Первой мировой войны и в период Октябрьской социалистической революции. Именно в эту пору события всемирно-исторического значения позволили документальной фотографии достигнуть небывалого развития и творческих успехов. Но эти же вехи развития фототворчества закрепили деление фотографии (в зависимости от выполняемой ею общественной функции) на художественную, основанную на принципах изобразительного искусства, и документальную, развивающуюся в русле журналистики. В соответствии с этим складывалось и отношение к этим разновидностям фототворчества: в одном случае при анализе использовались сугубо эстетические критерии, в другом – понятия, заимствованные из теории и практики прессы.

Казалось бы, дифференциация функций, обособление отдельных форм деятельности – характерная черта нашего времени. И в связи с этим дистанция между различными сферами творчества – искусством, с одной стороны, и журналистикой, с другой – должна все время возрастать. Действительно, в каких-то определенных своих качествах, специализируясь, виды человеческой деятельности, в частности художественная фотография и фотоинформация, разнятся все больше и больше. Вместе с тем наблюдается и противоположная тенденция, при которой начинают обнаруживать сходство ранее весьма далекие друг от друга явления.

Журналистская по своей функции, документальная по кругу используемых средств фотография обладает кроме информационных своих качеств еще и эстетическими. Это открытие, сделанное эмпирически, трудно было проверить в процессе непосредственного сопоставления

произведений фотоискусства и фотожурналистики: по давней традиции они не встречались друг с другом, выставлялись порознь. Первым опытом соединения двух разновидностей фотографии стала Всесоюзная выставка, посвященная десятилетию Октябрьской революции, которая состоялась в Москве в начале 1928 года. Правда, на ней награды присуждались порознь по двум разрядам: слишком уж несопоставимыми были и технический уровень работ, и критерии их оценки. Забегая вперед, можно сказать, что Всесоюзная выставка открыла немало имен, которые прославили на весь мир советскую фотографию: важно отметить, что это были авторы, награжденные жюри за работы, представленные в разряде фотожурналистики. Любопытно, что среди самых крупных представителей советского фототворчества за редким исключением фактически нет тех, чьи успехи были связаны с художественной фотографией: их работы чаще всего казались подражанием тому, что мы не раз видели у мастеров кисти и пера.

Так бы, наверное, и сохранились навсегда отношения между искусством и фотографией как неравноправные, если бы не перемены в эстетической сфере, происшедшие под влиянием появившихся вслед за фотографией кино и телевидения. Развитие документального творчества на экране стало основанием для пересмотра привычных представлений об искусстве и не искусстве в кинематографе: если раньше в кино, как и в фотографии, привычным было деление на документальное и художественное как синонимы журналистики и искусства, то теперь общепринятым является разделение кино на игровое и неигровое. То есть документальный фильм обрел эстетические права, не потеряв вместе с тем своей журналистской функции.

Теоретикам пришлось ввести более строгую дифференциацию внутри форм информации. Наряду с кинохроникой, лишившейся эстетического содержания, пришлось признать своеобразие документального фильма как явления искусства и в то же время журналистики. Промежуточность документального фильма, находящегося на границе искусства и информации, обладающего в равной степени и информативностью, и образностью, – тщательно и глубоко исследуется киноведением.

Наука, занятая изучением телевидения, также исходит из понимания телепублицистики как феномена, не чуждого многим критериям и понятиям искусства. Конечно, при всей родственной близости фотографии к кино и телевидению нельзя ее творческие проблемы решать посредством механического применения найденных там закономерностей. Необходимо попытаться найти свои собственные, особые критерии.

Нетрудно понять, что все разновидности фотожурналистики апеллируют к качеству документальности, от рождения присущему фотографии.

Однако природное свойство используется по-разному, в зависимости от задач, стоящих перед фотожурналистикой. Во всех тех случаях, когда речь идет о добросовестной, исчерпывающей, протокольно-точной информации о событии, индивидуальность автора снимка целиком подчинена задаче и ни в чем не обнаруживает себя, дабы не исказить полноты и предельной достоверности зафиксированного камерой факта действительности. Другое дело, когда речь идет о том разделе журналистики, который ориентирован на создание произведений фотопублицистических. Тут тоже мы имеем дело с фактами действительности, однако они подаются в авторском их видении, события окрашиваются личной оценкой, интерпретацией создателя снимков.

Документальность и художественность не есть противоположности, мало того, они в сфере фотоискусства, сливаются, перекрывают друг друга. Вместе с тем крайние проявления обширного целого – фотографии – могут характеризоваться этими понятиями: фотохроника предельно документальна и в то же время лишена художественности вовсе, в то время как студийная художественная фотография в построении образа может обходиться без документальности. Следует, однако, сказать, что документальность в фотографии – это не просто предметность, конкретность реальной жизни, а та определенная достоверность, которая обладает социальной и исторической подлинностью факта.

На каждой крупной фотографической выставке, приуроченной к тому или иному важному общественному событию, это качество документального фототворчества дает о себе знать. Знакомство с подобной экспозицией свидетельствует о том, что в ней представлены в основном произведения, которые еще вчера побывали на страницах журналов и газет, фигурировали в базах данных информационных агентств и на интернет-сайтах. Говоря другими словами, подавляющее число экспонатов этих выставок принадлежит творчеству фотожурналистов, публицистов с камерой. Однако в лучших работах явственно звучат эстетические мотивы: журналистика и искусство в фотографии образуют сложное и вместе с тем впечатляющее единство.

Органическая связь публицистики и искусства в творчестве фотожурналистов необходима для решения важнейших вопросов теории и практики современной фотографии. Ведь искусство фотожурналистов немыслимо без понимания того, чем является эстетика документальной фотографии: осознание и освоение творческих возможностей, таящихся в фотодокументализме, использование многообразных его средств, начиная от специально-технических и кончая изобразительными, – только на этом пути возникали и продолжают возникать крупные удачи ведущих фотографов.

Рассмотрим некоторые основные вопросы эстетики фотографии. Впрочем, важно выяснить и некоторые «пограничные» проблемы, касающиеся не только фотографии, но и других видов творчества. Следует договориться о понимании некоторых эстетических понятий, которые станут исходными в дальнейшем рассуждении. Мы часто будем говорить о документализме как природном качестве фотографии, о ее способности добиваться особой подлинности в воссоздании картин действительности, о разных степенях достоверности, достигаемых разными искусствами в разные исторические периоды своего развития. Может показаться, что многое – если не все, что дальше сказано применительно к фотографии, может быть отнесено и к другим искусствам. В самом деле, ведь произведения любого искусства являются документами своей эпохи и тех сторон жизни, которые в них представлены. Они, кроме того, современниками воспринимались как предельно достоверные, чуть ли не натуралистические, картины действительности. И те художники прошлого, которые ставили перед собой сознательную цель быть скрупулезно точными, запечатлевая какое-нибудь важное событие или же делая копию с картины своего знаменитого коллеги, – достигали впечатления полной идентичности оригинала и повторения.

Искусство во всех его разновидностях действительно является документом, но документом особым. Оно свидетельствует об особенностях духовной жизни общества, фиксирует уровень его развития, запечатлевает неповторимые и вместе с тем типичные для каждого периода развития человеческие характеры. Фотография как вид творчества также обладает этим качеством: достаточно вспомнить ту атмосферу эпохи, которую доносят до нас, скажем, дагерротипы XIX века. Однако фотография, кроме того, обладает способностью быть документом в строгом, узком смысле этого слова – недаром на документах, удостоверяющих личность человека, непременно присутствует фото. Причем, если для живописца достижение документальной подлинности в создании полотна является сложной, подчас даже изнурительной задачей, то фотограф добивается этого, не прикладывая, фактически, никаких усилий, за счет качеств самой съемочной камеры.

В связи с этим критерии подлинности художественного образа в традиционных и «технических» искусствах (фотография, кино, телевидение) оказываются различными. Фотография и основанные на ней «технические» искусства создают в своих произведениях совершенно новую, принципиально иную меру подлинности, основанную на способности камеры к фиксации находящейся перед ней действительности. Однако было бы ошибочно полагать, что здесь уже достигнут предел: даже

самое скрупулезное фотоизображение обладает немалой условностью. На снимке мы видим двухмерное, неподвижное, нередко монохромное изображение трехмерного, движущегося, многоцветного мира. Мы, критики, нередко по инерции говорим о фотографии как о слепке с действительности, обладающем полной аутентичностью натуре, однако при строгом анализе следует всегда помнить, что всякое, даже самое подлинное фотовоспроизведение жизни есть не более чем ее частичное отражение.

До изобретения фотографии искусство не обладало способностью строго документальной фиксации действительности. Существовали, правда, определенные разновидности изобразительного искусства (скажем, в графике), которые ставили своей целью не создание вымышленного художественного образа, но максимально точную фиксацию действительности (таковы архитектурные пейзажи, ландшафтные зарисовки, а также рисунки, сделанные в научно-познавательных целях). Однако даже эти произведения не обладали настоящей документальной точностью. Во всяком случае, они всерьез уступали в отношении документальности схемам, чертежам, калькам и прочей продукции, никогда не претендовавшей на статус искусства.

В искусстве прошлого, несмотря на то, что его мастера, демонстрируя способности искусства к освоению натуры, нередко достигали изумительной точности ее воссоздания, противоположность образа и документа считалась аксиомой. При том, что многовековая история искусства была более чем какому-либо другому принципу верна Аристотелевой теории подражания, даже самое верное следование действительности не смыкалось с документально верной фиксацией ее. Впрочем, до возникновения фотографии не было общепризнанного критерия, которым можно было бы измерить степень достоверности художественного образа. «Реализм, – говорил В.Я. Брюсов, — ставит перед художником задачу: верно воспроизводить действительность. Но какой художник, где, в какой стране, в какую эпоху задавался иной целью? Вся разница была лишь в том, что понимать под действительностью»[1].

Появление фотографии (и, что особенно важно для интересующего нас вопроса, фотографически точной фиксации действительности), подобно лакмусовой бумажке, прояснило и усилило процесс поляризации документа и образа. Не только теоретики искусства, но и художники, представители разных видов искусства увидели в новом средстве фиксации действительности нечто принципиально противоположное искусству.

[1] Цит. по: *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания. Т. 1. М.: Советский писатель, 1990. С. 133.

В споре о том, может ли фотография претендовать на место среди других видов искусства, основным аргументом ее противников было именно то, что в основе фотографического изображения лежит механическая (объективно точная) фиксация, документ. Документальность фотографии в ту пору тяготела над нею подобно року: достаточно было любому участнику спора упомянуть о ней, как даже самые горячие сторонники эстетического значения фотографии оказывались бессильны что-либо возразить.

В результате в первые десятилетия фотография весьма робко использовала качества, присущие ей от рождения. Напротив, стремясь доказать, что, подобно живописи, она способна свободно обращаться с натурой, фотография нередко отказывалась от документально точного воссоздания натуры. «При Второй империи, – писал в своем исследовании Зигфрид Кракауэр, – профессиональные фотографы, как и модные художники, поступаясь правдой ради условной красивости, подправляли черты лица своих не слишком привлекательных клиентов.

Стремление к красоте снимков привело к тому, что художники-фотографы не замечали, а то и умышленно игнорировали осознанную реалистами специфику фотографии. Дагерротописты еще в 1843 году отвергли мысль об использовании своего аппарата для изучения природы, их больше привлекала красота нерезких снимков»[1].

Через некоторое время после изобретения фотографии, относящегося к 1839 году, появилось искусство, основанное на движущемся фотографическом изображении. Затем через несколько десятилетий человечество познакомилось с телевидением. Однако в теоретическом осмыслении сущности фотографии фактически мало что изменилось. По-прежнему документальность признавалась слабостью фотографического искусства. Даже сами мастера фотографии подчас считали, что «документализм – слабая сторона фотографа»[2].

Деление фотографии на упомянутые два рода основано на теоретической посылке (принимаемой как аксиома), суть которой, коротко говоря, состоит в том, что документальная фиксация мира не может быть основой эстетической деятельности, ибо в ней нет места человеческой субъективности, нет авторского толкования объекта. По мнению многих ранних теоретиков и практиков фотографии, объективность изображения исключает какое-либо субъективное преломление действительности в процессе творчества фотографа.

[1] *Кракауэр З.* Природа фильма. С. 29.

[2] *Третьяков С., Телингатер С.Б.* Джон Хартфильд. С. 59.

Всесторонний критический анализ положения, которое проводит непроходимую грань между документом и искусством, продиктован не только интересами эстетики фотографии. В нем заинтересована также теория документального кино и телевидения. Исследование соотношения между документом и искусством имеет большое значение и для понимания серьезных процессов, происходящих в тех видах искусства, что возникли и сформировали свой язык до возникновения фотографии.

Внешний контур этих процессов очевиден и состоит в том, что после Второй мировой войны во всех видах традиционного, «старого» искусства невиданное распространение получили произведения документального характера. Их так много, что уже не хватает прежних жанровых определений для обозначения: мемуарная, дневниковая, эпистолярная литература, которая в прошлом практически исчерпывала все многообразие документального искусства, теперь составляет незначительную, причем не самую эстетически примечательную его часть.

Популярность документального аспекта в современной литературе столь велика, что некоторые писатели намеренно камуфлируют свои сочинения, являющиеся от начала до конца плодом авторского вымысла, под документ. (Небезынтересно напомнить, что в прошлом наблюдалась противоположная тенденция: документальные произведения беллетризировались их авторами, дабы произвести впечатление художественного вымысла.)

Сходные процессы происходят в театре и кино (и, может быть, даже более выразительные, поскольку в этих видах искусства ранее не было сколько-нибудь заметных течений мемуарного, дневникового или эпистолярного характера). Авторы пьес и фильмов, используя ту их особенность, что по теме и по форме (человеческие характеры и взаимоотношения) они легко могут быть представлены как историческая достоверность, строят сюжетную линию и образный ряд как своеобразный подбор документов, вынесенных на суд зрителя[1].

Процесс широкого использования документов в контексте киноповествования в послевоенную пору сочетался с непосредственным документированием действительности посредством киносъемок. Итальянский неореализм, с которого начиналось новое послевоенное кино, отказался от традиционных форм искусства, основанного на

[1] О роли цифровой техники в трансформации экранного жизнеподобия подробнее см.: *Сальникова Е.В.* Жизнь кинокамеры: эволюция мифа // Кино в меняющемся мире. Часть вторая. М.: Издательские решения. Ридеро, 2016. С. 33.

тщательно продуманной, но придуманной интриге. Передовые кинематографисты Италии вышли из павильонов и студий на улицы и принялись снимать жизнь простых людей так, что главным в их фильмах стала подлинность этой жизни, фактура действительности. Один из основоположников неореализма, Чезаре Дзаваттини писал в ту пору: «Кино, как ни одно другое средство выражения, обладает присущей ему врожденной способностью фотографировать факты»[1].

Начинание неореалистов было подхвачено и развито кинематографистами других стран. Использование в ткани фильма ранее снятых документальных материалов, равно как и съемки игровых картин в хроникальном стиле, стало обычным явлением. Многие термины: прямое кино, киноправда, кинонаблюдение и т.п. возникли или возродились в современной теории фильма под непосредственным воздействием этих перемен. Их завершением послужили фильмы, целиком составленные из документов и тем не менее не являющиеся документальными. Такие фильмы, как: «Если дорог тебе твой дом» К. Симонова, Е. Воробьева и В. Ордынского, «Память» Г. Чухрая и особенно «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, М. Туровской и Ю. Ханютина пробили серьезную брешь в представлениях относительно эстетической насыщенности и значимости документа.

Успех произведений, построенных на документе, столь очевиден в разных видах искусства, что разрозненные похвалы критики в адрес создателей отдельных произведений сменились попытками осмыслить тот факт, что «в самой идее документальности скрыт определенный, до сих пор нами еще не полностью осознанный художественный потенциал»[2]. Однако признания этого факта недостаточно. Важно выяснить эстетические и иные предпосылки установленного явления.

Рассмотрение основ, на которых зиждется документальное творчество, прежде всего подводит к их делению на два рода: специфически эстетические и социальные. Всякие эстетические моменты прямо или косвенно всегда обусловлены процессами, происходящими в обществе. В этом смысле всякое раскрытие эстетических предпосылок является одновременно и обнажением социальной сущности. Однако в случае с художественным документом особенно важными оказываются обстоятельства, связывающие его с внеэстетической сферой жизни.

[1] *Дзаваттини Ч.* «Умберто Д». От сюжета к фильму. М.: Искусство, 1960. С. 23.

[2] *Манн Ю.* К спорам о художественном документе // Новый мир. 1968, № 8. С. 245.

Чрезвычайно важным моментом общественной жизни, без которого нельзя понять причины возникновения и суть документального искусства, является информационный бум. Средства массовой информации – печать, радио, телевидение, интернет – буквально обрушивают на головы людей сотни миллионов фактов, сведений, суждений, оценок того или иного события. Документ все в большей мере становится языком нашей цивилизации и языком экранных медиа в первую очередь[1]. Восприятие факта не вызывает у современного человека никаких затруднений: объем «потребляемых» фактов столь велик, что даже если они относятся к разряду диковинных, документы, удостоверяющие такие факты, усваиваются с непринужденностью, с достаточной легкостью.

Искусство в мире, насыщенном (а может быть, и перенасыщенном) информацией, может воспользоваться привычными для публики документальными формами или, напротив, резко противопоставить себя им, что является актуальным предметом обсуждения в современных трудах по визуальной культуре и информационному обществу[2]. В художественном творчестве существует определенная поляризация в области языка искусства: наряду с интересом к документализму XX век дает примеры полного разрыва с изобразительностью, создания усложненных, резко символизированных образно-выразительных систем.

Некоторые писатели, жалуясь на кризис романной формы, отмечают, что лишь одна из разновидностей романа переживает расцвет – та, которую можно назвать романом-репортажем. Впрочем, еще одна разновидность романа сегодня лишена каких-либо признаков упадка: это фантастический роман.

Наука сегодня оказывает активное влияние и на искусство. Суть его состоит, конечно, не в том, что горячие головы пытаются доказать, будто компьютер вскоре сможет заменить поэта и композитора. Существенно то, что произведения искусства в растущей степени, прямо или подспудно оцениваются публикой (а подчас и критиками) с точки зрения заложенной в них информации, и этот критерий входит в число важнейших.

[1] Подробнее см.: *Новикова А.А.* Телевизионные новости: между общественным благом и популярной культурой // Телевидение между искусством и массмедиа. / Ред.-сост. А.С. Вартанов. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С. 180–195.

[2] См.: *Сальникова Е.В.* Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс–Традиция. 2017. С. 61–71; *Уэбстер Ф.* Теории информационного общества. М.: Аспект Пресс, 2004.

Такому критерию, естественно, в большей мере способны ответить образы документальные, нежели вымышленные образы искусства.

Увлечение строго позитивным научным познанием, стремление всякий раз извлечь из него пользу приводят, с одной стороны, к нигилистическому отношению к искусству (наподобие тех памятных взглядов, которые когда-то высказывались в дискуссии о «лириках» и «физиках»), а с другой – к подчеркнутому пиетету перед документалистикой.

Еще одним обстоятельством современной социальной жизни, существенным для понимания того, что происходит в искусстве документа, является своеобразная демистификация, демифологизация многих устоявшихся в течение десятилетий (а то и сотен лет) понятий, свержение обанкротившихся кумиров, отказ от заблуждений прошлого. Современному человеку свойственно отбрасывать (или, по крайней мере, подвергать тщательнейшей перепроверке) многие из фетишей, которые еще сравнительно недавно никем не подвергались сомнению.

Искусство обладает немалой способностью к созданию мифов, но тенденция к демистификации существенным образом коснулась художественного творчества. К началу XXI века очевидно, что демистификация может легко сосуществовать с неомифологизацией, документальность с фантазийностью. Кроме общих социальных причин, ведущих к переоценке соотношения образа и документа в искусстве, существует также несколько обстоятельств собственно эстетического характера. Следует о них вкратце напомнить.

Одной из устойчивых тенденций развития искусства является его движение ко все большей достоверности воссоздания мира. Искусство XIX века начиная со Стендаля и кончая Достоевским и Толстым по сравнению с великими образцами реализма эпохи Античности и Возрождения сделало шаг вперед, кроме всего прочего, и в том плане, что оно углубило изображение человека, сделав предметом анализа аспекты его внутренней жизни. В соответствии с отмеченной эволюцией меняются и представления о реализме в искусстве.

Иногда кажется, что различия в трактовке такого понятия, как «верное воспроизведение действительности», зависят исключительно от разного понимания задач этого воспроизведения или разных вкусов публики. Нередко считают, что возможности искусства в точности воссоздания жизни близки к исчерпанию, что расстояние, отделяющее искусство от действительности, сведено к минимуму, что художественный реализм достиг пределов, за которыми творчество превращается в чистейший натурализм. Однако достаточно взять для сравнения не локальные части – художественный образ, с одной стороны, и фрагмент действительности,

воссоздаваемый в образе, с другой, – а более широкие, целостные образования, как становится ясным, что жизнь неисчерпаема, как бы искусство ни приближалось к ней и, следовательно, какой бы степени достоверности ни достигало.

Другая тенденция, присущая современному искусству, в отличие от названной выше, имела немалый перерыв в истории: она была весьма сильна в Древнем Египте, в эпоху Античности и Средневековья, но затем начиная с Позднего Возрождения, а особенно в XVII–XIX веках, уступила место противоположной тенденции. Имеется в виду имперсональность художественного творчества прошлого.

Художники далекого прошлого не ощущали себя личностями, творящими свой собственный эстетический мир. Величайшей целью искусства признавалось подражание природе. Авторы произведений чаще всего считали себя подручными Природы или Бога. Именно им, величайшим творцам, положено было определять лицо искусства; автор же, художник, был мастером, который менее всего заботился о том, чтобы запечатлеть в акте творчества свою индивидуальность, свое неповторимое художественное видение.

Речь об индивидуальном видении зашла лишь в эпоху Возрождения в связи с возникновением самого понятия и созданием концепции личности, возникновением индивидуализма. Теперь в искусстве можно было обнаружить сознательный почерк стольких несхожих индивидуальностей, столько неповторимых стилей, сколько было самих художников. Если Эсхил, Поликлет, автор Шартрского собора были велики тем, что их индивидуальность непроизвольно представала в их творениях в мощи художественного воплощения, то авторы более поздних периодов (не говоря уж обо всех мастерах искусства XIX века) отличались именно силой осознания и намеренного воплощения своей неповторимой индивидуальности.

В конце XIX века искусство оказалось на распутье: перед ним открылись две дороги. Одна из них вела к еще большей индивидуализации (доходящей до крайних форм субъективизма), другая была обращена к опыту прошлого. Многие новаторы той поры снова заговорили об искусстве прошлого, о силе его безличного, могучего реализма. В поисках гармонии, присущей художникам прошлого, представители новой культуры спасительным считали всяческое растворение своего «я» в жизненном материале. Особенно много думал и писал об этом Г. Флобер. В своих письмах он не раз возвращался к идеалу нового искусства и нового художника. В письме к Жорж Санд он писал: «Я неточно выразился, говоря вам, что “не следует писать своим сердцем”. Я хотел сказать: “не выводить на сцену своей личности”. Великое искусство, мне кажется, научно,

нелично. Надо усилием разума перенестись в своих персонажей, а не привлекать их к себе»[1].

Мысли Флобера некоторым не в меру строгим исследователям иногда казались признаком декаданса, свидетельством отказа от принципов реализма, уступкой позитивистской философской догме. Мало кто обратил внимание на то, что позиция Флобера, направленная на возрождение принципов великого искусства прошлого, фактически противостояла господствующему в конце XIX – начале XX века субъективизму в искусстве, что писатель стремился вернуть искусству гармонию, достигнутую в великие эпохи расцвета творчества, основанного на воссоздании природной силы и красоты.

Флобер был не одинок в своих призывах. Многие художники конца XIX века по духу своего творчества предвосхищали век XX. Например Чехов. Собственно говоря, и остальные авторы реалистического направления фактически эволюционировали в сторону все большей объективности художественного видения. В процесс, о котором идет речь, вовлечена вся система искусств: недаром именно в XX веке появляются и получают распространение такие, основанные на безличной, механической фиксации, формы творчества, как кино и телевидение. Документ и основанное на нем искусство оказались органически включенными в эволюцию художественной культуры современности.

Есть еще одно эстетическое обстоятельство, о котором нельзя забывать, когда думаешь о документальном искусстве. Оно в известной мере дополняет вышеназванное, хотя относится к структуре художественного образа. Говоря языком популярной ныне научной терминологии, художественный образ сегодня все больше превращается из системы замкнутой в открытую систему, рождаются новые виды открытой художественности, такие как докудрама[2].

Традиционное искусство связано с созданием произведений по принципу возведения законченного здания, вполне автономного от внешнего мира, со своими законами, независимыми от восприятия зрителя и отличными от законов построения форм самой жизни. Художник создавал целое, завершенное во всех своих компонентах. Законы формы здесь неумолимы, подобно математическим. Завязка, развитие сюжета, кульминация

[1] Письмо Г. Флобера к Жорж Санд. 15–16 декабря 1866 года // *Флобер Г.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. М.: Правда, 1956. С. 254.

[2] См.: *Новикова А.А.* Документальная драма на советском и постсоветском телевидении: репрезентация прошлого в идеологическом контексте // Телевидение между искусством и массмедиа. С. 366–379.

и развязка в определенной последовательности и с устоявшимися между ними интервалами присутствовали в каждом сюжетном искусстве. Ружья, висящие на сцене в первом акте, непременно выстреливали в последнем. Каждая деталь, внесенная в художественно-образную ткань, оказывалась совершенно необходимой для выражения авторского замысла. Не было ничего, что могло бы вторгнуться в мир художнического воображения и помешать осуществлению заранее (во всех деталях) продуманного плана.

Последние десятилетия развитие искусства ознаменовано тем, что оно отказывается от абсолютной законченности и автономности художественного образа. Размыкание художественной структуры происходит двумя путями. Во-первых, в структуру образа все чаще проникают элементы внеэстетического характера. Во-вторых, современный художественный образ все явственнее строится в расчете на непременное «соавторство» воспринимающего его читателя, зрителя, слушателя.

Так называемое «спонтанное» кино (являющееся дальнейшим развитием идеи Дзиги Вертова о «киноправде», о съемках «жизни врасплох») может служить, пожалуй, наиболее ярким примером того, как в структуру художественного образа помимо заранее предначертанного замысла проникают элементы внешнего мира, не контролируемые автором. Фильмы, снятые в этой манере, местом действия имеют улицы больших городов, стадионы, общественные здания и т.д. Герои картины (актеры или непрофессиональные исполнители ролей) поставлены в условия, максимально приближенные к условиям существования их реальных прототипов: они окружены сотнями людей, которых не знают, которые встречаются им повсюду по логике современных форм человеческого общежития. В структуре художественного образа таких произведений жизнь персонажей переплетается и рассматривается как бы на равных с моментами жизни случайных людей, оказавшихся на месте съемок. Задуманное смыкается с привнесенным течением бытия, плод авторского вымысла тесно сплетается с натурой.

Открытые образные системы отрицают многие традиционные формы организации жизненного материала в художественных образах, например стройный и «выразительный» сюжет. «Никаких сюжетов не нужно, – говорил А.П. Чехов. – В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано – глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным. Вы, господа, просто загипнотизированы и порабощены рутиной и никак не можете с нею расстаться. Нужны новые формы, новые формы…»[1]

[1] *Потапенко И.Н.* Несколько лет с А.П. Чеховым (К 10-летию со дня его кончины) // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. С. 337.

Документальное искусство по своей структуре представляет собой, пожалуй, наиболее законченный тип открытой образной системы. Здесь нет чересполосицы материала, продиктованного замыслом и образованного «явочным» путем в результате вторжения внешних событий. В тех случаях, когда речь идет о последовательном документализме, авторская позиция выражается не в комментариях к документам, не в пересоздании их, а прежде всего в их группировке. Здесь мы и подходим к сложному вопросу теории документального искусства. При каких условиях документ приобретает эстетическое звучание?

Есть определенный парадокс в самой сущности документального искусства. Он состоит в том, что документальность образа не пропорциональна силе его эстетической выразительности. Нередко уникальные, поразительные с точки зрения истории, биологии, географии и других отраслей познавательной деятельности документы будучи поставлены в контекст художественного произведения оказываются не так хороши, как другие документы, менее ценные в специфическом, специальном смысле. Совершенно очевидно, что не всякий документ непременно становится (или даже способен стать) художественным объектом. Документ интересен для искусства не тем только и главным образом не тем, что он предельно достоверен. Одной достоверности мало: иначе телефонный справочник мог бы считаться самой увлекательной пьесой со множеством действующих лиц.

Ценность документа с точки зрения искусства неоспорима в двух случаях. Во-первых, когда эстетический потенциал обнаруживается в процессе достовернейшего документального воссоздания тех или иных сторон действительности. При этом происходит открытие определенных аспектов жизни, недоступных тем формам искусства (или не уловленных ими), которые накапливают строительный материал для образной системы на основе вымысла.

Во-вторых, когда тип документальной эстетики базируется на определенном столкновении, монтаже подлинных документов, способных при своем совмещении выразить авторскую мысль. Если первый тип документального творчества апеллирует исключительно к жизненному содержанию, значимости самих документов, то во втором случае документы важны и как определенные беспристрастные свидетели авторской точки зрения на определенный жизненный материал.

Характеристика фотографии как искусства требует вкратце остановиться на тех формах субъективной авторской активности, которые свойственны фотоискусству. Специальный разговор на эту тему уместен потому, что у фотографии, в отличие, скажем, от документальной прозы,

театра или кино, нет испытанных форм организации материала, комментариев от автора и т.п.

Обманчивое впечатление об «отсутствии авторства» чаще всего связано как раз с тем, что в создании образа здесь участвует неодушевленный предмет – фотографический аппарат. Впрочем, и на него можно посмотреть не как на «отсутствие автора». «Стоит только подумать, что на месте человека с камерой может оказаться автомат с программой действия, как становится ясно, что и создатель такого автомата, и тот, кто задавал ему программу, могут претендовать на авторство. Получается, что над снимком работали коллективно»[1], – так начинает разговор об авторском начале в фотоискусстве историк фотографии и фотохудожник В.Т. Стигнеев.

Сторонники фотографии не раз справедливо замечали, что «бездушие» камеры в значительной степени компенсируется разнообразием применяемой во время съемки оптики (что позволяет в известной мере индивидуализировать «видение» камеры, то есть приблизить к индивидуальным наклонностям фотографа) и регулированием окончательного результата фотографирования в процессе обработки и печати снимка. Сочетание средств, имеющихся в распоряжении современного фотографа, позволяет считать вопрос о фатальном значении аппарата для фотографического творчества снятым с повестки дня.

Однако адепты фотографии, обосновывая ее творческий статус, нередко впадают в крайность и приравнивают технические средства фото к средствам, состоящим на службе у традиционных искусств, полагая, что, скажем, карандаш в той же мере, что и фотоаппарат, является препятствием (или подспорьем) для воплощения эстетических замыслов автора. Это, конечно, аналогия не только неточная, но и неправомочная. Она основана на омонимических значениях термина «техника».

Говоря «техника рисунка» (или живописи), рассматривая кисть или карандаш как орудия этой техники, мы имеем в виду прежде всего технологические средства ремесла, сложившиеся в процессе формирования данного вида искусства, которые без руки, продолжением коей они являются, не в силах создать даже самые простые образы. Термин «техника» в отношении фотографии (так же, как и в отношении кино и телевидения) несет смысл, тождественный понятию промышленности, техники производства вообще, то есть механическим предметным устройствам более или менее объективного, автономного функционального действия. Фототехника имеет непосредственное отношение к машинной технике,

[1] *Стигнеев В.Т.* Популярная эстетика фотографии. М.: Три квадрата, 2011. С. 41.

к промышленному производству. И не потому, что фотоаппарат является продуктом этого производства, а потому, что фотографическая камера сама является механизмом, технической системой. Снимок – ее создание – выступает, таким образом, своеобразным продуктом объективного – механического, химического или цифрового – процесса промышленного характера. И поскольку фотографическая камера-машина позволяет воссоздавать образы внешнего мира, тиражировать их один за другим без всякого индивидуального различия, то, естественно, фотоаппарат не может быть приравнен к карандашу или кисти. Он при всех оговорках является средством механической фиксации.

Говоря о способности документа становиться основой художественного произведения, мы можем менее всего заботиться о том, чтобы «извинять» фотокамеру за точную механическую фиксацию окружающего мира. В этом отнюдь не слабость ее, а сила. Фотография (а также «технические искусства» – телевидение и кино) обладает тем большим преимуществом, например, перед документальной прозой, что ей нет необходимости воссоздавать документы, существующие помимо нее, и при этом убеждать читателей, что они действительно имеют дело с документом. В отличие от искусств, воссоздающих документы, фотография создает их. Каждое прикосновение фотокамеры к миру есть создание документа.

Вместе с тем легкость, с которой фотография достигает документальности, оказывается оплаченной сложностями, стоящими перед нею в процессе одухотворения документа.

Каковы же те компоненты фотографического творчества, которые способны придать механической фиксации значение искусства? В чем проявляется личность фотографа, его авторское вторжение в документальный материал?

Первое – выбор предмета документирования. Направляет объектив фотоаппарата на те или иные объекты и спускает затвор человек, который небезразличен к окружающему и который выражает свое небезразличие тем, что фиксирует данный момент действительности в форме фотоснимка.

Легкость, с которой любой человек, не имеющий не только эстетического чувства, но и мыслей по поводу окружающего, может произвести с помощью камеры любое число снимков-фиксаций, в известной мере обесценивает момент выбора в фотографии. Сравнивая этот акт с аналогичным в изобразительном искусстве, можно сказать, что достаточно кропотливая работа, которая чаще всего необходима художнику, чтобы запечатлеть кусок натуры в картине или в рисунке, предостерегает его от поспешности. Прежде чем приступить к живописному полотну или

листу графики, художник-реалист немалое время ищет художественный образ.

Есть, правда, одно обстоятельство, которое в значительной степени затрудняет спокойный, вдумчивый выбор фотографом предмета документирования. В отличие от живописца и графика, черпающих свои образы из воспоминаний и представлений, оплодотворенных воображением, фотограф ограничен обликом самой натуры в ее текущей данности, он не в силах реставрировать этот облик: увидев нечто, взволновавшее его, человек с фотокамерой должен сделать снимок, причем как можно быстрее. Множество объектов таковы, что в следующее мгновение из чего-то в высшей степени выразительного, привлекательного становятся совершенно неинтересными (а то и исчезают вовсе).

Выбор предмета документирования для фотографа является столь важным обстоятельством, что с точки зрения некоторых современных теоретиков фотоискусства в нем одном фактически заключен весь эстетический потенциал снимка. «Умение видеть» при этом признается решающим. Сторонники этой точки зрения, существующей еще со времен Античности, исходят из того, что в самой жизни присутствуют красивые предметы и явления (во всяком случае, отдельные аспекты действительности являются естественными носителями эстетических качеств), которые фотограф, одаренный зорким глазом и хорошим вкусом, способен увидеть, запечатлеть фотокамерой и воссоздать в снимке.

Такая точка зрения содержит зерно истины, о чем будет сказано в последующих главах. Но ограничиться ею – значит сомкнуться с противоположной позицией, отказывающей фотографии в эстетическом творчестве и исходящей из того, что фото не больше чем механическая фиксация, которая безразлична к фиксируемому материалу. Если в нем, в материале, заложено эстетическое содержание, фото добросовестно его передает. Если нет, то и фото не будет иметь художественного значения. В такой интерпретации художественности фотографии опять-таки нет места для человека, автора снимков.

Между тем история фотографии дает немало примеров, свидетельствующих о способности снимка не только фиксировать наличные, явно выраженные красоты реальности, но и вскрывать их там, где они стихийно не сформированы. Как пишет В.Т. Стигнеев, «любая фотосъемка есть акт интерпретации, потому что всякая интерпретация предполагает выдвинуть в объекте, явлении одни стороны и отодвинуть в изображении другие»[1]. Взгляд человека с камерой в состоянии остановить движение,

[1] *Стигнеев В.Т.* Популярная эстетика фотографии. М.: Либроком, 2014. С. 54.

сосредоточить внимание на остававшейся в тени второстепенной детали, выделив ее из контекста процесса или объекта, сделав на ней акцент, и эта реализация позиционной свободы субъекта оказывается на редкость сильным творческим актом. Ну какая может быть красота в срезе кочана капусты? Каждый из нас сотни раз видел его, но большинство ни разу не обратило внимание на красоту, таящуюся в нем. К тем стихийным материальным образованиям, которые обладают «естественной художественностью», его с уверенностью не отнесешь. Однако фотограф Эдвард Вестон, сняв крупным планом кочан капусты в разрезе, сумел показать неожиданную, скрытую красоту природных форм, вернее, выявил («достроил») самим актом творческой фиксации.

Фотоснимок кочана капусты открывает красоту строения живого существа, причем способом, в котором особенно сильна именно фотография. Мы видим скрупулезно точно зафиксированные детали: жилки, пронизывающие капустный лист, причудливую бахрому, образовавшуюся на местах срезов, лабиринт темных пазух между неодинаково прилегающими друг к другу листьями. Фотография эта, как и всякая иная, строго документальна, в ней воплощена неповторимость конкретного кочана капусты, и вместе с тем в ней наличествует авторский взгляд на мир, эстетическое содержание.

Очень важно отметить, что в этом снимке существует важнейший признак большого искусства – открытие мира, освоение натуры. При кажущейся простоте и неприхотливости такое постижение является результатом серьезной работы автора над воплощением в фотографической форме своего мироощущения. «Объект съемки, – писал Зигфрид Кракауэр, – не дается фотографу, если он не осваивает его напряжением всех своих чувств, всем своим существом»[1].

Итак, выбор и разработка, фотографическая интерпретация предмета является первым и очень важным обстоятельством, в котором кристаллизуется авторское начало в создании фотодокументальных образов.

Второе обстоятельство – выбор момента документирования. Фотографический документ, как, впрочем, и всякий другой, обладает свойством улавливать и отражать временную прерывность, в известном смысле он даже является противоположностью сплошного, нерасчлененного во времени процесса. И не по тем лишь причинам, о которых говорилось выше. В фотографии к этим общим моментам прибавляется еще и то, что фиксация жизни в фотоснимке происходит в форме одномоментного, остановленного во времени отрезка действительности. Можно сказать,

[1] *Кракауэр З.* Природа фильма. С. 40.

что фотография имеет дело с «корпускулярным», а не «волновым» аспектом объективного мира. И это обстоятельство имеет огромное значение для фотоискусства.

Любое жизненное явление, развивающееся во времени, неадекватно в каждую последующую временную фазу: оно постоянно видоизменяется, причем не все фазы в равной степени внешне выразительны и одинаково передают сущность явления. Фотограф, делая снимок, из бесконечно большого числа мгновений, составляющих временную координату явления, выбирает одно – именно то, которое, по его мнению, наиболее полно и ярко воплощает в себе характерные черты события. Достаточно сравнить работы разных фотографов, присутствующих при каком-либо одном событии, чтобы убедиться, что даже такие события, которые протекают по заранее предписанным правилам и отработанному ритуалу, имеют, если можно так выразиться, «хрестоматийные» временные акценты и кульминации, оказываются схваченными в фотоснимках по-разному, в соответствии с творческими наклонностями и способностями их авторов.

У каждого сколько-нибудь интересного и творчески самостоятельного фотографа есть своя (подчас им самим не осознаваемая) излюбленная «временна̀я палитра». Одни фотографы питают склонность к драматическому видению мира, их снимки фиксируют жизнь в ее взлетах, в кульминационные моменты. В эти мгновения жизненные контрасты достигают максимума, люди оказываются предельно непохожими на себя в спокойном состоянии, движения убыстряются и оставляют свой явственный след даже на неподвижной фигуре, запечатленной фотографией. Другие мастера, напротив, находят такие положения, в которых обнаруживается гармоническое равновесие между противоположными временными стихиями, и тонко варьируют отношения между ними. Так, пейзажист А. Адамс в своем творчестве тяготеет к эпическим снимкам, где время, кажется, и вовсе отсутствует. Тонкий мастер В. Шустов чаще всего выбирает момент, в котором нет движения времени, но он чреват этим движением: переходное состояние между покоем и движением читается с очевидностью. Наконец, доказывая, что ей под силу сложные временные решения вполне в духе живописи, фотография нередко (особенно в прошлые этапы своего развития) фиксировала моменты, которые вбирали в себя целую сумму мгновенных состояний, развертывая своеобразный зрительный рассказ, в котором угадываются как предшествующие, так и последующие мгновения. Такова композиция Г. Робинсона «Увядание».

Есть и множество других возможностей организации и передачи времени на фотоснимках. Об этом еще пойдет речь. Пока же нам важно подчеркнуть, что выбор момента фиксации материала служит формой

воплощения в снимке авторского отношения к действительности, его эстетических намерений, преобразованных в эстетику самого фотоснимка.

Не менее важен выбор пространственных характеристик фотодокумента. Фотография, начав с того, что была подражанием живописи, долгое время осознавала себя одним из видов изобразительного творчества (это в известной мере и сегодня признается многими теоретиками искусства), а посему в наибольшей степени развила свои средства фиксации пространства.

Существенным отличием фотографии от живописи является то, что живопись конструирует пространство, в то время как фотография, отражая, воссоздает его. Здесь снова (и, пожалуй, больше, чем где-либо) сказывается документальная основа фотографии. И хотя с середины 1970-х годов фотография в своих формотворческих поисках не чуждается смелой деформации пространственных отношений, она делает это неизменно посредством присущих фотоискусству методов, опирающихся на возможности оптики, разнообразия ракурсов, необычного освещения и т.п.

Так, Билл Брандт в своей композиции «Дитя Лондона» создает пространственные отношения, близкие духу экспрессионистской живописи, но без всякого нарочитого искажения фиксируемых форм. Он просто-напросто использует известный каждому, кто когда-либо держал аппарат в руках, оптический эффект, при котором предметы, расположенные близко от камеры, выходят на снимке необычно крупными. Кроме того, контрастным освещением – яркий свет на лице, находящемся на переднем плане, и черные стены на заднем плане – фотограф создает пространственный провал, который еще больше увеличивает иллюзию раздвинутого пространства. Виднеющийся за окнами дом на противоположной стороне улицы, а также окна дальнего дома и просматриваемая через окно комната, в которой лежит на переднем плане девочка – все это служит своего рода насыщению фотокартины пространством, доведению его до почти кричащего диссонанса.

Фотография может оперировать чрезвычайно сложными пространственными отношениями. Однако фотограф, как и живописец, может не менее отчетливо выразить свою индивидуальность и свои эстетические намерения, пользуясь гораздо более умеренными формами организации пространства. Даже в самом что ни на есть «естественном» воссоздании пространства на фотоснимке есть та доля условности (которая тем самым может служить основанием для образного творчества), что пространство здесь, во-первых, лишено трехмерности и, во-вторых,

оказывается ограниченным сторонами прямоугольника, составляющего фотоснимок.

Возникновение эстетического эффекта пространства, искусственно извлеченного из пространственной непрерывности мира и заключенного в рамку (вновь дискретность как особенность структуры изображения объекта), использовал в свое время такой новатор фотографии и живописи, как Александр Родченко. Одно из его живописных полотен, названное «Композиция 66», состояло из обыкновенного куска красного холста, натянутого на подрамник. На красном холсте, к удивлению зрителей, не было положено ни одного мазка: он был девственно чист, что, впрочем, художником не только не маскировалось, но, напротив, демонстративно подчеркивалось.

Многие восприняли полотно Александра Родченко как желание эпатировать публику, что в ту пору (а дело происходило в двадцатые годы) было явлением нередким. Десятилетия спустя это полотно, как и некоторые другие работы художника, послужило основанием для обвинения его в формализме. Между тем этой работе, как мне кажется, присуще качество, которое позволяет рассматривать произведение отнюдь не только как насмешку над публикой. В «Композиции 66» прирожденный фотограф А. Родченко оперирует формами, присущими самой реальности, но фактом их извлечения из обычного пространственного целого и включением в искусственное пространство, ограниченное четырьмя сторонами рамы, он придает той же реальности эстетическое значение.

Ранние фотографии, собственно говоря, начинавшие историю фотоискусства, отличались такой вот простотой, даже наивностью пространственного решения. Достаточно обратиться к снимку, сделанному одним из изобретателей фотографии Дагером, чтобы убедиться в этом. Предметы на снимке находятся в простейших пространственных отношениях. Тут еще нет даже привычной для нашего глаза осмысленной композиции, которая в снимке Фокса Тальбота, сделанном тремя годами позже, объединяет существующие в принципе сами по себе предметы в убранстве «Стола для завтрака». И вместе с тем снимок Дагера, относящийся к 1837 году, воплощает в себе принципиально важные качества, присущие фотографическому пространству. Предметы, расположенные перед камерой, ценны своей натуральностью, подлинностью. Плетеная бутыль из-под вина, картина, головы-скульптуры, гипсовая доска – все то, что составляет обстановку мастерской художника, здесь представлено бесхитростно и точно.

Фокс Тальбот, создавший в 1844–1846 годах серию снимков, объединенных затем в книгу под названием «Карандаш природы», не стеснялся

и весьма упрощенных композиционных решений. Две полки с книгами сняты фотографом, говоря языком портретного жанра, анфас. Впрочем, аналогия с портретным жанром тут нелишняя: каждая из немногих книг, показанных на снимке, имеет свою физиономию и даже биографию.

В работах Дагера и Фокса Тальбота такие средства решения пространства, как композиция, ракурс, точка съемки, оставались простейшими. Строго придерживаясь натуры изображаемых предметов, стремясь лишь выявить ее, показать те стороны среды, которые повседневно сопутствовали человеку, но не были в подробности рассмотрены ни живописью, ни другими искусствами, мастера фотографии с первых же ее шагов обнаружили превосходное (может быть, в ту пору еще не осознаваемое до конца) чувство того, чем сильно и неповторимо их творчество. История фотографии полна перемен, касающихся прежде всего представлений о фотопространстве.

Сегодня, достигнув зрелости, фотография все чаще возвращается в своих свершениях к тем поискам, с которых она начиналась. Существенно важно отметить, что фотографическое творчество с первых дней существования заявило о своей приверженности к натуре, воссоздаваемой документально точно, и вместе с тем ничуть не нарушая документальности, вело поиск лежащей в ее пределах эстетической выразительности.

# Творческие возможности фотоискусства

Всякий раз, когда речь заходит о специфических возможностях фотографии, их перечисление начинается с технических средств, положивших начало механической фиксации изображения. Роль этих средств в формировании фотографии как самостоятельного и весьма сильного способа познания и выразительности велика. Без них, конечно же, нет фотографии. Здесь объективный корень односторонних толкований и отсюда же соблазн целиком вывести эстетику фотографии из возможностей, обусловленных техникой. Сторонники подобной точки зрения чаще всего выступают энтузиастами и апологетами разного рода технических новшеств, объявляя именно их самым главным в эволюции фотографии. Они отвергают фотографии, сделанные с уровня человеческого глаза с помощью объективов, максимально приближающихся к обычному взгляду человека, напечатанные просто, без всяких ухищрений.

Спор о том, что есть фотография, разумеется, немыслим без обращения к вопросам техники. Если считать техническую эволюцию фото самоценной, то необходимо сосредоточить все внимание на каждом шаге, проделанном в этом направлении. Если же, рассматривая фотографию прежде всего как общественное явление, относиться к развитию фототехники как важному, но не определяющему всех свойств фото явлению, то в поле нашего зрения попадут лишь те принципиальные достижения техники, которые оказывались существенным вкладом в саму способность фотографии к постижению окружающего мира.

Следует назвать одно такое техническое новшество: усовершенствование фотокамеры, с одной стороны, сделавшее ее портативной, а с другой – позволившее снимать не на громоздкие, малочувствительные стеклянные пластинки, а на чувствительную, легкую целлулоидную пленку.

Этот технический скачок в свою очередь тоже имеет свою историю, он не происходил в один день. Скажем, появление высокочувствительных пленок позволило отказаться в репортажной фотографии от импульсных ламп-вспышек и ставших уже привычными «блицев». Не говоря уже о развитии цифровой фотографии и связанных с нею технических особенностей.

Но как бы ни оценивалось значение технических усилий, которые делаются в наши дни, – для эстетики фотографии, то есть для ее важнейших качеств, связанных с эстетикой документализма, основное значение имеют технические открытия, определившие важнейшие особенности фотографического творчества второй половины XX века. Громоздкость фототехники XIX века, низкая чувствительность фотоматериалов требовали, чтобы участники съемок терпеливо позировали камере: в противном случае сделать фотографию было невозможно. Напряженные, нередко неестественные лица на портретах той поры свидетельствуют, что фотографии было нелегко преодолеть эти обстоятельства. Спустя десятки лет фотография перестала зависеть от терпения снимающихся: рождение так называемой «моментальной» фотографии освободило фотографа от необходимости специально останавливать реальное движение самого объекта, дабы зафиксировать его.

Короткие, мгновенные состояния, ранее недоступные фотографии, стали ей подвластны. Из этого преобразования можно сделать несколько выводов, весьма несхожих по своему эстетическому смыслу. Один из них оказывается сегодня весьма актуальным в связи с тем, что подавляющее большинство снимков, участвующих в общественном обиходе, снятых «репортажным» методом, сделано неожиданно (а подчас даже и вовсе незаметно) для снимаемых людей. От этого фотографическое изображение обрело ряд важных качеств, в том числе и таких, какими принципиально обладало всегда, но не было в состоянии полностью воплотить на деле: широту охвата окружающей жизни, «вырванность» из временного контекста одного короткого мига, неподдельность, подлинность поведения людей и хода событий. Качества, которые признавались за фотографией со дня ее рождения, были лишь относительными, реально выявлялись лишь в сравнении с другими средствами выразительности и, прежде всего, с живописью. Традиционная эстетика фотографии строилась именно на этой параллели, и, надо заметить, качества, столь очевидные в сравнении, оказывались с течением времени (и в особенности в эпоху появления кинематографа) все менее убедительными. Снимки, сделанные в XIX столетии, не кажутся современному взгляду чаще всего ни особенно достоверными, ни «мгновенными», ни беспредельными по охвату действительности.

Современный фотографический язык немыслим без достижений, в которых тесно переплетены новые технические возможности и социальные потребности. Сочетание в одном явлении разных, но одинаково важных факторов требует рассматривать их в совокупности, учитывая роль и значение каждой из частей целого.

Это требование особенно заметно, когда речь заходит о так называемой «скрытой камере» – одном из способов (пожалуй, наиболее радикальном) документальной фиксации действительности. В самом деле, что может быть более неподготовленным (в смысле непредвзятости) и свободным от посторонних влияний – прежде всего от стремления людей предстать на фотоснимке такими, какими они хотели бы казаться со стороны, чем съемка «скрытой камерой»?

В спорах, которые велись вокруг «скрытой камеры», постепенно существо вопроса заслонялось второстепенными мотивами и соображениями, появилось и окрепло убеждение, что «скрытая камера» – изобретение 1970-х годов, которое отмечено распространением в фотографии сверхчувствительных пленок. Необходимо попытаться внести ясность в этот вопрос. Дело в том, что и сам термин, и манера такой съемки существуют уже с 1920-х годов, и пришли они не с запада, а родились на отечественной почве. Человеком, который впервые в мире применил такого рода съемки и впервые же их теоретически осмыслил, был замечательный советский кинорежиссер-документалист Дзига Вертов. Решая задачу образно-документального отражения новой действительности, режиссер искал средства, которые позволили бы ему глубже проникнуть во все области жизни, полнее и точнее отразить истинный смысл происходящих в стране социальных событий. Метод восстановления фактов или инсценировки их перед камерой, широко распространенный в дореволюционной хронике и фотографии, Вертов отверг за искусственность и фальшь. Он был убежденным сторонником фиксации явлений в момент их свершения. «Повторение, – писал он, – единственно невозможная вещь на земле. Если я не зафиксирую на пленке то, что сейчас вижу (одновременно с тем, как вижу), то я точно этого никогда не зафиксирую. Ставлю диагноз и фиксирую одновременно. Ни позже, ни раньше, а только в данный момент. Через секунду будет уже другое. Лучшее или худшее, но другое»[1].

«Скрытая камера» была для Дзиги Вертова органическим звеном в его мировоззрении диалектика, убежденного в необратимости развития, в том, что жизнь, обновляясь, переживает действительную историю.

[1] *Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 257.

Следовательно, «скрытая камера» – эстетическая необходимость: она помогает достигать наибольшей достоверности. Человек, знающий, что его снимают, чаще всего теряет способность быть самим собой: он, сам того не желая, начинает позировать перед камерой. Можно, конечно, в конце концов приучить человека не обращать внимания на аппарат (так делают многие документалисты в кино и на телевидении), но самый простой и действенный способ достичь полнейшей достоверности – снимать незаметно для того, кого снимают. В этом случае, говоря словами Дзиги Вертова, «каждый заснятый без инсценировки жизненный миг, каждый отдельный кадр, снятый в жизни так, как он есть, скрытой съемкой, съемкой врасплох или другим аналогичным техническим способом, является зафиксированным на пленку фактом»[1].

Интересно заметить, что открытые Вертовым способы документальной съемки в его время вызывали не столько этические, сколько эстетические упреки. Некоторые критики считали, что эти приемы ведут прямым путем к формализму. Отвечая на упреки, Вертов писал, что «нет жизни врасплох ради жизни врасплох, и нет скрытой съемки ради скрытой съемки. Это не программа, это средство»[2]. В этой фразе, думается, лежит верное понимание эстетики «скрытой камеры». Нетрудно тайком от окружающих «щелкать» кадры. Но для чего? Важно, чтобы этот прием был именно средством, которое наиболее точно и полно выразит жизненные явления.

Снятое «скрытой камерой» представляет ценность прежде всего как свидетельство человеческих состояний. Конечно, все на свете, особенно технические и технологические средства могут быть употреблены во зло. Но при чем тут само средство? В тех случаях, когда события, деятельным свидетелем которых был фотограф, имеют общественное значение, когда их участники являются известными людьми, снимок «скрытой камерой» может стать подлинным общественным событием и произведением искусства.

Интересно по этому поводу вспомнить рассказ Всеволода Тарасевича о том, как он сделал свой снимок «Двенадцатая симфония». Фотограф не мог поднять камеру, когда Д. Шостакович, по настоянию фоторепортеров, стал позировать им. Зато он заметил комнату, в которую композитор вместе с дирижером Е. Мравинским уходил между репетициями для отдыха, и заклинил щепкой дверь, чтобы ее нельзя было плотно затворить. В неприкрытую дверь Тарасевич сумел «подглядеть» композитора, откинувшегося на диване в состоянии, которое нельзя «организовать», и без

[1] *Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 34.

[2] Там же. С. 137.

разрешения вторгся во внутренний мир композитора: он снял его в минуту, когда тот полагал, что находится в полном одиночестве[1].

Другие фотопортреты великого композитора (скажем, работа Н. Козловского) сделаны не только с согласия Шостаковича, но и при активном его содействии. Фотограф в таких случаях просил композитора сесть определенным образом, принять ту или иную позу, но при этом «постараться забыть» о присутствии камеры, почувствовать себя как бы в одиночестве. Так, на портрете Н. Козловского Д. Шостакович действительно выглядит глубоко задумавшимся, ушедшим в себя, полностью выключенным из окружающего.

Когда-то, в первые десятилетия существования фотографии, портретируемые и не скрывали своего участия в обусловленной определенной задачей процедуре. Они откровенно позировали, смотрели в объектив, стремились казаться как можно красивее. Впрочем, это было целью и фотографа, ибо заказной, парадный портрет, способный для публики среднего достатка быть суррогатом портрета живописного, являлся в ту пору основной разновидностью портретного жанра. Здесь этическая сторона дела была в полном единстве с эстетической.

Портреты современные, в которых модель «как бы» не замечает камеры, «как бы» живет своей внутренней жизнью, – есть определенная эстетическая условность и одновременно определенная этическая погрешность против зрителя, да и против самого портретируемого. В такого рода портретах нет необходимой искренности и правдивости: в них нет правды не только эстетической, но и этической. Мало того, в такого рода портретах, на мой взгляд, есть доля оскорбления неестественностью, нанесенного сразу как портретируемому, так и зрителям. Первый страдает от того, что он вынужден при съемке «изображать самого себя» и даже искусственными средствами представлять естественность. Вторые же ощущают в каждом штрихе, что им сделанное выдают за натуральное, сыгранное – за пережитое. Кстати, недаром наиболее удачливые советские фотопортретисты, такие как Василий Малышев или Николай Гнисюк, Олег Макаров или Валерий Плотников, больше всего любили снимать артистов, людей искусства, способных воспринять свою задачу как определенную эстетическую условность, столь хорошо им знакомую профессионально, и, кроме того, сбросить со счетов определенную этическую неловкость, возникающую у человека, вынужденного что-то изображать.

[1] Подробнее см.: *Копосов Г., Шерстенников Л.* В фокусе – фоторепортер. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 143–145.

В ходе наших рассуждений о «скрытой камере» мы, как и следовало ожидать, приблизились к вопросу об искусстве. В нем ведь, как нигде, в сложном переплетении предстают проблемы эстетики и этики. Известно, что художественная правда в искусстве, с одной стороны, не чужда любым формам условности, а с другой – публика, воспринимающая его произведения, прекрасно понимает своего рода игру, в которой она принимает участие, и ее ничуть не шокирует искусственность самых правдивых произведений.

В исследованиях природы фотографии эстетики часто стремились сломать преграду, которая возведена между искусством и фотографией еще в XIX веке. Как пишет в своих очерках по эстетике фотографии М. Каган, «искусству, взятому во всей полноте его видовых, родовых и жанровых форм, в принципе безразлично, воспроизводятся реально существующие предметы или плоды вымысла, изображается мир по законам оптики или вне этих законов»[1].

Такое понимание фотографии является, повторяю, более высоким, нежели традиционное выведение ее вовсе из Пантеона искусств. Но рассматривать роль фотографической техники совершенно идентично с традиционной для искусства техникой обработки художественного материала, скажем, карандашом или кистью, принципиально неверно. Почему? Да потому, что в изобразительном искусстве технические средства как таковые не определяют полноты изображения: карандашный набросок может быть подробнее или лаконичнее этюда маслом, рисунок кистью может быть объемным, а может быть и плоскостным. Во всех дофотографических (позволим себе такое условное название) видах изобразительного искусства техника не состояла в прямой связи с подлинностью воспроизведения действительности, ее внешних форм. Техника масляной живописи не была гарантом того или иного эстетического качества произведений, сделанных с ее помощью: произведения иллюзорной живописи и ташистские беспредметные полотна в отношении техники исполнения были родственными, в то время как первые из них стремились воссоздать реальные формы действительности, а вторые сознательно их бежали. И хотя существовало немало попыток установить некоторые общие «склонности» той или иной техники к тому или иному эстетическому слою искусства (например глубина, присущая от природы мазку масляной краски, связывалась с иллюзией трехмерного пространства, с объемностью предметов в реалистической живописи), никакой определенной «врожденной» связи здесь установить нельзя.

[1] *Каган М.* Эстетика и художественная фотография // Советское фото. 1968. № 2. С. 24.

Техника всех дофотографических видов искусства находится в полнейшей зависимости от творческой индивидуальности художника, автора произведения. Мало того, говоря строго, в этих искусствах не существует техники вообще, она выступает лишь в своих индивидуальных различиях. Мы нередко говорим: техника Веласкеса или техника Ренуара – и поступаем совершенно верно, ибо у этих двух больших мастеров реалистического письма средства масляной живописи – вплоть до простейших ее технических особенностей – присутствуют в совершенно разном понимании и преломлении. В результате техника традиционных видов искусства, находящаяся на пограничной полосе между языком, присущим виду искусства, его материалом, с одной стороны, и индивидуальными особенностями художника-творца – с другой, оказывается не только несхожей, но и, пожалуй, во всем противоположной той машинной, безличной технике, которую мы отождествляем с промышленным веком.

Повторяем, применяя строгие научные понятия, следует отметить, что мы имеем дело с омонимическими терминами: техника отдельных видов искусства и виды искусства, основанные на машинной технике, – далеко не одно и то же.

Сказанное объясняет, почему всякий, кто собирается исследовать природу современной фотографии, так или иначе должен ответить на вопрос о взаимоотношении техники и искусства в рамках сегодняшней культуры. В частности, необходимо рассматривать фотографию в связи с другими видами искусства, основанными на технической фиксации изображения, – кинематографом и телевидением.

Важнейшим результатом культурного развития явилась возможность воссоздания действительности при помощи технического средства. Это признание, кажущееся теперь тривиальным, в применении к фотографии означает не только комплимент техническому средству изображения, достигшему таких огромных успехов, но и переворот в эстетике фотографии. На смену эстетике, воодушевленной стремлением преодолеть специфические возможности аппарата (или во всяком случае предельно расширить их, не ограничиваясь тем, на что способен аппарат), сегодня приходит эстетика, основанная на преимуществах, которые заключены в самом аппарате, на его собственных принципиальных особенностях. Самая главная из них – возможность запечатлевать изменчивую натуру в определенности и неповторимости ее пространственно-временных характеристик. В связи с тем, что в фотографическом снимке участвует аппарат – бесстрастный протоколист окружающего, достоверность, фактичность, невероятная для других видов искусства, является здесь естественной предпосылкой самого акта творчества и его обыденной нормой.

Если сравнить изобразительность фотографии с работой самого дотошного натуралиста в других видах искусства, скажем, в литературе или в живописи, то можно легко обнаружить заведомое превосходство аппарата над всеми мыслимыми возможностями человеческого пера или кисти. Описания, как бы подробны они ни были, отличаются тем, что их изобразительность имеет пропуски, не носит сплошного характера, ибо основой для нанизывания подробностей служит человеческая мысль, движущаяся свободно в пространстве и, естественно, не способная заполнить его без остатка.

Сравнение с живописью становится особенно разительным, когда в основу положены объекты, пластическая прелесть которых состоит в множестве мельчайших, дробных деталей. То, что редким виртуозам-живописцам прошлого, скажем, Кранаху, Босху или Грюневальду, давалось с величайшим трудом, фотограф достигает с легкостью, способной вскружить голову любому обладателю съемочного аппарата.

Фотоснимок может с поразительной легкостью и точностью передать оконное стекло, сплошь усеянное мельчайшими каплями дождя, что для живописца было бы поистине сизифовым трудом, а в тексте литератора, несмотря на все его желание, утратило бы всякий художественный смысл после одного-двух абзацев. Думаю, что фотограф, который первым избрал такой сюжет, совершил открытие вполне в духе возможностей, присущих новому средству выразительности. Он воплотил с предельной мерой конкретности старую метафору «плаксивая погода». Правда, много позже снимки через дождливое оконное стекло стали распространенным мотивом и даже клише.

То же самое можно сказать и о другом чрезвычайно распространенном мотиве – снимках, в подробностях показывающих волосы, брови, ресницы. Способность фотографии воспроизвести каждый волосок поразительна. И не менее поразительна приверженность фотографов (в том числе и опытных мастеров) к снимкам, в которых основным содержанием и образным моментом является названный мотив. Нередко его звучание утрируется тем, что снимок делается на зимней натуре, и волосы оказываются убеленными инеем. Таков снимок А. Хрупова «Морозное утро».

Быстрое исчерпание свежего, проникающего в глубь натуры мотива в фотографии может быть исследовано специально, и, наверное, такое изыскание оказалось бы весьма поучительным. Но важнее подчеркнуть не обстоятельства образования решений-штампов, а то, что всякий раз в их основе лежат специфические для фотографии средства выразительности. Те именно, которые составляют «врожденные склонности» (термин

З. Кракауэра) фотомузы, ее специфическую силу. Даже типичные слабости фотографии являются продолжением этой силы.

Ошибка многих фотографов-практиков состоит в том, что они излишне уповают на воздействие детализирующих свойств фотографии, полагая, что их одних может быть достаточно для достижения цели. Это приводит к тому, что авторы снимков повторяют один другого, зрители привыкают к набору фотографических штампов, которые в свою очередь теряют образное воздействие на аудиторию.

Способность фотографии к скрупулезно-доподлинному воссозданию всех деталей и обстоятельств среды отнюдь не означает унылого прозаизма или подавляющего человека своей множественностью, законченного во всех частях искусства. Количество, хорошо найденное и переданное фотографом, переходит в качество, имя которому – поэзия. Такова, например, фотография В. Киврина «Ритм».

На снимке В. Шустова «Каракуль» десятки шкурок приглашают зрителей не столько рассматривать частности, сколько осмысливать целое. А «Колонна с цистернами» Л. Устинова, поражающая длиной объятого кадром состава из значительного числа одинаковых железнодорожных вагонов-цистерн, или «Отара» того же автора, показывающая громадное стадо овец на выпасе, – это снимки, оперирующие большим количеством однообразных, повторяющихся элементов, составляют вместе с тем ощущение неисчерпаемости целого: ясно, что за пределами поля снимка есть еще и еще те же элементы. Для любого другого вида искусства такое нагромождение однородных частиц было бы крайне утомительным, оно не только не вызывало бы энтузиазма, но, напротив, настраивало бы против художника. Не то в фотографии: ее муза, состоящая в постижении окружающего мира в его максимальной достоверности, с охотой обращается к тем сторонам действительности, где протокол, описание, добросовестное перечисление без пропусков оказывается вполне уместным и даже необходимым.

Не всегда, конечно, фотография воссоздает множественность тех или иных явлений во всей полноте. Даже могучих способностей фотокамеры бывает недостаточно, чтобы справляться с этой задачей. Но все же способность фотографии по части воссоздания целого является одной из ее «склонностей». Об этом, кстати, хорошо знают и портретисты (редко можно найти в живописи портрет, где бы изображалось не все лицо, а только его часть), и пейзажисты (фотоснимки отдельного листа или структуры среза дерева).

Часть вместо целого – своеобразная синекдоха – в изобразительном искусстве не встречалась столь часто до изобретения фотографии. В фотографии этот прием стал воплощением того же главного

принципа – пристальнее вглядеться в окружающую жизнь. Затем, много позже, на основе найденного в фотографии, принцип части вместо целого перекочевал в кино и телевидение – в центр теории и практики монтажа, войдя не в одну хрестоматию классических образных решений.

Приверженность фотографии к рассматриванию жизни во всем ее многообразии привела к тому, что предмет фотографического искусства стал чрезвычайно широким. Многое из того, что оказывалось на периферии интереса традиционных искусств, для фотографии всегда представляло и представляет по сей день неослабевающий интерес. И даже предметы, всегда считавшиеся безобразными, и те способны привлечь человека с фотоаппаратом. Фотография – публицистическая, репортажная – не проходит мимо язв социальной действительности, борется с ними тем, что внимательно и добросовестно указывает на них, вернее, показывает. И чем достовернее и в данном случае страшнее запечатленное на снимке, тем действеннее фотография.

Но качество, которое столь ярко сказывается в репортажной публицистической фотографии, является достаточно общим. Поэтому-то фотография оказывается в привычной своей стихии не только тогда, когда служит оружием репортеров, но и в тех случаях, когда камеру держит в руках человек, наделенный более исследовательским, нежели публицистическим пафосом. В снимках Л. Мохой-Надя, А. Родченко и других новаторов фотографии нередко можно обнаружить изображения уродств, которые под взглядом внимательного и талантливого человека с камерой оборачиваются неожиданной и подчас даже невероятной красотой. Таковы, например, рыбьи кости у Мохой-Надя, сваленные в одну большую кучу: композиция, обращающая наш взгляд к предмету, лишенному сколько-нибудь возвышенного эстетического содержания и не имеющему других каких-то, например формальных, достоинств. Но она производит на зрителя сильное впечатление, привлекая своей истинной фотографичностью.

Широта, можно сказать, беспредельность интереса к миру, умение повсюду находить для себя тему, участие фотопроизведений в огромном количестве связей и компонентов материальной и духовной жизни – все это определяет место фотографии в современной культуре. Но при всей важности общественной роли фотографии, она может претендовать на эстетическое значение лишь при условии своеобразного воссоздания предметного мира. Пользуясь в качестве средства выражения кадром-картиной жизни, фотография так или иначе решает в своих произведениях проблемы времени и пространства.

Первое качество фотографии, которое было обнаружено при ее рождении, связано с ее способностью организации времени. Любители корриды особенно ценят то мгновение финала, в котором соединены величайшая опасность борьбы и торжество победы. Этот миг, называемый издавна «моментом истины», описан Э. Хемингуэем. Вот как он дан в романе «И восходит солнце»: «В середине арены Ромеро, стоя против быка, вытащил шпагу из складок мулеты, поднялся на носки и направил клинок. Бык кинулся и Ромеро кинулся. Левая рука Ромеро набросила мулету на морду быка, чтобы ослепить его, левое плечо вдвинулось между рогами, шпага опустилась, и на одно мгновение бык и Ромеро, который возвышался над быком, сжимая высоко поднятой правой рукой эфес шпаги, вошедшей до отказа между лопатками в быка, слились воедино. Потом группа распалась»[1].

Момент талантливо и точно описан, но именно описан, а не показан. Все то, что в натуре заняло короткий миг, здесь растянуто во времени – хотя бы потому, что приведенный выше абзац требует полуминутного чтения. Фотография же способна показать «момент истины». Показать в реальном сплетении событий, сходящихся в одной, короткой временно́й координате. Достаточно вспомнить снимки испанца Хуана Фонта, представленные на выставке «Интерпрессфото-66», или «Корриду в Барселоне» Макса Альперта, чтобы убедиться в этом. Впрочем, подобных примеров можно немало найти в практике современного фотографического репортажа.

Более того, фотография настолько сильна в воссоздании коротких мгновений, что одно из классических обвинений, которые она постоянно слышала от представителей других искусств, относилось как раз к остановленному времени на моментальном снимке: вырванность одного мига из контекста временно́й непрерывности расценивалась как синоним случайного, а потому и недостоверного. Получило широкое распространение суждение Родена: «Здесь прав художник, а фотография лжет; поскольку в реальности время не останавливается, то, если художник успешно воспроизводит образ жеста, длящегося многие мгновения, его творение, разумеется, будет менее условным, чем научно достоверный образ, где течение времени грубо приостановлено»[2]. Альфонс Доде вторит ему: «Моментальный снимок может дать только ложное изображение.

[1] *Хемингуэй Э.* И восходит солнце (Фиеста) // *Хемингуэй Э.* Избранные произведения: в 2 т.Т.2. М.: Государственное издательство художественной литературы (Гослитиздат), 1959. С. 151.

[2] *Роден О.* Беседы об искусстве. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. С. 27.

Снимите падающего человека, вам удастся дать один из моментов его падения, но не само падение»[1].

Следует заметить, что эти и подобные им суждения о фотографии основаны на одной важной особенности фотографического творчества. В отличие от обычной художественной ситуации, когда автор создает событие или человеческий характер сначала в своем воображении и лишь затем переносит его на бумагу или холст, заранее решая, какие наиболее характерные, выразительные моменты будут им представлены, а какие – опущены, фотограф творит непосредственно, если можно так выразиться, в присутствии отражаемой им действительности и одновременно с самим жизнетворческим процессом. Он нередко фиксирует мгновение, не подозревая (или не предчувствуя), что за ним последует другое, более выразительное, так как он создает произведение, в котором художественно-образное время идентично реальному времени события. Необратимость времени – чувство, знакомое каждому, кто брал фотокамеру в руки: прошел момент, и его уже не вернуть никакими силами. Талант фотографа в немалой степени состоит именно в том, чтобы передать на своем снимке «момент истины», с наибольшей полнотой и выразительностью воплощающий жизненное явление.

В быстротечных событиях этот кульминационный момент весьма короток, во всяком случае, гораздо короче, чем это обычно кажется. В снимке Г. Эджертона он равен всего лишь стотысячной доле секунды: наш глаз неспособен без помощи камеры увидеть красивую корону, возникшую от падения капли молока на блюдце. Впрочем, и в других, гораздо более растянутых явлениях «момент истины» исчисляется долями секунды. В этом легко убедиться, просмотрев кадр за кадром кинопленку какого-либо эпизода из документального или хроникального фильма. До появления цифровых камер киноаппарат снимал двадцать четыре кадра в секунду, и тем не менее во многих эпизодах не было одного отдельного кадра, в котором был бы выражен «момент истины»: анализ двух соседних «клеточек» показывает, что в первой из них событие еще не достигло своего апогея, а во второй вершина уже позади. Для кино это обстоятельство не являлось пагубным: особенности восприятия, присущие нашему глазу, обеспечивают своего рода заполнение пауз между отдельными кадрами, и увиденное на экране кажется нам нерасчлененным во времени. Мы «видим» кульминацию каждого события, даже если она непосредственно не запечатлена на кинопленке.

[1] Цит. по: *Ренар Ж.* Дневник. Избранные страницы. М.: Художественная литература, 1965. С. 82.

Другое дело – фотография. Если самый выразительный момент события не запечатлен, если его можно (или нужно) домысливать, снимок в значительной мере обесценивается. Дело тут осложняется еще и потому, что нет никаких устойчивых правил, которые бы помогли фотографу в определении того мгновения, которое воплощает «момент истины» явления. Если б можно было сначала просмотреть для себя событие, а затем, решив, что же в нем является важнейшим, вновь воссоздать его, то решение задачи было много проще.

Многое поэтому решает интуиция фотографа, его необъяснимая способность неведомым чувством определять мгновение, когда необходимо нажать на спусковую кнопку. Недаром Картье-Брессон утверждает, что «снимок – сочетание взгляда, сердца и разума, возникшее *в какой-то единственно важный момент*»[1]. Каков именно этот важный момент и точно ли он выбран автором, можно определить лишь в последующем анализе фотографии в сочетании с анализом запечатленного на ней события.

Нередко – и тем, кто недооценивает значение проблемы времени в фотографии, это кажется доказательством их правоты, – мы не в состоянии обнаружить на снимке и следов «момента истины». Скажем, в «библейских» пейзажах Анселя Адамса природа преподнесена навсегда застывшей в первозданном обличье. Однако внимательный анализ такого рода фотографий, например, снимка горы Вильямсон в Калифорнии, показывает, что и в них проблема временно́й организации не снята с повестки дня, она присутствует.

Присутствует как сознательное выключение из ограниченного временно́го контекста, как некий «ноль» времени – символ вечности, помогающий фотографу выразить свою мысль. «Моментом истины» для гор и лесов, завладевших вниманием Адамса, являются тысячелетия, которые сформировали облик планеты. Автор тщательно избегает на своих снимках всего, что могло бы нести на себе признаки сколько-нибудь определенного времени: в них нет не только человека, животных, птиц, но даже дуновения ветерка. Ведь каждый из этих предметов своим существованием вносит в снимки определенную координату времени. Аналогично решение темы в снимке Г. Бинде «Скалы в тумане».

Корона расплющенной в падении капли молока и недвижные валуны третичной эпохи – два полюса использования времени в фотографии, свидетельствующие о том, что это «останавливающее время» искусство на самом деле весьма неравнодушно к проблеме времени. Мало того,

[1] Цит. по: *Громов М.* Анри Картье-Брессон // Советское фото. 1969. № 2. С. 28.

можно с уверенностью говорить, что неподвижная фотография способна регулировать движение времени в своих произведениях, то сжимая его, то растягивая.

Выше уже говорилось о способности фотографии давать не только локальные по времени, но и синтетические картины событий, уже завершенных, и тех, что еще предстоят. Следует заметить, что такое решение проблем времени всегда считалось прерогативой живописи, чем-то принципиально недоступным для фотографии. При этом противники фотографии как эстетически полноценного способа отражения жизни продолжали настаивать на своем и перед лицом несомненных фактов. Так, обсуждая ставшую в свое время художественной сенсацией победу фотографии над живописью, когда И. Майбридж серией мгновенных снимков доказал неправоту художника Т. Жерико, изобразившего в «Скачках в Ипсоме» лошадей, распластавшихся в галопе, Роден ставил фотосерии в упрек неспособность наслоения движений, соединения разных его фаз в одном изобразительном аспекте картины: «А я считаю, что прав Жерико, а не фотография, так как его лошади и впрямь скачут, и это происходит потому, что вначале взгляд зрителя улавливает толчок задних ног, сообщающий полетное усилие всему корпусу, потом корпус вытягивается и уже затем передние ноги нащупывают почву. Как одномоментная, симультанная композиция этот ансамбль ложен, он верен, лишь когда его составляющие предстают в последовательности движений, и это единственно важно, поскольку именно это мы видим, именно это нас поражает»[1].

В высказывании Родена сквозит нежелание художника признать победу фотографа над живописцем – пусть даже в таком частном моменте, каким является подлинность воспроизводимого на картине мгновения.

За годы своей истории фотография научилась фиксировать моменты, содержащие в себе не только отдельные мгновения, но и гамму переходных состояний, заключенных в несхожих временных оттенках действия. Но, вероятно, не это было самым большим ее достижением в освоении времени. Главное состояло в том, что средствами организации произведения фотография научилась воссоздавать сложные содержательные аспекты происходящего события и прежде всего его психологические оттенки. В конце концов, в «Убийстве Асанумы» И. Нагао и в «Корриде в Барселоне» М. Альперта сконденсированное время призвано выразить прежде всего драматизм ситуации. А в «Конфликте» М. Баранаускаса при всем драматизме ситуации ее временное решение носит повествовательный

[1] *Роден О.* Беседы об искусстве. С. 27.

характер. Психологическое состояние молодой пары передано здесь превосходно: мы застали переходный момент между первым взрывом мимолетной ссоры и вторым. Юноша, внешне безмятежно скрестив руки, смотрит в небо, делая вид, что ему все нипочем. Девушка, отвернувшись от него, находится в напряженном ожидании, рассчитывая на мужское покаяние. Фотограф, рассказывая о характерах и столкнувших их обстоятельствах, не обольщается сам и не обольщает нас надеждами на скорое примирение. Фотографическое повествование сознательно оказывается незавершенным во времени.

Большой изощренности владения средствами фотографии требуют снимки, в которых драматизм ситуации передан через контраст временного развития. В работах Р. Ракаускаса нередко можно встретить именно такое использование фактора времени. Например, широко известный его снимок «Руки» построен на контрасте уже закончивших движение сильных рук хирурга и продолжающих тянуться слабых рук больного. И в других своих работах фотограф развивает излюбленную тему контрастных состояний. В «Нежности», скажем, выделение двух влюбленных из фотографически однозначной толпы достигается посредством их противопоставления остальным. В то время как окружающие находятся в полной неподвижности, герои фотографии тянутся друг другу навстречу. Если у Баранаускаса время выступало средством повествования, то здесь оно стало орудием авторского комментария.

Еще одну – чисто психологическую – возможность использования времени в фотографии демонстрирует Антанас Суткус. В его произведениях движение – это всегда движение человека, однако оно интересует мастера отнюдь не само по себе. Движение, передающее внутреннее состояние, сосредоточенность человека в самом себе, – вот главная цель трактовки времени у Суткуса, что наиболее последовательно и очевидно проведено в его портрете Жан-Поля Сартра в дюнах Ниды. В снимках А. Суткуса «Бильярд» и особенно «В мастерской отца» обнаруживаются эти же качества: некоторая машинальность, привычный автоматизм движений, сменяющийся сосредоточенной недолгой паузой, характеризуют сложный внутренний мир людей в состоянии самоуглубления.

У Людаса Руйкаса паузы превращаются из мимолетных в долгие, основательные. Он пользуется ими так, будто это своего рода «стоп-кадры» в кинофильмах. Автор словно специально останавливает для нас реальное течение времени во имя того, чтобы обратить внимание на самые важные обстоятельства. Этот прием ярко воплотился в «Девочке». Фотограф резкой, внезапной остановкой времени призывает нас обратить внимание на то, что прильнувшая к матери девочка, видимо, не очень-то счастлива:

грустный, серьезный взгляд ее не по годам взрослых глаз свидетельствует об этом.

Тенденция современной фотографии улавливать не только внешнее, но главным образом внутреннее движение человека явственно прослеживается в работах Витаса Луцкуса. Собственно говоря, перед нами уже не движение в непосредственном смысле слова, а некое «движение»: оно нередко реализуется и в полной неподвижности человека («Портрет»). Вместе с тем в задумчивом, сомнамбулическом движении, напоминающем не то снятые рапидом кинокадры, не то мимолетный, наполовину забытый сон, выражена та же вечная загадка жизни, что и в конкретно ничего не значащих, но исполненных глубокого смысла звуках музыки, доставляющих нам истинное наслаждение.

В «Сестрах» В. Луцкуса три девочки находятся в непосредственной близости друг к другу, а внутреннее движение каждой из них противоположно движениям двух остальных. Три сестры – и три категории времени. Можно сказать, что одна из сестер, младшая, пребывает в настоящем времени, другая, средняя по возрасту – в прошлом, и старшая – в будущем.

Прослеженные вкратце типы решения проблемы времени в фотографии – от непосредственного воплощения бурно протекающего во времени события в снимке М. Альперта до предельно опосредованного решения у В. Луцкуса – свидетельствуют о том, что фотография сегодня весьма неоднозначно выражает заключенный в действительности драматизм. Подобно тому, что происходит в литературе, театре, кино, современная фотография идет параллельными, нередко даже противоположными путями к осмыслению жизненных конфликтов. В одном случае первостепенной задачей фотографа в организации времени на снимке является нахождение самого выразительного мгновения происходящего, фиксация «момента истины». В другом, когда фотография идет, выражаясь терминами, бытующими в других видах искусства, путем бессюжетного творчества и предпочитает лирику драме, на первый план выступает скорее истина момента, воплощенного в фотографии, та характеристика времени, которая органически присуща событиям и персонажам. Я, признаться, за этим различием (и даже противоположностью) в фототворчестве не вижу опасного антагонизма, ибо и та, и другая ветвь фотографического решения проблемы времени направлены на постижение действительности, поиска ее зрительно воплотимого облика на основе заложенных в событии выразительных возможностей времени.

Рядом с проблемами фотографического времени стоят проблемы пространства, столь же важные для понимания природы фотографии. Тема

эта поистине безбрежна: фактически всю эстетику фотографии можно вывести из образных возможностей пространства.

Сам фотоснимок есть не что иное, как фиксация реального трехмерного пространства действительности на двухмерном, плоскостном пространстве отпечатка. Это обстоятельство позволяет некоторым фотографам и критикам считать, что именно здесь проходит водораздел между двумя принципиально разными типами фотографического творчества. Одни, компенсируя двухмерность фотоснимка особым построением пространства, создают иллюзию трехмерности. Другие, напротив, своими композициями лишь подчеркивают плоскостной характер листа фотобумаги. В крайних формах, очевидно, обе эти тенденции присутствуют в современном фототворчестве – как полярные противоположности. Между тем фотографическое пространство, и по сей день нередко понимаемое исключительно как композиционный элемент (этим грешат многие учебники по фотографии), оказывается на деле гораздо более универсальным средством.

В тех случаях, когда фотограф подыскивает определенные пространственные средства для воплощения заранее сформированного идейного и образного содержания (то есть, когда пространство рассматривается как категория формальная), мы становимся свидетелями надуманности и безжизненности фототворчества. Поэтому пространство в современной фотографии все чаще из средства композиции превращается в важную часть самого ее содержания.

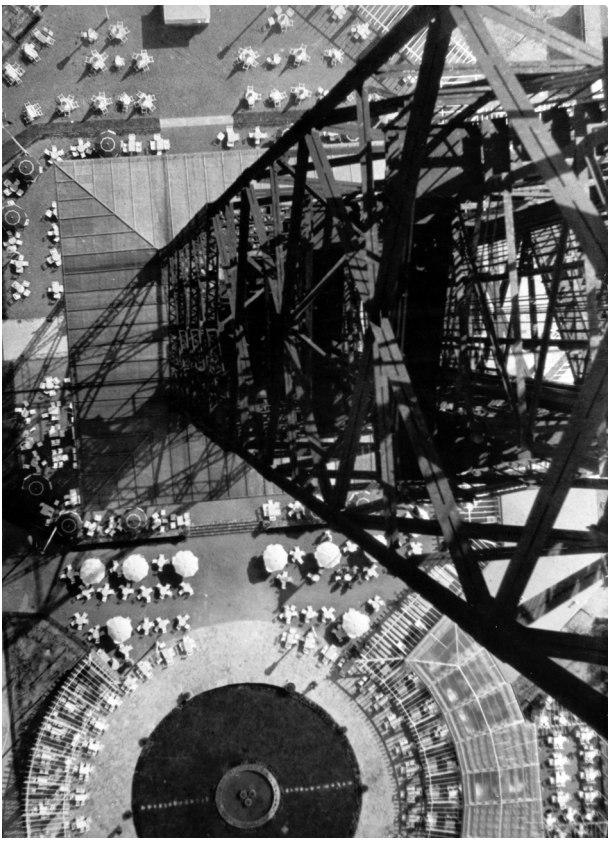
В какой мере фотографическое пространство способно разрешить постоянное противоречие между реальными пространственными отношениями, фиксируемыми камерой, и законами построения пространства на снимке? Говоря иными словами, как соотносятся на снимке сообщение о реальном пространстве, указание на его протяженность, с одной стороны, и образное выражение этого пространства – с другой? На снимке «Эстрада» Колосова реальность жизненного пространства дана в фиксации того широко известного факта, что оркестровая яма находится ниже уровня сцены, у ее подножия. Образный же смысл снимка состоит как раз в том, чтобы показать людей, находящихся внизу и скрытых от глаз публики. И даже подчеркнуть, что иногда их вклад в художественный процесс оказывается обратно пропорциональным занимаемой позиции. Так понятия «верх – низ», не потеряв ни на йоту конкретной определенности реального пространства (ибо мы узнаем из снимка немало подробностей относительно этой оркестровой ямы), приобрели метафорический, образный смысл. Информационность и образность пространства здесь соседствуют, дополняя и усиливая друг друга.

Но бывают случаи, когда одна из этих сторон фотографического пространства подавляет другую. Или, что еще хуже, когда одно существует вне другого. Увлечение информационностью в ущерб образности в передаче пространства присуще многим фоторепортерам. Фиксация пространства как такового, неспособность (или нежелание?!) извлечь из него образный смысл – грех, который заметен в большинстве снимков, сделанных подчас на общественно важную тему. Нередко при этом репортеры используют в передаче пространства штампы: решения, когда-то имевшие свежее, образное звучание. Трактора или комбайны, работающие на уборке, снятые сверху таким образом, чтобы пространство снимка было без остатка занято жнивьем, – эта композиция родилась в нашей фотографии и получила большой символический смысл на рубеже двадцатых и тридцатых годов, в годы преобразования ранее отсталого сельского хозяйства на новой технической основе. Со временем выполненный таким образом снимок – а их в советской фотографической прессе было великое множество – свидетельствовал об отсутствии у их авторов стремления искать новые формы пространственного решения темы. К середине 1970-х годов в таком снимке можно было увидеть лишь поверхностную, беглую информацию о масштабах хлеборобского труда.

В 1960-е годы в советской фото- и кинопублицистике шли жаркие споры о допустимости инсценировки. Организация пространства, призванного иллюстрировать определенный тезис, стала синонимом фальши в творчестве. Сторонники подлинности в фотопублицистике боролись за право репортера воссоздавать на снимке явления в тех параметрах, в которых они существовали в жизни. Реальность пространства, предельная его достоверность стали главным творческим правилом многих фотографов. Отталкиваясь от понятия о фотографическом пространстве, лишь обозначающем реальность, они пришли к идее пространства, фиксирующего реальность, сообщающего о ней. Это было, конечно, шагом вперед, но шагом недостаточным. «Половодье» Б. Манушина скрупулезно воссоздает пространство деревенской улицы, залитой вешними водами.

Удлиненные, зыбкие отражения в воде деревьев и телеграфных столбов, уходящие вдаль избы с белыми, тщательно закрытыми окнами – все это куда как достоверно. Но вместе с тем залитое водой пространство лишь сообщено, но не выражено. Рассказ о половодье лишен определенной образной доминанты.

И вот что интересно: лишенное образного начала пространство – при всей своей достоверности – перестает служить источником интересной информации. Если в дни весеннего половодья такой снимок является своего рода свидетелем случившегося, то уже через некоторое время



**Ласло Мохой-Надь**
**Вид с Берлинской радиобашни**. 1928
Собрание Томаса Вальтера, Ной-Ульм / Бурлафинген, Германия

оказывается, что, потеряв свою злободневность, он весь состоит из общих мест. Событие никак не интерпретировано в нем, а просто названо.

Слабым местом фоторепортеров в овладении пространством является неумение постичь его образную выразительность: представители так называемой «художественной» фотографии, напротив, нередко применяют возможности, таящиеся в фотопространстве, не стремясь обнаружить или даже намеренно маскируя его реальные истоки. Знаменитый снимок Ласло Мохой-Надя «Вид с берлинской радиобашни» (1928) производит необычное впечатление: нам открывается пластика странной, увиденной

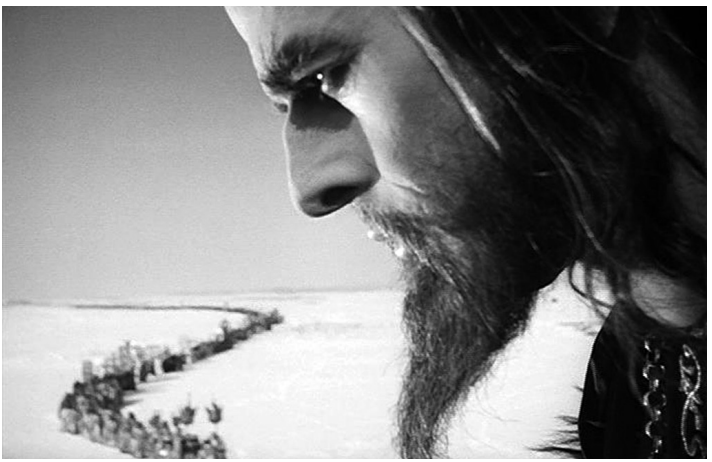
с очень большого расстояния земли. Снимок напоминает созданное «из головы» полотно современного живописца. Детали целого превращены в своего рода ребусы: мы рассматриваем их и не можем понять, что же это такое. Но автор и не ставит перед собой цель воссоздать на таком удалении предметный мир в его подробностях. Главное для него – красота целого, неожиданность пластики мира, преображенного расстоянием.

Замечу, кстати, что для осознания фотографией своей способности показывать дотоле невиданное подобные снимки были весьма поучительны. Напомню фотографии, сделанные Надаром с воздушного шара: впервые люди сумели увидеть Париж таким, каким до этого его могли видеть только птицы. И, что очень важно, для Надара главным в его снимках была задача рассказать о Париже в новом ключе, показать его не в облике странного чудовища, а как милый сердцу каждого француза старый город.

Эффект, заключенный в упомянутых снимках, кроме всего прочего, связан с нарушением привычных пространственных масштабов. Не раз было замечено, что земля, снятая с десятикилометровой высоты полета самолета, приобретает некоторое сходство с полотнами художников-беспредметников. Обобщение предметного содержания, доведение до определенного нарушения привычных масштабов нашего восприятия ведет к неожиданным результатам. И наоборот: резкое укрупнение небольших пространственных отношений благодаря смещению масштабов производит необычное впечатление, о чем свидетельствует, например, снимок известного историка и теоретика фотографии Хельмута Гернсхейма, на котором показаны в резком укрупнении ударные молоточки рояля. Впрочем, Сергей Эйзенштейн почти на десять лет раньше в фильме «Старое и новое» использовал этот же принцип, подчеркнутый к тому же кинематографическими средствами – крупным планом и величиной киноэкрана. Работы С. Эйзенштейна и его постоянного оператора Э. Тиссэ были одновременно важным открытием и в области фотографии. Недаром кадры из новаторских картин советского кинорежиссера фигурируют в каждой солидной истории фотоискусства, хранятся в фотомузеях.

В изменении масштабов, присущих предметам и явлениям реальности, участвует прежде всего перемещение глаза человека, вооруженного фотокамерой. Человек с фотоаппаратом то предельно удаляется от объектива, то чрезвычайно близко подходит к нему. Самый характер видения при этом может и не меняться, однако с помощью оптики, освещения, ракурса и т.п. фотография определенным образом меняет реальные пространственные отношения. Особенно велики возможности оптики.

«Старый извозчик» Александраса Мацияускаса демонстрирует весьма экспрессивные пространственные соотношения: каждая ноздря лошади,



**Кадр из фильма «Иван Грозный».** 1945
Режиссер Сергей Эйзенштейн

находящейся на переднем плане, превосходит в два раза своими размерами голову извозчика. Несложный эффект, присутствующий в снимке, достигнут исключительно благодаря фокусному расстоянию примененного объектива, ракурсу съемки и расположению камеры относительно снимаемого объекта. К такому же эффекту стремится В. Филонов в своей работе «Гора».

Способы съемки, искажающие реальные пространственные отношения, сродни гротеску в литературе и других видах искусства. Преувеличение и заострение тех или иных свойств предмета имеет право на жизнь лишь в тех случаях, когда гротеск становится способом более глубокого образного постижения мира, характерным примером этого является фотография А. Супруна «Летний день». Подчеркивая, резко выделяя присущие людям и явлениям черты, фотограф нередко достигает сходства большего, чем при самой что ни на есть достоверной фотофиксации.

Профессиональные фотографы и критики, рассматривая иные снимки и получая яркие впечатления с первого же взгляда, нередко мучаются догадками, от которых заинтересованность не ослабевает, а, пожалуй, лишь усиливается. Это догадки единственно допустимого в реалистической фотографии порядка: как удалось автору сделать такой снимок? Й. Кальвялис в работе «Ветви» добивается от снимка почти полного впечатления гравюры, причем такой ее сложной разновидности, как офорт. Нужного эффекта он достигает с помощью дополнительной

лабораторной обработки кадра достаточно известным способом соляризации. По-видимому, автор решил, что «гравюрная» структура лучше всего передаст причудливое переплетение ветвей и стволов в лесной чаще.

Завершение разговора о фотографическом времени и пространстве требует обращения еще к одной теме – теме движения.

Фотографию с момента ее зарождения преследовал рок неподвижности. Вместе с тем, вероятно, ни один вид искусства не имеет дело со столь насыщенной разнообразнейшим движением натурой, как фотография. Отмеченное противоречие разрешается разными способами: и эстетическим, состоящим, скажем, в попытке опосредованной передачи движения, и техническим, таким, как смазанность кадра, его композиционная неуравновешенность и т.п. Обо всем этом немало написано в фотографической литературе.

Здесь же речь пойдет о воссоздании таких сложных (или широко развернутых во времени, образующих определенный последовательный сюжет) форм движения, которые при всем желании невозможно воплотить в одном-единственном мгновении. Что же, скажет читатель, возможности отдельных видов искусства не безграничны, есть, очевидно, области, неподвластные фотографии, и сложные формы движения – одна из них. При всей справедливости подобных суждений истина заключена и в противоположном: подходя к своему порогу, искусство находит новые, неведомые ему ранее возможности и решения, которые и составляют основу художественных открытий.

Фотография, столкнувшаяся с невозможностью воссоздания движения, нашла своеобразный, только ей присущий выход. Движение передается не в одном мгновении-снимке, а в нескольких. Э. Мьюбридж, впервые представивший танец девушки на множестве снимков, воссоздающих одну за другой фазы танца, сегодня может показаться иллюстратором учебника по сценическому движению: в этой работе, по современным понятиям, нет ни грана художественности, нет фотографического открытия. Между тем снимки Мьюбриджа положили начало имеющему и по сей день значение особому типу фотографии – фотосерии.

Нередко фотосерии строятся на воссоздании моментов действия, следующих одно непосредственно за другим. В данном случае фотография смыкается со своим детищем – кино. Но гораздо чаще (и тут техническая проблема становится в полной мере эстетической) фотосерии передают движение выборочно, подчеркивая лишь некоторые важнейшие фазы, именно те, которые с наибольшей полнотой передают характер события и его кульминационные моменты.

В «Парашютистах» Б. Вдовенко взяты три самые важные стадии в движении человека с парашютом от самолета к земле: свободное падение, момент раскрытия парашюта и, наконец, парение под куполом. Серия Б. Вдовенко передает развитие событий, которое является нормой для парашютного спорта (и на этом основании может занять свое место не только на фотовыставке, но и на страницах учебника для парашютистов). Но этим не исчерпываются возможности фотосерии в показе движений. Серия позволяет запечатлеть не последовательность движения, не развитие события от его зарождения к финалу, а разнообразные грани движения, которые, собственно говоря, и составляют его богатство, его жизненную прелесть. Серия Л. Ложинского «Дирижирует Игорь Стравинский» примечательна тем, что в ней движения рук композитора находятся в редком единстве с выражением его лица, а оба эти движения вместе – мимика и жест – воплощают неповторимый характер музыканта, присущую ему смену состояний.

На определенном этапе развития фотографического творчества появилось углубленное понимание возможностей серий в воспроизведении движения. Серия перестала сводиться лишь к фотофиксации последовательно развивающихся моментов одного и того же физического действия. К простейшему движению как перемещению тел в пространстве прибавились более сложные формы движения. Приведу такой пример. Серия англичанина Д. Дойджа «Пусти свинью за стол…» как и прежде содержит элемент физического движения: поросенок теснит собачек, передвигаясь от кадра к кадру все дальше вправо, в сторону стоящих мисок с едой. Однако гораздо более важным тут оказывается тот аспект развития событий, который, конечно же, заключается в выводах зрителя из наблюдаемых им движений. И хотя композиционной основой четырех снимков серии остаются четыре миски с едой, обозначающие направление физического движения поросенка, работа Д. Дойджа кажется своеобразной фотографической притчей о бесцеремонном грубом создании.

Принцип фотосерий можно сравнить с пунктиром: не являясь непрерывной линией, он вместе с тем достаточно точно обозначает ее. Существуют кадры и одновременно существуют пустоты между ними – те паузы, в течение которых движение, запечатленное в серии, проходит определенную часть своего развития. Жизненный опыт, понимание тенденции движения, способность к домысливанию помогают зрителю увидеть за пунктиром фотографий сплошную линию жизни. В известной мере фотосерия воспроизводит присущий кинематографу эффект передачи реального движения, где сумма последовательно зафиксированных

неподвижных фаз в сознании зрителя воспринимается как целостный процесс естественно развивающегося события.

Кино, как известно, обрело все права самостоятельного искусства, когда оно к своей способности посредством множества кадров-фотографий последовательно повествовать о движениях, наполняющих мир, присовокупило зрительное столкновение (сопоставление или противопоставление) разного рода реальных движений, их монтаж. Нечто подобное, пусть не в той степени и несколько позже, произошло в фотографии. От принципа, воплощенного исключительно в фотосериях, фотография перешла к иным принципам и формам воссоздания движений. Таким образом, изменилось не только понятие движения, но и усложнились формы его фиксации. Сегодня большинство фотографов, связанных со СМИ, работают в тех жанрах, которые немыслимы без принципа серийности. Хотелось бы лишь остановиться на коренных изменениях самого характера серийности в зависимости от задачи, стоящей перед фотографом, и выбираемых средств ее решения.

Начну с той разновидности серии, в которой все кадры, подобно однородным членам предложения, находятся в одинаковом отношении к основной мысли автора, хотя почти не связаны друг с другом формами активного взаимодействия. Фотосерия В. Шандрина «Звезды футбола вне игры» включает снимки Яшина, Эйсебио, Пеле, английской сборной. Их можно дополнить еще немалым числом фотографий, единственным условием для которых было бы их соответствие заглавию серии. Серия Э. Ухимяка «Что мы несем» показывает людей, несущих по улицам современного города кто тюфяк, кто огромный цинковый таз, кто столы, кто контрабас. Напомню также несколько серий В. Ахломова, посвященных то маскам, то кружевам, то «первоапрельским головам», и серию Н. Рахманова «Лампы».

В начале 1960-х годов, когда на одной из Всесоюзных выставок фотографий появилась опубликованная незадолго до этого в «Неделе» большая серия снимков Николая Рахманова, посвященная самым разным сторонам использования ламп в нашей жизни, она прозвучала как откровение. Фотограф не только обнаружил присущую его репортерской профессии зоркость взгляда и вездесущесть, но и проявил в своей работе подлинные качества исследователя: историка, социолога, экономиста. В ненавойливой, основанной на строгом следовании фактам форме Рахманов рассказал о столь важной для нашей страны электрификации, о работе энергетиков, о разнообразных сторонах расширяющегося использования ламп в повседневной жизни.

Важно отметить, что рассказывая о прошлом и настоящем, занимаясь историей и социологией, Рахманов не переставал быть фотографом.

В каждом повороте сюжета он искал – и находил! – те его аспекты, которые интересны фотографии и особенно выигрышны в ее изложении. Так, в панораме вечерней Москвы, а Рахманов, как известно, является одним из лучших наших мастеров городского пейзажа, он запечатлел такие эффектные на снимках отражения-блики электрического света на водной глади Москвы-реки. В сушильной камере автозавода множество ламп, расположенных на стеллажах помещения, напоминающего трубу, создают причудливую и весьма эффектную фотографическую композицию. А в оранжерее люминесцентные лампы сняты строго и спокойно: в них торжествует не живописная экспрессия, как в предыдущем снимке, а спокойная графика светлых линий.

Рахманов в своей серии, будто вспомнив старое наименование своего ремесла – «светопись», обратился к великому множеству функций, связанных с основным носителем света – лампой. В подобных сериях развитие движения происходит, если так можно выразиться, вширь: фотограф подбирает объекты, соответствующие главной мысли, положенной в основу серии.

То обстоятельство, что все снимки, скажем, В. Шандрина сделаны во время лондонского чемпионата мира по футболу, никакого значения не имеет: задумчивость Яшина, горе Эйсебио, торжество капитана английской сборной совсем не призваны воплощать единую по своему замыслу историю. Эти события никак не соотносятся друг с другом. Но можно себе представить серию снимков, показывающих «вне игры» одного какого-то футболиста: при том, что она была бы также объединена мыслью, обозначенной в названии, в ней присутствовало бы развитие характера человека, подобное тому, что мы видели у Л. Ложинского. Серия, посвященная одному и тому же герою, – один из распространенных типов современного фотоочерка – представляет собой уже иную разновидность серийного фотообраза. Тут автор получает возможность движения в глубь характера, биографии человека. Очерк М. Альперта «Мужество» об архитекторе Зотове, потерявшем на войне зрение, но не отказавшемся от любимой профессии, как бы состоит из четырех разделов-глав. Мы вместе с камерой фотографа движемся во времени и в пространстве: перед нами и военные кадры, и снимок, показывающий Зотова за его работой, и композиция, рассказывающая о нем как об общественном деятеле. Стоит ли говорить, что одной фотографией, как бы хорошо она ни была сделана, нельзя охватить жизненный путь человека, дать хотя бы краткую биографическую зарисовку.

В серии Альперта для полноты повествования помещена фронтовая фотография, изображающая саперов за работой: Зотов был на войне

сапером, и, чтобы история, запечатленная в серии, имела свой пролог, необходимо было начать ее с военного фото. У зрителя, естественно, возникает сомнение: неужто фотограф был знаком с Зотовым еще во время войны и снимал его?! Мы начинаем замечать в серии «белые нитки» авторского моделирования, отчего нарушается впечатление подлинности.

На той же выставке «Интерпрессфото-66» была показана серия финского фотографа И. Хёлття «Вся жизнь», также посвященная одному человеку. В ней герой был запечатлен с детского возраста до момента, когда он предстает перед камерой глубоким стариком. Создание такой серии потребовало бы от фотографа всей его жизни. Остается думать, что автор сфотографировал своего героя в последний период жизни, а все предшествующие кадры позаимствовал из его семейного фотоальбома.

Очень важный, «узловой» переход. Как это ни странно, семейный альбом (естественно – в идеале!) представляет собой тип исчерпывающей серии о великом событии, называемом жизнью человека. В нем, правда, есть одно только «но» – то, что серию эту создает не один какой-то фотограф, а все те, кому довелось в течение жизни снимать владельца фотоальбома.

Важно умение фотографа, работающего над серией, строго ограничить ее предметно-тематические рамки, определить границы материала. Этим качеством отличались работы замечательных советских репортеров 1920–1930-х годов. Каждый из них, даже в тех случаях, когда он имел дело с безбрежным морем фактов и человеческих характеров, стремился в своих произведениях выразить самое главное, ведущее в отражаемых явлениях, самой структурой серии подчеркнуть социально-общественные акценты происходящего вокруг. Г. Петрусов, например, пробыл на строительстве Магнитки несколько лет: за это время он сделал сотни снимков. Однако когда настала пора дать серию фотографий, выражающих смысл замечательной стройки первой пятилетки, он сумел ограничить себя, воплотив его в нескольких выразительных композициях.

Еще один путь построения серии состоит в том, что систематизирующим фактором в нем служит мысль автора, ее развитие, авторские ассоциации и наблюдения. Мысленная связь объединяет воедино серию Ральфа Принса «Люди мира! Хиросима напоминает!». Кругом сложнейших ассоциаций пользуется венгр А. Крисс в серии «Мои воспоминания о войне». П. Яник в «Освенциме» проводит пластическое сопоставление обугленных, изуродованных деревьев за колючей проволокой с воздетыми к небу руками, на которых выжжен лагерный номер. Эти работы свидетельствуют о том, что пафос фотографа способен создать сложные формирования из понятий и образов, еще не так давно казавшихся

принципиально недоступными языку фотографии. Выясняется, что фотография своими средствами не только воссоздает движение тел, но и успешно справляется с задачей, несравненно более сложной, – отображением мыслей и чувств человека.

Время, пространство, движение – все те свойства материи, которыми стремится овладеть фотография, не имеют для большинства ее представителей самодовлеющего значения. Как и другие компоненты фотографической выразительности они служат лишь средствами воссоздания действительности. Сразу же оговорюсь, что есть в фотографии экспериментальное направление, которое ставит своей целью передачу времени, пространства, движения и т.п. как таковых.

Дарование фотографа, казалось бы, материя эфемерная: его нельзя измерить в каких-то доступных для всеобщего обозрения категориях. Однако в творческих решениях, особенно в тех, что связаны с необходимостью работать в крупных фотографических формах, значение таланта автора трудно переоценить.

Фотографическая серия в большей, нежели другие жанры, степени зависит от способностей фотографа не только хорошо снимать, но и глубоко и оригинально мыслить, проявлять разные грани своих дарований. В частности, для создания удачной фотографической серии немалое значение имеют те стадии творческой работы, которые предшествуют съемке в собственном смысле этого слова: выбор темы, материала, характера и метода съемок.

В связи со сказанным хочу остановиться подробнее на одном фотоочерке, которому суждено было сыграть выдающуюся роль в истории советской фотографии. Я имею в виду снятый в 1931 году А. Шайхетом, М. Альпертом и С. Тулесом очерк «24 часа из жизни рабочей семьи Филипповых»[1].

Своеобразие этого произведения начиналось уже со стадии сценария. В создании фотоочерка принимал участие сценарист, тщательно разработавший его драматургию, выстроивший на бумаге, еще до начала съемок, сюжетно-тематическую структуру. Сегодня фигура сценариста – кроме кино и телевидения, эстрады и цирка – присутствует лишь в фотокнигах, объединяющих сотни снимков. Признаться, и в предвоенные десятилетия фигура сценариста не была типичной для работы над фотоочерком.

[1] Подробнее см.: *Стигнеев В.Т.* Формирование жанра фоторепортажа в советской фотографии 1920-х гг. // Художественная культура. 2018. № 2. С. 187–190. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/834/hk_2018_02_168_193_stigneev.pdf (дата обращения: 12.08.2018)

«24 часа из жизни рабочей семьи Филипповых» был в этом отношении исключением. Замысел очерка стал своего рода экспериментом в фототворчестве: автор сценария известный редактор и теоретик фотографии Л. Межеричер решил создать коллективный портрет одной большой московской рабочей семьи. Причем в отличие от привычного в ту пору варианта очерка, при котором авторы были ограничены лишь материалом, но не временем его существования, здесь поставлена непростая задача: рассказать об одном, типичном дне в жизни типичной рабочей семьи.

Эта задача ставила перед фотографами определенные трудности: необходимо было провести съемки в предельно короткие сроки. Такое, пожалуй, было не по плечу одному репортеру: недаром над очерком работало сразу трое, что в ту пору было явлением необыкновенным.

Все было новым в этой работе: и заранее составленный строгий план съемок, и большое число героев – членов рабочей семьи, и разнообразие материала, на котором разворачивалась тема, и необходимость снимать происходящее без всякой надежды на повторение интересных для репортажа мгновений.

В итоге получился необычный, новаторский по содержанию и по форме фотоочерк, обошедший страницы иллюстрированных изданий многих стран мира. Из нескольких десятков снимков, составляющих серию, посвященную семье Филипповых, зрители узнавали о разных сторонах их жизни: о работе на заводе, о семейных застольях, о занятии спортом, о профессиональной учебе.

Следует заметить, что успех этого фотоочерка побудил многих репортеров начала 1930-х годов к подражанию: стало очевидным, что крупная фотографическая форма обладает повествовательными возможностями, которые в ней раньше вряд ли кто подозревал. Каждый из тех, кто шел путем снискавшей успех серии, стремился хоть в чем-то изменить первоначальный образец. И в результате нарушалась та гармония замысла и выбранных для его воплощения средств, которой отличался первоисточник. Можно, конечно, анализировать каждую из неудач, чтобы понять их причину. Но, думаю, не ошибусь, сказав, что в конечном итоге решающей оказалась разница в уровне фотографических дарований.

Серия «Люди мира! Хиросима напоминает!» голландского фотографа Ральфа Принса была награждена Гран-при на выставке «Интерпресс-фото-66», проходившей в Москве. Ее автор проявил отменное мастерство в построении яркого публицистического образа. В небольшом числе снимков (их всего шесть, но они нерасторжимо связаны друг с другом, каждый из них выполняет свою собственную роль в создании целого) фотограф не только рассказывает об ужасах Хиросимы – разрушенных

зданиях, искалеченных людях, – но и выражает надежду простых людей Японии на то, что атомные кошмары никогда не повторятся. Емкость мысли, заложенной в серии, подчеркивается остротой художественного решения, «осколочностью» композиции, выразительностью ракурсов.

Особая сложность разговора о фотографическом таланте, об искусстве фотографии вообще состоит в том, что в руках бездарного ремесленника и в руках талантливейшего художника находится одинаковый продукт действия одного и того же орудия: снимок, сделанный аппаратом и являющийся актом механической фиксации мира. Многие десятилетия теория искусства как раз и рассматривала фотографию лишь как механическую (следовательно, пассивную, независимую от человека) фиксацию действительности. Фотография, фотографизм были не только отделены от художественного творчества высокой стеной, но скорее считались даже синонимом антиискусства.

В этих условиях борьба фотографии за право называться искусством превращалась в борьбу против натуральности снимка. Фотография всеми силами стремилась доказать, что она не есть копия действительности. Отсюда, из этого корня выросли два прямо противоположных явления: фотографический эстетизм и постановочная фотография. Первое ответвление всеми средствами, начиная от сознательно нерезких снимков и кончая абстрактными композициями, старалось преодолеть в фотографии натуру; второе, напротив, широко пользовалось натурой, однако исходило из посылки, согласно которой человек лучше, чем камера, знает, что присуще натуре. И то, и другое в конце концов было искажением натуры, отступлением от нее. Делалось это вместе с тем под благородным лозунгом усиления выразительности фотоснимка, признававшегося чем-то изначально пассивным. Первое стремилось усилить формальную выразительность снимка, второе – содержательную.

Для того чтобы моя мысль была яснее, приведу в пример снимки, близкие по лежащей в их основе натуре, но противоположные по отношению фотографа к ее отображению. Во всех трех снимках авторов заинтересовали старые женщины.

Первый из них – «Рука старушки» Р. Маляцкаса. Автора привлекла не личность, не характер старухи, не история ее жизни. В центре внимания фотографа лишь одна из многих сторон, присущих фотообразности: пространство. Оно решено столь сложно, что на первый взгляд снимок кажется почти ребусом. Лишь внимательно всмотревшись в него, начинаешь понимать, что старушка сидит, поджав ноги «по-турецки» и сложив руки крест-накрест. От этого все, кроме кисти правой руки, оказывается покрытым платьем. Для автора снимка платье старухи оказывается самым

важным образным компонентом: черное платье в белый горошек напоминает своей графичностью газетный растр, причем пластика формы передается не столько линейной, прямой перспективой и тональностью, сколько изменением масштаба белых кружков – горошинок платья. Эта находка фотографа, несомненно, формальная по своей природе, контрастирует с изображением руки старушки. «Мать» С. Короткова – снимок, во многом противоположный предшествующему.

Автор практически безразличен к формальной стороне своего произведения, его интересует прежде всего содержание. Старая женщина, одетая во все черное и прижавшая в скорбном движении руку к груди, держит в другой руке фотографию моряка. На основании этих данных, усиленных названием снимка, понятно, что у нее в руках фотография сына, погибшего на войне. Но, к сожалению, зритель видит и другое: зафиксированное на снимке представляет собой не мгновение, вырванное из реального хода жизни, не воплощение действительности, а ее изображение, созданное усилиями автора. Это ясно и из того, что фотография в руках персонажа развернута в нашу сторону, и из того, что сам персонаж на нее не смотрит, а повернул свое лицо к нам: фотографу лицо в «три четверти» показалось более выразительным, чем в профиль.

Есть в этой фотографии не только эстетическое, но и этическое противоречие: момент, зафиксированный в ней, произойди он в реальной жизни, являлся бы настолько интимным, что мог быть запечатлен лишь с помощью «скрытой камеры», между тем демонстративность персонажа, подчеркнутость в проявлении им своего чувства заставляют зрителя думать о режиссерской постановке, вмешательстве в действительность.

И, наконец, немолодая женщина на снимке А. Суткуса «Старая учительница» (из его диптиха, посвященного школе), который, что очень важно, является фиксацией реального жизненного события. Суткус показывает старую учительницу, идущую после последнего в своей жизни урока домой из школы; он сознательно отказывается от многого из того, что могло бы помочь внешне передать сложную гамму переживаний старого человека в такой день его жизни: фотограф не показывает даже лица своей героини. Это позволяет ему воспользоваться важным свойством современного искусства – вызвать зрителя на своеобразное «соавторство». «Скромность» камеры, ее взгляд со стороны не оставляют места для каких-либо подозрений насчет ненатуральности композиции.

Вместе с тем, как в настоящем произведении искусства, в снимке каждая деталь красноречива и выразительна. Сутулая спина старой учительницы, шуба, боты и шерстяной платок в теплый солнечный день, букет

цветов, палка в руке, тяжелая, усталая походка, пустынная деревенская улица – все детали по-чеховски лаконичны и ёмки. При рассматривании фотографии нас охватывает грусть, ибо перед нами встает натурально и подробно воссозданная человеческая судьба. Человек в документальной фотографии, если его характер схвачен точно и воссоздан глубоко, волнует особенно сильно. На наше восприятие влияет то важное обстоятельство, что все увиденное – не вымысел автора, не им придуманный сюжет, а реальная судьба реального человека. Мы испытываем эстетическое наслаждение, как и всегда, когда единичный факт становится художественным образом, фактом искусства.

Три рассмотренных произведения весьма характерны для указанных выше тенденций. Говоря схематически, в первом случае мы имеем примат формы над содержанием, во втором – отрыв содержания от фотографической формы, и лишь в третьем – их органическое единство.

Подведем некоторый итог. Ни «скрытая камера» (жизнь врасплох), ни какая-то другая техника создания произведений фотографического творчества не является сама по себе спасительной. Как видим, дело не в техническом способе создания произведения, а в том, что оно собой представляет, какие тенденции фототворчества воплощает.

Определенность события или состояния, зафиксированного на фотоснимке, подлинность, документальность их воссоздания объективом камеры отнюдь не означают однозначности жизненного содержания снимка. Скорее наоборот: фотография, представляющая жизнь, пользуясь классическим выражением Чернышевского, «в формах самой жизни», побуждает зрителя из множества связей и опосредований, присущих зафиксированному отрезку действительности, отыскивать, выделять лишь те, которые близки замыслу автора и наиболее глубоко воплощают действительность. Нередко серьезное произведение фотографии дает основание одновременно для нескольких интерпретаций. И не потому, что оно непонятно по содержанию: нет, в нем присутствует многозначность, характерная для искусства вообще. Недаром каждому из нас в разные периоды жизни любимые произведения литературы и искусства открываются новыми сторонами, обнаруживая новые пласты своего содержания.

Возможное несходство суждений о фотографическом произведении, кажущееся на первый взгляд лишь обычной для всякого творчества широтой взглядов, на самом деле имеет еще одно очень важное для нашей темы значение. Дело в том, что анализ большого числа документальных фотоснимков приводит нас к определенной закономерности. Одни фотографии, основанные на жизненных фактах, обнаруживают четкую ясность и однозначность своего содержания. Другие, столь же достоверные по

своей основе, при каждом новом знакомстве вызывают у зрителя несхожие ощущения (и, соответственно, у разных людей – разное понимание).

Что означает это разделение фотодокументалистики на два русла? Как к ним относиться?

Интересное объяснение этому явлению можно найти в исследовании академика М. Храпченко «Литература и искусство в современном мире». «Как только угасает интерес к тому или иному конкретному событию, нашедшему свое отражение в документальном произведении, – пишет он, – резко снижается и интенсивность "жизни" его самого. В тех случаях, когда документальность имеет преимущественно информативный характер, наблюдается явление, которое можно было бы назвать эффектом одноразового действия. Читатель и зритель, обратившись однажды к произведению информативной документалистики, не испытывает потребности новых общений с ним. Желание ознакомиться с интересной для него информацией удовлетворено. Другие же функции такого рода документалистике не свойственны»[1]. В этом определении в сжатой форме, думается, вскрыта причина того, почему нередко добротные работы фотожурналистов, органично выглядевшие в СМИ, не производят столь же яркого впечатления на фотовыставках. «Прочтенное» зрителями содержание этих снимков в ту пору, когда они появлялись, оказывается вполне исчерпанным.

«По-иному обстоит дело, – продолжает М. Храпченко, – с произведениями документальных жанров, которые несут в себе содержание, не сводящееся к простой информации, содержание, широко раскрывающее социальную действительность. Это обстоятельство и определяет длительный интерес к ним читателей или зрителей, потребность нового ознакомления с ними»[2]. Таким образом, рассмотрение документальной фотографии в более широком эстетическом контексте разнообразных документальных жанров позволяет более четко дифференцировать информационно-хроникальное и образно-публицистическое направления творчества.

В подтверждение этой мысли приведу конкретный пример. Фотография Р. Ракаускаса «Семидесятая весна».

Фотография Р. Ракаускаса «Семидесятая весна» дает основания для неодинаковых, подчас даже противоположных суждений. Старичок,

[1] *Храпченко М.* Литература и искусство в современном мире // Контекст–1978. Литературно-теоретические исследования. Сб. ст. М.: Наука, 1978. С. 53.

[2] Там же.

примостившийся под пышной кроной могучего дерева, сначала мне казался символом быстротечности человеческой жизни: для растения семьдесят лет – возраст молодости, расцвета сил; для человека те же годы – старость, бессилие, увядание. Потом, присмотревшись к фотографии, вжившись в ее мир, я увидел в ней двух ровесников – человека и дерево (кстати, у того же автора есть большая серия снимков под названием «Люди и деревья»), причем не обнаружил противопоставления одного другому. В спокойной и величавой композиции читалась мысль о том, что человек – не только венец природы, но и ее хранитель. Может быть, старичок этот много лет назад, будучи еще молодым, посадил дерево, и вот оно разрослось, вобрало в себя молодость и силу человека, и в такой нескончаемой эволюции живой природы заключена вечность бытия и ее мудрость.

Словом, в разное время ко мне приходило разное понимание этого снимка. И я не уверен, что сам для себя исчерпал всю глубину этого произведения. Тем более моя трактовка снимка не закрывает возможности для каждого зрителя толковать его по-другому: вероятно, достоинство этого снимка измеряется именно богатством заключенных в нем философских ассоциаций и жизненных значений. Не стану настаивать ни на чем, кроме одного: этот снимок есть достоверное воплощение определенного человека и определенного фрагмента природы, а все остальное, что вытекает из осмысления данного фотопроизведения, основано на свойствах фотографии как целостной картины действительности.

# Технические процессы и эстетика фотографии

Всякий индивидуальный взгляд человека с камерой, его личное отношение к происходящему воплощаются в фотографии техническими средствами. Скажем, самый красивый пейзаж становится предметом фотографического творчества лишь в том случае, если освещение, пластика, фактура данного уголка природы – все способствует его фиксации на пленку. Иначе, как это нередко бывает, мы можем лишь рассказать о впечатлении, которое произвели на нас те или иные картины природы: для фотографического творчества тут не находится места. Техника является не только необходимым условием для возникновения снимка, но и инструментом для выражения той мысли, того впечатления, которое мы хотим передать с помощью снимка.

Без определенных компонентов фотографической техники вообще невозможно воссоздание действительности. Так, с помощью объектива достигаются совершенно разные формы интерпретации пространства, меняется, порой до неузнаваемости, картина воссоздаваемой действительности.

Возможности объективов весьма велики. Фотообъективы можно условно разделить на три главные, принципиальные разновидности: «телевики», «широкоугольники» и объективы, максимально приближающиеся к естественному зрению, к возможностям человеческого глаза.

Однако нередко разная оптика используется фотографами весьма произвольно, без строгого соответствия ее общему назначению и конкретным целям, стоящим перед фотографом, а также без учета эстетического эффекта, заложенного в том или ином объективе. Более того, бывает, что объектив входит в моду и его употребление диктуется просто желанием не отстать от других. Иногда же, напротив, фотографы – и весьма

крупные – отрицают все объективы, кроме традиционного «полтинника» (так называют фотографы объектив с фокусным расстоянием в 50 мм), который дает изображение, близкое тому, что видит наш глаз. Назрела необходимость всерьез разобраться в творческих возможностях, заключенных в трех видах объективов: когда и в каких случаях их употреблять? От декларации общеизвестных истин по поводу «разных углов взгляда камеры на жизнь» необходимо перейти к анализу эстетических достижений в решении конкретных художественных задач с помощью того или иного объектива, обсуждению тех реальных позитивных ценностей, которые связаны – в творческом отношении, конечно, – с применением длиннофокусных и короткофокусных объективов.

Наиболее распространенный аргумент приверженцев «нормального» объектива основывается на том, что он тесно связан с самой природой фотографии как искусства «видеть жизнь». В самом деле, поскольку фотография в отличие от остальных форм творчества основана на документально точном воссоздании действительности, критерием подлинности снимка (в оценке человеческого глаза) становятся картины жизни, какими мы видим их вокруг себя. Характерно в связи с этим, что первые десятилетия существования фотографии прошли под знаком безраздельного авторитета объективов, имитирующих возможности человеческого глаза.

Поборники этого типа объективов используют, кроме прочих, еще один довод. Многие годы, говорят они, фотография развивалась, не зная «телевиков» и «широкоугольников», и развивалась с большим успехом, утверждая своеобразие фотографического способа освоения мира. Подавляющее большинство снимков, ставших ныне уже классическими, сделано в ту пору, когда выбор объективов был весьма невелик. Эти совершенно справедливые суждения о прошлых этапах развития фотографии поклонники «нормальных» объективов без всяких оговорок относят и к современности. Некоторые мастера современной фотографии, заявляют они, работают только одним объективом, следовательно, и сегодня можно обходиться без «телевиков» и «широкоугольников». Действительно, можно. Но нужно ли? Мастера старой фотографии предпочитали «нормальные» объективы не потому, что они казались им лучше иных, а из-за отсутствия в ту пору удовлетворительно работающей короткофокусной или длиннофокусной оптики. Ее появление – результат промышленного и научного прогресса, и отрицать его было бы нелепо.

Технический прогресс неотделим от общественной потребности в его плодах. Из несметного числа технических изобретений человеческая культура всегда отбирает и закрепляет лишь те, которые общественно необходимы. Всем известен показательный пример с «движущейся

фотографией» – кинематографом. Технические предпосылки для киносъемки и кинопроекции известны были задолго до конца 1895 года, когда состоялся первый киносеанс. Однако лишь на рубеже двух веков, в пору бурного роста городов и стихийного формирования массовой аудитории культура «дозрела» до потребности в новом зрелище.

Технические изобретения, связанные с появлением новых систем фотографических объективов, пришлись также весьма «ко двору», ответили творческим потребностям снимающих. Самая простая (количественная) сторона этих потребностей состоит в том, чтобы новые объективы обладали способностью видеть по сравнению со старыми дальше и больше. Подобно поднесенному к глазам биноклю или лупе, позволяющим рассмотреть нечто недоступное невооруженному зрению, фотокамера с «телевиком» или «широкоугольником» принципиально расширяет диапазон жизненных явлений, могущих попасть на пленку. Однако количественная сторона изменений, внесенных новой оптикой в фотографию, не исчерпывает всего эстетического содержания волнующей нас проблемы. Технические открытия в смежной научной области – фотохимии привели к широкому распространению сверхчувствительной пленки, но это не вызвало таких споров, толкований, противоречивых мнений, какие возникли вокруг появления и использования разных объективов.

Другое дело – новые типы объективов. Количественная мера здесь переходит в обновление качества. Почему этот переход так неравнодушно (если не сказать – бурно) воспринимался поклонниками фотографии? Дело в том, что в отличие от самой камеры или пленки, которые являются сугубо подсобными, почти не влияющими на эстетику снимка звеньями фототехники, «работа» объектива видна в каждом снимке – да в такой степени, что буквально каждый отпечаток заставляет нас посмотреть на мир «глазами» именно данного объектива. И если угол зрения примененной оптики достаточно резко отличается от подобных же свойств нашего глаза, то мы сразу же (подчас даже неосознанно) замечаем это. Привычка видеть все вокруг сквозь такой органический «объектив», каким является наш глаз, служит постоянным и точным ориентиром для определения меры отклонений, искажений, порожденных взглядом искусственного аппарата. Причем если сужение угла зрения, по сравнению с присущим нашему глазу, воспринимается нами не очень болезненно (ведь и при обычном взгляде мы нередко выбираем глазом какую-то деталь, отвлекаясь от окружающего), то расширение кажется особенно неестественным, ибо наш глаз не функционирует подобным образом. В этом я усматриваю причину того, что у «широкоугольника» – самого нового и ставшего

модным у многих фотографов объектива – во второй половине XX века было наибольшее число противников.

Существует мнение, что непризнание работ, сделанных с помощью короткофокусной оптики, связано лишь с консервативностью наших вкусов, с приверженностью лишь к тому, что привычно и не требует особого умственного напряжения. Несомненно, в этом один из источников страстей, разгулявшихся вокруг «широкоугольника». Однако есть тут и другие, не менее важные обстоятельства. Некоторые из них относятся не столько к объективу, сколько к пользованию им. Я имею в виду большое число снимков, сделанных «широкоугольником» без достаточного на то основания. «Широкоугольник», повторяю, объектив очень непростой, его воздействие на наши чувства бывает весьма сильным, и этим оружием следует пользоваться умело.

Во многих случаях авторы снимков увлекаются возможностью показать необычное, экстравагантное пространственное построение. Или попросту не умеют еще работать с этим объективом, обуздать его. Вспоминаются первые годы широкоэкранного кинематографа. Необычные размеры кадра, достигнутые благодаря анаморфотной насадке на объективе, вначале ставили кинооператоров в тупик: они придумывали весьма неестественные композиции, чтобы как-то заполнить пространство кадра. Все происходящее на экране специально, сознательно растягивалось в ширину. Кинорежиссер Михаил Ромм пошутил как-то в ту пору, что лучше всего широкоэкранные фильмы снимать из жизни… змей. Сегодня же операторы полностью освоили пропорции широкоэкранного кинематографа, и зритель даже не замечает, что композиция кадра здесь построена по иным законам, чем в обычном, «узком» фильме. То же самое происходит и в фотографии с «широкоугольником»: растущее умение обращаться с ним постепенно превращает этот объектив из повода для создания фотографических карикатур в важное выразительное средство фототворчества.

Действительно, опыт даже очень талантливых фотохудожников показывает, что в их творчестве «широкоугольник» не сразу обретает естественность, не вдруг становится по-настоящему необходимым. Помню, А. Мацияускас, одним из первых «заболевший» у нас «широкоугольником», сначала наслаждался пространственными неожиданностями, возникающими на снимке. Его «Портрет соседа», представленный в Москве на выставке литовских фотографов в 1969 году, производил впечатление не очень глубокой и не очень зрелой карикатуры. Постепенно осваивая специфику и возможности новой оптики, обнаружив ее способность не столько нарушать привычные для глаза пространственные отношения,

сколько необычным образом цементировать их, А. Мацияускас в последних работах (скажем, в его большом цикле, посвященном сельским базарам) достигает серьезного художественного результата.

Новая оптика заставляет уточнить наши представления и о самих пространственных отношениях. Принято считать, что «широкоугольник» и «телевик» в отличие от «нормального» объектива нарушают их. Эта аксиома наших суждений о фотоснимках не столь бесспорна, какой она кажется на первый взгляд. Ведь моделью, с которой мы сравниваем снимок, является не сама действительность, а ее зрительный слепок, полученный с помощью нашего глаза. В основе пространственной ориентировки нормального человека лежит его глазомер, а наша постоянная привычка все оценивать с точки собственного зрения приводит к убеждению, что глаз говорит нам только правду. А глаз, как и любой оптический прибор, не воссоздает действительности в натуре, а дает лишь ее изображение, построенное по определенным, достаточно условным правилам. Перспективное сокращение, точка схода – все это, как понимает каждый, свойства нашего зрения, а отнюдь не самой жизни. История живописи, наряду с наиболее распространенной, приближающейся к человеческому глазомеру системой перспективы, знала немало других систем. Достаточно напомнить о так называемой «обратной перспективе», распространенной в древнерусской живописи, о сферической перспективе в работах художника Петрова-Водкина, о пространственных решениях на картинах старых китайских мастеров.

Поэтому, когда мы говорим, что снимки, сделанные с помощью «широкоугольника» или «телевика», нарушают истинное пространство, то допускаем, строго говоря, элементарную ошибку. Одно из восприятий пространства, столь же условное, как и все остальные, считается при этом как бы безусловным, принадлежащим самой действительности.

С другой стороны, всякая работа человеческого сознания, всякое творчество есть условность, ибо наш взгляд и наше воображение, даже если они проявляются лишь в отборе материала для съемки с определенной, выделенной точки зрения, в той или иной степени преображают объективную действительность. Подчеркивая подлинность фотографии, нельзя забывать, что и она – условна, что даже самый натуральный снимок укладывает трехмерное пространство действительности на двухмерную плоскость листа фотографической бумаги. И задача создания условного (и в то же время предельно достоверного, эстетически убедительного) образа реального жизненного пространства на фотоснимке есть задача вовсе не техническая, как нередко полагают, а творческая. При этом условия творчества могут быть разными, они зависят от многих причин,

в том числе и от свойств объектива. Возможности разных объективов отличаются не тем, что какой-то из них является «правдивым», а остальные нет. Каждый объектив воссоздает свою условную картину жизненного пространства, и каждый заключает в себе собственные возможности для творчества.

Впрочем, для того чтобы этот потенциал был актуализирован в процессе творчества, необходимо определенное совпадение (или, лучше сказать, единство) трех обстоятельств: жизненного материала, личности фотографа и возможностей объектива. В этом триединстве рождается произведение фотографического искусства, в нем же и критерии, по которым следует оценивать достигнутый результат.

Людям, занимающимся фотографией, зачастую свойственно преувеличивать различия между разными объективами и их выразительными возможностями, доводя эти различия до несоизмеримости. Увлечение одним из объективов, становясь модой, сразу же ставит под сомнение эффективность применения других. На самом же деле нет и не может быть более или менее «реалистичных» объективов: каждый из них создает условную картину действительности, разница между ними состоит лишь в различных условиях, по которым строится картина. Даже такой необычный объектив, как «рыбий глаз» – предельное воплощение «широкоугольника», – по верному замечанию главного редактора немецкого журнала «Фотография» Альфреда Ноймана, ничуть не противоречит задаче правдивого изображения явлений жизни. В снимке В. Филонова «Победитель» «широкоугольник», который мог бы, деформируя пропорции человеческой фигуры, стать способом искажения образа героя, помог автору найти точную меру между творческой целью и художественным средством к ее достижению. Важно лишь, чтобы возможности, присущие каждому типу объективов, находились в согласии с характером материала, привлекшего внимание фотографа, как это и произошло на снимке В. Шустова «Художница».

Но как понимать это требование? Не означает ли оно обязательно однозначное использование оптики при съемке определенных сюжетов? Скажем, требование снимать обитателей леса непременно телеобъективом, а многолюдные собрания и митинги – «широкоугольником»? Действительно, проще запечатлеть пугливых жителей леса с помощью мощного телеобъектива – фоторужья. При этом можно почти не опасаться того, что будешь замеченным «героями» своего снимка. И все же каждый, кто всерьез занимается фотоанималистикой, не может обойтись одними лишь длиннофокусными объективами. Отправляясь в лес, выдающийся мастер съемок животных Н. Немнонов наряду с внушительным

фоторужьем всегда брал с собой набор объективов других типов. Несмотря на то, что снимать в лесу 50-мм или короткофокусным объективом неимоверно сложно, хорошие анималисты это делают: в отличие от «телевиков», такие объективы не только дают портреты животных-«солистов», но и создают выразительные картины окружающей среды.

То же можно сказать и о применении «широкоугольников» при съемке массовых сцен. Отвечая требованию включения в композицию максимального числа людей, короткофокусный объектив вместе с тем слабее остальных в способности выделять главное: снятые «широкоугольником» сцены митингов и собраний нередко производят впечатление чего-то весьма «растрепанного», будто автор, снимая, не знал, что именно он хочет сказать своим снимком.

Диалектика взаимоотношений между жизненным материалом и типом объектива такова, что определенная зависимость, существующая между ними, никогда не становится абсолютной. Есть, конечно, некоторые незыблемые, «железные» правила, ограничивающие применение тех или иных объективов, но они относятся скорее не к эстетической, а к технической стороне дела. В большинстве же случаев однозначной, жесткой связи между жизненным материалом и типом объектива нет, от чего и зависит значительная доля авторского поиска. В противном случае применение оптики можно было бы целиком уместить в параграфы элементарного учебника по фотографии. Однако сегодня – при достаточно широкой амплитуде использования оптики – выбор ее всякий раз представляет собой часть творческого (а не только технического) решения. Причем нередко определяющим моментом являются некие нюансы, почти незаметные на первый взгляд.

Снимок Г. Колосова «Средь шумного бала», казалось, мог бы быть снятым телеобъективом: ведь длиннофокусная оптика наиболее приспособлена для съемок «скрытой камерой». И все же автор неспроста выбрал близкий к «нормальному» объектив. Что стало в его снимке основным выразительным началом? Три важных обстоятельства. На переднем плане фигура погруженной в свои думы девушки, на заднем плане танцующие люди, и (что особенно существенно!) дистанция между ними.

«Подглядеть» внутреннее состояние героини «телевик» смог бы, пожалуй, лучше (вернее, с большей легкостью), нежели «нормальный» объектив. Передать на обобщенно-размытом заднем плане веселящуюся публику для длиннофокусного объектива – совсем простое дело. А вот воспроизвести дистанцию, всерьез отделить фигуру переднего плана от фактически сближенного с ней фона «телевик» не способен. Он, как известно, склонен скрадывать расстояния, сплющивать пространство.

Получилось бы, что спины танцующих буквально касаются сидящей в одиночестве девушки. Ее выключенность из происходящего, отрешенность состояния выглядели бы неубедительными, казались чистейшей условностью. По своему составу композиция осталась бы прежней, а образ улетучился. Снимая «нормальным» объективом, фотограф сознательно пошел на трудности: он приблизился к девушке достаточно близко, с риском оказаться замеченным ею, использовал большую экспозицию, не прибегал к диафрагмированию, чтобы получить смазанный фон. В результате цель была достигнута: расстояние между девушкой и танцующими оказалось четко обозначенным.

Приведенный пример показывает, что в отношения между жизненным материалом и оптикой, сами по себе достаточно сложные, органически входит третий существенный компонент: замысел фотографа, его творческая индивидуальность. Оптика позволяет автору снимка яснее и четче выразить волнующую мысль. Настоящий фотограф мыслит категориями, переводимыми в определенный оптический рисунок, имеющими зрительно-фотографические эквиваленты: в противном случае его замысел не носит специфического характера, грешит литературностью.

В работе В. Бердигана «Старт» привлекательно именно это нерасторжимое единство жизненного материала, замысла автора и использованной оптики. Достаточно изменить один из трех компонентов, как от произведения не останется и следа. И, напротив, в «Старте» каждая из трех составных работает в одном направлении. Телеобъектив позволяет приблизить к нам стоящего наготове перед бегом спортсмена. Вся дистанция, разделяющая фотокамеру и спортсмена, сжата оптикой в эффектный, многократно повторенный прямоугольник барьеров и линий, обозначающих легкоатлетическую дорожку на стадионе. Напряженный ритм, постепенное движение сетки прямоугольника на зрителя – от мелкого к все более крупному – образно воссоздает стремительное движение бегуна от старта к финишу. Наконец, нерезкость всех планов композиции, кроме заднего, подчеркивает эмоциональное напряжение спортивной борьбы.

Если в композиции Г. Колосова оптика полностью подчинена автором и фактически не дает о себе знать, а у В. Бердигана она работает весьма активно, то в снимке «Секретарь» Э. Велисте явно чувствуется ее самодовлеющее значение. Из-за примененного объектива человек оказался заслоненным функциональными атрибутами: телефоном, пишущей машинкой. И хоть эти атрибуты не назовешь второстепенными для рода занятий героини снимка, все же, думается, личность человека не сводится к сумме профессиональных характеристик. Мало того – выпячивание технических средств секретарского дела и использование лица девушки

в качестве фона композиции производит впечатление либо наивного гимна техницизму, либо злой карикатуры. А может быть, это – ни то, ни другое, а просто формальный экзерсис с целью показать удивительные возможности оптики. (Напомню для сравнения знаменитые кадры из фильма С. Эйзенштейна «Старое и новое», где громадная, во весь экран пишущая машинка имела весьма точное содержательно-образное значение: она служила символом бюрократизма.)

Такое же образное значение приобретает увеличенная «широкоугольником» кошка на снимке Р. Пожерскиса «На улице».

В «Мечте о небе» В. Корешкова тоже с помощью оптики, казалось бы, гипертрофированы реальные формы. Но здесь они выражают мысль произведения, связаны с образом героя снимка. Бесконечно вытянутое крыло самолета не является на этом снимке, как на предшествующем, просто выдвинутым на видное место укрупненным атрибутом профессии, а выступает составной частью образа героя, символом человеческого характера, воплощением его внутреннего состояния. Можно, конечно, упрекнуть автора в излишней откровенности, демонстративности чувств героя: сокровенные высокие мечты обычно проявляются более скромно и естественно. Однако это уже вопрос вкуса и художественного стиля: В. Корешкову присуща манера торжественно-патетического рассказа о человеке (об этом свидетельствует и его снимок «Женский хор»).

Здесь мы подходим к очень важной проблеме связи оптики с индивидуальным стилем фотографа. Дело в том, что в принципе мы исходим из возможности и желательности оптимального соответствия средств изображения самому образу, то есть из возможности полного растворения оптических (и других фотографических) средств в материале, в логике реального. Говоря иначе, в фотографии (как и в любом другом виде творчества) наиболее гармоничны произведения, где нельзя разделить содержание и форму, нельзя сказать: вот мысль автора, вот кусок реальной жизни, а вот – использованное оптическое средство. В конечном счете, объектив ведь только средство для наиболее правдивого, точного и выразительного рассказа о жизни. Но рассказ этот не обезличен, так как его ведет (хоть и с помощью неодухотворенной техники) человек, и его понимание жизни, восприятие окружающего, его художественные пристрастия в той или иной степени дают о себе знать как в творческом процессе, так и в характере конечного результата. Проявляются они и в использовании фотографической техники, в уровне и формах «одухотворения» ее работы.

При всяком удобном случае мы вспоминаем, что А. Картье-Брессон всю жизнь работал с 50-мм объективом и что в этом факте примечательно не столько сознательное самоограничение мастера, сколько то, что

его творческая индивидуальность наиболее естественно сообразуется с качествами именно этого объектива. Фактически видение, присущее 50-мм объективу, сегодня неотделимо от видения талантливого фотохудожника. Живость мысли, теплота, юмор – все это воплощается в снимках, снятых им с помощью «полтинника». В то же время некоторые черты воспроизведения действительности, связанные с применением этого объектива, – прозаизм, монотонность, определенное бесстрастие, которые нередко проявляются, когда мастер не находит общего языка с оптикой данного типа, – в снимках Картье-Брессона невозможно обнаружить.

Вслед за увлечением телеобъективами, возникшим в шестидесятые годы, в 1980-е годы в среде фотографов обрел особую популярность «широкоугольник». Снимки, сделанные с помощью этого объектива, заполнили страницы фотографических изданий и стенды фотовыставок, но сплошь и рядом замечаешь, что особые качества широкоугольного объектива совершенно не требовались для воплощения жизненного материала, представленного на снимке. Еще чаще обнаруживаешь чужеродность данного объектива творческой индивидуальности снимающего. «Широкоугольником» желательно пользоваться не потому, что он продается в магазине, а в силу определенного видения жизни и определенных особенностей жизненного материала, ставшего объектом фотографической фиксации. Подобно тому, как не каждому поэту следует писать рубленые стихи и располагать их лесенкой (а было время, когда, увлеченные Маяковским, так писали почти все начинающие поэты), не всякому фотографу стоит браться за новейший объектив и работать им только потому, что так делают другие.

Сложившаяся к середине 1980-х годов легенда о том, будто «широкоугольник» обеспечивает наиболее современный взгляд на мир, представляла собой одну из банальных попыток обосновать моду «теоретически». Но достаточно отвлечься от соображений сиюминутного увлечения и подумать о существенных чертах фотографического творчества, как с полной ясностью обнаружится, что никакая оптика сама по себе не сообщает фотопроизведению и заключенному в нем взгляду на жизнь признаков современности. И напротив, проникновенное и подлинно современное понимание действительности может быть воплощено (и каждодневно воплощается) в фотографических работах, выполненных самыми разными объективами.

Каждому известно, что аналоговый фотографический процесс чаще всего состоит из двух этапов: создания негатива и получения отпечатка. В первой половине процесса участвует множество важнейших компонентов и прежде всего сама жизнь в ее многообразии, а также фотокамера,

объективы, пленка (или пластины), наконец, глаз фотографа, его социальный опыт и авторская позиция. Во второй половине участвует гораздо меньше элементов: химикаты и бумага, опять же, конечно, автор, печатающий свои снимки. Следует отметить, что во второй половине XX века фотографы, в особенности профессионалы, работавшие в больших фотографических агентствах и иллюстрированных изданиях, перепоручали печать своих снимков техническим работникам, фотолаборантам. Не станем здесь входить в обсуждение причин сложившейся практики, скажем лишь, что тенденция превратить позитивный процесс в техническую, а не творческую операцию весьма симптоматична. О печати тогда говорилось лишь в связи с ремеслом: правильно или неправильно сделан отпечаток, грамотно или неграмотно. О творческой стороне печати, о заключенных в ней эстетических возможностях речи не было.

Но правильно ли это? Содержит ли позитивный процесс моменты творчества или является только техническим выявлением продуктивной мысли, реализованной во время съемки? Перечислим вкратце реальные функции, которые выполняет в фотографии позитивный процесс.

Первая из них, простейшая, состоит в исправлении дефектов негатива. Каждый, кто снимает – начинающий фотолюбитель и многоопытный профессионал, – знает, что нередко качество негатива бывает неудовлетворительным либо из-за ошибок при экспонировании, либо, гораздо чаще, из-за недостаточного освещения. В процессе печати некоторые из технических изъянов негатива можно сгладить, сделать менее заметными. Эта функция печати носит нетворческий характер: существуют простейшие рекомендации, выполняя которые можно в определенной степени исправить недостатки негатива.

Другая функция печати касается негативов, с технической стороны вполне нормальных. Здесь речь идет уже о том, что снимок не является механическим перенесением негатива на бумагу. В процессе печати даже в технически безупречном негативе кое-что может быть улучшено. Например, редко кто из фотографов не пользуется возможностью кадрировать, изменить композицию в ходе позитивного процесса. То же самое относится к возможности «убрать» некоторые малозначительные детали фона, сделав их едва заметными, или, напротив, подчеркнуть, сделать более явственными, если эти детали важны с точки зрения содержания композиции. Таков «Город» Л. Руйкаса. Тут печать носит более творческий характер, хотя роль автора состоит лишь в выборе возможностей, которые заданы в негативе: фотограф способен кадрировать лишь имеющуюся у него композицию негатива, пропечатывать сильнее или слабее наличествующие в нем детали.

Третья функция печати (она выглядит прямой противоположностью первой) состоит в том, что негативу в позитивном процессе сознательно придается некоторая односторонность, своего рода техническая неправильность, которая, однако, создает определенное художественное впечатление. Скажем, контрастный негатив сознательно делается в отпечатке еще более контрастным, жестким, лишенным вовсе деталей и тональных переходов. Или зернистость специально увеличивается, как в снимке В. Егорова «Пейзаж», доводится до той степени, которая, по общепринятым представлениям о технике фото, граничит с браком. Или, напротив, негатив лишается плотности тона, становясь легким, акварельным наброском, где предметы как бы растворены в воздухе. Надо заметить, что все эти приемы в определенной степени бывают «подсказаны» негативом, его реальными качествами. Конечно, главную образную мысль формулирует автор, но возможности графических контрастов или, напротив, чрезвычайная мягкость тональных переходов заложены в негативе и в фотобумаге, обладающей разными характеристиками контрастности.

Следующая, четвертая функция фотографической печати связана с ее способностью из нескольких отдельных частей составлять новое целое. Это – раздел творчества, который обычно называют фотомонтажом. Тут, впрочем, и двойная экспозиция, и впечатывание, как на снимке Э. Спуриса «Качели», и печать с нескольких негативов, то есть разные формы монтажа. Любопытно отметить, что, составляя из частей целое, автор способен извлекать смысл, совершенно неожиданный и новый для каждого из монтируемых негативов. Нередко вместе с тем монтаж проводится так, чтобы ничем не нарушить жизнеподобие композиции: тут уже, чтобы догадаться о лабораторной работе фотографа, необходимо обладать немалым опытом и знаниями.

И наконец, последняя, пятая функция печати связана со специальными эффектами, в определенной мере преображающими натуру и создающими на ее основе сложные образные построения. Здесь фотография становится в чем-то сходной с графикой или живописью. Свобода обращения автора с натурой оказывается почти не ограниченной. От простейшей формы – силуэта до изогелии, соляризации, сочетания всевозможных технических приемов в одном отпечатке – и это далеко не вся палитра фотохудожника, которую демонстрируют такие работы, как, например, «Морские души» С. Романова, «Лодки» С. Костромина, «Останкинская башня» И. Зотина, «Древняя крепость» Г. Дрюкова, «Старая Рига» А. Билзониса. Надо сказать, что фотограф, увлеченный лабораторными опытами подобного рода, часто создает отпечаток, мало чем напоминающий

исходный негативный материал: ориентиром творчества для него служит собственная фантазия.

Пять разных функций, выполняемых позитивным процессом, названы здесь в порядке их восхождения от простейших технических операций ко все более сложным художественным образованиям. При этом фотография, случается, отходит от строгой документальности, сохраняющейся тогда, когда печать является лишь способом перенесения на бумагу запечатленного на негативе объективом камеры. Снимок перестает быть изображением конкретной сцены, увиденной фотографом в жизни, становясь обобщенным образом, созданным его воображением. Таковы «Чайки» З. Булгаковаса. Как видим, результаты позитивного процесса ставят сложнейшие вопросы эстетики современной фотографии.

Более того, в определенной среде фотографов – в особенности фотолюбителей, достигших достаточно высокого уровня мастерства, – бытует довольно распространенное мнение, будто подлинное творчество возможно лишь в лаборатории, когда в процессе печати изображение изменяется до неузнаваемости. Подобная позиция основана все на том же старом предрассудке: ведь в течение многих десятилетий после изобретения фотографии ей отказывали в праве на самостоятельное творчество на том основании, что она якобы является механическим воспроизведением реальности, ее зеркальной копией. Механизмы, к которым относится, естественно, фотоаппарат, были всегда объектом эстетической критики. Поэтому долгое время наиболее талантливые фотомастера делали все от них зависящее, чтобы скрыть механическую природу фотографии. Легче всего это достигалось с помощью необычных способов печати. Смена фотографических стилей и направлений в XIX веке строго следовала за сменой стилей в живописи. Так возник импрессионизм в фотографии, так появилась вслед за живописью первая беспредметная фотография, созданная Алвином Коберном в 1917 году в результате лабораторных ухищрений. Беспредметная фотография – что может быть большей нелепицей, большим насилием над природой наиболее предметного из всех видов творчества?!

Развитие и расцвет в 1920–1930-е годы фотографии, основанной на репортажном методе, сделали очевидной возможность творчества, то есть проявления индивидуальности фотохудожника без каких-либо особых манипуляций с негативом. Популярные в прошлом веке и в начале нынешнего формы печати, возникшие прежде всего как способ активного преображения жизненного материала, постепенно уступили место предельному доверию реальности (и как ее синониму в фотографии – негативу). Многие замечательные мастера стали приверженцами строжайшего

творческого аскетизма, при котором на снимке присутствует лишь то, что наличествует на негативе. Мало того, некоторые корифеи фотографии полагали, что даже кадрировка негатива в процессе печати является нарушением его подлинности, лишает снимок того качества, которое стало принято называть аутентичностью фотографического изображения.

Не вдаваясь в оценку крайностей, хочу особо подчеркнуть, что приверженцам нецифровой фотографии нет нужды искать обходных путей преображения действительности для доказательства творческого характера своих работ. Начну с тех причин, которые заставляют обращаться к лабораторным экспериментам приверженцев документальной фотографии. Развитие этой разновидности фототворчества привело многих ее сторонников к выводу: документальность фотографии не означает простого протокола, ее подлинность не сводится к мертвой копии действительности. Повествуя о жизни средствами документальной фотографии, автор снимков нередко испытывает желание подчеркнуть главное в увиденной им реальности, обобщить ее, возвысить документ до уровня художественного образа. Поскольку запечатленный отрезок действительности редко предстает настолько сконцентрированным, чтобы достигать обобщенно-образного звучания, фотографы прибегают к средствам, заложенным в позитивном процессе.

Если вслед за представителями крайних взглядов на репортаж рассматривать позитивный процесс лишь как технический способ переноса негатива на бумагу, то творческие возможности фотографии будут в немалой степени сужены. Широкое развитие хроникальной фотографии, предназначенной для оперативной информации в прессе, привело в XX веке даже к своеобразному разделению труда в фотоделе бумажной прессы: репортер снимает, лаборант печатает, бильдредактор кадрирует и выбирает формат и расположение снимка на полосе. Как при всяком разделении труда, каждый представитель фотографических профессий рискует хорошо уметь только то, что составляет его узкую специальность. Но расчленение «процесса производства» фотографических произведений, что неизбежно при массовом, серийном «производстве», приводит к немалым художественным потерям. Обезличенная печать приводит к тому, что язык журналистской фотографии в значительной степени утрачивает индивидуальность и выразительность.

Однако параллельно с данной тенденцией возникает другая, противоположная. Может быть, именно в качестве реакции на тенденцию к исчезновению фотографического оригинала в океане репродукций во второй половине XX века стало активно возрождаться понимание снимка как самостоятельного художественного произведения. Параллельно с ростом

тиражей иллюстрированных журналов и фотокниг резко вырос интерес к фотовыставкам, где зритель может увидеть оригиналы. Мало того, в современном интерьере, в нашем быту наряду с эстампом все большее место способна занять оригинальная фотография. Зритель в этом случае ценит не только увиденное автором и запечатленное камерой событие, но и глубину, и неожиданность раскрытия пластической стороны жизни, красоту форм, оригинальность и совершенство художественных решений. Фотография тут становится не столько «искусством видеть» (термин С. Морозова, весьма точно передающий особенность репортажной фотографии), сколько искусством воплощать увиденное в совершенное художественное произведение. В качестве примеров можно привести «Натюрморт с яйцом» Э. Спуриса, «Сад» А. Слюсарева, «Морской натюрморт» Л. Балодиса.

Есть еще одно обстоятельство, которое стимулирует современные поиски в позитивном процессе. Я имею в виду широкое распространение фотографий, синтезирующихся с другими формами художественного творчества. Современный плакат во всех его разновидностях, начиная от политического плаката и кончая рекламным, немыслим без участия фотографа. Стенды, витрины, цветные витражи, промышленные выставки и т.д. – все это стало продукцией и фотографа. Ранее неизвестные сочетания: фотография и графика, фотография и дизайн, фотография и реклама, фотография и полиграфия (на этом стыке родилось новое художественное образование – фотокнига) поставили на повестку дня серьезнейшие вопросы эстетики прикладной фотографии. Это особая тема, которой мы в данной книге не касаемся, однако заметим, что в прикладной фотографии многие общеэстетические понятия фототеории, в частности понятия подлинности, документальности, решаются по-иному, нежели в репортаже. В связи с этим роль эффектов, достигаемых с помощью печати, резко увеличивается. Возникает такое неведомое репортажу понятие, как декоративность фотографии. (Во многих новейших художественных формах это качество является важнейшим.)

Выше мы говорили об основных функциях фотографической печати. Как показала практика, наибольшие споры вызывает последняя, связанная со сложным преображением натуры. Многим эта функция представляется как противоречие самой природе фотографии, ее подлинности, и на этом основании она решительно отрицается. Думаю, тут смешиваются фотография в целом и отдельные ее разновидности. В частности репортажная, хроникальная фотография в этих случаях, очевидно, понята как «альфа» и «омега» современного фототворчества. Нельзя, однако, забывать, что наряду с замечательной способностью запечатлевать

мгновения жизни фотография (во всяком случае, некоторые ее разновидности) обладает и иными качествами. Она может также воплощать результаты не связанного с единичными фактами творческого воображения автора. Важно лишь, чтобы направление и характер фантазии фотографа соответствовали присущим этой форме творчества возможностям. Мера преображения негатива в процессе печати весьма точно отражает две стадии процесса. Первая – самостоятельность творческих поисков. Следующая – тесная связь этих поисков с развитием качеств, исконно присущих фотографическому способу постижения реальности. В единстве этих двух принципов заключается ответ на сложные вопросы эстетики позитивного процесса. В отличие от других изобразительных искусств, фотография с самого начала развивается как «двухступенчатая» форма творчества: после недолгой поры дагерротипов она создает свои произведения по принципу «негатив – позитив». Это обстоятельство нередко недостаточно учитывается эстетикой и критикой: по привычке, сформировавшейся при анализе традиционных искусств, когда речь идет о произведении в целом – картине, скульптуре, графическом листе, – мы нередко склонны говорить о «снимке», «фотографии», как о чем-то целостном и нерасторжимом. Для такого подхода к фототворчеству есть свои основания: зрителю ведь, в конце концов, нет никакого дела до кухни фототворчества – он видит перед своими глазами готовое произведение, в котором в пластической форме воплощены эстетические намерения автора. Однако этот же вопрос решается противоположным образом, когда мы ставим перед собой цель понять самую суть творчества фотографа, особенность его работы по сравнению с представителями других видов искусства. Тут понимание «двухступенчатости» фотографического творчества приобретает первостепенное значение: только в конкретном анализе этих ступеней, особенностей созидания как в негативном, так и в позитивном процессах открываются до конца подлинные возможности искусства фотографии.

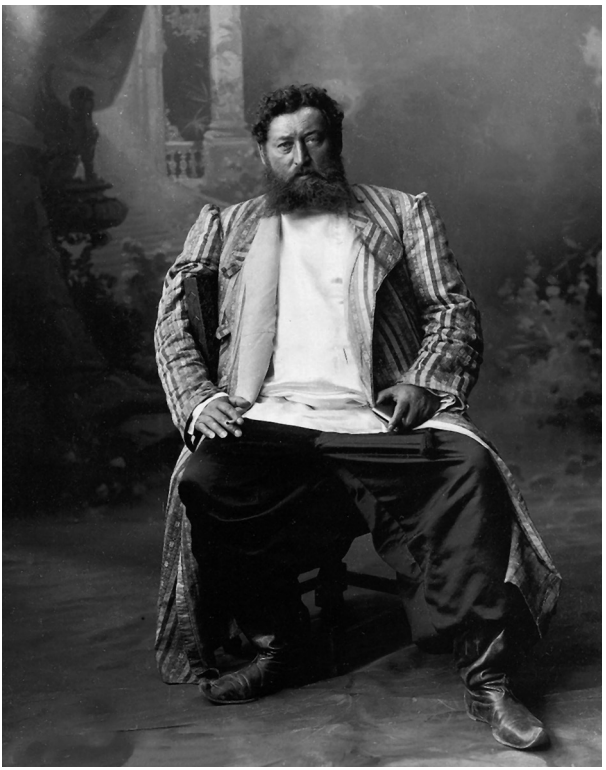
# Поиски «нового человека» в отечественной фотографии 1920–1930-х годов

К рубежу XIX–XX веков во многих странах мира – имеются в виду, конечно же, наиболее развитые государства Старого и Нового Света – фотопортрет достиг довольно высокого творческого уровня. Речь идет прежде всего о профессиональных фотоателье, которые во множестве заполонили площади и улицы бурно растущих городов.

Несколько десятилетий истории светописи не прошли даром. Портретисты в массе своей овладели многими секретами ремесла. Они освоили весьма непростые формы освещения лица и фигуры человека, продвинулись в создании эффектного антуража студии, где проводилась съемка, овладели простейшими приемами «режиссуры», позволяющей раскрыть неповторимые психологические особенности пришедшего сниматься клиента.

В это именно время фотопортреты стали принадлежностью каждого дома. Любое значительное событие в жизни человека – рождение ребенка, окончание учебного заведения, свадьба, юбилей, даже кончина – оказывалось запечатленным на снимке. Семейный фотоальбом становился обязательным атрибутом дома, он сохранял облик предыдущих поколений для следующих. Скромное собрание портретов, сделанных в ателье, превращалось в важное средство сбережения традиций, свидетельством истории, проходящей через конкретные судьбы людей. Кроме того, это собрание фотокарточек позволяло «выстроить с помощью портретов “генеалогию”, которую сможет оценить свет»[1], поскольку разглядывание фотоальбомов нередко становилось одним из способов развлечь гостей.

[1] *Штарль Т.* Автоматический рисунок: Истины калотипии // Новая история фотографии. С. 42.



**Максим Дмитриев**
**Купец Ознобишин**. Конец XIX века
Союз фотохудожников России

Если обратиться к эстетической стороне фотографических портретов, создаваемых в рядовых ателье, то следует отметить возникновение целого ряда художественных штампов, позволяющих безошибочно атрибутировать произведения подобного рода. Отбросив явления, связанные с мимолетной модой и национальными особенностями, проявляющимися не только в этнических типах лиц, но и в одеяниях портретируемых, можно обратить внимание на устойчивые приемы, используемые портретистами в своей работе. Такой подход к созданию портрета подвергался критике еще в 1850-е годы. Автор статьи «Долой фотографию» возмущался тем, что фотоаппарат работает как уравнительная машина и умаляет значимость великих личностей, поскольку не способен передать их характер на

снимке: Делакруа «становится похожим на какого-то “билетера”, а Энгр – на “напыщенного бакалейщика”»[1]. Однако такие выпады никак не повлияли на технологию производства массового фотопортрета в ателье, остававшуюся практически неизменной долгие годы.

Главное, что замечаешь, когда знакомишься с портретами, превосходно напечатанными на толстых картонных подложках с обязательными вензелями на оборотной стороне (владельцы фотоателье всегда любили горделивые указания на то, что они являются официальными светописцами разного рода высоких, вплоть до царствующего дома, инстанций), – использование довольно ограниченного арсенала выразительных средств.

Большинство из них сформировалось под воздействием определенных условий как объективных, связанных с реальными возможностями фотографической техники той поры, так и субъективных, зависевших от ситуации в творческой среде тех людей, которые занимались работой в ателье. Так случилось, что эта профессия с самого начала сложилась как разновидность ремесла, где не было в большинстве случаев специального образования.

Умение фотографировать люди, приходящие в профессию, получали от тех, кто уже находился там и успел овладеть ремеслом. Обычным становилось отдать подростка (как это было и в портняжном или сапожном деле) в услужение мастеру-фотопортретисту, где он, наблюдая за работой опытного профессионала, постепенно осваивал азы непростого ремесла. Понятно, что в этой ситуации ученик в большинстве случаев, за редким исключением, когда у него оказывались природные склонности к творчеству, подражал своему учителю и редко выходил за пределы тех фотографических приемов, которыми пользовался тот.

Система эта оказывалась на практике чрезвычайно консервативной: она не стимулировала поиски нового и резкие перемены. Подобно тому, как фотопортретисты продолжали из поколения в поколение пользоваться громоздкими деревянными камерами и снимать на большие кассеты с довольно большой выдержкой, в их произведениях из года в год варьировались одни и те же творческие приемы.

Большинство из них были продиктованы естественным желанием портретиста польстить своим клиентам. Это качество студийная фотография наследовала от живописи, где в жанре заказного портрета в течение веков сформировалась непререкаемая тенденция комплиментарного отношения автора к своей модели. Однако в отличие от живописи, в которой

[1] *Сань Ж.* Портреты на любой вкус // Новая история фотографии. С. 111.

портреты создавались (и создаются) в течение довольно длительного времени, в ходе нескольких сеансов, фотограф скован необходимостью найти творческое решение в самые короткие сроки, в течение одной встречи с пришедшим в ателье клиентом.

В этих условиях, как нетрудно догадаться, на помощь фотопортретисту приходят готовые решения, штампы, используя которые он достигает желаемого результата. Есть немало нехитрых приемов, помогающих придать клиенту неприсущую ему значительность. Скажем, съемка чуть снизу сообщает определенную величественность портретируемому, чаще всего человеку ординарному, ничем не замечательному, пришедшему в фотоателье для того, чтоб в доме был его портрет, способный в течение десятилетий напоминать близким о нем. Клиент, который смотрит в объектив камеры, находящийся ниже уровня его глаз, кажется, при всех прочих обстоятельствах, значительнее только от того, что в нашей генетической памяти ситуация, при которой мы видим другого человека снизу вверх, связана с почтением, оказываемым сильному или весьма уважаемому, начиная от поклона в пояс, и кончая поцелуем руки.

Впрочем, и противоположная ей съемка сверху вниз, пусть даже с незаметной, на первый взгляд, разницей расположения камеры и лица снимаемого, придает фотографии характер недостаточного почтения (этимология слова «высокомерие» запечатлела заключенные в нем отношения между людьми, обычай мерить свысока) к тому человеку, который оказался перед объективом. Понятие «ракурсной съемки», широко вошедшее в теорию и практику фотографии несколько позже, в пору возникновения и первых ярких шагов кинематографа, на самом деле, пусть в не очень радикальной, почти не заметной форме, существовало в повседневной, рутинной работе большинства фотопортретистов средней руки.

В их арсенале кроме того, что можно было бы назвать ракурсом, присутствовало немало других выразительных средств. Некоторые из них не имели, пожалуй, прямого отношения к творчеству, скорее обозначали вкусы и предпочтения клиентского сословия. Так, в большинстве семейных парных портретов, сделанных в рядовых ателье, муж сидел в кресле анфас перед объективом камеры, в то время как жена стояла за ним, положив покорно руку на его плечо и выражая всем своим видом полную гармонию совместной жизни.

Подобная композиция становилась не только привычной, но и модной, вернее, даже обязательной, канонической, повторяемой в сотнях и тысячах экземпляров. Выражающая поначалу реальные отношения между пришедшей сниматься парой, она со временем превратилась в привычную для фотографов композиционную структуру, становящуюся,

в большинстве случаев, некоей обязательной рамкой, в которую вставлялись очередные клиенты-супруги.

Были, конечно, и другие средства, которые более или менее активно использовались фотопортретистами. Некоторые из них, как и кресло, на котором сидел супруг в парной композиции, становились принадлежностью самой студии и использовались постоянно. Это разного рода аксессуары: мебель, предметы быта, оружие, скульптуры (каждое уважающее себя ателье имело набор малой пластики на любой практически вкус) и т.д., и т.п. Дамы также могли специально для съемки взять «напрокат» украшения.

Гораздо реже фотографы-портретисты пытались искать какие-то другие, собственно эстетические средства. Не только потому, что не каждый из них обладал необходимыми для этого творческими способностями, но и из-за характера работы фотомастера в городском ателье, где, как говорилось выше, поток клиентов не оставлял практически никакого времени и сил для того, чтоб можно было создать хоть сколько-нибудь выходящее за границы шаблона портретное произведение.

Шаблоны в фотопортретах возникали и подпитывались фактически с двух сторон одновременно. Фотографы создавали определенные творческие штампы, которые широко использовали в своих съемках, а клиенты, в свою очередь, не только соглашались с их решениями, но и, привыкнув к ним, стали требовать (или, по крайней мере, охотно соглашаться) с подобными трактовками. Мало кто из клиентов фотоателье возражал против тех канонов и той чопорности, с какой строились композиции семейных фотографий. Больше того, эстетические (и этические!) представления, бытующие в обществе, в какой-то степени зависели от того, как они были обозначены на снимках, помещенных в семейных фотоальбомах.

Говоря иными словами, фотографический портрет, прежде всего господствующие в нем представления и каноны, в той или иной степени не только отражали, но и формировали отношения между людьми в социуме. В частности, иерархия, запечатленная в типичном семейном портрете, где явственно демонстрируется неравенство полов в традиционном браке, становилась привычной и за пределами фотографического ателье. Фотография, как известно, обладает способностью не только фиксировать внешние контуры запечатленных на снимках событий (и/или людей), но и проникать далеко за их пределы. Поэтому, наверное, в процессе скрупулезного анализа портретов людей, сфотографированных в то или иное время, открывается возможность почувствовать ход истории.

Моисей Наппельбаум (1869–1958), самый, пожалуй, известный и титулованный фотопортретист нашей страны в советский период, начавший

свой творческий путь еще в XIX веке, а затем в течение многих лет проработавший в советской фотографии, в книге «От ремесла к искусству», вышедшей в свет в год его кончины, оставил немало замечаний, прямо касающихся нашей темы. Так случилось, что за годы своей долгой жизни он работал в разных городах России, а также в ателье других стран. Минск и Варшава, Смоленск и Евпатория, Одесса и Вильно, Нью-Йорк и Филадельфия, Санкт-Петербург и Москва. Перед объективом его съемочной камеры прошли тысячи лиц.

Их различие состояло не только в несходстве этнических типов, пола и возраста пришедших в фотостудию, их благосостояния. По многим, на первый взгляд не очень значительным деталям в портретах – в особенности, когда их смотришь в большом количестве, сделанных в одной стране и в одно время, – встает собирательный образ нации, прочитываются некоторые важные внешние черты, которые становятся знаком внутренних качеств. В них, говоря высоким штилем, встает образ времени. Это, кажущееся на первый взгляд достаточно спорным, обстоятельство находит себе очевидное подтверждение в тех случаях, когда в стране происходят радикальные перемены.

События осени 1917 года в российских столицах стали таким именно рубежом, который, пожалуй, больше чем во многих других сферах культуры обозначил перемены, происходящие в стране. Наппельбаум в своей книге главу, посвященную портретам, сделанным им на рубеже 1910–1920-х годов, назвал «Встреча с новым человеком». В ней он рассказывает, как в его студию, расположенную на Невском проспекте Петрограда, стали приходить люди, каких он прежде не видел никогда. «Еще не отгремели залпы Февральской революции, еще на Невском проспекте слышались пулеметные выстрелы, а ко мне в фотографию уже пришел новый клиент, человек будущего нового общества. Это был делегат с фронта. В старой солдатской шинели, зрелого возраста, заросший бородой, с открытым взглядом светлых глаз. В нем сразу почувствовалась уверенность, спокойствие человека, который твердо стоит на земле, избрал свой путь и решительно шагает по нему»[1].

Фотограф признается в том, что он из обычного портрета человека, пришедшего к нему сняться для какого-то документа, попытался сделать то, что в изобразительном искусстве принято называть тематической картиной. Он набросил на плечи этого человека его старую шинель, поднял ее воротник, дал в руки красное знамя, на котором в лаборатории акварелью написал «Свобода». Наивность подобного творческого решения

[1] *Наппельбаум М.* От ремесла к искусству. М.: Искусство, 1958. С. 60–61.

свидетельствовала о том, что портретист был, по сути, не готов к встрече с людьми, решительно не похожими на тех, кто до того приходил в его студию. Автор увидел в этом человеке лишь несколько внешних, непривычных черт: они становились для него ключиком, которым он через портрет одного человека попытался раскрыть суть происходящих в стране событий.

Нетрудно догадаться, что во время любых перемен легче всего обратить внимание на бросающиеся в глаза второстепенные обстоятельства, которые заслоняют собой глубинные причины происходящего. А в искусстве, к которому, конечно же, относится жанр фотографического портрета, постижение истинных обстоятельств перемен (а речь тут идет не мало и не много, как о глубинных переменах, происходящих в человеке), подобное в особенности сложно. Перед каждым автором возникает соблазн, которого не смог избежать Наппельбаум: идти от внешнего в постижении внутреннего. Впрочем, в фотографии, которая вся построена на фиксации этого самого «внешнего», подобный путь выглядит вполне естественным.

Поэтому, наверное, Наппельбаум, развивая свои представления о «новом человеке», по собственному признанию, «сразу же после Октябрьской революции сделал портрет, назвав его “Пулеметчик”». Впоследствии он выставлялся на фотовыставках. «Далекий от военной среды, я впервые так близко увидел красногвардейца. Внешность этого человека – ловкого, гибкого, в котором чувствовалась инициатива, воля, не свойственная солдату царской армии, непринужденная манера держаться, – все говорило о том, что передо мной был совершенно новый характер. Я обрадовался, но и несколько растерялся, почувствовав свою жизненную неопытность. До сих пор я не знал таких людей. Мне захотелось выразить присущую этому человеку динамику, я попробовал снять его стоящим на одном колене, как бы у пулемета; не знаю, насколько естественно это вышло»[1].

Сомнения, высказанные автором, свидетельствовали о том, что и ему самому избранные в работе над портретами решения казались далеко не безупречными. Как и в первом случае, фотограф пошел по пути чисто иллюстративному, где качества нового человека представлены в наборе внешних, атрибутивных признаков, определяемых зрителями рациональным путем. В этом случае он действовал в рамках заложенной в XIX веке традиции создания фотопортрета, который должен был сообщить смотрящему информацию о социальном положении и роде занятий изображенного человека. Портретиста в определенной степени можно понять:

[1] *Наппельбаум М.* От ремесла к искусству. М.: Искусство, 1958. С. 61.

он решил своими, фотографическими средствами обозначить/обнаружить то новое, что появилось в жизни России в бурные месяцы 1917 года.

При этом он, конечно, спешил, выдавая желаемое за действительное, исходил из того, что новая социальная ситуация сразу же приведет к радикальным переменам в облике людей. На деле, как мы знаем, эти процессы являются довольно медленными, происходят не сразу и проходят очень по-разному в разных слоях населения и даже в разных регионах такой большой страны, как наша. Пример семьи Лыковых, которые десятилетиями жили в таежной глуши, не зная о переменах, произошедших вокруг (по крайней мере, не обращая на них никакого внимания), убедительно свидетельствует о подобном.

Наппельбауму в его поисках нового человека помог случай. К нему как одному из самых известных питерских фотопортретистов обратились представители молодой советской власти: нужно было запечатлеть облик вождя революции, имя которого известно было многим, но мало кто знал, как он выглядит. Его снимки предполагалось тиражировать и распространять не только в стране, но и за ее пределами. Уже в январе 1918 фотомастера пригласили в Смольный, чтобы сделать портрет Ленина.

Обращаю особое внимание на место съемки потому, что для Наппельбаума, как и для подавляющего большинства его коллег по профессии, работа вне студии, где не только аксессуары, но и тщательно поставленный свет создают максимально благоприятные условия для творчества, весьма сложна и имеет определяющее влияние на итоговый результат. Говоря другими словами, фотограф-станковист в этом случае вынужден был работать как фотограф-репортер, что для него, как и для большинства профессионалов, является делом почти невыполнимым. Следует отметить, что в журнале «Вестник фотографии», продвигавшем новаторские эстетические принципы, к этому времени уже в течение нескольких лет появлялись материалы, призывающие портретистов покинуть стены своих ателье и снимать заказчиков в естественной для них обстановке. Так что это требование новых клиентов было отчасти знаковым и отсылало к последним тенденциям в развитии фотопортрета.

За десятилетия истории светописи, прошедшие до появления портативных съемочных камер, позволивших снимать людей вне павильонов и фиксировать реальные события в момент их свершения, портретный жанр сформировал определенные, довольно жесткие правила съемки человека. Клиент, обратившийся в фотоателье, должен был быть готов к тому, чтобы какое-то время позировать камере, задерживая в течение довольно долгой экспозиции ту позу и то выражение лица, которые были придуманы автором в согласии и сотрудничестве с пришедшим к нему

человеком. Строго говоря, процесс съемки в портретной студии может быть в определенной степени рассмотрен по аналогии с искусством театра, где в будущем произведении-снимке соединяются замысел «драматурга/режиссера» (портретиста) с творчеством «актера/исполнителя» (клиента).

Наппельбаум, вынужденный отправиться из своей оснащенной всем необходимым фотостудии на Невском проспекте к новым клиентам, был, естественно, стеснен в использовании привычных творческих приемов. Ему приходилось всякий раз работать в новых стенах. Но, заметим, все-таки в стенах, а не на натуре, где снимали его коллеги-репортеры. Фотомастеру в определенной степени повезло в том, что он и в своей студии пользовался минимумом доступных светописи средств, предпочитая в своем творческом стиле один источник света, минимум аксессуаров, утопающих в тени, подчеркнутый акцент на лице человека, его глазах и руках.

Характерно, что портрет наркома просвещения А. Луначарского, которого Наппельбаум снимал у него дома, сделан так, что даже у самого придирчивого критика он не способен вызвать подозрений в своем внестудийном происхождении. То же самое можно сказать и о других работах, на которых запечатлены крупные деятели революции. У тех не было времени (да и, видимо, особого желания тоже) посещать фотографические ателье, поэтому портретистам приходилось отправляться к ним.

Особенность творческой манеры Наппельбаума состояла в том, что он не только был приверженцем одного источника света, что, в известной мере, облегчало работу вне студии, но и очень много внимания уделял работе со стеклянным негативом в лаборатории. Он наносил кисточкой на стекло мазки, что придавало портрету при печати впечатление его рукотворности. Эти обстоятельства в той или иной степени смягчали контрасты между портретами, сделанными в павильоне и снятыми в других, продиктованных обстоятельствами помещениях.

Впрочем, эти обстоятельства, важные для технической стороны создания портретов, не решали проблемы, обозначенной в самом начале. Проблемы «нового человека» и необходимости воссоздания его облика. Наппельбаум (а его подход к решению этой задачи в значительной степени совпадал с тем, с чем столкнулась вся отечественная фотография) сначала обратился к спасительным атрибутам, внешним признакам времени.

Затем, когда стала очевидной невозможность воплотить новое лишь в антураже, сопутствующем портретной съемке в фотоателье, он попытался решить проблему радикальным способом, снимая вождей революции, которым, понятно, было на роду написано воплощать то новое,

что они декларировали в своих политических лозунгах. Но и тут его ждали проблемы: то ли от того, что он в своей повседневной работе редко встречал пролетариев, то ли из художественных пристрастий мастер, увы, в представителях новой власти видел, прежде всего, много уже раз виденное прежде.

В его творческом наследии велика была доля портретов людей культуры и искусства: писателей, артистов, музыкантов. Того слоя российского общества, который принято называть интеллигенцией. Людей новой власти фотограф, не скрывая того, трактовал в этом же ключе. Вспоминая в своей книге первую встречу с Лениным, Наппельбаум более всего внимания обращает на интеллектуальные качества вождя революции. То же самое повторилось, когда вслед за лидером революции в фотоателье мастера, которое стало Государственной фотографией (уже в Москве, куда переехало российское руководство), приходили его соратники для того, чтоб запечатлеть свои лица.

Снова портретист видел в большевистских лидерах «мягкость» (это сказано о Ф. Дзержинском[1]), «революционную романтику» (М. Фрунзе[2]), сходство с Чеховым (В. Воровский[3]) и решительно не замечал других, менее симпатичных их черт. В итоге получалось, что эти «новые» люди выглядели в понимании портретиста, как те «старые», которые прежде привлекали его внимание своими достоинствами. Ничего откровенно нового, знаменующего перемены, произошедшие в людях, обнаружить в этих портретах невозможно.

За одним, разве что, исключением. В портрете художника-авангардиста В. Татлина[4] Наппельбаум, в отличие от других своих работ, откровенно искал художественные средства, способные в какой-то мере представить не только внешний облик человека, но и некоторые стороны его эстетики. Поставив камеру чуть пониже, фотограф визуально вытянул фигуру Татлина, сделав акцент на высокомерно-презрительном выражении его лица, прихотливо повернутого с зажатой в уголке рта папиросой.

Подобная, совершенно нетипичная для стиля Наппельбаума острота трактовки кажется даже почти нескрываемым отношением фотомастера старой, традиционной школы, к «левакам», которые в первые годы новой власти стали задавать тон в художественной культуре. Характерно высказывание в его книге. «Незаурядным талантом обладал

[1] *Наппельбаум М.* От ремесла к искусству. М.: Искусство, 1958. С. 79.

[2] Там же. С. 81.

[3] Там же.

[4] Там же. Илл. 46.

художник-фотограф А.М. Родченко. Мне, человеку, который привык десятилетиями смотреть на расположенное прямо перед аппаратом человеческое лицо, искать в каждой его черточке признаки характера, переживания, трудно было примириться с необычными ракурсами Родченко, с преувеличенными наклонами головы в его портретах, снятых сверху, будто с какой-то высоты»[1].

Читая эти слова, можно предположить, что в портрете Татлина фотограф пытался доказать всем (и себе, в первую очередь), что новая манера подачи человека, которую демонстрируют Родченко и те, кто исповедуют подобные же эстетические взгляды, не представляет на самом деле серьезной творческой сложности. На самом деле не только Родченко, но и другие фотографы новой волны совершенно по-иному, по сравнению с тем, что было принято прежде, относились к задаче воссоздания образа человека на снимке. Еще до наступления эпохи репортажного портрета они решительно изменили приемы съемки в студии.

Впрочем, места, где в те годы создавались портреты, сделанные некоторыми авторами, назвать фотостудиями нельзя даже в условном смысле слова. «Студиями» становились любые, совершенно неподходящие, казалось бы, для высокого творчества места. Портрет поэта Николая Асеева снят в обычной комнате: об этом свидетельствуют не только детали, случайно попавшие в поле зрения камеры, но и простой дощатый пол, где на шезлонге расположился литератор[2].

Кроме заурядного места съемки, обращает на себя внимание необычный ракурс взгляда камеры на человека. Он сразу же бросается в глаза, становясь главной неожиданностью портрета. Диагональ композиции, в которую оказалась вписанной фигура полулежащего поэта, выступает самым сильным акцентом в произведении. В жертву ему принесено, кажется, даже лицо поэта: оно занимает далеко не самое главное место в целом. Можно предположить, что фотограф стремился не столько запечатлеть черты лица Асеева, сколько подчеркнуть необычность его творчества. Фотограф – а он был, как известно, представителем авангардного направления в нашем изобразительном искусстве, – таким именно образом проявил свою солидарность с поэтом, занимающимся экспериментами в словесном творчестве.

Для Родченко и его единомышленников традиционный жанр студийного фотопортрета был предметом критики и отторжения. Они в своих

[1] *Наппельбаум М.* От ремесла к искусству. М.: Искусство, 1958. С. 89.

[2] См.: *Morozov S.* Soviet photography 1917–1940: the new photojournalism. London: Orbis, 1984. P. 64.

поисках, весьма, надо признать, несистематичных и непоследовательных, отталкивались от распространенных прежде решений и форм только потому, что те были связаны с прежним временем. Яркая, наотмашь антибуржуазная фразеология их творческих манифестов, экстравагантные художественные акции, обращение к жанрам, прежде находящимся вне поля внимания профессиональных художников – все подталкивало их в сторону традиционно дискриминируемой в художественных кругах фотографии.

Отказываясь от мишуры студийных аксессуаров, деланных поз, шаблонных творческих решений, они вместе с тем лишались многих достижений портретной фотографии за всю ее почти вековую историю. В частности использования света как мощного выразительного средства, давшего, в свое время, фотографии второе имя: «светопись». Отказ фотографов-авангардистов от студийной съемки стал важной вехой в эволюции жанра. Немалые профессиональные потери компенсировались столь же очевидными приобретениями.

Они обозначили определенную эволюцию в трактовке человека, создании его образа. Помещая снимающегося в реальную обстановку его повседневного существования, авторы портретов отказывались от большинства условностей, сформированных долгой практикой студийных работ. На снимках Родченко его друг и соратник по эстетическим битвам эпохи социальных перемен поэт Маяковский[1] запечатлен в совершенно случайных интерьерах, где они оказались вместе. Места эти не обозначены специально, о них можно лишь догадываться. В одном случае, это, возможно, коридор редакции, в другом – и вовсе жилая комната.

Подобное пренебрежение условиями съемки объяснялось вовсе не теми причинами, которые лежат на поверхности: Родченко не был профессиональным фотографом, не имел портретной студии со всеми полагающимися в ней аксессуарами, не владел навыками создания «комплиментарного» портрета. Мало того, как настоящий революционер в искусстве он все эти и многие другие обстоятельства решительным образом отвергал, боролся с ними как с пережитками того прошлого, которое должно быть сброшено с «корабля современности».

Для Родченко и его единоверцев самым ярким образцом нового человека являлся прежде всего новый художник-ниспровергатель основ, приверженец «левой» эстетики. Встреча с ним происходила, конечно же, не в тиши фотографического ателье, а в самой гуще новой жизни: необычность, а то и парадоксальность антуража становилась еще одной краской

[1] См.: *Morozov S.* Soviet photography 1917–1940. P. 71.

создаваемого портрета. Лежащий на шезлонге поэт-авангардист вполне «рифмовался» с дирижирующим духовым оркестром Дмитрием Шостаковичем[1], запечатленным на одном из ленинградских массовых праздников другим фотографом-новатором – Борисом Игнатовичем.

С точки зрения привычных канонов жанра, этот снимок в еще меньшей степени, нежели композиция с Асеевым, может считаться портретом композитора. Подавляющее большинство зрителей, даже знающих, кто запечатлен в фотографии, не в силах идентифицировать увиденного там человека как известного всем композитора. В угоду своим представлениям о том, как надо передавать на снимке пространство, смело деформируя его и «упаковывая» (термин «упаковка» широко использовался в среде фотографов-новаторов той поры) в строгие рамки прямоугольника-отпечатка, автор поместил дирижера-композитора на самую верхотуру снимка, даже отрезав у него ради выразительности целого часть головы.

Главное пространство кадра у Игнатовича занимала фигура (также представленная фрагментарно, правда, в совершенно другом, гораздо большем масштабе) трубача с басом-геликоном на плечах, составляющим отчетливую графическую параллель с фигурой Шостаковича в построении композиции. Нетрудно заметить, что и у Родченко, и у Игнатовича главной целью авторов в создании художественного целого было не столько раскрытие внутренних качеств портретируемых, сколько решение волнующих их сложных композиционных проблем, находящихся на главном направлении той революции, которую они творили в фотографии.

Фотоноваторы в своих поисках обращались к разным жанрам, среди которых, надо признать, портретный не занимал какого-либо исключительного или лидирующего места. Они гораздо чаще обращались к тем мотивам, которые оставляли им больше свободы в поисках пластической выразительности композиций. В их работах в художественный обиход стали входить самые разнообразные, прежде не привлекавшие внимания фотографов мотивы. Подобные тем, что позже оформились в такие жанры и формы творчества, как торговая реклама или натюрморт, составленный из предметов технического происхождения.

В освоении фотографией новых сторон жизни и овладении новыми творческими формами сошлись воедино несколько обстоятельств. Немалую роль тут сыграли и собственно фотографические причины, связанные с бурным развитием техники. Резкое уменьшение времени экспозиции в процессе съемки, появление дешевой, высокочувствительной пленки, пришедшей на смену дорогостоящим стеклянным пластинам, начало

[1] См.: *Morozov S.* Soviet photography 1917–1940. P. 106.

производства портативных съемочных камер (на первых порах это был компактный Кодак, затем появилась еще более миниатюрная «Лейка»), все способствовало поре активизации поисков, пришедшейся как раз на первые десятилетия XX века.

Первые опыты отражения в фотопортретах «нового человека», типичного представителя победившей революции, о которых сказано выше, свидетельствовали о том, что поначалу авторы шли к достижению цели простейшим, но, очевидно, не самым верным путем. Поддавались соблазну внешнего, иллюстративного представления о «новых людях», о «человеке с ружьем», снимали большевистских руководителей, априори предполагая, что они-то и должны в максимальной степени воплощать это самое новое, фотографировали леваков от искусства, ниспровергателей всего старого, претендующих на роль революционеров в творчестве.

Уже тогда становилось ясным, что далеко не всегда, скорее даже, напротив, крайне редко, «новизна» человека впрямую выражается в чертах его лица. Скорее тут определенную роль играла социальная принадлежность человека, проявляющаяся во внешнем его облике. Привилегированные слои общества, не только дворяне, но и купечество, священнослужители, а также те, кого было принято прежде называть разночинцами, конечно же, выглядели не так, как представители простолюдинов, рабочие и крестьяне. Даже те из них, кто принадлежал к «рабочей аристократии» или зажиточному крестьянству, кто мог себе позволить отправиться в профессиональное фотоателье и заказать портрет, не могли преобразиться настолько, чтобы опытный взгляд не только эксперта, но и рядового зрителя не обнаружил их социальный статус.

Здесь снова, правда, с другой стороны, мы встречаемся с ролью внешних атрибутов, прежде всего одежды и манеры вести себя (то, что проявляется в пластике человеческого тела), которые становились знаком, позволяющим идентифицировать снимающегося. Понятно, что в условиях, возникших в России после 1917 года, «бывшие» перестали быть завсегдатаями фотопортретных студий. Многие из них оказались репрессированы, другие либо эмигрировали, либо влачили жалкое существование. Во всяком случае, у них не было особой потребности запечатлеть свой облик – как старый, так и новый – с помощью фотографии. Поэтому, наверное, осталось так мало портретов, датированных рубежом 1910–1920-х годов в России. Да и подавляющее большинство фотоателье в ту пору попросту прекратило свое существование.

Развитие отечественной фотографии начала XX века пошло другими путями. Несмотря на плачевное состояние всего того, что относилось к технической стороне дела (не было достаточного количества

современных камер, фотоматериалов, лабораторий, приспособленных для обработки негативов) потребность в том, что затем стало называться репортажной фотографией, оказалась слишком велика. И это решило дело. Новая власть всячески поддерживала ту фотографию, которая отражала происходящие в стране перемены. Она, прежде всего, делала акцент на внешних обстоятельствах, которые заметны на первый же взгляд.

Скажем, на электрификации села, которая стала частью объявленной новой властью программы ГОЭЛРО. Знаменитая фотография А. Шайхета «Лампочка Ильича» (1926) сделана в одной из деревень, куда провели электричество[1]. Перед фотографом-журналистом стояла задача поведать об этом событии, имеющем важное политическое значение. Как бы решалась подобная задача сегодня? Конечно, для массовой аудитории о событии рассказало бы телевидение. Но рядом с телерепортером непременно присутствовал бы и фотограф с камерой, способной решить любые проблемы. В частности, проблему съемки при серьезных ограничениях в освещенности.

В деревенской избе с почерневшими от времени бревенчатыми стенами, низкими потолками, маленькими окнами фотосъемка требовала решения вопроса с освещением. Говоря другими словами, чтобы рассказать трогательную историю о появлении в избе электрического света, необходимо обеспечить светом самую съемку. В пору, когда делал свой репортаж Шайхет, светочувствительность фотоматериалов была крайне невысока, что создавало особые трудности. Освещение места съемки следовало делать гораздо более интенсивным, что, конечно же, оказывало воздействие на естественность полученного результата.

Участники съемки, крестьянин и его жена, выполняли нехитрые роли, которые были в придуманном фотографом сценарии. Мужчина вворачивал лампочку в патрон и в ней появлялся свет. Женщина смотрела на происходящее на ее глазах чудо. Все запечатленное на снимке свидетельствовало о революционных переменах в многовековой истории русской деревни. Фотография лучше любых слов агитировала за новую власть. Она создавала картину той жизни, которая начинается в глухой российской провинции. Если до революции фотография была направлена на «сохранение исчезающего прошлого»[2], то после она, казалось, намеренно создавала архив явлений новой повседневности, который должен составить определенный образ прошлого для будущих поколений.

[1] *Morozov S.* Soviet photography 1917–1940. P. 85.

[2] *Сонтаг С.* О фотографии. М: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 79.

Не только Шайхет, но и другие фотографы 1920-х снимали новую жизнь, пытаясь как показать, так и, по возможности, поддержать ее. Наряду с повествовательной функцией в их работах была сильна функция агитационная. Фотографы своими снимками фактически, пропагандировали многие деяния власти, в особенности те, которые решали те или иные социальные проблемы. Такие непривычные для журналистики и искусства темы, как борьба с беспризорничеством[1], зарождение движения рабселькоров[2], народные шествия и гулянья[3] и пр. стали основными темами становления советской фотожурналистики.

При этом обращает на себя внимание, что собственно портретный жанр в репортажной фотографии на первых порах занимал не очень заметное место. Авторов снимков более всего увлекали темы новой жизни, где люди выступали, чаще всего, в качестве представителей массы, как типичные представители происходящих в стране процессов. В этом отношении фотография не была оригинальной: и в других видах художественного творчества можно наблюдать предпочтение, отдаваемое авторами героям-представителям масс. Писатели (А. Серафимович), кинематографисты (С. Эйзенштейн, А. Довженко), деятели театра (Вс. Мейерхольд) – новаторы 1920-х годов отдавали предпочтение героям-представителям масс.

Фотомастера старой школы, такие как Наппельбаум, продолжали свои поиски в воссоздании индивидуальных качеств личности, но они не претендовали на звание новаторов. Характерно, что не только художественные приемы, используемые во время создания фотопортретов, но и модели, которые привлекали внимание Наппельбаума, откровенно указывали на его традиционные эстетические воззрения. На долгие годы главными посетителями его студии стали люди науки и искусства, чаще всего немолодые, с уже полностью сложившимися характерами. Даже такие признанные революционеры в искусстве, ниспровергатели канонов прошлого, как С. Эйзенштейн[4] и К. Станиславский[5], на снимках Наппельбаума выглядели, прежде всего, продолжателями традиций, приверженцами классики.

В еще большей степени это касается портретов ученых, которые в немалом числе становились клиентами Наппельбаума. Седобородые, одетые в темного цвета костюмы-тройки, с непременными галстуками, сидящие

[1] *Сонтаг С.* О фотографии. С. 90.

[2] Там же. С. 95.

[3] Там же. С. 107.

[4] *Наппельбаум М.* От ремесла к искусству. Илл. 69.

[5] Там же. Илл. 70.

в спокойных, монументальных позах, нередко с орденами и другими знаками отличия в петлицах, они сразу же производили впечатление корифеев науки[1], каковыми, впрочем, они чаще всего и являлись на самом деле. Большинство из этих людей начинало свой путь в науке еще в прежние времена, так что их облик, пластика, манера держаться – все восходило к традициям дореволюционной русской интеллигенции.

Поначалу поиски новаторов в фотографическом творчестве 1920-х годов сосредоточивались в тех жанрах, которые обходились без пристального взгляда на человека. Даже у авторов, активно включавших человека в свои композиции (к ним, кроме уже названного выше Шайхета, относились Б. Игнатович, М. Альперт и некоторые другие), люди оказывались частью композиций, главная цель которых было рассказать о конкретных событиях или обстоятельствах.

Овладение возможностями портретного жанра проходило через стадию обобщенного, почти плакатного показа человека-символа новой жизни. Тут в особенности отличились те фотографы, которые активно искали новые художественные формы. Их привлекала возможность воплощать неведомые прежде творческие решения в новых образах. В частности, А. Родченко не раз обращался к темам пионерии. Снимая юную пионерку[2] или горниста[3], фотограф сознательно отвлекался от неповторимых черт подростков, подчеркивая их типичные черты. Новое в жизни страны явление фотоноватор запечатлел с использованием такого яркого художественного средства, каким является острое ракурсное решение.

Если в снимке пионерки зритель может при желании рассмотреть индивидуальные черты лица, то юный горнист представлен в столь сложном и резком ракурсе, что вряд ли способен быть идентифицирован. Впрочем, фотограф, решая собственно художественные задачи, не стремился вовсе к созданию портрета. Ради достижения эстетических целей автор с легкостью жертвует портретными чертами снимающегося человека.

В одной из самых знаменитых своих работ, названной «Девушка с “Лейкой”»[4], Родченко будто специально делает так, чтобы зритель при всем желании не мог бы рассмотреть черты лица героини снимка. Он накрывает всю ее фигуру, а не только голову, густой сеткой тени, имеющей прихотливую ячеистую структуру. Кто-то будет пытаться разгадать тайну происхождения этой структуры, другой обратит внимание

[1] *Наппельбаум М.* От ремесла к искусству. Илл. 42, 43, 66, 71–73.

[2] *Morozov S.* Soviet photography 1917–1940. P. 61.

[3] Ibid. P. 69.

[4] Ibid. P. 76.

на диагональную композицию, вернее, на пересечение двух диагоналей, дающих в результате большую букву Х. Но вряд ли кто-нибудь станет рассматривать неразличимые черты лица девушки, чтобы при каком-нибудь случае узнать ее среди окружающих. Потому что это занятие может оказаться безрезультатным.

Другой талантливый фотоновator, друг и соперник Родченко, Игнатович также использовал портретные черты своих натурщиков с целью создания обобщенных произведений. Парный портрет юноши и девушки, снятых на фоне здания конструктивистского вида, фотограф назвал «Юность»[1]. И недаром: в этом произведении, запечатлевшем счастливую, пышущую здоровьем и красотой полуобнаженных тел пару, действительно можно увидеть обобщенное представление о лучшей части человеческой жизни.

Если в этой композиции, строго размеренной и умело «упакованной» в прямоугольник рамки, отчетливо читается плакатное, почти рекламное (советская власть, как известно, никогда не чуралась того, чтоб похвастать своими достижениями, даже когда они существовали в форме намерений) содержание, то другие снимки того же автора представляют собой обычные жанровые сценки, где их новый социальный смысл требует определенной расшифровки.

Впрочем, для современников расшифровка эта не представляла какой-либо сложности: она становилась частью их повседневного существования. Снимок Игнатовича, сделанный в сельском «Красном уголке», где мы видим парня с гармошкой и девушку, играющую на пианино, при том, что он, по всей вероятности, был инсценирован автором, фиксировал то новое в сельской культуре, что стало начинанием этих лет[2].

А вот другая композиция того же автора, «Сельская кинопередвижка» (1928), где мы видим телегу, запряженную лошадью, пробирающейся сквозь непролазную грязь, вызывает законное недоверие[3]. Поклажа, которую везет телега, не может быть однозначно распознана как киноустановка: акцент в снимке сделан не на особенностях груза, а на сложности условий, в которых он доставляется по назначению.

Впрочем, обе фотографии естественно укладывались в ту тематику, которая была постоянной на страницах газет тех лет, а Игнатович, как известно, прежде чем взять камеру в руки, был журналистом-газетчиком. Симптоматично, что фотограф, активно осваивающий новую социальную

[1] *Morozov S.* Soviet photography 1917–1940. P. 113.

[2] Ibid. P. 119.

[3] Ibid. P. 116.

тематику, постоянно, если так можно выразиться, спотыкался при намерении создать образ нового человека, предпочитая раскрывать новые аспекты действительности, в которых личность оказалась растворенной в обстоятельствах и событиях.

Автор снимков, как нетрудно заметить, делал неоднократные попытки показать человеческое измерение происходящих в стране перемен. То он сажал мальчишку на первый трактор, пришедший в село[1], то показывал совместную трапезу в заводской столовой[2], то фиксировал ватагу молодежи на московских улицах во время первомайской демонстрации. Но всякий раз получалось так, что образы людей оказывались значительно менее выразительными, нежели другие компоненты снимков.

Редкие исключения, вроде «Чаепития в Раменском»[3], где мы видим трех немолодых мужчин явно сельского происхождения за традиционным русским времяпрепровождением, лишь подтверждают правило. Единственный атрибут нового здесь в том, что один из пьющих чай читает популярную в те годы газету «Беднота». Но эта деталь не может перевесить традиционное. Люди неспешно, из блюдечек, пьют горячий чай и ведут, как водится, застольные беседы. Трое посетителей чайной прочитываются зрителями снимка не столько как носители чего-то нового в российской жизни, сколько, напротив, как продолжение того, что давно было и оказалось неодолимым в нынешнее время.

Сегодня, по прошествии лет, становится в особенности заметным, что в освоении фотографами новых мотивов им гораздо легче удавались общие картины преобразований, нежели перемены, происходящие в человеке. Даже самые радикальные поборники нового в искусстве, такие как Родченко, осваивали портретный жанр, чаще всего, на фигурах из прошлого. Он сфотографировал крупным планом свою старушку-мать[4], и это стало не только экспериментом, где художник, незадолго до того взявший впервые в руки камеру, решал творческие проблемы, но и щедрой данью традиционному психологическому жанру фотопортрета, каким тот сложился еще в XIX веке.

В новых сложившихся условиях, при том, что станковый, студийный фотопортрет продолжал существовать, центр тяжести творческих поисков стал откровенно переходить в сторону портрета репортажного. Это

[1] *Morozov S.* Soviet photography 1917–1940. P. 105.

[2] Ibid. P. 107.

[3] Ibid. P. 108.

[4] Ibid. P. 63.

означало, что человек оказывался помещенным в гущу событий и дел, становился их частью, нередко даже не самой важной.

И сама фотография в нашей стране в ту пору разделилась на два больших творческих лагеря: традиционные фотохудожники, портретисты, продолжающие работать в фотоателье, и молодые, пришедшие в фотожурналистику репортеры, снимающие жизнь в ее непосредственном течении. У вторых, как и у первых, среди предпочитаемых жанров всегда присутствовал (и присутствует сегодня) портрет.

Конечно, возможность создать полноценный портрет больше в условиях стационарной студии с хорошо выставленным светом, с возможностью работать не спеша, с поиском разных вариантов и решений. Однако в то время, о котором мы говорим здесь, возможность запечатлеть человека в деле, в конкретных обстоятельствах повседневной жизни, оказалась востребованной много больше, нежели самый лучший студийный портрет.

В ситуации, когда в художественном итоге сходятся воедино характер человека и его дело, фотография одерживает в особенности ценные победы. Но их в первые послереволюционные годы было не очень много. Сказывалось несколько серьезных обстоятельств. Одним из них явилась сложность работы в жанре репортажного портрета, в особенности в ту пору, когда еще не было на вооружении наших фотожурналистов только на рубеже 1920–1930-х появившейся «Лейки». На первых порах она была недоступна большинству фотографов, ее надо было покупать на валюту, и это могли себе позволить лишь некоторые государственные фотоорганизации и крупнейшие газеты. Родченко сперва снимал на тяжелый фотоаппарат «Септ» и смог приобрести «Лейку» только в конце 1928 года, после чего в его творчестве наступает период самых успешных опытов в репортажной фотографии[1].

Поэтому большинство снимков, даже тех, что стали со временем классикой отечественного фототворчества, были сделаны довольно громоздкими аппаратами на стеклянные кассеты, в условиях нехватки света для экспозиции, когда требовалось использовать магниевые вспышки. Если к этим обстоятельствам добавить и традиционную для того времени непривычку большинства людей к взгляду фотообъектива, зажатость перед снимающей камерой, то легко понять, насколько сложно было в этих условиях получить в итоге хоть сколько-нибудь естественный портрет.

Многие портретные снимки 1920-х годов несут на себе отпечаток откровенного и напряженного позирования во время съемки. Опытный взгляд легко обнаруживает неестественность поведения портретируемого

[1] Подробнее см.: *Лаврентьев А.* Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992.

перед камерой. Подчас даже те очевидные преимущества, которые дает съемка человека в естественной для него среде, оказываются в результате утраченными.

Так стало с портретом шахтера, сделанным С. Фридляндом уже в ту пору, когда он и все его коллеги по работе в фотожурналистике, во всяком случае, те, которые представляли столичные издания, обладали скоростными камерами – если не немецкой «Лейкой», то, по крайней мере, отечественным «ФЭДом»[1]. Вместе с тем в позе снятого крупным планом шахтера чувствуется скованность, подобная той, какую можно было видеть в работах не очень опытных мастеров портретных ателье. Там традиционно использовались громоздкие деревянные камеры, съемка шла на стеклянные пластины, и экспозиция была довольно долгой, составляющей несколько секунд, во время которых снимающемуся очень трудно было сохранять неподвижность и при этом оставаться естественным.

Шахтер Фридлянда, облаченный в прозодежду, остановившимся взглядом смотрел куда-то вдаль, решительно сжимая в кулак одну руку и держа в другой фонарь – профессиональный инструмент, необходимый для работы в забое. Получалась такая же поверхностная иллюстрация, как та, о которой вспоминал в своей книге Наппельбаум. С той только разницей, что портретист старой, дореволюционной школы, проработавший много лет в фотографических студиях, не знал приемов репортажной съемки, не имел для этого подходящей аппаратуры. Он создавал произведения станкового портретного жанра, имеющего от роду немало условностей.

Среди них то, что можно было бы назвать по аналогии с театром режиссурой снимка – некая организация целого, в процессе которого определяется представление автора о своем герое. В репортаже быстротекущие мгновения творчества не дают по большей части всерьез организовывать происходящее в кадре. Хотя в то время, о котором здесь идет речь, мастера советской фотографии (в особенности упоминавшийся выше Шайхет) немало преуспели в искусстве режиссуры. Тогда даже появился специальный термин, также напоминающий театральные реалии, а именно постановочная фотография.

Не только в предвоенные десятилетия, но и после войны люди с камерой в руках, почти не скрывая этого, пользовались методом постановки, организуя события (в лучшем случае, восстанавливая их) для того, чтоб аудитория могла как можно подробнее и выразительнее познакомиться с произошедшим. В ряду снимков, в которых инсценировались самые разные события, в том числе и те, что имели историческое значение,

[1] *Лаврентьев А.* Ракурсы Родченко. С. 185.

постановочный репортажный портрет казался невинным занятием, неспособным вызывать хоть сколько-нибудь серьезные возражения.

Как ни странно это звучит на первый взгляд, но широкое развитие телевидения в послевоенные годы стало поворотным пунктом в представлениях о возможности постановок в документальных жанрах. «Рояль в кустах», которым какое-то время грешил голубой экран, после дружной критики, в том числе и на телевидении, стал признаком дурного вкуса.

Параллельно в обществе происходили перемены в отношении рядового человека к возможности быть запечатленным камерой – фотографической или телевизионной. Прежняя пугливость, приводящая обычного человека к ступору при виде направленного на него объектива, сменилась той свободой и непосредственностью поведения, которая прежде у нас считалась исключительно принадлежностью западного мира. Заодно с этим менялись представления о том, как должен выглядеть человек в канве репортажа, сделанного в режиме реального времени. Портреты, подобные фридляндовскому шахтеру, становились совершенно очевидно нарушающими главные законы документалистики.

До сих пор речь шла о творческих проблемах, связанных с постижением фотографами-портретистами «нового человека», появившегося в нашей стране в послереволюционную пору. При том что в большинстве случаев созданные в жанре фотопортрета произведения были по той или иной причине не очень убедительными, все же факт появления в стране человека нового типа (того, что много лет спустя получил ироническое наименование *Homo soveticus*) был совершенно очевиден.

Другое дело параметры этого человека, качества, которые стали основными свойствами личности, тем, что выделяло его на фоне предшествующих поколений жителей нашей страны и на фоне современников из иных стран. Обычно тут подчеркивались классовые признаки личности, ее принадлежность к прежде эксплуатируемым слоям населения.

Несмотря на то, что Сталин в одном из своих выступлений уверял, будто любой советский человек много выше высокопоставленного зарубежного «чинуши», фотопортреты нередко свидетельствовали об обратном. Становилось очевидным, что Октябрьская революция обернулась немалыми потерями в области человеческого потенциала. Низкий уровень образования и культуры, подмена многих гуманистических ценностей классовым сознанием и ненавистью к инакомыслящим, все это и многое другое спорило с официальной идеологической доктриной победившего класса. Реальный новый человек оказался гораздо менее привлекательным, нежели ожидалось.

# Отечественная документальная фотография эпохи Великой Отечественной войны

Исследовать советскую документальную фотографию времен Великой Отечественной войны и легко, и трудно. Легко – потому что и по периодизации, и по включаемому в поле зрения исследователя материалу тут нет никаких сложностей. Сроки определяются датами начала и конца войны – для Советского Союза это с 22 июня 1941 по 9 мая 1945 года. Материал – снимки военных фотокорреспондентов, сделанные в течение 1418 дней, что длилась война, получившая сразу же название Великой Отечественной.

Следует заметить, что из-за строгостей военного времени съемки на полях сражений имели возможность делать только профессионалы, аккредитованные в крупнейших изданиях (центральные газеты «Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Красная звезда» и др.), информационных агентствах (ТАСС, Совинформбюро), газетах, издаваемых в боевых условиях (начиная с дивизионных и армейских газет и кончая газетами фронтов). Случаи, когда человек, занимавшийся в предвоенное время фотографией, профессионально или любительски, оказывался на фронте с камерой и снимал «для себя», почти не известны. Эти люди обычно попадали в поле зрения дивизионных или армейских газет и очень скоро, если, конечно, у них были хоть какие-то творческие способности, становились фотокорреспондентами военных изданий.

Говорю об этом к тому, что исследователю фронтовой фотографии сегодня нет нужды рыться в личных архивах ветеранов войны в поисках забытых шедевров: за прошедшие десятилетия все, что можно было разыскать, обнаружено. В основном это относится не столько к новым именам, сколько к тому, что оказалось в свое время неопубликованным у профессиональных фоторепортеров. Известно, что во фронтовых условиях

они, чаще всего, отсылали отснятые «катушки» пленок в редакцию, где их проявляли и выбирали для печати лишь те немногие кадры, которые отвечали задачам дня и идеологическим требованиям, предъявляемым к фотоинформации.

О последних следует сказать особо. С первых же дней войны и до того жесткая партийная цензура стала еще жестче. Все, что не умещалось в тесные рамки представлений о героизме советского воина, о победном шествии Красной армии, о коварстве и жестокости врага, безжалостно отметалось и не попадало на страницы изданий. Только много лет спустя, когда война стала уже далекой историей и обрела многомерность, знаменитые фотожурналисты, роясь в своих архивах (иногда это делали, увы, их наследники), извлекали оттуда никогда не публиковавшиеся кадры, печатали их, давали на выставки, предлагали составителям многочисленных изданий, посвященных фотолетописи минувшей войны[1].

Поэтому нынешнему нашему взгляду военная фотожурналистика открывается в гораздо более полном и разностороннем виде, нежели она представала перед взорами современников.

Для того чтобы глубже понять творческий потенциал советской фронтовой фотографии, следует хотя бы вкратце обрисовать состояние светописи в предвоенный период. В отличие от полных эстетических поисков и новаторских экспериментов бурных 1920-х годов 1930-е стали временем покоя и статики. В фотографии развивались в основном традиционные жанры изобразительного искусства: портрет, пейзаж, натюрморт.

[1] Великая Отечественная война, 1941–1945 годов: в фотографиях и кинокадрах: в 5 т. / Сост. Н.М. Афанасьев, М.А. Трахман. М.: Планета, 1975–1980; Великий подвиг. М.: Политическая литература, 1965; Фотожурналист и время / Сост. И.К. Красуцкий, Ю.Г. Пригожин. М.: Планета, 1975; Память: 30 лет Победы в Великой Отечественной войне / Фот. В. Арсирия и др. М.: Советская Россия, 1977; Ради жизни на земле. 1941–1945. М.: Планета, 1970; Салют победы. М.: Политиздат, 1975; Антология советской фотографии. 1941–1945. М.: Планета, 1987; *Александров А., Шайхет А.* Аркадий Шайхет. М.: Планета, 1973; Георгий Зельма. Избранные фотографии / Текст Б. Виленский. М.: Планета, 1978; *Волков-Ланнит Л.* Борис Игнатович. М.: Планета, 1973; *Дыко Л.* Борис Кудояров. М.: Планета, 1975; *Заборский М.* Марк Редькин. Избранные фотографии. М.: Планета, 1978. *Песков В.* Дмитрий Бальтерманц. М.: Планета, 1977; Александр Устинов. Избранные фотографии / Текст Б.Н. Полевого, В.В. Маевского. М.: Планета, 1976; Георгий Петрусов. Избранные фотографии / Вст. ст. А. Вартанова. М.: Планета, 1979 и др.

Под их воздействием репортажная фотография также обретала не свойственные ей по природе черты. Становилась картинной, уравновешенной, благостной.

Уже в середине десятилетия, когда была принята Сталинская конституция, в официальных суждениях о происходящем в «стране победившего социализма» стали преобладать торжественно-бравурные интонации. Соответственно, репортажная фотография утратила проблемный характер, обретя черты официального отчета об очередных достижениях.

Показательно, как выглядел в эти годы фоторепортаж об армии. О ней, в особенности об авиации, «сталинских соколах», которые были окружены не только заботой вождя, но и искренней любовью народа, в прессе появлялось немало снимков. Но они ни в чем не отличались от подавляющего большинства других фоторепортажей: те же качества, много позже, уже в послевоенное время, получившие название «лакировка действительности».

Последняя была в особенности заметной, когда речь заходила о трагических сюжетах из жизни авиации. В середине 1930-х разбился суперлайнер «Максим Горький». В конце десятилетия погиб первый пилот страны Валерий Чкалов. И то, и другое события случились в столице, где жили и работали сотни фоторепортеров. Тем не менее ни в одном издании не появилось ни одного снимка с места трагедии, не были показаны жертвы или хотя бы искалеченная техника. Фоторепортеры (как, впрочем, и кинохроника) ограничились фиксацией торжественной картины пышных похорон.

Если использовать метафорическое в обычных условиях выражение «в одно мгновение все переменилось до неузнаваемости» буквально, то оно как нельзя более точно обозначит случившееся в полдень 22 июня 1941 года, когда в радиовыступлении В.М. Молотова было сказано о начале войны. Руководители газет и информагентств знали о случившемся чуть раньше, так что они успели вызвать в редакции, несмотря на воскресный день, многих журналистов, в том числе и фоторепортеров.

Евгений Халдей рассказывал мне, как была сделана его знаменитая фотография людей, слушающих на улице выступление Молотова. Срочно вызванный в редакцию Фотохроники ТАСС, которая находилась тогда на улице 25 Октября (ныне Никольская), он увидел из окна, что люди собираются на тротуаре напротив большого радиорепродуктора в ожидании анонсированного важного правительственного сообщения. Зная, о чем оно будет, репортер, схватив камеру, выскочил на улицу. Там он сделал снимок, ставший знаменитым. Вместе с фотографией другого видного репортера Ивана Шагина, зафиксировавшей этот же самый момент,

но в другом месте Москвы, он точно запечатлел не только самый факт, но и, что гораздо ценнее, состояние людей.

В этих композициях, в отличие от многого, что им воспоследует, нет еще пропагандистского пафоса, нет партийной тенденциозности, нет расстановки «нужных» акцентов. Тут фотография выступает во всей своей красе, она демонстрирует несравненную с другими способность запечатлевать конкретное и неповторимое многообразие действительности. На сей раз – лиц, характеров, эмоций. Великий драматург-жизнь создал ситуацию, в ней люди раскрылись до конца.

Внимательному анализу с использованием данных социальной психологии и физиономистики открывается очень многое в «прочтении» двух первых снимков войны. С них встает образ того народа, который затем вынесет четыре долгих года тяжких испытаний. На этих снимках мы видим явно растерянных, смятенных, а также, что особенно шокирует, если вспомнить расхожие пропагандистские штампы про «идейно-политическое единство советского народа», разъединенных свалившимся известием людей.

Фотография, как известно, умеет останавливать время и вместе с тем длить его в наших реакциях и осмыслениях, она очень многое рассказывает внимательному взгляду даже в самых непритязательных своих произведениях. Вроде бы бессюжетное, а в снимке Шагина еще к тому же и пластически инертное изображение: снятые с верхней точки столпившиеся люди выглядят странным нагромождением голов. И при этом на лицах случайно оказавшихся рядом москвичей написана целая гамма разнообразных эмоций.

Мне кажется плодотворным сравнение двух вышеназванных снимков, сделанных в первый день войны, с тем, что мы увидим в дальнейшем. Очень несложно проследить эволюцию этих вот, запечатленных еще штатскими по своему статусу людей на долгих фронтовых дорогах. При том, что, к сожалению, в официальной пропагандистской модели, обязательной для редакторов газет и информагентств, главный упор был сделан не на отдельном человеке на войне, а на коллективах, от самых крупных, многотысячных, до небольших (рота, взвод, отделение).

Снимков, показывающих первые месяцы войны, месяцы тотального отступления, почти бегства советских войск, крайне мало. Понятно, что они были невозможны по цензурным соображениям. Кроме того, отступление было столь стремительным, что у журналистов, снимающих его, возникала опасность попасть в плен. Да и вообще следует помнить, что подавляющее большинство фоторепортеров никогда прежде не снимало войну. Те немногие, кто побывал в Испании во время шедшей там

Гражданской войны или оказался в районе боевых действий в Финляндии, на Халхин-Голе, на озере Хасан, составляли ничтожное меньшинство. Это давало основание много лет спустя одному из классиков советской фотопублицистики Максу Альперту заявить: «Никакого опыта съемки во фронтовой обстановке ни у кого из нас не было»[1].

Фотокорреспонденты раскрывали темы отступления чаще всего в косвенной форме: они показывали уходящих на Восток не воинов, а мирных граждан. Или запечатлевали торопливые прощания с ними солдат с обещаньем скоро вернуться (большинство этих снимков их авторы, не сговариваясь, так и называли: «Мы вернемся!»). Но даже эти редкие «пораженческие» фотографии часто вызывали отторжение, причем не только у цензоров или бдительных редакторов изданий. Известен случай, когда в первые месяцы отступлений на Украине два военных корреспондента – пишущий и снимающий – встретили на сельской дороге старика со своей старухой и двумя малолетними внуками. Старик был впряжен (именно впряжен, так как на спине его видны были кожаные ремни) в повозку с нехитрым крестьянским скарбом. Жена его толкала тележку сзади, внучек постарше шел рядом, а совсем маленький лежал сверху на куче тряпья. Все были босы.

Журналисты – а это были известный писатель Константин Симонов и фотограф Яков Халип – заспорили, этично ли в такой ситуации наставлять на путников объектив камеры. К счастью, несмотря на возражения репортер сделал снимок «для себя»: понятно, что у него не было никаких шансов появиться в «Красной звезде» или, тем более, быть распространенным от имени Совинформбюро (называю два органа печати, для которых работал Халип). Уже после войны, много лет спустя, когда снимок этот стал классикой фотожурналистики, Симонов вспоминал о давнем споре: «Тогда мы были оба по-своему правы: фотокорреспондент мог запечатлеть это горе только одним образом – только сняв его, и он был прав. Мне показалось тогда стыдным, безнравственным, невозможным снимать все это, я бы не мог объяснить тогда этим людям, шедшим мимо нас, зачем мы снимаем их страшное горе. И я тоже по-своему был тогда прав»[2].

Проблема «можно – нельзя» в фронтовой фотографии, как показали первые же месяцы войны, не сводится только к цензуре или верной расстановке политических акцентов. Всякая война – это кровь, страдания, смерть. Есть некоторые сюжеты, на которые общество накладывает табу: скажем, считается недопустимым показывать разорванные на части

[1] *Альперт М.* Беспокойная профессия. М.: Искусство, 1962. С. 58.

[2] *Симонов К.* Страница военная // Фотожурналист и время. С. 128.

тела, вытекшие глаза и т.д. Такие ограничения существуют даже в начале XXI века. Что же говорить о поре, отделенной от нас шестью десятилетиями? Да еще в условиях государства, где в предвоенное десятилетие насаждалась пуританская мораль?

Бомбой, одним махом взорвавшей все табу, оказался опубликованный в «Правде», главной газете страны, служащей эталоном для всех остальных, в конце 1941 года снимок фронтового корреспондента Сергея Струнникова. Он стал иллюстрацией к очерку Сергея Лидова «Таня», рассказывающего о восемнадцатилетней партизанке, повешенной фашистами в подмосковной деревне Петрищево. «Таня» это партизанское имя Зои Космодемьянской, надолго ставшей символом сопротивления врагу. Впрочем, для нашей темы важнее подчеркнуть, как именно была сфотографирована погибшая партизанка. Репортер снял ее с обрывком веревки на шее, с обнаженной грудью. Причем снял крупным планом.

Можно, конечно, говорить, что запорошенное снегом лицо и тело девушки не были обезображены, они даже сохранили, если можно тут применить такое слово, красоту. Но факт остается фактом: не только мертвое тело, веревка на шее, но и обнаженная грудь в течение предвоенного десятилетия не могли появиться не только ни в одной газете страны, но и ни на одной фотографической выставке. (Достаточно вспомнить, что в предвоенном советском фотоискусстве по цензурным соображениям отсутствовал такой популярный в мировой светописи жанр, как ню. Он с превеликим трудом пробил себе дорогу только в 1970-е годы, через 30 лет после снимка Струнникова.)

Конечно, обнаженная женская грудь – не самый частый сюжет во фронтовой фотографии. И вряд ли стоило из-за него ломать копья. Однако появление этого снимка на страницах центрального партийного органа в значительной мере раздвигало рамки дозволенного. Трагические сюжеты – пусть и не очень часто – стали присутствовать в работах фотокорреспондентов. У разных авторов можно было встретить такие темы, как похороны погибших товарищей, пепелище разрушенных домов, трупы воинов, лежащие на дорогах и полях сражений.

Справедливости ради следует сказать, что подобные сюжеты в основном оказывались в той части снимков, которые не публиковались во время войны, оставаясь до поры до времени в архивах фотографов. Только годы спустя, готовясь к очередной годовщине Победы (а к ним всегда были приурочены большие фотовыставки), репортеры извлекали из своих запасов новые и новые, прежде никому не ведомые отпечатки. Если в 1941–1945 годах на снимках превалировали трупы врага, то по мере расширения представлений о минувшей войне на выставках и в издаваемых

на эту тему альбомах все чаще стали появляться фотографии, где показаны и жертвы победившей стороны. В качестве примера приведу лишь один леденящий душу снимок, сделанный Марком Марковым-Гринбергом в конце войны в одном из фашистских концлагерей. Из открытой дверцы печи крематория видна рука – все, что осталось от человека.

Снятие табу с некоторых тем и сюжетов позволило уже в послевоенное время по-новому увидеть такую важную составную часть войны, как блокада Ленинграда. Если прежде об этих месяцах публиковались только те снимки, где были показаны сражения на Ленинградском фронте или активная жизнь обитателей осажденного города, то годы спустя на выставках и в печати стали появляться трагические кадры. Трупы горожан на улицах города: не только жертвы бомбардировок и артобстрелов, но и те, кто умер от голода. Очень часто у тех, кто должен бы похоронить их, от постоянного недоедания не было сил сделать это. Или страшные кадры, где родители тянут по заснеженным улицам саночки, на которых видны завернутые в тряпье детские трупики.

Борис Кудояров, Михаил Трахтенберг, Всеволод Тарасевич находили в себе силы в трагические дни ленинградской блокады фиксировать происходящее на улицах города и в его домах. Они прекрасно понимали, что снятое ими надолго осядет в их архивах, и все же снимали вопреки идеологическим требованиям партийных инстанций и запросам редакций. Они пользовались тем, что уличные съемки меньше контролировались, чем, скажем, съемки на заводах и фабриках. Говорю об этом потому, что много лет спустя, когда два известных писателя Алесь Адамович и Даниил Гранин работали над «Блокадной книгой», они не смогли обнаружить производственных снимков тех дней. По многочисленным рассказам блокадников они знали, что рабочие в цехах привязывали себя к станкам, чтобы не упасть от голода. Но ничего подобного на фотографиях им обнаружить не удалось: бдительная цензура не допускала туда людей с камерами.

Нет смысла специально исследовать советскую пропагандистскую машину, запущенную в ход с первого же дня войны. О ней много написано, тем более что она была создана задолго до июньских дней 1941-го. Хорошо отлаженная, она сразу же стала работать на нужды обороны. В первые же дни войны были приняты постановления ЦК ВКП(б) и Главного управления политической пропаганды РККА и ВМФ, положившие начало перестройке всей печати на военные рельсы.

Они были пронизаны лозунгом дня: «Все – для фронта, все – для победы». Ради достижения названных целей налаживалась жесткая вертикаль управления с абсолютным подчинением всех средств пропаганды (прежде всего печатной) Государственному комитету обороны (ГКО).

В исследовании, посвященном фотопублицистике времен Великой Отечественной войны[1], сформулированы те цели, которые правящая партия большевиков ставила перед средствами массовой информации. «В первый период войны (июнь 1941 – ноябрь 1942) была поставлена задача воспитания ненависти к врагу, мужества, героизма, стойкости. Особое значение в это время имели фотообвинения – новый жанр, появившийся в первые месяцы войны»[2].

Первый период – это пора отступлений и поражений. Очень трудно в такое время создавать на снимках картины мужества и героизма. Скорее тут уместны такие понятия, как стойкость и ненависть к врагу. И, соответственно, материалом для фотообвинений в первом периоде становились снимки, показывающие разрушения и жертвы, которых было великое множество. Для зрителей, еще недавно видевших на снимках картины мирной жизни, изображения искореженных домов, убитых женщин и детей, развороченной пашни с золотящейся неубранной пшеницей выглядели, конечно же, суровым обвинением врагу.

Пожалуй, на первом, трагическом этапе войны понятны были некоторые ограничения в показе неудач советской армии. Они, как мы видели на примере спора, возникшего у писателя К. Симонова с фоторепортером Я. Халипом, рождались не только в кабинетах Агитпропа ЦК ВКП(б), но и в сердцах самих журналистов.

Другое дело последующие этапы. «Для второго периода (ноябрь 1942 – декабрь 1943) войны, – читаем мы в том же исследовании, – важнейшей была задача воспитания у советских воинов высокого наступательного духа, мобилизации всех сил на окончательный разгром врага. Фотопублицистика этого периода пронизана пафосом наступления»[3].

Оставляю на совести автора этой периодизации формулу «окончательный разгром врага», отнесенную к 1942–1943 годам. Однако пафос наступления действительно становился ведущим для этого периода войны по мере того, как советская армия переставала отдавать свои земли и переходила к их постепенному возврату. Хотя в указанное время не все было так гладко, как может показаться, исходя из бравурной формулировки. Наступление не сразу стало тотальным, наряду с участками фронта, где дела шли хорошо, были и другие. Там либо противник наступал, либо происходило многомесячное затишье.

[1] *Караваева А.А.* Фотопублицистика периода Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Автореферат… дисс. на соиск. уч. степени канд. ист. наук. М., 1981.

[2] Там же. С. 13.

[3] Там же.

Говорю это к тому, что «спущенная» из недр партийных структур оптимистическая оценка момента не только отличалась по сути от происходившего в этот период войны. Опасность формулировки состояла прежде всего в ее влиянии на редакционный аппарат средств массовой информации. При таком понимании общего хода дел и заказ фотографий, и их постановка на газетной полосе подчинялись оптимистической формуле. Нередко это приводило к определенным перекосам в воссоздании происходящих на фронтах событий. Получилось так, что середина войны – тот период, когда уже миновала пора чреватого быстрым поражением «блицкрига» и не настали месяцы безостановочного марша на Запад по землям восточноевропейских стран, – оказалась прослеженной в фотокадрах недостаточно внимательно. Вернее, она была трактована так, как следовало бы трактовать финальный этап войны.

А ведь всякая война, в особенности столь долгая, как эта, имеет кроме завязки и развязки еще и ту самую середину, которая в итоге определяет ее неповторимое лицо. Даже беглый взгляд на весь корпус снимков, сделанных в 1941–1945 годах, а их, как отмечалось выше, опубликовано в послевоенные годы очень много, способен привести внимательного зрителя в недоумение. Среди этих фотографий очень небольшой процент посвящен, если так можно выразиться, «прозе» войны. То разочарование, которое испытали А. Адамович и Д. Гранин, готовя к изданию книгу о тыловом Ленинграде, постигает каждого, кто хотел бы по военным снимкам определить, какими были фронтовые будни.

В связи с тем, что четыре военных года отмечены в советской фотографии господством репортажа, на задний план отошли все остальные жанры. А они, пусть в свернутом, редуцированном виде, продолжали существовать. В частности, всякая война дает немало материала для того, что в фотокритике и фототеории принято называть жанровой фотографией. Можно смело, не боясь ошибиться, сказать об этом, основываясь на художественной литературе (напомню, к примеру, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова) или воспоминаниях фронтовиков, что минувшая война не стала исключением.

Вместе с тем и количество, и качество снимков, сделанных в жанровом ключе, явно не соответствовало ни богатству и разнообразию фронтовой жизни, ни масштабу дарования снимавших фотографов. Буквально по пальцам можно пересчитать удачные композиции, в которых не грохочут выстрелы, не ползут танки, не бегут в атаку солдаты. Причем и в них чаще всего угадываются некие банальные образные ходы, которые, что называется, лежат на поверхности. Недаром иногда они почти дословно повторяются у разных фотомастеров. Приведу только один пример. У Я. Халипа

есть сделанный на фронте снимок, названный им «Ноктюрн». На развалинах стоит и играет на скрипке солдат. Ему аккомпанирует находящийся слева, на переднем плане, баянист. На заднем плане расположена группа трогательно внемлющих импровизированному концерту воинов.

У другого, не менее знаменитого автора, у Д. Бальтерманца, ничего не знавшего о снимке коллеги, есть работа под названием «Чайковский». Там тоже развалины, тоже музицирующие воины. Только вместо скрипки и баяна чудом уцелевшее пианино. И вместо многолюдного заднего плана – всего пять человек вместе с играющим. Есть и другие различия: вместо нижней точки съемки верхняя, иное решение световоздушной среды и т.д. Аналогичная фотография под названием «Музыкальный момент» есть у Марка Редькина[1]. Та же пятерка солдат, что и у Дмитрия Бальтерманца, снята им в следующее мгновение, о чем можно судить на основании положения фигуры, находящейся в левом углу композиции. Кроме того, чуть отличается позиция камеры. Не стану продолжать: главное тут все же поразительное сходство авторской мысли, движение по накатанному руслу, использование одинаковых по сути образных средств.

Можно, конечно, свести это совпадение к курьезу. Или к творческой лености известных фотографов. Или к тому, что они, вспомнив довоенные приемы «постановочной» светописи, прибегли к наивной режиссуре, рассчитывая на зрительский эффект. Я же все-таки склонен объяснять случившееся и – шире – пренебрежение репортеров фронтовыми буднями более общими причинами. Теми принципиальными установками, которые давались партийными инстанциями газетам и информационным агентствам.

Для подтверждения своего вывода приведу пример из сходной сферы творчества, кинопублицистики. Рядом с фотографами на фронтах работали кинооператоры. Они тоже снимали километры пленки для еженедельных хроникальных выпусков «Новости дня», для военных киножурналов, для специальных документальных лент. Евгений Габрилович, знаменитый советский киносценарист, автор снятого в 1943 году жанрового фильма «Два бойца» (пожалуй, единственного из тех, что появились в военные годы), не раз сетовал на то, что ему и в работе над этим сценарием, и в других случаях никак не удавалось, просматривая съемки коллег-хроникеров, обнаружить живые детали солдатского быта. Приходилось всякий раз полагаться на свою память военного корреспондента, на рассказы друзей, на воспоминания ветеранов войны.

[1] *Заборский М.* Марк Редькин. Избранные фотографии. Илл. 25.

Пример со снимками музыкантов на войне показывает стремление фоторепортеров не ограничиваться совокупностью одних лишь батальных эпизодов. Достаточно беглого взгляда на любую выставку или альбом, посвященные фронтовой фотографии, чтобы стало ясно: одни и те же сюжеты кочуют от автора к автору. Причем у меня не поворачивается язык упрекнуть их в банальности мысли или тем более в заимствованиях. Просто в самом предмете войны есть немало, говоря терминами эстетиков-компаративистов, «бродячих сюжетов». Шагающие в боевых колоннах солдаты, летящие самолеты, ползущие по полям танки, – это, как говорится, исходные данные, тематическая основа, ее затем фотожурналисты варьируют, исходя из обстоятельств. То солдатские массы не идут, а бегут, причем нередко густой цепью, то самолеты пикируют, то танки стреляют. Весь этот набор повторяется буквально у каждого. Избежать его невозможно по определению. Мастер репортажа отличается от новичка или ремесленника лишь тем, что он умеет эти обязательные для событий Второй мировой войны элементы запечатлеть нестандартно, по-своему.

Не стану здесь приводить множество примеров этой маловыразительной фронтовой фотографии. В большинстве своем она осталась на страницах газет и журналов, тех их выпусков, что теперь хранятся лишь в крупных библиотеках. На выставках и в фотокнигах, альбомах, многотомных монографиях представлены в основном работы, уже прошедшие первичный отбор, сначала авторский, а затем и редакторский. Правда, многое тут зависело от их вкуса, критического взгляда на самого себя или принципиальности редактора. В те дни, когда отмечался очередной юбилей Победы, в особенности в 1965 и 1975 годах, желание составителей приуроченных к дате выставок и альбомов непременно дать неведомые прежде снимки и поразить зрителей, а также читателей, количеством представленных работ вело к откровенному снижению творческих критериев, что сказывалось на итоге.

Конечно, даже великолепному фотожурналисту на войне не раз приходилось снимать протокольные кадры: заседания штабов, где генералы склоняются над картами местности, офицеров на командных или наблюдательных пунктах, допросы пленных и т.д. Как и в мирной жизни, эти, увы, совершенно необходимые для фиксации и составляющие немаловажную часть фотоинформации сюжеты в жанре группового портрета оказываются, чаще всего, маловыразительными. Даже в тех случаях, когда фотограф, прибегая к методам постановки, командует своими персонажами, ставит их в определенные позы, результат не становится намного лучше.

Мне кажется, нет большего греха для фотографии, посвященной войне, тем более такой, какой стала война 1941–1945, чем постановка.

Чтобы понять живучесть этого приема, возникшего в первые годы существования светописи, надо вспомнить обстоятельства, предшествующие началу войны. Не только соперничество с живописью, но и объективные причины – низкая светочувствительность фотоматериалов, длительные экспозиции, требуемые для получения изображения, несовершенство съемочных камер – все способствовало консервации старых, идущих чуть ли не от времен дагерротипии, приемов. Могу напомнить признание одного из лучших мастеров советской фотографии, известного новатора Бориса Игнатовича, о том, как он отправлялся всего за десять лет до начала войны в командировку: «… мой ручной багаж состоял из двадцати дюжин стеклянных пластинок, походной лаборатории с химикатами и самодельной лампы-вспышки с запасом магния и бертолетовой соли. А на спине деревянный фотоаппарат с треногой»[1].

Конечно же, это чудо, что при таком оборудовании делались репортажные снимки. Правда, появление «Лейки» (а вслед за нею и отечественного «ФЭДа») в корне изменило условия работы фотожурналистов. Однако приемы организации кадра в значительной мере сохранились. Соблазн «поставить кадр» остался. Он, кстати сказать, имел серьезную подпитку от эстетических представлений, получивших распространение в предвоенное десятилетие. Ведь именно в ту пору был провозглашен в качестве творческого метода всех видов советского искусства социалистический реализм, а вместе с ним – и ориентация на красивость. Фотографии этот негласно действующий постулат художественной культуры коснулся, пожалуй, больше, чем других. Ну, а кроме того, у фотографов, которые, конечно же, уступали представителям других муз в умении обходить рифы начальственных указаний, это требование власти воплощалось с более откровенной последовательностью.

То, что у мастеров уровня Родченко или Игнатовича выступало в качестве вынужденного условия творчества, которое следует включить в процесс создания произведений, у фотографов менее высокого класса, да еще оказавшихся в военной обстановке, где каждый автор испытывает понятный цейтнот, стало шаблоном, «отмычкой», с помощью коей решались многие проблемы. Поэтому, наверное, в коллекции снимков у некоторых авторов, в том числе, к сожалению, и у самых известных, немало таких, где явственно ощущается стремление решать общественно-важные темы не наиболее естественными для фоторепортажа способами, а средствами откровенной, демонстративной постановки.

[1] *Волков-Ланнит Л.* Борис Игнатович. С. 9.

Уже в первые дни войны фотокорреспондент «Правды» Александр Устинов сделал серию групповых портретов москвичей, записавшихся в народное ополчение. Все они сняты одинаково: люди стоят на переднем плане (за ними детали городского пейзажа, что зримо воплощает метафору «за ними – Москва»), изображая на лицах крайнюю решимость и готовность отстоять столицу перед врагом. Примкнутые к сжимаемым в руках винтовкам штыки, демонстративность, застылость поз и «комплиментарный», чуть снизу, ракурс съемки, все призвано выразить уверенность в грядущей победе. «Истребители танков», так назван парный портрет Устинова, тоже с пейзажем «за» и целеустремленностью на лицах. Однако хоть сколько-нибудь внимательный зритель тут же заметит, что два истребителя собираются идти против стальных машин все с той же, образца 1891 года, винтовочкой с примкнутым к ней штыком, а также с одной на двоих гранатой.

Во многих снимках, в особенности тех, что изображают воинов первых месяцев после 22 июня 1941-го, чувствуется стремление подбодрить сограждан, дать им знать, что страна приняла вызов, что она имеет все необходимые для обороны ресурсы, что люди полны героического настроя. При этом очень часто в репортажных фотографиях нет того самого главного, что, собственно, составляет предмет всякого репортажа, реального, зафиксированного камерой СОБЫТИЯ. Центр тяжести с события, с действия нередко переносится на субъект действия, на человека. Отсюда статичность фотографического рассказа, статуарность поз, откровенная постановочность мизансцен.

Характерно, что эти качества советской фотографии не остались незамеченными в профессиональной среде. Однако критики попытались статику снимков, сделанных отечественными авторами, объяснить их… публицистичностью. В книге, посвященной творчеству Аркадия Шайхета (этот выдающийся мастер начинал, как и Игнатович, еще в 1920-е), можно прочитать следующий пассаж: «Если для наглядности сравнить коллекцию снимков Шайхета с коллекцией его западного сверстника, такого же крупного фоторепортера, типичного для той эпохи, то сразу бросится в глаза, что коллекция советского мастера прежде всего публицистична, западного – событийна»[1].

Если отбросить ту внешнюю, постановочную публицистичность, которая фактически подчас прикрывала собой неумение некоторых репортеров разговаривать языком запечатленных фактов, то, действительно, отличие советских военных фоторепортеров лежит в сфере их отношения

[1] *Александров А., Шайхет А.* Аркадий Шайхет. С. 14.

к фиксируемым явлениям. Его можно назвать термином «публицистичность», хотя, конечно, этим понятием названное отличие не исчерпывается.

Сравнение советской фронтовой фотографии с военным фоторепортажем других стран, действительно, обнаруживает ощущаемое глазом своеобразие. Его нелегко выразить в словах и строгих определениях. «Публицистичность», пожалуй, лишь одна из попыток обозначить отличие. На самом деле, тут есть серьезное поле для анализа, торопливость и категоричность выводов недопустимы.

В истории фотографии, начиная со съемок Крымской войны, во фронтовом репортаже преобладают работы профессионалов-специалистов по военной съемке. Они чаще всего не принадлежат к воюющим сторонам, представляя сообщество тех, кто знает дело и умеет снимать войну в ее подробностях на грани риска для собственной жизни. В 1947 году в Париже было создано независимое творческое агентство «Магнум». Его учредителями стали три знаменитых фотографа: Анри Картье-Брессон, Роберт Капа и Чим (псевдоним Дэйвида Сеймура). Два последних были мастерами военной фотографии: они как истинные профессионалы, узнав об очередном конфликте где-нибудь на краю земли, тут же мчались туда, чтобы в своих снимках рассказать людям о каждой новой войне.

Капа погиб в Индокитае, а Чим – в Египте. Но и после их гибели «Магнум», в котором теперь объединены лучшие репортеры из разных стран мира, присутствует во всех горячих точках земли. Они – замечательные мастера своего дела, умеют рассказать о войне как трагедии для всех, не только для побежденных, но и для победителей. Но, верные журналистской этике, военные фотокорреспонденты не смели даже самым легким намеком обозначить свои гражданские симпатии к одной из воюющих сторон.

Я привел в пример наиболее распространенную модель военной фотожурналистики, чтобы стала яснее неповторимость советской фронтовой фотографии. Ее представители не скрывали своей тенденциозности. Они ставили целью не только объективно информировать о том, что происходило на фронте и в тылу, но и воспитывать ненависть к врагу, укреплять веру в грядущую победу, славить героев, даже если они вели войну без правил.

Публицистичность, открытая тенденциозность, субъективность, отказ от некоторых понятий журналистской этики проявлялись в советской фронтовой фотографии самыми разными способами.

Некоторые из них выходят за пределы непосредственно фотографических средств. Я имею в виду, прежде всего, текстовые подписи (так

называемые «подтекстовки») к снимкам или их названия, помещенные непосредственно под фотографиями. И та, и другая «помощь» словом фотоизображению была совершенно необходимой. Она прежде всего конкретизировала содержание кадра, которое, как уже говорилось выше, нередко выглядело довольно общим.

Иногда фотограф работал в тандеме с пишущим журналистом (я уже упоминал «связку» К. Симонов – Я. Халип), нередко небольшие, в основном поясняющие тексты писал сам. Впрочем, эти подтекстовки остались на страницах фронтовых выпусков газет, а на фотовыставках, в альбомах и фотокнигах присутствовали и продолжают присутствовать одни лишь названия снимков. В основном, конечно, они носят назывной, обозначающий фактическое содержание изображенного, характер. Но в некоторых случаях эти названия предлагали определенную трактовку снимка, иногда более удачную, иногда слишком уж прямолинейную, зато всегда недвусмысленную в своем пропагандистском содержании.

Снимки первых недель войны в особенности нуждались в энергичных подписях. Вот некоторые из них: «К защите Родины готовы!», «Их обездолили фашисты», «Следы фашистской расправы», «В атаку!», «Операция прошла успешно!», «Не дошла до дома», «Возмездие», «Станки в бой!», «На Одессу!», «По пятам врага», «Стоять насмерть!»[1].

Другие снимки подсказывали зрителям ту эмоциональную канву, в русле которой им следовало бы воспринимать увиденное. Георгий Липскеров, скажем, любил использовать в своих названиях слова из популярных в те годы песен. Так, снимок, где артиллеристы, впрягшись, помогают грузовику вытянуть из непролазной грязи орудие, он назвал «Путь-дорожка фронтовая…» (слова из песенки фронтового шофера, которую с успехом исполнял Марк Бернес). А жанровую фотографию, где двое бойцов лежат ничком рядом, спят, а между ними уместился, согреваясь их теплом, щенок, сопроводил словами из песни Василия Соловьева-Седого «Пусть солдаты немного поспят…»

Лирическое, как бы выводящее зрителя из напряженного состояния борьбы с врагом слово все же было чрезвычайной редкостью в названиях военных снимков. Гораздо чаще там использовались слова, имеющие отчетливо-пропагандистский, идеологический смысл. Знаменитый снимок Ивана Шагина, где показан раненый (у него перевязаны голова и правая рука) офицер, который что-то кричит, размахивая левой рукой, назван выразительно «Политрук продолжает бой». Вполне возможно, что безымянный герой этого снимка – вовсе не комиссар, а командир роты

[1] См.: Антология советской фотографии. 1941–1945.

(на отпечатке можно рассмотреть лейтенантские звездочки), однако с таким названием фотография полнее отвечала требованию всячески подчеркивать роль коммунистов на фронте.

Впрочем, и сами фотокорреспонденты на войне ни на минуту не забывали, что они бойцы идеологического фронта, что их задача не только (а, может быть, даже не столько) фиксировать происходящее, сколько своими снимками возбуждать веру в победу в зрителях, а ими были и солдаты, и мирные граждане, которые в ту пору все жили ненавистью к врагу. Не стану специально перечислять снимки, их было очень много, где трактовались сугубо идеологические сюжеты: партийные собрания во фронтовых условиях, прием в партию в перерывах между боями, обозначение ведущей роли политработников. Подчеркну лишь общий тон «фотографической речи», который все 1418 дней войны был приподнятым, пафосным, а подчас и откровенно пропагандистски-ходульным. К счастью, подобного рода снимки в большинстве своем остались на страницах изданий того времени, но некоторые из них, принадлежащие руке известных мастеров, продолжают жить и в книгах, антологиях, альбомах, изданных в последние годы.

Мало кто из фотокорреспондентов удержался от соблазна сделать снимок, в котором бы главным смысловым моментом был дорожный указатель с обозначением крупного города и количества километров, оставшихся до него. Особенно много таких фотографий стало в конце войны, когда советская армия шла по Европе. Но и до этого репортеры, случалось, не отказывались от помощи слова, написанного в кадре. Даже такой признанный мастер, как Аркадий Шайхет, не удержался от использования словесной подсказки: его «Форсирование Днепра» включает фанерный щит, на котором написано «Даешь Киев!» Щит этот, понятно, относится к пропагандистскому обеспечению боевых действий, которое вменялось в обязанности политорганам: самим солдатам такие призывы были ни к чему. Но фоторепортер, будем называть вещи своими именами, согласился играть в эти «игры».

Больше того, воспитанный на процветавшей в предвоенную пору эстетике постановочной фотографии, он позволил себе срежиссировать происходящее событие. Из группы солдат-плотников, рубящих плоты для грядущей переправы через Днепр, он выделил на переднем плане одного, который, в отличие от других, не работает, а, подняв голову, смотрит на небо. Этот жест должен сообщить зрителям об опасности налетов вражеской авиации и в связи с этим подчеркнуть героизм, казалось бы, прозаического труда солдат, вооруженных кроме винтовок топорами. В связи с последним обстоятельством у центрального персонажа композиции

в правой, обращенной к зрителям, руке мы видим крупным планом орудие плотницкого труда.

Откровенная литературность снимка, решенного по канонам изобразительного искусства, – солдат, смотрящий вверх направо, поставлен в левой части снимка, что позволяет его взгляду «держать» пространство, – создает у зрителя определенное недоверие к фотодокументу. Строго говоря, это уже не репортажный снимок, а написанная фотохудожником картина, явление в той же мере из мира изобразительных искусств, сколь из мира собственно фотографии.

Эту грань фотография не раз переходила и продолжает переходить по сей день. Вопрос заключается в том, насколько такие фотографические «кентавры» допустимы в самой острой разновидности репортажа – во фронтовой фотографии. Причем речь здесь идет не только об эстетике, но и об этике профессии.

Известен случай подобного рода, который вызвал немало споров в фотографической среде. Дмитрий Бальтерманц в только что освобожденной от врага Керчи снял группу мирных граждан, пришедших на берег, где незадолго до того были расстреляны фашистами заложники, чтобы отыскать среди трупов своих родных и близких. Люди бродят между чернеющих на сероватом песке тел, кто-то уже нашел родного человека и причитает над ним. Не стану пересказывать содержание снимка, все, кто его видели, отмечали трагическую силу запечатленного камерой момента.

Но в том-то и дело, что автор не ограничился только тем, что заключено в самом моменте. Он решил усилить впечатление, возвысив увиденный объективом факт до значения образа. С этой целью, работая над выставочным вариантом снимка, фотограф впечатал в него отдельно в другое время и в другом месте снятое небо. Грозовые, тяжелые тучи, такое же, как и во всей композиции, черно-серое светотональное решение. Конечно же, «чужое небо» решительно усиливает силу образного воздействия фотопроизведения на зрителя. Однако ценой этого усиления становится определенная раздокументированность положенного в основу события. Недоброжелатели Бальтерманца, знакомые с разными вариантами неба на снимке, в пылу полемики высказывали предположения, что в конце концов ради создания у зрителей нужного впечатления от трагического сюжета можно было бы воспользоваться и услугами статистов, которые изображают как живых, так и мертвых.

Конечно, нарушение некоторых правил репортажной фотографии компенсировалось сильным художественным эффектом, который возникал в итоге. С каждым годом, отдаляющим нас от событий эпохи Великой Отечественной войны, соотношение факта и возникающего на его основе

художественного образа менялось. Для зрителей, в отличие от военных историков, все большую привлекательность приобретали образные достоинства снимков. Подчас даже они стали отрываться от фактической основы, воспринимающейся тут, как в изобразительном искусстве, в качестве жизненного материала, которым пользуется художник, сочиняя свою композицию.

Так случилось со знаменитым снимком Макса Альперта «Комбат». На большинстве выставок, посвященных фронтовой фотографии, в книгах и альбомах, на обложках, на плакатах воспроизводится обычно именно это произведение. Оно и само звучит как яркий, превосходно сделанный плакат. В отличие от своего коллеги Бальтерманца, признавшегося в «сочиненности» знаменитого снимка, автор «Комбата» в изданной много позже книге настаивал на репортажной подлинности снимка. «Как только был отдан приказ о выступлении, солдаты в полном боевом снаряжении вышли из окопа и залегли. Комбат вышел из блиндажа следом за ними. Повернувшись по направлению к бойцам, высоко над головой подняв револьвер, он в патриотическом порыве звал бойцов в наступление… В те считанные секунды, когда комбат приказывал бойцам действовать, я наблюдал за ним через видоискатель “Лейки”, оставаясь в блиндаже, у его входа»[1].

Достаточно представить себе «топографию» описанной фотографом сцены, чтобы, сопоставив ее с разворотом фигуры комбата, обнаружить некоторые нестыковки. Взгляд камеры таков, что она оказалась не сзади офицера, как явствует из авторского описания, а впереди него. Сначала идет цепь солдат (они видны на заднем плане), затем сам комбат и после этого – снимающая камера. Говоря иными словами, будь этот снимок сделан в режиме подлинного репортажа, Альперт должен бы находиться не в блиндаже, а где-то в зоне между комбатом и противником.

Даже беглый анализ показывает, что подозрения многих критиков и коллег фотомастера о том, что перед нами все-таки превосходно сочиненная и поставленная композиция, не лишены оснований. Недаром в фотографической среде ходили упорные слухи, что снимок этот сделан еще в довоенную пору, во время учений. Сам автор, как бы отвечая на недоверчивые предположения, дает свое объяснение: «Эта фотография мне представляется счастливейшей творческой удачей, предвидеть которую, конечно, не мог, но для появления которой была все же предпосылка: авторский замысел»[2].

[1] *Альперт М.* Беспокойная профессия. С. 66.

[2] Там же. С. 65.

Если репортажные условия съемки знаменитого кадра способны вызвать определенные подозрения, то наличие предварительного замысла, который, собственно говоря, направляет творческие поиски фотографа, можно только приветствовать. Оно означает, что репортер не ограничивался бесконечным «щелканьем» затвором своей камеры в расчете на то, что там, в редакции, отберут то, что надо. В этом вопросе, кстати сказать, состоит еще одно отличие советского военного репортера от его западных коллег. Идеологическая «накачка» советского фотожурналиста требовала от него, чтобы он не был сторонним наблюдателем происходящего, не просто фиксировал увиденное, но давал его осмысление. Поэтому прежде чем поднять камеру, многие фронтовые репортеры думали о конечном итоге.

Так или иначе, в снимках четырех военных лет, сделанных советскими фоторепортерами, наряду с документально-фактическим началом значительное место занимало художественно-эстетическое.

Чтобы всерьез объяснить этот феномен, нужно поднять весь пласт истории советской фотографии, начиная с середины 1920-х. Тогда именно были сформулированы принципы нового социального репортажа, не только фиксирующего происходящие события, но и дающего им историческую оценку. Тогда же была фактически разорвана творческая традиция, отринуто все (или почти все), что сделано дореволюционной российской светописью. Новые авторы новой фотографии были в основном самоучки, энергичные, общественно-активные молодые люди, плоть от плоти той среды, которая стала объектом документалистики.

Причем, что немаловажно, нарождающаяся советская фотожурналистика была в равной степени связана как с кинохроникой, с одной стороны, так и со всем «революционным фронтом искусств», с другой. Поэтому, наверное, вместе с появлением в стране ассоциаций «революционных» писателей, живописцев, кинематографистов возникло и РОПФ (Российское объединение пролетарских фотографов). А рядом с ним было и близкое ЛЕФу В. Маяковского творческое объединение фотографов «Октябрь». Два его лидера, Александр Родченко и Борис Игнатович, на долгие годы определяли поиски в области фотографического языка в нашей стране. В соперничестве и теоретических спорах, которые велись с немалым жаром на рубеже 1920-х и 1930-х годов, формировались творческие принципы российского фотографического авангарда.

Позже, начиная с 1932 года, когда вышло известное партийное постановление, поставившее точку на развитии творческих объединений, многие фотографические поиски (как, впрочем, и поиски в других видах творчества) были искусственно оборваны. На смену экспериментаторству

и эстетическим открытиям пришли сухость языка, пуританизм, творческая безликость.

Однако насильственное прекращение творческого процесса не означало его полного истребления. Неожиданным образом в пору, когда решительно изменилось положение в обществе, когда началась война, кое-что из творческих достижений более чем десятилетней давности было реанимировано и использовано в новых творческих и публицистических целях.

В условиях военного времени было не до эстетической цензуры: главное внимание отныне уделялось более существенным вопросам. Поэтому, наверное, в особенности в первые месяцы войны политические цензоры следили более всего за верной расстановкой некоторых акцентов: ненависть к врагу, уверенность в скорой победе и т.д. Такие «мелочи», как построение кадра, ракурсы и пр. (все то, что вызывало немедленные оргвыводы в предвоенное десятилетие), мало кого интересовали. Недаром правдист Александр Устинов, вспоминая события парада на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 года, пишет: «Начальник охраны (Кремля. – *А.В.*) подошел к нам (а там, кроме него, были, по его свидетельству, Бальтерманц, Трошкин, Гурарий, Гаранин, Капустянский и другие. – *А.В.*) и сказал: “Снимайте что хотите и как хотите”»[1].

Кстати сказать, творческая свобода, полученная фотографами, сказалась сразу же, уже в этой съемке. Первый военный парад стал одной из самых ярких страниц в фотолетописи четырех лет. При том, что, скажем, парад Победы в июне 1945-го был во сто крат радостнее и торжественнее, что в нем был театральный эффектный момент, он не получил такого выразительного пластического воплощения в снимках, как скромный ноябрьский парад первого военного года. В известной мере, природа тут «помогала» репортерам: пошедший густой снег не только разнообразил снимки, сделанные в начале и в конце парада, но и создавал «скульптурность», монументальность фигур воинов, отправляющихся с Красной площади сразу же на передовую.

Если анализировать художественные средства, использованные в этой съемке, то большинство репортеров, имеющих серьезный творческий опыт и знакомых с поисками 1920-х (перечисленные А. Устиновым авторы относятся как раз к таким), в условиях дефицита времени безошибочно нашли решение, в котором не только сообщалось о факте, но и давалась его образная трактовка. Само проведение парада в условиях, когда враг стоял у порога советской столицы, было фактом громадного политического значения. Даже простейшая фотофиксация случившегося

[1] *Маевский В.* Александр Устинов. С. 12.

произвела бы на читателей отечественных и западных изданий сильное впечатление. Но выполнив программу-минимум, авторы снимков не ограничились ею, пошли дальше. Они создали обобщенный образ страны, вставшей под ружье.

Образная удача съемок парада обнаруживается в особенности при сравнении их с кадрами первого дня войны, о которых было сказано выше. Растерянность и разобщенность, возникшие от внезапно свалившегося на головы известия, сменились здесь собранностью и суровой сосредоточенностью. Единообразная солдатская форма, одинаковые ружья с примкнутыми штыками на левом плече, вещмешки за спинами, да еще снежок, который своей порошей тоже делает марширующих на параде похожими друг на друга.

Не стану всякий раз указывать конкретный и единственный источник, оказавший воздействие на то или иное образное решение. Это слишком усложнит и замедлит наш рассказ. Буду приводить лишь те примеры, где проявились какие-то очевидные, типичные качества фотоязыка, сформированного в 1920-е годы. В этом случае, в частности, сработала тенденция фотографии, по самой своей природе имеющая склонность к фиксации неповторимых подробностей. Новаторы фототворчества постарались доказать, что светопись, как и ее «старшая сестра» живопись, способна при необходимости создавать предельно обобщенные образы.

В кадрах, показывающих ноябрьский парад, обобщение достигается чисто пластическими, действительно близкими живописи средствами. А в других случаях репортеры используют в тех же целях совершенно иные, фотографические средства.

В частности, то, что на профессиональном жаргоне носит название «шевеленка». Этим понятием обозначается фотоизображение вне фокуса, когда все детали снимка лишены резкости контуров. Они размыты, обобщены, перетекают одни в другие.

В свое время внефокусные снимки были «коньком» фотоноваторов. Борис Игнатович даже ухитрился спилить на своей малоформатной камере стопорный винт, который не позволял снимать с очень коротких расстояний. Преодолев эту преграду, мастер создавал нерезкие снимки предельно обобщенными по своей пластической форме.

То, что для мастеров 1920-х было поиском новых возможностей фотографической пластики, в годы войны стало средством расстановки определенных, чаще всего эмоциональных акцентов. В большой серии снимков Георгия Зельмы, снятых им в Сталинграде, самые лучшие те, где изображение лишено строгой четкости. Снимая с самолета разрушенный

до основания город-призрак, репортер, чуть сбивая фокус (это не обязательно происходило во время съемок, тот же эффект можно получить и во время печати снимка), достигал поразительного эффекта.

Совсем по-другому, в сочетании в одном кадре резкого изображения с нерезким, использует этот же прием Дмитрий Бальтерманц в своей «Атаке». Эффектный снимок снят репортером, находящимся в окопе рядом с солдатами, стреляющими по противнику. А в это самое время поднявшиеся в атаку воины с винтовками наперевес бегут вперед, перепрыгивая через окоп. Те, кто сидят в нем, даны предельно резко, бегущие – обобщенно. Тут, признаться, нет никакого особого фокуса: движущиеся объекты рядом с неподвижным чаще всего получаются на снимках такими вот, с «шевеленкой». Репортер сознательно снимал так, что нам не видны ни одно лицо, ни одна какая-нибудь другая индивидуальная, неповторимая деталь: степень обобщения столь велика, что со снимка естественным образом встает образ стремительной, все сметающей на своем пути атаки.

И другое использование обобщения, достигнутого нерезкостью изображения, также восходит к экспериментам, которые велись в фотоискусстве. Я имею в виду знаменитый снимок Бориса Кудоярова из его ленинградской серии. Он относится к тем работам, где, как уже говорилось, фотография смело раздвигала прежде непреодолимые границы этически допустимого. На снимке мы видим младенца, скончавшегося от голода и холода в осажденном городе. Над ним рыдающая и, кажется, находящаяся в беспамятстве молодая женщина, очевидно мать.

Говорю «кажется», «очевидно», потому что автор сделал свой снимок предельно неконкретно: не отдельные детали, как в «Атаке», а все изображение подано нерезко. В этом решении автора есть сразу два резона. Во-первых, фотограф таким образом избежал возможного упрека в натурализме: все-таки в военное время мирные жертвы, да еще такие беспомощные, как младенцы, выглядят много страшнее, нежели трупы солдат. А другое обстоятельство связано не с этикой, а с эстетикой. Нерезкое изображение как бы имитирует взгляд на происходящее сквозь слезы. Таким образом, пластическое обобщение может, оказывается, служить и подчеркиванием субъективного начала произведения.

И еще один творческий урок, использованный во время войны мастерами, которые в 1920-е искали новые формы выразительности. Я имею в виду понятие «упаковка», бытовавшее в профессиональной среде. Оно означало поиски средства, с чьей помощью можно было бы уместить как можно больше деталей в снимке, «упаковать» в нем самые разные предметы, нередко не согласующиеся друг с другом.

У разных авторов были разные способы построения необычной композиции. Родченко и Игнатович, к примеру, увлекались «косиной», то есть умением строить снимок вокруг диагональной оси. Шайхет и Петрусов очень любили снимки сверху, что также позволяло им уместить на фотолисте максимальное количество событий и лиц.

Так, в работе Шайхета «Киев освобожден. На Крещатике 7 ноября 1943 года» удачно выбрана точка съемки. Фотограф оказался где-то наверху (возможно, на этажах чудом уцелевшего здания) напротив разрушенного Крещатика. Внизу, на переднем плане вдоль нижнего обреза кадра вольным, победным строем идут автоматчики. Они задают масштаб изображению, подчеркивая подлинные расстояния, схваченные объективом камеры. Становится ясным, какой большой, широкой и, скорее всего, красивой была когда-то эта центральная улица украинской столицы.

Другая знаменитая фотография сделана Петрусовым в самый последний день войны. Она запечатлела историческое событие – подписание делегацией германского командования во главе с фельдмаршалом Кейтелем Акта о безоговорочной капитуляции в Великой Отечественной войне. В сравнительно небольшом помещении тогда собралось очень много людей, не только представителей советского командования во главе с маршалом Жуковым, но и журналистов, пишущих, снимающих на фото- и кинопленку. Пробиться к столам, стоящим в форме буквы «Т», было совершенно немыслимо. Да и была опасность, протолкнувшись к ним, упереться в спины коллег и ничего не увидеть за ними.

Г. Петрусов использовал свой довоенный опыт, когда он всюду возил с собой небольшую (а иногда, когда снимал на натуре, то и большую) лестницу-стремянку. Вставая на нее, он оказывался сразу выше всех своих коллег-соперников и кроме того обретал возможность «упаковать» в свой снимок максимально возможное количество деталей происходящего. Во время подписания Акта о капитуляции у него, конечно, стремянки не было: да если бы и была, то, понятно, никто бы не позволил ее пронести в такое место. Фотограф использовал вместо лестницы стоящий поодаль стол.

Конечно, такой поступок был весьма нехарактерен для безупречно воспитанного фотомастера, зато результат превзошел все ожидания. Получился снимок, на котором не только передано важнейшее событие, но и выражена заключенная в нем драматургия. И композиционная ось фотографии, и устремления фигур всех присутствующих в зале журналистов направлены в сторону сидящего в глубине Кейтеля. Маршал Жуков оказался на периферии этого силового поля: он сидит в стороне, терпеливо пережидая, когда утихнут журналистские страсти вокруг поверженного

соперника. Смысловой контрапункт оказался гораздо выразительнее бравурных композиций, которые получались у других фотографов, бравшихся за тему Победы в этой самой страшной в мировой истории войне.

Тому же Петрусову принадлежат и такие же внешне скромные, «тихие» кадры, снятые в Берлине весной 1945 года, когда немецкая столица выглядела почти столь же пострадавшей от боев, как Сталинград и Киев. Он снимал горожан на улицах, причем, в отличие от взгляда сверху, который, как известно, принижает попавших в объектив камеры людей – тут смотрел им прямо в глаза. И не находил в их встречных взглядах ничего, кроме боли и отчаяния. Замечал попутно, что и немцы в условиях разрухи и отсутствия городского транспорта вынуждены пользоваться тележками «на человеческой тяге». Фиксировал работу военной администрации, которая занималась самыми что ни на есть мирными, бытовыми делами. Никакой бравурности, никакого упоения победой, никакого презрения к побежденным.

Следует чуть подробнее сказать о том, как советская фронтовая фотография представляла на своих снимках врага. В первый период войны, когда шло отступление, репортеры не имели возможности непосредственно снимать солдат и офицеров армии противника. Вместо этого враг присутствовал опосредствованно — в показе разрушений, жертв и т.д. (М. Савин. «На пепелище», 1942). В дни коротких контрнаступлений появлялись немногие кадры, показывающие, в основном, трупы немецких солдат (А. Гаранин. «Возмездие. Брянский фронт», 1941) или сбитые самолеты врага (В. Аркашев. «Последнее пике», 1941).

Только во второй половине войны, когда Советская армия стала наступать, появилась возможность увидеть противника поближе. В основном, это были взятые в плен солдаты и офицеры. Фотографы – тут чувствовалось откровенное пропагандистское задание – показывали лишь те моменты и тех людей, которые свидетельствовали о смятении духа, о человеческом ничтожестве, о жалком состоянии плененных. Партийным идеологам, заказывающим и публикующим исключительно такие снимки, не приходило в голову, что принижение противника свидетельствует одновременно и о принижении победы над ним. (Замечу в скобках, что в художественных фильмах, посвященных теме войны, и через 10–15 лет после ее окончания образы противника трактовались примитивно-односторонними. Только значительно позже, уже на рубеже 1960–1970-х годов появились ленты, где мы увидели не карикатурных солдат и офицеров немецкой армии.)

В фотографии же зачатки хоть сколько-нибудь объективного показа врага появились фактически лишь в победном 1945 году. И то это

в основном были немецкие генералы, попавшие в плен и при всем том не терявшие своего достоинства (И. Шагин. «Захватили в плен. Берлин», 1945). Гораздо реже удавалось использовать счастливую способность фотографии в показе человека, его лица, пластики фигуры, жестов передавать душевное состояние, переживание трагедии, смятение, вызванное поражением. Тут, к сожалению, превалировали поверхностно-плакатные решения (М. Редькин. «Энде…», май 1945), где в разных композициях варьировался один и тот же сюжет: немецкий солдат без фуражки, в растерзанной военной форме сидит или стоит, понурившись, на фоне разрушенных или горящих зданий Берлина, всей своей позой обозначая крах фашистской армии.

Пожалуй, только после войны, в первые недели мира, когда на территории поверженной Германии стала налаживаться жизнь, которой руководила назначенная советским командованием военная администрация, появились снимки, лишенные откровенной тенденциозности. Немногие из репортеров, не уехавших в Москву, запечатлели, пусть и сторонним, поверхностным взглядом, то, что происходило в германской столице (В. Фаминский, «Врачебная консультация», 1945). Тут, пожалуй, лучше других сработал уже упомянутый Г. Петрусов: у него эта тема оказалась не случайной, в одном-двух кадрах, а последовательной, составившей впоследствии выразительный цикл.

И у того же Петрусова уже после его кончины вдова обнаружила замечательный снимок солдат, вернувшихся на родину. Семь или восемь человек стоят в проеме вагона-теплушки и спускаются вниз к людям, которые пришли их встретить. Фотограф снова использовал вертикальное расположение фигур, только здесь ему не понадобилась стремянка: один над другим оказались солдаты, в вагоне и на земле. Какие же у них оказались замечательные лица! Разные, одухотворенные, значительные. Мне сразу же на память пришли те два снимка, что были сделаны в первый день войны. Какой контраст между лицами тех и этих парней. Как сильно изменились люди за четыре военных года…

Впрочем, люди, стоящие у власти, не хотели, чтобы победа изменила сознание тех, кто повидал Европу и пришел домой с надеждой на новую жизнь. В считанные месяцы во всех областях идеологической жизни, в том числе и в фотографии, были восстановлены те нормы и ограничения, которые действовали в стране до 22 июня 1941 года. Так, будто и не было этих 1418 дней вовсе.

# К вопросу о периодизации послевоенной отечественной фотографии

Нам нередко кажется – такова уж аберрация нашей памяти, – что исторические периоды далекого прошлого были очень долгими и емкими, а современность, коей все или многие из нас оказались свидетелями – короткой. В 1990-е годы было принято делить историю фотографии на три больших периода. Первый включал в себя два десятилетия довоенной поры (1917–1940), второй – годы Великой Отечественной (1941–1945). А третий включал сорокапятилетний (1945–1990) период отечественной документальной фотографии.

Трудно представить себе фотографа, который прошел по всем ступеням долгих лет (хотя, замечу, несколько имен, причем весьма звонких – Макса Альперта, Анатолия Гаранина, Дмитрия Бальтерманца, Всеволода Тарасевича – сразу же приходят на память): ведь за эти годы в фототворчестве сменилось не одно поколение. Кроме того, сорок пять лет – это целая эпоха в развитии фотографической техники. Если все снятое в предвоенные и военные годы было, чаще всего, результатом упорства и энтузиазма фотографов, преодолевающих несовершенство находящейся в их распоряжении техники, то в последние десятилетия XX века они наконец-то получили аппаратуру, которая всеми своими качествами способствует выполнению сколь угодно сложной творческой задачи.

Сорок пять лет послевоенного развития отмечены еще одним важным обстоятельством: широким вторжением цвета в отечественную фотографию. Появление новой полиграфической техники позволило обеспечить довольно приличную цветопередачу при печати книг и журналов с фотоснимками. Этому процессу способствовал переход на использование обратимой, слайдовой технологии. Единственный бастион, не взятый в течение сорока пяти лет цветной фотографией, – массовые газеты. Хотя

имелись редкие опыты в этом направлении (скажем, «Собеседник» или «Новые известия»).

Но главные перемены в нашей фотографии за эти сорок пять лет определялись все же не столько локальными, специфическими обстоятельствами, сколько теми процессами, которыми характеризовалась общественная и социально-экономическая жизнь в стране. В первые годы перестройки окрепло убеждение в науке, что периодизация развития отдельных областей знания или творчества не должна обязательно во всем совпадать с периодизацией гражданской истории. Итак, по моему мнению, послевоенные годы можно разделить на следующие периоды. Первый из них начинается сразу же после победы в 1945 году и продолжается до 1955–1956 годов, когда в нашем обществе был нанесен первый удар по идеологии сталинизма. В эти десять лет развития фотография возвращается после военного четырехлетия ко многим из тех принципов и предрассудков, которые господствовали в предвоенные годы. В определенной мере даже творческая атмосфера в светописи 1940–1950-х годов была еще более затхлой, нежели в 1930-е годы. Формировавшийся в ту пору казенный оптимизм снимков стал еще более назойливым и лживым, культ личности Сталина – еще более тотальным и нелепым. Для фототворчества эти десять лет прошли без каких-либо достижений.

Второй период начинается с 1956 года, года проведения XX съезда КПСС, на котором был развенчан культ Сталина. У большинства видов творчества – литературы и кино, словесной журналистики и театра – произведения, проникнутые новыми веяниями, появляются даже чуть раньше, сразу же после 1953 года, года кончины Сталина: напомню повесть И. Эренбурга «Оттепель» или фильм режиссера И. Хейфица «Большая семья», появившиеся уже в 1954 году. Фотография же, которая по сравнению с литературой и кино по условиям творчества является гораздо более мобильной, но зато более зависимой от официальной идеологии в ее повседневной практике, проигрывала им в актуальности.

Достаточно привести выразительный пример. С января 1957 года стал снова, после перерыва, связанного с войной, выходить в свет журнал «Советское фото», единственное в стране издание, посвященное светописи. В первом его номере был опубликован снимок В. Ковригина «Красная площадь», сделанный в жанре лирического, тихого пейзажа. Несмотря на то, что рядом в номере (а также и в следующих номерах) были напечатаны статьи, выступающие против надуманной, помпезной фотографии, в защиту правды, присущей репортажу, – снимок Ковригина вызвал буквально бурю негодующих откликов. Ему инкриминировали все те качества, которые отличали его от худших образцов фотографий

послевоенного десятилетия. Говорили демагогические слова о главной площади страны, которая-де не может выглядеть буднично, убеждали в необходимости снимать ее многолюдной, шумной, праздничной.

И все же несмотря на мучительно трудный переход от первого периода ко второму он состоялся и открыл собой недолгий, но очень плодотворный отрезок истории нашей фотографии. Первое, на что обращаешь тут внимание – это приход целой плеяды молодых, нешаблонно мыслящих, свежо и остро видящих окружающую действительность фотографов.

Имена Геннадия Копосова, Льва Шерстенникова, Николая Рахманова, Валерия Генде-Роте, Евгения Кассина, Льва Бергольцева и многих других впервые появились на страницах печати, на стендах выставок именно в эти годы. Они в большинстве своем пришли из среды любителей: известно, что фотографическое образование у нас в ту пору практически отсутствовало. Но тут, как говорится, нет худа без добра: любители уступают профессионалам в мастерстве, зато превосходят их в знании жизни. А это качество стало ведущим во втором периоде, когда происходило стремительное расширение предмета, который фиксировали и образно осмысливали фотографы.

В отличие от еще недавней практики, когда камеры направлялись по преимуществу на узкий круг явлений, происходящих в столицах и крупных городах, фотографы нового призыва обратили свои взоры к забытой глубинке, к тем аспектам жизни, которые не пользовались прежде вниманием. Пришедшие в это время неистовые репортеры, верящие в могущество неинсценированной действительности, исповедовали принципы публицистической фотографии. Из двух божеств светописи – документа и образа, факта и вымысла – они, не раздумывая, отдавали предпочтение первому. Срежиссированным, поставленным снимкам предшествующей поры они противопоставляли зафиксированные камерой явления живой переменчивой повседневности.

В тот период образовался своего рода новый перекос, при котором в фотографии безраздельно господствовала журналистика, в то время как художественное творчество оставалось фактически без внимания. Если, перекинув взгляд еще на тридцать лет назад – от второй половины 1950-х годов к годам 1920-м, сравнить фотожурналистов одного и другого периодов, можно обнаружить существенную разницу между ними. Публицисты первой волны в гораздо большей мере, нежели их потомки, стремились найти единство документальной и образной природы фотографии, обнаружить потенциал художественной фотопублицистики. Фотографы 1950–1960-х годов были представителями, если так можно выразиться, репортажного радикализма, они делали основную ставку на

Его Величество Факт. Будто предчувствуя, что хрущевская оттепель окажется очень короткой, они торопились наверстать упущенное прежде, запечатлеть попавшую в поле зрения камеры действительность.

Рубежом, завершающим этот период, можно считать 1963–1964 годы. Именно в это время происходили встречи Н.С. Хрущева с деятелями литературы и искусства, на которых он в грубой форме обозначил пределы творческой свободы. В это же время происходит переворот, во время которого к власти приходит Л.И. Брежнев. Фотография, которая развивалась у нас как форма журналистского творчества, пострадала меньше, нежели литература (вспомним эпопею с «Доктором Живаго» Б. Пастернака), изобразительное искусство (печальной была судьба выставки «30 лет МОСХа») или кино (история хуциевской «Заставы Ильича»). Поэтому, наверное, выставки «Семилетка в действии», на которых проходили ежегодные смотры нашей фотографии, продолжали еще какое-то время действовать, и смена ориентиров не была такой неожиданной и резкой, как это случилось у коллег писателей, художников или кинематографистов.

И все же уже во второй половине 1960-х годов в развитии фотографии сказались те черты, которые определили затем характер творчества в застойное двадцатилетие. Конечно, внимательный исследователь способен найти внутри этого периода какие-то градации, позволяющие членить его на несколько более коротких. Но я бы предпочел рассматривать его целиком, с середины 1960-х до середины 1980-х годов, когда начался четвертый, последний период послевоенной советской фотографии.

Дело в том, что простым и ясным для осмысления застойное двадцатилетие выглядит лишь тогда, когда речь заходит о социально-политическом или экономическом его содержании. Когда же мы обращаем наши взоры к проблемам творчества, то тут обнаруживаются немалые противоречия, требующие специального их осмысления. В период 1965–1985 годов наряду с казенной серостью, унылой однозначностью, шаблоном в использовании выразительных средств в творчестве были и открытия, и яркие решения, и неповторимые авторские индивидуальности.

С середины 1980-х годов начался четвертый период в послевоенной истории советской культуры. Я хотел бы назвать более точную дату, скажем, 1985 год, или еще более точную – апрель 1985 года, однако не могу это сделать, не согрешив перед историей. Дело в том, что перемены в общественной жизни, начавшиеся после Апрельского (1985 года) Пленума ЦК КПСС, как ни странно, не сразу сказались в фотографии, даже в такой наиболее оперативной ее разновидности, как фотопублицистика. Журналисты-словесники оказались в авангарде перестройки: массовые газеты и еженедельники с первых же недель стали обращать на себя внимание

новизной постановки общественно-важных проблем. Фотография же, как и тридцать лет тому назад, довольно долго продолжала жить по-старому, составляя немалый контраст на газетных полосах материалам, написанным коллегами-журналистами.

И снова игровое кино обогнало фотографию, казалось бы, самой своей технологией рожденную быть эталоном оперативности. Фактически, лишь через год-два после того, как началась перестройка, документальная фотография, стала обретать новый облик. Появились свежие темы, ранее немыслимые творческие решения, ранее неизвестные новые имена. Трудное, медленное начало периода обернулось стремительным набором темпа: вскоре уже нелегко было уследить за тем, что каждодневно появлялось на фотографическом горизонте. Правда, высвобождение фотопублицистики от пут цензуры, страха перед начальством, равнения на проверенные образцы оказалось для нее непростым. Фоторепортеры, до того долгие годы соблюдавшие правила «приличия», будто опьянев от вседозволенности, бросились снимать те сюжеты, которые прежде были для них закрыты: наркоманов, проституток, бомжей. «Чернуха», удивлявшая на первых порах, казавшаяся новой степенью правдивости, очень скоро приелась и отошла на задний план, уступив место более глубокому и серьезному взгляду на происходящее в новой, перестроечной жизни.

После такого, вынужденно краткого и схематичного членения всей послевоенной отечественной фотографии на четыре основных периода, бегло проследим эволюцию некоторых важнейших творческих ее свойств. Начну с самого общего, с того, что относится к видам и жанрам фотографии. Еще в двадцатые годы минувшего столетия обнаружилась явственная тенденция возвышения отечественной фотопублицистики: теперь она наравне с художественной фотографией обретала творческую самостоятельность. Последующие периоды лишь укрепили эту тенденцию. Журналистские по своему происхождению снимки превалировали в общей панораме фотографического творчества. Однако тут следует указать на определенную временную динамику этого процесса. Если в первые два из названных выше периодов традиционная художественная фотография не находила себе в советской, насквозь идеологизированной системе агитации и пропаганды сколько-нибудь широкого развития, то в двух последующих ситуация стала меняться.

Это заметно уже на материале периода 1965–1985 годов. Начало его, казалось, не предвещало перемен во взаимоотношениях между документальным и художественным фототворчеством. Однако начиная с середины 1970-х годов с приходом молодого поколения фотографов рядом с привычной фотопублицистикой стало крепнуть, набираться сил русло

собственно художественного творчества. Историку фотографии этой поры нельзя будет обойтись без анализа работ портретиста В. Плотникова, пейзажиста А. Ерина, плакатиста А. Шторха, натюрмортиста Б. Смелова и других приверженцев разных жанров традиционной художественной фотографии.

Мало того, в это же время в нашей фотографии появилось и получило распространение, в особенности среди молодых, новое направление творчества. Построенное полностью на творческом воображении автора, смело деформирующее физическую реальность, создающее фантастические композиции творчество таких авторов, как Вильгельм Михайловский, Леонид Тугалев, Франсиско Инфанте, Виталий Бутырин, Эгоне Спурис, Борис Михайлов, Владимир Янкилевский и некоторые другие является лишь малой частью возникшей тогда творческой волны.

Эти авторы смело использовали наложение кадров и коллажи, работали с отражениями и абстракциями чистых геометрических форм, запечатлевали на своих снимках сюрреалистические виды родных городов и парадоксальные сцены из жизни современников. Этот процесс, к сожалению, не нашел себе хоть сколько-нибудь серьезного объяснения в нашей фотографической критике и теории. До настоящего времени не сформировалось однозначного определения их творчества. Каждому из них были присущи свои яркие черты. Кроме того, для некоторых из них это было только начало самостоятельного независимого творчества, и в разные периоды жизни им было присуще обращение к разным темам и эксперименты с художественной техникой. В целом это были представители «неофициального» искусства. Бориса Михайлова повсеместно называют мастером социальной документальной фотографии, и он сам подтверждает это в разговоре об истоках своего творчества[1]. Вильгельм Михайловский сам называет себя просто свободным художником, характеризует одну из своих знаменитых работ «Переход» как гиперреализм[2].

Если можно было кое-где услышать или прочесть бегло выраженное, принадлежащее чаще всего приверженцам журналистской фотографии мнение, то оно фактически сводилось к заурядному брюзжанию по

[1] Игра в фотографию. Борис Михайлов – о том, как все начиналось и что из этого вышло // Photographer.ru. UPL: https://www.photographer.ru/cult/person/3287.htm (дата обращения 12.01.2018)

[2] Галерея Вильгельма Михайловского: Фотография – естественное продолжение меня самого // URL: https://btest.ru/reviews/fotoobzor_galerei_vilgelma_mihajlovskogo_fotografiya_estestvennoe_prodolzhenie_menya_samogo/ (дата обращения 12.01.2018)

поводу странных и непонятных увлечений молодежи, отходящей от замечательных традиций отцов.

Есть смысл вместе с тем задуматься над причинами появления и довольно широкого развития жгучего интереса молодых одаренных фотографов к новому (или, можно сказать, старому, но изрядно позабытому) направлению творчества. Я бы назвал здесь как объективные, так и субъективные причины. К числу первых относится развитие фотографии в мире и в нашей стране. Именно в это время получила у нас широкое распространение слайдовая фотография, дающая возможность с большей, нежели прежде, эффективностью воспроизводить полиграфическим способом цветные снимки. Это, в свою очередь, дало новый взлет рекламной и издательской, одним словом, прикладной фотографии, где нужны были совсем иные по сравнению с журналистикой творческие навыки. Говоря другими словами, появились технические условия и одновременно общественный спрос на художественную фотографию.

Что касается второго круга причин, то они связаны с ситуацией, сложившейся в общественной жизни страны. Если вторая половина 1960-х и начало 1970-х годов в определенной степени еще сохраняли творческую инерцию предыдущего периода, то с середины 1970-х стала очевидной невозможность самостоятельного творчества – в особенности в прессе, которая находилась под особенно жестким контролем. Мастера старшего поколения, добившиеся признания еще на рубеже 1950–1960-х годов, имели некоторые привилегии – хотя бы возможность отказа от некоторых самых официозных тем. Молодым же приходилось делать все, что им велит начальство. В этих условиях многие из тех, кто был наделен фотографическим даром, старались, по возможности, не идти в журналистику, попытать счастья в художественной фотографии. Вызывает уважение, что за краткий срок представители этой ветви фотографии сумели проделать такой большой и впечатляющий путь.

И все же, несмотря на сказанное, в рамках всех четырех периодов, составляющих историю послевоенной отечественной фотографии, основной вклад принадлежит фотожурналистике. С нею даже в количественном отношении не могут сравниться все другие разновидности светописи. В послевоенный советский период издавались тысячи газет и журналов, и в каждом из них был человек, в удостоверении которого записано «фотокорреспондент».

Что можно сказать об основных тенденциях фотожурналистского творчества, обнаружившихся в послевоенные годы? О тех, естественно, которые составляют достижение этого этапа развития фотографии? В чем

заключалось (если таковое было!) следование лучшим традициям предшествующих десятилетий, что стало (и стало ли?) собственным творческим вкладом?

Прежде всего, сравнивая фотопублицистику послевоенных десятилетий с тем, какой она была в славную пору 1920-х годов, необходимо сказать о различиях объективного характера. За это время сильно изменилась техника, о чем уже говорилось выше. В области репортажа роль техники как нигде велика. Даже одна такая деталь, как возможность пользоваться очень короткими экспозициями, способна чрезвычайно расширить предмет журналистского творчества. Поэтому, наверное, первое, что бросается в глаза – это именно значительное число прежде неведомых тем.

Однако само расширение предмета, предоставляемое техникой, является решающим разве что для фотоинформации: когда речь заходит о фотопублицистике, его оказывается явно недостаточно. Тут многое зависит от того, как используются эти возможности. На передний план выходит личность репортера с ее темпераментом, пристрастиями, вкусом – одним словом, всем тем, что в итоге входит в понятие «видение мира». И тут возможности, открываемые развитием техники, обнаруживаются самым необычным и неожиданным образом. Если в 1920-е годы камера даже выдающихся мастеров успевала чаще всего зафиксировать лишь центрального персонажа событий, главное их содержание, то теперь в кадр наблюдательного репортера умещается вся жизненная круговерть, полифония разных, нередко контрастирующих друг с другом людских характеров и их поступков.

Поэтому, наверное, у многих талантливых фотографических авторов так интересно рассматривать не только передний, но и второй, третий, а то и вовсе задний планы их композиций. Если раньше само понятие фотожурналистики означало некоторую броскую однозначность, то теперь она все в большей мере становилась целым миром, живущим по своим собственным законам.

Неслучайно именно в послевоенной репортажной фотографии появилось течение, которое стало своего рода гибридом документальной и художественной (жанровой) фотографии. Я имею в виду литовскую школу лирического репортажа, которая сыграла выдающуюся роль в сложении всей советской фотографии и оказала влияние на многих мастеров России (о ней я надеюсь написать когда-нибудь отдельно). Непривычность снимков литовских авторов многим тогда казалась прямым отходом от информационной сущности фотопублицистики. На самом деле даже в тех случаях, когда в кадре было запечатлено какое-то конкретное событие оно обрастало таким количеством деталей и обстоятельств, что, казалось,

выходило тем самым за пределы необходимой для журналистики строгой достоверности.

На этом основании многие отлучали литовцев от репортажа, не допуская их, впрочем, за исключением разве что Римантаса Дихавичюса и Виталия Бутырина, в пантеон художественного фототворчества. Работы литовских авторов не подходили под привычный шаблон фотожурналистики, под представления, сформировавшиеся в предшествующие периоды, и некоторые поспешили вывести их за ее пределы. На самом же деле, уверен, снимки Антанаса Суткуса и Альгимантаса Кунчюса, Ромуальдаса Ракаускаса и Александраса Мацияускаса, Ромуальдаса Пожерскиса и Вацлавоса Страукаса в наиболее яркой форме воплотили то новое, что пришло в документальную фотографию в послевоенные десятилетия. Сейчас они уже признанные классики литовской фотографии, у каждого из них множество наград, выставки их работ идут по всему миру. Уже в конце 1970-х они стали членами Международной федерации фотографического искусства (FIAP). Время показало, что художественная составляющая их фотографий перевесила документальную, и сейчас они рассматриваются как художественные произведения.

Именно в это время получила широкое распространение тенденция соединения документального и образного начал в единое нерасторжимое целое. Происходило это непросто, подчас даже с острыми внутренними конфликтами. Нетрудно проследить эволюцию становления этого единства по периодам. В первом из них, продолжавшем возникшую еще в предвоенную пору тягу фотожурналистов к лакировке действительности, документальное начало было ничтожно малым: оно скорее имитировало снятое под истину, нежели являлось ею. Превалировало же привнесенное извне эстетическое, украшающее начало, которое призвано было закамуфлировать недостоверность показанного на снимке.

Во втором периоде – по закону отталкивания – пришедшие к активному творчеству радикально настроенные репортеры не скрывали своего отрицательного отношения к эстетическому началу в фотопублицистике. Их интересовала прежде всего столь долго утаиваемая от читателей прессы и ее зрителей правда, все художественное для них выглядело синонимом инсценировки, откровенной или неосознанной лжи.

Третий период, самый долгий в послевоенной истории фотографии, снова поставил на повестку дня эстетические проблемы публицистики. Для одних репортеров художественность снимков была способом скрыть от зрителей недостаточность (или незначительность) заключенного в них фактического начала. Не секрет, что подавляющее большинство репортажей, появляющихся в газетах и журналах, являлось в это время перепевом

ограниченного числа хорошо освоенных тем. Их информационность была ничтожна. Красота фотографий становилась компенсацией этого недостатка.

Для других же авторов единство документального и образного начал строилось на естественном стремлении не ограничиваться выполнением одних лишь фиксаторских функций фотожурналистики, обнаружить ее возможности обобщенного, выразительного раскрытия действительности. Они продолжили лучшие традиции нашей фотопублицистики 1920-х годов, впервые нашедшей формулу единства документа и образа. При этом новое поколение фотопублицистов не ограничилось простым повторением уже найденного, попыталось сделать свой собственный шаг вперед. Если новаторы 1920-х годов в своих эстетических открытиях шли в основном от достижений изобразительного искусства (прежде всего – плаката), то в наши дни плацдармом для художественных поисков служит выразительность, присущая собственно фотографическому языку.

Однако главным в художественном начале современной фотожурналистики является прежде всего органическое единство фотоязыка и жизненного материала. Говоря иными словами, в отличие от художественной фотографии, где, как уже отмечалось, язык нередко обретает самоценное значение, эстетика фотопублицистики не выходит за пределы жизнеподобия. Идя от реальных событий, не нарушая их целостности, талантливый репортер находит в них ту красоту, которая способна быть обнаруженной лишь фотографическими средствами.

Единство двух начал, о котором здесь идет речь, в последнем периоде, открывшемся, условно говоря, с апреля 1985 года, стало нередко нарушаться. Дело тут в том, что в фотожурналистику начиная с середины 1980-х годов бурным потоком вторглись темы и мотивы, которые еще несколько лет тому назад были под строжайшим запретом. И обратиться к ним осмеливались только свободные фотохудожники. Так, например, уже упоминавшийся здесь Борис Михайлов создает в 1970-е свою «Красную серию», наполненную иронией по отношению к несоответствию внешнего и внутреннего советской жизни.

Запрет на критику идеологии и советских реалий был столь строг, что, как известно, большинство репортеров, будто не поверив в открывшиеся возможности, в течение года-двух раскачивались, прежде чем обратиться ко многим острым и больным сторонам нашего существования. Но когда они взялись с некоторым опозданием за эти новые для себя темы, зыбкое единство документального и образного начал стало нарушаться. Вновь, как и на рубеже 1950–1960-х годов, злоба дня захлестнула души репортеров, они все свои силы бросили на фиксацию прежде запретных

жизненных реалий, не задумываясь об эстетической гармонии результатов своей журналистской работы.

Так, впрочем, случается всегда, когда в ограниченный прежде предмет творчества врывается новый, неведомый прежде жизненный материал. Новизна и непривычность, отсутствие наработанных форм его отражения, острота политической ситуации в стране, ведущей к особой «включенности» журналистов в происходящие процессы – все это отнюдь не способствует поискам сложной и нередко хрупкой гармонии между документальным и образным началами фотопроизведения.

Такие же сложные эволюции, как в фотожурналистике, происходили в послевоенное время и в традиционных фотографических жанрах: портрете, пейзаже, натюрморте.

Особой популярностью у фотографов этой поры стал пользоваться жанр портрета. Если в предвоенную пору портрет существовал прежде всего в форме станкового жанра, бытующего по преимуществу в специальных фотоателье (в них работали практически все великие портретисты прошлого, включая таких, как М.С. Наппельбаум), то в рассматриваемое время ситуация резко изменилась. Станковым портретом в его традиционной форме продолжали заниматься лишь мастера старшего поколения (В. Малышев и др.). Другие мастера (например А. Кочар, О. Баран), занимаясь исключительно портретом, причем студийным, все же отходят от традиций станковизма и используют некоторые приемы (скажем, съемку со вспышкой), которые присущи в большей степени репортажному портрету.

Наступление фотожурналистики, о котором я уже говорил, сказывается, кроме всего прочего, и в том, что жанры традиционной художественной фотографии испытывают глубинное ее влияние. В портрете оно, пожалуй, выразилось в наибольшей степени. Снимая происходящие на их глазах события, лучшие среди репортеров стремились показать крупным планом их участников, тех людей, в самом облике которых выражается суть явления. Репортажный портрет, значительно уступая станковому в законченности и совершенстве формы, намного превосходит его достоверностью зафиксированного в нем жизненного состояния и разнообразием проявления черт характера – не только в статике, когда человек позирует камере, но и в динамике реальной жизни.

Среди репортеров есть немало таких, кто по складу своего дарования и по творческим пристрастиям склонен раскрывать каждую тему именно через человека. В таких случаях нередко главным, несущим в себе основное содержание репортажа (или фотографической серии) становится портретный жанр. Достаточно познакомиться с известными

фотографическими очерками М. Альперта, О. Макарова, В. Михайловского и других мастеров, чтобы убедиться в том, что репортажные портреты оказываются способными передать то, в чем обычно, как считается, не очень сильна фотография – глубинный мир чувств человека.

Но и те журналисты, которые более всего бывают увлечены раскрытием событийно-сюжетной канвы, не могут по большей части обойтись без таких кадров. Пусть не «сольный», не крупнопланный, однако от этого не менее ясно прочитываемый портрет человека – участника событий – был в конце XX века, пожалуй, самым распространенным мотивом нашей фотожурналистики.

Характерно, что репортажный портрет, являющийся по времени появления младшим братом портрета студийного, проделал за послевоенные десятилетия в нашей стране эволюцию гораздо бóльшую, нежели последний. В отличие от ателье, где портретист – полный хозяин происходящего, в условиях оперативного репортажа фотограф встречается с немалым числом обстоятельств, серьезно осложняющих его работу. Для того чтобы получить полноценный портрет, репортеру приходится искать средства, хоть в какой-то степени нейтрализующие возникающие преграды.

В 1950–1960-е годы, скажем, возникла ситуация, когда роль человека, прежде незаметного «винтика» государственной машины, стала резко возрастать. Наступила, казалось бы, пора, когда человека стало можно (и нужно!) снимать крупным планом. Но люди, воспитанные предшествующей порой, когда подобного рода съемки были практически невозможны, становились очень нерешительны и робки перед съемочной камерой, они либо «зажимались», либо, напротив, обретали несвойственную им прежде развязность. Понадобились длиннофокусная оптика и ставший в ту пору популярным метод «скрытой камеры», чтобы репортеры добились желаемой цели.

Внимательный зритель легко обнаруживает по особой форме искажения пространства портретные репортажные снимки, сделанные «телевиками». Их было довольно много в описываемое время, они характерны для тех авторов, которые начали работать еще во времена хрущевской «оттепели». Портреты их более молодых коллег сделаны уже по-другому. Они сняты в 1970–1980-е годы, когда люди стали смелее перед камерой.

Появилась возможность для фотографа подходить к своим героям на минимальное расстояние, снимать их в упор, достигать состояния, при котором два человека – снимающий и снимаемый – вступают друг с другом в безмолвный эмоциональный диалог. В эту пору все чаще портретные репортажи делаются короткофокусной оптикой. Она, как и длиннофокусная, не дает абсолютно верной картины, делает черты лица чуть

деформированными, однако в этом искажении ярко воплощена возможность автора вести свой рассказ насыщенным, экспрессивным языком, полном живых контрастов личности.

Даже такой беглый взгляд на эволюцию выразительных средств в репортажном портрете показывает, как много перемен произошло в творчестве в послевоенное время. Столь же значительна эволюция и других жанров традиционной фотографии: пейзажа, натюрморта, жанровой композиции.

В пейзаже, скажем, многие перемены были связаны не только с эволюцией фотографической техники, которая постоянно является катализатором творческих процессов в светописи, но и со сменой приоритетов в общественных взглядах на природу. В предвоенную пору господствующими были представления о необходимости покорить природу, у которой, как считалось, не надо «ждать милости». Быстрая индустриализация, поставленная в свое время в качестве цели общественного развития, стала регулятором ценностей, господствующих в пейзажном жанре. Активнее других разновидностей развивался промышленный, индустриальный пейзаж, где глаз фотографа радовался и приходил в творческий экстаз от вида леса труб, извергающих густые клубы дыма. Это означало, что завод работает на полную мощь, что задачи ускоренной индустриализации в нашей деревенской стране успешно выполняются. К лесу же, состоящему из деревьев, фотографы предвоенных лет относились с нескрываемым снисхождением: тема эта для них была явно не из первостепенных.

От десятилетия к десятилетию по мере того как ухудшалось состояние экосистемы в стране, а индустриализация все более осознавалась как дежурная, официозная тема, менялся облик фотопейзажного жанра. Если в первом периоде сохраняется без каких-либо изменений предвоенная концепция пейзажа, то во втором уже появляется популярная в те годы романтика далеких походов, геологических партий, освоения новых земель. В русле этих веяний большое место в фотопейзаже начинают занимать девственные, дикие, не тронутые цивилизацией картины природы. Идея покорения уступает место чувству восхищения человека, оказавшегося один на один перед могучей стихией.

Однако уже в третьем, охватывающем два десятилетия периоде резко меняется ситуация в пейзажном жанре. Фотографы все чаще замечают, что природа, прежде сильная и свободная, страдает от хозяйственной деятельности человека, от его варварского отношения к окружающей среде. Первым эти обстоятельства зафиксировали чуткие к происходящему репортеры: на их снимках, рассказывающих о великих стройках и промышленных гигантах, живая природа выглядит растревоженной

и подавленной человеком. Дальше – больше. Во второй половине этого периода, в конце 1970-х – начале 1980-х годов тема природы и пейзажных снимков обретает нередко откровенно трагическое звучание. На сей раз лидируют уже фотохудожники, которые решают актуальную тему прежде всего в образном ключе.

В свете сказанного становится понятным, что в судьбе пейзажного жанра главную роль сыграла социальная, а не техническая эволюция. Однако и последняя также оказывала свое влияние на творческий процесс. Я обращу здесь внимание лишь на два технических качества фотографии новейшего времени: на ее увеличившуюся разрешающую способность изображения и на резкое улучшение цветопередачи. То и другое сослужило хорошую службу пейзажному жанру. В одном случае, как известно, широкое распространение получила «фотографика», в другом – жизнеподобный, реалистический (в отличие от смазано-импрессионистического цвета прежде) цветной пейзаж.

О цвете следует сказать особо, выходя за пределы разговора о пейзажном фотожанре. В предвоенную и военную пору львиную долю снимков составляли черно-белые отпечатки. Конечно, из этого факта не следует делать вывод, будто цвет появился в фотографии лишь в послевоенное время. Он был, как известно, еще задолго до 1917 года. Но если говорить о массовом вторжении цвета в репортажную и художественную фотографию, то это произошло лишь в послевоенное время. Причем даже не в первый период, а во второй, может быть, еще позже, в начале третьего. Я уже говорил о роли внедрения слайдов в этом процессе. Оно в значительной степени сократило трудоемкость цветного фотографирования (и, что немаловажно, воспроизведения цвета в печати). Переход к слайдам я бы сравнил с тем, что произошло, когда на смену мокроколлодионному процессу пришла «сухая» технология.

Использование цвета в послевоенное время характеризуется рядом обстоятельств. В одних случаях, когда речь заходит о журналистике, цветные снимки, сделанные в процессе оперативной съемки, свидетельствуют о высоком профессионализме их авторов. При том, что, признаться, по масштабам внедрения цвета в репортаж мы сильно отстаем от многих стран Запада, где почти вся фотожурналистика успела перейти на цветную съемку, – лучшие наши репортеры, пожалуй, не уступают своим более оснащенным технически зарубежным коллегам. Об этом свидетельствуют работы А. Пушкарева, Д. Донского, В. Христофорова и некоторых других.

В иных случаях, когда речь заходит о традиционной художественной фотографии, положение автора, работающего в цвете, обязывает к отказу

от натуралистического его использования. Тут открывается возможность с помощью цвета расставлять смысловые и эмоциональные акценты в фотографическом повествовании. Требуется немалое мастерство и отменный вкус, чтобы, не искажая реальных цветовых соотношений, передавать с их помощью замысел, который положен в основу фотографического произведения.

И, наконец, те цветные снимки, которые пытаются использовать предоставленные возможности так, как это видится свободной фантазии автора, без каких-либо ограничений. Тут цвет как таковой становится средством самовыражения фотохудожника, нередко изменяя своей натуральной функции быть окраской тех или иных объектов. Сложные цветные фотографические фантазии подчас напоминают произведения художников-живописцев, склонных к эксперименту в искусстве.

Одним из важных качеств послевоенной отечественной фотографии является более активное, нежели прежде, внедрение светописи в разнообразные стороны современной художественной культуры. Даже беглый взгляд на снимки последних десятилетий свидетельствует об этом. Сегодня представляется совершенно очевидным, что фотография прямыми и косвенными путями связана не только с изобразительным искусством, но и с другими художественными формами, и прежде всего с кинематографом. (У Зигфрида Кракауэра в неоднократно здесь цитируемой книге 1960 года прослеживалось зарождение и формирование кинематографических принципов в тесной связи с фотографией.)

Сложнее прослеживаются, хотя и они очевидны, связи фотографии послевоенных лет с литературой. Укажу лишь на одну из самых очевидных форм взаимовлияния. Заимствуя у прозы ее способность к последовательному повествованию, фотография выработала немалое количество форм и жанров, восходящих к литературе. Я имею в виду стремление многих фотографических авторов работать обширными сериями-циклами, в которых сюжет разрабатывается тщательно, с доступной лишь литературе детализацией. Недаром к этому именно времени относится развитие такого промежуточного жанра (или, может быть, вида?) творчества, как фотокнига, где светопись выступает в роли рассказчика – той роли, которая испокон века принадлежала литературе. В это же время в издательской практике появляются книги с фотографическими иллюстрациями: я имею в виду не привычный еще с довоенных пор обычай включения в текст прикладных снимков, поясняющих прочитанное, а специально снятые или подобранные художественные или публицистические снимки, сопровождающие литературный, художественный или же публицистический текст.

Особенно близкими в послевоенное время выглядят взаимоотношения между фотографией и театром. И не потому только, что снимки стали использоваться в оформлении многих спектаклей. Сама структура фотографического произведения в наши дни все чаще напоминает происходящее на сцене. Если говорить о документальных снимках, то это такая же тщательная проработка деталей среды, яркость характеров, сюжетная острота. Что касается художественной фотографии, то тут – зрелищность, богатство фантазии, открытая демонстративность происходящего перед съемочной камерой. И здесь можно вспомнить слова Ролана Барта, который отмечал близость фотографии в целом к театру: «Фотография соприкасается с искусством не посредством живописи, а посредством Театра»[1] (подробнее об игровых элементах фотоискусства будет сказано позже).

Не стану продолжать аналогии, существующие у современной фотографии с другими формами культуры. Сказанное подтверждает, что в послевоенное время светопись сделала качественный шаг вперед, связанный не только с последовательным развитием присущих ей возможностей, но и с принципиально новым положением в мире духовной культуры общества.

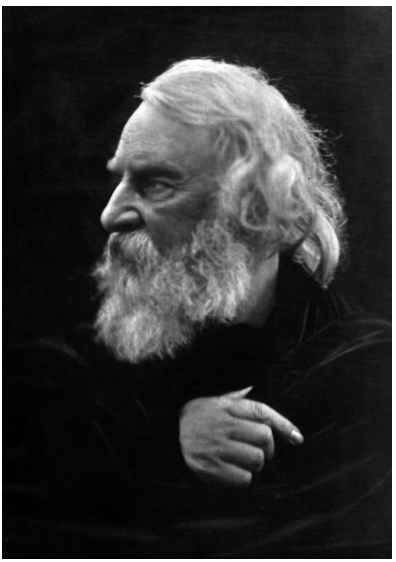
[1] *Барт Р.* Camera lucida. С. 50.

## Волшебный театр светописи

А теперь мне хотелось бы привлечь внимание к вопросу, который почему-то всегда выпадал из поля зрения критиков и историков художественной культуры. Я имею в виду влияние театра на фотографию, на характер складывающейся в ее лоне зрелищности. Предмет этот имеет долгую, весьма непростую и, на мой взгляд, увлекательную историю.

Уже примерно тысячу лет человечество знает об эффекте камеры-обскуры. Появившаяся фотография сразу же стала рассматриваться ее сторонниками и многочисленными противниками лишь в аспекте изобразительного искусства. Но также правомерно сравнивать дагерротипию с театром. Если бы такие сравнения были сделаны на ранних этапах, у истории фотографии, я уверен, не оказалось бы многих сложностей, которые выпали на ее долю. Не было бы бесконечных споров о правомочности ее эстетических претензий, мы не знали бы панических заявлений типа «отныне живопись умерла» (слова известного французского живописца Поля Деларош), не было бы у фотографов своеобразного «комплекса неполноценности», толкавшего их имитировать все и всяческие направления в истории живописи с целью показать, что «и мы так умеем».

Конечно, фотографию с изобразительным искусством роднили важные ее черты: плоскость снимка, на которой трехмерность жизни укладывалась в двухмерное изображение, остановленность движения реальности в одном, избранном автором моменте, общность основных жанров, по которым происходило развитие творчества. Дагерротипия и ранняя фотография были весьма ограничены в возможности фиксировать короткие, преходящие мгновения жизни: выдержки, с которыми делались снимки в 1840–1860-е годы, исчислялись минутами, а то и десятками минут. В этих условиях, понятно, получали преимущества



**Джулия Маргарет Камерон**
**Портрет Генри Уодсфорда Лонгфелло**. 1868
Музей современного искусства, Нью-Йорк

такие «малоподвижные» жанры, как пейзаж, натюрморт, портрет. Сегодня доставляет огромное удовольствие разглядывать в деталях старинные дагерротипы: запечатленные на них лица рассказывают не только об этих людях, но и о времени, в котором они жили. Иногда кажется, что перед нами проходят чередой главные и эпизодические персонажи какой-то гигантской драмы-фрески. В самом деле, по сравнению с современными им живописными портретами эти несут в себе еле заметное движение.

Я не устаю вглядываться в напряженные, полные трагического пафоса портреты, снятые в середине прошлого века англичанкой Джулией Камерон. Писатели и ученые – Лонгфелло, Дарвин, Гершель, Теннисон, Карлейль – люди, конечно же, разных характеров и общественных темпераментов, кажутся на этих снимках актерами, участвующими в одном, полном острейших коллизий спектакле. Любопытно заметить, что снимки, для которых Камерон позировали ничем не примечательные люди, часто являли собой «портреты» мифологических, часто библейских персонажей.

И все же портретный жанр даже в таком необычном воплощении, как у Камерон, не мог вобрать в себя все возможности создания зрелища, присущие ранней фотографии. Параллельно шло развитие еще по двум путям. Первый из них вроде бы следовал опыту живописи, таким ее жанрам, как мифологический, исторический, бытовой, батальный. Эти жанры, основанные на живописном рассказе о каком-то – реальном или вымышленном – событии, уже на полотнах художников нередко обретали формы, близкие театральным. Думаю, не может быть сомнений по тому поводу, что многие великие живописцы прошлого, начиная с Микеланджело и кончая Суриковым, были замечательными драматургами: их картины нередко кажутся сценами из разворачивающейся на наших глазах истории-пьесы.

Фотография была в особенности внимательна к тем ее жанрам, которые открывали возможности создания зрелища. Уже в 1860-х годах, преодолевая неимоверные технические трудности, изобретательные фотохудожники поражали воображение посетителей выставок сложными, смонтированными из отдельных частей-снимков композициями.

Тут должно быть названо имя О.Г. Рейландера, работавшего в Англии. Будучи живописцем, он увлекся жанром аллегорической картины, однако полностью выразил себя лишь в фотографической технике. Снимая натурщиков в отдельных, необходимых для общего замысла позах, он из тридцати с лишним негативов смонтировал большую фотокартину, названную им «Два пути жизни» (1857). Сам автор, представляя впервые это произведение общественному вниманию, так расшифровал его смысл: «“Два пути жизни” представляет собой древнюю сагу о вступлении двух молодых людей в жизнь. Один из них, светлый и мудрый, обращается к религии, милосердию, ремеслам и другим добродетелям, в то время как другой молодой человек с безрассудством бросается к прелестям жизни, которые типизированы фигурами, представляющими Азартные игры, Вино, Безнравственность и другие Грехи, которые приводят к Самоубийству, Сумасшествию и Смерти». Демонстративно-выспренний слог описания фотополотна вполне соответствует его содержанию. Оно – театрально, причем, говоря нынешними терминами, разыгранный фотонатурщиками спектакль сделан средствами «искусства представления».

**Генри Пич Робинсон**
**Уходящая.** 1858
Королевское фотографическое общество

Другой классик художественной фотографии XIX века Г.-П. Робинсон также увлекался монтажной техникой. Его произведения, пусть не такие сложные и многофигурные, как у Рейландера, также были основаны на том, что каждый из персонажей-натурщиков, одетый в соответствующий (мы бы сказали сегодня – театральный) костюм, играет отведенную ему роль. Причем в данном случае – я имею в виду композицию «Уходящая», пожалуй, самую знаменитую в творчестве Робинсона, – автор пользуется средствами «искусства переживания».

Пожалуй, самым важным изобретением XIX века, реализующим потенциал фотографии как увлекательного зрелища, было создание стереоскопа, приспособления для разглядывания пары снимков, создающих эффект объемности. В 1849–1853 годах в США и Англии были запатентованы стереоскопы разных систем. Популярность этих незамысловатых аппаратов была неслыханной: скажем, в одном только 1856 году в Англии было продано более миллиона стереоскопов. Лондонская фирма, специализирующаяся по производству и продаже этих аппаратов и наборов фотопластин к ним, развернула рекламную кампанию под лозунгом «ни одного дома без стереоскопа».

Уже через несколько лет рекламный лозунг был осуществлен: в Англии, а вслед за нею и в других странах Европы, практически не осталось дома, в котором не было бы этого нехитрого устройства и большого числа стереоскопических пластин для разглядывания. Повальное увлечение во второй половине XIX века стереоскопами можно сравнить разве что с наступившим сто лет спустя телевизионным бумом. Кстати сказать, и «репертуар» стереоскопов, как и нынешние телепрограммы, четко членился на две части: документально-информационную и художественную.

У стереоскопа как явления, получившего необычайную популярность, было немало врагов в среде творческой интеллигенции. Однако резкая критика, нередко звучавшая в адрес фотографических зрелищ, предлагаемых владельцам домашних стереоскопов, мало чем сказалась на судьбе популярного изобретения. Новое зрелище, продолжая развиваться, шагнуло из частных домов в общественные заведения.

Опыт развития фотографии в XIX веке свидетельствует о живой, органичной связи, которая существует между подражаниями светописи произведениям живописцев, с одной стороны, и поисками своих собственных зрелищных ресурсов, с другой. Появление и бурный, ни с чем не сравнимый успех кинозрелища заставил на какое-то время забыть об этой стороне фототворчества. Понятно, что традиционная статическая фотография не могла всерьез конкурировать с «живой фотографией» кинематографа. Производство пластинок для стереоскопов было

свернуто, сами аппараты перешли из разряда любимых игрушек в категорию вещей, пылящихся за ненадобностью в кладовках и чуланах. Однако уже в начале XX века в русских фотографических журналах все еще печаталось множество статей о технике создания стереоскопических снимков и инструкций о том, как самостоятельно смастерить необходимую для этого камеру. В дальнейшем опыты по созданию стереоскопического изображения получили свое развитие в кинематографе и стереоскопические фильмы стали одной из популярных зрелищных форм. Пока еще не так распространены, но уже пользуются огромным успехом в Японии концерты, где вместо живых исполнителей выступают голограммы: это могут быть либо вымышленные, либо уже умершие реальные артисты.

Фотография приобрела совершенно новый, неведомый прежде путь развития. От изобразительного искусства и театра она повернула в сторону очерковой литературы и публицистики. Наступила эра торжества фоторепортажа. Нельзя забывать, что в предвоенные десятилетия фоторепортеры работали в основном с камерами, установленными на штатив, у них в запасе было всего 10–12 кассет, для производства съемки в помещении необходима была шумная и дымная, беспокоящая окружающих магниевая вспышка.

В этих условиях, конечно, строгие правила «чистого» репортажа постоянно нарушались. Фотограф не имел права экспериментировать, рисковать: редакция ждала от него снимок в номер и должна была его получить любой ценой. Обстоятельства принуждали репортера нередко вмешиваться в реальное течение события. Вмешательство было весьма различным по степени и формам. Иногда приходилось попросить попозировать камере, иногда – повторить какой-то фрагмент происходившего. Иногда даже фотограф, подобно заправскому режиссеру, ставил мизансцену события, прежде чем зафиксировать ее с помощью камеры.

В фотографической критике давно уже прижился (наравне с понятием репортажного метода) термин: постановочный метод. Он имеет откровенно театральное происхождение. Однако даже самые большие его поклонники не рискуют афишировать свои пристрастия: известно ведь, что инсценировка – главный враг репортажности.

Вместе с тем – и это знает всякий историк фотографии и фотокритик – среди признанных шедевров репортажа немало снимков «поставленных». Достаточно чуть более внимательного взгляда на них, чтобы понять это. Но вот что интересно: зная, что постановка снижает уровень подлинности, что она позволяет фотографу заниматься лакировкой действительности, мы вместе с тем невольно замечаем, что из двух снимков, репортажного и поставленного, нередко более выразительным, глубоко

вскрывающим социальную (и тем более – эстетическую) суть жизненных процессов, оказывается второй.

Возьму для примера знаменитый снимок А. Шайхета «Лампочка Ильича», сделанный в середине 1920-х годов, в пору массовой электрификации деревни. Все обстоятельства съемки свидетельствуют о том, что снять такое репортажно было бы совершенно невозможно. Но Шайхет преследовал определенную цель: он хотел, чтобы в отдельном, скромно поданном факте прозвучало огромное социальное обобщение. Несмотря на использование в определенной степени театрального решения, фоторепортер не отказался от всех сопутствующих событию реалий.

Однако та грань, к которой подошел, не преодолев ее, А. Шайхет, не остановила его не менее известного коллегу М. Альперта. После того как они вместе участвовали в создании нашумевшей серии «24 часа из жизни рабочей семьи Филипповых» (третьим участником творческого коллектива был С. Тулес, автором сценария Л. Межеричер), Альперт приступил к работе над развернутым повествованием в снимках о рабочем Калмыкове, участнике строительства Магнитогорского металлургического комбината. Свою фотосерию М. Альперт решил назвать «Гигант и строитель», с тем чтобы проследить в деталях судьбу отдельного человека на гигантской стройке.

Его привлекала не только история, но и предыстория этого человека, типичного представителя своего времени. Участники громадной стройки рекрутировались в то время среди крестьянского населения, и Альперту показалось весьма заманчивым показать своего Калмыкова в его недавнем прошлом. С этой целью фотограф пошел на довольно значительную инсценировку. Он одел своего Калмыкова в «достроительную» одежду (лапти, картуз), дал ему в руки деревянный сундучок и мешок, посадил в общий вагон поезда, – воссоздав картину того, как тот приехал из деревни на стройку.

Для коллег Альперта казалось совершенно недопустимым привнесение в репортерскую работу постановочных методов. Во время обсуждения очерка «Гигант и строитель», большинство выступающих, в том числе и соавтор Альперта по «24 часам из жизни рабочей семьи Филипповых» А. Шайхет, высказалось против нарушения фотографом привычных правил репортажной съемки.

Сам Альперт, впрочем, остался после дискуссии при своем мнении. 1930-е годы стали порой расцвета постановочной фотографии и, замечу кстати, кинематографии. Причем речь тут идет не об игровом, а о документальном кино: в предвоенное десятилетие принципы строгого документализма все чаще стали уступать место рассказу о том, какой должна

быть жизнь. И тут уж в ткань репортажа активно включалась постановка. Люди по подсказке фотографа или кинематографиста играли самих себя, вспоминая то, что было на самом деле или же представляя то, что могло быть. Грань между «было», «могло быть» и «надо, чтобы так было» легко нарушалась, фоторепортаж нередко терял связь с реальностью и становился разновидностью запечатленного съемочной камерой разыгранного в жизни действа.

Я не стану рассматривать здесь уровень «фотографического театра» 1930-х годов: он весьма невысок, да и самое развитие этого вида творчества происходило не в русле фотографического искусства, оно было странной модификацией фоторепортажа. Хотел бы обратить внимание, что в это время в среде фотографической критики возникли идеи о необходимости развивать «игровое фото» (термин, пущенный в оборот С. Морозовым) по аналогии с существованием игрового кино. Если же говорить о «театре» постановочной фотографии предвоенного (а также первого послевоенного) десятилетия, то нельзя забывать о двойственности его природы. В самом деле, целью постановки в репортаже всегда было не создание художественного зрелища, а имитация подлинной жизни. Тем самым игровое, театральное начало всячески скрывалось, камуфлировалось под не театральное.

Особенность этого этапа развития фотографии состояла в том, что, по сравнению с периодом XIX века, о котором говорилось выше, на передний план выдвинулась документалистика. Поэтому, наверное, и основное русло фототеатра также приходилось на документальные жанры. Это не значит, впрочем, что полностью сошло на нет традиционное направление, ориентирующееся на ценности изобразительного искусства. Старые мастера, такие как Н. Андреев, П. Клепиков, Ю. Еремин, С. Иванов-Аллилуев, продолжали работать в давно избранном ими духе.

Фотографы этого направления, позже названного историками «пикториальным», создавали тщательно продуманные во всех своих компонентах композиции, в которых действующие лица – натурщики или же подлинные персонажи – были поставлены в определенные позы, составляя нередко довольно замысловатые мизансцены. В связи со сказанным можно вспомнить «За прялкой» (1926) Н. Андреева, композицию «Физкультурники» (1928) А. Гринберга, «Ожидание» (1924) С. Иванова-Аллилуева и т.д.

Впрочем, новый этап развития фотографии принес не только потери, но и некоторые приобретения. Умение работать «на малой площади», использовать даже минимальные ресурсы зрелищности характерны для мастеров этой поры. Нередко в жанрах, прежде далеких от «театра

фотографии», дает себя знать стремление автора «разыграть» волнующее его содержание в зрелищно-выразительных формах. Приведу в пример творчество Наппельбаума. Оно характерно сразу в нескольких отношениях. Во-первых, фотохудожник на протяжении долгой творческой жизни никогда не изменял однажды избранному жанру. Во-вторых, он крайне редко снимал актеров в роли (при том, что запечатлел на своих портретах едва ли не всех выдающихся деятелей театрального искусства 1920–1930-х годов). В-третьих, наконец, он почти не пользовался в своих работах популярным у многих портретистов приемом характеристики человека через выразительный жест, активное движение и т.д.

Казалось бы, все сказанное говорит против того, чтобы Наппельбаума можно было причислить к приверженцам зрелищной фотографии. Но и в его аскетической творческой манере, оказывается, есть место «игре». Причем в ранних, еще до революции сделанных, откровенно разыгранных композициях, вроде «Шейлока» или «Иосифа и жены Потифара», М. Наппельбаум, на мой взгляд, гораздо дальше отстоит от театра фотографии, нежели в академических, весьма строгих по форме студийных портретах. В некоторых случаях – скажем, в портретах М. Бабановой, С. Михоэлса, Л. Касаткиной – М. Наппельбаум одним коротким штрихом напоминает зрителям о какой-то, на его взгляд, определяющей черте дарования актеров. Здесь видится если не театр в непосредственной его форме, то во всяком случае прелюдия к действу: нетрудно догадаться, как именно будут вести себя на сцене эти люди, если им придется оказаться на ней.

Иногда портретист находит «игровое» начало в контрасте внешнего и внутреннего. Так, популярная киноактриса тех лет Франческа Гааль (фильмы «Петер», «Маленькая мама»), получившая известность в амплуа травести, показана на снимке эдакой шикарной дамой, совершенно непохожей на тех щуплых мальчишек, которых она представляла на экране. Горький, которого Наппельбаум снимал не раз – и всегда в сосредоточенном, серьезном, даже минорном ключе, – в одном из портретов, где писатель облачен в бухарский халат и тюбетейку, оказывается вдруг участником небольшого и неожиданного для зрителей действа.

Бурное развитие технических возможностей светописи привело к подлинной революции в творчестве еще до появления «цифры». Легкие, многоскоростные камеры со сменной оптикой, сверхчувствительные фотоматериалы, простой и удобный для тиражирования слайдовый способ получения цветных снимков – эти и другие технические новшества решительно изменили облик фотографии XX века.

Однако в творческом отношении сорок с лишним лет, прошедшие после войны, были весьма неоднородными. Десятилетие 1946–1955 по своим

тенденциям было очень похоже на предвоенную пору: как и тогда, в репортаже господствовали откровенные инсценировки, жизнь на снимках была представлена в отлакированном до степени олеографических открыток состоянии.

В одном из номеров фотографического журнала за 1958 год в редакционном материале, выразительно названном «Правда и кривда», говорилось о необходимости и в фотоинформации, и в «фотокартинах». Но утверждалось, что и то, и другое может и должно сниматься репортажным методом. Журнал призывал создавать произведения, не отступающие от правды жизни, чему репортажность и должна была способствовать. Подобные суждения в то время можно было слышать на каждом шагу, они были тогда общим местом критики. Мало того, они служили руководством к действию для тех, от кого зависело развитие фотографического творчества. Нетрудно догадаться, что в 1950–1960-е годы жанры художественной фотографии – пейзаж, натюрморт, не говоря уже о композиции, построенной целиком на авторском воображении, – влачили жалкое существование.

Рост репортажного творчества продолжался не очень долго: где-то начиная с конца 1960-х – начала 1970-х годов отчетливо проглядывается остановка движения вперед, стремление использовать однажды найденное, превращение когда-то живых и ярких образов в окаменевшие штампы. Мне кажется, что исчерпание ресурсов репортажа было связано с тем, что развитие происходило односторонне, без активного участия другой, нерепортажной фотографии. Без творческой альтернативы, которая необходима для полнокровного эстетического развития.

Позже положение снова стало меняться. Самые интересные в творческом отношении достижения наших фотографов конца 1970-х и 1980-х годов были связаны уже не с репортажной, а чаще всего «игровой» светописью. Но скажем об этом более подробно. Начнем с того, что и в мировой фотографии тех лет репортаж в значительной степени был потеснен в связи с активным развитием телевидения: о большинстве событий люди стали узнавать быстрее всего с домашних экранов, а не со страниц иллюстрированных журналов и газет.

Второе обстоятельство, тесно связанное с первым, касается развития рекламной фотографии. Успехи цветовоспроизведения в эпоху слайдовой фотографии оказались столь велики, что они стали фундаментом небывалого расцвета журнальной и станковой (плакатной) фоторекламы. В эту сферу творчества начался отток талантливых фотографов, привлеченных не только высокими гонорарами, но и возможностью в полной мере проявить свое творческое воображение. Если когда-то, на первых порах

фотореклама делала ставку на достоверное, «аппетитное» изображение рекламируемого предмета, то позже стал цениться неожиданный фотографический «ход», парадоксальное, метафорическое решение, способное привлечь покупателя. В этих условиях «игровая» фотография сделалась привычным языком фоторекламы.

Я сказал о глобальных проблемах и тенденциях, есть, однако, и наши собственные. Общественный статус фототворчества оставался в СССР невысоким. Высшего образования в области художественной фотографии не было. На факультетах журналистики готовили репортеров. Попытки открыть фотоспециализацию в художественных вузах наталкивались на сопротивление: для многих представителей изобразительного искусства «фотография» звучала как бранное слово. Единственный в стране журнал «Советское фото» и единственное фотоиздательство «Планета» принадлежали Союзу журналистов СССР, а посему, по понятным причинам, не считали для себя обязательным заниматься фотоискусством. Тем более такими его разновидностями, которые не укладывались в рамки традиционных жанров портрета, пейзажа, натюрморта.

Не появилось и творческой организации, которая бы объединила мастеров художественной фотографии. Репортеры являлись членами Союза журналистов, работали в коллективах редакций газет и журналов, фотохудожники же оставались предоставлены сами себе. Более того, из-за того, что у нас не имела сколько-нибудь существенного развития реклама, представители «театра фотографии» в большинстве своем не могли получать достаточного количества заказов, чтобы сделать это основным заработком. В основном они работали в этом жанре для души, зарабатывая на жизнь какими-то другими, более востребованными видами фотомастерства.

В результате советская художественная фотография была лишена не только системы образования или творческого союза. Она не имела также в тех «игровых» жанрах, о которых пойдет речь, ни теории своей, ни истории. Показательно, что в поздние советские годы журнал «Театр», а не «Советское фото», оказался фактически первым периодическим изданием, которое заинтересовалось судьбой интереснейшей разновидности фототворчества.

Но обратимся к некоторым произведениям «игровой» фотографии позднего советского времени. У крупного фотохудожника – рижанина Вильгельма Михайловского – монтажные композиции подходят к уже знакомым нам проблемам со стороны эпической их трактовки. Это, если можно так сказать, философский Театр фотографии. Подобную трактовку человека можно заметить уже в некоторых портретах Михайловского, где,

кажется, мы становимся свидетелями какого-то небывалого по глубине и пронзительности самопознания находящихся перед камерой людей.

Однако во всю мощь философские идеи фотографа развертываются в произведениях, имеющих аллегорический характер. Михайловский умеет придать простым, увиденным в жизни предметам значение высокого, исполненного гуманистического пафоса зрелища. Его «Переход» фиксирует движение толпы по пандусу подземного перехода в центре Ленинграда. Соединив в монтажной композиции это изображение с видом тревожного, озаренного дальним светом неба, автор высекает из фотографического зрелища символические образы.

Тема великой и вечной силы – любви – трактована у Михайловского в снимке, названном им «Humanus». Фотограф, как опытный режиссер, строит мизансцену, в которой на передний план выведены, если так можно сказать, «исполнители» главных ролей. Им аккомпанируют фигуры, виднеющиеся на фоне. Связь тех и других позволяет автору достичь необходимого обобщения, сделать скачок от единичного к всеобщему. В отличие от Луцкуса, который во многом рассчитывает на импровизацию, на сопоставление оказавшихся под рукой фотографических фрагментов, Михайловский каждую из своих композиций долго вынашивает, тщательно готовит, всесторонне обосновывает. Он очень неохотно говорит о «кухне» своих композиций и поэтому не любит вдаваться в подробности, каким образом его «актеры» достигают необходимой ему подлинности «исполнения» роли. Хорошо зная фотографа, могу предположить, что он был бы немало удивлен, прочтя о своих работах как о произведениях «игровой» фотографии: ему как художнику чуждо всякое лицедейство, он прежде всего ищет ответа на волнующие его философские вопросы бытия.

Еще один путь, несхожий с двумя приведенными выше, демонстрирует в своих работах Май Начинкин. Он делает забавные фотокомиксы, в которых в качестве постоянных персонажей участвуют куклы. Однажды, впрочем, Начинкин взялся за серьезный исторический сюжет с участием большого числа людей. Он решил средствами «игровой фотографии» (как тут не вспомнить обоснование этого понятия С. Морозовым еще в предвоенную пору) рассказать о приезде Ивана Грозного во Псков в ту пору, когда псковский воевода решил «отложиться» от Москвы.

Замысел, весьма непростой даже для кинематографа, Начинкин решил воплотить средствами цветной фотографии. Он написал сценарий будущего фотодействa и сумел увлечь своей идеей руководителей города. Фотографу помогали все: около двух тысяч псковичей исполняли «роли» своих далеких предков, они возводили постройки по сохранившимся в музеях рисункам, делали макеты пушек. Драмтеатр дал костюмы для

исполнителей центральных ролей, для массовки швейная фабрика сделала около двухсот крестьянских костюмов. Колхоз построил три улицы древнего Изборска. Маслозавод для инсценировки «пожаров» дал почти тридцать бочек солярки. Учащиеся нескольких ПТУ Пскова по эскизам ученых изготовили множество пик, шлемов, щитов, бердышей, знамен, кольчуг. И все это делалось на энтузиазме, бесплатно, в свободное от работы время. Другой фотограф А.А. Слюсарев так вспоминает об этом уникальном опыте из истории постановочной фотографии: «Он (Начинкин. – *А.В.*) – корреспондент журнала "Советский Союз", ради него местные в лепешку расшибались, Грибачев (главред журнала) позвонит кому надо, и там, на месте они устраивали всё что угодно»[1].

Журнал «Советское фото» (1979, № 2) в материале, броско названном «Профессия – фоторежиссер?», поместил рассказ фотографа о работе над этой серией, а также отзывы о ней историка, искусствоведа и режиссера. Любопытно заметить: все трое говорили не столько о конкретной работе Начинкина, сколько о фототеатре вообще. Непривычность этой творческой формы ставила в тупик. Устойчивый стереотип восприятия фотоизображения как документа не позволял увидеть в снимках привычной для искусства условности игрового рассказа о действительности.

Искусствовед, правда, вспомнил: «Тут же, естественно, возникает контраргумент: а кино? Та же фотографическая природа не мешает ему воспроизводить любые исторические сцены! Дело, видимо, в исторических путях двух родственных искусств, по-разному сложившихся. Сразу встав на путь игрового фильма, кинематограф приучил нас к экранному зрелищу, представлению»[2]. Характерно, что в этом рассуждении два русла, присущие и фотографии, и кино, сводятся к одному: документальному для фотографии и игровому для кино. Но, как известно, кинематограф начинался с документальных съемок братьев Люмьер. И сегодня документалистика является могучей ветвью кинотворчества.

Фотография также, как мы убедились на примере мастеров XIX века, с первых шагов своих не чуралась игровых методов. В разной форме и в разных размерах игровое начало сохранялось на всех этапах истории светописи. Так что дело не в исторических путях искусств. Скорее, дело тут в недостаточной распространенности той конкретной формы

[1] Интервью с А.А. Слюсаревым. Имена из недавнего прошлого // Photographer.ru: URL: https://www.photographer.ru/cult/history/5542.htm (дата обращения: 12.09.2018).

[2] *Начинкин М., Пашуто В., Зоркая Н., Загряжский Б.* Профессия – фоторежиссер! // Советское фото. 1979. № 2. С. 26.

фототворчества, которую предпочел Начинкин. Это обстоятельство сказалось и в том, что не нашлось издательства или редакции журнала, которые заинтересовались бы его работой.

Гораздо более счастлива творческая судьба Валерия Плотникова. Его портреты – в основном людей искусства, прежде всего актеров – постоянно печатались, в том числе и в журнале «Театр», экспонировались на выставках, выходили в свет в составе фотоальманахов. Если попытаться одним словом охарактеризовать стиль этого портретиста, то, пожалуй, можно сказать, что ему свойственно игровое отношение к портретируемому.

Плотников любит откровенно разыгранные портретные композиции, где его герои веселятся, не скрывая того. Таковы два снимка (на одном актеры сняты в одеждах, на другом в обнаженном виде – «Группа-рок “Бедность – не порок!”»), парные портреты В. Высоцкого и М. Влади, Г. Хазанова и Л. Ярмольника, тройной портрет Лили Брик, В. Катаняна и С. Параджанова. Елена Горфункель, однако, охарактеризовала его манеру работы как довольно жесткую, нацеленную на полное подчинение образа модели фотографу: «У него есть принципы режиссуры, которым подчиняются все “народные артисты”. Он ставит свои условия и свои спектакли. Герои Плотникова переодеваются и одеваются, чтобы сыграть самих себя»[1].

Альгис Крикштопайтис увлекается съемкой женских портретов, которые по критериям этого жанра можно было бы упрекнуть в однообразии: фронтальное расположение фигур, отсутствие жестикуляции, подчеркнутой мимики, каких-либо аксессуаров, одинаковый погрудный масштаб изображения. Фотограф, кажется, сознательно переносит центр тяжести творчества на следующую стадию работы, происходящую в лаборатории. И тут он оригинально «разыгрывает» цветовое решение каждого портрета. Прозрачные легкие цветные пятна-«очки» на глазах, разные по цвету части фона, контрастный к ним, локальный цвет одежды – все вместе создает изысканный, акварельный стиль замысловатой арлекинады.

Юрий Желудев также снимает эффектные женские портреты. Он тоже виртуозно «разыгрывает» колористическое решение своих снимков. Однако здесь результат достигается за счет качества самой натуры, поз, одежды, прически, цветного освещения и т.д. Автор портретов делает их с целью использовать затем в рекламном плакате. В этом виде они производят впечатление полуфабриката: кажется, красивые «актрисы» что-то

[1] *Горфункель Е.* Под филодендром // Сеанс. 1997. № 15. URL: https://seance.ru/n/15/image/pod-filodendrom/ (дата обращения: 09.07.2018).

не доигрывают сознательно, зная, что конечную точку в «драматургии» будущего плаката поставит рекламный текст.

Альфонсас Будвитис является, пожалуй, наиболее верным последователем Луцкуса в среде молодых фотографов. Есть, впрочем, у него и своя неповторимая стезя в творчестве. Он снимает портреты обитателей литовских деревень на натуре, в привычном для них окружении. Казалось бы, эта работа находится вполне в русле жанра репортажного портрета, который занимает видное место в творчестве фотожурналистов. Однако фотограф привносит в этот жанр отчетливый театральный акцент: он помещает портретируемых на фоне экрана, который нередко демонстративно держат односельчане – участники происходящего действа.

Немалый спектр «игровых» возможностей демонстрирует сегодня и другой традиционный жанр – натюрморт.

Юрий Юрьев и Елена Дроздова, столичные фотографы, привлекают к себе внимание уже самим выбором предметов для создания натюрмортов. Вместо привычных в этом случае фруктов, овощей, посуды и т.д. они рассматривают в упор много раз виденные каждым из нас предметы повседневного быта: мужские сорочки, галстуки, повидавшую виды обувь. И вот что интересно: предметы эти интересуют авторов не самим фактом их существования. На снимках они живут, действуют, спорят друг с другом. Каждый из них будто обладает, подобно живому человеку, неповторимым характером, и их взаимодействие составляет основу разворачивающихся на наших глазах «конфликтов».

Алексей Шторх был одним из немногих мастеров советской рекламной фотографии. Но он также представитель жанра промышленного натюрморта. На его снимках мы видим гигантские вентиляционные трубы, покрашенные в разный цвет, сплетенные в тугой узел – впечатляющее зрелище. Масштабом съемки, ракурсом, характером освещения, другими чисто фотографическими средствами автор создает ощущение могучих, подчас даже зловещих исполинов, которые, подобно сказочным драконам, своими панцирными шеями обвивают друг друга, стремясь задушить соперника.

Олег Грачев развивал в поздней советской фотографии набирающий силу жанр коллажа. В 1920–1930-е годы в иллюстрациях А. Родченко к стихам В. Маяковского, в политических монтажных плакатах Джона Хартфилда и других новаторов жанр этот был довольно популярен, затем интерес к нему заметно угас. На закате советского периода он возродился, причем в работах Грачева – в откровенно «игровой» форме.

Анализ разнообразных форм Театра фотографии постепенно подвел нас к произведениям, которые находятся на перекрестке светописи

и жанров изобразительного искусства. Эволюция фотографии снова (хочется думать, что на более высоком уровне) подвела нас к тем творческим проблемам, которые вставали еще на стадии дагерротипии. Однако если в ту пору фотография, еще не успевшая выработать свой собственный выразительный язык, находилась в полной зависимости от живописи и графики, то позднее она начала оказывать немалое воздействие на характер видения в изобразительном искусстве.

Весьма показателен тут пример творчества художника и фотографа Валерия Черкашина, работавшего одинаково активно в том и в другом виде творчества. Причем, что очень важно, Черкашин не видел, как большинство его коллег-художников, в их совместном существовании непримиримых противоречий. Его живописные работы изысканны по цветовому решению, остры по разработке персонажей. Трудно с первого взгляда увидеть в них фотографическую основу, Черкашин вполне мог бы уверить нас в том, что все в этих произведениях создано его руками. Но он откровенно признавался, что в его работе ему помогал фотоаппарат. Эти произведения (я не решаюсь применить здесь слова «картина» или «фотография», ибо каждое из них участвует в создании художественного целого лишь какой-то одной своей частью) воплотили в себе радостное, карнавальное начало. Одновременно при создании своих фоторабот, снимков в московском метро и на ВДНХ (1990–1992) и серий «Миражи СССР» и «Миражи Германии» (1997), Черкашин видоизменял снимки, используя акварель и золотой или серебряный акрилик. Фрагменты запечатленной камерой действительности переработаны воображением художника в яркое, театральное по своему духу, зрелище.

Театр фотографии ознаменовал собой уход многих талантливых художников из сферы официально востребованного и одобряемого фототворчества, из зоны активного действия советских идеологических клише и эстетических представлений. Не все фотохудожники, которых можно причислить к этому направлению, оказались удачливыми и широко востребованными. Об одном из них, человеке со сложной творческой судьбой, я бы хотел сказать более подробно.

# Фотохудожник Витас Луцкус

В середине 1960-х годов дала свои первые, яркие побеги литовская фотография, которая затем в течение двух десятилетий была самым заметным явлением на небосклоне отечественной светописи. Витас Луцкус – один из сплоченной группы молодых талантливых фотолюбителей, начавшей переворот в творчестве. Его работы неотделимы от того, что сделано группой единомышленников.

Но вместе с тем ему, пожалуй, и не повезло: ведь творческая манера Луцкуса не укладывалась в рамки дозволенного в те годы, поэтому долгое время его имя не так часто фигурировало в каталогах выставок, альманахах, восторженных статьях критиков, как оно того заслуживало. Люди непосвященные полагали, что известный мастер по каким-то неведомым причинам вдруг снизил свою активность, забросил работу. На самом же деле Луцкус до последних дней своей рано оборвавшейся жизни не снижал творческой активности: он снимал, монтировал, делал записи в дневнике, много ездил по стране.

В короткой жизни Луцкуса не очень много ярких событий. Родился он в мае 1943 года в Каунасе, отец его был плотником и резчиком по дереву. Я обращаю внимание на профессию отца потому, что тут, быть может, обнаруживаются художественные гены, которые затем дали себя знать.

Во всяком случае, думаю, недаром Витаса с детства интересовало искусство. И недаром он поступил в каунасскую среднюю художественную школу, где изучал живопись. Замечу, что среди коллег Луцкуса, с именами которых связан взлет литовской фотографии в середине 1960-х годов, нет людей, имеющих художественное образование: в основном они учились в университете, изучали философию, право, журналистику.

Художественное образование оказалось очень важной вехой становления творческой индивидуальности фотографа. Многие его поиски окажутся тесно связанными с тем фундаментом, который закладывался во время пребывания в художественной школе. Немаловажно и то обстоятельство, что по-настоящему увлекся фотографией Луцкус именно во время своих занятий живописью. Именно здесь от бездумного любительского «щелканья» он обратился к съемкам, в которых заключена мысль автора. Будучи учащимся художественной школы, Луцкус вступил в Каунасский фотоклуб, где вскоре занял ведущее место. В одно время был даже президентом клуба. Фактически, именно здесь в самом начале 1960-х годов на волне общественного подъема, связанного с XX съездом партии, зародилось новое фотографическое движение. Почему в Каунасе, а не в столице республики, где было больше творческих сил, где учились в университете будущие лидеры литовской фотографии – А. Суткус, А. Кунчюс, Р. Ракаускас?

Мне кажется, что так случилось неспроста. Вильнюс, как всякая столица, был оплотом фотографического официоза. У меня хранится ставший уже библиографической редкостью каталог «Выставки художественной фотографии Литовской ССР», проведенной в Вильнюсе в 1959 году. Пролистав его, можно легко понять, против чего решили бороться молодые любители, объединившиеся в Каунасском клубе. Плакатные улыбающиеся, безмятежные лица, чистенькие цеха заводов и помещения колхозных ферм, формальные экзерсисы в духе провинциальных салонов начала века – снимки из каталога могли бы стать образцовой иллюстрацией на тему «советская фотография послевоенного периода».

Не стану торопить события и скажу, что прежде чем выйти на широкую дорогу славы Луцкус (а он по возрасту был на несколько лет моложе большинства тех фотографов, которые затем возглавили движение новой литовской светописи) отслужил, как положено, два года в армии, работал в рекламе, занимался фотожурналистикой.

Если говорить о послужном списке Луцкуса, то, поскольку интересы фотографа редко совпадали с намерениями учреждений, он очень короток. Будучи всю жизнь «иноходцем» (если пользоваться понятием, введенным широко известной песней В. Высоцкого), он плохо – тем более в застойные времена – вписывался в какую-либо четко организованную структуру. Удивительное дело: обладая данными неформального лидера, умея зажечь и повести за собой, он никогда не состоял в лидерах формальных, мало того, отказывался быть даже поблизости от них.

Остановлюсь на первом появлении Луцкуса в столице в составе небольшой делегации, привезшей летом 1969 года выставку Каунасского фотоклуба «9 фотографов Литвы».

До этого на страницах журнала «Советское фото» появилось несколько материалов, посвященных молодым фотографам из Прибалтийской республики. Их автором был Константин Вишневецкий, журналист и поэт, человек одаренный и постоянно чем-то увлеченный. Зимой 1968–1969 годов он зачастил в Вильнюс, придумывая под разными предлогами командировки в этот город. Вишневецкий не скрывал, что буквально влюблен в молодых энтузиастов литовской фотографии, говорил о них восторженно, в особенности о Витасе Луцкусе, с которым подружился больше, чем с кем-либо еще. Недаром в изданном в Вильнюсе каталоге «9 фотографов Литвы» единственная из девяти вступительных статей, принадлежащая перу не литовца, – его, и посвящена она творчеству Луцкуса.

Вернисаж этой выставки-вечера проходил в центральном доме журналиста. Но накануне состоялась дружеская встреча в кафе «Русский чай», которое находилось неподалеку от редакции «Советского фото», в самом центре Москвы. Ближе к вечеру, когда уже иссяк поток посетителей и можно было чуть раньше обычного закрыть заведение, в нем собрались сотрудники журнала и немногие приглашенные, а также литовские гости. Все пили чай с печеньем, а фотографы один за другим выходили к белой стене кафе и, прислоняя к ней свои снимки, устроили одну за другой девять небольших персональных выставок.

Присутствующие встретили эти экспозиции вежливыми, не очень шумными аплодисментами: непривычность увиденного была слишком велика, чтобы сразу же и единодушно принять творчество молодых литовцев. И на следующий день, когда их работы были экспонированы в доме журналиста и состоялось небольшое публичное обсуждение, большинство выступающих хозяев оказалось недостаточно учтивым по отношению к гостям. (В сентябрьском номере «Советского фото» был опубликован отчет, в котором, с одной стороны, работы литовцев были названы фотографическим ренессансом. С другой – прозвучали упреки в узости тематики, однообразии творческих приемов, формальном подходе к сюжетам. Признавая вкус и мастерство, тем не менее уровень работ принижали.) Шестым, последним из выступавших был я. Мне пришлось вступить в спор с теми, кто считал всех литовцев «на одно лицо». Я призывал тогда делать различия между неким эстетическим единством, идущим от общности людей, принадлежащих к одной фотографической школе, и творческим однообразием, свидетельствующим об отсутствии художественной индивидуальности. И на конкретных примерах из работ участников выставки показал глубокое различие каждого из них.

Признаться, тогда, обращая внимание на диалектику общности и различий, я полагал, что говорю об элементарных, само собой разумеющихся

вещах. Оказалось, что в этом высказывании заключен неожиданный, далеко идущий смысл. Во всяком случае восемь лет спустя председатель Общества фотоискусства Литвы А. Суткус опроверг существование литовской фотошколы, полагая, что о ней говорить преждевременно. Еще через семь лет в изданной Обществом книге Л. Аннинского «Очерки о литовской фотографии» (ротапринт, тираж 650 экземпляров) весь анализ, напротив, ведется сквозь призму школы как ключевого понятия. Главы книги, начиная с первой, так и называются: «Школа», «Границы школы», «Грани школы» и т.д.

Спустя долгое время возвращаясь к спорам о литовской фотошколе, можно понять то, что в далеком 1968 году еще не успело проявиться в полной мере. Понять противоречия и несходства внутри литовского фотодвижения. Внимательно пересмотрев каталог той выставки и хорошо (по сравнению с тем вечером в ЦДЖ, когда шло ее обсуждение) зная творчество каждого из ее участников, я могу констатировать, что устроители экспозиции главный акцент сделали на том общем, что объединяло отдельных авторов. Поэтому и не мудрено, что некоторым столичным фотографическим мэтрам творчество молодых литовцев показалось весьма однообразным.

Я вхожу во все эти подробности, чтобы яснее стала драматическая ситуация, при которой Луцкус, стоявший у истоков новой литовской фотографии, входившей в ту первую «девятку», которая пробила брешь признания фотообщественности, очень скоро стал отходить от незыблемых, основополагающих принципов школы, стал нащупывать свой собственный, не похожий на всех других творческий путь.

В моей коллекции хранится сделанный в 1985 году в связи с III съездом Общества фотоискусства Литвы снимок – дружеский шарж, на котором изображены в виде фигурок-головастиков ведущие деятели общества. Всего я их насчитал на снимке 58. Они даны на фоне трехъярусного здания, причем строго по ранжиру: внизу, на земле стоят в рост десять главных персонажей, затем от яруса к ярусу даны лишь головки, причем, чем выше, тем мельче в размерах (да, видимо, и в общественном весе).

Так вот: среди почти шестидесяти фотографов я не смог обнаружить лица Луцкуса. Сначала я его искал в десятке «отцов-основателей». Затем – среди пятнадцати следующего яруса. Чуть позже я выглядывал знакомое лицо (там их восемнадцать) в третьем ярусе и, наконец, на самой галерке, где приютились еще пятнадцать человек. Поскольку лица, чем выше расположены, тем мельче напечатаны, я вынужден был вооружиться лупой и ползать с нею по снимку. Тщетно!

В групповой фотографии нашли себе место фигуры второстепенные и такие, что (да простится мне моя резкость!) не сыграли никакой роли в становлении и развитии литовской фотографии. Для Луцкуса же места

не хватило. Я обратил внимание, что в нижнем, самом почетном ряду, среди десятки избранных оказались семеро из девяти участников московской выставки 1969 года. Восьмой – кинооператор А. Межанскас, который вскоре вовсе отошел от фотографии, посвятив себя полностью киноискусству. Девятый – Луцкус.

Луцкус, который не только не сбавил обороты после первой выставки, но, напротив, стал работать еще более активно, нежели прежде. Луцкус, который в большей мере, чем кто-либо другой в Литве оказался провидцем, обнаружив в творчестве новые пути. Луцкус, создавший в 1970-е годы самые лучшие свои произведения, нашедшие восторженный прием в разных странах…

Как человек болезненно самолюбивый, наделенный, как я уже говорил, задатками лидера, Луцкус очень скоро обнаружил, что «шагает не в ногу» со своими друзьями по фотографическому движению. Оказавшись в одиночестве, он попытался было доказать свою правоту, но, как известно, искусство – не спорт и даже не наука, тут не выиграешь спора, если твои оппоненты имеют другие вкусы и не понимают твоих поисков.

Луцкус, может быть, слишком сразу, не найдя понимания, отошел от Общества фотоискусства, перестав фактически участвовать в издаваемых им альманахах, в организуемых в республике и за ее пределами выставках. Сегодня, когда фотографа уже нет в живых, очень трудно узнать, как шаг за шагом росло это отчуждение. Уверен, что сам Луцкус никогда не стал бы жаловаться, винить кого-то в своих бедах. Он, полагаю, искал бы объяснений в самом себе, в том, что ему на каком-то этапе стало интереснее работать по-другому.

Я специально встречался с А. Суткусом и расспрашивал его о судьбе Витаса Луцкуса. Его ответы во многом подтвердили мои предположения:

«– Он сам шел на крест, ему это требовалось. Он отказывался от предложений сделать персональную выставку, вспоминая, что его где-то когда-то критиковали.

– Снимать он любил больше, нежели показывать снятое. А если уж показывал, то доведя произведение до завершенности, вставив его в особую рамочку и т.д.

– Он обладал удивительной работоспособностью, мог трое суток буквально не вылезать из лаборатории, сделав то, что для всякого другого составляет месяц напряженной работы.

– Луцкус был гениальным фотографом, обладавшим абсолютным фотографическим слухом. Пожерскис, пожалуй, тоже гениален, но он снимает, как благополучный западный фотограф, не страдая. А Луцкуса всегда переполняли эмоции.

– Он очень жадно впитывал фотографическую информацию. Если ему попадалась какая-нибудь интересная фотокнига, он тут же всю ее от корки до корки переснимал для дальнейшего изучения.

– Сам он был конфликтным по природе человеком, однако удивительно умел сглаживать чужие конфликты. Если бы он был жив, то, уверен, никакого "восстания" молодых у нас в Литве не было бы.

– Луцкус был максималистом, он не хотел считаться с условиями, в которых мы находились. Однажды, когда в Вильнюс приехала Д. Мразкова из Праги с целью отобрать снимки для публикации, он принес ей, не посоветовавшись ни с кем из нас, совершенно "непроходимые" вещи, чем поставил и ее, и Общество в неловкое положение»[1].

Суждения Суткуса о своем коллеге и друге весьма показательны. Они проливают свет и на личность Луцкуса, и на обстоятельства, в которых проходила его жизнь. За последние годы мы стали как-то быстро забывать о совсем недавних временах и о том, как жилось тогда незаурядным и неуступчивым, не склонным к компромиссам людям. Каждый из нас, благоразумных, превосходно знал те границы, за которые нельзя было заходить в творчестве, в поступках, в суждениях. Мы были приучены терпеливо сносить любую, даже самую несправедливую критику и благодарить за нее, обещая впредь не повторять своих ошибок. Мы считали законом советоваться с начальством и не высовываться, пока не спросят. Мы знали правила общения с иностранцами, даже теми, которые представляют дружественные нам страны.

Становление молодой литовской фотографии происходило в трудную пору общественного застоя. Общество фотоискусства, созданное усилиями Суткуса и его соратников, было единственным в стране, и одно это уже казалось некоторым не в меру осторожным чиновникам подозрительным. Над снимками литовцев постоянно витали обвинения в разных – иногда серьезных, а порой и не очень – грехах: пессимизме, идеализации ручного труда, недостатке улыбающихся лиц, большом количестве стариков и старух, увлечении религиозной атрибутикой.

Спасением для литовских авторов было их тесное единство, а также обращение во всех работах к повседневной жизни простого, трудового народа. Суткус, проявляя тактическое мастерство руководителя и мудрость стратега, хорошо изучившего административно-командную систему, делал все, чтобы не давать недоброжелателям аргументы, которые можно было бы использовать против фотообщества. Будучи сам глубоким и тонким художником, он нередко в своих статьях и публичных выступлениях

[1] Интервью с фотохудожниками. 1980-е годы // Личный архив А.С. Вартанова.

брал на вооружение казенно-бюрократическую фразеологию. Он как бы признавал ту нередко несправедливую, а то и облыжную критику, которая выпадала в республике и за ее пределами на долю литовских фотографов. Во всяком случае Суткусу и другим руководителям Общества фотоискусства приходилось терпеливо выслушивать любые благоглупости, которые приходили в голову партийному или министерскому чиновнику.

Вспоминаю одну поездку в Вильнюс по просьбе Суткуса. Некое ответственное лицо было обеспокоено тем, что фотографы чаще, чем ему бы хотелось, используют широкоугольные объективы. Эта оптика, по его мнению, искажала высокий облик советского человека. Лицо было уже готово издать приказ о запрете пользоваться короткофокусной оптикой. Суткус вызвал меня, чтобы я сделал на общем собрании членов фотообщества доклад, в котором показал бы, что нет и быть не может жесткой связи между избранными фотохудожником выразительными средствами и образом запечатленного с их помощью человека.

Говоря другими словами, я должен был прочесть дремучему в вопросах искусства чиновнику лекцию об азбучных истинах вместо того, чтобы попросту указать ему на его элементарную неграмотность. Я привожу этот пример не только для того, чтобы лишний раз вспомнить трудные условия, в которых происходило становление литовской фотографии. Я хотел бы, кроме того, покаяться: не раз мне приходилось, понимая стратегические ходы Суткуса и желая им успеха, играть роли в написанных им сценариях, дабы кого-то ублажить, успокоить, отвлечь внимание. Все это делалось, как мы считали тогда (а я с какими-то небольшими оговорками и сегодня полагаю все эти компромиссы единственно возможными и фактически позволившими сохранить и даже упрочить достигнутое молодыми литовскими фотографами), во благо каждому.

Сегодня, снова обращаясь памятью к тем годам, я понимаю, что Луцкусу, человеку, чуждому каких-либо компромиссов, подобные «игры» с чиновниками ничего не давали. Он не был похож на фотографа-паиньку, раньше многих других увлекся и широкоугольником, и многими иными творческими приемами. И он не хотел подделываться ни под чьи вкусы, не намерен был «входить в положение», «учитывать ситуацию», «потерпеть, чтобы не стало всем еще хуже».

Л. Аннинский в своей книге «Солнце в ветвях: очерки литовской фотографии» уделяет немало страниц Луцкусу. Мне кажется, критику очень симпатичен этот фотограф. Хотя, добросовестно исполняя заказ Общества фотоискусства (оно издало в 1984 году эту превосходную книгу под грифом методического пособия: по существующим нелепым правилам Общество не обладало издательским правом, а посему могло выпускать

лишь рабочие материалы для своих нужд), критик в своем скрупулезном исследовании выстроил строгий, тщательный ранжир. Он мне чем-то напоминает ту групповую фотографию, о которой я говорил выше. Только вместо расположенной там в первом ряду десятки у него особо выделена пятерка. Его иерархия оказалась еще строже. И в ней также не оказалось места для Луцкуса. Он назван в книге «бунтарем». Аннинский уточняет: не бунтарь «против школы, но: бунтарь школы». Этим подчеркивается, что Луцкус начинал в лоне школы как один из ее создателей. А затем поставил под сомнение многие ее принципы. И – самое опасное для целостности школы – соблазнил своим примером (увлек эстетикой) молодых, пришедших к активному творчеству уже в 1970-е и 1980-е годы.

Думаю, рассказанное выше объясняет, почему имя Луцкуса постепенно исчезло со страниц официальных изданий, альманахов, каталогов и вместе с тем обретало все больший вес в разговорах фотографов между собой – в особенности тех, кого можно называть авангардистами.

До сих пор объяснение отхода Луцкуса от Общества фотоискусства я пытался найти в совокупности внешних обстоятельств: пресс административной системы, не признающей художественного инакомыслия, зыбкое положение Общества, которое лишь в строгом единстве рядов искало пути утверждения себя в республике, крутой, не знающий компромиссов характер Луцкуса… Но были, на мой взгляд, и объективные обстоятельства, в результате которых сделанное фотографом выглядело откровенной ересью, а сам он – неисправимым еретиком.

Что это за обстоятельства?

Напомню господствующие представления о фототворчестве той поры, когда зарождалась литовская фотография. В нашей стране (да и не только в ней) на волне происходящих общественных перемен особую ценность получила способность фотографии документально точно фиксировать реальность, рассказывать о происходящем вокруг, создавать на снимках живые картины жизни. Теоретики и критики ставили на первое место среди способностей фотографии ее репортажные возможности, восторгались снимками Анри Картье-Брессона и других репортеров «Магнума».

Литовская фотография привлекла всеобщее внимание прежде всего потому, что в годы, когда в Москве и других городах репортажная струя пошла явно на убыль, уступив место осторожно-официальной, сделанной чаще всего с помощью постановочных методов, в этой республике появилась группа молодых одаренных любителей, по-прежнему приверженных репортажному методу. Их снимки я бы назвал лирическим репортажем, в котором соединились вместе и журналистское наблюдение за жизнью,

и эмоциональный рассказ о своем народе, его древних обычаях, каждодневной жизни.

Литовская фотография оказалась внутренне близка многим фотографам, критикам, зрителям, воспитанным на традициях жизнеподобия и документализма. Как раз в это время и на западе, и у нас на основе исследования самой природы фотографии как способа фиксации действительности возобладала точка зрения, согласно которой документализм – самое главное достоинство светописи, ее неповторимая специфическая черта. Вслед за Кракауэром, который, рассмотрев историю двух русел развития мировой фотографии, реалистического и «формалистического», отдал безоговорочное предпочтение первому, мы уверенно и прочно встали на точку зрения фотографического жизнеподобия.

То, что в довоенную пору называлось художественной фотографией (в противовес документальной), было решительно отринуто, получив название «пикториальной», «салонной» светописи. Многие из нас фактически скинули со счетов все то, что выходило за пределы документальной фотографии. Не только зрители, но и критики разучились понимать фотографию, основанную на вымысле, на полете творческой фантазии автора.

Односторонность представлений о фотоискусстве становится совершенно очевидной: все замыкается на репортаже, на его радикальной, картье-брессоновской разновидности. Вдова Луцкуса дала мне любопытный документ – копию письма, написанного ее мужем Аннинскому по поводу прочтенной рукописи его будущей книги. Фотограф в нем замечает эту односторонность: «По существу, Вы отбрасываете (чтобы не сказать – “анафематствуете”) все виды фотографии, кроме репортажной или тесно связанной с этим жанром. Сама позиция “отлучений” и “канонизаций”, несомненно, близорука. В ответ напомню кое-какие факты и обстоятельства».

После этих слов следуют три страницы конкретных рассуждений, свидетельствующих о том, что Луцкус превосходно знает как историю фотографии, так и современные ее направления. Аннинский, как мы знаем, не прислушался к замечаниям Луцкуса, не убрал даже крайние, сразу же бросающиеся в глаза односторонности. Возможно, он сделал правильно: в противном случае ему нельзя было бы говорить о Луцкусе и его единомышленниках как о бунтарях. Пришлось бы всерьез разбираться, кто же на самом деле шагает «не в ногу»…

Парадокс Луцкуса состоит в том, что, с одной стороны, в альманахах, на выставках, в книгах и журналах мы почти не находим его работ, а с другой стороны, он все эти годы яростно, беспрерывно снимал – столько, будто имел силы не одного человека, а нескольких. Причем, в отличие от многих

своих коллег, которые мыслят отдельными произведениями-снимками, ненасытный Луцкус предпочитал большие, по сто–двести работ циклы.

В письме Л. Аннинскому Луцкус приводит в хронологическом порядке список своих циклов. Я воспроизведу его:

1. Пантомима (1970) – содержит около 200 работ;
2. Паневежский драмтеатр (1973) – снимки, сделанные на шести спектаклях знаменитого коллектива;
3. Мимы (1968–1971) – «Речь идет, – пишет автор, – не о пантомиме как таковой. Это – поведение человека. Альбом делался для себя, для самоконтроля. В него входят циклы "Взгляд на старинную фотографию", "Еда", "Двое", "Портреты и жанровые снимки"»;
4. Перевозка одичалых быков с острова Хиума на сушу (1972);
5. Родственники (1958–1987);
6. Коллеги (1961–1987);
7. Разговор о старинной фотографии (1969–1987);
8. Сладкое настроение (1975–1987);
9. Импровизируемая пантомима (1982);
10. День поминовения усопших (1980);
11. Репортажи из разных республик (1970–1982).

Фактически в приведенном списке дано название одиннадцати отдельных книг, каждая состоит из 100–200 снимков. Грустный парадокс ситуации заключается в том, что Луцкус при жизни не издал ни одного своего цикла. Он был в нашей фотографии, пожалуй, первым представителем концептуального искусства, в котором материал и его трактовка автором строго подчинены определенной, жестко проводимой концепции, нередко даже литературно выраженной творческой программе. При таком подходе к фотоискусству каждый снимок играет важную роль в целом, занимая в нем определенное строгим замыслом место. И вынуть снимок из концептуального ряда, а тем более перенести его в другой ряд, продиктованный иной концепцией, совершенно недопустимо.

Произведения концептуального искусства, как показывает опыт живописи и графики, имеющих тут гораздо большую, нежели фотография, традицию, чрезвычайно сложны для анализа. Находясь на грани между привычным творчеством и философским осмыслением действительности, работы концепт-художников или концепт-фотографов требуют от критика не только знания положенной в основу концепции (а она далеко не всегда объявляется автором), но и немалой фантазии для расшифровки сложной образной структуры этих произведений.

Нередко эти трактовки выглядят случайными догадками или же мыслями «по поводу»: концептуальное искусство при кажущейся жесткости

и однозначности на самом деле предполагает бесчисленное количество пониманий заложенного в нем смысла. При всей своей определенности концепт-творчество рассчитано на наше зрительское сотворчество.

Гораздо позднее, в 1999 году, когда эпоха цензуры ушла в далекое прошлое, на страницах журнала «Персона» Аннинский наконец опубликовал эссе, пронизанное не только симпатией к Луцкусу как к человеку, но и огромным уважением к нему как к «неутомимому мастеру-практику, мастеру-художнику», которому доступно видеть скрытые от глаз обывателя законы природы[1].

Концептуальная фотография как важная часть фотоавангарда принципиально отказывается от унифицированного, общего для разных художников выразительного языка. Достаточно даже сравнить Луцкуса с другими бунтарями литовской школы, которые идейно очень близки ему, – Шешкусом или Будвитисом, Пачесой или Бубелите, чтобы убедиться в этом. При сходстве общих принципов они все до неузнаваемости различны, даже противоположны по используемым средствам.

Особенность Луцкуса среди других концептуалистов состоит в том, что он, воспитанный в лоне репортажной фотографии, остался верен ей и в своих художественных поисках. Поскольку в творчестве концептуалистов натура обычно выступает в подчиненном воле художника виде, репортаж как метод оказывается чаще всего отброшенным в сторону. Реальность (если она и присутствует) строго аранжирована, лишена признаков повседневности, непричесанности.

По-иному у Луцкуса. Материалом для большинства его циклов, преследующих строго концептуальную цель, служит зафиксированная камерой бытовая жизнь. Мы видим тех же героев, что и на снимках других литовских фотографов: крестьян, занятых своим нелегким трудом, озабоченных домашними делами или же находящихся в праздности, детей литовских городов, просто случайных прохожих на улицах и площадях.

Если не знать и не задумываться относительно авторской концепции, то подобного рода луцкусовские репортажи ничем не отличаются от того, что делали и делают его коллеги – участники той памятной выставки девяти в Москве: Суткус, Кунчюс, Ракаускас.

Репортажная подлинность многих работ Луцкуса позволяет им жить собственной жизнью вне концептуального целого. Поскольку некоторые из этих снимков были известны со времени выставки 1969 года, то иногда кажется, будто автор приспособил свои ранние репортажи

[1] *Аннинский Л.* Бунтарь // Персона. 1999. № 11: URL: https://www.photographer.ru/events/afisha/3793.htm (дата обращения: 11.08.2018).

к концептуальным циклам, возникшим намного позже. Во всяком случае хронология, которую сообщает сам фотограф в своем письме к Аннинскому, подтверждает справедливость подобной догадки.

Надо заметить, что ранние из этих репортажей отмечены тем мягким лиризмом, который характерен для всей литовской школы на ее раннем этапе.

В репортажах второй половины 1960-х годов Луцкус проявляет себя тонким психологом. Он раскрывает свои темы нередко не прямым, а косвенным ходом, опосредованно. И тогда мимолетные зарисовки, касающиеся, казалось бы, сиюминутной частной жизни случайно попавших в поле зрения объектива людей, начинают звучать глубоким и тонким рассказом об их внутренней жизни. Напомню в связи с этим некоторые работы, опубликованные еще в каталоге «9 фотографов Литвы» в 1969 году: «Девочка», «Капли», «Молодость».

В ранних своих работах Луцкус был приверженцем многих фотографических ценностей, которые смело можно назвать традиционными. Он, как и подавляющее большинство его коллег, обращал внимание на то, что можно было эффектно подать (скажем, пышные женские волосы или залитое каплями дождя окно, через которое виден чуть смазанный абрис лица). Он замечательно точно и нестандартно выстраивал композицию. Это свидетельствует о том, что занятия в Каунасской художественной школе не прошли даром для молодого фотографа. Однако знание композиции, присущей живописи, обогащено у него теми возможностями, которые таятся в фотографической оптике. Она обостряет композиционное решение, придает ему своеобразие и неповторимость. Аннинский выделяет такие характерные для Луцкуса композиционные приемы: «Если на первом плане – лицо, то на втором какой-нибудь сюжет (дама с собачкой изрядного размера), с лицом первого плана прямо не связанный. Мир расчленен. Если идут двое, то фон “разрезан” на “клеточки”. Ты можешь прыгнуть, но и в воздухе угодишь в квадрат “фона”, который подстерегает тебя везде. Расщепление, расслоение бытия – вот главная драма, которая мучает Луцкуса»[1]. Если бы мне довелось преподавать фотографическую композицию, то, пожалуй, нельзя было бы найти лучшего примера на тему традиции и новаторства в фотокомпозиции.

Вместе с тем в фотографии нередко можно заметить стремление выстроить безупречную композицию, на что обычно уходят все силы автора – а вместе с ними уходит и пульсация живой жизни на снимке.

[1] *Аннинский Л.* Бунтарь // Персона. 1999. № 11: URL: https://www.photographer.ru/events/afisha/3793.htm (дата обращения: 11.08.2018).

У раннего Луцкуса никогда не встретишь излишне «вылизанной», рационально построенной композиции (то, что иногда бывало у некоторых его коллег по «девятке»: В. Бутырина, А. Мацияускаса, М. Баранаускаса). Он умеет ее немного «загрязнить», якобы в снимке сохранилось неподстроенное, репортажное начало.

Он замечательно владел традиционными формами фотографии. Это важно подчеркнуть. Ведь те, кто не принимает Луцкуса последних десяти–пятнадцати лет и не знают, с чего он начинал, могут с пренебрежением сказать: «Эка невидаль, человек берет старые снимки из дедушкиного альбома, вырезает из них фигурки, подкрашивает, монтирует – и все это выдает за произведение фотоискусства. Такое может сделать любой, даже тот, кто в жизни не брал в руки камеру!»

То же самое, помнится, говорили в адрес новаторов живописи XX века, отказавшихся от привычного жизнеподобия. Их тоже упрекали в незнании основ ремесла, в неумении хорошо рисовать, строить грамотную композицию, создавать завершенные произведения. Должно было пройти немало времени, чтобы непривычный язык их полотен стал если не понятным, то во всяком случае терпимым аудиторией. Возникло стремление вникнуть в присущий им образный строй, расшифровать их метафорику. А тут подоспело и более глубокое знание художников: выяснилось вдруг, что «пачкуны», которые, казалось бы, делают то, что может каждый, обладают изумительным мастерством рисования, замечательно чувствуют колорит, владеют всем арсеналом искусства живописи. Стало ясно, что их эстетика продиктована не творческим бессилием, не отсутствием художественного дарования, а стремлением развить искусство дальше, идти в неведомое, поступаясь достигнутым, рискуя, экспериментируя.

В фотографии, как показывает опыт, происходят в чем-то сходные процессы. Не только Луцкус, не только его последователи – молодые литовские бунтари, но и очень многие даровитые фотографы во всем мире сошли с прямой и укатанной дороги жизнеподобной фотографии, увлекшись разными формами авангардного творчества.

Среди других авангардистов Луцкус выделяется тем, что его фотоэксперимент ведется на основе репортажной фотографии. Это, с одной стороны, облегчает людям, впервые встречающимся с фотоавангардом, восприятие конкретных снимков. С другой же стороны, это самое качество, напротив, затрудняет положение зрителя, так как требует от него умения отвлечься от репортажно зафиксированного момента, увидеть в нем некий выходящий за пределы данности смысл.

Фотографический репортаж беспредельно многолик. Даже как теоретическое понятие, как термин он тоже неоднозначен. Репортажем

мы называем один из жанров фотожурналистики: это снимки журналиста с камерой о событии, свидетелем которого он был. Репортажем мы называем также метод, каким сделаны снимки, – в отличие от постановки, без какого- либо вмешательства, снимающего в происходящее перед камерой. Репортажным методом снятую фотографию иногда называют прямой, не аранжированной и т.д. Названий может быть много, но все они призваны обозначить главную, родовую суть репортажа как формы непосредственного контакта человека с камерой, с одной стороны, и куска не инсценированной действительности, с другой.

Репортажный метод у разных фотографов может выглядеть совершенно по-разному. Даже с точки зрения характера контакта может быть несколько принципиально разных позиций. Первая из них состоит в том, что репортер не входит в контакт с людьми и событиями, оказавшимися перед объективом его камеры. Он сознательно остается ими незамеченным, работая по принципу скрытой камеры.

Второй тип контакта – связь между снимающим и снимаемым, но связь достаточно далекая. Человек с камерой старается не нарушить естественности происходящего, пользуется минимально необходимыми техническими средствами (освещение, аппаратура), чтобы не вспугнуть снимаемых, сохранив аутентичность событий.

Если в прежнее время один вид человека с камерой заставлял всех вокруг окаменеть и застыть в деланных, искусственных позах, то с ростом общей культуры и развитием экранных медиа (что в 1970–1980-е было заметно по телевизионным репортажам, а в наши дни – по интернет-творчеству) люди обретают способность не очень обращать внимание на съемочный аппарат, оставаться самими собой, заниматься своим привычным делом.

И есть, наконец, третий этап контакта во время репортажа. Это откровенный контакт, когда и снимающий, и снимаемый не только знают о съемке, но и вместе создают эту съемку. Если рассматривать репортаж как объективное свидетельство о происходящем, то такая съемка может поведать лишь о самом контакте. Говоря иными словами, репортаж теряет свое значение как рассказ о каком-то общественно важном событии, о том, что интересно как информационное сообщение значительному числу людей.

Зато он приобретает характер свидетельства иного рода. Он позволяет фотографу, если он обладает определенными коммуникативными качествами, режиссерским дарованием, человеческим обаянием и еще чем-то, что настолько непостижимо, что даже не имеет еще словесного

обозначения, – раскрывать людей с такой стороны, с какой, возможно, они даже сами себя не знают.

Внимательно просмотрев репортажные снимки Луцкуса, можно определить, каким из трех приемов-методов он пользуется всякий раз. Я обратил внимание, что эффектами скрытой камеры он пользуется крайне редко, скорее уж использует возможности так называемой привычной камеры, когда снимаемые люди, привыкнув к соседству с фотографом, попросту перестают его замечать.

И еще: наиболее часто третий, самый выразительный для него метод, Луцкус применяет в случаях, когда имеет дело с близкими друзьями. Я думаю, что это необходимое качество – внутренняя близость, раскованность во время съемки, многолетнее знание своих героев – было побудительным для Луцкуса, когда он в своем самом старом, начатом в четырнадцатилетнем возрасте цикле «Родственники» в какое-то время сделал поворот в сторону игрового начала. Решающим здесь, мне кажется, стал его «Автопортрет с матерью», где игровое начало отчетливо прослеживается в поведении обоих участников съемки. В работе этой намечена программа, которая затем воплотилась в лучших поздних снимках из цикла «Родственники». Этот цикл попал в один из последних альманахов «Литовская фотография» и на большую выставку, организованную в Москве.

О «Родственниках», поскольку они стали чуть ли не первыми после долгого перерыва произведениями Луцкуса, обнародованными автором, было немало споров. Преобладающим было разочарованное недоумение по поводу того, как исполнены эти снимки. Они стали доступны для широкой публики в начале 1980-х годов (шестой альманах «Литовская фотография» вышел в 1981 году), в пору наивысшего цветения нашего застоя. В это время во всем, в том числе и в фотографии, вошли в силу помпезность, богатство, невероятный шик: пышными, лощеными, великолепными снимками старались перещеголять друг друга многие наши мастера. И вдруг рядом с этими экспонатами выставок появляются шокирующие луцкусовские «Родственники». Бедные люди из деревни, плохо одетые, небритые, сидят, о чем-то толкуют, едят нехитрую еду, разложенную нередко на бумаге, пьют из граненых стаканов и трехлитровых банок. Столы без скатертей, стулья железные, вокруг убогая обстановка. Все это подано совершенно естественно, без драматизации и без любования. Создается впечатление, что и герои снимков, и их родственник фотограф не видят в происходящем ничего из ряда вон выходящего.

В самом деле, простодушные родичи Луцкуса живут на снимках своей естественной, иногда веселой жизнью. Это, судя по всему, простые и хорошие люди: сегодня, когда у нас все чаще стали задумываться о таких

прозаических обстоятельствах существования, как прожиточный минимум, черта бедности, снимки Луцкуса становятся важным социальным свидетельством. Я сказал «социальным», а не «социально-художественным», потому что второй термин, примененный без всяких оговорок, мог бы ввести читателя в заблуждение.

Даже невооруженному глазу видна сознательная эстетическая позиция Луцкуса – активная деэстетизация показываемого. Самое прозаическое, бедное, даже нищенское существование человека может при желании фотографа обрести эстетический оттенок. История фотографии знает немало таких примеров; самый яркий из них – съемки американских фотографов в годы великой депрессии 1929–1933 годов, показывающие бедственное положение фермеров.

Луцкус в своих репортажах о жизни родственников фотографическими средствами подчеркивает скудость их существования. Их некрасивую жизнь он снимает некрасиво. Снимает «в лоб», без всякой выдумки, будто внезапно разучившись самым элементарным основам своего ремесла. Подобное решение не может оставить зрителей равнодушными: снимки явно выпадают из контекста произведений в альманахе или на выставке и требуют объяснения. Рассматривая снимки, начинаешь искать объяснения их фотографической форме. Понимаешь, что тут заключен какой-то вызов автора, но какой? На чем он основан?

Есть разные объяснения, в том числе и те, что основываются на некоторых высказываниях самого Луцкуса. Я не склонен им безоговорочно доверять. Не только потому, что фотограф нередко, как указывают имевшие с ним дело критики, противоречил сам себе, опровергая сегодня сказанное вчера. Луцкус, кроме того, так часто находился во власти своих творческих фантазий, а то и развиваемых концепций, что мог иной раз желаемое выдать за действительное. Я бы хотел найти какое-то объективное, извлеченное из самих снимков объяснение им.

**Андрей Карелин**
**Подаяние**. 1870–1880-е

И снова моя мысль обращается к истории этой темы в фотографии.

Вспоминаю «живописных» нищих у знаменитого сто лет тому назад А. Карелина («Подаяние», «Бродячие певцы»). Умом понимаю, что это, возможно, действительно несчастные люди, но глаз отказывается соглашаться. Снимки кажутся наивной инсценировкой, представлением ряженых – хотя, как известно, это постановочная фотография с участием реальных нищих. Однако тщательность и блеск фотографической «подачи» реальных людей оборачивается утратой ощущения подлинности, правдивости произведения.

Можно представить себе, что родственники Луцкуса предпочли бы, чтобы тот польстил им, показав приукрашенными. Опыт общения с массовыми реципиентами искусства показывает, что они по большей части не признают реализма, когда речь заходит о показе бедности, трудностей жизни, неурядиц существования. Им этого всего с лихвой хватает в жизни, в искусстве же хочется отдыха и красоты.

Впрочем, Луцкус все это знает лучше других – недаром из этого он исходит, работая со старой фотографией. Но здесь – другое. Здесь близкие ему люди, родичи, которых не хочется обманывать, создавая у них ложные иллюзии. Хочется найти форму, адекватную содержанию. Хочется отказаться от красоты во имя суровой правды.

У меня цикл «Родственники», о котором в письме к Аннинскому сам Луцкус высказался весьма пренебрежительно («ничего новаторского, ничего особенного, разноплановая пестрая съемка»), вызывает щемящее чувство. И хорошо, что там нет ничего особенного, способного удивить. Поражает здесь не новаторское, а беспредельно правдивое. Сражает подлинность в показе этих людей, открывшаяся близкому им человеку.

При встрече с жизненным материалом, который заставляет обычно иронически настроенного Луцкуса забыть о своем скептицизме, он переживает кризис эстетических средств воплощения темы. Луцкус ощущает несовершенство своей музы, приходит, как мне кажется, к идее бессилия искусства в определенных случаях жизни. Такой итог эстетической эволюции отнюдь не уникален. Многие крупные художники в разных видах искусства испытывали это ощущение.

Вспоминаю снимки А. Суткуса. Он показывал мне в самом начале 1970-х годов цикл работ, в которых сельские строители были представлены столь же безыскусно, как и родственники Луцкуса. Здесь тоже было ощущение, что совесть талантливого фотохудожника оказалась сильнее, нежели его привычная тяга к красоте. Я, помнится, написал об этой серии восторженную статью, которая должна была быть напечатана в журнале на литовском языке. Кажется, статья кому-то не понравилась, и этот кто-то посоветовал Суткусу не очень-то показывать свои «несовершенные»,

«унижающие советского человека» снимки. В это время уже разворачивалась кампания по объявлению всего нашего образцовым: «образцовый город», «образцовые» люди…

То, что благоразумный Суткус похоронил в своих творческих архивах, мятежный и дерзкий Луцкус взял, да и вынес на суд зрителей. Правда, сделал он это на десять лет позже, но разве начало 1980-х было более благоприятно для подобного шага, нежели начало 1970-х?!

На одном снимке Луцкус изображен в полной туристской (и одновременно фотографической) амуниции сидящим на лошади с аппаратом в руках. Снимок – символ тех путешествий, которые проделал за свою недолгую жизнь мастер. Удивительное дело: философ, экспериментатор, страстный книгочей – все эти увлечения, казалось бы, склоняют человека сидеть дома, неспешно размышлять, заниматься самосозерцанием и художественными поисками в лаборатории – ан нет, он вставал, собирался и по собственной воле отправлялся за тридевять земель, оставив за спиной все свое и соблазнившись чужим.

Ему помогала в этих путешествиях мудрая национальная политика Суткуса: понимая, что литовской фотографии, при всех ее успехах, нельзя замыкаться в тесных пределах небольшой республики, он часто устраивал выставки авторов из других мест и при любом случае посылал в творческие командировки членов Общества. Благо всегда находились для этого и формальные поводы.

Луцкус, который, как я говорил, не участвовал в жизни Общества, от командировок не отказывался никогда. Охота к перемене мест, желание повидать другую, незнакомую жизнь гнали его из дома. Крепкий, неприхотливый, выносливый, он будто рожден был для долгих путешествий. Недаром критики после первого знакомства с ним выделили его из всех и по физическим параметрам: одному он напоминал бывалого моряка, другому – боксера.

Где только ни побывал Луцкус: в Эстонии и Башкирии, Грузии и Украине, Армении и Белоруссии, Азербайджане. И отовсюду привозил в великом множестве отснятые катушки пленок. В путешествиях фотографа привлекало все: и не похожая на родную Литву природа, иная светотональная среда, новые людские типажи и, конечно же, несхожий, своеобразный быт.

Луцкус умел удивляться и свое удивление передавал в сделанных в разных местах снимках. В закавказских республиках он удивлен открытостью людей, их южным темпераментом, способностью проводить большую часть жизни на улице, среди родных, друзей, соседей. Здешние жители понравились Луцкусу природным артистизмом, непосредственностью,

умением легко и просто вступать в контакт. Он вторгался со своей камерой в их повседневную жизнь, ничуть не вызывая этим вторжением паники или желания позировать. Люди продолжали жить своей шумной, кажущейся на посторонний взгляд чрезмерной, утомительной жизнью.

Мне доводилось не раз видеть снимки фотографов, впервые попавших в Закавказье и не способных унять свое удивление. Они обращали объективы своих камер к тем сторонам кавказской жизни, которые сразу же бросаются в глаза. Получалось эффектно, даже забавно, будто тебе рассказали сразу множество смешных кавказских анекдотов. Но это был очень уж внешний путь постижения нации, ее жизни и духа. При этом ухватывалась лежащая на поверхности экзотика и проходила мимо подлинная жизнь.

Если внимательно рассматривать снимки Луцкуса, то в них можно найти и внешние, хорошо знакомые даже тем, кто никогда не бывал на Кавказе черты их жизни: громадные кепки-аэродромы грузинских мужчин любого возраста, любовь к неспешным уличным беседам, страсть к разного рода декорациям. И все же подобные черточки, занятные сами по себе, не представляют для автора снимков главной цели, ради которой он поднял камеру и нажал на спуск.

Его интересует, как и в цикле «Родственники», сама пружина народной жизни, те невидимые внутренние побуждения, которые проявляются во внешних, столь легко узнаваемых формах. Снимая в других республиках, Луцкус не придерживается формулы, согласно которой гость должен говорить хозяевам лишь слова благодарности и комплименты. Умея легко сходиться с людьми, он очень скоро начинает понимать их истинные заботы – и с этого момента уже рассказывает об увиденном как свой. И снова: никто ему не позирует, не старается показаться лучше, чем есть на самом деле. Яркое южное солнце, правда, делает снимки более живописными, нежели те, что показывают литовских родичей.

Это качество – большее количество светотональных контрастов, определенный драматизм фотографического повествования – характерно для всех снимков, сделанных во время путешествий. Я думал над объяснением этого феномена и не смог прийти к определенному выводу. Почему Луцкус, до того работавший в сдержанной, даже иногда скупой манере, тут будто выпускает вожжи и позволяет коням своего темперамента скакать галопом?

Видимо, сказались одновременно несколько обстоятельств. Прежде всего, новизна впечатлений, которая, как известно, заставляет сердце биться чаще и видеть происходящее в чуть повышенном регистре. Во-вторых, полагаю, дал себя знать и статус путешественника, который

обязан не пропустить все необычное, привлекающее внимание, выходящее за рамки обыденного. В-третьих, наконец, все места, где побывал Луцкус, – это по сравнению с Литвой все же юг, а на юге, как известно, жизнь протекает быстрее и выглядит драматичнее.

При том что фотографические результаты всякого путешествия – это осколки того зеркала, каким является человеческая память, и нет времени и сил, чтобы вдали от дома выстраивать тщательно композицию и задумываться над красотой отдельного кадра, многие из снимков цикла отличаются неожиданными находками в этой области.

Молодой Луцкус демонстрировал не по годам зрелое мастерство в создании сложного и многозначного равновесия в снимке. Во время поездок его стали увлекать иные цели. Он во многих случаях ищет неустойчивое, динамическое равновесие. Отказываясь от центра притяжения сил в снимке, разбрасывая многие важные детали по периферии изображения, он вместе с тем удерживает композицию от распада, находя некие силы, собирающие части воедино.

Некоторые его работы производят впечатление тем, что сам фотограф обычно отрицал в своем творчестве, – красотой. Про подобные снимки можно сказать термином, понятным каждому, кто снимает, – выставочный. Хоть Луцкус, исходя из своих принципов, мыслил большими циклами-сериями, однако и отдельные части-произведения оказываются способными существовать самостоятельно.

Поездки стали для фотохудожника полигоном поисков не только в области освещения, композиции, красоты. Его волновали также и вопросы фотографической экспрессии. В отдельных снимках, сделанных в разных местах (там, где мы видим людей, яростно отплясывающих или же исполняющих цирковые трюки, или подковывающих непокорную лошадь), заметно стремление автора решить эту задачу. Однако в полной мере она воплощена в большой съемке на острове Хиума.

Необычность материала увлекла фотографа сразу же. Эстонские крестьяне весной завозят на остров бычков и оставляют их пастись на воле до глубокой осени. За эти месяцы животные успевают порядком одичать, поэтому их отлов и транспортировка превращаются в нелегкое дело.

Луцкуса привлекло в этой съемке многое: напряжение людских и бычьих тел, контраст фактур (вода, земля, валуны, небо, дерево лодок), неожиданная противоположность направлений движения, сложные ракурсы. Но и здесь, в суровой и напряженной композиции большинства снимков, фотограф находит вдруг деталь-паузу, контрастирующую со всем, что происходит рядом, – скажем, поджавшую хвост, не знающую куда деться в этой кутерьме белую собаку на переднем плане.

Как истый путешественник, Луцкус считал себя вправе выполнять и некоторые этнографические обязанности. В поездках он изучал человеческие типы, столь резко отличающиеся в зависимости от национальности и мест обитания. Люди для фотографа, как и положено, являлись главным, во имя чего он оставлял свой дом и отправлялся в дорогу. Однако в некоторых случаях его привлекала возможность отделить людей от событий, в которых они участвуют, забыть о репортажном интересе к движению времени, остановить его, сосредоточив свой взгляд на человеке, его лице.

И снова мы встречаемся с очередной загадкой в творчестве этого фотографа. Поколенные портреты стоящих на белом фоне людей кажутся не то обязательными научными штудиями находящегося в экспедиции этнографа, не то съемками пилигримов для какого-нибудь иммиграционного ведомства. Люди с котомками, перекинутыми через плечо, со всей серьезностью смотрят в глазок камеры, будто желая доказать, что вполне достойны доверия.

Я не знаю в точности замысла этих работ, о них ничего не сказано в материалах, оставшихся в архиве Луцкуса, однако они занимают важное и весьма определенное место в эволюции воззрений фотографа. Именно здесь началось движение мастера в сторону старой фотографии с однозначностью поставленных перед снимаемыми задач. Люди, оказавшиеся перед камерой, четко выполняют задание: они показывают себя так, чтобы быть с максимальной точностью идентифицированными. Так и просится под этими снимками строгая подпись: такой-то и такой-то, стольких-то лет, уроженец такого-то места.

Луцкус, думаю, не случайно выбирал для своих съемок людей, в облике которых недостаточно явственно звучит наше время: действительно, глядя на них, можно предположить, что снимки эти были сделаны сто лет назад, причем необязательно в наших краях.

И, кроме того, движение в избранном мастером направлении чувствуется еще в одном. В этих съемках все обставлено так, что роль личности фотографа сведена к минимуму. Он здесь фактически нужен лишь для того, чтобы нажать на кнопку спуска: все остальное предельно формализовано и заранее определено.

Лукавство Луцкуса состоит в том, что свое неучастие в процессе фотографирования людей он, как мы догадываемся, разыгрывает. Если в пору наших предков подобная фиксирующая фотография была привычным делом и не требовала никаких творческих усилий, то теперь такие условия сохраняются разве что в тех ателье, где мы снимаемся для документов. У Луцкуса, конечно, съемка становится результатом определенного

сотрудничества со снимаемыми, которые заранее согласились участвовать в творимом фотографом произведении.

Продолжая дальше свою идею обезличивания фототворчества, Луцкус делает несколько любопытнейших снимков, которые в еще большей мере выводят фотографа из активного процесса созидания. Он снимает в одном масштабе и печатает очень крупно «в обрез» снятые строго анфас лица, варьируя лишь количество клеточек-лиц на одном отпечатке. Тут уж, действительно, вся работа могла бы быть передоверена фотороботу-автомату, который бы хладнокровно запечатлевал одного за другим подходящих к нему людей, а затем составлял те или иные «наборы» лиц.

Среди этих снимков, в особенности когда Луцкус печатает их крупно, «соло», есть очень выразительные, изборожденные глубокими морщинами, выдающими груз прожитых лет, они становятся обобщенным рассказом о Человеке, чем-то напоминающем замысел Эдварда Стейхена в его знаменитой экспозиции «Род человеческий» (1955, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Но все же, полагаю, главным замыслом автора было не выделение частей, но утверждение целого. Этой именно дорогой он шел к своей цели: к творчеству, где фотограф сам не снимает, но лишь использует в создании произведений снятое другими.

Появление на последних выставках цикла «Разговор о старинной фотографии» было воспринято с интересом, но по-разному интерпретировано. Одни к работам Луцкуса отнеслись как к шутке, забаве мастера, который в краткие минуты отдыха от съемок порылся в альбомах, сохранившихся в семейном архиве, и извлек оттуда кое-что для показа.

Другие поняли намерения фотографа сыграть на бытующей моде на разного рода «ретро», в данном случае – на ретро-снимки, показывающие наших ретро-предков и их ретро-вкусы.

Третьи решили, что Луцкус, увлекшийся было вслед за многими своими коллегами монтажной фотографией, решил заняться и выклейной, коллажной ее разновидностью, взяв для этой цели такой необычный и одновременно эффектный материал, как старая фотография. Четвертые усмотрели в этих снимках ностальгическую тоску по ушедшим временам, чуть ли не своеобразную критику нынешней технической эры.

Не стану перечислять все мнения и мысли, которые звучали в оценках выставок, на которых появился этот цикл Луцкуса. К сожалению, реже всего можно было встретить понимание истинных целей, которые ставил перед собой фотограф. Может быть, этому мешало незнание пути, каким автор пришел к старинной фотографии, а может быть, и отсутствие столь необходимого для подобных концептуальных снимков текста – декларации творческих намерений.

Впрочем, даже те немногие, кто знал о принципиальной подоплеке этих работ, не всегда оценивали их по достоинству. Суткус в разговоре со мной сказал с уверенностью, что не старой фотографией, по его мнению, войдет Луцкус в историю, так как тут творчества мало. Я не стал с ним спорить: трудно рассчитывать, чтобы человек, всю жизнь исповедующий веру жизнеподобного творчества, по достоинству оценил поиски в области концептуализма.

Цикл, посвященный старинной фотографии, у Луцкуса весьма разнообразен по характеру работы с исходным материалом. Наивно было бы думать, что Луцкус ограничивается простым воспроизведением старых снимков. Он кропотливо работает с ними и подчас полностью переосмысливает полученное от предков. Очень часто он монтирует разные фотографии, сведя на одну плоскость два или несколько изображений, взятых со старых снимков. При этом, варьируя масштаб, плотность, расположение используемых фрагментов, он направляет наше восприятие целого, в столкновении частей определяет их прежде скрытый смысл.

Нередко в этих монтажах, где существует «верх» и «низ», части читаются как внешнее и внутреннее, мнимое и подлинное, сущее и мыслимое. Иногда даже в этих «этажах» изображений можно узреть отношения разорванных во времени событий по принципу: что было – что стало.

Бывало, для выражения той или иной мысли Луцкусу не хватало старых фотографий, и он включал в них специально доснятые с этой целью изображения. Еще смелее монтировал фотохудожник, когда брал голову со старой фотографии и соединял ее с телом, снятым много позже.

От курьезов и милых, вызывающих мягкую улыбку сопоставлений Луцкус постепенно переходил к серьезным, подчас даже имеющим общественно-политическую окраску темам. Чем дальше углублялся фотограф в казавшуюся на первых порах милой забавой игру со старыми снимками, тем больше возможностей в постижении глубинных тем открывалось здесь.

Работа со старинной фотографией дала очень много Луцкусу. На ее примере он понял границы семантики изображений, тесно привязанных к определенному историческому времени, ощутил возможности их раздвигать. Стало очевидным, что чужое, подчиненное воле художника, становится своим, что оно работает в нужном ему направлении.

Поэтому, видимо, так уверенно зазвучал голос художника, обогащенного работой над старой фотографией, когда он перешел к самому, наверное, сложному виду творчества, основанному на свободном полете фантазии. Тут уж сочетаемые в некое целое изображения брались из самых разных источников: и из старых снимков, и из сделанных сегодня,

и из репродукций классических полотен художников-живописцев, и с изданных массовым тиражом почтовых открыток.

Произошли изменения и в технике фотомонтажа. Теперь Луцкус стал не накладывать жестко одно изображение поверх другого, но как бы вживлять его таким образом, что сквозь верхнее просвечивает нижнее. Получалось нечто вроде наплыва. От этого возникало ощущение некоторой нереальной, сказочной фактуры изображения: будто мы видим наяву грезы и сны, в которых все абсолютно достоверно и вместе с тем зыбко, призрачно.

Не стану уверять, будто я до конца понимаю смысл каждой из этих работ. Некоторые образы и символы требуют зрительских творческих усилий: скажем, лицо немолодого мужчины, данное во весь кадр, под носом у которого вместо рта вживлено светлое изображение младенца, сидящего в тазике. Тазик по форме и размерам очень похож на губы, ребенок тем самым оказывается как бы сидящим во рту. Для того чтобы до конца расшифровать потаенный смысл изображения, необходимо, очевидно, обратиться к фрейдовской символике. Впрочем, и без попытки искать разгадку можно сказать, что работа, как и многое другие, завораживает своей необычностью и странной красотой.

Некоторые из поздних работ фотохудожника фактически переходят грань, отделяющую фотографию от изобразительного искусства. Создается впечатление, что Луцкус, пришедший когда-то к светописи от изучения живописного искусства, решил вернуться в лоно своей альма матер. В современном изобразительном искусстве видное место занимает направление, в котором произведения создаются в том числе и с помощью фотографической техники, которая активно соседствует с тушью, черной акварелью, аэрографом и другими привычными средствами станковой графики. Некоторые работы Луцкуса, будучи от начала и до конца фотографическими, создают ощущение, будто во время работы над ними он пользовался кистью (как, например, это делали некоторые фотографы в начале века, нанося мазки на стеклянные негативы тех лет). Фактура этих снимков столь сложна и загадочна, что только внимательное рассмотрение крупно напечатанных оригиналов позволяет сделать окончательные выводы о происхождении того или иного художественного решения.

Поздние композиции Луцкуса, очень трудоемкие и кропотливые по исполнению, притягивают к себе, даже если не открывается сразу же их смысл. Они воздействуют на человека, как хорошая музыка: хочется слушать вновь и вновь, и с каждым разом проникать все глубже к ее основе, понимая, что она неисчерпаема.

Сегодня Луцкус приходит к зрителям и, уверен, находит горячих приверженцев своего творчества. Так случилось, что и у других ищущих натур последнего времени возникла острая неудовлетворенность одномерным представлением о фотографии и ее возможностях. В разных местах нашей страны работают фотохудожники, обнаруживающие в светописи ранее неведомый эстетический потенциал. Опыт Луцкуса, который около полувека назад встал на путь художественного эксперимента и сумел многого достичь, чрезвычайно важен. Но важен он также и для тех, кто продолжает сохранять верность фотографическому правдоподобию. Луцкус, принадлежа к поколению создателей литовской фотографической школы, сумел органически соединить два, казалось бы, противоположных начала: достовернейший документ и самый дерзкий вымысел.

С тех пор прошло уже много лет, изменились название страны и ее очертания, изменился весь общественный уклад, произошли технические революции. Трансформировались представления о гуманитарной науке и искусстве. Многие споры, многие вопросы, казавшиеся краеугольными, утратили былую остроту. Но свое время успешно пережили оба направления отечественной фотошколы – документальная, репортажная и художественная, зрелищно-игровая фотография. Достижения обоих направлений составляют неотъемлемую часть отечественной и мировой истории светописи. Более того, появление цифровых технологий превратило фотографию доцифрового периода в своего рода классику. Искусство в очередной раз продемонстрировало относительность любых градаций и противопоставлений, важность динамических процессов, определяющих как развитие эстетики разных искусств, так и наше восприятие их эстетики.

Сегодня уже никто не будет ломать копья, сражаясь за признание фотографии особой разновидностью искусства – то, что фотография – искусство, ясно даже самому массовому зрителю. Так же, как и ценности постановочной, смоделированной фотографии тоже не нужно никому доказывать. Эта ценность не вызывает сомнений, как и высокая ценность документальности. Никого уже не смутишь выражениями «эстетика документальности» или «эстетика фотографии». Оставаясь значимой составляющей нашей повседневности, фотография все сильнее завоевывает популярность как массовый, общедоступный вид творчества. Развивается направление стилизации старинной фотографии и делает свои первые шаги «фотография мобильного телефона». Есть все основания предполагать, что сегодня мы находимся в начале новой эры фотоискусства, которое нас еще неоднократно удивит, поставит перед новыми проблемами и предложит новые темы для научных дискуссий.

Научное издание

Вартанов Анри Суренович

Очерки эстетики фотографии доцифрового периода

Редактор
Н.А. Борисовская
Корректор
Г.А. Мещерякова
Оформление:
И.Б. Трофимов
Компьютерная верстка:
Н.В. Мелкова

Подписано в печать 26.11.2018
Формат 60×88 1/16
Уч.-изд.л. 13,5. Усл.-печ. л. 13,5
Гарнитура PT Serif Pro
Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5