

Екатерина Викулина

# Тело власти и власть тела

Журнальная фотография оттепели



Образы телесного, проявившие себя посредством фотографии, помогают рассмотреть культуру оттепели, а также происходившие в это время в советском социуме перемены.

18+

# Екатерина Викулина Тело власти и власть тела. Журнальная фотография оттепели

[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=73145598](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=73145598)

*Тело власти и власть тела. Журнальная фотография оттепели:  
Новое литературное обозрение; Москва; 2025  
ISBN 978-5-4448-2907-3*

## Аннотация

Как в эпоху оттепели менялись представления о теле – и что об этом рассказывает фотография? Какими в объективе эпохи представляли Хрущев и Эйзенхауэр? Как на страницах периодики создавалась советская космическая одиссея? Екатерина Викулина рассматривает телесные нормы, связанные с трудом, здоровьем, возрастом, гендером и этнической принадлежностью на материале журналов «Огонек», «Советское фото», «Здоровье», «Физкультура и спорт» и других изданий. Фотографии 1950–1960-х годов становятся отражением сразу двух трансформаций: с одной стороны, визуального языка, связанного с телом, а с другой – идеологии и культуры советского общества. В аналитическом фокусе этой книги – репрезентация власти, героические и повседневные тела, обнаженная натура и

травмы войны. Екатерина Викулина – культуролог, искусствовед, специалист по советской визуальной культуре.

# Содержание

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| Введение                                                                 | 6  |
| Благодарности                                                            | 19 |
| Глава первая                                                             | 22 |
| Общие тенденции: взгляд и тело в<br>эстетической парадигме               | 22 |
| Медийный взрыв оттепели                                                  | 39 |
| Профессиональная и любительская<br>фотография в годы оттепели            | 46 |
| Фотография как искусство: снимки в<br>контексте издания «Советское фото» | 55 |
| Трансляция визуальной информации из-за<br>рубежа                         | 62 |
| Конец ознакомительного фрагмента.                                        | 70 |

# **Екатерина Викулина**

## **Тело власти и власть тела. Журнальная фотография оттепели**

*Редактор серии Г. Ельшевская Рецензенты: Зверева Г. И. – доктор исторических наук, профессор, декан факультета культурологии, заведующий кафедрой истории и теории культуры РГГУ; Омельченко Е.Л. – доктор социологических наук, профессор департамента социологии Школы социальных наук, директор Центра молодёжных исследований НИУ ВШЭ Санкт-Петербург*

© Е. Викулина, 2025

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2025

© ООО «Новое литературное обозрение», 2025

**\* \* \***

*Памяти моей матери Людмилы Викулиной  
(1947–2020)*

# Введение

Шестидесятые годы прошлого столетия – время революций и больших перемен. На Западе оно связано со студенческими бунтами, с борьбой за права женщин и против расистских предрассудков, с завоеваниями сексуальных свобод. Для отечественной истории это знаковый период оттепели, с либерализацией политической жизни, разоблачением культа личности, переосмыслением социалистического порядка, расширением зарубежных контактов. Все эти факторы изменили повседневную жизнь советских людей и спровоцировали взрывы в самых разных областях культуры, дав развитие в том числе фотографии и кинематографу.

В СССР в годы оттепели создаются новые культурные образцы, опровергаются и одновременно продолжают существовать нормы сталинского периода, происходит постоянное пересечение конкурирующих между собой дискурсов. Наступившая эпоха проявляет себя не только в смене официальной риторики, но и на уровне жизненных практик, в том числе и телесных.

Метаморфозы тела – один из ключевых и переломных моментов культуры оттепели, во многом определивших ее характер. Развитие фотографии и открытие тела в хрущевский период – пересекающиеся феномены. Тело аккумулирует в себе изменения идеологического порядка, что выражается,

в числе прочего, посредством новых выразительных форм. Роль фотографии как медиума здесь неслучайна: она фиксирует новую телесную механику, удостоверяет ее, делает реальной, воплощает.

Власть, политика и медиа неразрывно связаны в создании «истинных ценностей» для масс, в том числе формирующих представления о теле. Человеческое тело – средоточие властных практик. Пьер Бурдье пишет о том, что тело есть осуществленная политическая мифология, которая инкорпорировалась и превратилась в постоянную диспозицию<sup>1</sup>. Позы, жесты – следствие ценностных установок, они нагружены целым множеством сигнификаций и социальных значений. Иерархии и дихотомии гендера, пола, класса, здоровья, молодости находят свое выражение в воплощении<sup>2</sup>.

Медийная сфера – пространство ведения биополитики, средство контроля и воздействия посредством образов массовой культуры на нашу чувственность и наши тела<sup>3</sup>. Визуальная репрезентация тела отражает общественные нормы, существующие в отношении половых, классовых, этнических различий. Телесный образ человека – своего рода манифестация этих социальных норм, декларация ценностей.

---

<sup>1</sup> См.: Бурдье П. Практический смысл. СПб., 2001. С. 136.

<sup>2</sup> См.: Pitts V. Reading the Body Through a Cultural Lens // Journal of Contemporary Ethnography. 2002. Vol. 31. № 3. P. 363.

<sup>3</sup> См.: Аронсон О. Медиа-образ: логика неуникального // Синий диван. 2010. № 14. С. 87.

ных воззрений и в то же время обоснование существующих иерархий. В свою очередь, анализ телесных репрезентаций на основе журнальных снимков позволяет найти новый подход к описанию культурных практик хрущевского периода.

Эпоха оттепели в последние годы вызывает большой интерес. Об этом говорит ряд выставок, прошедших в Москве в 2017 году сразу в трех музеях – в Музее Москвы, Государственной Третьяковской галерее и Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина<sup>4</sup>. В каталоге выставки «Оттепель» (она прошла в Третьяковской галерее) хрущевское время определяется как важнейший политический, социальный и культурный проект в советской истории, выделяются демократические тенденции, проявляющиеся параллельно с культурными революциями в странах Западной Европы и США. Социолог Борис Кагарлицкий<sup>5</sup> подчеркивает, что оттепельное десятилетие стало золотым веком не только для советского общества, но и для западного мира, и находит много общих черт и точек пересечения между капиталистическими и социалистическими странами, переживавшими в середине 1950-х – первой половине 1960-х годов культурное сближение. Это была эпоха укрепления социального государства, роста благополучия, время

---

<sup>4</sup> Если первые две экспозиции концентрируются именно на оттепели как на феномене сугубо отечественном, то выставка в Пушкинском музее рассматривает этот период более широко, встраивая советское искусство шестидесятых в общемировой художественный контекст.

<sup>5</sup> Включен Минюстом РФ в Реестр иностранных агентов.

молодых, «эра обоснованного оптимизма»<sup>6</sup>. Граница между официальным и неофициальным, допустимым и недопустимым, оппозиционным и лояльным была зыбкой, идеалы революции не подвергались сомнению, а власть воспринималась не однозначно враждебной, но нуждающейся в определенной коррекции<sup>7</sup>.

Об интересе к эпохе свидетельствует и сериальная продукция, вызвавшая обсуждение этого периода широкой аудиторией: в 2012 году выходит сериал «Однажды в Ростове» Константина Худякова, в следующем году – «Оттепель» Валерия Тодоровского, в 2015-м – «Таинственная страсть» Влада Фурмана, в 2017-м – «Оптимисты» Алексея Попогребского и т. д.

Феномен шестидесятых<sup>8</sup>, наряду с советской фотографией и телесной проблематикой, привлекает сегодня все больше исследователей. Но, несмотря на растущий интерес к оттепели, внимание исследователей фактически не фокусировалось на пересечении перечисленных выше феноменов. Между тем эта точка сборки открывает другую перспективу на эпоху оттепели, сформировавшую поколения советских

---

<sup>6</sup> Кагарлицкий Б. Ю. Идеальная траектория 1960-х на Востоке и Западе: параллельные кривые // Оттепель: [каталог выставки] / Гос. Третьяковская галерея. М., 2017. С. 44, 54.

<sup>7</sup> См.: Там же. С. 48–49.

<sup>8</sup> В дальнейшем я условно использую как синонимические выражения «эпоха/период хрущевской оттепели», «середина 1950-х – первая половина 1960-х годов», «послесталинский период», «шестидесятые годы».

людей. Репрезентация тела в советской журнальной фотографии начала 1950-х – середины 1960-х – фокус, сквозь который исследуются в этой книге смысловые механизмы оттепели. Нас интересуют в первую очередь социокультурные особенности телесных репрезентаций в этот период, их связи с существующей идеологией<sup>9</sup>, с дискурсом власти, с переменами в общественной жизни, которые принесла с собой эта эпоха. Обращение к материалу периодической печати позволяет решить разные задачи: рассмотреть отношение советского общества к телу в изучаемый период, определить телесные нормы и проследить динамику их изменений, очертить политики тела в пятидесятые – шестидесятые, выявить роль фотографии в формировании новых телесных канонов и практик, описать формальные приемы, использующиеся в телесных репрезентациях. Образы телесного, проявившие себя посредством фотографии, помогают рассмотреть культуру оттепели, а также происходившие в это время в советском социуме перемены.

Тема данной книги охватывает границы нескольких дисциплин (культурология, социология, искусствознание) и затрагивает проблемное поле культурных и визуальных исследований, а также исследований, связанных с медиа, фотогра-

---

<sup>9</sup> Здесь важно определение Нормана Феркло, понимавшего под идеологией «значение на службе власти», а также «определенные конструкции значений, которые способствуют производству, воспроизведению и трансформации отношений доминирования» (*Филлипс Л., Йоргенсен М. В.* Дискурс-анализ: Теория и метод. Харьков: Гуманитарный центр, 2008. С. 131).

фией, гендерной теорией и телесностью, советской культурой.

*О хронологических рамках исследования.* Прежде всего в фокусе исследования – эпоха хрущевской оттепели. Ее часто отсчитывают от 1956 года, от XX съезда партии, на котором прозвучал доклад Никиты Сергеевича Хрущева «О культе личности Сталина», после чего последовали политические перемены в жизни страны. В данной работе границы оттепели открываются мартом 1953 года, когда умер Сталин. Последующий недолгий период правления Георгия Маленкова характеризовался смягчением множества запретов, в том числе на иностранную прессу, пересечение границ, таможенные перевозки. Тогда же были закрыты крупные уголовные дела («Ленинградское дело», «Дело врачей»), амнистированы осужденные за незначительные преступления. В 1954 году Илья Эренбург написал повесть «Оттепель», которая и дала название целой эпохе. Хотя политика Маленкова преподносилась как логическое продолжение прошлого курса, а значительные демократические перемены в обществе стали ощутимы только после XX съезда КПСС, все же первые признаки наступления новой эпохи заметны уже с 1953 года.

Эпоха оттепели – явление неоднородное. Можно выделить три основных ее этапа. Первый длился с марта 1953 по февраль 1956 года (смерть Сталина – XX съезд партии). Вторым этап заканчивается 1962 годом, когда, по мнению мно-

гих, «движение стало пробуксовывать»<sup>10</sup>. Тогда же произошел расстрел рабочих в Новочеркасске<sup>11</sup>. Концом оттепели можно считать 1964 год, а именно снятие Хрущева со всех постов и его уход с политической арены. Но данная работа не ограничивается указанными годами, прослеживая оттепельные тенденции и во второй половине шестидесятых годов. Эта завершающая фаза, условно говоря – «постоттепель», по инерции сохраняет предыдущие тенденции до 1968 года, обрываясь в связи с чехословацкими событиями<sup>12</sup>.

*Об источниках.* Данная работа основана на материале журнальной фотографии 1953–1964 годов, но прослеживает тенденции вплоть до 1968 года. Обращение к сталинским снимкам послевоенного времени также демонстрирует эво-

---

<sup>10</sup> См., например: *Аджубей Р. Н.* «Решающий шаг был сделан» // *Пресса в обществе* (1959–2000). М., 2000. С. 19.

<sup>11</sup> Речь идет о событиях 1–3 июня 1962 года, когда рабочие Новочеркасского электровозостроительного завода организовали забастовку в ответ на повышение цен. Массовые протесты прокатились по многим крупным городам, но новочеркасское выступление было самым трагичным, поскольку в процессе подавления восстания были применены крайние меры, что привело к жертвам среди рабочих.

<sup>12</sup> «1964–1968 – это годы, когда в центре общественного внимания и, естественно, прессы оказались назревшие экономические реформы, а по сути – попытки совершенствования социализма, предпринятые почти одновременно в ряде стран „социалистического лагеря“. Пресса готовила их задолго до официальных решений. Завершает этот этап ввод войск в Чехословакию и подавление Пражской весны, что сказалось на всей печати, на всей ее тематике и на судьбе многих журналистов» (*Волков А., Пугачева М., Ярмолюк С.* Предисловие // *Пресса в обществе* (1959–2000). М., 2000. С. 10–11).

люцию телесных образов. Индикатором новых культурных и политических веяний служат журналы всесоюзного масштаба – «Советское фото», «Огонек», «Советский Союз». Этот выбор дает возможность сопоставить функционирование телесных образов в разных информационных форматах – художественном и общественно-политическом; ориентированном на «своего» или зарубежного читателя. Анализируемые издания наиболее отчетливо показывают направленность фото процесса и выявляют официальный взгляд на тело советского человека, на то, каким оно должно быть представлено в советской печати.

«Советское фото» – главное фотографическое издание страны, подведомственное Министерству культуры СССР, – один из самых популярных иллюстрированных журналов, рассчитанных как на профессиональных фотографов, так и на любителей<sup>13</sup>. Анализ тематики и стилистики публикуемых работ позволяет раскрыть перемены в телесных репрезентациях в рамках художественного материала. Смена культурной парадигмы проявляла себя как на уровне политических снимков, на примере которых можно наблюдать трансформации образа власти в изучаемый период, так и на уровне любительской съемки.

Публикуемые в «Советском фото» работы представляют

---

<sup>13</sup> Часто публикуемые любительские фотографии не подписаны, и их авторы остаются неизвестны читателю. По этой причине в ссылках на источники в данной работе не всегда удастся обозначить автора того или иного обсуждаемого снимка.

широкий спектр репрезентаций тела; с другой стороны, будучи пропущенные через фильтр цензуры, они очерчивают рамки дозволенного, выявляют оттепельный взгляд на тело в его официальном варианте. Здесь важен эстетический аспект, предоставляющий автору поле для эксперимента, пусть и ограниченное цензурой и каноническими предпочтениями, но в гораздо меньшей степени, чем в газетной фотографии.

Именно независимость от социального заказа и большая свобода творчества считались преимуществами фотолюбителя, который, как отмечает Валерий Стигнеев, создал художественную фотографию шестидесятых годов. Об этом также говорит факт экспонирования любительских работ на выставках наряду со снимками профессионалов, а также публикации в прессе на равных условиях<sup>14</sup>. Журнальной фотографии позволительно выйти за рамки обыденного изображения тела, она допускает творческий подход, неординарные решения. Анализ снимков в другой периодической печати, например в ежедневных газетах, не дает того спектра изображений человеческого тела, какой мы можем найти в журнале по фотоискусству, где помимо снимков официальных лиц представлены работы лирического характера. Поместив фотоискусство этого периода в более широкий кон-

---

<sup>14</sup> Стигнеев В. Т. Фотолюбительство // Самодеятельное художественное творчество в СССР: очерки истории. СПб., 1999. Т. 3: Конец 1950-х – начало 1990-х годов. С. 358.

текст, можно объяснить возникновение тех или иных сюжетов, формальных приемов и иконографических схем исходя не только из логики развития стиля, но и из более широких культурных тенденций этого времени.

На данном материале мы можем выявить идеологическую составляющую этого фотовзгляда. С одной стороны, снимки, публиковавшиеся в «Советском фото», выражают массовое представление о теле в советском обществе (журнал все-союзного значения публиковал работы многих фотолюбителей): они фиксируют жесты, телесные практики, распространенные в эти годы. С другой стороны, пропущенные через идеологический фильтр, эти фотографии являются предписанием власти, указанием на то, как должно выглядеть тело советского человека. Таким образом, обращение к фотоискусству сулит богатый материал в социологической перспективе, выявляя нормы, взгляды и воззрения советского общества на телесность.

Журналы «Огонек»<sup>15</sup> и «Советский Союз»<sup>16</sup>, строго го-

---

<sup>15</sup> Первый номер «Огонька» вышел в 1899 году как приложение к газете «Петербургские ведомости». Во время революции издание прекратилось и было возобновлено в 1923 году, когда редактором его стал Михаил Кольцов. Если в двадцатые годы журнал не был чужд авангардных решений, то в сталинское время он «приобретает зримые черты соцреализма» и к концу 1930-х становится респектабельным, обращенным на национальный колорит своих республик изданием (См.: *Туровская М.* Легко на сердце, или Kraft Durch Freude // Советская власть и медиа: Сб. ст. / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. СПб., 2006. С. 243).

<sup>16</sup> «Советский Союз» был наследником знаменитого журнала «СССР на стройке», который был задуман как визуальное сопровождение «Наших достижений»,

воря, не фотографические, а иллюстрированные издания, в них часто публиковались те же авторы, что и в «Советском фото». Эти журналы, а также выпускавшиеся в это время альбомы фотохудожников<sup>17</sup> наиболее характерны для описания тех тенденций, которые имели место в фотографии оттепели. Если в случае с «Советским фото» мы имеем дело с эстетической рамкой, в которую помещается тело, то «Огонек» задает общественно-политический контекст и соответствующую интерпретацию. В свою очередь, журнал «Совет-

---

рассчитанное на зарубежную аудиторию. «СССР на стройке» издавался с 1930 по 1941 год и после войны, с 1945 по 1949 год, на пяти языках. Издание считают удачным соединением соцреализма и авангарда. Тот факт, что стилистика «фотокультуры I» сохранилась даже в сталинское время, позволяет предположить разные стратегии власти и способы саморепрезентации внутри страны и на Западе: «...Власти вполне сознательно и целенаправленно использовали разные художественные возможности для достижения разных пропагандистских целей» (*Сарторти Р.* Фотокультура II, или «верное видение» // Советская власть и медиа. С. 158). Тем не менее с конца 1930-х годов фотографии в журнале часто заменяет соцреалистическая картина (см.: *Добренко Е.* Потребление производства, или иностранцы в собственной стране // Советская власть и медиа. СПб. 2006. С. 174). Журнал «Советский Союз» был рассчитан на зарубежную аудиторию и выходил на 18 языках.

<sup>17</sup> Безусловно, альбомы по фотоискусству того времени также представляют идеологический аспект телесности. Но вместе с тем стоит учесть и специфику фотоальбомов, которые не всегда являлись всесоюзной продукцией (если сравнивать с фотожурналом) и зачастую были региональными изданиями, не выходящими на всесоюзный рынок. Например, в Советской Литве мог быть издан альбом по фотоискусству со снимками обнаженного женского тела, но такие снимки не появлялись на страницах «Советского фото». Это свободное отношение к предмету объясняется особым (хотя и неофициальным) статусом прибалтийских республик в СССР, допускавшим послабления в цензуре.

ский Союз» был витриной страны, не рассчитанной на своего читателя и зрителя, но обращенной за «железный занавес». Анализ этих изданий позволит проследить, как, в зависимости от их направленности, менялась репрезентация тела.

Дополняет общую картину обращение к журналам «Работница», «Крестьянка», «Советская женщина», «Здоровье», «Физкультура и спорт», когда нужно остановиться подробнее на определенных аспектах советской телесности. Национальные журналы, а также альбомы по прибалтийской фотографии помогут понять соразмерность представленных сюжетов на общесоюзном и локальном уровне, в официальной и неофициальной среде.

Важное подспорье для данной работы – проведенные в ходе исследования интервью с фотографами, художниками и современниками оттепели: эти беседы дают возможность более тщательно реконструировать социокультурную ситуацию шестидесятых, мотивы и задачи, стоявшие перед мастерами и любителями. Вспомогательным материалом для исследования стал кинематограф этого времени, поскольку его художественные задачи, включая композиционные решения кинокадра, оказываются близки фотографии.

Также в работе были использованы отдельные текстовые свидетельства об оттепели, в частности аутентичные произведения хрущевского периода. Так, материал книги «Лицом к лицу с Америкой»<sup>18</sup> помогает воспроизвести обществен-

---

<sup>18</sup> Лицом к лицу с Америкой. [Рассказ о поездке Н. С. Хрущева в США (15–

но-политический дискурс того времени, оценочные суждения и аргументацию власти. Другим важным источником являются воспоминания современников об этой эпохе. Здесь следует упомянуть книгу Петра Вайля и Александра Гениса «60-е. Мир советского человека», написанную уже в 1990-е годы. Помимо этого, в работе использованы архивные материалы, документы Министерства культуры СССР, хранящиеся в РГАЛИ и ГАРФ, проясняющие политику государства в отношении печатных изданий, медийного производства, цензуры изображений.

# Благодарности

Эта книга написана на основе диссертации, защищенной на кафедре истории и теории культуры РГГУ в 2012 году<sup>19</sup>. И мне хотелось бы выразить огромную благодарность моему научному руководителю, доктору исторических наук Галине Ивановне Зверевой, за чуткость и отзывчивость, а также О. В. Гавришиной, В. В. Зверевой, С. А. Еремеевой, И. В. Кондакову и другим сотрудникам кафедры за внимательное чтение, за важные замечания и уточнения.

Я крайне признательна за рецензии, экспертные заключения, отзывы и комментарии Л. В. Беловинскому, О. Е. Бредниковой, И. М. Быховской, Т. Ю. Дашковой, С. Н. Зенкину, А. В. Кулешовой, Н. А. Нартовой, Е. Л. Омельченко, Е. Б. Смилянкой, И. Д. Чечоту и в особенности проявившему к моей работе самое дружеское участие С. В. Ярову, разговоров с которым так не хватает с тех пор, как он покинул мир в 2015 году.

Спасибо информантам, поделившимся воспоминаниями об оттепели, – фотографам Гунарсу Бинде, Андрису Гринбергсу, Андрею Добровольскому, Римантасу Дихавичюсу, Борису Михайлову, Александру Слюсареву, Антанасу Суткусу, художнику Павлу Никонову, историку культуры Бори-

---

<sup>19</sup> *Викулина Е.* Репрезентация тела в советской фотографии «оттепели»: Дис. ... канд. культурологии. М.: РГГУ, 2012.

су Равдину – они внесли ценный вклад в это исследование.

Отдельная благодарность Дому писателей и переводчиков в Вентспилсе за предоставленную резиденцию, которая помогла завершить работу.

Редакторским замечаниям и корректуре я обязана Галине Ельщевской, Марте Шарлай, Дмитрию Сумарокову, чьи правки значительно улучшили текст.

Я очень рада, что моя книга выходит в свет в издательстве «Новое литературное обозрение», – и благодарна всей его команде, усилиями которой эта публикация стала возможна.

Моя работа не состоялась бы также без участия родных и близких, друзей и знакомых.

Первым я хотела бы упомянуть моего однокурсника и дорогого товарища Артема Магалашвили, который поддерживал меня во многих начинаниях и с радостью воспринял замысел этого издания. Артем ушел из жизни в июне 2025 года, но память о нём живёт в его добрых делах и, отчасти, воплотилась в страницах этой книги.

Я также глубоко признательна своей сестре, Наталье Викулиной, за ее тепло и заботу, а также всем, кто сопровождал меня на разных этапах создания этого текста и помогал – кто добрым словом, кто советом, а кто просто своим присутствием: семье Бейлиных, Александру Боброву, Анне и Милошу Валигурским, Анне Горской, Дануте Дембовской, Елене и Марине Кацевман, Кириллу Кобрину, Яне Крупец, Алисе Прудниковой, Наталье Поляковой, Всеволоду Рожнятов-

скому, Александру и Илье Сержантам, Татьяне Снеговской, Евгению Сысоеву, Алисе Тифентале, Елене Тюниной, Анне Фаныгиной, Вере Филипповой, Наталье Чех и другим.

Но прежде всего эта книга появилась благодаря моим родителям – Людмиле и Игорю Викулиным, юность которых пришлась на время оттепели, – они первые пробудили во мне интерес к этой эпохе.

# **Глава первая**

## **Визуальный канон оттепели**

### **Общие тенденции: взгляд и тело в эстетической парадигме**

Для того чтобы лучше понять социокультурные особенности телесных репрезентаций, рассмотрим вначале более подробно контекст, в котором развивалась фотография оттепели: художественные устремления на Западе и в Советском Союзе, стилистические традиции и разрыв с ними. Проследим, какое влияние на советскую фотографию оказали иностранные журналы и национальные фотошколы Прибалтики, ставшие буферной зоной в культурном обмене, существовавшем несмотря на «железный занавес».

Послевоенная фотография на Западе представляла собой неоднородный феномен. Вплоть до середины пятидесятых годов в ней была сильна «гуманистическая» традиция, где декларировались имперсональные истины, утверждался человек, полный оптимизма и достоинства (отчасти это объясняется опытом войны и потребностью в картинах лучшей

жизни)<sup>20</sup>. «Гуманистический» подход в фотографии достиг своей кульминации в гигантском проекте Эдварда Стейхена «Семья человека» 1955 года, повлиявшем на многих авторов. Выставка собрала 500 работ и была показана в тридцати странах, в том числе в СССР. В экспозиции не делался акцент на авторском видении, но утверждалась концепция универсальности культур и единства человечества. В целом направленность выставки характеризовалась как «контролируемый и сентиментальный подход» к фотографии<sup>21</sup>. Ролан Барт писал о том, что «Семья человека» оправдывает «неизменность мира», устраняя «детерминирующую весомость Истории»<sup>22</sup>. Эта идея константности бытия реализовывалась через показ «разнообразия человеческой морфологии», проявляющего себя в цвете кожи, в форме черепа и обычаях, после чего извлекалось единство человеческой природы, данной нам в рождении, труде и смерти<sup>23</sup>. В принципе выставка носила также пропагандистский характер – опираясь на принятую в 1948 году Всеобщую декларацию прав человека, но при этом навязывая единственный приемлемый взгляд на мир, она преподносилась американской прессой как свидетельство индивидуальной свободы в

---

<sup>20</sup> Jeffrey I. *Photography: A Concise History*. London, 2006. P. 204.

<sup>21</sup> Hirsch R. *Seizing the Light: A History of photography*. Boston [et al.]: McGraw-Hill, 2000. P. 355.

<sup>22</sup> Барт Р. *Мифологии*. М., 2008. С. 247.

<sup>23</sup> Там же. С. 246.

Одной из реакций на концепцию «семьи народов» стало направление культурного релятивизма, фотографы-последователи которого придавали значение национальной традиции и подчеркивали разность человеческих ценностей<sup>25</sup>. С другой стороны, гуманистический пафос Стейхена отвергался авторами, акцентировавшими травмы атомного десятилетия, его социальные катаклизмы. Пессимизм этих документальных снимков вступал в конфронтацию со стейхеновским направлением<sup>26</sup>. После Второй мировой войны фотография не могла оставаться прежним «глазом природы», поскольку от нее требовали новых методов репрезентации реальности<sup>27</sup>. Это спровоцировало рост «субъективной» фотографии, декларировавшей свое видение мира<sup>28</sup>. В 1952 году Отто Штайнерт публикует свои первые антологии «Субъективной фотографии», где предпочтения отдаются странным, мистифицирующим точкам зрения. Фотография искала ин-

---

<sup>24</sup> *Marien M. W. Photography: A Cultural History. London, 2002. P. 314, 316.*

<sup>25</sup> *Ibid. P. 314.*

<sup>26</sup> *Jeffrey I. Photography: A Concise History. P. 212–213.*

<sup>27</sup> *Hirsch R. Seizing the Light: A History of photography. P. 345.*

<sup>28</sup> «Субъективная» употребляется здесь в кавычках, поскольку объективной фотографии не существует. Фотография является выражением не только индивидуальных предпочтений, но и социальных установок, общественного дискурса, ценностей поколения и т. д. В данном случае фотографическая «субъективность» обозначает манеру, которой следовали отдельные авторы, пытаясь создать оригинальные композиционные решения и противопоставляя себя мейнстриму.

тимную интонацию, приводила зрителя в замешательство, вносила драматизм в упорядоченный мир «гуманистически ориентированного» изображения<sup>29</sup>.

Представление о том, что мир объективно прекрасен, сменилось разоблачающими американскую мечту снимками, «сознательным субъективизмом»<sup>30</sup>. Так, подход американского фотографа Роберта Франка экзистенционален, взгляд выражает отчуждение и одиночество – и далек от оптимизма героев стейхеновской выставки. В своей серии «Американцы» Франк сосредоточивает свое внимание на маргинализированных группах, которые пресса обходила стороной, и разоблачает миф о счастливой стране. Франк протестует против массовой культуры, раздражая зрителя визуальным шумом. Его снимки экспериментальны, нарушают правила «качественного», «профессионального» изображения: в ход идут размытости, зерно, движение; кадры не складываются в связанную историю. В итоге фотограф не смог найти издателя в США и выпустил книгу во Франции. Негативная реакция американской критики была ожидаемой, поскольку серия не разделяла ценности «семьи человека», игнорировала природную красоту страны, технические достижения и пафос труда<sup>31</sup>.

Критическое направление в фотографии прибегало к

---

<sup>29</sup> Jeffrey I. Photography... P. 205, 207, 208.

<sup>30</sup> Hirsch R. Seizing the Light... P. 354.

<sup>31</sup> Ibid. P. 356–357.

иным формальным приемам, нежели снимки стейхеновской экспозиции, нарушая привычные изобразительные нормы. Разного рода визуальные искажения, радикальные кадрирование и печать, прямой контакт со зрителем и амбивалентное отношение к показываемому событию также характерны для работ Уильяма Кляйна. Порывая с «гуманистической» традицией, послевоенные фотографы идут разными направлениями. Одни уходят в «абстрактную» фотографию (Аарон Зискинд, Майнор Уайт), другие – в таблоидную эстетику (Виджи), третьи – в уличную фотографию (Гарри Виногранд, Гарри Каллахан). Джон Жарковски, глава фотоотдела в МОМА и поклонник творчества Гарри Виногранда и Ли Фридлендера, выделяет в 1966 году следующие пять компонентов, которые, по его мнению, создают снимок: вещь сама по себе, деталь, рамка, время и выгодная позиция<sup>32</sup>. Фотографы нового поколения задействуют эти параметры, пытаются соответствовать эпохе.

Закат «гуманистической» традиции совпадает по времени с хрущевской оттепелью, то есть в обоих случаях мы можем наблюдать трансформацию канона. В СССР, наоборот, происходит «гуманизация» фотографии, которая обращается к человеку, к его чувствам. Советскому официальному курсу 50-х годов оказывается близкой модель Стейхена, продолжающая старые традиции. В фотографии это выжалось

---

<sup>32</sup> *Szarkowski J.* Introduction to the Catalog of the Exhibition, in: *The Photographer's Eye*. New York, 2009. P. 6–12.

в виде «гуманистического оптимизма, неизбывной метафоричности, склонности к лапидарным радостям повседневности, в искреннем стереотипе сочувствия простым людям – во всем том, что известно по кинематографу неореализма»<sup>33</sup>.

Аналогичный подход обнаруживает себя также в любительских снимках этого времени. Другая критическая линия фотографии была фактически не представлена в СССР в годы оттепели. Подспудно это направление отчасти присутствует в литовской документальной школе, показывающей неприглаженную картину советской жизни.

Тем не менее формальные приемы «субъективного» направления не остаются без внимания и берутся на вооружение, в том числе журналами. В особенности это ярко выражается в журнале «Советский Союз», тяготеющем к визуальным экспериментам. Курс на субъективность усиливается в календарных шестидесятых. Тенденции западной фотографии, проникшие в СССР сквозь «железный занавес», совпали с «потеплением» политического режима. Вот как характеризует это направление Владимир Левашов:

На смену фантому «объективной действительности» приходит субъективная «выборка» из массы зрительной данности. Если раньше снятый мотив стремился к пластической законченности, к скульптурной автономности в рамке кадра, то теперь его выразительность скорее тяготеет к графической

---

<sup>33</sup> Левашов В. Визуальный век. 1950-е // Искусство кино. 2000. № 6. С. 111.

экспрессии – острой и легкой одновременно<sup>34</sup>.

«Субъективный» взгляд трансформирует тело, показывая его с непривычных сторон. Отсюда отчасти возвращение к конструктивистскому опыту, к его диагонали. Странность выражает себя в позах, динамичных жестах, нестандартных ракурсах. Иногда сцена предстает через размытое стекло – наш взгляд натывается на эту преграду авторского видения, скользит по ней вместе с каплями дождя. Фотография постепенно утрачивает свой характер объективности. Кадрирование, укрупнение детали – еще один прием уйти от очевидной картины, разрушение цельности бытия.

Ко многим из этих «субъективных» снимков применимо понятие «осязательной видимости», которое использует Лора Маркс в своей книге «Кожа фильма». Опираясь на феноменологические модели Анри Бергсона и Мориса Мерло-Понти, Маркс пишет о том, что осязательная видимость сокращает расстояние между образом и зрителем, способствует формированию телесной связи с образом, задействуя неаудиовизуальные органы чувств и вызывая к телесной памяти<sup>35</sup>. Маркс пишет о гаптическом восприятии, которое определяется психологами как сочетание тактильной, кинестетической и проприоцептивной функций; так мы испытываем прикосновение одновременно на поверхности и внутри на-

---

<sup>34</sup> Левашов В. Указ. соч. С. 112.

<sup>35</sup> Маркс Л. Осязательная эстетика // Художественный журнал. 2019. № 108. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1959>.

шего тела<sup>36</sup>.

Гаптическая композиция запускает тактильное восприятие, направляет взгляд в движение по плоскости изображения и напоминает о физической объектности носителя. В свою очередь, оптическая композиция отказывает картине в свойствах физического объекта, предполагает взгляд со стороны и дает зрителю почувствовать себя всевидящим субъектом. Оптический взгляд помогает вести машину, но не дает приблизиться к коже возлюбленного: «Оптическое восприятие отдает предпочтение репрезентационной силе изображения, гаптическое восприятие делает акцент на физическом присутствии»<sup>37</sup>. Гаптическая визуальность задействует тело зрителя в большей степени, чем оптическая, принуждая к созерцанию изображения самого по себе, в отрыве от повествования. Это образ-переживание.

На примере кинематографа Лора Маркс показывает, что осязательный эффект создается благодаря низкому разрешению, мягкому фокусу, размытости, высокой степени детализации, небольшому фокусному расстоянию, крупным планам, текстуре изображения или изображениям фактурных объектов, а также благодаря повреждению носителей (царапины на пленке, аналоговое и любительское видео, цифро-

---

<sup>36</sup> Marks L. U. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London, 2000. P. 162.

<sup>37</sup> Marks L. U. *The Skin of the Film*. P. 163.

вой глитч)<sup>38</sup>. Эти приемы часто встречаются в работах «субъективного» направления и распространяются в фотолюбительской среде.

Помимо формальных приемов, меняющих старый канон, важно смещение фокуса на нетипичные, нестандартные тела. Безусловно, мы не можем говорить об этой тенденции в советской журнальной фотографии, но ее нужно иметь в виду как фон, на котором эта фотография развивалась.

Революцию в репрезентации девиантных тел представляют знаменитые снимки Дианы Арбус 1960-х годов, оказавшие влияние на фотографов как в Америке и в Европе, так и в СССР. На снимках Арбус собран балаган-паноптикум: карлики, дауны, гиганты, близнецы, но и «нормальные» люди здесь выглядят странно, напоминая персонажей из фрик-шоу. Учительницей Арбус была Лизетт Модел, чьи работы также фиксируют нестандартные тела. Помимо этого, Арбус вдохновил фильм «Уродцы» Тода Броунинга (1932), который почти тридцать лет был под запретом (до 1961 года). Проблему людей, страдающих психическими заболеваниями, поднимает фильм «Бедлам» (1946) Марка Робсона, рассказывающий об ужасах психиатрической лечебницы в XVIII веке. В тот же год в журнале Life публикуются документальные кадры Альберта Майзеля, поведавшие миру о бедственном положении пациентов Бедлама<sup>39</sup>. В 1969 го-

---

<sup>38</sup> Маркс Л. Указ. соч.

<sup>39</sup> Maisel A. Bedlam 1946: Most U. S. Mental Hospitals are a Shame and a Disgrace

ду выходит фотокнига «Гибель класса» об условиях содержания умалишенных в Италии с предисловием психиатра Франко Базальи, с цитатами Эрвинга Гоффмана, Мишеля Фуко и др.<sup>40</sup> Снимки Карлы Черати и Джанни Беренго Гардина, показавшие жестокое обращение с психически больными, способствовали медицинским реформам в Италии в последующие годы. В 1960-е годы пациентов психиатрических клиник также снимает Ричард Аведон, в 1970-е годы – Мартин Парр, – фигуры очень важные для истории фотографии. В 1976 году Мэри Эллен Марк целый месяц фотографирует пациенток психиатрической больницы штата Орегон, где годом прежде Милош Форман снял фильм «Пролетая над гнездом кукушки». Вместе с писательницей Карен Фолджер Джейкобс они выпускают книгу «Отделение 81», предисловие к которой пишет Форман<sup>41</sup>.

Безусловно, еще до этого, в XIX веке, существовала медицинская фотография с ее регистрацией аномалий и патологий. Научный интерес здесь соседствует с любопытством, с разглядыванием курьезных случаев, свойственным Кунсткамере. Наросты тела, болезни кожи, симптомы нервных болезней, приступы больных эпилепсией и истерией – все тщательным образом документируется и служит иллюстраци-

---

[Photo of the author and Jerry Cooke] // Life Magazine. 1946. May 6. P. 102–118.

<sup>40</sup> Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin / Eds. F. Basaglia, F. Ongaro Basaglia. Turin, 1969.

<sup>41</sup> Ward 81 / Photographs by Mary Ellen Mark and text by Karen Folger Jacobs with an introduction by Milos Forman. New York, 1979.

ей для научных публикаций. Здесь можно упомянуть «Механизм человеческого лица, или Электрофизиологический анализ выражения страстей» (1862) Дюшена де Булоня, «Фотографическую клинику больницы Сен-Луи», «Фотографическое обозрение больниц Парижа» (1869), «Фотографическую иконографию Сальпетриер» (1876–1877) Поля Реньяра и Дезире Бурневиля, «Медицинскую фотографию» (1893) Альбера Лонда. Эти снимки являлись противоположностью студийной фотографии, пытавшейся устранить или скрасить физические недостатки, были ее «вытеснением», маркирующем в числе прочего и другой социальный статус, более скромное положение изображаемых<sup>42</sup>.

Но именно после Второй мировой войны ненормативное тело (ненормативное не в смысле балаганных ужасов и курьезов, но как свидетельство травмы) становится объектом художественного рассмотрения. Особенно наглядно это проявилось в кинематографе того времени:

В какой-то момент тела на экране как бы оторвались от своей пристойной формы: появились тела, увиденные иначе, одичавшие, изнасилованные, вернувшиеся к простоте своего кинематографического начала. Очарование внешнего было резко пересмотрено<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб., 2014. С. 134–135.

<sup>43</sup> Бек де А. Экраны. Тело в кинематографе // История тела: в 3 т. Т. 3: Перемена

Примером этого нового видения тела могут послужить фильмы Алена Рене «Ночь и туман» (1955) и «Хиросима, любовь моя» (1959). Последствия травмы можно усмотреть и в фильмах Жан-Люка Годара, который «разрезает тела перестановкой кадров, дробит их движения ложными склейками, искажает их голоса, дублируя их или перегружая звуками, недодерживает или передерживает экспозицию под естественным светом»<sup>44</sup>. В японском фильме «Чужое лицо» Хироси Тэсигахара (1966) тело также фрагментируется, распадается на части, укрупняется, показывается покалеченным, предстает в рентгеновских лучах, преобразуется под воздействием новых технологий.

Телесность переосмысливается в это время также в антропометриях Ива Кляйна, в шаманских акциях Йозефа Бойса, в экспериментах Георга Базелица, в перформансах группы «Гутай», а наиболее радикально – в венском акционизме, художники которого работали с темой насилия, травмы, ритуала и жертвоприношения, используя в том числе кровь, внутренности животных, экскременты. Все это указывает на происходящий в этот период культурный сдвиг, маркирует изменения в социальных установках и эстетических предпочтениях, связанных с телесностью.

В советской фотографии интерес к «ненормативному» телу распространялся в так называемой неофициальной среде,

---

взгляда: XX век. М., 2016. С. 342–343.

<sup>44</sup> Там же. С. 344.

то есть эти снимки чаще всего не попадали в печать<sup>45</sup>. Эта тенденция не проявилась в полной мере в советском мейн-стриме, но она оказывала на него фоновое воздействие. Тем не менее оттепель расширила круг допустимых телесных репрезентаций, в журналах стали появляться немногочисленные снимки калек, главным образом из зарубежья.

В этом контексте важен и художественный опыт оттепели, обращение к теме травмы таких авторов, как Гелий Коржев («Шинель и сапоги», 1950-е; «Следы войны», 1963–1965; «Старые раны», 1967), Дмитрий Шаховский («Инвалид», 1956), Вадим Сидур («Инвалид», 1962; «Человек с оторванной челюстью», 1965) и др. Появление этих работ стало возможно благодаря осмыслению войны, а также возросшему интересу к многообразию телесного опыта, в том числе под воздействием западной культуры. Интерес к другому телу и к телу Другого становится определяющим для послевоенной эпохи.

На противоположном полюсе находится эротическое тело, которое занимало магистральное положение в художественной жизни этого времени на Западе, но также проявило себя и в искусстве оттепели. Александр Боровский в своей книге «Кое-какие отношения искусства к действительности. Конъюнктура, мифология, страсть» (Москва, Санкт-Пете-

---

<sup>45</sup> Например, фотография Антанаса Суткуса «Слепой пионер» (*Sutkus A. Blind Pioneer [Foto] // Lietuvos fotomenininkų sąjunga / Sudarė Stanislovas Žvirgždas. Vilnius, 2004. P. 155*).

бург, 2017) пытается «расшатать некоторые стереотипы, существующие в восприятии искусства указанного времени» и обращает внимание на тему телесности в искусстве этого периода, на попытку преодолеть старый канон при помощи тактильности. Одними из первых обращаются к теме ню мастера фарфора («Женщина с книгой» 1946 года Павла Якимовича, следом идут скульптуры Софьи Велиховой и Ефима Гендельмана)<sup>46</sup>. Усиливающийся интерес к обнаженной натуре можно наблюдать в живописи<sup>47</sup>, а также в фотографии этого времени. Более подробно феномен советской обнаженной фотографии рассматривается в главе 4 этой книги.

Боровский отмечает, что художественная жизнь оттепели не укладывается в упрощенные бинарные схемы и пишет об определенной редукции истории искусства 1945–1960-х годов в наши дни, о рассмотрении произведений в исключительно политическом ключе. На самом деле художественная палитра была разнообразной: только в Ленинграде в конце 1940-х – 1950-е годы появляются «круг литографской ма-

---

<sup>46</sup> Боровский А. Д. Кое-какие отношения искусства к действительности. Конъюнктура, мифология, страсть. М., 2017. С. 182, 190.

<sup>47</sup> См., например, следующие картины: П. К. Столяренко «Обнаженная», 1963; Ю. И. Пименов «Художник и модель», 1968; Ю. В. Пугачев «Портрет Михаила Барышникова», 1968; Л. В. Сойфертис «В бане», 1960-е; Ю. Л. Фролов «После бани», 1968; эротические картинки Н. Д. Сапача 1960-х годов; живопись А. Т. Зверева, А. Д. Арефьева, В. Б. Янкилевского и др. Через телесное проявлялось аллегорическое, – А. Д. Боровский приводит в пример картины «Спор об искусстве» В. Яковлева, «Весна» А. Пластова, скульптуру С. Коненкова «Освобожденный человек».

стерской», «круг Кондратьева», «Арефьевский круг» и т. д. Но даже в официальном искусстве того времени наблюдаются значительные изменения, которые проявляются в интересе к реальности, житейскому, повседневности, естественности. Примером новой поэтики может послужить живопись Юрия Пименова, который взамен постановочности (режиссуры мизансцен) сосредоточивается на отборе типажа, позы, жеста. Боровский выделяет два направления, через которые происходил разрыв со сталинским каноном: лирическую мифологию, использующую метафорику и иносказание (Евсей Моисеенко, Андрей Мыльников, Виктор Иванов и др.) и суровый стиль, представлявший прозаизацию, борьбу с фальшью. Впрочем, четкого водораздела между двумя тенденциями не было, а мировоззренческая общность объединяла художников поверх институциональных барьеров и была важнее разделения на официальное/неофициальное<sup>48</sup>.

Отдельные исследователи сегодня приходят к выводу о зыбкости границ между официальным и неофициальным искусством, поскольку эти понятия не исчерпывают сложную картину художественной жизни в послевоенном СССР, а многих художников можно отнести к обоим полюсам<sup>49</sup>. Дей-

---

<sup>48</sup> См.: Там же. С. 182–184, 191.

<sup>49</sup> Художественные выставки, которые прошли в московских музеях в 2017 году, также продемонстрировали широкий спектр направлений, имевших место в СССР в 1960-е годы: от «романтического реализма» до экспрессионизма и даже абстракционизма. В свою очередь, выставка Международной конфедерации Союзов художников «Шедевры советского искусства. Наследие великой страны»

ствительно, официальный ли художник Попков? А к какому лагерю причислить художников, которые считались «неофициальными», но были связаны с государственными институтами, состояли в Союзе художников, имели мастерские?<sup>50</sup> Отсутствие жестких границ наблюдается при сопоставлении так называемой официальной и неофициальной фотографии, нередко авторы фигурировали и в тех, и в других кругах<sup>51</sup>.

Французский исследователь Андре Руйе писал, что фотографии в единственном числе не существует: мы всегда имеем дело со множеством разнообразных практик, с определенными контекстами и условиями, поскольку «фотография

---

показала, что государственной организацией часто приобретались картины, которые не вписываются в распространенное представление об официальном каноне, выходят за его рамки.

<sup>50</sup> Такие вопросы задают участники круглого стола. См.: Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы: Сб. по матер. конф. 2012 года / Рос. академия художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств; ред.-сост. А. К. Флорковская. М., 2014. С. 440–476.

<sup>51</sup> По мнению Екатерины Дёготь, неофициальное искусство родилось в 1950-е гг. из разделения на «служебную работу» и работу «для себя», которое уже наблюдается у художников в 1930-е годы. Это касается и известных фотографов (среди них Дмитрий Бальтерманц, Евгений Халдей и Самарий Гурарий), которые отдавали негативы в редакцию, но также оставляли фотографический материал об исторических встречах в личном архиве (*Degot E. The Copy Is the Crime: Unofficial Art and the Appropriation of Official Photography*, in: *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-related Works of Art*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004. P. 113).

неотделима от историчности и становления»<sup>52</sup>. Эту вариативность и гетерогенность фотографии мы наблюдаем на отепельном материале в одновременном существовании различных тенденций и дискурсов, которые следует рассматривать в историческом контексте.

---

<sup>52</sup> Там же. С. 11–12.

# Медийный взрыв оттепели

Начало оттепели было отмечено появлением большого количества новых изданий. Во второй половине 1950-х годов впервые или после длительного перерыва выходят 28 журналов, семь альманахов, четыре газеты литературно-художественного профиля<sup>53</sup>. Значительно увеличиваются тиражи и объем центральных газет и журналов. В 1959 году тираж «Огонька» уже достигает полутора миллионов экземпляров, «Работницы» и «Крестьянки» – двух миллионов, «Здоровья» – 500 тысяч, «Советской женщины» – 250 тысяч экземпляров<sup>54</sup>. Появляется большое количество специализированных журналов (медицинских, художественных и т. д.), в том числе республиканских, выходящих на национальных языках<sup>55</sup>. После пятнадцатилетнего перерыва в 1957 году возобновляется издание «Советского фото», тираж которо-

---

<sup>53</sup> Пыжиков А. Хрущевская «оттепель». С. 144.

<sup>54</sup> ГА РФ. Ф. 9425. Оп. 2. Д. 285. Л. 64.

<sup>55</sup> Так, например, в 1955 году в Литовской ССР стали выпускать медицинский журнал «Свейкагос апсауга» / «Охрана здоровья» на литовском языке, периодичностью один раз в месяц, объемом три печатных листа, тиражом 6 тыс. экз. (ГА РФ. Ф. 9425. Оп. 2. Д. 234. Л. 87). Медицинские периодические издания на русском языке выходили большими тиражами. Журнал «Здоровье» в 1960 году выпускался тиражом уже в 700 тыс. экз., «Фельдшер и акушерка» – 150 тыс., «Медицинская сестра» – 140 тыс. (Там же. Д. 317. Л. 36–37). Тираж газеты «Медицинский работник» в 1958 году составлял 350 тыс. экз. (Там же. Д. 285. Л. 11).

го вырастает до 130 тысяч в 1960 году<sup>56</sup>. Становится больше продукции на иностранных языках. С 1956 года начинает выходить газета The Moscow News на английском языке, издание Всесоюзного общества культурных связей с заграницей (ВОКС)<sup>57</sup>. Журналы «Советский Союз» (с сентября 1955 года) и «Советская женщина» (с января 1956 года) печатаются еще и на японском языке (помимо русского, английского, немецкого, французского, испанского, китайского и корейского)<sup>58</sup>. В скором времени к этим языкам присоединяются еще хинди и венгерский, а в случае «Советского Союза» – арабский, сербскохорватский, урду, финский, румынский, монгольский, бенгали. Итак, мы имеем дело с повышенным интересом к заграничной аудитории, а также с медийным бумом, который переживает страна в годы оттепели<sup>59</sup>.

Неслучайно в это время уделяется внимание развитию полиграфической промышленности, которая значительно проигрывала зарубежной<sup>60</sup>. В докладной записке 1956 года на

---

<sup>56</sup> ГА РФ. Ф. 9425. Оп. 2. Д. 317. Л. 47–48.

<sup>57</sup> Ее тираж 30 тыс. экземпляров, периодичность – два раза в неделю, объем – восемь полос половинного формата газеты «Правда» (ГА РФ. Ф. 9425. Оп. 2. Д. 233. Л. 92).

<sup>58</sup> ГА РФ. Ф. 9425. Оп. 2. Д. 233. Л. 40, 88.

<sup>59</sup> Вукүлина Е. Власть и медиа: Визуальная революция шестидесятых // *Cahiers du Monde Russe* (EHESS, Paris). 2015. Vol. 56. № 2–3. P. 429–465.

<sup>60</sup> В министерских жалобах приводятся следующие цифры: в СССР насчитывается всего 5366 типографий, в том числе 300 книжно-журнальных, в то время как

имя Н. С. Хрущева говорится об отставании машинного парка не только по количеству оборудования, но и по его качеству, о недостаточном обеспечении шрифтов для наборных машин, о неудовлетворительных сортах бумаги:

Многие типографии в СССР оснащены морально и физически изношенными машинами, не обеспечивающими необходимой производительности труда и качества изделий<sup>61</sup>.

В 1960 году было решено увеличить мощность заводов, производящих полиграфическое оборудование, не менее чем в три раза (по сравнению с возможностями 1955 года), разработать выпуск новых полиграфических машин по лучшим образцам зарубежной техники, закупить необходимое оборудование в капиталистических странах и ГДР, создать и освоить в металле новые рисунки шрифтов и наборных украшений, повысить качество бумаги для печатных и оформительских нужд, обеспечить расширение ассортимента светопрочных пигментов и лаков чистых тонов, а также построить в Москве журнальную типографию в целях «обеспечения своевременного выхода журналов, дальнейшего роста их тиражей и улучшения их качества»<sup>62</sup>.

---

в США (по данным 1939 г.) функционировало 22 186 полиграфических предприятий, в их числе 1440 книжно-журнальных (ГАРФ. Ф. 9425. Оп. 1. Д. 214. Л. 56).

<sup>61</sup> ГА РФ. Ф. 4851. Оп. 5. Д. 583. Л. 51–56.

<sup>62</sup> Там же. Л. 57–59.

Оттепель становится периодом расцвета советской фотоиндустрии<sup>63</sup>. К этому времени появляются новые заводы, выпускающие фотокамеры, осваиваются новые модели, увеличивается производство фотобумаги. В 1957 году в СССР выпустили миллион фотоаппаратов, в 1959 году – на 200 тысяч больше<sup>64</sup>. Советские фотокамеры становятся визитной карточкой, удостоверяющей технический прогресс страны и уровень повседневного комфорта миллионов граждан. Об этом, в частности, говорит тот факт, что советские фотоаппараты («Киев-3», «Зоркий-3») были включены в ассортимент подарков правительственных делегаций в 1955 году наряду с магнитофоном «Днепр-5», велосипедом «Орленок», малахитовыми шкатулками и картинами советских художников, таких, например, как Петр Кончаловский<sup>65</sup>.

Еще в 1954 году министр культуры СССР Георгий Александров жаловался в Совет Министров на нехватку фотобумаги:

Производство фотобумаги на предприятиях Министерства культуры СССР не удовлетворяет потребность народного хозяйства и нужды населения. В 1954 году при общей потребности в фотобумаге

---

<sup>63</sup> [Абрамов Г.] Этапы развития советского фотоаппаратостроения. URL: <http://www.photohistory.ru/1207248170259168.html>.

<sup>64</sup> Нарский И. В. Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (автобио-историо-графический роман). Челябинск, 2008. С. 320.

<sup>65</sup> РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 369. Л. 17–26, 28, 37.

в 24,5 млн кв. метров может быть приготовлено всего 18 млн кв. метров. Особенно отстаёт производство фотобумаги повышенного качества – на подложке картонной плотности. Совершенно не производится фотобумага на подкрашенной подложке, а также некоторые технические сорта<sup>66</sup>.

Совет Министров ответил постановлением: увеличить производство фотобумаги к 1960 году до 55 млн кв. метров, для чего потребуется закупить машины и химикаты за границей, принять меры по улучшению упаковочной бумаги и картона, наладить производство фотоподложки<sup>67</sup>. Увеличение масштабов производства фотобумаги, развитие фототехники непосредственным образом сказывается на развитии фотолюбительства и качестве журнальной продукции в последующие годы.

Советская полиграфическая и фотопромышленность обращались к опыту западных стран, закупая необходимое оборудование и материалы, но дело не ограничивалось технической стороной вопроса. Так, работники Советского информационного бюро получали отклики на советскую печатную продукцию, которая распространялась за рубежом. Например, в отчете о работе представительства Совинформбюро в КНР за 1955 год приводятся замечания местных редакций о нехватке визуального сопровождения к статьям.

---

<sup>66</sup> Там же. Д. 261. Л. 100.

<sup>67</sup> Там же. Л. 102, 105.

По мнению редакций, каждая статья, рассказывающая об определенном человеке, колхозе, производстве, должна обязательно сопровождаться соответствующими фотографиями<sup>68</sup>.

Но и в адрес присылаемых фотоматериалов высказывались претензии. Показательны критические замечания о продукции Совинформбюро сотрудника редакции журнала Общества германо-советской дружбы и Общества по распространению научных знаний «Фройе вельт» Умана. В разговоре с советским послом он отмечал недостаточную оперативность в работе, а также низкое качество присылаемых фотографий:

Многие снимки неудачны в композиционном и художественном отношении, сделаны без выдумки, юмора, на них демонстрируется бедное убранство квартир, старые формы мебели<sup>69</sup>.

Уман подчеркнул, что такие же претензии к работе Совинформбюро имеет редакция журнала Общества франко-советской дружбы «СССР – Франция», и выразил сожаление, что в Москве нет фотокорреспондента демократической немецкой печати, который, зная немецкие условия, мог бы на месте делать и отбирать снимки, пригодные для опубликования в ГДР. Еще один выход в сложившейся ситуации немецкий сотрудник видел в организации взаимных поездок

---

<sup>68</sup> ГА РФ. Ф. 8581. Оп. 2. Д. 436. Л. 8.

<sup>69</sup> Там же. Д. 437. Л. 47–48.

советских и немецких журналистов в ГДР и СССР в 1956 году. Подобная критика западных специалистов и стремление достичь нужного пропагандистского эффекта вносили свою лепту в развитие советской фотожурналистики, постепенно трансформируя прежние изобразительные каноны и технические стандарты.

В 1959 году появляется Союз журналистов СССР, в рамках которого была создана фотографическая секция. На первом съезде Союза журналистов, помимо общих постановлений, касающихся идеологических задач, была принята резолюция, призывавшая повысить значение фотоискусства в жизни страны, для этой цели было решено издавать книги и фотоальбомы и способствовать соответствующим организациям<sup>70</sup>. Появившиеся курсы повышения квалификации для фотожурналистов, а также первый Всесоюзный семинар фотожурналистов (1960) свидетельствуют о важности фотографии. Об этом говорят и организованная в то же время в Берлине Первая международная конференция фотожурналистов и редакторов, и первая выставка «Интерпресс-фото», которая в дальнейшем станет важной площадкой для демонстрации работ из социалистического блока<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> *Barkhatova E. Soviet Policy on Photography, in: Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-related Works of Art. New Brunswick, 2004. P. 52–53.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

# Профессиональная и любительская фотография в годы оттепели

В хрущевский период фотография становится массовым увлечением. В это время количество фотолюбителей исчисляется миллионами, появляется огромное количество кружков и студий, налаживается массовое производство техники, должное удовлетворить потребности советских граждан и приобщить их к искусству светописа. Именно фигура любителя во многом определила фотографический процесс оттепели<sup>72</sup>. Изменения затронули не только пласт журналистики и художественной фотографии – реформы произошли и на уровне личных, семейных архивов. Хотя снимки из фотоателье по-прежнему занимают почетное место в домашних альбомах, появляется большое количество любительских кадров, которые снимали и даже печатали сами члены семьи. Эти отпечатки, сделанные при помощи подручных средств в ванной комнате, при вкрученной красной лампочке, все больше отвоевывают привилегию студийных карточек выступать хранителями семейной памяти. Статичные позы из фотосалонов сменяются динамичной композицией и непосредственным поведением в кадре.

---

<sup>72</sup> Викулина Е. И. Тело «оттепели»: взгляд фотолюбителя // Визуальные аспекты культуры: Сб. науч. ст. Ижевск, 2005. С. 136–142.

Смена фотографического взгляда от профессионального, предписывающего определенное поведение людей перед камерой, до любительского, изнутри семьи, отчасти объясняет появление той раскованности, с которой человек начинает вести себя перед объективом. Сокращение дистанции между фотографом и моделью обозначило новую тенденцию в репрезентации советской семьи. Эмоциональность, выраженная в раскрепощенном жесте или позе, апробированная в качестве фотографической практики в домашнем кругу, нашла свое место на страницах журналов и на всесоюзных выставках. Постепенно тенденции, сформировавшиеся изначально среди энтузиастов, становятся визуальным мейнстримом этих лет.

Явление фотолюбительства оказало огромное влияние на развитие художественной фотографии этого времени и во многом сформировало ее. Это подчеркивает тот факт, что работы любителей экспонировались на выставках наряду с профессиональными. Приемы любительской съемки осваивались репортерами, что сказалось в применении широкоугольной оптики, использовании неожиданных ракурсов, а также композиционных решений (их отличали необычное кадрирование, фрагментация). Так постепенно постановочные кадры уступили место снимкам, фиксирующим жизнь, застигнутую врасплох.

Послесталинский период отмечен огромным интересом к спонтанным проявлениям жизни. В это время ведутся де-

баты по поводу фотожурналистики и любительской фотографии<sup>73</sup>, осознаётся ценность неожиданно пойманных моментов, становится значительно меньше рабочей тематики, фотографии с середины 1950-х годов реже ретушируются. Интерес представляет жизнь как таковая, непостановочные снимки воспринимаются как реалистичные и правдивые<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Дискуссия о преимуществах профессиональной или любительской съемки была характерной для оттепельного времени и разворачивалась на страницах советской прессы (см., например: *Генс Л.* От эксперимента к искусству // Советское фото. 1966. № 2. С. 12–19). Фотоклубы также становятся дискуссионными площадками. Самым известным был московский клуб «Новатор», основанный Борисом Игнатовичем, Александром Хлебниковым, Георгием Сошальским. Наиболее продуктивное время клуба – 1960–1970-е годы, когда в нем появляются такие фигуры, как Борис Савельев, Георгий Колосов, Галина Лукьянова, Александр Викторов. С этим фотоклубом связано и явление стрит-фотографии (Анатолий Болдин, Михаил Дашевский, Александр Бородулин, Александр Лапин) (см.: *Чмырева И. Ю.* Фотография в СССР: сорок лет от Победы до перестройки. Обзор тенденций развития фотографического языка и пространства // Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980 годы: Сб. по матер. конф. 2012 года. М., 2014. С. 216).

<sup>74</sup> Когда мы говорим о реальности в фотографии, стоит различать, идет ли речь о запечатлении действительности, сознательно или произвольно попадающей в объектив (автор, с одной стороны, конструирует кадр, с другой – не может полностью контролировать весь поток информации), или о режиме восприятия, например документальной фотографии, или о реальности дискурса, воспроизводимого снимающим. Фотография является сконструированным объектом. Это касается также документальных кадров, которые воспринимаются как более истинные. О реальности в фотографии см. более подробно исследования Дж. Тагга (*Tagg J.* The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories. Basingstoke, 1988; Evidence, Truth and Order: A Means of Surveillance, in: Visual culture | Eds. Jessica Evans, Stuart Hall. London, 1999. P. 244–273; The Disciplinary Frame: Photographic truths and the capture of meanings. Minneapolis, 2009).

В «фотокультуре II», как называет Розалинда Сарторти период, начавшийся в 1932 году после постановления ЦК «О перестройке литературно-художественных организаций», правильность идеологического взгляда определяла нужное прочтение фотореальности. Перед зрителем ставилась задача подчинить свое восприятие требованиям объективной, идеологически выдержанной фотографии<sup>75</sup>. Таковой считалось обработанное определенным образом изображение, которое характеризовалось отказом от фрагментарности, ретушированием, исключением путем вырезания ненужных людей и предметов, а также монтажом, складывавшим элементы в нужные конstellляции<sup>76</sup>. В оттепель возвращается «прямая» фотография, которая была почти полностью вытеснена на предыдущем этапе. Если в 1930-е годы документальность ставилась фотографии в упрек, поскольку считалось, что она, в отличие от истинного искусства, не способна к обобщению, а значит, и не может верно передавать реальность, то теперь в ней заново открывают это свойство. Окружающая действительность должна быть теперь описана другим способом, соответствующим времени.

В шестидесятые годы изменяется композиция кадров; если раньше преобладали средние планы, центрическая ком-

---

<sup>75</sup> Сарторти Р. Фотокультура II, или «верное видение» // Советская власть и медиа: Сб. ст. / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. СПб., 2006. С. 153.

<sup>76</sup> «Монтаж здесь выполнял функцию иную, чем у сюрреалистов, он не высвобождал подавленное, а подавлял конкретное» (Сарторти Р. Указ. соч. С. 154).

позиция, то теперь фотографии часто оставляют большую часть пространства кадра незаполненным, а главное событие, персонаж или объект помещаются в угол или ближе к краю, на периферию снимка. Многие работы для передачи движения используют динамику диагонали, что отсылает к наследию двадцатых годов. Минимализм фотографического решения часто перекликается с «эстетической условностью зрелища»<sup>77</sup> в кино оттепели. Но композиционные поиски в фотографии оказываются близки и подходам в живописи того времени, с ее немногословностью, лаконичностью, «суровым стилем», эскизной подачей, а подчас и с плакатностью высказывания. На картинах этого периода можно также наблюдать смещение композиционного центра и диагональное построение<sup>78</sup>.

Ближе к концу десятилетия появляется огромное количество жанровых снимков, уличных зарисовок, где в полной мере проявляет себя романтизм этого времени. Если в нача-

---

<sup>77</sup> Аннинский Л. Шестидесятники и мы. М., 1991. С. 176.

<sup>78</sup> См., например: Н. И. Витинг «Москвичка», 1960; Н. В. Денисов «Монтажник-высотник», 1961; В. Ф. Денисов «Монтажники», «Эстакада», 1962; И. Н. Воробьева «Важный разговор», 1962; А. В. Ланин «Оккупация», 1960; «Отцы», 1961; «Русская баня», 1963. Нейтральный или непрописанный фон см.: Т. А. Дехтерева «У реки», 1960; Игорь Обросов «Эстафета на проспекте мира», до 1963; а также интерес к повседневности и к городским сюжетам: Ю. А. Волков «У детского мира», 1964; В. Н. Гаврилов «Кафе. Осенний день», 1962; Ю. С. Злотников «Витрина», 1956; М. Ю. Кугач «Последний троллейбус», 1964; А. Н. Либеров «Ленинградское кафе», 1964; С. М. Никиреев «Москвичка», 1964; Ю. И. Пименов «Ночные телефоны», 1960-е; «Бегом через улицу», 1963.

ле бурные дебаты вызывал любой намек на обнаженную фотографию, то на излете декады публикуются первые, пускай и пропущенные через сильный растр, акты<sup>79</sup>. Освоение разнообразных фотографических возможностей и художественных решений в годы оттепели вело к стилистическому многообразию<sup>80</sup> и широкому спектру телесных репрезентаций. Авторы снимков пытались найти адекватные решения, соответствующие их эстетическим устремлениям и требованиям времени.

Особое значение теперь уделяется фону в портретных снимках. Лицо человека предстает на черном или белом фоне, иногда с помощью специальных техник убираются лишние детали, что создает ощущение аппликации. Таким образом подчеркиваются особенности черт лица, и зрительское внимание сосредоточивается исключительно на них. Этому способствует и контрастность изображения, которая усиливается от противопоставления светлого лица темному фону, и наоборот.

В шестидесятые годы заметно увеличивается эмоциональное содержание снимков. Фотографии концентрируются на передаче чувств, настроений, отсюда особое внимание к лицу – появляется большое количество работ, снятых крупным

---

<sup>79</sup> См., например: *Богданов В.* Акт [Фото] // Советское фото. 1968. № 4. С. 8. (Акты – общее название работ с обнаженной натурой.)

<sup>80</sup> На экспозициях встречаются и экспериментальные работы, напоминающие опыт так называемой абстрактной фотографии.

планом. Лицо как бы приближается, открывается зрителю, свидетельствуя о доверительности отношений.

Установка эпохи на «искренность»<sup>81</sup> реализовывала себя в фотографии через эмоциональность жеста, а также – в неофициальной своей версии – через запечатление повседневной жизни советских граждан (см., например, архив Антанаса Суткуса<sup>82</sup>). Пласт неофициального фотоискусства, который обнаруживает себя в это время по большей части в Прибалтике, обозначает кардинальный переворот в общественном сознании, в либерализации норм. Во многом он является квинтэссенцией перемен, которые в менее проявленном виде происходили и на площадке признанного властью искусства. Снимки, представлявшие собой оппозицию официальному мейнстриму, вместе с тем являлись частью того же культурного процесса. Характерно, что многие фотографии фигурировали в обоих кругах. Так, например, одни работы Суткуса публиковались в «Советском фото», другие

---

<sup>81</sup> Программным манифестом эпохи стала статья В. Померанцева «Об искренности в литературе», опубликованная в декабре 1953 года в журнале «Новый мир». Она была направлена против «критики бесконфликтности» и «лакировки действительности», что выражалось, по мысли автора, в построении «потемкинских деревень», а также в подборе такого сюжета, где «заливные поросята и жареные гуси не подаются, но и черный хлеб убирается», или где вся проблематика темы остается за бортом (см.: *Сидорова Л. А.* Оттепель в исторической науке. Советская историография первого послесталинского десятилетия. М., 1997. С. 31–32).

<sup>82</sup> *Sutkus A.* Kasdienybės archyvai: 1959–1993: nepublikuoti fotografijos = Daily life archives: 1959–1993: unpublished photographs. Vilnius, 2003.

были известны по выставкам, третьи создавались «в стол». В балтийских республиках не существовало жесткой границы между нонконформистским и официальным искусством, а наиболее выдающиеся художники-нонконформисты нередко возглавляли союзы художников<sup>83</sup>. Таким образом, понятие «неофициальная фотография» вовсе не означает запрещенных художников, а очерчивается допустимыми рамками репрезентаций в советских журналах. В связи с этим мы будем обращаться к примерам неофициального искусства как к фону, который даст необходимый контекст для рассмотрения динамики телесных репрезентаций в советской печати.

Журнальную фотографию оттепели можно рассматривать как пересечение конкурирующих дискурсов: культурные модели оттепели продолжают сосуществовать с нормами сталинского периода.

Однако все более очевидными становятся трансформации прежнего канона. В связи с политическими и культурными переменами в середине 1950-х – первой половине 1960-х годов советская фотография претерпевает важные изменения. Либеральные веяния повлияли на характер фотографии, в том числе на существующую тенденцию в репрезентации тела. Фотоискусство, вооруженное арсеналом всевозможных

---

<sup>83</sup> Jurenaite R. Reclaiming the salt of the earth: Lithuanian photography reconsidered, in: *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-related Works of Art*. New Brunswick, 2004. P. 247.

приемов – от пикториальных<sup>84</sup> до конструктивистских, – пы-  
тается дать соответствующий эпохе язык и вместе с тем но-  
вую оболочку советскому человеку.

---

<sup>84</sup> Пикториализм (от англ. pictorial – «живописный») – течение второй полови-  
ны XIX – начала XX в., утверждавшее фотографию в качестве искусства. Пик-  
ториальные приемы сближают фотографию с живописью и графикой.

# Фотография как искусство: снимки в контексте издания «Советское фото»

Мы ни в коем случае не отказываем в художественной образности работам, публиковавшимся в «Огоньке» и в «Советском Союзе», но остановимся в этом параграфе на журнале «Советское фото», поскольку именно это издание утверждало фотографию в качестве искусства.

Первый номер журнала вышел в свет в апреле 1926 года, затем последовал перерыв в издании – с 1942 по 1956 год. Его второе рождение совпадает с оттепелью, и вряд ли это случайно – страна нуждалась в новом визуальном представлении себя.

Фотографии журнала можно условно разделить на новостные (освещающие события с участием первых лиц страны), репортажные (описывающие трудовые будни и отдых советских граждан) и собственно художественные, нацеленные на формальный эксперимент. Границы не являются четкими – так, репортажный снимок вполне мог отвечать параметрам фотоискусства<sup>85</sup>. Журнал имел разделы, посвященные фотожурналистике, истории фотографии, фототехнике,

---

<sup>85</sup> «Событийный репортаж становится подлинным произведением искусства, если в нем сочетаются художественно-эстетические и документально-познавательные функции» (*Березин А. Эстетическое воспитание и фотография // Советское фото. 1964. № 12. С. 25*).

обзору книг по кино и фото, была страничка кинолюбителя, в рубрике «На наших четвергах» обсуждались работы фотохудожников. «Советское фото» дискутировало о специфике спортивной и военной фотографии, отслеживало репортерскую практику за рубежом, писало о фотопублицистике в других отечественных журналах, например «Огоньке»<sup>86</sup> или «Советской женщине»<sup>87</sup>. Издание работало в первую очередь с черно-белыми фотографиями, и, хотя со временем появились цветные вкладки, работ, учитывающих специфику языка цветной фотографии, было немного.

Если в пятидесятые годы преобладали статичные снимки, то уже начало 1960-х отмечено поисками новых средств выразительности, применением неожиданных точек съемки. Закономерно, что в это время фотографы обращаются к наследию 1920-х годов, к опыту конструктивизма. В журнале «Советское фото» появляются снимки, сделанные с острых ракурсов. В первом же номере, выпущенном после перерыва, публикуется статья о творчестве Александра Родченко<sup>88</sup> (выставка фотографа проходит чуть позже, в 1962 году, в Центральном доме литераторов). В рубриках издания обсуждается композиция кадра, об искусстве фотопортрета

---

<sup>86</sup> Полевой Б. Страницы фотолетописи наших дней // Советское фото. 1963. № 9. С. 8–11.

<sup>87</sup> Фотопублицистика в журнале «Советская женщина» // Советское фото. 1963. № 3. С. 12–17.

<sup>88</sup> Альперт М., Музаева М., Вайль Г. и др. Памяти А. М. Родченко // Советское фото. 1957. № 1. С. 62.

постоянно пишет Леонид Волков-Ланнит, сопровождая свои рассуждения примерами из фотографий Родченко, Макса Альперта, Моисея Наппельбаума и др. С начала 1960-х годов журнал постоянно обращается к классике фотографии: публикуются фотомонтажи Джона Хартфилда, появляются статьи о работах пикториальных мастеров, заклеянных ранее «формалистами». Начиная с 1963 года журнал рассказывает о творчестве Сергея Иванова-Аллилуева, Андрея Карелина, Николая Свищова-Паолы, Сергея Лобовикова, Юрия Еремина, выходят статьи о ранней фотографии, о Надаре, об Альфреде Стиглице. Все это также свидетельствует о растущем признании фотографии как искусства.

Немаловажное значение имели публикации в «Советском фото» технических рецептов. Журнал писал об оптических, физических и химических процессах при создании снимка, что, в свою очередь, подвигало фотографов на эксперименты, будь то соляризация, бромомасляная печать или использование объективов, определенным образом трансформирующих реальность. Во многом благодаря техническому разделу журнал был популярен в широких кругах населения – его читали учащиеся, студенты, инженеры, ученые.

На страницах журнала высказывались кинооператоры и кинорежиссеры, публиковались кадры из фильмов, в рубрике «Страничка кинолюбителя» обсуждалась проблема ракурса, о фотографии в кино писали Михаил Ромм и Роман Кармен. Вообще кинематограф имел определенную степень

влияния на фотографов. Подобные публикации, а также родство фотографии и кинематографа позволяют нам обращаться к фильмам оттепели как к дополнительному источнику, помогающему выявить и сопоставить тенденции телесной репрезентации в это время.

Уже в 1958 году журнал пишет о том, что репортер должен подходить к своей задаче творчески и избегать шаблонных приемов:

Настоящим бичом фоторепортажа, как это ни прискорбно, нередко являются укоренившиеся шаблонные приемы, которые глушат правдивость и красочность нашей многогранной жизни. <...> Я не знаю, кому принадлежит приоритет фотографии девушки – электросварщицы с приподнятым защитным щитком, из-под которого выглядывает улыбающееся лицо. Вообще говоря, снимок эффектный, но вся беда в том, что эта композиция превратилась в штамп. Только за последнее время мне довелось насчитать в различных газетах и журналах 17 аналогичных снимков. За редким исключением, телятниц принято фотографировать в обнимку с телятком (демонстрация любви к животным). Участь большинства передовых свинок – позируя перед объективом фотоаппарата, держать в руках надрывно визжащего поросенка<sup>89</sup>.

Автор статьи выступает за показ «реального мира» – по его мнению, «всевозможные формалистические выкрутасы,

---

<sup>89</sup> Рубцов С. Фотоискусство – не самоцель // Советское фото. 1958. № 3. С. 5.

режиссерские переигрывания» снижают потенциальные достоинства художественной работы.

Фотография в шестидесятые годы все больше заявляла о своей самодостаточности и утверждала себя как искусство, а не как прикладную область. В связи с цензурой экспериментальные снимки охотнее всего публиковались в разделе журнала, отведенном для фотолюбителей. Но со временем оригинальные композиции отечественных и зарубежных мастеров появлялись все чаще, с каждым номером визуальный материал становился разнообразнее, а редакция призывала не пренебрегать эстетической стороной снимка<sup>90</sup>.

Среди критериев хорошего снимка «Советское фото» называет «глубокое и актуальное содержание», «общезначимую» и социальную тематику, «верность наблюдений», «глубину понимания жизни и человека». Лидия Павловна Дыко подчеркивает, что имеет значение не только то, что автор рассказывает зрителю, но *как* он при этом строит свой рассказ:

Яркое событие современности, дающее глубокое содержание произведению искусства, должно быть выражено в соответствующей этому содержанию поэтической форме. От художественного снимка мы требуем живописной трактовки темы, точной композиции, выразительного светового и тонального

---

<sup>90</sup> См., например: *Морозов С.* Против пренебрежения фотоискусством // Советское фото. 1961. № 5. С. 36.

решения кадра<sup>91</sup>.

Здесь в очередной раз подчеркивается, что важно не просто снять кадр, а сделать это максимально выразительно.

В другой публикации говорится о важности субъективной оценки:

Произведением искусства фотография становится, когда в ней выражено отношение автора к изображаемому явлению, его мироощущение, когда в идейно-художественном отношении снимок содержит тенденции обобщающего плана, когда конкретный факт перерастает в явление типическое<sup>92</sup>.

Об этом же, но позже, в 1968 году, пишет искусствовед Моисей Самойлович Каган:

Фотограф-художник ищет в самой жизни, в объективной реальности такие явления и такие мгновения, запечатление которых позволило бы ему выразить свое отношение к миру, свои размышления и переживания<sup>93</sup>.

В качестве художественных критериев снимка Каган называет «оценку идейно-эмоциональной, поэтической выра-

---

<sup>91</sup> Дыко Л. Как научиться «читать» фотографию // Советское фото. 1964. № 5. С. 28.

<sup>92</sup> Березин А. Эстетическое воспитание и фотография // Советское фото. 1964. № 12. С. 25.

<sup>93</sup> Каган М. Эстетика и художественная фотография // Советское фото. 1968. № 5. С. 25.

зительности объекта и оценку его пластической структуры»<sup>94</sup>. Искусствовед подчеркивает неразрывность формы и содержания, важность в художественной фотографии «пластических мотивов» (выразительность позы и жеста, ритм, контраст), «удачно подмеченных психологических состояний». Внимание к жесту, укрупнение в кадре телесной фактуры выражается в снимках рук, а также в публикациях на эту тему:

Способные выражать очень многое – характер, возраст, темперамент, физическое и душевное состояние, профессию – они [руки] действительно порой говорят о человеке больше, чем его лицо<sup>95</sup>.

Человеческое тело в эти годы становится главным полем фотографических экспериментов.

---

<sup>94</sup> Там же. С. 26.

<sup>95</sup> *Волков-Ланнит Л.* Беседы о мастерстве // Советское фото. 1964. № 6. С. 15. См. также: *Кочар А.* Изображение рук в портретной композиции // Советское фото. 1965. № 7. С. 28–31.

# Трансляция визуальной информации из-за рубежа

В книге Алексея Юрчака «Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение» (М., 2016) советская система описывается как постоянно меняющаяся, со многими внутренними противоречиями и парадоксами. Дискурс перестройки, пронизанный романтическими идеями и политическими задачами конца 1980-х, а затем и 1990-х, создал новые мифы о советском прошлом, описывая его при помощи бинарных оппозиций, корни которых находят свое основание в истории и идеологии холодной войны, когда понятие «советское» было противопоставлено понятию «Запад». Такой подход значительно упрощал понимание советской системы, представляя ее более предсказуемой (в основном черно-белой), чем она была. Этот язык до сих пор занимает место господствующего нарратива в исследованиях социализма. Юрчак уходит от использования бинарных оппозиций при описании советской действительности, критикуя упрощенную модель власти, согласно которой она может функционировать только двумя способами – либо убеждением, либо принуждением<sup>96</sup>. Между тем социальные отно-

---

<sup>96</sup> См.: Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 37, 40, 43.

шения в СССР нельзя свести «к противостоянию репрессивного государства и героических групп и сопротивления»<sup>97</sup>. При такой модели игнорируется огромное число ценностей и взаимоотношений, которые играли важную роль в советской жизни, но не вписываются в это противопоставление. В книге Юрчака нет места ни для романтизации «нонконформистов», поскольку они также являлись продуктом системы, ни для негативного отношения к «советскому субъекту», которого автор пытается «регуманизировать». Здесь важен тезис Мишеля Фуко о том, что возможность сопротивления нормам определяется не сознанием героического субъекта, а структурой самой власти. Отношение человека к различным высказываниям и ценностям системы не было статичным и определенным, оно было разноплановым и постоянно меняющимся<sup>98</sup>. Вот почему важно рассматривать поздний советский период<sup>99</sup> в его многосложности, отмечая самые разные процессы, которые происходили в культурном поле, и сопоставляя их с мировыми тенденциями.

Немаловажную роль в создании нового советского телес-

---

<sup>97</sup> Там же. С. 280.

<sup>98</sup> См.: Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. С. 79, 554.

<sup>99</sup> Исследователи отсчитывают период позднего социализма от конца сталинского периода до начала перестройки (начало 1950-х – середина 1980-х гг.). См., например: Юрчак А. Указ. соч. С. 36. Похожие временные рамки предлагают организаторы проекта The Many Faces of Late Socialism: The Individual in the Eastern Bloc, 1953–1988 (Кельн, 2016).

ного канона имело влияние зарубежной культуры. Тенденция сближения с Западом стала очевидна уже вскоре после окончания Второй мировой войны: «К 1 января 1946 года СССР установил дипломатические отношения с 46 государствами мира, тогда как до войны такие отношения поддерживались лишь с 25 странами»<sup>100</sup>. Н. С. Хрущев взял курс на мирное сосуществование с капиталистическим миром<sup>101</sup>. С оттепелью ослабевает «железный занавес»: в 1956 году за границу выезжает 560 тысяч советских людей, а за 1957–1958 годы это число вырастает до полутора миллионов; также с 1956 года СССР посещает около 500 тысяч иностранных туристов<sup>102</sup>. Вторая половина 1950-х годов ознаменовалась расширением контактов советского общества с заграницей. Помимо VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов (июль – август 1957 года), оказавшего огромное воздействие на целое поколение<sup>103</sup>, в стране проходили гастроли западных театров, джазовых коллективов, кинофестивали и даже демонстрации моделей одежды:

---

<sup>100</sup> *Пыжиков А.* Хрущевская «оттепель». М., 2002. С. 15.

<sup>101</sup> Политика мирного сосуществования с капиталистическими странами была начата уже Г. Маленковым в 1953 году (См.: *Опенкин Л. А.* Оттепель: Как это было. М., 1991. С. 42).

<sup>102</sup> *Пыжиков А.* Хрущевская «оттепель». С. 141.

<sup>103</sup> «Поражал, прежде всего, внешний облик иностранных гостей: все они были одеты по-разному: пестро, удобно, спортивно и нарочито небрежно...» (*Аксютин Ю.* Хрущевская «оттепель» и общественные настроения в СССР в 1953–1964 гг. М., 2004. С. 244).

Официально были разрешены показы «чужой» моды в зале ГУМа и на страницах международного журнала, повсюду зазвучала современная западная музыка. Это оказало раскрепощающее влияние на советскую молодежь. Модные прически, одежда, музыка, стиль жизни стали объектом ее пристального внимания<sup>104</sup>.

В 1959 году в Москве проходит Американская национальная выставка, в рамках которой была представлена экспозиция современного искусства США, повлиявшая на многих советских художников. Большим успехом пользовались зарубежные фильмы, попадавшие в СССР. Неслучайно Иосиф Бродский утверждал, что одни только четыре серии «Тарзана» способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева на XX съезде и впоследствии<sup>105</sup>. Эстетическое воздействие на многих оказывали картины итальянских неореалистов<sup>106</sup>.

Культурное влияние Запада советскими властями могло рассматриваться как негативно (пропаганда буржуазных ценностей), так и позитивно (пример интернационализма

---

<sup>104</sup> *Пыжиков А.* Хрущевская «оттепель». С. 283.

<sup>105</sup> *Бродский И.* Трофейное // Сочинения Иосифа Бродского. Т. 6. СПб., 2003. С. 15.

<sup>106</sup> В этом, в частности, признавались фотограф Гунарс Бинде и художник Павел Никонов. Интервью с Павлом Никоновым [аудио] / Беседовала Е. Викулина. Рига, 24 декабря 2018 г.; Интервью с Гунарсом Бинде [аудио] / Беседовала Е. Викулина. Рига, 28 марта 2020 г.

трудящихся всего мира)<sup>107</sup>. Эта двойственность отношения, колебавшегося между полюсами отрицательного космополитизма и прогрессивного интернационализма, согласно Алексею Юрчаку, появилась в результате исчезновения главного редактора авторитетного дискурса – Сталина, после смерти которого «стало сложно с уверенностью оценивать культурные и художественные формы на предмет их идеологической верности или ложности»<sup>108</sup>. Эта непоследовательность, например, проявлялась в отношении к джазу, который имел то положительные характеристики в качестве музыки бесправных рабов, то осуждался как буржуазное псевдоискусство. Юрчак также приводит пример с живописью Пикассо, который был высмеян Хрущевым, а менее чем через год ЦК КПСС отметил Пикассо как прогрессивного художника-коммуниста и удостоил Ленинской премии мира за интернационализм творчества. Американские фильмы характеризовались как вульгарные, но в то же время Илья Эренбург в «Литературной газете» писал, что это часть высокой мировой культуры. Похожую двойственность можно наблюдать и в отношении моды: крайние ее проявления назывались вульгарными, на менее броские государство закрывало глаза<sup>109</sup>. Советскому человеку вменялось в обязан-

---

<sup>107</sup> Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. С. 319.

<sup>108</sup> Там же. С. 321.

<sup>109</sup> Там же. С. 325, 330, 332, 334, 391.

ность интересоваться мировой культурой, которая описывалась прежде всего как культура западных стран, знать иностранные языки.

В связи со столь обширным проникновением иностранной культуры в СССР встает вопрос о том, насколько оттепель была самостоятельным явлением, насколько она была вызвана внутренними изменениями, а насколько находилась под влиянием зарубежных молодежных движений середины 1950-х – первой половины 1960-х годов. В рамках данной работы мы постараемся частично ответить на вопрос, исследуя причины визуальных перемен в репрезентациях советского тела.

Время оттепели отмечено внушительным числом проводимых фотографических выставок, в том числе международных, которые пользовались у советских граждан большим спросом. Выставка художественной фотографии с участниками из 30 стран прошла еще в рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Дом дружбы в конце 1950-х годов активно проводил международные мероприятия<sup>110</sup>. В 1966 году в Москве была организована четвертая выставка «Интерпресс-фото», которая установила рекорд по количеству участников – 2182 фотографа из 71 страны. После Москвы, где ее посмотрели более 500 тысяч зрителей, «Интерпресс-фото 66» совершила триумфальную поездку по СССР. В то же время советские фотографы выставлялись

---

<sup>110</sup> *Barkhatova E. Soviet Policy on Photography. P. 52.*

и за рубежом. У фотожурналистов появилась возможность принимать участие в заграничных выставках через фотоотдел Союза советских обществ дружбы<sup>111</sup>, но и фотолюбители регулярно становились участниками международных экспозиций. Контакты с зарубежными коллегами, культурный обмен не могли не влиять на фотографические тенденции в СССР.

Стилистическое воздействие на местных авторов оказывали иностранные журналы, а также снимки западных коллег, попадавшие в советскую печать. Так, в «Советском фото» публикуются обзоры зарубежных выставок, и, хотя привилегия остается за работами из стран социалистического лагеря, в журнале встречается информация также о западных фотохудожниках. Знакомство советских зрителей с творчеством таких мастеров, как Анри Картье-Брессон, Ричард Аведон, Йозеф Судек, Робер Дуано, влияло на массовый вкус, служило примером иных визуальных решений и, в свою очередь, ориентиром для местных фотографов.

Особым признанием пользовались снимки Картье-Брессона, который в первый раз приехал в СССР еще в начале 1950-х, а во второй – в 1972 году. Он одним из первых иностранных фотокорреспондентов получил разрешение снимать в СССР, возможно, благодаря своему участию во французском Сопротивлении и сочувствию идеям левых. В 1960 году в подборке «Москва в произведениях зарубеж-

---

<sup>111</sup> Ibid. P. 52, 57.

ных фотомастеров» публикуются работы Картье-Брессона и Демарэ<sup>112</sup>. В 1966 году появляется заметка Картье-Брессона о задачах фотопублицистов мира «Моим друзьям», печатаются фотографии мастера<sup>113</sup>. Тогда же выходит материал о Робере Дуано<sup>114</sup>. В 1968 году журнал публикует статью президента-основателя Музея фотографии Жана Фаж «Современные тенденции французской фотографии»<sup>115</sup>. Он пишет о репортерах, завоевавших всемирное признание, о классиках, об уже успевшей отшуметь в Европе так называемой абстрактной фотографии, о мастерах обнаженной натуры – Люсьене Клерге, Жан-Луи Мишеле, чей «Акт» был напечатан в этом номере.

Издание также знакомит с американской фотографией. Отбор снимков был тенденциозным, предпочтение отдавалось тем работам, которые критиковали капиталистическое общество. Так, в № 4 за 1963 год попадают снимки 1930-х годов Доротеи Ланг, Артура Ротстейна, Карла Майданса<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> Москва в произведениях зарубежных фотомастеров // Советское фото. 1960. № 6. С. 38–39.

<sup>113</sup> Картье-Брессон А. Моим друзьям // Советское фото. 1966. № 10. С. 25–27.

<sup>114</sup> Морозов С. Робер Дуано – певец Парижа // Советское фото. 1966. № 2. С. 27–29.

<sup>115</sup> Фаж Ж. Современные тенденции французской фотографии // Советское фото. 1968. № 3. С. 16–20.

<sup>116</sup> Когда зрели гроздь гнева // Советское фото. 1963. № 4. С. 26–30.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.