

Ключевые слова: культурология, массмедиа, фотография, советская культура, фоторепортаж, фотосерия.

Стигнеев Валерий Тимофеевич

кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник Сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
vst2005@mail.ru

Keywords: cultural studies, mass media, photography, Soviet culture, photo report, photo series.

Stigneeв Valery T.

PhD in Philosophy, leading researcher of the Mass Media Art Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
vst2005@mail.ru

STIGNEEV VALERY T.

Formation of the Photo Reportage Genre
in Soviet Photography of the 1920s

The processes of development of early Soviet photography, in particular, the formation of the genre of photo reportage, are described in the article. The author gives critical opinions from the press of the 1920s, analyzes the features of the perception of photographic art presented at large exhibitions. The dialogue of photographers with the official ideology, the problems of social demand for magazine photography are discussed. The history of the famous photo series "Filippov Family" is considered.

СТИГНЕЕВ В. Т.

Формирование жанра фоторепортажа в советской фотографии 1920-х гг.

В статье описаны процессы развития ранней советской фотографии, в частности становление жанра фоторепортажа. Автор приводит критические суждения из прессы 1920-х, анализирует особенности восприятия фотоискусства, представленного на больших выставках. Речь идет о диалоге фотохудожников с официальной идеологией, о проблемах социальной востребованности журнальной фотографии. Рассматривается история возникновения известной фотосерии «Семья Филипповых».

В первые послереволюционные годы новая власть проявила повышенное внимание к фотографии, прежде всего, к постановке фотообразования. Для этого были готовые основания: опыт издания массовых фотожурналов, по всей стране работали фотографические общества, объединявшие подготовленных практиков, накопленный в предыдущие годы опыт организации выставок, сформировавшиеся центры и связи между ними, где велась такая работа (например, РФО в Москве, V фотографический отдел Русского технического общества в Петрограде).

В марте 1918 года был организован Высший институт фотографии и фототехники: ему было передано обширное помещение, выделены ассигнования и оборудование для лабораторий. К сотрудничеству привлекли лучшие научные силы дореволюционной русской фотографии: В. Срезневского, Н. Ермилова, Д. Лещенко и др. Здесь устраивали популярные лекции и доклады, консультировали заинтересованные организации.

В августе того же года при институте открылись первые краткосрочные курсы по фотографии для городских учителей; руководил работой курсов проф. Н. Ермилов. На открытии нарком просвещения А. Луначарский произнес речь, в которой изложил отношение советской власти к фотографии: «Для нас важно внести благоденствия фотографии в самую народную гущу, дать ее в руки всему народу» [2, с. 27].

Возобновили свою работу ведущее в дореволюционное время Российское фотографическое общество (РФО) в Москве, Всероссийское общество фотографов (ВОФ), ряд провинциальных фотообществ. С 1926 года стали выходить журналы «Советское фото» и «Фотограф», посвященные художественным и техническим проблемам профессиональной, журналистской и любительской фотографии.



Обложка журнала
«Советское фото». 1927

Фоторепортаж находился в упадке, пока не началось издание иллюстрированных журналов, улучшилась техника печати и появилась потребность в событийных снимках. Появление сюжета, когда снимки подчинены одной идее и взаимодействуют между собой, обозначило новое качество в структуре журналов в следующем десятилетии. В 1920-е же годы повествование велось средствами текста и расположением снимков на развороте. Изобразительный сюжет только намекал на повествовательный характер композиции. Нередко создатель изобразительного сюжета выбирал один из пластических мотивов, присутствующий во многих снимках, например жест руки, обращенный к людям, и превращал его в содержательный момент повествования. Снимки заверстывались в текст, как правило, без всякой системы. Текст не только не пересказывал фотографию, но и не истолковывал ее. Информационные подписи к снимкам также существовали самостоятельно. Монтажа изображения и слова не было. Редко когда слово становилось метафорой изображения.

Избыточность слова на журнальной полосе воспринималась как естественное его использование.

Акционерное издательское общество «Огонек» приступило к изданию журнала фотолюбительства и фоторепортажа «Советское фото», призванного по замыслу учредителей стать центром массового фотодвижения. Заявленная журналом программа отвечала духу и задачам зарождавшейся фотожурналистики.

Журнал разъяснял, что фиксация быта важна не только для истории, но прежде всего необходима современному гражданину, чтобы в газете, на выставке или заводском стенде он «через фотоснимки» узнавал правду о совершающихся переменах. Для зрителей одинаково важны «наши праздники и наши будни, достижения и ошибки», пуск нового завода и т.д. Нужно документировать, настаивал журнал, и то, что на первый взгляд кажется обыденным.

С 1922 года оживляется общественно-профессиональная и художественная фотографическая жизнь. Возобновляет свою деятельность Русское фотографическое общество в Москве, отпраздновавшее тридцатилетний юбилей, в Ленинграде оживает пятый (фотографический) отдел Русского технического общества (РТО). Там же в 1923 году создается еще один центр — Ленинградское общество художественной и технической фотографии. Проявляют свою активность ряд фотографических обществ в провинции.

В прессе отмечалось, что репортеры делают попытки внести в снимки приемы кинематографии — крупный план, необычную точку расположения фотоаппарата, акцент на отдельно взятом предмете. В журналах складывался свой стиль в фотографическом оформлении. В «Огоньке» снимки острые, схватывающие на лету события, упор сделан на фотоинформацию. Фотографии «Прожектора» связаны с иллюстрированием статьи, очерка, часто это фотоэтюды, связанные с темой опосредованно. В журнале «30 дней» от снимков требовалось, чтобы они параллельно тексту развивали тему самостоятельно.

Фотографам, выполняя съемку, приходилось считаться с объемом и характером издания. «Прожектор» мог заполнить несколько страниц живым интересным материалом на одну и ту же тему. «Огонек» же, дав на одну тему два-три снимка, переходил к следующему материалу. «Красная нива» отличалась тем, что могла поместить самый заурядный снимок ради факта, который он отображает. Были жур-

налы, которые по одному лишь признаку злободневности вовсе не публиковали снимков, отдавая предпочтение кадрам, могущим понравиться читателям данного издания.



Обложка журнала
«Прожектор». 1923

Тогда же начинает выходить раз в два месяца еще один фотографический журнал «Фотограф», с прекрасного качества иллюстрациями на отдельных листах в виде вклеек — издание Всероссийского общества фотографов-профессионалов, как тогда именовали профессиональных фотопортретистов.

Старые фотографы добавляли любопытные штрихи к фотографической жизни тех лет. В то время у московских владельцев небольших ателье существовал оригинальный способ «экспресс-сушки» фотографий на документ, которые, как правило, требовали срочного исполнения. Это так называемые «удостоверки». Из «темной комнаты» мастер выносил их мокрыми, дальше клиент снимал головной убор, и на дно кепки или шапки клал мокрый отпечаток. Затем головной

убор снова водворялся на прежнее место. По дороге на службу фотографии высыхали [14, с. 34].

Фоторепортер «Нашей газеты» Р. Кармен подчеркивал, что советский фотограф в прессе становился иллюстратором новой разнообразной жизни, «бьющей ключом» на улице, заводе, спортивной площадке, в клубе. Однако сознавая это, критика прикрепляет ярлык «этюда» к любому документальному снимку.

Важным элементом в любом номере журнала, своеобразным восклицательным знаком для читателя являлась фотография на обложке издания [12, с. 228]. Панорама из снимков на обложках иллюстрированных журналов как бы в сжатом виде давала картину жизни в стране «на текущий момент». Так, например, в нескольких номерах «Советского фото» А. Иванов-Терентьев обращал внимание читателей на снимки подававшего большие надежды и безвременно ушедшего из жизни А. Савельева. В своих критических обзорах Иванов-Терентьев одним из первых обратил внимание широкого читателя на творчество А. Родченко (в связи с публикацией в «Советском фото» серии «Дом на Мясницкой»). В снимках, отметил критик, фотохудожник счастливо избежал примитивного реализма, но подчеркнул «душу» архитектурной постройки, ее замысел. Этому способствовал прием ракурсной съемки, которым Родченко постоянно пользовался в своей практической работе (например, в опубликованном журналом снимке «Брянский вокзал»).

Выставка советского фоторепортажа, устроенная в Доме печати в 1926 году московской Ассоциацией фоторепортеров до некоторой степени подводила итоги трехлетнего существования советского фоторепортажа, выявляла индивидуальность отдельных фотографов и, кроме того, давала представление о качестве снимков, которое сильно понижалось при воспроизведении в журналах.

Общим недостатком экспозиции, по мнению критики, было тяготение к ложной картинности, к некоторым условным эффектам и проявлялось преимущественно в пейзажах. Отмечалось, что репортеры делают попытки внести в снимки приемы кинематографии — крупный план, необычную точку расположения фотоаппарата, акцент на отдельно взятом предмете.

Газеты заговорили о фоторепортаже как о самостоятельной отрасли советской фотографии. Первая выставка, созданная исклю-

чительно фоторепортерами, была признана в целом удачной. Хотя добавляли, что ее скорее следовало бы назвать выставкой фотографов и журналистов. Об этом говорили «уклоны» в сторону отвлеченной художественности, увлечение этюдами «без темы» или просто «хорошей отделкой и фактурным разрешением» [7].

Газета «Правда» отмечала, что в снимках, имеющих отношение к журнальной работе, этот недостаток покрывался поиском неожиданных и острых решений. Благодарными сюжетами в этом плане оказывались снимки про спорт и детей. В них обилие движения и света было связано с самим материалом. Однако и в чисто бытовых сценах встречалась творческая изобретательность, например в кадрах «Обед рабочих в сухомытку» (применение приема, заимствованного у кино) и «Кузнецы» (снимок интересен психологической выразительностью) [7].

«Рабочая газета» писала о той же выставке, что московские фоторепортеры, которые своими фотографиями иллюстрируют газеты и журналы, выставили работы за весь период с начала февральской революции до мая 1926 года. Газета отмечала снимки репортеров Альперта, Гроховского, Зубкова, Красинского, Леонидова, Оцупа, Савельева, Усова и Шайхета.

Наиболее полную картину репортерской фотографии по материалам первой выставки фоторепортажа представил обозреватель журнала «Журналист» [1, с. 52].

Иллюстрированные журналы должны не отставать от быстрого темпа жизни, подчеркивал фоторепортер журнала «Прожектор» В. Савельев. Кинематограф, передающий движение, повысил наблюдательность зрителей. Какая-нибудь группа или отдельные лица, позирующие перед аппаратом, уже не могут удовлетворить читателя, желающего видеть в иллюстрированном журнале снимки, передающие бег жизни [10, с. 254].

Городская жизнь быстра в своем движении, в смене положений, и для того чтобы подать ее интересно, надо много наблюдать за ней, чтобы «подносить» читателю в самом характерном преломлении. Нельзя забывать, что фотоаппарат запечатлевает лишь одно мгновение, и, следовательно, его нужно уловить во всей выразительности, не забывая и окружающую обстановку. Надо не подавлять изображаемую жизнь, а дополнять ее своими кадрами, настаивал Савельев.

Лучшим хроникером политических событий, по свидетельству зрителей, показал себя на второй выставке фоторепортажа М. Альперт («Рабочая газета»). Хорошо и необыкновенно «легко» передавал жизнь в своих снимках Р. Кармен («Наша газета»), отмечал журнал «Советское фото». Его спешащий «Чичерин» и словно по часам живущий «Раковский» полны жизни и динамики. Динамична на его же фотографии фигура снятого в зоопарке белого медведя в клетке. Упомянутые снимки были напечатаны в журнале.

Нередко репортеров обвиняли в отклонении от чистого фоторепортажа и увлечении этюдами, говорил Р. Кармен. Он считал, что советский фоторепортер становится иллюстратором новой разнообразной жизни в семье рабочего и крестьянина. Главная заслуга фоторепортеров в том, что они, преодолевая разные препятствия, умело фиксируют разнообразные явления.

Поэтому обвинения в «чистом эстетизме», особенно когда авторы идут от голой фиксации к созданию образа, несправедливы. Ведь они стремятся отразить моменты, представляющие для зрителей наибольший интерес. Конечно, при этом фоторепортеры взвешивают все детали снимка, заботятся о правильном расположении его частей в композиции, о завершенности рисунка, ищут новые ракурсы.

По мнению Кармена, динамичный, художественно исполненный этюд, отражающий сегодняшний день, несколько не является отклонением от чистого фоторепортажа. Наоборот, он необходим [11, с. 55].

Большая часть фотографий, печатавшихся в прессе и показанных на выставках в это время, являлись все-таки хроникальной фотографией. И неслучайно на юбилейной выставке «Советская фотография за 10 лет» работы фоторепортеров, в том числе и московских, были экспонированы в разделе, который так и назывался — «Фотохроника».

Критикуя портретные снимки, сделанные по принципу «Улыбнитесь! Снимаю!», ведущий рубрики неизменно отмечал удачу репортеров, предпочитающих и в портретной съемке фиксировать у персонажа пусть мимолетное, но непосредственное выражение. Таков снимок Н. Петрова («Красная нива»), запечатлевший портрет председателя Совнаркома А. Рыкова на фоне кремлевской стены. Живой снимок выгодно отличался от официальных портретов руководителя правительства.

Столь же удачно использовал необычную для жанрового снимка позу П. Гроховский, фотографируя для обложки августовского номера «Советского фото» за 1927 год молодую женщину, инструктора по плаванию. Тема снимка вполне отвечала и летнему времени публикации, и скрытому полемическому моменту, что не только фотохудожники способны изучать пластику человеческого тела на выставках «Искусства движения».

Стиль внешнего оформления каждого журнала фотографиями зависел от авторских пристрастий фотографов и, конечно, от культурной позиции редактора издания, который во многом «заказывал музыку». Неслучайно в 1923 году Луначарский говорил, что, как каждый образованный человек обязан иметь часы, так он должен уметь владеть и фотографической камерой, то есть понимать фотографию и уметь использовать ее.

В 1920-е годы большинство советских журналов, оформленных снимками, открывала фотография на первой обложке издания. Предпочтение в первую очередь отдавали снимкам, где главными героями кадров были люди труда. И в редакциях просили фоторепортеров снимать своих персонажей в рабочей среде. Идут в забой шахтеры на снимке М. Альперта (обложка журнала «Экран», 1928 год, № 6), трудится у станка ткачиха на сложном и эффектном по композиции снимке П. Петрокаса (в том же журнале № 41 за 1929 год); идут на работу в поле с граблями на плечах колхозницы на снимке того же М. Альперта в «Советском фото»; последний фотоснимок помещен внутри номера, но вполне мог оказаться и на обложке.

Удачную фотографию использовали неоднократно. Снимок «Батрачки» Б. Игнатовича (крупные лица двух девушек в круглых защитных очках) был опубликован в «Советском фото» в 1929 году (тема актуальная — идет коллективизация). Через два месяца его откадрировали и поместили на обложку в журнале «Прожектор» (оставив в кадре лицо персонажа, данное на оригинальном снимке более крупно). И дело было не только в том, что тема была актуальной, — портрет был снят в авангардной манере.

Снимок А. Родченко «Портрет матери» в десятом номере «Советского фото» за 1927 год поражал читателей прежде всего необычно крупным планом — лицо пожилой женщины было вписано в рамку кадра так, что не оставалось никакого «лишнего» пространства

вокруг головы. Это придало пластике лица необычайную выразительность. Столь же энергичен и значителен жест сложенных пальцев руки, жестко вписанных в композицию. Профессионалов впечатлял тот факт, что фото было результатом кадрирования и кадр на обложке составлял пятую часть оригинального негатива, воспроизведенного в том же номере журнала полностью.



А. Родченко. Портрет матери.
Журнал «Советское фото». 1927

Если посмотреть, какие снимки выбирали на обложки в то время, то чаще всего портреты крупным планом, нередко в естественной среде. При этом редакторы выбирали фотоснимок определенного художественного уровня и технического качества. Панорама обложек журнала за год давала объективное представление об уровне издания.

Что касается качества фотоснимков в самом издании, то в 1920-е годы они носили преимущественно хроникальный характер, и только в конце десятилетия начинается эстетическое обновление журнальной фотоиллюстрации. Связано это было с тем, что от нее

стали требовать не только визуального подтверждения факта, но и самостоятельного смысла, дополняющего содержание статей и заметок, живущего в унисон с журнальным текстом.

В Москве весной 1928 года открылась грандиозная по масштабам «Выставка советской фотографии за десять лет», отмечавшая первый круглый юбилей Октябрьской революции. Более восьми



А. Родченко. Портрет матери
(кадрированный). 1927

тысяч экспонатов, размещенных в залах двухэтажного особняка на Воздвиженке, демонстрировали достижения светописы в фотохронике и художественной фотографии, науке и технике, рассказывали о рабочем фотолюбительстве, образовании, фотопромышленности, изобретательстве, размахе общественной деятельности.

Выставку готовили ведущие фотографические организации: Русское фотографическое общество, Всероссийское общество фотографов-профессионалов, Ассоциация московских фоторепортеров, фотокинолюбительская секция Общества друзей советского кино

(ОДСК), журналы «Советское фото» и «Фотограф», Фотокинотрест, профсоюзы, государственные учреждения и музеи.

«Выставка доказала, — отмечал журнал «Красная новь», — громадный интерес в массах к фотографии» [3, с. 17]. Только на вернисаже присутствовало около тысячи человек, газеты и журналы публиковали обзоры и рецензии, экспозицию осмотрели более ста экскурсий.

К фотографии в то время относились иначе, чем теперь. Сегодня трудно себе представить, чтобы в числе организаторов выставки находился заместитель главы правительства, а тогда в оргкомитет входили и зампред Совнаркома Я. Рудзутак, и нарком просвещения А. Луначарский, в жюри в качестве экспертов трудились самые именитые искусствоведы И. Грабарь, А. Бакушинский, Я. Тугенхольд, А. Федоров-Давыдов. К слову сказать, в подготовке выставки активно участвовала Государственная Академия художественных наук (ГАХН). Конечно, выставка имела большой общественный резонанс.

«Скажется ее влияние и на дальнейшее развитие фотографической деятельности, фотообщественности, фотопрессы и фотопромышленности, и на роль фотографии в ее применениях в разных областях науки и техники», — с оптимизмом утверждал журнал «Советское фото» [13, с. 242].

Официальная критика утверждала, что профессиональные фотохудожники проявляли в то время «несродство» с фоторепортажем. Они якобы равнодушно относились к общественной борьбе и строительству новой жизни, и тематика их работ во многом определялась влиянием буржуазной идеологии, что они «ищут прекрасного» и находят его только в жанрах ландшафта, портрета, обнаженного тела и в патриархально-примитивных картинках.

Та же критика не уставала повторять, что совсем иначе развивается информационная фотография прессы, которую стали называть фоторепортажем. Последний тесно связан с партийной печатью и будто бы через нее — с реальными проблемами жизни. Считалось, что, обслуживая строительство социализма, фоторепортаж автоматически насыщается общественным содержанием. На выставке происходит его первое идейное столкновение с фотохудожниками.

Творческий уровень пролетарской прослойки среди фотолюбителей был в это время не слишком высок. Журнал «Красная нива» отмечал «слабость, немощность рабочего фотодвижения» [3, с. 17]

и призывал уделять больше внимания нарождающемуся фотоработнику (т.е. рабочему фотокорреспонденту). Потому что фотокружкам якобы постоянно грозила опасность уклониться от тематики «нашей действительности» в область чистого искусства. Эту опасность официальная критика усматривала прежде всего в любительских фотографиях «Выставки советской фотографии за десять лет».

Главную же драматическую коллизию в экспозиции выставки пресса видела в соперничестве художественного отдела и отдела фоторепортажа (на выставке этот отдел назывался «фотохроника», в чем также усматривали недооценку фоторепортажа). Первый, по мнению журнала, «демонстрирует застой и медленную кончину эстетской фотографии». Второй якобы доказал, что газетный и журнальный фоторепортаж становится ведущим началом фотографии. Однако доказательного анализа, основанного на конкретных фотографиях, официальная критика не сделала, ограничившись идеологической оценкой.

Эту задачу применительно к художественной фотографии выполнил искусствовед Ипп. Соколов, восторженно определивший «Выставку советской фотографии за десять лет» как этапную. Он выступил в журнале «Фотограф» с обстоятельной теоретической статьей «Фотография как искусство», основанной на материалах выставки [15, с. 195–204].

По постановке проблемы, анализу творческих направлений и выдвинутой аргументации эта работа до сих пор не утратила своего значения, а в 1920-е годы являлась, безусловно, лучшим исследованием эстетики фотографии. В отличие от многих критиков, растерявшихся перед обилием показанного материала, Соколов сумел дать точные определения стилевым тенденциям, установил критерии оценок.

Всю современную ему фотографию он разделил на две самостоятельные области: документальную и художественную. Документальная фотография для него — это факт, реальность, регистрация событий, фиксация «жизни как она есть». Художественная — это образ, вымысел, художественно деформированный факт.

Соколов сделал тонкое замечание о том, что «часто бывает трудно установить, где кончается художественная фотография и начинается фоторепортаж», который «нередко стремится оформить

реальный факт как можно “художественнее” [15, с. 198]. По существу, он выдвинул идею, открывавшую перед фоторепортажем возможность стать искусством. Его будущие критики почему-то пропустили этот вывод, они на все лады станут повторять его же мысль, обвиняя Соколова в недооценке художественных потенций фоторепортажа.

Борьбу между представителями документальной и художественной фотографии он назвал надуманной, ненужной и источник такой видел в непонимании и смешении их целей и методов. Даже на выставке, подчеркивал Соколов, порой трудно отделить художественную фотографию от фоторепортажа и снимков из научного отдела. Обвинения Соколова в том, что он стеной отделил художественную фотографию от документальной, были просто несправедливы.

Соколов призывал правильно разграничивать две эти области творчества, не закрывая глаза на их принципиальные различия. «Художественная фотография может и должна подойти вплотную к новому быту», — писал Соколов [15, с. 201].

Но и фоторепортаж не отразил, по его мнению, «достаточно ярко и обильно героическую борьбу и героическую будней» [15, с. 200]. Опережая публицистов из журнала «Советское фото», он заявлял, что «нельзя художественную фотографию ограничивать только живописной», что она «может быть не только живописной, но и пластической» [15, с. 201]. По Соколову пластичность и живописность в искусстве — две противоположные формы; конструктивность, линейность, «резкость» первой противостоит декоративности, «нерезкости», плоскостности второй. «Пластичность — классическая форма, а живописность — импрессионистическая», подчеркивал он [15, с. 201].

В начале XX века Н. Петров и его единомышленники объясняли фотографиям, чем плох анастигмат с его резким рисунком в работе над художественным снимком. Теперь, через 20 лет, Соколов прямо объявлял, что специфика фотоискусства — «это не мягкость, а резкость снимка, не живописность, а пластичность» [15, с. 201].

По Соколову, стили в художественной фотографии сформировались: импрессионизм, экспрессионизм, конструктивизм, причем импрессионизм главенствует. К нему он отнес пейзажистов Ю. Еремина, П. Клепикова, В. Улитина, А. Гринберга, В. Живаго (видимо, случайно из списка выпал Н. Андреев); портретистов М. Наппельбаума, Иду

Наппельбаум, М. Сахарова, Э. Бенделя, Н. Свищова-Паолу, Д. Демуцко-го, П. Новицкого; жанристов С. Лобовикова, В. Савельева, С. Петрова.

Немедленно с критикой основных положений статьи Соколова выступил быстро набиравший силу официальный критик Л. Межеричер. В статье, опубликованной в «Советском фотографическом альманахе — 2» (1929) он облек свои возражения в словесные обороты, принятые в печати для разоблачения противников советской идеологии: «затхлые взгляды», «паразитическое искусство», «анти-общественный» и т.п. К этому добавил целенаправленный монтаж цитат [5].

Особенно возмутило критика, что Соколов разграничил художественную фотографию и фоторепортаж «по признаку трактовки материала», а надо — «по социально-служебному». По Межеричеру фотография должна делиться на «научную» и «социальную», в которую якобы входят и фоторепортаж, и портретная фотография, и художественная. Для социальной фотографии необходимо повышать «потребительскую полезность снимка», это главное и в фоторепортаже, и в фотоискусстве, утверждал критик. Об эстетике критик, стоящий на позициях вульгарно-социологического метода, даже не упоминал.

Все сформулированное Межеричер относил к советской фотографии, подчеркивая классовое значение этого понятия. По его логике получалось, что «производство снимков относится к проведению генеральной линии партии в самом широком смысле [5].

Художественный снимок он понимал прежде всего как агитационный и требовал — «пусть будет художественным каждый любительский, репортерский, рабкоровский снимок» [6]. Фактически художественная фотография в ее традиционном понимании в подобной теоретической конструкции упразднилась.

Тем не менее журнал «Советское фото» провозглашал необходимость художественного снимка для советской фотографии. Настоящая художественность подразумевала близость фоторепортера своему классу, то есть пролетариату, и способность выразить это идеологическое родство.

В июне 1928 года газета «Правда» сообщала о создании художественного объединения «Октябрь». Его учредителями выступали лучшие представители художественных профессий: архитекторы, живописцы, художники-графики, мастера фотомонтажа, деятели

кинематографа. С самого начала особую роль играли входившие в объединение критики и журналисты. Такой смешанный состав объединения неизбежно должен был привести к делению на отдельные секции по профессиональному признаку.

Так, в феврале 1930 года на собрании объединения «Октябрь» обсуждалась организация фотосекции, руководителем которой стал А. Родченко. Состав членов секции быстро определился: В. Грюнталь, Б. Игнатович, Ольга Игнатович и Елизавета Игнатович, Р. Кармен, А. Штеренберг. Членов фотосекции объединяла прежде всего установка на фоторепортаж.

В секции могли состоять те фотографы, которые практической работой в печати агитировали за новую культуру, новый быт, новую технику. Непременным условием являлось также то, что каждый член секции был связан с производством, то есть публиковал в печати актуальные снимки, отражающие «производственные» и пропагандистские проблемы, как их понимали в конце 1920-х годов. И, кроме того, руководил фотокружком на производстве.

Члены фотосекции успешно решали задачу, как сделать фоторепортажный портрет «нового человека». Многие их снимки носили откровенно экспериментальный характер, но содержание и тематику таких работ не заслоняла непривычная острота композиции кадра. Так в их творчестве формировалась острое и необычное видение.

Объединяющим началом в творческой работе членов фотогруппы «Октябрь» стала принципиальная установка на фоторепортаж. Как указывал исследователь левой, авангардной фотографии А. Лаврентьев, в своей практической работе в печати они раскрывали достижения социализма в экономике и культуре, в повседневном быту [4]. Многие фотоснимки «Октября» носили экспериментальный характер. В сравнении с фотографиями других авторов тематика и содержание их работ нередко заслонялись непривычной композиционной остротой кадра.

Фоторепортаж в стиле конструктивизма ярче и полнее передавал дух и ритм эпохи — идею реконструкции во всех областях жизни. Излюбленный материал для съемки у этих фотографов — стройка, промышленные конструкции, детали машин, механизмов, трубы, новые дома — в первые годы пятилетки был самым необходимым для любой газетной или журнальной редакции. Фотографам ниче-

го не надо было изобретать, потому что политически актуальная тематика органически соединялась с творческими устремлениями.

Разработанные «октябровцами» «фирменные приемы»: наклон горизонта и диагональная композиция, плотная упаковка кадра, крупная деталь на первом плане, разгон материала по углам кадра и, конечно, родченковские ракурсы — с восторгом усваивались фоторепортерами прессы, потому что энергию, молодость, красоту индустрии, мощь реконструкции как нельзя лучше можно было передать посредством таких приемов. Эти выразительные принципы фотоавангарда повлияли на творчество традиционно настроенных фоторепортеров из центральных газет и массовых журналов.

Развитие фотографии от простого, единичного кадра к развернутому повествованию связано с введением в практику новой повествовательной формы — фотосерии. Иллюстрированным журналам нужен был изобразительный рассказ, повествующий в нескольких снимках о каком-то сюжете. Чтобы раскрыть его содержание, одного снимка, как правило, было не достаточно.

Прием сопоставления двух сюжетов широко использовали и раньше, в том же «Огоньке»: на журнальной полосе сверху помещали снимок — рабочие идут через проходную на завод, а снизу — как компания отмечает за столом праздник Рождества; или: слева снимок на всю страницу, представляющий пространство производственного цеха, а справа — снимок с готовой продукцией. Метафору такого сопоставления легко прочитывал читатель «Огонька». То есть единичный снимок уступал место более сложным формам показа.

Не только единичные снимки, но и кадры фоторепортажей заверстывали в ткань словесного текста очерков и статей на журнальных разворотах. Очерк «Школа мастеров земли» в журнале «Огонек» (№ 15 за 1927 год), рассказывающий о деревенской школе с сельскохозяйственным уклоном, сопровождался фоторепортажем из пяти снимков, которые представляли читателю, чем конкретно заняты ученики школы будущих хозяев земли.

Раньше всего переход от единичного кадра к серии был сделан, когда репортеры начали сопоставлять, как уже говорилось, одно явление с другим в двух снимках, тесная связь которых обеспечивалась сюжетно или с тождеством композиционных элементов (ракурс, масштаб, тип композиции). Классический пример публицистического

решения темы таким способом — сопоставление двух снимков, снятых А. Шайхетом на электроламповом заводе в Москве и опубликованных в журнале «Огонек» за 1929 год, № 46.

Два полосных вертикальных кадра на центральном развороте журнала, заверстанные встык, составляли содержание материала «Растут электрические гиганты». Левый снимок — громадное внутреннее пространство нового трансформаторного корпуса, правый — снятое чуть сверху море лиц рабочих, собравшихся на торжественный митинг по случаю открытия нового цеха. Социальный контекст при сопоставлении снимков направлял восприятие зрителя определенным образом.

Фотография в ведущих фотожурналах стремилась развить и утвердить скрытые в ней возможности визуального повествования, идея создавать его из отдельных снимков, последовательно смонтированных в серию в определенном порядке, была в полной мере реализована на рубеже 30-х годов. Ограниченность повествовательного потенциала одного кадра преодолевалась, но не так, как в фотомонтаже. Там сопоставлялись фрагменты разных снимков в пространстве одного изображения — здесь снимки соединялись в зрительный ряд по определенной закономерности. Появлялась возможность следить за развитием факта, явления, осмысляя это развитие в сюжете.

В советской практике одними из первых опытов создания такой формы были тематические серии, снятые А. Шайхетом для еженедельного журнала «Московский пролетарий» в середине двадцатых годов. Публиковались они на центральном развороте издания и нередко тематически были связаны с фотографией на первой обложке. Характерный образец — серия «Как живет красный боец», напечатанная в № 8 за 1925 год. За три года, пока длилось сотрудничество с журналом, Шайхет опубликовал в нем свыше двадцати подобных материалов. Фотограф стремился найти оптимальную форму расположения снимков на развороте, которая подчинялась бы закономерностям повествования.

Более полно эстетика сюжетной фотосерии была реализована в очерке «Газета» А. Родченко, снятом по заказу редакции журнала «30 дней» в конце 1928 года и тогда же там опубликованном [9, с. 48–63]. Серия из 23 фотографий в авторской кадрировке описывала,

как делается газета, начиная с редакционных будней и заканчивая печатью тиража в типографии. Чередование крупных и общих планов, сюжетные ответвления позволили передать ритм газетного дела, выделить в нем существенные моменты. Таким же путем шел Родченко в серии «Завод АМО», где проследил путь создания советского автомобиля.

Прием сопоставления двух горизонтальных снимков на одной полосе был, пожалуй, самым распространенным среди серийных материалов. В течение 1929 года его несколько раз использовали А. Родченко и Б. Игнатович в авторских обложках журнала «Даешь», его применяли в журнале «Прожектор» и других изданиях.

Весь 1929 год журнал «Даешь» отдавал по целой полосе А. Родченко и Б. Игнатовичу каждому в их распоряжение. В номере они по-своему заверстывали серии на различные темы, которые, как правило, содержали от трех до девяти снимков. На несколько лет фотосерия действительно стала ведущей жанровой формой советской фотожурналистики, но желаемого эффекта все-таки не дала. Оказалось, что сам жизненный материал тоже имеет значение и диктует свое решение.

Знаменитая впоследствии фотосерия «Семья Филипповых» имела своих прямых предшественников. Весной 1931 года фотокорреспондент журнала «Огонек» А. Шайхет получил редакционное задание: снять весенний сев в подмосковном колхозе «Новая жизнь», особое внимание обратить на работу МТС — машинно-тракторной станции. В связи с коллективизацией такие станции, обслуживающие несколько колхозов, были созданы повсеместно. Фоторепортер составил сценарный план съемки, для чего заранее побывал в колхозе, прикинул, какие эпизоды, раскрывающие тему, можно было бы снять. И кадр выезда шести тракторов на работу в поле, сделанный с верхней точки, стал заглавным в серии.

Затем снял колхозников на митинге по поводу сева, тем более что туда пришли также единоличники. В серии необходимо было показать и тех, и других — тогда возникала драматургия материала. Шайхет постоянно использовал ее в сюжетах снимков: единоличник пашет на лошади на фоне колхозных полей; другой единоличник убеждает молодежь в бесполезности труда в колхозе. Колхозницы в белых фартуках идут на работу в поле мимо детских кроваток, они



А. Шайхет.
Кадр фотосерии «24 часа
из жизни Филипповых». 1931

спокойны за детей в яслях (этот снимок особенно часто печатался в прессе).

В это же время у европейского «Общества друзей СССР за границей» родился проект: устроить в нескольких странах выставку про строительство новой жизни в советской стране. Центральный раздел выставки предполагалось сформировать из фотографий. В июне 1931 года «Общество друзей СССР» обратилось за помощью в Союзфото, новую фотографическую организацию, появившуюся в стране в начале 1931 года.

Союзфото объединяло в своей структуре разные фотографические проекты: производство фотоинформации и снабжение ею печатных изданий страны, выпуск массовых фотоизданий, международные контакты, словом, здесь курировали всякую работу, связанную с фотографией.

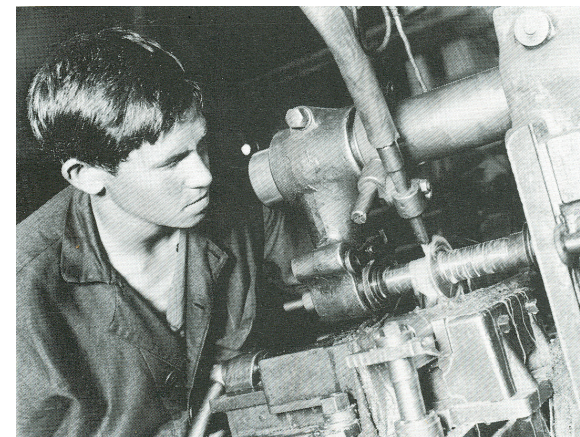
Чтобы организовать материал фотографического раздела на международной выставке, в Союзфото была создана бригада фоторепортеров в составе А. Шайхета, М. Альперта и С. Тулеса — тогда ответственную работу поручали выполнять коллективу из несколь-

ких исполнителей и в фотожурналистике вводили моду на так называемый бригадный метод работы. Руководителем бригады назначили критика Л. Межеричера.

Съемка семьи Филипповых продолжалась четыре дня и делалась с четким делением на главы, каждая из которых являлась законченным фотоэпизодом: дом, общий утренний чай; работа — завод, цех, Филиппов у станка; женщины семьи Филипповых; обеденный перерыв; каждый член семьи после работы; вечер в парке культуры и отдыха. Составленные вместе эпизоды образовали хронологический сюжет — один день рабочей семьи. Сюжет следовало принимать как условность — каждый снимок отражал что-то характерное в этом отрезке времени.

Из 110 отснятых негативов в Союзфото часть забраковали, в Вену для выставки отправили 78 стеклянных негативов 9x12 см.

Летом 1931 года выставка состоялась в Вене, затем в Праге и Берлине. После выставки коммунистический германский еженедельник AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung, «Рабочая иллюстрированная газета»), выходявший тиражом в полмиллиона экземпляров, посвятил материалу о семье Филипповых специальный номер, опубликовав 52 снимка из серии. Номер, называвшийся «24 часа из жизни московской рабочей семьи», произвел фурор в Германии и Австрии, тираж его быстро разошелся и был отпечатан вторично. В Германии на рабочих собраниях с жаром обсуждали, заслуживают ли снимки



А. Шайхет.
Кадр фотосерии
«24 часа из жизни
Филипповых». 1931

доверия. Избирали делегатов с наказом поехать в СССР и побывать у Филипповых, чтобы убедиться в правдивости этой фотоистории. Номер еженедельника вышел в конце сентября, а уже через две недели делегацию германских рабочих Филипповы принимали в своей квартире. Естественно, что на следующий день делегация побывала на заводе, в цехе, где работал старший Филиппов.

В статье «Как мы снимали Филипповых», опубликованной в журнале «Пролетарское фото», авторы изложили принципы своей работы, настаивая на преимуществе серийного снимка перед одиночным. Что же нового они сделали? В сущности, драматизировали документальный материал: ввели в него сюжет, организовали его развитие по законам художественного нарратива. Пропагандистский же подход к теме диктовал определенную интерпретацию фактологии, прослеживающейся в фоторассказе [8, с. 46]. Фотосерия о семье Филипповых стала считаться образцом фотопропаганды.

Итак, фотография 1920-х — начала 1930-х годов создала принципы фотосерии и фоторепортажа, в которых существенную роль



А. Шайхет. Кадр фотосерии «24 часа из жизни Филипповых». 1931



А. Шайхет. Кадр фотосерии
«24 часа из жизни
Филипповых». 1931

играл цикл из нескольких снимков, соотношение каждого из них — с целостным замыслом и главным идеологическим посылом. Будучи поставлена на службу общественным задачам, фотография продолжала оставаться искусством и экспериментировать с селекцией объектов, нарративностью, авторским видением советской действительности.

Список литературы:

- 1 Журналист. 1926. № 5.
- 2 Известия Высшего института фотографии и фототехники. Т. 1. Вып. II. Пг., 1920.
- 3 Красная новь. 1928. № 6.
- 4 *Лаврентьев А.* Ракурсы Родченко. М., 1992.
- 5 *Межеричер Л.* Равнение по репортеру // Красная нива, 1928. № 16.
- 6 *Межеричер Л.* О «правых» влияниях в фотографии // Советский фотографический альманах — 2. М., 1929. С. 219–243.
- 7 Правда. 1926. 6 мая.
- 8 Пролетарское фото. 1931. № 4.
- 9 *Саянский Л.* Газета. Очерк с фотоиллюстрациями А. Родченко // Иллюстрированный ежемесячник «30 дней», 1928, № 12. С. 48–63.
- 10 Советское фото. 1926. № 9.
- 11 Советское фото. 1927. № 2.
- 12 Советское фото. 1927. № 8.
- 13 Советское фото. 1928. № 6.
- 14 Советское фото. 1989. № 2.
- 15 *Соколов Ипп.* Фотография как искусство // Фотограф. 1928. № 7–8. С. 195–204.