

УДК 77

ББК 71; 85.163

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
lvovushka@yandex.ru

Ключевые слова: литовская фотография, советская культура, комическая графика, «Шлуота», Мацियाускас, Пожерскис

Юргенева Александра Львовна

Комизм в фотографии и графике Литвы 1970–1980-х



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-350-381

Для цит.: Юргенева А.Л. Комизм в фотографии и графике Литвы 1970–1980-х // Художественная культура. 2024. № 1. С. 350–381. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-350-381>.

For cit.: Yurgeneva A.L. Comic Images in Lithuanian Photography and Graphics of the 1970s-1980s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 350–381. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-350-381>. (In Russian)

Yurgeneva Alexandra L.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
lvovushka@yandex.ru

Keywords: Lithuanian photography, Soviet culture, comic graphics, Šluota, Macijauskas, Požerskis

Yurgeneva Alexandra L.

Comic Images in Lithuanian Photography and Graphics of the 1970s–1980s

Аннотация. В статье анализируется материал цикла выставок комической фотографии, проходивших с 1973 по 1981 год в Вильнюсе. Феномен взаимодействия литовской фотографии и карикатуры рассматривается в контексте советской культуры. Выявляются сходства и различия в подходах к созданию комического эффекта, рождающегося из документальных образов. Комическая фотография демонстрирует возможность обнаруживать непредсказуемое, выпадающее из устойчивых представлений о повседневности, или видеть иррациональные знаки, сопровождающие человека в жизни. Рисунок зарождается на чистом листе, он, как и фотография, опирается на реальный факт, но обладает свободой его интерпретации во времени и пространстве, в выстраивании проекций. С точки зрения зрительской рецепции отмечается, что на фотографии присутствует сам момент смещения смыслов, а в работе карикатуриста этот этап уже преодолен и зритель имеет дело с результатом. Для художественной культуры советского периода было важным совершить уход от стандартного мышления и прикладного назначения. Особенно важно это было для карикатуры и фотографии, долгое время стоящих на службе у идеологии.

Abstract. The article analyses the material of a series of comic photography exhibitions held from 1973 to 1981 in Vilnius. The author of the article considers the phenomenon of the interaction between Lithuanian photography and caricature in the context of Soviet culture and reveals the similarities and differences in the approaches to creating a comic effect emerging from documentary images. Comic photography demonstrates the ability to detect the unpredictable, standing out against the stable concepts of everyday life, or to see irrational signs accompanying a person in life. A drawing is born on a blank sheet; like a photograph, it is based on a real fact but has the freedom of interpretation in time and space, in building projections. It is emphasized that from the point of view of the audience's reception, in a photo the very moment of shifting meanings is present, while in a caricature this stage is already overcome and the audience sees the result. For the artistic culture of the Soviet period, it was important to move away from standard thinking and applied purpose. This was especially significant for caricature and photography, which for a long time were in the service of ideology.

Введение

В 1973 году была основана Вильнюсская фотогалерея, где постоянно экспонировались работы фотографов. Для культурного пространства СССР такая ситуация не была типичной. Традиционным образом существования советской художественной фотографии была концентрация вокруг фотоклубов без постоянных выставочных залов. Выставки проводились в помещениях, которые принимали на себя функцию выставочного пространства под конкретное событие.

Так, в Санкт-Петербурге в 1978 году прошла первая «домашняя» групповая выставка членов фотоклуба «Зеркало» (его участники известные сегодня фотографы — Геннадий Ткалич, Юрий Амелин, Валентин Капустин, Василий Бертельс, Алексей Титаренко и др.) в ДК им. Кирова. Затем, став ежегодными, их выставки проходили до 1982 года. С 1977 по 1988 год состоялись маленькие персональные выставки в магазинах фототоваров. Регулярно проходили выставки областных фотоклубов (например, Областное кино-фото общество Одессы, фотоклуб «Чайка» в Феодосии, Калининское областное отделение Союза журналистов). Но это были групповые выставки. Права проведения персональной выставки мог быть удостоен только, к примеру, заслуженный работник культуры РСФСР Александр Геринас, снимавший первых лиц государства и их гостей.

Наибольшим размахом отличались групповые выставки, имевшие государственное значение и иллюстрирующие официальный образ действительности. В качестве примера можно привести «Международную выставку художественной и документальной фотографии к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина» (Москва, 1969), «ТАСС фото-69» (Москва, 1970), выставку художественной и документальной фотографии «50 лет Великого Октября» (Москва, 1967), неоднократно проходившие всесоюзные выставки художественной фотографии «Физкультура и спорт в СССР» (Москва). В 1970-е появляются более нейтральные тематические экспозиции, но они оставались сравнительно камерными: выставка художественной фотографии «Человек и природа» (фотоклуб «Автомобилист», Донецк, 1975), межклубная выставка художественной фотографии малого формата «Природа и мы» (фотоклуб «Мудрец» Дома ученых СО АН СССР, Новосибирск, 1978) или выставка документальной и художественной фотографии кировских фотожурналистов и фотолюбителей «На земле, возле Вятки-реки» (Киров, 1983).

Особенности литовской фотографии

Наметив специфику бытования художественной фотографии в советский период, перейдем к серии очень необычных выставочных проектов, которые проходили в конце 1970-х — начале 1980-х в Капсукасе (Мариямполье, Литва). Это были «Выставки юмористической фотографии» (1973, 1976, 1979, 1981), являвшие результат неожиданного и удивительного взаимодействия фотографии и юмористической графики. Сами по себе выставки юмористической графики, по воспоминаниям классика этого направления искусства Антанаса Суткуса, начали проходить в Литве чуть раньше, примерно в 1968 году, и были приурочены к 1 апреля. Среди постоянных участников этих «несерьезных» выставок были ведущие литовские фотографы: Александрас Мацяускас⁽¹⁾, Ромуальдас Пожерскис⁽²⁾, Виталий Бутырин⁽³⁾, Марюс Баранаускас⁽⁴⁾. Мы назвали лишь несколько имен среди многих участников, которые попытались поставить себе как фотографам совершенно иную задачу, чем служба господствующей в стране идеологии.

В каталоге первой выставки авторы описывают свою задачу так: «Итак — хоть на минутку остановимся и со стороны посмотрим на себя, оглянемся вокруг. Не просто так поглазем, а с улыбкой.

- (1) А. Мацяускас (р. 1938, Каунас) с 1978 по 2001 год был председателем Каунасского отделения Национальной ассоциации литовских фотографов. Он является лауреатом международных выставок Югославии, Чехословакии и Литвы. Самые известные его серии — «Демонстрации» (1965–1985), «Литовские деревенские базары» (1969–1987), «В ветеринарных клиниках» (1977–1994) и др.
- (2) Р. Пожерскис (р. 1951, Вильнюс) обратил на себя внимание зрителей и критиков циклами «Победы и поражения» (1974–1976), «В больнице» (1976–1982), «Старые города Литвы» (1974–1982), «Деревенские праздники» (1974–1993) и др., снимки из которых были отмечены множеством наград. Он является членом Союза фотохудожников Литвы и международной федерации FIAP, лауреатом Национальной премии Литвы по культуре и искусству.
- (3) Работы В. Бутырина (1947, Каунас — 2020, Вильнюс) были представлены на персональных выставках, которые проходили в 80-е годы не только в Литве и европейских странах, но также и в Японии. За победы в международных конкурсах художественной фотографии Бутырин был удостоен почетного звания «Художник международной федерации фотоискусства (AFIAP)».
- (4) М. Баранаускас (1931, Пренай — 1995, Вильнюс) — победитель международных конкурсов фотографии в Польше, Германии и Болгарии. Он также был удостоен звания «Художник международной федерации фотоискусства (AFIAP)».

Тогда мы увидим, что жизнь течет не только по инструкциям. Она полна маленьких и даже больших мелочей, вызывающих смех, а смех продлит наши биографии хотя бы на несколько дней. В этом нам поможет фотография. Оказывается, она может не только показывать „жизнь как она есть“, но способна взглянуть на окружающее нас через юмористический объектив» [12]. Эта концепция содержит в себе сразу два существенных момента: во-первых, она предполагает уход от стандартного мышления и игру с действительностью; а во-вторых, прикладной, стоящей у идеологии на службе фотографии позволили быть свободной в фиксации реальности.

Фотография была активно задействована в системе советской пропаганды и наряду с другими способами выразительности создавала идеализированный, выверенный образ жизни в СССР. В этой работе были задействованы такие признанные мастера фотографии, как Аркадий Шайхет, Александр Родченко, Семен Фридлянд и другие, чьи снимки публиковались в иллюстрированных журналах и на открытках. Но фотографии создавали и совсем другие работы. Их фотокамеры запечатлевали случайные эпизоды из окружающей жизни и выхватывали такие аспекты бытия, которые расходились с официальной идеологией.

Широкую известность среди русской публики литовские фотографии получили после коллективной выставки, состоявшейся в 1969 году в Центральном доме журналистов в Москве. Выставка вызвала резонанс и, если сейчас посмотреть, какие именно черты обращали на себя внимание публики, то мы обнаружим следующее. При безусловном наличии авторского стиля у каждого из авторов все их работы объединяло нечто с первого взгляда неявное, растворенное в изображении. Одни критики оценивали это как «узость тематики, однообразие творческих приемов» [4, с. 44], другие усматривали в этом совсем иное значение. Анри Суренович Вартанов подчеркивал, что следует относиться к этой черте представленных работ как к «сходству, свидетельствующему об эстетическом единстве, о принадлежности к одной фотографической школе» [4, с. 44]. По мнению искусствоведа, объединяет их внимание к различным состояниям человека и способность создавать очень объемные образы, заставляющие зрителя оста-

новиться, погрузиться в них и задуматься. Позднее Л. Аннинский также будет писать о потрясающей обращенности фотографов литовской школы к человеку и «самозначимости жизни», когда «значима и травинка, и камень, и душа, и тело; значимо красивое и некрасивое; значимо здоровое и больное; значимы и радость, и горе» [1, с. 247]. Интересно, что Аннинский говорит об общности стиля, который объединяет относящихся к одному периоду литовских и русских фотографов и даже присутствует в поэзии. Он обнаруживает в их работах «воздух нечаянности, живого подсматривания реальности „как она есть“, опрокидывание тяжеловесной „станковой“ представительности, отрицаемой как бы невзначай, — живой язык эпохи репортажа...» [1, с. 13]. Однако очевидно, что в наибольшей степени это проявилось у фотографов из Литвы, чем они и обратили на себя внимание. В этом же можно усмотреть внутреннюю причину, по которой именно в арт-среде Вильнюса родился этот неожиданный тандем фотографии и карикатуры.

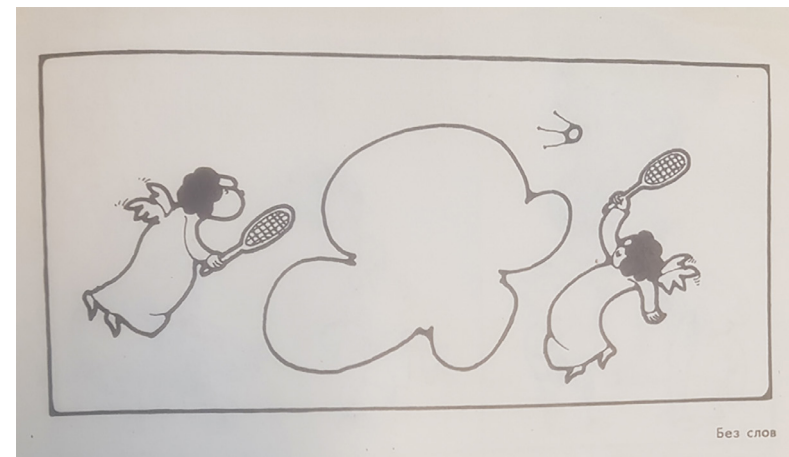
Интересно, что это стремление к отображению настоящей жизни и созданию естественных персонажей обнаруживается в эти годы в фильмах Леонида Гайдая, которому, однако, приходилось использовать более скрытые методы формирования образов. Исследуя включение песен в кинематографическое повествование его фильмов, Д.А. Журкова приходит к следующим выводам: «Создается устойчивое ощущение, что герои фильма живут не где-то там, в экранной реальности, а здесь, среди обыкновенных советских людей. Таким образом, художественный прием становится еще одним свидетельством народности, массовости, понятности и даже правдивости гайдаевского кинематографа, несмотря на всю его эксцентричность» [9, с. 120].

Один из вариантов высвобождения фотографии литовские организаторы выставок увидели в ее способности раскрывать неожиданные моменты действительности. Эти снимки демонстрировали комичность повседневности, заключающуюся не только в невинном противоречии смыслов, соседствующих на плоскости фотографии объектов, но и в ее несоответствии официальной картине советской жизни. Усилить эффект или помочь направить зрительское восприятие фотографии в этом ключе была призвана карикатура.

Комическая графика Литвы

Карикатура в советской культуре с самого начала, с 1920–1930-х годов, выступала в качестве серьезного инструмента пропаганды и обличения «антисоветских» качеств. Зачастую она была достаточно агрессивной и представляла собой сатиру со свойственным ей обращением к гротеску. В предисловии к одному из томов серии «Мастера советской карикатуры» находим описание задач карикатуры (понимаемой именно как сатира), выраженное в военной терминологии: «...мы можем, пожалуй, сравнить художников-сатириков с бойцами различных родов оружия: мы найдем среди них и разведчиков оперативной газетной карикатуры, и бронепойщиков станковой сатирической графики, и снайперов журнального рисунка, и артиллеристов политического плаката, и легкую кавалерию юмористической шутки» [5, с. 2]. Такой была советская карикатура 20–30-х, она была бичующей и обличающей врагов государства и его идеологии.

По мнению В.Ю. Меринова, «в советских СМИ этого периода воссоздается особая гротесковая карикатурная расчеловеченная реальность, которая стала мощным фактором дегуманизации общества» [14, с. 27]. Однако стоит подчеркнуть, что сам каталог работ Ю. Ганфа в сопровождении этого текста был издан в начале 1970-х, то есть в те годы, когда проходили интересующие нас выставки юмористической фотографии (и графики). В исследовании, посвященном литовской комической прозе, также отмечается, что «в течение первых двух десятилетий развития литовской советской литературы комическое характеризуется открытой сатирической направленностью, отражающей идеологическое ангажирование писателей» [10, с. 64]. При этом следует отметить, что основным местом издания и комической прозы, и графики литовских авторов был вновь официально возрожденный в 1940 году журнал «Шлуота» («Метла»). В военные и послевоенные годы, если фотография должна была демонстрировать образцы для подражания и выстраивать образ прекрасного, современного мира, объединяющего счастливых людей, промышленность и сельское хозяйство, то карикатура выстраивала ряд негативных образов. Критика этих фотообразов в основном была направлена на жизнь в других странах. К примеру, в 60-е годы публиковались снимки,



Ил. 1. Без названия. Рисунок – И. Варнас

запечатлевшие полную горя и страдания жизнь мирных жителей во время Вьетнамской войны.

В нашем случае речь идет о направлении литовской комической графики, которой в это время был свойственен более мягкий юмор и легкая ирония. Ее отличал лаконизм, условность визуальных решений и сюрреалистичность. В выпуске из серии «Мастера советской карикатуры», посвященном художникам сатирического журнала «Шлуота», задачи художника-карикатуриста описываются совершенно иначе: «Смешной рисунок заставляет хотя бы на миг забыть о повседневных заботах, задуматься, взглянуть на мир в непривычном ракурсе, посмеяться от души» [17, с. 1]. Кроме того, отмечается, что после окончания Второй мировой войны расширился диапазон комического, где присутствуют «элементы гротеска, иронии, сатиры и юмора, сарказма и пародии, а также их синтез» [17, с. 1].

Этот процесс, по всей вероятности, происходил единовременно и в графике, и в литературе, где в 1960–1970-е годы на первый план выходит творчество Витауте Жилинскяйте. Ее произведения в одном из исследований характеризуются следующим образом: «Не замыкаясь в рамках прямой насмешки, повествование втягивает читателя в парадоксальные комические размышления, предлагает ему посмотреть на разнообразие жизни сквозь призму комизма» [10, с. 93]. При этом

далее отмечается, что для 1980-х годов творчество писательницы служит эталоном для литовских писателей-юмористов и сатириков [10, с. 93]. Можно говорить о том, что период советской оттепели, несомненно, оказал влияние на характер комического искусства в Литве. Собственно, и сам факт проведения выставок, о которых сейчас поговорим подробнее, является его последствием.

Различие подходов Й. Варнаса и А. Делтувы

Интерес представляет сам вопрос о решении свести вместе эти разные виды искусства. Можно предположить, что именно серьезность положения фотографии в официальной культуре заставила обратиться к карикатуре, которая в данном случае играла роль дополнительного комментария или расширенной подписи, помогала представить зрителям новый взгляд на фотографию. Такое структурное решение экспозиции подчеркивало стремление авторской фотографии к свободе интерпретации видимого окружающего мира. В этом отражается концепция активного видения, которую А.В. Марков описывает следующим образом: «Мозг восстанавливает вещи до их объема, через целесообразные реакции, тогда как превратить эти реакции в осмысленное познание внешнего мира может только наша субъективность» [13, с. 12]. Художники, следуя заданному на снимках вектору, расширяли их содержание, демонстрируя эту бесконечность и ценность субъективного восприятия.

Такой опыт был возможен действительно только в Литве, на периферии советской культуры, где карикатура к этому времени уже совсем необязательно служила укреплению идеологических установок. Ей был свойственен мягкий юмор, игра понятиями и представлениями, направленными не против чего-либо, а лишь ставящими целью игрой авторского воображения вызвать улыбку у зрителя. Схожую специфику национального юмора другой «европейской» советской республики, Чехословакии, отмечает исследователь П.И. Воротынцева: «За сатирическим прищуром „Кротика в городе“ (и, конечно, других произведений той поры) скрывалась настоящая печаль, но и одновременно радость жизни, высокая благодарность бытию. Чешское искусство тех лет преподало важный урок: даже в самые ужасные

моменты истории можно не озлобиться, не измельчать душой и в конечном итоге спастись» [3, с. 101].

В упомянутом выше сборнике мы видим работу Йонаса Варнаса, где два ангела играют в бадминтон, а облако играет для них роль сетки. На рисунке В. Веблаускаса корабельный кок моет тарелки, подставляя их под фонтан, который пускает кит. Здесь нет объекта осмеяния, это в большинстве случаев остроумная игра образами и ирония по отношению к окружающей жизни.

Пропагандистская карикатура отталкивалась от идеологических предпосылок. В рассматриваемом нами союзе фотографии и карикатуры графическое изображение, напротив, возникает на основании зафиксированной реальности, точнее, того субъективного взгляда на нее, который предлагает фотограф. Карикатура сатирического толка традиционно служит высмеиванию (разной степени градуса негативности и агрессивности) и выявлению некой дисгармонии мира, его уродства, каким оно представляется автору. Она может быть обращена на конкретную персону или предлагать собирательный гротескный образ. Идея рассматриваемых нами выставочных проектов заключалась в том, чтобы к каждой фотографии художник создал изображение, находящееся в свободной связи с первоисточником и предлагающее вариант его комической интерпретации.

Каталог первой выставки (1973) принял облик набора открыток, где каждое изображение размещалось на отдельной карточке. В дальнейшем печатались небольшие брошюры: рисунок мог находиться на той же странице, что и снимок, или же их пара занимала весь разворот. В любом случае предполагался диалог образов разной природы, но связанных «родственными» связями: все было сделано для того, чтобы, даже просматривая каталог, зритель получал возможность мгновенно сравнить изображения.

Тенденцию к возникновению экспериментов в области выразительных средств различных искусств А.С. Вартанов отмечал уже в начале 1960-х в связи с проблемой перевода литературных произведений на язык графики и кино. «Борьба нашей эстетики последних лет против засоренности и невыразительности языка искусства, за новый бурный расцвет его возможностей к яркому, неповторимому в каждом отдельном виде искусства отражению советской действительности имеет прямое отношение и к тем проблемам, которые

затронуты в этой работе» [2, с. 311]. Очевидная усталость от установок соцреализма, но невозможность полностью избежать его довлеющего присутствия, приводила к поиску новых путей развития искусства, в том числе и через рождение синтетических форм. Представляется естественным, что наибольшей свободой здесь пользовались прибалтийские республики СССР, которые сохраняли дыхание европейской культуры и чисто географически были удалены от центра.

Далее мы постараемся проанализировать, как развивалось содержание снимка в сопровождающем его рисунке и на чем в паре строился комизм каждого из изображений. Традиционно фотографию сопровождает подпись, которая конкретизирует ее смысл, позволяя зрителю считать то ее содержание, которое вкладывал фотограф. Это устойчивая формула передачи информации с помощью фотоснимка, который представляет собой вырванный из реальности фрагмент. Такая обрывочность требует пояснения и конкретизации для верного понимания, и текст решает эту задачу. В случае с рассматриваемыми photographиями юмор рождается на стыке двух изображений разной природы и подписи, которая относится именно к снимку.

Выставка 1973 года заметно отличается по своему характеру от последующих, поскольку автором рисунков здесь был Йонас Варнас. Его работам свойственна большая сюрреалистичность и не такая привязанность к социальной тематике, как у Андриуса Делтувы, создававшего юмористические рисунки к трем остальным выставкам. Кроме того, Варнас бережнее относится к исходному изображению и обрисовывает ключевые объекты фотографий. Он вносит изменения, сохраняя силуэты и лишь добавляя что-то к ним или в окружающее пространство. Делтува действует иначе: он полностью создает свой рисунок «с чистого листа», отталкиваясь от предложенного фотографом сюжета и лишь иногда сохраняя композицию. Но в любом случае знаковым было то, что в этом проекте и карикатура, и фотография вышли за рамки серьезной официальной культуры с ее идеологией, довлеющей над всеми возможными инструментами для создания выразительных образов. Несмотря на разницу творческого почерка двух художников-карикатуристов, можно обнаружить общие черты в их прочтении комического содержания снимков.

Часть представленных на выставках фотографий не содержали откровенного комизма, но репрезентировали, к примеру, какое-либо



Илл. 2. «Рыболовы». Фотография – К. Кришчукайтис, рисунок – И. Варнас. 1973

неожиданное положение объектов в пространстве. Оно могло быть примечательно само по себе в силу своей непреднамеренности, или же объекты благодаря подмеченному фотографом ракурсу совмещались в кадре, рождая новую гибридную форму. Таких снимков оказалось выбрано больше для первой выставки, и они были созвучны логике творчества Варнаса.

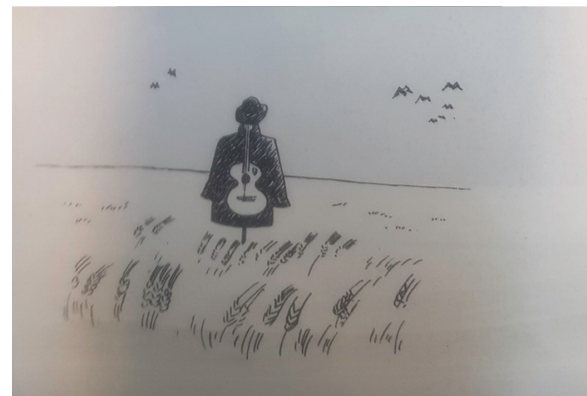
Для черно-белой фотографии всегда очень эффективным оказывается деление кадра на части, в одной из которых преобладает белый цвет, а в другой черный. Это создает сильный графический эффект, воздействие которого усиливается пониманием зрителя того, что фотограф обладает умением увидеть это в реальности и зафиксировать. В качестве примера можно привести снимок «Рыболовы» (1973) К. Кришчукайтиса, где в левом углу скопились темные фигуры рыбаков, а справа остается правильный треугольник белого льда.

Похожее впечатление производит работа «Парадом команду я» (1976) П. Янушявичуса, где темному силуэту индюка слева противопоставлено стадо белых гусей (работа получила специальный приз жюри). В качестве одного из приемов раскрытия комического сюжета

снимка Варнаса как раз и использовал условное деление кадра на две части, одну из которых он почти в точности повторял, а в другой располагал вариант своей ассоциации с происходящим на фотографии. Так, в случае с рыболовами художник в точности повторил силуэты людей, а во второй половине разместил огромную рыбу с хищно распахнутой пастью. В воображении Варнаса она появилась из той белой дымки в верхнем углу снимка, которая намекает на некое безграничное скрытое в ней пространство, уходящее за пределы кадра. На снимке А. Яничкина запечатлен пешеходный переход с упавшим и перевернутым кверху ногами знаком (1981). Делтува буквально следует логике изображенной на снимке ситуации и достраивает ее, размещая на «зебре» идущих на руках пешеходов.

На фотографии В. Бутырина (1979) «Музыкант» изображена вешалка с висящим на ней черным пальто и шляпой, на фоне которых выделяется светлый силуэт гитары. Работа явно отсылает к творчеству Рене Магритта и представляет собой символический «портрет» гитариста. Здесь есть оригинальная репрезентация образа человека, живущего музыкой, но ничего вызывающего смех. Художник предлагает свою ассоциацию с одеждой на вешалке и той средой, в которой было бы естественным ее встретить: Делтува сохраняет основной объект съемки — манекен, — но переносит его на поле. Загадочный и возвышенный образ оказывается снижен, будучи сведен к огородному пугалу.

Глядя на эти фотографии, зритель сталкивается с некоторой недоговоренностью, которую несет в себе пустота, или неоднозначностью и неясностью ситуации. Это создает тот нерв фотоизображения, который ощущается как «событие» и заставляет нас вглядываться. Ирина Каспэ, исследуя фотографии позднесоветского периода, отмечает значимость незаполненного пространства на этих снимках. В своей работе она объясняет это обязательным присутствием пустоты в «утопическом визуальном каноне» [11, с. 61]. Незаполненное пространство резонирует с фигурами людей, выступает противоположностью индивидуальному опыту. На одной из фотографий мы видим грузовик, который завис над котлованом, стоя передними колесами на одной его стороне, а задними — на другой (К. Бингялис, «XXX», 1981). На первом плане темные земляные склоны, на заднем — дымка и едва различимый силуэт грузовой машины. Этот образ безысходности



Ил. 3. «Музыкант».
Фотография —
В. Бутырин, рисунок —
А. Делтува. 1979

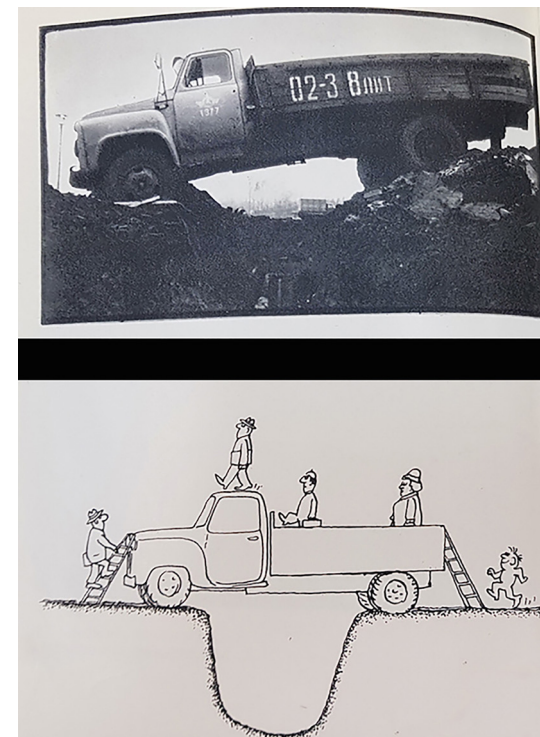


и неясности мотивов (как получилось, что машина оказалась в таком положении?) на рисунке Делтувы приобретает совсем иной характер. Представленная на снимке оригинальная, но скорее негативная ситуация, превращается в свою противоположность: художник преобразует грузовик в мост, по которому пешеходы спокойно преодолевают глубокую яму. Для советского периода, которому была свойственна система двойных стандартов, непроговоренность и умалчивание фактов, такая смеховая разрядка устойчивой на уровне ощущений ситуации была крайне важным вариантом гармонизации окружающей действительности. Художник-график, интерпретируя фотографию в комическом ключе, снимает это напряжение, предлагая свое объяснение происходящего, основанное на субъективном прочтении ситуации. Пускай он при этом следует логике абсурда, но он заполняет эту пустоту и разряжает атмосферу недосказанности. Это происходит из игры фотоснимка как документа и юмористического рисунка как подписи, отвечающей на вопрос «что происходит?».

Рисунок как интерпретация снимка

Игра фотографа с ракурсами показывает, насколько неоднозначен запечатленный на ней объект и вариативна интерпретация обращенного на него взгляда. Рожденный при этом образ не содержит смыслов, завязанных на идеологии. На снимке В. Бутырина мужчины несут на плечах огромные пустые бочки, так что за ними не видно их голов. Снимок обращает на себя внимание тем, как фотограф поймал ритм расположенных на светлом фоне темных фигур, которые движутся к линии горизонта, обозначенной силуэтами запряженных в телеги лошадей. Варнас сохраняет из всего изображения только силуэты грузчиков, которые срastaются со своей ношей: на его рисунке бочки превращаются в огромные головы. На снимке мужчина в центре несет две бочки, одну на плечах, другую — в руке, и, конечно, художник логически продолжил эту линию, преобразив и эту бочку также в голову, что позволило усилить сюрреалистичность созданного изображения. На фотографии Бутырина темнота внутри бочки рождает пугающий образ черной дыры или тотальной пустоты, которую несет человек на своих плечах. Варнас немного смягчает этот мотив, изображая головы более-менее естественной формы с выведенным контуром губ и носа. Он рисует огромные глаза с полуопущенными веками, которые создают эффект флегматичного взгляда. Художник подчеркивает равнодушие человека, задавленного тяжелым физическим трудом, безразличного к окружающему миру, не способного к сложным глубоким мыслям. Настораживающий фотообраз приобретает кукольные черты, но остается при этом противопоставленным тому полному жизни и энтузиазма трудовому человеку, который создавался в визуальном поле официальной советской культуры. Получившиеся на рисунке персонажи с пустыми головами могли вызвать живую смеховую реакцию у чутких к смещению смыслового содержания в словесных и визуальных образах современников.

Делтува обращает внимание на игру теней, запечатленную Р. Пожерскис («Вперед!», 1981). Фотограф зафиксировал обычный момент из городской жизни — нанесение разметки на дороге. Двое рабочих несут трафарет-стрелку, а стоящий на дороге мужчина смотрит назад, т.е. в противоположном направлении. Зримая повседневная ситуация, которая, будучи заключенной в фотографическую



Ил. 4. «XXX».
Фотография —
К. Бингялис, рисунок —
А. Делтува. 1981

форму, предлагает метафору противопоставления личного выбора некоей директиве. В данном случае, возможно, это неверный выбор, поскольку мужчина смотрит назад, в прошлое, но возможно, это и ностальгия по досоветскому периоду. В работе Делтувы образ стал более лаконичным и концентрированным, а также оказался решен в более позитивном ключе. Художник увидел, как тень рабочего сливается с тенью трафарета в виде стрелки, которую он несет. Результатом стал юмористический рисунок мужчины с приделанной к его носу стрелкой. Он как бы противопоставляется другому персонажу с фотографии, драматически обернувшемуся назад. Человек на рисунке выглядит очень довольным. И здесь возможны два варианта прочтения. С одной стороны, в этом образе можно усмотреть мотив внутренней свободы и самоопределения. Со стрелкой на носу он всегда будет следовать выбранному им самим направлению и верить

в правильность своего выбора. Возможна и другая интерпретация: он в счастливом неведении о других возможностях будет следовать за стрелкой, которую ему навязали как единственно правильное направление в жизни.

Многие пары изображений строятся на том, что юмористический рисунок буквально визуализирует то, на что фотография только намекает, используя ракурс, крупность, ассоциативность, символику объектов в европейской культуре. На фотографии А. Мацияускаса «Бабье лето» (1973) — окно деревенского дома, на подоконнике сушится женское нижнее белье, а по всей внешней стене висят низки с яблоками. Варнас на своем рисунке оставляет только окно, а вместо бюстгальтера изображает два яблока, которые в сочетании с названием фотографии вызывают ассоциации с женской грудью. Значения соседствующих в кадре предметов оказываются буквально совмещены на рисунке.

При этом фотоснимок ограничен в своей связи с реальностью, он фиксирует объекты, доступные объективу с точки съемки. Художник в своей работе свободен в выборе подхода к интерпретации фотографии, поэтому на многих рисунках мы видим то, что, по предположению карикатуриста, осталось за кадром. Другой вариант — это продление заявленного на снимке сюжета во времени, т.е. репрезентация того, как будет развиваться действие. Фотокамера Р. Викшрайтиса (снимок «Уютное местечко», 1979) запечатлела влюбленных на сеновале, над которыми сидят два аиста. Используя в качестве отправной точки поверье о связи этих птиц с деторождением, Делтува рисует двух мальчиков-двойняшек, которые представляют собой результат союза пары на фотографии. На своеобразной фотографии Д. и В. Янкаускасов («XXX», 1981) запечатлен купальщик, который заходит в море, «надев» на себя бочку. Делтува доводит ситуацию до максимума и изображает веревку, где сушатся несколько пар плавок и среди них бочка. В этом случае рисунок полностью уходит от формального содержания снимка и является игрой со смыслом, намек на который он содержит. Фотография увлекает зрителя своей недосказанностью, явной демонстрацией того, что она неизбежно что-то упускает, ограничивая реальность моментом и границами кадра. Из этого рождается парадоксальность изображаемого, которая становится причиной включения фотографии в состав юмористи-

ческой выставки. Созданный к ней в пару рисунок придает образу однозначно комическое прочтение.

Тема пьянства

Часть представленных фотографических работ затрагивают социальные темы — неблагоустроенность улиц и пьянство. Заключение их зримых форм в рамки фотоснимка позволяло отчетливо проявиться сюрреалистичности советской повседневности. Автобусная остановка посреди затопленной местности или заполненный водой котлован посреди центра города, сломанный самосвал, кузов которого наклоняют четверо рабочих, — все это шло вразрез с официальной картиной действительности. Вид разрухи совершенно не соответствовал образам городов будущего, сломанные машины — высокому уровню технического оснащения, а сценки с сельских праздников, наполненных самым примитивным пьяным весельем, далеки от картин счастливой жизни идеальных людей.

Американский фотограф Франческа Вудман, признанный классик сюрреалистической фотографии, создавала свои работы в тот же исторический период. Любопытно отметить, что ее авторскому стилю свойственно обращение к эстетике упадка: на ее снимках мы видим обшарпанные стены с облупившейся краской, сор на полу, трещины в дверях, заброшенные помещения. И в этот антураж она вписывает человеческое тело (нередко обнаженное), кажущееся в этой среде беззащитным и уязвимым. Сьюзан Сонтаг, размышляя о природе сюрреализма в фотографии, подчеркивает существующий разрыв между фотографом, соотносящимся с буржуазной средой, и маргинальной жизнью низов, которая нередко становится объектом его наблюдения и фиксации. «Как эстетика, стремящаяся быть политикой, сюрреализм делает выбор в пользу обездоленных, в пользу прав неофициальной, несанкционированной реальности. Но скандальные темы, облюбованные сюрреалистской эстетикой, оказываются, в общем, обыденными тайнами, которые пытался скрыть буржуазный социальный порядок: секс и бедность» [16, с. 76–77]. Здесь же можно вспомнить творчество Дианы Арбус, которая «переформатирует привычные границы нормы, демонстрируя инаковость Другого, отстаивая его право на существование не в качестве маргинала, а полноправного

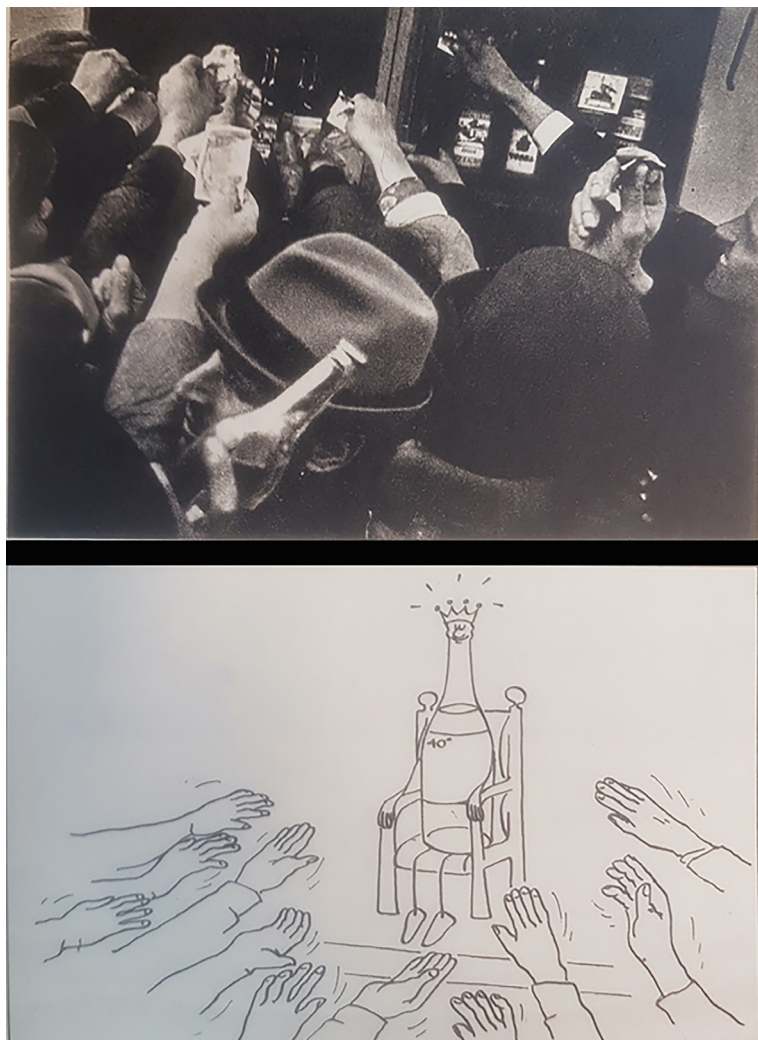
члена социума» [15, с. 86]. Так же, как ее творчество противопоставлено пуританской норме и картине американской мечты 60–70-х, фотографии литовских авторов контрастируют с идеализированными представлениями о счастливой жизни советских людей. При этом в случае с рассматриваемыми нами фотографиями дистанция между фотографом и объектом съемки практически нет — они принадлежат одной советской действительности. Обнаружить ее можно разве что в теме пьянства.

Эта тема сравнительно часто встречается в представленных на выставках фотоработах Пожерскиса. Серия его работ, посвященная сельским праздникам, выглядит скорее остросоциальной, чем комической. На одном снимке («На празднике в селе», 1979) мы видим задумчивого ребенка, прислонившегося к спине кого-то из родственников. На заднем плане идет уличное застолье: кто-то протягивает бутылку со спиртным, кто-то держит в руках рюмку. Художник обыгрывает сцену, визуализируя якобы очень практичные размышления ребенка о том, сколько бутылок молока можно было бы купить вместо одной бутылки вина. Делтува решает это в форме математического равенства: одна бутылка вина, знак равенства, ряд детских бутылочек. Другая фотография («На деревенском празднике», 1981) запечатлела трех сидящих на траве мужчин: один из них открывает бутылку водки, другой что-то рассказывает третьему товарищу и активно жестикулирует. Сцена композиционно почти точно повторяет сюжет картины Василия Перова «Охотники на привале» (1871). Автор графической работы отталкивается от этого сходства. Художник изображает мужчин в тех же позах, но добавляет обозначенную пунктирной линией огромную бутылку, о которой с воодушевлением рассказывает один из персонажей. При этом его жест решен как типичный для рыбака, демонстрирующего размеры пойманной им рыбы. Спиртное выступает единственно возможной добычей этих охотников или рыбаков. В этих двух случаях можно отметить, что Делтува действовал в рамках существующей на тот момент тенденции в репрезентации пьянства на «официальных» карикатурах. Выводом работы, посвященной исследованию изображения алкогольной темы в журнале «Крокодил», становится следующее заключение: критика алкоголя «в сатире была либо вторичной, то есть алкоголь критиковался вместе с другими, еще более антисоветскими проблемами (коррупция,

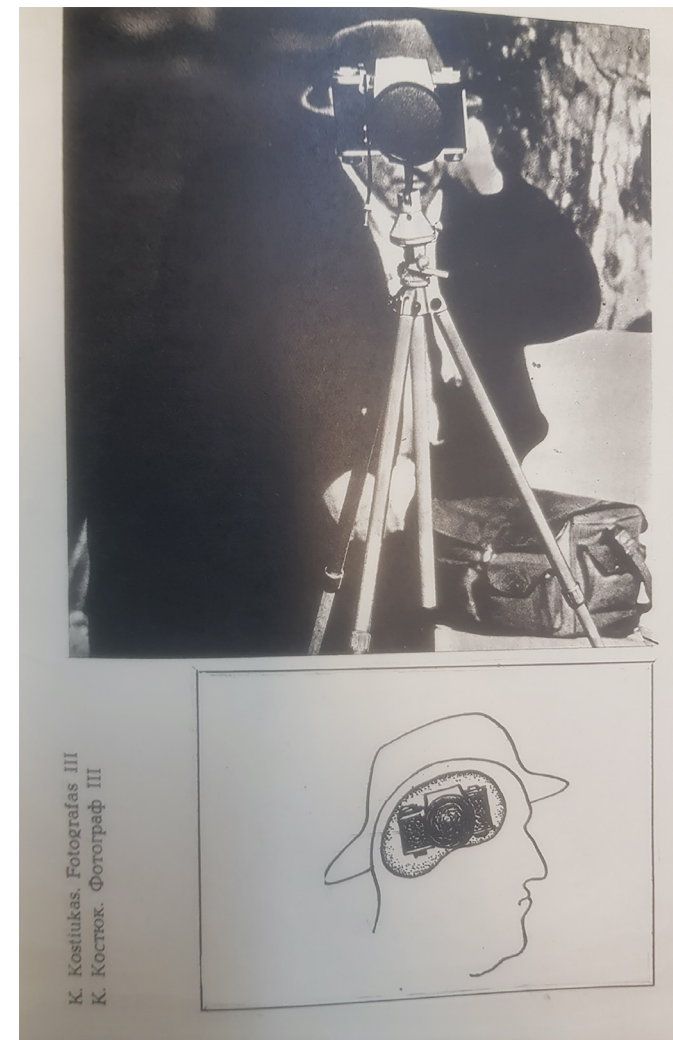
инфантилизм, тунеядство и т.д.), либо формально-одобрительной, нежели реальной» [6, с. 93]. Автор также отмечает юмористический, а не сатирический характер изображения этой темы [6, с. 85]. Варнас, обыгрывая снимок сельской свадьбы (Р. Рустейка, «После свадьбы», 1973), интерпретирует его с опорой на существующие клише. На фотографии радостный жених сидит в телеге, а невеста как будто тянет ее за оглобли. На рисунке художник оставляет фигуру невесты и телегу, но жениха он подменяет сюрреалистической композицией, состоящей из набора знаков-стереотипов — носки, трубка, огромная бутылка. Такое решение нельзя назвать сатирой, но оно слишком точно и пророчески передает действительность, поэтому прочитывается скорее в минорной эмоциональной гамме.

Интересный контраст возникает в случае, когда фотография отмечена такими чертами сюрреалистического изображения, как в прямом смысле слова безликость персонажей (мы не видим всего лица или видим только его часть) и множественность одинаковых или схожих объектов, выстраивающих определенный ритмический рисунок в композиции. На снимке А. Мацяускаса «Жажда» (1979) запечатлена толпа у винного ларька. Но мы видим на первом плане только две мужские шляпы и множество рук, протягивающих денежные купюры, справа заметен профиль, оскалившийся в белоснежной улыбке. Эта фотография передает почти звериное, стихийное стремление к алкоголю. Делтува в своем рисунке значительно снижает градус напряжения, присутствующий на фотографии. Художник обращается к метафоре власти: руки тянутся к бутылке, которая в короне восседает на троне. Они словно хотят прикоснуться к монаршей особе, чтобы получить благословение. На работе Мацяускаса мы скорее видим желание растерзать свою добычу.

Полки в винном магазине, заполненные рядами однотипных бутылок, и одинокий покупатель, застывший перед ними в позе обреченности, — этот снимок Пожерскиса назван «Выбор» (1983). Персонаж повернут к нам спиной, он обезличен. Здесь возможно двоякое прочтение фотографической ситуации. Первый вариант, являющийся более смягченным и собственно комичным, — это проблема выбора горячительного напитка; второй, представляющийся гораздо более драматичным, — это навязанное ограничение возможности выбора, сведенное к выбору спиртного, да и то довольно однообразному. Оба



Ил. 5. «Жажда». Фотография — А. Мацияускас, рисунок — А. Делтува. 1979



Ил. 6. «Фотограф III». Фотография — К. Костюк, рисунок — А. Делтува. 1979

варианта созвучны гуманистическому характеру творчества Пожерскиса, который в своих работах концентрируется на человеке, принимая все его слабости. Такую специфику работ фотографа отмечает В. Демин, говоря о том, что он не навязывает человеку возвышенный образ [8, с. 259]. Исследователь формулирует эту черту следующим образом: «Так в зрелище людского существования Пожерскису важен мотив сосуществования» [8, с. 260], — которое понимается и как единство несхожего в самой человеческой природе, и как контраст персонажа и окружающей его среды. На рисунке, идущем в паре к фотографии, человек исчезает. Мы видим лишь вращающийся на горлышке бутылки мир, к которому сведен кругозор посетителя винного магазина. Мы вновь обнаруживаем смягчение представленной на снимке проблематики в ее графической интерпретации.

Портрет фотографа

Отдельной темой выставок является наполненный самоиронией портрет фотографа. Комизм образа строится на его тотальной увлеченности происходящим в видоискателе и самоотверженном стремлении получить эффектный снимок. На фотографии «Фотограф III» (К. Костюк, 1979) лицо человека полностью заслоняет фотокамера, стоящая на штативе на первом плане. Делтува изображает голову в разрезе и буквально помещает фотоаппарат внутрь вместо мозга. Ю. Вайцекаускас запечатлел пляжного фотографа, едущего по кромке моря с табличкой «Foto» наперевес. Варнас превратил шест с надписью в вилы, а пляж — в ниву, где этот мастер массовой фотографии собирает свой урожай.

Поиск необычного ракурса или неожиданного объекта в окружающей действительности заставляет фотографа принимать странные позы; его пластика становится приближенной к шутовской. Он встает на четвереньки или нагибается к лошадиной морде, выставив вперед руку с камерой, словно совершая замысловатый поклон. Все это делает его немного странным, выбивающимся из представления о норме. Его взгляд обращен туда, куда обычный человек и не подумает взглянуть. С другой стороны — он идеальный работник, действительно живущий своим делом, но и на рисунках карикатуристов, и на фотографиях коллег эта идея доведена в его образе до абсурда. Главным образом это

происходит потому, что мы видим только процесс, а его результат, то, ради чего фотограф отвергает норму, от нас скрыт. И художник, обладая возможностью продления сюжета во времени, развивает тему последствий такого поведения фотографа: на рисунке он изображен зашивающим с грустным видом шов на порванных брюках.

«Базары» Мацяускаса и Делтувы

Опыт этих синтетических выставок был настолько увлекателен, что между их проведением вышел персональный каталог серии «Базары» Александраса Мацяускаса (1977), который был построен по тому же принципу: каждый снимок сопровождал рисунок Андриуса Делтувы. Во вступительном тексте литовский поэт и сатирик Алексас Дабульскис называет рисунки карикатурами, но характеризует их следующим образом: «Для обоих художников характерна доброжелательная, загадочная улыбка, а она иногда более выразительна и впечатляюща, нежели запутанные „философские“ рассуждения» [7, с. 3]. Иными словами, автор отмечает в качестве присущих их творчеству черт беззлобность юмора и недосказанность, которая оставляет пространство для более объемного осмысления запечатленной на снимке ситуации и включенных в нее объектов.

Однако совсем иначе трактует фотографии Мацяускаса критик Лев Аннинский, говоря о присутствии в них «ядовитой иронии, гомерического хохота и патетического гротеска» [1, с. 26]. Далее он пишет об эффекте, рождающемся в союзе фотографии и юмористической графики Делтувы, который легко доводит «взгляд фотографа до шаржа» [1, с. 26]. Можно отметить, что русский критик воспринимает представленные в серии «Базары» работы несколько острее, чем предполагали авторы каталога. Если мы заглянем в него, то наиболее резко там высмеивается тема пьянства. Делтува обращается к ней даже там, где на нее нет и намек в фотоизображении. На фотографии двое мужчин упаковывают один мешок с картошкой в другой, а на рисунке художник представил все так, будто отгораживаясь мешковиной от взгляда зрителя, они разливают спиртное. В остальном в них сложно обнаружить критический взгляд, обращенный на участников базара. В основном здесь присутствует все тот же юмор абсурда: на фотографии женщина несет в сетке петуха, на рисунке — птицу подменяет

изображение будильника; мужчина идет мимо выставленных у стены граблей — Делтува в точности повторяет изображение, но дает герою в руки лейку, словно он их поливает, и инструменты вырастают из земли. Есть среди снимков и очень трогательный кадр, на котором запечатлен пожилой резчик по дереву, приоткрывающий портфель, показывая деревянную статуэтку, другая деревянная поделка в виде башмачка висит у него на груди. Художник сохраняет фигуру мужчины, но рисует, как в портфель падает из груди сердце (это обозначено пунктирной линией). В его прочтении мужчина с печальным лицом не является мастером, принесшим свои изделия на ярмарку, а продает вещи из собственного дома, безусловно, в силу крайней нужды. В таком прочтении фотография действительно приобретает остросоциальный характер и выражает критический взгляд на жизнь в Литовской ССР.

Заключение

В целом можно выделить следующие приемы, интенсифицирующие комическое начало фотоснимка или задающие его комическое прочтение. Йонас Варнас в основном использует буквальный повтор одной части фотографии и домысливание другой, или же как бы направляет воображаемую камеру к той части реальности, которая осталась за кадром. Андриус Делтува создает свои рисунки, применяя преимущественно два варианта преломления фотообраза в графике. В любом случае он создает новое изображение, которое иногда композиционно может отсылать к снимку. Но чаще это рождающийся из содержания фотографии юмористический рисунок, который продляет зафиксированный сюжет в будущее, или придуманный на его основе метафорический образ. В последнем случае происходит игра с символикой выбранных фотографом объектов. Художник обыгрывает те из них, которые являются смыслообразующими и для фотографа.

Этот растянувшийся на несколько лет проект призывал посмеяться над несовершенством реальности, которая и приносит радость и разнообразие в мир, где власть транслирует нормативность, усредненность и сдержанность. В этих фотографиях отображена двусмысленность окружающего, которую делают еще более очевидной художники-карикатуристы, создавая свои реплики. Фотографы

показывают, что содержание их работ можно прочитать буквально, но есть и области дополнительных значений, где объекты являются символами или знаками, и если так на них посмотреть, то становится смешно. Так выражается умение обнаруживать непредсказуемое, выпадающее из устойчивых представлений о повседневности, или видеть иррациональные знаки, сопровождающие человека в жизни. Но в некоторых случаях фотографам удалось зафиксировать абсурдность жизни, проявление которой близко к эстетике антиутопии. Эти кадры настораживают, в них человеческому слишком явно противопоставлено нечто безликое. В риторике советской жизни оно совпадает с фигурой власти, ускользающих идеалов и масштабных сверхчеловеческих проектов. Карикатура смягчает этот эффект, придавая содержанию и явлениям более конкретную форму. Фотокамера подмечает то, с чем люди и так сталкиваются в повседневности, но за счет ограничения ситуации рамкой кадра происходит интенсификация ее содержания и одновременно придание ей более масштабного смысла, превращение ее в метафору. Здесь же происходит и своеобразное раскрытие машинерии создания карикатуры: показано, как она может рождаться из момента действительности с той разницей, что в нашем случае художник не выбирает момент, а работает с уже готовым зрительным образом.

Существенно, что комическая графика, хотя и отталкивается от жизни, уходит в область обобщений (и явлений, и персонажей), фотография же, даже когда использует такие приемы, как гротеск или обезличивание, не разрывает своей связи с реальностью. Однако из череды снимков разных персонажей, связываемых, к примеру, родом занятия, местом проживания или возрастом (младенцы), может формироваться собирательный образ. Выхватывая уникальное проявление того или иного явления из действительности, она одновременно способна выделять и типическое. Можно предположить, что это также влияет на возможность взаимодействия фотографии с карикатурой, для которой важна узнаваемость репрезентируемой ситуации или объекта, остраниющихся и раскрывающих свою суть благодаря остроумной интерпретации.

Юмористическая фотография — подмеченная в действительности странность, которая воспринимается как смешная, когда есть некий норматив, с которым она идет вразрез. Действующие лица

на фотографии, если ракурс и крупность позволяют их рассмотреть, отмечены множеством деталей, они безымянные, но персонифицированы. Рисунок — это визуализированная шутка. На фотографии присутствует момент смещения смыслов, а в работе карикатуриста этот этап преодолен, и зритель имеет дело уже с результатом.

Одним из центральных аспектов репрезентации становится парадокс, когда фотограф выхватывает фрагмент реальности, где «вырезанная» из бытия ситуация не отвечает законам логики, а художник воспринимает предложенный взгляд на действительность и в соответствии с ним воссоздает «оставшееся за кадром». В результате суть происходящего проясняется, но как бы смещается в другое измерение, измерение абсурда. В этом прочитывается интересное взаимодействие рисунка и фотографии. Фотография, зафиксировав нечто странное, останавливается, не имея возможности сделать следующий шаг, поскольку она ограничена зримыми объектами и конкретным моментом. Рисунок зарождается на чистом листе, он тоже опирается на реальный факт, но обладает свободой его интерпретации во времени и пространстве, в выстраивании проекций. На рассматриваемых нами снимках этого нет, однако в наши дни можно выделить в качестве вполне устойчивого поджанра комической фотографии снимки с эффектом «за секунду до». В них чаще всего зафиксированы объекты в движении, причем в настолько пограничный момент, что последствия происходящего буквально включены в этот образ, хотя и не репрезентированы в нем. Поэтому можно говорить о том, что у фотографии все же есть способы создания очень объемных комических образов, «пролонгированных» во времени и пространстве.

Список литературы:

- 1 Аннинский Л. Очерки о литовской фотографии. Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1984. 257 с.
- 2 Вартанов А. С. Образы литературы в графике и кино. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. 312 с.
- 3 Воротынцева П. И. Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации // Художественная культура. 2023. № 1. С. 86–103. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-86-103>.
- 4 Встреча с литовскими мастерами в Москве // Советское фото. 1969. № 9. С. 44–45.
- 5 Ганф Ю. А.: Альбом карикатур / Автор вступ. ст. Б. Ефимов. М.: Советский художник, 1972. 38 с. (Мастера советской карикатуры).
- 6 Гринько И. А., Шевцова А. А. «Граждане алкоголики, хулиганы, тунеядцы»: алкоголь и его потребители в зеркале советской карикатуры // Labyrinth. Теории и практики культуры. 2020. № 2. С. 83–97.
- 7 Дабульскис А. Aleksandras Macijauskas. Meninės fotografijos parodos katalogas / Lietuvos TSR Fotografijos meno draugija. Vilnius, 1977. 56 с.
- 8 Демин В. Светом истины // Фотография: Проблемы поэтики / Сост. В. Т. Стигнеев. М.: Издательство ЛКИ, 2010. С. 256–263.
- 9 Журкова Д. А. Роль песни в фильмах Леонида Гайдая // Художественная культура. 2023. № 1. С. 104–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-104-133>.
- 10 Каледа А. П. Проблема комического в литовской советской прозе: Дис. ... канд. филологических наук: 10.01.03. Вильнюс, 1984. 165 с.
- 11 Каспэ И. Навык утопического взгляда: на материале авторских фотографий последних десятилетий социализма // Социологическое обозрение. 2015. Т. 14. № 2. С. 41–69.
- 12 Каталог Выставки юмористической фотографии / Об-во фотоискусства ЛитССР, Фотоклуб «Судува». Капсукас, 1973. 22 с.
- 13 Марков А. В. Возвращение субъективности в теорию: артефакт как проблема // Артикальт. 2011. № 3 (3). С. 9–13.
- 14 Меринов В. Ю. «Сквозь магический кристалл»: карикатура и карикатуризация реальности в советской центральной прессе 1920-х годов (на примере газеты «Правда») // Научный результат. 2016. Т. 2. № 4. С. 27–39. <https://doi.org/10.18413/2408-932X-2016-2-4-27-39>.
- 15 Сахно И. М. Новая оптика взгляда: «уродцы» Дианы Арбус // Артикальт. 2019. № 33 (1). С. 79–87. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-1-79-87>.
- 16 Сонтаг С. Меланхолические объекты // Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2018. С. 69–113.
- 17 Художники литовского сатирического журнала «Шлуота» / Автор вступ. ст. З. Штейнис. М.: Советский художник, 1984. 36 с. (Мастера советской карикатуры).

References:

- 1 Anninskii L. *Ocherki o litovskoi fotografii* [Essays on Lithuanian Photography]. Vilnius, Obshchestvo fotoiskusstva Litovskoi SSR Publ., 1984. 257 p. (In Russian)
- 2 Vartanov A.S. *Obrazy literatury v grafike i kino* [Images of Literature in Graphics and Cinema]. Moscow, Izdatelstvo Akademii nauk SSSR Publ., 1961. 312 p. (In Russian)
- 3 Vorotyntsev P.I. Ehkspansiya kamernosti. Mul'tfil'm Zdeneka Milera "Krotik v gorode" kak satira na obshchestvo Chekhoslovakii vremen normalizatsii [Chamber Art Expansion. Zdeněk Miler's *The Little Mole in the City* as a Satire on Czechoslovakian Society of Normalization Times]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 86–103. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-86-103>. (In Russian)
- 4 Vstrecha s litovskimi masterami v Moskve [Meeting with Lithuanian Masters in Moscow]. *Sovetskoe foto*, 1969, no. 9, pp. 44–45. (In Russian)
- 5 Ganf Yu.A.: *Al'bom karikatur* [Ganf Yu.A.: Album of Caricatures], introd. B. Efimov. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1972. 38 p. (Mastera sovetsoi karikatury [Masters of Soviet Caricature]). (In Russian)
- 6 Grin'ko I.A., Shevtsova A.A. "Grazhdane alkogoliki, khuligany, tuneyadtsy": alkogol' i ego potrebiteli v zerkale sovetsoi karikatury ["Citizens Are Alcoholics, Hooligans, Parasites": Alcohol and Its Consumers in the Mirror of Soviet Caricature]. *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury*, 2020, no. 2, pp. 83–97. (In Russian)
- 7 Dabul'skis A. *Aleksandras Macijauskas. Meninës fotografijos parodos katalogas* [Aleksandras Macijauskas. Menin's Photography Exhibition Catalog], Lietuvos TSR Fotografijos meno draugija. Vilnius, 1977. 56 p. (In Russian, English, Lithuanian)
- 8 Demin V. Svetom istiny [By the Light of Truth]. *Fotografiya: Problemy poetiki* [Photography: Problems of Poetics], comp. V.T. Stigneev. Moscow, Izdatel'stvo LKI Publ., 2010, pp. 256–263. (In Russian)
- 9 Zhurkova D.A. Rol' pesni v fil'makh Leonida Gaidaia [The Role of Song in Leonid Gaidai's Films]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 104–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-104-133>. (In Russian)
- 10 Kaleda A.P. *Problema komicheskogo v litovskoi sovetsoi proze* [The Problem of the Comic in Lithuanian Soviet Prose], Dis. ... Candidate of Philological Sciences, 10.01.03. Vilnius, 1984. 165 p. (In Russian)
- 11 Kaspė I. Navyk utopicheskogo vzglyada: na materiale avtorskikh fotografii poslednikh desyatiletii sotsializma [The Skill of the Utopian View: Based on the Material of the Author's Photographs of the Last Decades of Socialism] *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 2015, vol. 14, no. 2, pp. 41–69. (In Russian)
- 12 *Katalog Vystavki yumoristicheskoi fotografii* [Catalogue of the Exhibition of Humorous Photography], Society of Photo Art of the Lithuanian SSR, Fotoklub "Sūduvos". Kapsukas, 1973. 22 p. (In Russian)
- 13 Markov A.V. Vozvrashchenie sub'ektivnosti v teoriyu: artefakt kak problema [The Return of Subjectivity to Theory: An Artifact as a Problem]. *Artikul't* [Art & Cult], 2011, no. 3 (3), pp. 9–13. (In Russian)
- 14 Merinov V.Yu. "Skvoz' magicheskii kristall": karikatura i karikaturizatsiya real'nosti v sovetsoi tsentral'noi presse 1920-kh godov (na primere gazety "Pravda") ["Through the Magic Crystal": Caricature and Caricature of Reality in the Soviet Central Press of the 1920s (On the Example of the Pravda Newspaper)]. *Nauchnyi rezul'tat*, 2016, vol. 2, no. 4, pp. 27–39. <https://doi.org/10.18413/2408-932X-2016-2-4-27-39>. (In Russian)
- 15 Sakhno I.M. Novaya optika vzglyada: "urodtsy" Diany Arbus [New Look Optics: "Freaks" by Diana Arbus]. *Artikul't* [Art & Cult], 2019, no. 33 (1), pp. 79–87. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-1-79-87>. (In Russian)
- 16 Sontag S. Melankholicheskie ob'ekty [Melancholic Objects]. Sontag S. *O fotografii* [About Photograph]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2018, pp. 69–113. (In Russian)
- 17 *Khudozhniki litovskogo satiricheskogo zhurnala "Shluota"* [Artists of the Lithuanian Satirical Magazine "Shluota"], introd. Z. Shteinis. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1984. 36 p. (Mastera sovetsoi karikatury [Masters of Soviet Caricature]). (In Russian)