

Кафедра фотожурналистики и технологий СМИ

Л. В. Сёмова

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

Часть III

**СОВЕТСКАЯ ФОТОГРАФИЯ
1950–1980-х гг.**

Учебное пособие

Москва 2016



Факультет журналистики
Московского государственного университета
имени М. В. Ломоносова

ББК 76
С30

Рецензенты:

Бакулин О. А., доц., канд. ист. наук;
Ворон Н. И., канд. филол. наук;
Ситникова Е. В., доц., канд. филол. наук

Сёмова Л. В.

С30 История отечественной фотожурналистики. Часть III. Советская фотография 1950–1980-х гг.: учеб. пособие. – М.: Ф-т журн. МГУ, 2016. – 264 с.

Третья часть учебного пособия «История отечественной фотожурналистики» посвящена исследованию процессов и явлений в профессиональной и любительской фотографии в послевоенные десятилетия, в ней рассматривается роль журнала «Советское фото» в разработке эстетических проблем фотографии и жанровой структуры фотожурналистики, деятельность фотослужб периодических изданий и агентств, а также творчество отдельных фотожурналистов и фотохудожников.

Книга предназначена для студентов специализации «Фотожурналистика» и всех, кто увлекается историей фотографии.

ББК76

© Сёмова Л. В., 2016
© Факультет журналистики МГУ, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
Глава 1. Фотожурналистика послевоенных десятилетий на фоне общественно-политической ситуации.....	9
§ 1. Проблемы советской фотожурналистики и их отражение в журнале «Советское фото».....	12
§ 2. Влияние эпохи правления Н. С. Хрущева на фотожурналистику.....	20
§ 3. Цензура в конце 1960-х – начале 1970-х гг.	26
§ 4. Тематика и стилистика советской фотожурналистики на страницах журнала «Советское фото» в 1970–1980-е гг.	30
Глава 2. Фотография в иллюстрированных журналах.....	39
§ 1. Новаторство фотографов-«шестидесятников».....	40
§ 2. Социальный репортаж в «Советском Союзе».....	44
§ 3. Серийные жанры фотожурналистики в журнале «Огонек».....	67
§ 4. Визуальная концепция редакции «РТ-программы».....	99
Глава 3. Фотоиллюстрация в газете 1950–1980-х гг.	112
§ 1. Повседневная жизнь в творчестве первых фотожурналистов газеты «Неделя».....	112
§ 2. Образы советских людей в литературных очерках и фотографиях газеты «Комсомольская правда».....	123
Глава 4. Фотография в информагентствах. АПН - «РИА Новости».....	137
§ 1. АПНовский фотоочерк.....	140
§ 2. Традиции классического фотопортрета. Портрет первого лица.....	159
§ 3. Фотокорреспонденты – первые выпускники факультета журналистики МГУ.....	172

Глава 5. Фотография в информагентствах. Фотохроника ТАСС - Агентство «Фото ИТАР-ТАСС».....	178
§ 1. Постановка в репортаже.....	182
§ 2. Первые советские слайд-фильмы.....	191
§ 3. В ТАССе – все только хорошее!	195
Глава 6. Прибалтийские школы фотографии.....	200
§ 1. Латвийская школа.....	202
§ 2. Литовская школа.....	209
Заключение.....	215
Приложения	
События фотографической и общественной жизни, постановления партии и правительства, повлиявшие на фотографию в Советском Союзе 1946–1970-х гг.	225
Список упоминаемых фотокорреспондентов, сотрудников СМИ и лиц, чья деятельность была связана с фотографией.....	235
Советские и российские обладатели «Золотого глаза» WPP 1956–1991 гг. Обладатели 2-го приза.....	247
Принятые сокращения.....	253
Литература.....	256

ПРЕДИСЛОВИЕ

Третья часть учебного пособия «История отечественной фотожурналистики» – «Советская фотография 1950–1980-х гг.» посвящена исследованию процессов и явлений в отечественной фотожурналистике в послевоенные десятилетия. Эти процессы во многом стали логическим продолжением тех, что имели место в предыдущие периоды. Наряду с устоявшимися традициями в пресс-фотографии распространились новые тенденции, связанные во многом с изменением общественно-политической ситуации. В связи с этим отдельная тема книги касается новаторства так называемых фотографов-«шестидесятников»; при анализе иллюстративного материала отдельных изданий мы будем вновь и вновь обращать внимание на новаторские художественные приемы съемки, трансформацию жанров и иные изменения в подходе фотографов и редакций к решению журналистских задач средствами визуального языка. Иногда может возникнуть впечатление, что тематика публикаций изменялась крайне медленно; в течение периодов правления И. В. Сталина, Н. С. Хрущева, а затем Л. И. Брежнева сюжетное наполнение фотожурналистских материалов касалось политической хроники, индустриального строительства, успехов сельского хозяйства, трудового энтузиазма, достижений науки и культуры, и лишь во второй половине 1980-х гг. СМИ стали привлекать внимание аудитории к социальным проблемам общества. Однако период 1960-х гг., несмотря на определенный консерватизм в отечественной фотографии, застойные явления и принятые штампы, визуальные и идеологические, фотожурналисты Фотохроники ТАСС В. А. Генде-Роте и В. Г. Мусаэльян называли «золотым веком» советской фотографии. Мы поставили себе целью исследовать феномен отечественной фотожурналистики послевоенных десятилетий, тенденции и особенности ее функционирования. В результате проведенной работы можем уверенно заклю-

читать, что «золотой век» в фотожурналистике продлился до конца 1980-х гг. и охватил таким образом три десятилетия.

Исследуемый период в истории отечественной фотографии, тем более фотожурналистики, был изучен крайне слабо. Не вышел по разным причинам третий том «Антологии советской фотографии» (1946–1987). Книга С. Морозова «Творческая фотография» (1985) касается общих тенденций мировой фотографии: утверждения гуманистических начал, событийного репортажа и репортажного портрета, влияния новых технических возможностей и трудов З. Кракауэра и В. Беньямина, развития образного языка и распространения цветной фотографии. В книге В. Т. Стигнеева «Век фотографии» (2009) подробно рассматривается творчество А. Шайхета, И. Шагина, Т. Мельника, М. Трахмана, М. Савина и Е. Халдея, а далее – отдельные проблемы (например, взаимоотношения фотографии и слова) и направления (концептуальная, наивная, неангажированная и любительская фотография). Вышли книги фотокорреспондента журнала «Огонек» Л. Шерстенникова – «Остались за кадром» (2013) и «Остались за кадром – 2» (2014). Первая посвящена творчеству фотографов «Огонька», вторая – творчеству А. Гаранина, В. Гишпенрейтера, В. Пескова, а также «шестидесятников» Н. Рахманова и П. Кривцова. Книги носят скорее мемуарный, чем научный характер, впрочем интересная с точки зрения фактологии информация есть и в них. Особенно полезными для нас стали автобиографические издания В. Пескова «Все это было» (2000) и «Любовь фотография» (2003).

Нам представляется необходимым исследовать особенности деятельности фотослужб отдельных СМИ и информационных агентств, а также содержание единственного в СССР специализированного журнала по фотографии – «Советское фото» (далее – СФ). Эмпирическим материалом в работе стали архивы журналов СФ, «Огонек», «Советский Союз», «РТ-программы» (далее – РТ), публикации из книги Ю. Королёва «Съемка фотоочерка» (1959), сборника «Фотожурналист и время» (1975), фотографии из авторских фотоальбомов, а также опубликованные интервью и неопубликованные материалы из личного архива автора. Отдельно остановимся на творчестве выдающихся мастеров

фотографии, с которыми автору довелось общаться лично. При системном подходе и стремлении возможно полнее представить работу фотожурналистов послевоенных десятилетий мы тем не менее не уделяем внимания некоторым выдающимся представителям профессии. А. Абаза, В. Загумёнов, А. Земляниченко, Л. Кузнецова, В. Сёмин, И. Уткин, В. Щёколдин и другие не упоминаются в силу отсутствия достаточного количества визуальных материалов, опубликованных в названных СМИ.

Систематизация и анализ эмпирического материала дали возможность структурировать работу по отдельным изданиям – журналам, газетам, информагентствам. Внутри глав изложение ведётся по хронологическому принципу и по персоналиям. При отборе изобразительного материала особое внимание мы уделяли серийным жанрам фотожурналистики, тематике публикаций, изобразительному языку, монтажу фотографий в сериях, их представлению на полосе издания (когда имелась такая возможность). Определённую трудность представлял поиск работ фотожурналистов Агентства печати «Новости» (АПН), чья деятельность была ориентирована на зарубежного читателя и зрителя. Журнал *Soviet Life* («Советская жизнь») распространялся в США, *Soviet Weekly* («Советская неделя») – в Великобритании; часть работ отправлялась во французские агентства «Гамма» и «Сигма»; фонд негативов подлежал периодическому сокращению; фотографии, которые сохранились и были оцифрованы, представлены в архиве МИА «Россия сегодня» вперемешку с другими. Поэтому основным источником эмпирического материала фотожурналистов АПН стал журнал СФ. Похожая ситуация сложилась с архивным материалом Фотохроники ТАСС – информационного агентства, ориентированного на распространение оперативной фотоинформации среди подписчиков в стране и за рубежом с целью ее публикации в различных изданиях. На сегодня оцифрованная часть сохранившегося архива представляет собой отдельные изображения. Фотоочерки в Фотохронике снимались тоже. Часть культурного наследия и в этом случае сохранилась только благодаря журналу СФ, иногда – авторским изданиям.

Журнал СФ показал, что в середине 1960-х гг. фотографии литовских фотографов (№ 6 за 1966 г. посвящен литовской фотографии) мало чем отличались от фотографий корреспондентов других республик. На тот момент фотографы Литвы, определившие впоследствии специфику литовской школы фотографии, еще были связаны с прессой и естественно испытывали на себе влияние редакционной политики. Создание Общества фотоискусства, а затем Союза фотохудожников Литвы, давшее фотоаграфам независимость от идеологических установок, позволило сформироваться школе во всей ее неповторимой самобытности и многообразии.

Публикации в СФ работ фотографов Латвии (№№ 4, 9 за 1966 г., № 11 за 1969 г. и др.) показывают специфику латвийской школы фотографии, ее отличие не только от массива официальной советской фотожурналистики, но и от литовской художественной фотопублицистики: вневременную философичность, многозначность художественных образов, символизм.

Проведенное исследование позволило нам уточнить жанровую структуру отечественной фотожурналистики, определенную Н. И. Вороном в книге «Жанры фотожурналистики» (1991, 2012), а также дополнить ряд новаторских приемов фотографов-«шестидесятников», выделенных искусствоведом М. Сидлиным в предисловии к фотоальбому В. Лагранжа «Так мы жили» (2008). Анализ особенностей фотоиллюстраций журналов и газет, специфики творческого метода отдельных мастеров дал нам возможность проследить процесс трансформации содержательной и визуальной составляющих послевоенной фотографии в целом.

Данная работа может служить не только основой для дальнейших исследований в области фотожурналистики, но и практическим руководством для начинающих фотожурналистов, так как мы намеренно включили в книгу рассказы мастеров об их творческом опыте.

Глава 1. Фотожурналистика послевоенных десятилетий на фоне общественно-политической ситуации

Ощущения победных дней, полных надежды и веры в будущее, в сознании творческих работников создавали иллюзию появившейся возможности свободного самовыражения. «Верили искренне, самозабвенно: начинается новая жизнь, начинается новое творчество. Оно мыслилось приподнятым, романтизированным в созвучии с дыханием времени»¹. Однако с 1946 г. И. В. Сталиным была развернута очередная идеологическая кампания, направленная на утверждение в искусстве социалистического реализма и сокрушение недопустимой свободы духа. В сборнике документов «Власть и художественная интеллигенция» период с июня 1945 г. по март 1953 г. назван «расцветом идеологического диктата»². Постановления не только критиковали отдельные произведения, их авторов и издания, но провозглашали прямые репрессивные меры в отношении авторов и ответственных работников, допустивших публикацию. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) по итогам рассмотрения вопроса о кинофильме «Большая жизнь» В. Лукова от 9 августа 1946 г. запрещало выпуск на экраны второй серии фильма. В Постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) от 4 сентября о том же фильме в ряду «ошибочных» названы вторая серия «Ивана Грозного» (реж. С. Эйзенштейн), фильмы «Адмирал Нахимов» (реж. В. Пудовкин) и «Простые люди» (реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг). Постановлением Оргбюро ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», направленным против М. Зощенко, А. Ахматовой и др., журнал «Ленинград» был закрыт, в жур-

¹ Чегодаева М. А. Соцреализм – мифы и реальность. – М.: Захаров, 2003. – С. 140.

² Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / под ред. акад. А. Н. Яковлева. – М.: МФД, 1999. – С. 535.

нале «Звезда» был назначен новый главный редактор, заместитель начальника Управления пропаганды ЦК ВКП(б) А. М. Еголин³. Содержание Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» от 26 августа 1946 г. точно выражено в его названии. Постановлением ЦК ВКП(б) 1948 г., содержащим критику журнала «Огонек», его главным редактором был назначен А. А. Сурков.

Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» от 10 февраля 1948 г. касалось не только музыки, но и всего искусства, давая ему практические установки и теоретические обоснования. К формалистическому, антинародному направлению было отнесено творчество Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна. Композиторов обвиняли, кроме того, в подверженности влиянию модернистской музыки Европы и Америки, утрате основ музыкальной культуры и драматургического мастерства.

Одним из главных признаков формализма провозглашался «произвольный субъективизм»: собственные мысли и мировосприятие художника. «“Социалистический реализм” принципиально “объективен”, личности творца в нем нет и быть не должно – все личное заведомо ошибочно и ложно»⁴. Натурализм определялся как ограниченность внешним правдоподобием, фотографическим копированием. Советское искусство было призвано демонстрировать народу в стране и в мире послевоенное счастье, восстановленное благополучие, оптимизм и ликование. Дальнейшее развитие получила тенденция возвеличивания вождя. Гиперболизация образа Сталина и других символов периода его правления привело к утверждению стиля, названного искусствоведами «стиль Триумф». За верностью идеологической линии продолжали наблюдать органы цензуры.

В 1951 г. вышло постановление СМ СССР о разделении функций цензуры между Главлитом и Комитетом по делам искусств при СМ СССР.

В секретном циркуляре № 9с «Об усилении политико-идеологического контроля произведений печати», вышед-

³ Подробнее см. Приложение, с. 225.

⁴ Чегодаева М. А. Соцреализм – мифы и реальность. – С. 175.

шем в том же 1951 г., идеологической платформой объявлялась редакционная статья в «Правде».

Постановлением ЦК ВКП(б) с 1 октября 1952 г. увеличивался объем городских газет половинного формата «Правды» с двух до четырех полос. 24 июня 1953 г. ЦК КПСС принял постановление «О порядке изменения тиражей, периодичности и объемов местных газет» по решению местных комитетов партии и союзных министерств. Увеличение объема и тиражей вело к увеличению количества ставок, в том числе ставок фотокорреспондентов. Это же привело к количественному росту убыточных газет, нуждавшихся в дотациях, что вызвало к жизни Постановление ЦК КПСС от 31 июля 1959 г. «О ликвидации убыточности газет и журналов». Речь в нем шла о прекращении издания малотиражных газет и журналов, объединении однотипных газет по территориальному признаку в одно издание (в частности, газет курортов Кавказских минеральных вод, курортов Крыма), об объединении редакций родственных (дублирующих друг друга) изданий. Частично изменялось Постановление ЦК КПСС от 2 августа 1957 г.: решение об открытии новых республиканских, краевых, областных, городских и ведомственных газет и журналов теперь вступало в силу только после утверждения их ЦК КПСС.

В ответ на необходимость большего количества профессиональных, высокообразованных журналистов в 1952 г. был создан факультет журналистики МГУ. Первоначально на нем было два отделения – газетное и редакционно-издательское⁵. Фотография на первом курсе была обязательным предметом для всех. К зачету нужно было представить репортаж, жанровые снимки, городской пейзаж и портреты, снятые тремя аппаратами: «Зенит», «ФЭД» и широкоплечным, с гармошкой «Москва»⁶. Специализация «Фотожурналистика» была открыта на кафедре техники газетного дела и средств информации в 1970 г.

⁵ 7 июня – день рождения факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.

⁶ О первых фотокорреспондентах – выпускниках факультета журналистики см. на с. 172–177 настоящего издания.

§ 1. Проблемы советской фотожурналистики послевоенного периода и их отражение в журнале «Советское фото»

Издание журнала СФ возобновилось в 1957 г. после перерыва, вызванного Великой Отечественной войной. Первый номер содержал программную статью Я. Гика «Фоторепортер – это журналист», объявлявшую фоторепортаж приоритетным методом советской фотопублицистики. Впоследствии другие авторы не раз обращались к тексту Я. Гика, иногда соглашаясь, иногда полемизируя с отдельными утверждениями. Многие вопросы, которые поднял автор, остаются актуальными до сих пор. Касаясь проблемы взаимодействия фоторепортера и бильдредактора, он писал о том, что репортер часто снимает, не будучи в теме, потому что задания дают, не разъяснив задачу. Во многих изданиях иллюстрация не играет самостоятельной роли. Автор сделал акцент на проблемах уровня образования фоторепортеров, использовании ими инсценировки; на том, что зачастую фотоматериалам свойственны композиционная беспомощность, отсутствие в кадре человеческих эмоций, что в периодической печати небольшое количество фотоочерков и жанровых снимков. Таким образом, в статье были намечены все основные темы, которые станут содержанием журнала на ближайшие годы.

Анализ избранных номеров журнала СФ за период 1957–1990 гг. дает достаточно полное представление о ситуации в сфере фотографии. Важнейшей темой, которая находила отражение в каждом номере, был репортажный метод съемки, пропагандируемый сотрудниками редакции, теоретиками фотоискусства и мастерами-фоторепортерами. В рамках этой темы ставились вопросы партийности, достоверности, поиска сюжетов, разработки института героев, совершенствования творческих методов, развития жанра фотоочерка, ухода от штампов и т. д.

Вторая глобальная тема – развитие фотолубительства. В каждом номере едва ли не больше половины журнальных полос занимали материалы о работе фотоклубов, клубных

выставках и, главное, – разборы снимков, присланных в редакцию. На конкретных примерах объяснялись правила съемки, причем использовались не только удачные снимки, но и те, которые можно посчитать просчетами авторов.

Третья важная обсуждаемая тема – вопросы фотообразования. В № 1 за 1957 г. сообщалось о том, что в Центральном Доме журналиста в Москве начал работу лекторий по фоторепортажу. Учебная программа рассчитана на два года. В ней – лекции и семинары по истории фотографии, искусству, марксистско-ленинской эстетике, теории и практике фоторепортажа, по фототехническим процессам. В 1960 г. было открыто заочное отделение для иногородних слушателей. В первом выпуске отделение закончили 400 человек.

В № 5 за 1957 г. есть сведения о том, что на тот момент ни одно из учебных заведений не готовило кадры по специальности «фотография». Журнал предлагал перечень учебных заведений, в которых были близкие специальности: полиграфические техникумы в Москве, Ленинграде, Львове; Казанский техникум киноплёнки; химико-технологический факультет Ленинградского института киноинженеров; операторский факультет Всесоюзного государственного института кинематографии в Москве. Журнал опубликовал и правила поступления в каждое из учебных заведений.

Весьма заметны изменения в визуальном строе журнала СФ в исследуемый период. До 1960 г. в журнале явно преобладает текст, большое количество страниц не содержит никаких изображений. Фотографии печатаются небольшим форматом, это в основном архивные фото либо современные, показывающие ограниченный круг эмоций – счастье материнства или радость труда. Печатаются картины природы, появляются цветные фотопейзажи. С 1960 г. увеличивается не только количество фотографий, но и их размер: все чаще встречаются полосные иллюстрации. Разнообразие становится и тематика снимков. В январе 1960 г. на страницах СФ была широко представлены выставка «Семилетка в действии»⁷, летом того же года – материалы о выставке

⁷ Семилетка – семилетний план развития народного хозяйства (1959–1965) представлял собой расширенный шестилетний план, принятый в 1959 г.

«Наша молодость» в ЦПКиО имени Горького в Москве. В течение 1960-х гг. много внимания уделялось фотографиям из республик СССР, стран народной демократии. С 1960 г. изрядное место начал занимать на первых страницах СФ образ вождя. В каждом номере – фотоотчеты о визитах Н. С. Хрущева. Уже в августовском номере 1964 г. (и в последующие годы) приоритетное место в издании прочно заняла «лениниана». В 1970-е гг. первые страницы займет «брежневская» тема.

Программные статьи во многом повторяют друг друга: апеллируют к «вдохновляющей речи Никиты Сергеевича Хрущева», цитируют В. И. Ленина и даже Ф. Энгельса, утверждают «партийное мировоззрение», «марксистско-ленинское мировоззрение», «тенденциозность» буржуазной прессы и кризис буржуазного искусства, подчеркивают достоинства работ отечественных фотожурналистов, выполненных методом социалистического реализма⁸. Пафосные названия звучат, как эхо. Однако смысловую насыщенность придает всем материалам разбор авторами конкретных фотопроизведений, которые, как правило, присутствуют в текущем или присутствовали в предыдущих номерах журнала.

В отдельных статьях звучат критические замечания. А. Пузырев в статье «Кадры надо готовить»⁹ пишет о прошедшем в Фотохронике ТАСС совещании представителей редакций центральных газет и работников Фотохроники. На нем работа фоторепортеров ТАСС была подвергнута серьезной критике за качество исполнения, композицию, а фоторепортеры – за недостаток художественного и политического образования. Лекторий при ЦДЖ работает только для москвичей. Автор предлагает открыть в лектории при ЦДЖ заочное обучение (это было сделано чуть позже).

П. Карпенко в материале «Не искажать действительность!»¹⁰ пишет о работе фотокора «Огонька» М. Сави-

⁸ П. Сатюков. Советский фотожурналист – правдивый летописец великой эпохи, разведчик будущего // СФ. – 1961. – № 1; Е. Рябчиков. Образная агитация фактами // СФ. – 1964. – № 8; А. Зись. О социалистическом реализме в искусстве фотографии // СФ. – 1965. – № 5; Б. Бурков. В объективе – правда жизни. Заметки о фотодокументалистике // СФ. – 1967. – № 11.

⁹ СФ. – 1957. – № 6. – С. 7–8.

¹⁰ Там же. – С. 12–13.

на над сюжетом о районном празднике – Дне пастуха на Алтае (съемка производилась в 1952 г.). Был заранее разработан план съемок, потом долго репетировали, потом фотограф провел пробные съемки и только после этого – съемки настоящие.

В статье «За чистоту жанра»¹¹ А. Головня пишет об иллюстрациях в журнале «Огонек», где ведущим жанром является фотоочерк. Сначала он приводит ряд удачных примеров: «Огоньковцы умеют показать не только большие события общественной жизни. Они умеют наблюдать быт, воспроизводя характерные сценки повседневной жизни советских людей», называет при этом фамилии А. Скурихина, Ю. Воробьева, Е. Умнова, Ю. Жукова и др. Но затем в очерке Д. Бальтерманца находит несоответствие фотографий и документальных подписей, наличие случайных «дорожных» фотографий, не связанных с основной темой очерка, что снижает зрительное впечатление; отмечает постановочность портретов. Критику также вызвало фото Д. Бальтерманца «Зима на Магнитогорском металлургическом комбинате», помещенное на четвертой обложке № 5. Сосульки на первом плане создают впечатление «оледеневшей тишины». Таким образом, считает автор статьи, погоня за формой повела к искажению содержания. «Для публициста эта фотография совершенно неприемлема, как не отражающая действительности, но признать ее полнокровным художественным произведением также нет оснований. <...> Следует отказаться от подчас некстати используемых “живописных мотивов” и формально-технических приемов»¹². По той же причине встретила критику фотография С. Фридлянда «Строительство новой буровой скважины...» из очерка «Кольцо Воркуты»¹³: «Мы видим прежде всего игру света от низкого солнца, просвечивающего облака, и невозможно разобрать, где же здесь строительство. “Живописный мотив” заслонил содержание. <...> Публицистичности-то и не хватает подавляющему большинству очерков фотокорреспондентов “Огонька”. <...> Не следует жертвовать острой публицисти-

¹¹ СФ. – 1957. – № 6. – С. 22-27.

¹² Там же. – С. 26.

¹³ Огонек. – 1957. – № 8.

ческой целенаправленностью во имя мнимой художественности всевозможных “сосулк”, эффектно взятых первым планом, или чайных плантаций, живописно изнемогающих под тяжелыми комьями снега [в последнем случае имеется в виду фото П. Луценко – Л.С.]¹⁴. Г. Оганов критиковал работу В. Лагранжа «Сборка “Москвича”», представленную на выставке «Наша молодость», за формальное решение: рабочий был снят через отверстие для фары¹⁵. Так показательно продолжалась борьба с формализмом и натурализмом уже в эпоху Н. С. Хрущёва.

В 1950–1960-е гг. в издательстве «Искусство» в серии «Библиотека фотолюбителя» продолжали выходить популярные брошюры по истории фотографии, тому или иному жанру или ее направлению: С. Иванов-Алпилуев «Фотосъемка пейзажа» (1958); Ю. Королёв «Съемка фотоочерка» (1959); С. Морозов «Русская художественная фотография» (1961); М. Альперт «Беспокойная профессия» (1962); Л. Доренский «Динамичность фотокадра» (1962); Д. Бунимович «Увеличение фотоснимков» (1963) и др. В том же издательстве начался выпуск литературы по персоналиям: А. Фомин «Светопись Свицова-Паола» (1964), «Фотохудожник Ерёмин» (1966), «Фоторепортер Аркадий Шишкин» (1969); Л. Волков-Ланнит «Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит» (1968). Книга С. Морозова «Русские путешественники-фотографы» вышла в издательстве «Географгиз» (1953), в издательстве «Детская литература» вышла книга И. Косинского «Зоркий объектив» (1956, Библиотечка пионера «Знай и умей»). Такое количество специальной литературы должно было способствовать повышению фотографической и общей культуры не только фотолюбителей, но и профессионалов.

В начале 1960-х гг. сложилась система фотоклубов и фотокружков, объединений, созданных самодеятельными авторами. Они занимались фотографическим творчеством не от случая к случаю, а постоянно. За фотографией таких авторов закрепилось наименование «любительская», у нее есть своя история, солидный документальный и художест-

¹⁴ СФ. – 1957. – С. 27.

¹⁵ Там же. – 1960. – № 11.

венный архив. Журнал СФ, как и в 1920–1930-е гг., большое значение придавал развитию фотолюбительского движения, организации конкурсов любительской фотографии, разбору снимков фотолюбителей.

В 1958 г. в стране существовал единственный фотоклуб ВДК в Ленинграде при Выборгском Дворце культуры. В начале 1960-х гг. фотоклубов было уже более 150: в Риге, Минске, Таллине, Севастополе и др. Численность московского «Новатора» в 1960-е гг. достигала 300 человек. Фотоклуб «Новатор» был организован в 1961 г. фотохудожниками А. Хлебниковым и Г. Сошальским¹⁶. На десятилетия он стал центром неофициальной советской фотографии. Название – от Дома культуры, где располагался фотоклуб. На оргсобрании 1 декабря присутствовали С. Иванов-Аллилуев, Б. Игнатович и другие признанные мастера.

Люди всех возрастов и профессий приезжали в клуб даже из Подмосковья. Собирались вместе и известные фотографы, и фоторепортеры, и опытные фотолюбители, и начинающие. Кроме массовости, был сделан упор на высокую фотографическую культуру, честность и демократичность. В 1960-е гг. прошло десять выставок (только в 1962 г. их было три). Выставки проходили в Доме актера, в ДК МВТУ имени Баумана, в редакции газеты «Советская культура», в ЦПКиО имени Горького, в Сокольниках и Измайлово и освещались в центральной прессе. Они превращались в важнейшие события культурной жизни Москвы. Например, выставку «Новатора» 1964 г. в ЦПКиО имени Горького посетило более 40 тыс. человек. Были налажены контакты с другими фотоклубами в стране, проводились совместные выставки.

Недели фотоискусства в Таллине и Севастополе (1962, 1964), собравшие любителей со всей страны, показали, насколько важны для них возможности неформального общения. С того времени нормой стали любительские слеты, семинары, конкурсы фотографий. При отсутствии фотообразования именно фотолюбительство явилось основным

¹⁶ Оба фотохудожника в 1930-х гг. публиковались в иллюстрированном журнале «СССР на стройке»: А. Хлебников – в № 7 за 1940 г., Г. Сошальский – в № 5 за 1933 г.

источником кадров для фотожурналистики. В 1960-е гг. из ленинградского клуба ВДК вышла группа авторов, занявших ведущие позиции в прессе: в «Правде» начал работать В. Якобсон, в «Огоньке» – Г. Копосов и Л. Шерстенников, в «Литературной газете» – В. Богданов, в АПН – О. Макаров.

Сильными оказались клубы Литвы и Латвии, в которых начинали формироваться национальные фотографические школы. Все известные ныне прибалтийские фотографы так или иначе были связаны с фотоклубами Вильнюса, Каунаса и Риги.

Весной 1972 г. в ССОДе проходила юбилейная выставка московского «Новатора», посвященная десятилетию клуба. Члены фотоклуба принимали участие в выставках АПН за рубежом, в 1970-е гг. они стали получать награды и дипломы на международных клубных выставках.

В 1977 г. на ВДНХ проходили одновременно три выставки: Всесоюзная выставка фотолюбителей, Всесоюзная выставка Союза журналистов, посвященная 60-летию Октября, и Международная «Интерпрессфото-77». Члены «Новатора» участвовали во всех трех. В 1979 г. прошла тематическая фотовыставка «Наши дети», в 1980 г. – «Фото-спорт».

Ежегодные фотовыставки «Семилетка в действии» (1960–1965), выставки «Интерпрессфото» (с 1962 г.), международные фотоконкурсы «За социалистическое искусство» (с 1962 г.), выставки фотокорреспондентов АПН и ТАСС (с 1964 г.), Всесоюзные фотоконкурсы среди любителей «Наша современность» (1963, 1964), «Россия – Родина моя» (1965), 6-я Всесоюзная художественная фотовыставка (1966) и последующие давали богатый материал для всех номеров журнала СФ. Читатели могли видеть лучшие образцы советской и мировой художественной фотографии. Списки премированных работ публиковались обязательно с портретом автора и с поощренной фотографией. Портреты авторов свидетельствовали о внимании и уважении к профессии, премированные работы служили указателем и барометром уровня требований в профессиональной фотографии.

С середины 1960-х гг. в журнале СФ все меньше звучит критических отзывов, а больше хвалебных. Это было объективным процессом: журналистика и фотожурналистика

быстро развивались, совершенствовалась фототехника и методы съемки, журналисты стали получать заслуженные награды, о чем также сообщал журнал.

Первую премию Союза журналистов СССР за лучший репортаж получил писатель и журналист Б. Полевой (1963); В. Песков за книгу литературных репортажей с фотографиями «Шаги по росе» получил Ленинскую премию (1964). За «колымскую серию» фотографу Л. Устинову была присуждена премия Союза журналистов СССР (1966).

С 1955 г. в Амстердаме стал проходить международный конкурс фотожурналистики «Мировое пресс фото» (*World Press Photo*, далее – *WPP*). Первый «Золотой глаз» получил наш участник – С. Преображенский (Фотохроника ТАСС) за кадр «Игра в баскетбол» (1956). Следующий «Золотой глаз» получил Г. Копосов (журнал «Огонек») за кадр «–55°С» (1964). Затем – И. Уткин (Фотохроника ТАСС) за волейбольную серию (1968); А. Алишпаускас (АПН) за кадр «Поворот» о соревнованиях на скутерах (1969); А. Рубашкин (газета «Советская культура») за портрет госпожи Альенде на открытии мемориальной доски С. Альенде в Москве (1973). В 1977 г. наши фотожурналисты получили сразу три «Золотых глаза»: В. Мусаэльян (Фотохроника ТАСС) за кадр встречи Л. И. Брежнева с Л. Корваланом в Кремле после его освобождения из чилийской тюрьмы; С. Васильев (газета «Вечерний Челябинск») за серию «Рождение человека (в челябинском родильном доме)»; В. Дурманов (газета «Челябинский рабочий») за спортивный кадр «Первая попытка». В 1979 г. два «Золотых глаза» были присуждены работам на одну тему: в категории «Цветная фотография. Истории» главный приз получил В. Шустов (АПН) за тему «Плывать раньше, чем ходить» и в категории «Новости общего характера» – С. Васильев (Союз журналистов СССР) за кадр «В детском бассейне» (плавание с грудным ребенком под водой)¹⁷. В те же годы наши фотожурналисты стали регулярно получать награды и на других международных конкурсах, что свидетельствует, с одной стороны, об их высоком фотографическом мастерстве, а с другой – о высоком уровне советской фотографии в целом. Но все это будет позже.

¹⁷ Более подробно об этом: см. Приложение, с. 247.

§ 2. Влияние эпохи правления Н. С. Хрущёва на фотожурналистику

25 февраля 1956 г. на XX съезде КПСС Н. С. Хрущёв произнес доклад «О культе личности и его последствиях», положивший начало так называемому периоду хрущёвской «оттепели»¹⁸.

Безусловно, по сравнению с предыдущим временем правления И. В. Сталина¹⁹ время правления Н. С. Хрущёва (особенно после его выступления на XX съезде) воспринималось как период либерализации и демократизации общественной жизни и ослабления идеологического давления на творческий процесс. Однако друг за другом вышло несколько решений, направленных на усиление идеологического контроля.

В декабре 1956 г. – закрытое письмо ко всем членам партии «Об усилении политической работы партийных организаций в массах и пресечении вылазок антисоветских, враждебных элементов». В 1958 г. была образована Первая идеологическая комиссия. Комиссия должна была «изучать проблемы международной пропаганды, теоретические вопросы международного рабочего движения, осуществлять “наблюдение” за освещением этих вопросов в печати и контроль за политической направленностью деятельности Совинформбюро и Государственного комитета по культурным связям с зарубежными странами, радиопередач за границу и, в более широком плане, – за состоянием дел и событиями в области науки, литературы, искусства, имеющими политическое или идеологическое значение»²⁰. В 1962 г. была образована Идеологическая комиссия ЦК.

В течение одного 1958 г. вышло несколько постановлений, имевших непосредственное отношение к фотожурналистике.

¹⁸ «Оттепель» – название повести И. Эренбурга, написанной в 1953–1955 гг.

¹⁹ И. В. Сталин управлял страной с конца 1920-х гг. до смерти в 1953 г.

²⁰ Горяева Т. Политическая цензура в СССР. 1917–1991. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2009. – С. 322.

11 февраля – Постановление ЦК КПСС «О неправильной практике чрезмерного иллюстрирования некоторых газет» привело к резкому сокращению фотографий на газетных полосах. Постановление вышло через несколько месяцев после VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Мероприятие было грандиозным, приехало большое количество гостей. Многие газеты, пока шел фестиваль, состояли в основном из фотографий²¹. И когда фестиваль закончился, газеты продолжали публиковать большое количество снимков с небольшим количеством текста. Выходили фотоочерки о доярках, механизаторах, токарях. После постановления фотографии стали печатать очень ограниченно. Например, на первой полосе «Правды» давалась одна фотография 9 x 12 см. Так продолжалось примерно до 1960 г. В 1960-е гг. цветные фотографии появились в журнале «Журналист», в новых иллюстрированных журналах «РТ-программы» и «Нива». Последние существовали, правда, недолго.

31 мая – Постановление Бюро ЦК КПСС по РСФСР «О работе редакции газеты “Советская Россия”» освобождало от должности главного редактора.

26 июля – Секретное постановление ЦК КПСС по журналам «Огонек» и «Советский Союз» «подвергло суровой критике снимки Д. Бальтерманца и В. Руйковича и политическую незрелость редакционных работников, допустивших их публикацию»²²; секретное постановление ЦК КПСС критиковало Д. Бальтерманца за натурализм при изображении подручного сталевара на обложке «Огонька» (профильный портрет в каплях пота) и В. Руйковича – за то, что в очерке о Шолохове «У автора Тихого Дона» он не отразил большую общественную роль писателя. Действительно, открывает очерк вид тихого Дона, на этой же странице – портрет Шолохова в телогрейке с собаками. На другой странице – писатель с супругой за чайным столом, два кадра – на съемках

²¹ Доцент кафедры фотожурналистики и технологий СМИ С. И. Галкин в интервью называл газеты «Комсомольская правда», «Московский комсомолец», «Вечерняя Москва», «Московская правда», «Советский патриот».

²² *Стигнеев В. Т. Век фотографии.* – М.: Либроком, 2009. – С. 223.

«Судьбы человека» (проходили как раз неподалеку). Шолохов на охоте, на рыбалке, на отдыхе (собирает полевые цветы), со сценаристом во время работы над заключительными эпизодами сценария «Судьба человека». Весь очерк снят репортажно, по требованиям времени, и писатель представлен простым, но деятельно активным человеком.

Постановление ЦК КПСС «О серьезных недостатках в содержании журнала "Огонек"» от 9 сентября к снятию с должности главного редактора А. В. Софронова не привело. Постановление указывало: «Серьезные недостатки имеются также в художественном оформлении журнала. Редакция утратила чувство меры, публикуя без всякой надобности многие десятки фотоснимков на зарубежные темы и не проявляя необходимой инициативы и художественного вкуса в подборе иллюстраций о советской жизни. Многие фотоснимки, появляющиеся на обложках и вкладках, примитивны и невыразительны по исполнению и малозначимы по теме»²³. Критика была справедливой: один за другим выходили фоторепортажи В. Маевского из Турции и Сингапура, Н. Драчинского из Сирии и Китая, А. Аджубея из Италии, Б. Кузьмина из Венгрии и Болгарии, Г. Боровика из Индонезии, А. Новикова из Бельгии, В. Боровского из Камбоджи, А. Софронова с Кипра и из Аргентины (1958, №№ 2, 4, 7, 13, 16, 18, 25, 26, 27, 33, 34, 40). Экзотические места с их яркими красками, конечно, привлекательно смотрелись на цветных вкладках. ЦК КПСС постановлял: «Считать главной задачей журнала "Огонек" всестороннее освещение внутренней жизни нашей страны и важнейших международных событий. Материалы, публикуемые в журнале, должны быть политически острыми, актуальными, в яркой и увлекательной форме отражающими успехи внутренней и внешней политики Коммунистической партии, многогранную жизнь советского народа, пафос коммунистического строительства. Обязать редколлегия повысить идейный и художественный уровень внешнего оформления журнала, более строго отбирать иллюстративный материал, не допускать проникновения

²³ О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. - С. 314.

на страницы журнала случайных, малосодержательных и халтурных фотоснимков и рисунков»²⁴.

Постановления касались и экономической стороны деятельности редакций. Постановление ЦК КПСС от 6 марта 1966 г. «О штатах и ставках заработной платы работников редакций центральных и республиканских ведомственных, отраслевых, а также городских, окружных, объединенных, межрайонных, районных, многотиражных газет и местного радиовещания» разрешало премирование за подготовку высококачественных материалов нештатных авторов; прекращало выплаты персональных надбавок, но вводило ежегодную премию для штатных сотрудников; повышалась заработная плата работников многотиражных газет из фондов предприятий; в редакциях центральных отраслевых и ведомственных газет, в республиканских, краевых и областных газетах разрешалось создание фонда редакции для премирования и материальной помощи сотрудникам; ставки заработной платы работников районных газет с периодичностью три номера в неделю повышались на десять процентов.

Известны резкие высказывания Хрущёва в отношении произведений студии «Новая реальность» на выставке в Манеже, посвященной 30-летию Московского отделения союза художников РСФСР, в отношении писателей на встречах руководства страны с творческой интеллигенцией (1962).

Травля Б. Пастернака в связи с публикацией романа «Доктор Живаго» в Италии (1957) и присуждением писателю Нобелевской премии по литературе (1958) закончилась смертью автора в 1960 г. Некоторые коллеги по цеху, среди которых были главный редактор журнала «Советский Союз» Н. Грибачёв и писатель С. Михалков, заявили о необходимости выслать Пастернака из страны. Наиболее резко высказался первый секретарь ЦК ВЛКСМ Семичастный. Его сравнение лексически очень похоже на выражения Н. С. Хрущёва²⁵. Хрущёв в воспоминаниях трогательно посетовал,

²⁴ О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. – С. 315.

²⁵ Афиани В. Ю. Борис Пастернак и власть. 1956–1960 гг. // Альманах «Россия. XX век». – URL: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/> (дата обращения 24.03.2015).

что принял решение не печатать роман «Доктор Живаго», не прочитав его, а доверившись мнению Суслова. «Я сомневаюсь даже, что и Суслов его прочел. Ему тоже, наверное, дали справку с изложением содержания произведения на трех страничках. Конечно, так судить о творчестве, вынося приговор произведению и его творцу, недопустимо!». Но главное сожаление бывшего руководителя страны вызвали последствия не лично трагические для Пастернака, а вред для государства. «Запретили книгу...<...> Именно этот запрет причинил много зла, нанес прямой ущерб Советскому Союзу. Против нас ополчилась за границей интеллигенция, в том числе и не враждебная в принципе социализму, но стоящая на позиции свободы высказывания мнений»²⁶. Далее автор воспоминаний признается, что, идя на оттепель, руководство страны вместе с тем побаивалось ее: «Мы боялись лишиться прежних возможностей управления страной, сдерживая рост настроений, неудобных с точки зрения руководства. <...> Опасались, что руководство не сумеет справиться со своими функциями и направлять процесс изменений по такому руслу, чтобы оно оставалось советским»²⁷. Как будто устранив из цензурной политики, Хрущёв пишет: «У нас не только самая настоящая, но я бы сказал, даже крайне жестокая цензура»²⁸.

Несмотря на все промахи экономической политики, достижения в индустрии и науке в период 1950–1980-х гг. оказались значительными. В 1950-е гг. началось геолого-геофизическое изучение Антарктиды, в 1960-е гг. – планомерное изучение Северного Ледовитого океана, в 1970-е гг. – геологоразведочные работы на нефть и газ на шельфе Западной Арктики, систематическое изучение глубоководных областей океана. В 1961 г. в Крымской астрофизической обсерватории был установлен крупнейший на тот момент в Европе зеркальный телескоп имени Шайна производства Ленинградского завода ЛОМО с зеркалом из цельного стекла диаметром 2,6 м, весом четыре тонны, имевший четыре фокусных расстояния.

²⁶ Хрущёв Н. С. Воспоминания. Избранные фрагменты. – С. 502, 506.

²⁷ Хрущёв Н. С. Там же. – С. 507.

²⁸ Хрущёв Н. С. Там же. – С. 504.

После постановления ЦК КПСС и СМ СССР в 1967 г. были возобновлены проектно-изыскательские работы на Байкало-Амурской магистрали. Строительство возобновилось в 1972 г.

В 1960-х гг. были построены автомобильные заводы в Тольятти (ВАЗ) и Ижевске, в начале 1970-х – в Набережных Челнах (КамАЗ). Строительство объявлялось всесоюзной ударной комсомольской стройкой.

Строительство Невинномысского химического комбината в Ставропольском крае началось в 1954 г.; первый продукт, аммиак – основное сырье для производства минеральных удобрений, – был получен в 1962 г. В 1960-х гг. шло строительство новых доменных печей и коксовых батарей на Новолипецком металлургическом заводе. В начале 1960-х гг. были открыты нефтяные месторождения в Сибирском Приуралье и Среднем Приобье. На крупнейшем месторождении Самотлор первая нефть добыта в 1965 г. На месторождении апатитово-нефелиновых руд Расвумчорр в Хибинах в 1962 г. был введен в эксплуатацию рудник «Центральный».

В 1954 г. ЦК КПСС приняло постановление «О дальнейшем увеличении производства зерна в стране и об освоении целинных и залежных земель». Предстояло освоить 43 млн га земли в Казахстане, Поволжье, на Урале, в Сибири и на Дальнем Востоке. Освоение целины, несмотря на не учтенные заранее особенности климата, отсутствие зернохранилищ и др., привели в конце 1950-х гг. к резкому увеличению сельскохозяйственного производства, а в начале 1960-х – к спаду.

Мощными темпами шло строительство гидроэлектростанций: Братской ГЭС на р. Ангаре (1958–1967 гг.), Нурекской на р. Вахш (1961–1972 гг.), Саяно-Шушенской на р. Енисей (1963–2000 гг.), Усть-Илимской на р. Ангаре (1963–1980 гг.), Усть-Хантайской на р. Хантайка (1963–1975 гг.) и др.

В конце 1950-х гг. началось освоение космоса²⁹.

²⁹ Освоение космоса в России // Виртуальный музей Ю. А. Гагарина. – URL: <http://gagarinlib.ru> (дата обращения 10.07.2015).

§ 3. Цензура в конце 1960-х – начале 1970-х гг.

На Октябрьском пленуме ЦК КПСС 1964 г. Н. С. Хрущёва, находившегося у власти с 1953 г., сняли со всех занимаемых постов «по состоянию здоровья». Придя к власти, «Брежнев лишил его свободы передвижения и права выступать в печати. Больше того, само имя было запрещено упоминать – как в СМИ, так и даже на собраниях»³⁰.

К концу 1960-х гг. продолжало усиливаться идеологическое давление на СМИ. А. Аджубея, главного редактора газеты «Известия», сняли вслед за Н. Хрущёвым в 1964 г. Б. Войтехов, главный редактор журнала «РТ-программы», вышедшего с апреля 1966 г., был снят с должности в ноябре 1966 г. за оформление обложки, на которой вместе с серпом был изображен не молот, а молоток, статью А. Стреляного «Что такое колхоз?» и стихотворение опального поэта О. Чухонцева. Е. Яковлева, главного редактора журнала «Журналист», в 1968 г. секретариат ЦК КПСС снял с работы за публикацию проекта чехословацкого закона о печати. Е. Яковлев однажды поручил фотокорреспонденту Н. Рахманову снять цветной фотоочерк к стихам П. Неруды «Поэма о типографии», разрешил использовать все, что угодно. В одном из кадров лента газеты символически уходила в «кровавый» закат. Когда фотограф спросил, откуда такая вседозволенность, оказалось, что Е. Яковлев уже знал о предстоящем увольнении.

После острых публицистических выступлений происходили кадровые перестановки. В 1967 г. после публикации в «Комсомольской правде» (далее – КП) статьи Л. Карпинского и Ф. Бурлацкого «На пути к премьере» о вреде администрирования в театральном искусстве редактор отдела литературы Щербаков был освобожден от должности, но назначен на вновь созданную должность обозревателя КП. Аналогичную должность занял Карпинский в «Известиях». Бурлацкий стал работать во Всесоюзном институте социологии (ИСКАНе), руководимом академиком А. М. Румянцевым.

³⁰ Бурлацкий Ф. Никита Хрущёв. – С. 287.

вым, ранее уволенным с поста главного редактора «Правды» за статью о положении в литературе. Б. Панкину, главному редактору КП (1965–1973 гг.), увольнение заменили строгим выговором³¹.

«Ю. Черниченко чуть позже выгнали из “Правды”. Газета заказала ему материал, он ждал почти год, пока его опубликуют, и, не дождавшись, опубликовал в “Новом мире”. До этого в “Правде” вышли два или три “подвала” о животноводческих комплексах Белгородской области. В статье он цифрами доказывал, что через пять лет мяса у нас не будет. Колбаса пропала в Москве в 1975 г. (я имею ввиду 20 сортов, которые всегда были). Второй материал был о картошке, там он писал, что и картошки не будет. И вот о картошке опубликовал в 1970 г. “Новый мир”.

“Новый мир” считался диссидентским журналом. Его, как и “Литературную газету”, читали диссиденты – художники, писатели, артисты, журналисты – элитарная публика. Не помню, кто это сказал, что главное достоинство интеллигенции и ее порок: она всегда находится в оппозиции к любой власти»³². В журнале печатались деревенская проза Ф. Абрамова и В. Белова, городская проза Ю. Трифонова, фронтовая проза В. Быкова, сельхозпублицистика Ю. Черниченко, А. Стреляного, Г. Лисичкина.

1970 г. завершает эпоху «шестидесятничества». Вынужденный уход А. Твардовского в феврале 1970 г. с поста главного редактора журнала «Новый мир» – издания, которое оказывало заметное влияние на общественное мнение, – поставил финальную точку эпохи хрущёвской «оттепели».

В журнале «Молодая гвардия» в конце 1960-х гг. давление цензуры стало особенно ощутимым: была запрещена к публикации статья В. Петелина «Два мира Михаила Булгакова», не допускались к публикации и другие дискуссионные материалы. После встречи с Брежневым и Сусловым А. Никонова уволили с поста главного редактора «Моло-

³¹ Панкин Б. «Новый мир» и другие. Послесловие к Дневникам Алексея Кондратовича. – URL: <http://kompravda25.ortox.ru/publikacii/view/id/1113970> (дата обращения: 1.04.2014).

³² Галкин С. И. Интервью. Февраль 2014 // Из личного архива Л. Сёмовой.

дой гвардии» (1963–1970 гг.), но назначили главным редактором журнала «Вокруг света». Новым главным редактором молодежного издания стал инструктор ЦК КПСС Ф. Овчаренко. При нем Петелину пришлось подать заявление об уходе. Овчаренко через несколько месяцев скончался, и во главе журнала встал А. Иванов, автор романов «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов»³³.

На вопрос о цензуре в эпоху «оттепели» все без исключения фотографы говорили прежде всего о самоцензуре. Фотожурналист Н. Рахманов рассказал о нескольких случаях, относящихся к началу 1970-х гг.: «Ощущение цензуры я практически на себе не ощущал. За исключением одного случая с книгой “Московские зори”. Там есть разворот: моя маленькая дочь с хлебом и апельсинами “вбегает” в книгу. Вся глава посвящена закату, и снимок сделан в теплых оранжевых тонах. Когда книга была готова, главный редактор издательства “Московский рабочий” Зубченков пошел к некоему господину Медведеву ее утверждать. “Вот эту фотографию надо убрать”, – сказал г-н Медведев. “Почему?” “Мальчишка украл хлеб и спасается от преследования”. Меня при этом не было. Зубченков рассказывал. Он ответил: “Послушайте, во-первых, мальчишка вбегает в альбом, во-вторых, где вы видели, чтобы нынче воровали хлеб? И потом... это девочка”. Фотографию оставили. Книга вышла в 1972 г. У нас все происходило на уровне анекдота.

Через некоторое время, когда выходила книга “Московские мотивы”, мы, теперь уже вместе с Зубченковым, пошли к тому же Медведеву. “Почему у вас на фотографии небо не голубое?” – спросил он меня. Я ответил: “Вот у вас окно: какое сейчас небо над Москвой? Можете себе представить 200 фотографий – и все с голубым небом? Это же с ума можно сойти!”. Оставили все. И потом он одобрил очень редкие открытки – “Зимняя Москва”. Никто вообще зимнюю Москву не выпускал, а “Московский рабочий” выпустил.

³³ Петелин В. Письмо одиннадцати: правда и вымыслы. 30.03.2001. – URL: <http://www.litrossia.ru/archive/33/history/765.php> (дата обращения: 25.10.2014).

Альбом “Московская панорама” был выпущен при Гришине³⁴. Книга стала лучшей книгой года (1974). Две фотографии женщина-редактор не хотела давать. Одна из них – “Рабочий и колхозница”, снятые сзади. “Это троцкистский знак!” – сказала она. Вторая фотография – заснеженный причал, маленький пароходик вдаль, а на кнехтах – снежные маковки. В кнехтах она увидела фаллические символы. Конечно, обе фотографии были напечатаны, потому что ни того, ни другого не символизировали.

В издательстве “Прогресс” некоторое время я был членом редакционного совета. Однажды на заседании обсуждалась книга, которая называлась “Россия”, в основном с фотопейзажами. Визуально в обложке находились как бы две книги, страницы были рассечены по горизонтали. Можно было листать, получались разные комбинации. Главный редактор “Прогресса” (который потом в “Планете” работал) Ю. В. Торсуев слушал, слушал... “А вас не смущает, уважаемые товарищи, что Россия рассечена пополам?”. Всё. Книги нет»³⁵.

Жена фотографа³⁶ дополняет: «Сам Торсуев был достаточно передовой человек, он все прекрасно понимал, но люди не хотели потерять свое место, привилегии, которые имели. Все были члены партии, чуть что – вызывали в парткомы. Получить выговор боялись панически. Поэтому взять на себя положительное решение никто не хотел. Легче было запретить. Торсуев впоследствии был директором Всесоюзной книжной палаты, затем Всероссийской книжной палаты».

Приведем еще один фрагмент из беседы с Н. Рахмановым, тоже характеризующий рассматриваемую эпоху. «Когда я работал над книгой “Русская фотография”, ездил в Ленинград. В Эрмитаже есть отдел, где хранятся фотографии императорской фамилии. Мне рассказывала хранительница, что при Хрущёве пришло указание все сжечь.

³⁴ Гришин, Виктор Васильевич (1914–1992) в 1967 г. был избран первым секретарем Московского городского комитета КПСС.

³⁵ Рахманов Н. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

³⁶ Рахманова, Нина Николаевна – бильдиредатор АПН, художественный редактор Внешторгиздата, с 1976 г. – издательства «Прогресс».

Сотрудники для видимости отобрали ерунду, ее и сожгли, остальное все надежно спрятали. Папа Пиотровского³⁷ их прикрывал. Мировая известность. Так люди спасали архивы, экспонаты»³⁸. Люди были разные, и решения принимали разные, рискуя иногда не только занимаемой должностью.

§ 4. Тематика и стилистика советской фотожурналистики на страницах журнала «Советское фото» в 1970–1980-е гг.

№ 1 СФ за 1971 г. значительное место уделил фотовыставке «Преображенный Север», прошедшей в Архангельске и посвященной XXIV съезду КПСС. В фотографиях представлено все разнообразие и богатство сюжетных и стилистических возможностей, традиционализм 1930-х гг. и новаторство 1960-х гг. Пафос строительства и лесозаготовок, стихия воды и борьба с лесным пожаром, спортивный и культурный досуг, лирика человеческих взаимоотношений. Фотографы использовали нижнюю и верхнюю точки съемки, ритм, контраст планов, эффекты погодных условий: брызги волн, метель, туман; движение усиливалось намеренной нерезкостью. Порядок расположения кадров подчеркивает главную мысль выставки и показывает радость и романтику жизни как итог работы человеческого ума и рук. Того же принципа построения визуального ряда зачастую придерживались фотографы при работе над портретным фоочерком: герой на работе, герой в отношениях с людьми (обычно – тоже на работе), герой не только работает, но и отдыхает достойно. В 1970-е гг., уделяя внимание развитию этого жанра фотожурналистики, СФ публиковал

³⁷ Пиотровский, Михаил Борисович (род. в 1944 г.) – директор Государственного Эрмитажа с 1992 г. Отец – известный археолог Борис Борисович Пиотровский (1908–1990), директор Государственного Эрмитажа с 1964 г., до этого возглавлял Ленинградское отделение Института истории материальной культуры.

³⁸ Рахманов Н., Рахманова Н. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

не только теоретические статьи, но и сами фотоочерки (чаще две-три фотографии из серии, иногда – фотоочерк целиком). Героями портретных фотоочерков становились секретарь райкома и знатная доярка у В. Шустова, парторг завода у Э. Песова, выдающийся хирург у М. Альперта (1975, № 11; 1976, №№ 2, 3; 1979, № 3). Производственные и научные темы решались через человека или семью, через взаимоотношения в трудовом коллективе: «Сегодня и завтра рабочей семьи» Ю. Абрамочкина, «Наставник» М. Альперта, «Биологи города Пуццино» В. Тарасевича (1971, № 8; 1975, № 8; 1977, № 11).

Радакционные статьи СФ в 1970-е гг. написаны в русле идеологических задач. «Почетная задача фотожурналистов» и «Почетная задача фотомастеров» трансформируются в «Почетный долг фотомастеров». *Задачи и долг* в некоторых случаях конкретизируются заголовками статей: «Ленинской дорогой к коммунизму», «По заветам Ленина», «На рубежах пятилетки», «Отобразить время великих свершений», «За идейность и партийность фотожурналистики».

В 1970-е гг. искусствоведы на страницах СФ продолжали разрабатывать эстетические проблемы фотожурналистики: А. Вартанов «О красоте, красивости и вкусе» (1971, № 1), А. Александров «Фотографическая красота и художественная образность», «О групповом портрете» (1971, № 4; 1975, № 1); С. Мамасакхлиси «Журналистика и искусство» (1971, № 8); Л. Дыко «На пути к мастерству», «Изучается и исследуется современный фоторепортаж», «Развитие изобразительных средств фотографии» (1971, № 10; 1975, № 2; 1976, № 6); Г. Пондопуло «Мировоззрение и художественное творчество», «Проблемы реализма в фотографии» (1975, №№ 6, 12), «Идеологическая борьба и фотография» (1977, № 4); М. Каган «К проблеме жанра» (1976, № 3); Г. Оганов «Сила образной публицистики» (1976, № 6).

Первые страницы в журнале занимала хроника передвижений генерального секретаря ЦК КПСС: визит Л. И. Брежнева во Францию, Л. И. Брежнев в ФРГ и на Кубе, Брежнев с президентом Никсоном во время третьей советско-американской встречи в верхах, Брежнев с президентом Фордом во Владивостоке – подписание акта Совещания по

безопасности и сотрудничеству в Европе; XXV съезд КПСС, Л. И. Брежнев в ЧССР, на ЗИЛе; 70-летие Л. И. Брежнева (1972, № 1; 1973, № 9; 1974, № 3; 1974, № 8; 1975, №№ 1, 9; 1976, №№ 3, 5, 7, 12). Если по фотографиям В. Мусаэльяна, С. Смирнова, А. Пахомова, Ю. Королёва, Ю. Муравина, С. Соболева можно проследить события внешней политики советского государства, то по репортажам с великих строек можно судить об экономике и политике внутри страны.

В рубриках «Репортер работает над темой», «Интервью с автором», «Из блокнота фотожурналиста» мастера писали о творческом опыте и авторском методе. В центре их внимания в 1970-е гг. – космическая тема, тема покорения Арктики, завоевания просторов Сибири, освоения нефтяных месторождений, строительства БАМа и КамАЗа, Саяно-Шушенской и Токтогульской ГЭС, подъема сельского хозяйства Нечерноземья и Кубани. Индустриальные темы мастерски показаны в работах «Большая нефть Тюмени» В. Резникова, «Магистраль пройдет сквозь тайгу» М. Начинкина (1971, № 3; 1976, № 11). Все материалы сопровождались большим количеством иллюстративного материала. Регулярно публиковались снимки с выставок «Интерпресс-фото», международных фотоконкурсов газеты «Правда», выставочного стенда СФ, выставок «ТАСС-ФОТО» и АПН, Всесоюзных фотовыставок, международных фотоконкурсов «За социалистическое искусство», *WPP* и др. Редакция знакомила читателей с архивными снимками и работами молодых авторов, фотографиями фотолюбителей и творчеством зарубежных мастеров стран социализма. Привлекают внимание статьи по отдельным проблемам, например, по взаимодействию фотографии и кино: Вл. Стругацкий «Фотография на экране», Е. Сурков «Репортер на киносъемке», А. Добровольский «Кино не обойтись без фотографии». О женщинах в профессии – материал «За круглым столом женщины-фоторепортеры о профессии и о себе» (1971, №№ 3, 7; 1974, №№ 3, 8).

Стоит признать, что при быстром просмотре архива журнала иногда возникает ощущение, что тот или иной кадр уже попадался на глаза. И дело не в повторной печати (хотя и такое бывало, если снимок участвовал и побеждал

не в одном конкурсе), а в том, что одни и те же приемы зачастую делали снимки разных авторов похожими на близнецов. Среди наиболее часто повторяющихся «мотивов» – сельхозтехника, снятая сквозь колосья на первом плане; использование формы круга (панорама, снятая «рыбьим глазом», вид из иллюминатора или через иное круглое стекло), башенные краны в тумане и пр. Приемы съемки, авангардные и новаторские 10–15 лет назад, постепенно становились расхожими штампами. Сюжетное наполнение публикаций оставалась в пределах традиционных подходов. Тематически и стилистически заметно отличалось творчество прибалтийских фотографов, достаточно разносторонне представленное на страницах СФ в 1970-е гг. Поэтизация природы и философское отношение к окружающей действительности, свойственные Р. Ракаускасу, Й. Кальвялису, Л. Руйкасу, В. Страускасу и др., были так же характерны для некоторых российских фотографов. Среди них – **Игорь Гневашев (род. в 1936 г.)**. После окончания технологического факультета Полиграфического института десять лет работал фотографом-лаборантом в печатном цехе комбината «Правда». В тот период, о котором идет речь, каждые выходные в любую погоду с рюкзаком и фотоаппаратурой он отправлялся в поход на поиски новых сюжетов и героев. Снимая в Подмосковье и на Сахалине, в Средней Азии и в Прибалтике, научился видеть вечное в обыденном. Работал фотографом в кино. Фоторепортаж со съемок фильма М. Калатозова «Красная палатка» о катастрофе экспедиции Нобиле в арктических льдах напечатали газеты и журналы многих стран, столь сильное впечатление производили его фотографии. Символом фильма «Никто не хотел умирать» стал кадр не из фильма, а снятый фотографом (на нем четверо братьев Локис стоят в воротах своего дома). Однажды во время кинофестиваля понадобился кадр толпы у входа в гостиницу «Москва». Фотограф пришел в десять утра. В два часа еще стоял на месте и ждал. Другой фоторепортер, оказавшись в том же месте, поднял фотоаппарат над головой и, не глядя в видоискатель, нажал на кнопку. Снимок получился приемлемым. Но Гневашев ждал ситуации, которая наилучшим

образом передала бы атмосферу. Он точно знал, что хочет сказать тем или иным снимком, какое ощущение передать и как для этого расставить акценты.

Если в 1970-е гг. на страницах СФ нередко можно было встретить примеры жанра фотоочерка, то в следующее десятилетие предпочтение нередко отдается фотоподборкам – одного или нескольких авторов: Г. Чудаков «Мастерство публициста» о В. Тарасевиче, А. Боташёв «Аргументы Сергея Киврина», А. Аджубей «Наследство Мастера» об А. Гаранине (1981, № 8; 1984, № 5; 1990, № 8); «Коллективный репортаж с “Атоммаша”», «Экспонирует Фотохроника ТАСС», «Фотографы столицы Украины», «Творчество фотомастеров Белоруссии, К. Кашуба «Летопись ведут краснозвездовцы» (1981, №№ 8, 12; 1982, №№ 5, 7; 1984, № 2); рубрики «Выставочный стенд СФ», «Новые имена», «В объективе – жизнь страны».

В первой половине 1980-х гг. производственная и индустриальная тематика остаются на особом положении. Выбор сюжетов съемки задается не только потребностями изданий или специализацией выставок «Ленинским курсом», «Для блага народа» (1980), Всесоюзной фотовыставки, посвященной 60-летию образования СССР (1981), Выставки к 70-летию Великого Октября (1987), но и личными пристрастиями фотожурналистов: «Маршрут – Тюмень» и «Тяжелые льды» М. Начинкина (1981, № 1; 1984, № 5), «БАМ» Г. Копосова (1985, № 1), «Город, завод, автомобиль» Н. Рахманова (из фотокниги о ВАЗе, две публикации: 1985, № 2; 1986, № 2), «Трудная лава» П. Кривцова (1987, № 5), «“Сибирь” идет к полюсу» Р. Денисова (1987, № 10). В решении этих тем зачастую звучит традиционный мотив преодоления. Научно-технический прогресс нашел отражение в сериях В. Резникова «Разум и творчество», В. Лагранжа «Программируем будущее» (1986, №№ 1, 4).

Человек труда – едва ли не главный сюжет «доперестроечной» фотожурналистики, как в портрете, так и в портретном фотоочерке: учительница Б. Кавашкина и гидрометеоролог В. Саака (1981, № 3), рабочая династия в очерке А. Гаранина (1981, № 1), учительница музыки в очерке В. Чернова (1982, № 6), директор завода и известный

артист в очерках В. Христофорова (1983, № 1; 1985, № 12), учитель в очерке А. Лыскина (1988, № 7), колхозный шофер Ю. Лунькова (1988, № 8), семья молодых рабочих в очерке А. Земляниченко (1986, № 8). Серия портретов П. Кривцова показывает исключительно заслуженных современников: Герой соцтруда, бригадир строителей, лауреат премии Ленинского комсомола, лауреат госпремии СССР и др. (1986, № 2).

В творчестве советских фотожурналистов отдельное место занимала медицинская тема. Отечественной травматологии и ортопедии, прежде всего детской, посвящены серии В. Христофорова «У пульта здоровья» (1981, № 11), В. Чернова «Возвращение к теме» (1983, № 5), В. Вяткина «Экстренный вылет», «Трудные шаги к счастью», «Добрые руки доктора Немсадзе» (1984, № 5; 1985, № 1; 1986, № 8), П. Носова «В детской больнице имени Филатова» (1986, № 1). У В. Тарасевича есть серия «Больница завтрашнего дня» (1988, № 10).

Будущему страны посвящены серии «Студенты Сибири» А. Сенцова, «Потомки Суворова» В. Чернова, «На море Братском» (о летнем лагере на крейсере «Варяг») А. Гущина (1985, № 12; 1987, № 7; 1988, № 3). Военная тема намечена в сериях Л. Якутина «О десантниках» и «Эскадра», Р. Денисова «“Сибирь” идет к полюсу» (1985, № 2; 1986, № 11).

Современное состояние культуры и искусства представлено в очерках «Органный концерт» В. Христофорова, «За кулисами Большого театра» Б. Савельева, «Мастера Гжели» Ф. Гринберга (1983, № 9; 1986, №№ 6, 12).

Новое отношение к деревне нашло выражение как в сериях фотографий, так и в подборках одиночных кадров. В лучших традициях классического решения деревенской темы выполнены четыре кадра В. Ищенко из цикла «Рождение хлеба» (1983, № 9). Показ деревенской жизни без прикрас, но и без акцентирования бедности, с искренней поэтизацией, но без создания ореола сказочности был свойственен Г. Колосову, С. Новикову, И. Гневашеву (1987, № 5; 1988, №№ 4, 6). В сельской жизни авторы открывали разные ее проявления: серия «Живу я в маленькой деревне» В. Вяткина о поэте-пастухе, серия «Село по имени Копть»

Е. Глазачевой об одном из крепких и перспективных хозяйств Владимирской области, «На Пинеге-реке» Ю. Лунькова о директоре совхоза; «Архангельский мужик» А. Лыскина об одном из первых на селе кооператоров, «Живет такой крестьянин» из цикла «Малая родина» И. Зотина о слепом крестьянине (1982, № 11; 1986, № 2; 1987, № 7; 1988, № 11; 1990, № 2). Ностальгия и неприкрытая тревога звучат в снимках серий «Брошенная деревня» Г. Лукьяновой и «Деревня Скуридино» Н. Корпусенко (1988, № 6; 1990, № 12).

Фотография Латвии и Литвы была представлена шире фотографий других союзных республик. Это жанровые сцены из жизни молодежи В. Страускаса, репортаж о жизни на селе В. Станёниса, репортаж из кардиохирургического центра П. Катаускаса (1981, №№ 2, 9; 1985, № 3); философские портреты и пейзажи Г. Бинде, А. Дапкявичуса, А. Кунчуса (1981, № 5; 1984, № 12; 1985, № 10; 1987, № 1); метафорическая фотография В. Михайловского, В. Бутырина, В. Шонта 1981, № 7; 1984, № 2; 1986, № 8).

К концу 1980-х гг. на волне перестройки экономики и политики фотожурналисты все чаще обращались к ранее закрытым для демонстрации проблемам общества. О борьбе с наркоманией в Ленинграде рассказывает Ю. Белинский, о детском доме в Сыктывкаре – А. Земляниченко, о детской колонии – И. Гаврилов (1988, №№ 3, 6, 7). Проблему афганцев поднимает материал «Двадцатилетние ветераны» А. Медведникова; проблемы заключенных – «Рожденные в неволе» О. Ильина; о забастовке горняков в Кузбассе говорится в фотоочерке Э. Эттингера (1989, №№ 1, 2, 12).

Еще одно тематическое направление, открытое перестройкой, – драматизм чрезвычайной ситуации. Природные и техногенные катастрофы, транспортные аварии следовали буквально одна за другой. События исключительные, информативно насыщенные требовали оперативного отражения. В таких случаях естественен жанр репортажа. В СФ в 1980-х гг. вышло несколько коллективных репортажей (фотоподборки из съемок разных авторов одной чрезвычайной ситуации): репортаж «Горячие дни Чернобыля» снимали В. Аньков, В. Зуфаров, И. Костин; репортаж о последстви-

ях схода лавины в Сванетии собран из снимков И. Гаврилова, С. Подлеснова, И. Александрова, Ю. Роста; репортаж о землетрясении в Армении представлен фотографиями А. Чумичёва, А. Гущина, А. Хрупова и др. (всего десяти фотографов); репортаж о трех днях путча 1991 г. – работами шестнадцати фотокорреспондентов (1986, № 8; 1987, № 7; 1989, № 3; 1991, № 12). Авторские репортажи о чрезвычайных ситуациях: из серии «Над Сахалином циклон» А. Коноваленко, из Новороссийска В. Сварцевича, о сошедшем с рельсов поезде «Аврора» В. Курохтина (1981, № 1; 1987, № 5; 1988, № 12). Нередко человек с камерой приезжает на место, когда все уже произошло, но в последнем случае фотожурналист оказался пассажиром и очевидцем самой трагедии. Еще один авторский материал – «Чернобыльская деревня» – снят А. Степаненко в жанре не событийного репортажа, а фотоочерка, с осмыслением произошедшего и его «долгоиграющих» последствий, с авторским отношением и кадрами-символами (1991, № 10).

Анализируя выставку «Современная фотография России», прошедшую осенью 1989 г. в ДК ВДНХ, В. Стигнеев отмечает черты, наложенные перестройкой: отражение неидеализированной жизни, показ разных социальных слоев, внимание к внутреннему миру человека. Постановочный и репортажный методы съемки уступили место методам длительного наблюдения и скрытой камеры. Визуальный язык обогатился метафорами, аллегориями, сложными композиционными построениями. В последние годы лидировала социальная фотография. В документальных снимках стало ощутимо усиливаться субъективное начало. Увереннее заявила о себе «метафорическая фотография» относительно широкого круга фотографов. Более узкий круг авторов представлял авангардную фотографию. Всего же было показано 350 работ 114 авторов (1990, № 1).

На выставке, даже с учетом влияния художественного совета, фотограф имеет для самовыражения больше возможностей, чем в иллюстрированном журнале, и гораздо больше, чем в ежедневной газете. Фотография периода перестройки дала материал для новых творческих дискуссий на страницах СФ. В одной из них (1988, № 1) заведующий

фотоотделом журнала «Огонек» Г. Копосов говорил об изменившемся подходе к подаче событийных и о появлении проблемно-критических материалов. Человек наконец-то потеснил «железо», тему «человек труда» стали трактовать шире, глубже, многограннее. Изменилось отношение к цвету: его стали использовать как смыслообразующую категорию. Фотокорреспондент «Литературной газеты» Т. Баженов утверждал, что время «приглаживания» в газетной фотографии не прошло, фотокорреспонденту выразить свое творческое «я» так же трудно, как раньше, разного уровня начальники требуют фотографий, рассчитанных на усредненный вкус. Заведующий отделом иллюстраций газеты «Известия» В. Шин говорил о высоком уровне профессионального мастерства пришедших в редакцию выпускников факультета журналистики МГУ А. Потапова, С. Чирикова, пришедших из союзных республик В. Милосердова и В. Орлова. Фотокорреспондент АПН В. Вяткин говорил об образовании на журфаке. Эксперимент с введением творческих мастерских по опыту ВГИКа и ГИТИСа дал позитивный результат, но, к сожалению, не получил развития в дальнейшем.

Диалог о проблемном репортаже вели Г. Чудаков с фотокорреспондентом журнала «Огонек» Л. Шерстенниковым (1988, № 1). По мнению Г. Чудакова, событийная съемка экстремальной ситуации остается констатацией факта, в то время как проблемный репортаж содержит гуманистические и социальные начала, его содержание заставляет зрителя размышлять и сопереживать. Оценка экстремального репортажа не совсем верна: достаточно вспомнить работы И. Гаврилова и Ю. Роста.

Глава 2. Фотография в иллюстрированных журналах

В послевоенные годы в ведущих СМИ продолжали работать фотожурналисты, отточившие свое мастерство в крупнейшем иллюстрированном журнале 1930-х гг. «СССР на стройке»: М. Альперт, А. Штеренберг, Г. Зельма, М. Озерский – в АПН; С. Фридлянд, А. Гостев – в «Огоньке»; Я. Халип – в «Огоньке», с 1954 г. – в журнале «Советский Союз»; И. Шагин – в издательстве «Правда», «Огоньке», АПН; Б. Кудояров – в «Комсомольской правде». В то же время в конце 1950-х гг. в пространство отечественной фотожурналистики вошло молодое поколение фотографов, современников героя фильма Г. Данелия «Я шагаю по Москве» (1963). Они уверенно и мощно заявили о себе на страницах журналов «Огонек» и «Советский Союз», в Фотохронике ТАСС и АПН. Представители интеллигентской среды этого периода получили наименование «шестидесятники», их выход на авансцену общественной жизни был открыт хрущёвской «оттепелью». Одним из символов свободы 1960-х гг. стали поэтические вечера в Политехническом музее. Фильм М. Хуциева «Застава Ильича» (1964) стал таким же символом, как вошедшие в него сцены из Политеха. Культура «шестидесятников» вызвала к жизни жанр авторской песни, исполнявшейся под гитару в тесном кругу. Авторская песня тоже нашла свое отражение в кинематографе: в фильме М. Хуциева «Июльский дождь» (1967) играет и поет Ю. Визбор. Представители интеллигенции разделились на «физиков», трудившихся в сфере науки, и «лириков», предпочитавших искусство. Для 1960-х гг. была характерна романтизация профессий, связанных с лишениями и трудностями в дальних странствиях, в частности, профессия геологов; в эти годы зародилось и быстро стало популярным туристическое движение, пешеходные, вело- и байдарочные походы. Заядлым походником был, в част-

ности, фотокорреспондент журнала «Советский Союз» Ю. Транквилицкий; фотокорреспондент ТАСС, а затем газеты «Неделя» Н. Рахманов предпочитал автотуризм.

К диссидентскому движению фотографы-«шестидесятники» отношения не имели, их объединяла любовь к фотографии и преданность профессии.

§ 1. Новаторство фотографов-«шестидесятников»

В 1962 г. в ЦПКиО имени Горького в Москве проходила третья фотовыставка «Наша молодость». Во всю стену выставочного павильона висела фотография В. Лагранжа «Голуби». Она стала одним из визуальных символов 1960-х гг.

В. Лагранж в 1963–1989 гг. был специальным фотокорреспондентом журнала «Советский Союз». Отечественную фотографию 1960-х гг. он назвал советским неореализмом, по аналогии с итальянским.

Отступление 1.

Итальянский неореализм – уникальное культурное явление, возникшее в 1940-е гг. Его творческие принципы сформулировал драматург и кинокритик Дзаваттини. Он призывал не отвлекаться на романтический сюжет, а обратить внимание на реальные судьбы простых людей, безработицу, контраст бедности и богатства. Главной чертой была провозглашена документальность, «будничность», отказ от декораций и студийных съемок. Неореализм распространился в литературе, затем в кино. Тенденции неореализма подхватили и фотографы. В 1946 г. Л. Кроченци опубликовал свои первые фоторассказы «Италия без времени» и «Взгляд на Милан». Для него это был «неподвижный фильм на печатной странице», форма фотонovelлы. В 1951 г. он опубликовал серию «В переулках моего района» как выражение желания перемен в стране. Были значимы не отдельные кадры, а именно повествование, которое складывалось в их последовательности.

1 декабря 1955 г. была образована так называемая Фриульская группа, в которую вошли выдающиеся итальянские фотографы. Они собирались отражать современную историю страны фотографическими поэтическими средствами. В 1961 г. Кроченци курировал выставку М. Джакомелли «Мужчина, женщина, любовь». Джакомелли полностью изменил позицию неореализма, вводя в изобразительный ряд новую сновидческую поэзию (подобно тому, что начинал Ф. Феллини в кино). В начале 1960-х гг. Кроченци осуществил ряд проектов для телевидения совместно с поэтами. В то время, как демонстрировались фотографии, за кадром читался поэтический текст – одна из форм соединения фото и текста.

Только в одной фотографии В. Лагранжа «Голуби» можно заметить четыре новаторских приема, свойственных фотоаграфам-«шестидесятникам».

1. Традиционная символика с новым смыслом. Красная площадь, традиционное место военных парадов и спортивных шествий, на фотографии «Голуби» становится зоной отдыха. Юноши и девушки – выпускники школы 1961 г. – подобны взлетающим птицам, голуби же становятся в 1960-е гг. не только символом мира, но и символом порождения космоса.

2. «Решающий момент» в репортаже находит применение в практике 1960-х гг. «Сама ситуация организована автором, но ее “решающий момент” неповторим»³⁹ [несколько отличная от А. Картье-Брессона, автора теории «решающего момента», его интерпретация. – Л.С.]. Голуби на Красной площади, по признанию В. Лагранжа, были прикармлиены, молодые люди прыгали несколько раз, был выбран лучший вариант.

3. Противопоставление динамичного и статичного. Этот прием становится в 1960-е гг. столь же популярным, как в 1930-е – прием противопоставления старого и нового. «На

³⁹ Сидлин М. Владимир Лагранж: автор на фоне нескольких кадров. Вступит. статья // Лагранж В. Так мы жили. – М.: Пунктум, 2008. – С. 8.

смену прежнему штампу фотографии 1930-х о господстве техники приходит новый – о господстве динамики»⁴⁰.

4. Радостное настроение нового поколения молодежи. Оказалось, кроме ударного труда, у каждого человека есть частная жизнь, время для дружбы и любви. Снимок «Голуби» наряду с фильмом «Я шагаю по Москве» отражает тенденции времени. В жизнь входит романтика, появляется новый символ времени – гитара.

Так, не вступая в противоречие с социалистическим реализмом, возникли и вошли в практику отечественных фотожурналистов *динамический* и *романтический* реализм.

В других фотографиях В. Лагранжа находим и другие приемы.

5. Техника фотографии в репортажной съемке. В технике фотографии В. Лагранж снимал и индустриальные сюжеты, и жанровые сцены.

Отступление 2.

Свою популярность и распространение фотографика получила после выхода в свет одноименного альбома польского фотографа Э. Хартвига (1962). Один из вариантов – контурный рисунок, напоминающий карандашный или угольный. Чаще всего выполняется в светлой тональности, в процессе ручной печати устраняются полутона. Соляризацию – метод, основанный на исключении полутонов в негативно-позитивном процессе, – применял еще в 1920–1930-х гг. французский фотограф М. Рэй. В его время требовалось несколько последовательных процессов, в 1960-е гг. – с выпуском высококонтрастных фотоматериалов – достаточно стало одного-двух. Отпечатки с применением соляризации производили сильное эмоциональное воздействие. Два этих фактора (совершенствование фотоматериалов и сила эмоционального воздействия) обусловили рост популярности

⁴⁰ Сидлин М. Владимир Лагранж: автор на фоне нескольких кадров. – С. 18.

метода у профессионалов и любителей в 1960-х гг.⁴¹ Другая разновидность фотографии – не контурный, а силуэтный рисунок на выбеленном фоне, также без полутонов и тоновых переходов. Объекты снимаются на светлом фоне, например, на фоне однотонного неба (небо с облаками не подойдет). До совершенной графичности рисунка фотография доводится в процессе ручной печати. Сейчас для нас этот процесс облегчает цифровая обработка.

6. Съемка через стекло, залитое дождем, или, наоборот, очищенное «дворниками» машины и т. п. Стекло использовалось и для углубления перспективы, и как граница реального-нереального. В фотографии В. Лагранжа «БелАЗ на плато Расвумчорр» (1963) грузовик и человек за лобовым стеклом кажутся игрушечными: в 1950-е гг. такого снимка быть не могло. Более того, съемка сквозь стекло – один из приемов сюрреализма в фотографии.

7. Взгляд сквозь предмет. Первый план с разлетающимися мелкими частицами (зерно, искры пламени, снег) характерен для многих работ В. Лагранжа и других фотографов-«шестидесятников». Усиливая динамику, фотографы передавали таким образом ощущение перемен («Страда», 1973).

8. Точка зрения муравья. В фотографии «Под куполом неба» («Сибирь. Монтажник», 1969) человек, снятый через колосья, кажется микроскопическим.

9. Нерезкие снимки движения – еще одна тенденция 1960-х гг. и прием динамического реализма. Эмоциональная правда факта становилась важнее («Чаят», 1964; «Болты и рельсы», 1970).

⁴¹ Подробно об этом см. Вудхед Г. Творческие методы печати в фотографии. – М.: Мир, 1978. – 184 с; Карпавичюс П. Изогелия // СФ. – 1964. – № 2; Эйсмонт Е. Релиография // СФ. – 1965. – № 10; Карпавичюс П. Псевдосоляризация // СФ. – 1966. – № 6; Белицкий Г. Новое в изогелии // СФ. – 1966. – № 8; Ромер В. Изогелия // СФ. – 1967. – № 7; Зотин И. Релиография в архитектурной съемке // СФ. – 1969. – № 1; Агокас Н. Фотография – за или против? // СФ. – 1972. – № 3.

10. «Родченковские» ракурсы. Фотографии с использованием ракурса, по признанию В. Лагранжа, до 1960-х гг. публиковали неохотно. Теперь такая точка съемки становится нормой («Лекало, ластик, карандаш. Новая модель «Волги», 1963; «Нефть Тюмени», 1970). Однако прием используют в производственных и жанровых сюжетах – человеческие лица по-родченковски не снимают⁴².

11. Ирония, юмор проявляются фотографией порой в самых обыденных ситуациях («У фонтана», 1962; «Антракт», 1964). Юмор и сатира, а также приемы сюрреализма пронизывают фильм Э. Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964).

12. Новый второй план. Деревянные избы, разбитые проселочные дороги и т. п. не могли появиться в печати в 1950-х гг. В альбоме В. Лагранжа «Так мы жили» (2008) этот план появляется позже, в фотографиях 1980-х и особенно – 1990-х гг.

§ 2. Социальный репортаж в «Советском Союзе»

Журнал «Советский Союз» (1950–1991)

До 1950 г. журнал назывался «СССР на стройке», он выходил в 1930–1941 и в 1949 гг. В качестве приложения к журналу «Советский Союз» выходил журнал «Спорт в СССР». Ежемесячный общественно-политический иллюстрированный журнал издавался на 15-ти языках и распространялся в СССР и за рубежом, публиковал статьи о событиях внутренней жизни СССР и его внешней политике.

Главный редактор – Н. М. Грибачёв (1950–1954, 1956–1991).

Главный художник – А. Житомирский.

⁴² В № 7 СФ за 1960 г. рядом с портретом Е. Кассина «Мудрость прожитых лет», снятым с резким нижним ракурсом, был опубликован положительный отзыв Л. Дыко и критический – Д. Бальтерманца. Оргкомитет выставки «Семилетка в действии» работу не принял.

Общий тираж в 1975 г. составлял 1 млн 300 тыс. экз.

Фотокорреспондентами в разные годы работали: А. Гаранин, Я. Халип, Э. Евзерихин, Ю. Чернышёв, Ю. Королёв, В. Резников, М. Начинкин, Ю. Багрянский, Ю. Транквилицкий, В. Киврин, Е. Миранский, В. Егоров и многие другие.

Макс Альперт (1899–1980) писал, что коллектив редакции рассматривал переименование «как рождение нового журнала. Теперь, по сути, перед ним открывался необозримый круг тем. Откликаясь на запросы современности, он не мог отдавать предпочтение лишь одной какой-либо теме, одной большой фотоповести, как это было в журнале “СССР на стройке”. “Советский Союз” закономерно превратился в журнал коротких фотоочерков. Вот когда от фоторепортеров особенно остро потребовалось умение раскрывать тему сжато, выразительно, образно и в то же время исчерпывающе»⁴³. У Альперта в журнале были темы: строительство Караганды (о жизни и труде, о духовном и культурном росте советского человека); о Дагестане (о подъеме республики, появлении нацкадров, раскрепощении женщины, 1950); о директоре завода «Запорожсталь» А. Л. Боборыкине (1951). Альперт снимал плотину на Иртыше, вновь оснащенные предприятия в Красноярском крае, сооружение оросительного канала в песках Кара-Кумов, уборку урожая в Киевской области, сооружение Братской ГЭС. Серия «На строительстве Братской ГЭС» была показана на второй Всесоюзной выставке художественной фотографии «Семилетка в действии» (1961). «Образ героя семилетки, советского труженика наших дней, творца, строителя, новатора – какая это творчески неисчерпаемая и вместе с тем сложная для раскрытия тема! Основная художественная задача ясна: в образе современника нужно отразить его главную черту – радость труда, ставшего смыслом жизни»⁴⁴. В поиске тем иногда помогали находки в собственном фотоархиве. В 1957 г. отмечалось 25-летие Магнитогорского металлургического комбината. Почти столько же лет исполнялось очерку Альперта «Гигант и строитель». У автора возникло

⁴³ Альперт М. Беспокойная профессия. – М.: Искусство, 1962. – С. 72.

⁴⁴ Альперт М. Указ. соч. – С. 83.

желание, используя прием фотографического сравнения, показать жизнь Магнитогорска 25 лет назад и сегодня. В сентябре 1957 г. «Правда» опубликовала очерк из 12 снимков «Великан у горы Магнитной». К сожалению, герой первого материала В. Калмыков с семьей к этому времени переехал в другой район и героем второго очерка не стал.

Для одного из очерков **Якова Халипа (1908–1980)** основной послужила архивная фотография, на которой была изображена группа ребят-активистов Московского городского Дома пионеров, участвовавших в вечере художественной самодеятельности. Сохранились имена и фамилии ребят, адреса школ, в которых они учились. С момента съемки прошло уже 20 лет. Автор задумал проследить судьбу своих юных героев. Ему удалось разыскать почти всех. К юбилею Всесоюзной пионерской организации получился «фоторассказ-обобщение о советской молодежи, для которой открыты все дороги в жизни»⁴⁵.

В 1935 г. Я. Халип снимал командира торпедного катера В. Чирокова. Крупноплановый портрет в каплях дождя хорошо известен и вошел в классику советской фотожурналистики. Портрет контр-адмирала Чирокова за работой над книгой о балтийских морях был опубликован в СФ (1968, № 11).

Владимир Лагранж (род. в 1939 г.). В 19-летнем возрасте В. Лагранж пришел в Фотохронику ТАСС и работал там четыре года, после чего перешел в «Советский Союз» и был специальным фотокорреспондентом этого журнала следующие 26 лет. Позже работал в журнале «Родина» и в Московском бюро французского агентства *Sipa Press*. Снимки публиковались не только в советских, но и во многих зарубежных изданиях (*Fraie Welt, News Week, Paris Match* и др.). Участник книги «Один день из жизни Советского Союза», обладатель «Золотого глаза России».

В журнал, где фотография традиционно была на очень высоком уровне, В. Лагранжа взяли после съемки темы об открывшемся на Кутузовском проспекте в Москве Доме игрушки.

⁴⁵ Альперт М. Беспокойная профессия. – С. 46.

Событие было значительное. Магазин, по советским меркам, – чаша изобилия. Фотограф не стал снимать витрину или общий вид зала, а наблюдал за детьми и их реакцией, обращал внимание на глаза, на эмоции. То, как молодой фоторепортер раскрыл тему, произвело впечатление на главного редактора (аналогично была решена Ю. Королёвым тема «Час в магазине подарков»).

Постепенно вырабатывался опыт самоцензуры: было понятно, что пойдет в печать, а что нет. Если в кадре видно несоблюдение техники безопасности, такой кадр не напечатает. Портрет неотмытого шахтера – тоже: «Советский человек так выглядеть не может». Инвалид в больничном коридоре тоже не мог появиться в отечественной печати.

Первое изображение «неотмытого шахтера» появилось в № 7 СФ за 1963 г. Это был портрет А. Гаранина «Герой Соцтруда Н. Мамай». От непарадного, но все-таки отмытого «Забойщика Прохорова» С. Фридлянда (1948) его отделяли 15 лет. Еще через пять лет изображения чернолицых шахтеров и сталеваров прочно утвердятся на страницах СФ и в сознании зрителя⁴⁶. Официальным жанром станет «производственный портрет». «Пафос труда – неисчерпаемая тема»: заголовок статьи № 8 за 1968 г. звучит как лозунг 1930-х. У В. Лагранжа подобные «неотмытые шахтеры» появляются в 1975 и 1978 гг.: «Бригадир» и «Я верю таким людям»⁴⁷.

Тематика социального репортажа

В книге «Фотожурналист и время» (1975) статью о соцреализме в числе других снимков иллюстрирует фотография В. Лагранжа «Комсомольско-молодежная бригада», прекрасно выстроенная, эмоциональная, живая. Мы попросили автора дать комментарий.

⁴⁶ Генде-Роте В. После смены // СФ. – 1968. – № 8; Соболев В. Знатный шахтер А. Сокол в забое // СФ. – 1968. – № 10; Сааков А. Сталевар // СФ. – 1969. – № 2; Бортунов Ю. Рабочий парень // СФ. – 1969. – № 11; Теуш Ю. Сталевар // СФ. – 1969. – № 12; Романов А. Шахтер // СФ. – 1970. – № 9; Чейшвили В. Сталевар // СФ. – 1970. – № 11; Шерстенников Л. Шахтеры // СФ. – 1973. – № 7; Соболев В. Шахтер Донбасса // СФ. – 1974. – № 1.

⁴⁷ Лагранж В. Так мы жили. Фотоальбом. – С. 52, 34.

«Когда требовалось снять групповой снимок, всегда ехал Лагранж. Снимать это, по-честному, противно. И очень трудно. В цехе люди работают. Чтобы они собрались такой стайкой и держались естественно, нужно ходить туда год. Такой метод я не исключаю. Но все равно удачный момент надо ловить. А времени нет.

Журналы делались загодя. В пятый номер материалы собирались в январе, феврале. В мае, например, будет проходить съезд комсомола, и такой снимок должен быть. Кажется, это был завод “Москвич” (тогда, между прочим, заводы работали). Были “рычаги управления”. Приходишь в партком и объясняешь, что нужно. Председатель парткома собирает героев для съемки. Но съемка не длится десять минут. Вот сошлись они, а что делать? Говорить с ними в момент съемки невыносимо. Стоят они, уже устали. Ты и сам устал. И вдруг они между собой какую-то тему затронули, начинается обсуждение. Или, дождавшись момента, когда они устанут, говоришь: “Ребята, всё!”. А камеру держишь наготове. И когда они расслабятся, делаешь кадр.

Мне не нравилась эта методика. Но я был на службе. Есть задание, его нужно выполнить. В редакции были уверены: если они меня пошлют, то я сделаю. Для меня же лично это было противоестественно»⁴⁸. Сюжетно похожий кадр А. Гаранина «Разговор с секретарем парторганизации» иллюстрирует редакционную статью «Предсъездовские маршруты» в № 3 СФ за 1971 г.

Следующий наш вопрос В. Лагранжу: что представлял собой социальный репортаж в «Советском Союзе»?

«Не любое явление, которое есть в окружающем мире, заслуживает того, чтобы о нем рассказывать. Социальная тема должна отвечать на вопросы: *зачем ты это снял, кому это интересно, для чего это делается?* Социальный репортаж (или очерк) подразумевал пропаганду советского образа жизни. Например, редакция дает тему “Бюджет семьи”. Показать нужно обязательно со знаком “плюс”. Допустим, семья врача из провинции. Заурядная районная поликлиника. Как все представить? Обыгрывалось подвижничество врача, его внимательное отношение к людям. Так раскры-

⁴⁸ Лагранж В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

вალაყ თემა. ღაკიე თამ მოღლი ბყე სყჟეყ? დეტყსიყ სად, შკოლა, ვუყ (ვ ზავისმოსი თთ ვოყრასა დეტეი), უვლეთენიყ სტარშიყ (ლყჟი, პროღული). ესეი ესეი მაშინა, ღუდა-ღო პო-ეხალი. დელალი “ვინეგრეტ”. ნო ესეი ვყ პროსტო თაკ, ბეყ ლობ-ვი, სნიმითე დოქტორა, ბეყ ფოტოღრაფიეთსოი სიმვოლიკი, პო-ღულიყ ზაურადნო. ნადო ბყლო დელათ ღოროშიე ღადრყ, ღო-ღორყე სპასლი ბყ თემუ. ა თო თენყ ნეპროსტო. ვყ ვრყვალეთეყ ვ ღიჟნყ სოვერშენნო ნეჟნაღომყ ლოდეი, პოსტოყნნო ს ნიმი ღოდიტე. ი თუტ ღაკ პოვეჟე. მოჟეტ ვოზნიღნუტ სიტუაციყ, ღო-ღოროყ ვყ დღეე ნე პლანიროვალე. იდეთე პო ულიყ, ი ვდრუტ ნეოჟიდანნა ვსტრეთა ს სოსედომ, ღოლღეოი, თბნიმალეთყ, ი პროვლყეთყ ღარაქტერ ღეროყ. ტრუდნა თემა.

პროსტე ბყლო სნყტ თემუ ნა ზავოდე. ნო ი თამ ბყლი თბრედ-დელენნე თრებოვანიყ. ნელყჟა ბყლო სნყტ პროსტო ზავოდ, ნადო ბყლო ნაიტი ღეროყ, ნაბღოდათ ზა ნიმ. ვ რეზულტათე ვ თერეთრე თნ, მოჟეტ ბყე, პოყვითყ ღრუპნყმ პლანომ თბინ-დვა რაჟა, თსალთნე ღადრყ პერედადუტ ატმოსფერუ, ღდე ვსე პროისღოდილო.

ს თბინი თსორონყ, პოღობნაყ სყემკა რეპორტაჟნაყ. ს დრუღი თსორონყ, ნეტ. ვყ პო პოღოღკამ რასღადყვალეთე თო, ღო რაბოტალ ნა თუტ თემუ. ღოტობყ პრიდუმათ სყჟეტნყმ ნა-ბორ, სიდიშყ პოროი ვ ᦒოსტინიყე დვა-ტრი დნყ ი დუმაეთყ, ღო ი ღაკ მოჟნო სნყტყ.

თბნაღდყ ი პოეღალ სნიმათ იჟევისკიყ ავტომობილნყმ ზავოდ. ზავოდ ვყუსუღალ ავტომობილი “მოსკვიჩ”. მნე ნადო ბყლო სნყტ მოღოდეჟყ. პოსმოტრელ პროიჟვოდსო – ზავოდ თბრ-ღომნყ. ფანტაჟირუყ, პოშელ ვ ᦒოროდ. უვიდევ ვყსტავკუ, ᦒდე ბყლ პრედსტავლენ ავტომობილ ბაღგი დღეე ეჟდყ პო ბეყდორო-ჟბუ, ი ვეყიღილყ ვ თუტ იდეო. ვყლსნილ, ღო დელალთ თეო ნა თბომ ზავოდე, ვ მოღოდეჟნომ ᦒონსტრუქტორსკომ ბურო. იჟუმითელნყმ თკაღალყ ᦒოლღექტივ, თვორეთსეიე რებყტა. ი ს ნიმი პოჟნაღოღილყ, ი მყ პოღრუჟილყ. შღლ რაბოტა ნად ფოტო-თერეთრემ. სროღ ᦒომანდიროვკი – ნედიე დვე, მოჟეტ, ბოღშე. ვრეთა ბყლო, ნო თნ ბყსტრო თაყლო. პრიდუმალ თოღდა ვოტ ღო. პოსღოღკუ ვსე თეი რებყტა თმელი ᦒოროშო რისოვათყ, ი პოპრო-სილ თბნუ დევუშკუ დელათ შარჟი ნა სოიყ ᦒოლღეი. ი თნა მნე თაკიე ნარისოვალა შარჟი! ი ვოტ პოღაკ თემყ უ ᦒლავნო-ღო რედაქტორა – რაღღოჟილყ ფოტოღრაფიეი, ა პოთომ რისუნკი. დუმაო, სეიღას ბუდეტ ვჟრყვ. ა თმუ თაკ პონრავილყ! ვყსელ

журнал: обложка и шесть полос. И рисунки были в публикации. Но надо же было такое придумать. Название очерка не помню, его мог дать и пишущий автор.

В середине 1960-х гг. мы с приятелем из отдела культуры снимали тему в роддоме. Та тема называлась “Мужской разговор”. Съёмки велись в “предбаннике” родильного дома, куда приходят отцы. Объездили весь Питер, чтобы найти пригодное помещение, чтобы снимать переживания отцов. Автор беседовал с ними, я снимал. Кто-то стоял с цветами, а букет держал как веник. Сцены, как выносят младенцев, у меня, по-моему, нет. Я придумал другой кадр, который был напечатан в журнале. На асфальте написали крупными буквами *P*, *L* и *T*. Глухая питерская осень, окна закрыты, мамы где-то на пятом этаже, выглядывают в окна. И вот муж ей пишет, как бы спрашивая: какой вес, температура и длина? Этот кадр был нужен. Я где-то видел подобную ситуацию, но для съёмок тогда она была невыразительна. Взял идею, и все получилось естественно.

Репортаж вышел, мы про него забыли. В 1974 г. приходит мой пишущий коллега и говорит: “Старик, а ведь нашим детишкам, которых мы никогда и не видели, сейчас по десять лет. Поехали в Питер, продолжим”. И мы поехали. Командировка была недели три. Неделю мы не выходили из номера – надо было их разыскать. Нашли практически всех. Очень были любопытные поиски. Мы знали-то только отцов. Контактных при первой съёмке не брали, не думали возвращаться к этой теме. Подняли на ноги милицию. Нам все помогали. Можно было снять отдельную тему “Поиск”.

Потом началась съёмка. Договорились в детском театре, им выдали бесплатные билеты. Все пришли, и отцы, и матери. Матери остались с детьми, а отцы сказали: “Мы спектакль смотреть не будем”. Они ушли и вернулись потом веселенькие.

Третий раз я снимал их на выпускном вечере, когда закончили десятый класс. Мысль журналистская работала. И снимать это было интересно»⁴⁹.

⁴⁹ Лагранж В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

Отступление 3.

Специфика серийных жанров советской фотожурналистики

Обратимся к книге Н. И. Ворона «Жанры фотожурналистики» (2012). **Фотозарисовку** он относит к информационным жанрам. Ее истоки – в ранней социальной фотографии. Через отдельный факт фотограф сообщает более общую информацию. Тематика: достижения и масштабы строительства. Содержание: отражение внешней, парадно-декоративной стороны. Фотозарисовка близка к фотозаметке: фиксирует локальный фрагмент реальности, но может сближаться с фотоочерком, когда в ней находят отражение несколько примет действительности. «Фотозарисовка – форма отображения одной или нескольких примет⁵⁰ современного мира. Это своего рода набросок с натуры... Фотозарисовка обозначает тему и, как правило, не обнаруживает публицистического осмысления материала»⁵¹. Жанру свойственны эмоциональность, использование языка образов. Фотозарисовка обходится без событийного повода (информационный повод при этом может быть), что не означает отсутствия оперативности. Н. И. Ворон выделяет *лирические фотозарисовки* с ярко выраженной эмоциональностью и *информационно-познавательные* фотозарисовки.

Фоторепортаж – информационный жанр, развернутое повествование о событии, сюжет в развитии с временной и пространственной определенностью. Авторская оценка в фоторепортаже может быть выражена сильнее или слабее. Н. И. Ворон выделяет два вида фоторепортажа: *хроникальный* (его отличает оперативность, новизна и детальный показ) и *интерпретирующий* (в нем сильно авторское начало).

Фотокорреспонденция, в отличие от фоторепортажа, не отображает ход события, а осмысливает сложившуюся ситуацию, фиксирует не единичный факт, а взаимосвязь фактов. Это первый из публицистических жанров. Важнейший признак фотокорреспонденции – интерпретация фактов, аналитическое начало. Наряду с текстовой частью в таких

⁵⁰ Примета – отличительный признак, по которому можно узнать кого-, что-л. *Особая п. Памятная п. Неуловимые приметы. Запоминающаяся п. П. времени.* – URL: <http://www.gramota.ru/slovari/dic/>

⁵¹ Ворон Н. И. Жанры фотожурналистики. – М.: Ф-т журн. МГУ, 2012. – С. 67.

материалах важен монтаж изображений. Факты становятся средством аргументации идеи и детализации темы. Один из приемов – сопоставление или противопоставление снимков. *Оперативная* фотокорреспонденция близка к фоторепортажу, но важен отбор фактов. В *обзорной* фотокорреспонденции важна временная привязка, «объектом отображения становится как бы само время, выраженное в материальных и духовных достижениях человека»⁵². Наконец, третья разновидность – *проблемная* фотокорреспонденция.

Фотоочерк отражает явление действительности в повествовательной форме, на основе рассказа об отдельном и частном фотожурналист сообщает об общем, характерном. Фотоочерк отличают: сюжетная линия, выражающая основную мысль автора (зачастую им придуманная), с завязкой, кульминацией и финалом; наличие главного кадра, который «держит» всю серию; образные решения в отражении действительности. Последним свойством может обладать и репортаж. Разновидности фотоочерка, выделенные Н. И. Вороном: *портретный* (в нем через образ отдельного человека говорится о явлении общественной жизни), *путевой* (в нем воплощается образ края, местности) и *проблемный* (отражающий социальную проблему).

Автор теории жанров отечественной фотожурналистики в частной беседе высказался убедительно и лаконично: «Жанры различаются сущностью и объемом содержания: что изображено и как. Репортаж – это событие, очерк – явление. Репортаж – основа фотожурналистики. Метод предполагает не только технические средства, но и мировоззрение автора»⁵³.

Вспоминая о своей работе в журнале, В. Лагранж иногда говорил о фоторепортаже, иногда – о фотоочерке, чаще – о теме. Тема в журнале «Советский Союз» обычно не привязывалась к событию, имевшему начало и конец, а касалась явлений, имевших социальную значимость. Наряду с репортажным методом съемки при необходимости использовался метод постановки. А в решении темы фотограф зачастую выбирал жанр фотоочерка.

⁵² Ворон Н. И. Жанры фотожурналистики. – С. 84.

⁵³ Ворон Н. И. Частная беседа // Из личного архива Л. Сёмовой.

О том, как происходила работа над темой (подготовка к съемке, съемочный процесс и отбор фотографий в серию), подробно пишет Ю. Королёв в книге «Съемка фотоочерка» (1959). Он приводит много примеров, большинство из которых взято из журнала «Советский Союз». В фотоочерке важно точное название. «Чужой ребенок» Н. Хорунжего понятен и без текста: комната в милиции, женщина, прижимающая малыша, папа, который учит его ходить, здоровый малыш на осмотре у врача. Фотоочерк Ю. Королёва «Новое в медицине» снят методом хроникальной фиксации, и идейно, и визуально больше напоминает фоторепортаж со своими событийными рамками. Крупный план: руки в резиновых перчатках держат некий прибор (из подписи узнаем – это сосудосшиватель); крупный план травмированной руки; средний план женщины с «собранный» рукой; средний план женщины на работе (подпись: «Больной возвращена трудоспособность»). Фотоочерк того же автора «Дом делается на заводе», напротив, отличают образные решения: улица новых домов, которые красиво отражаются в мокрой мостовой, с края кадра женщина с коляской как символ новой жизни; изготовление строительных блоков на заводе; продукция завода строительных деталей; сборка дома; и финальный кадр – счастливая девочка с кошкой на пороге дома, за ней мама с чемоданом в руке, на заднем плане с машины разгружаются вещи. Минимальным количеством кадров (их три) решен фотоочерк Ю. Багрянского «Кубачи». Общий вид горного аула «Кубачи», средний план старейшего художника аула, занимающегося чеканкой по металлу, предметы искусства (кубок, кинжал, сосуды разного назначения; подпись: «Вот чем славится этот аул»). Отдельные образные решения в кадрах Ю. Королёва «Тоня уходит в школу» (девочка, надевающая обувь, снята с бесконечным рядом аккуратно стоящих башмаков разного размера; вероятно, в материале речь шла о многодетной семье) и в кадре Ю. Чернышёва «Сын уснул» (крупный план папиных ног, крадущихся на цыпочках мимо колеса детской коляски).

К сожалению, на данный момент о реализации фотографической темы мы можем судить только по публикаци-

ям из архива журнала «Советский Союз» или СФ. Ни в том, ни в другом случае нельзя говорить о том, что мы видим полностью авторское решение. Фотограф ехал в командировку с пишущим автором. Вернувшись, черно-белые пленки проявлял сам, цветные отдавал в лабораторию. Делал отбор, печатал контрольные отпечатки 9 x 12 см. «Контрольки» наклеивались на конверты с негативами. Для показа на редколлегии две фотографии разрешалось напечатать 30 x 40 см, пять – 24 x 30 см, всего примерно 15 отпечатков. За счет формата выделялись основные кадры.

Раз в неделю проходила редколлегия. В кабинете главного редактора собирались руководители отделов, журналисты. Но все решал главный редактор. После того, как он утвердит тему, главный художник и ответственный секретарь решали, какой кадр пойдет в печать, каким форматом, как скадрировать. Могло выйти три-четыре кадра, могло выйти и несколько полос. Если группа фотографов ехала в Якутию, материал шел на половину журнала. Но если, условно, в журнале «Советский Союз» тема была представлена полностью, то в СФ из очерка (репортажа) могли «вырвать» два-три-четыре кадра и размер увеличить (уменьшить) по-своему. Плюс публикаций в СФ – фотографии сопровождал рассказ автора о своей работе (либо рассказ его коллеги), предельно конкретный, профессиональный и написанный хорошим литературным языком.

Виктор Резников в СФ опубликовал материал «Большая нефть Тюмени» о разработке месторождения на о. Самотлор. «Каждое утро вертолеты доставляют вглубь безлюдной болотистой равнины бригады строителей. Метр за метром они тянут к Самотлору лежневку – тракторный путь. В любую погоду выстаивают люди вахту за вахтой. <...> Растет стройка, растет и ее фотографическая биография»⁵⁴. Эмоционален и убедителен небольшой авторский текст, который сопровождают четыре фотографии: «Строительство лежневки» (снято с вертолета); «На Омском перерабатывающем заводе завершает свой путь тюменская нефть» (закатное небо, огни завода); «Дорога на

⁵⁴ Резников В. Большая нефть Тюмени // СФ. – 1971. – № 3. – С. 5.

Самотлор» (водитель самосвала, приоткрыв дверь кабины, оглядывается назад, машина в брызгах грязи и снега, а на дальнем плане видны четверо строителей); «Нефтяная артерия» делит кадр ровно пополам и стремительно уводит взгляд за горизонт. В будущее?

В 1970-х гг. В. Резников снимал большую тему о жизни и труде ученых Сибирского отделения АН СССР. Несколько кадров вошло в публикацию в СФ (1975, № 8). Одна из тем 1980-х гг. «Разум и творчество» о производстве робототехники снималась автором в трех местах, сюжеты съемки объединило содержание: труд как творчество. По признанию фотографа, он снимал *образ* науки (1986, № 1). Избегая крупных планов людей, показывал машины и механизмы как результат усилий многих и многих их создателей, как символ новых практических возможностей для еще большего количества современников: «Рукотворная феерия» (1989, № 1).

Рекламно-информационный репортаж **Анатолия Гаранина (1912–1990)** «Приглашение на ВДНХ» (1971, № 6) составляют несколько кадров: «ВДНХ вечером» (символ выставки с подсветкой и светящейся огнями перспективой); «Главный вход» (мощные ворота, толпа гуляющих, глубокая перспектива); «Павильон “Зерно”» (широкоугольный объектив: огромные снопы на первом плане и маленькие фигурки людей на втором); «Павильон “Космос”» (два кадра); «Круговая кинопанорама» (снята объективом «рыбий глаз»); «Лекция для экскурсантов»; «Фонтан “Дружба народов”» (непривычное кадрирование: на первом плане две руки от двух скульптур, на втором плане сквозь струи воды видна третья скульптура).

Репортаж о рабочей семье Дергачёвых в журнале «Советский Союз» фотограф назвал «Встреча на обочине» (1960, № 4). Он и познакомился с героями благодаря поломке машины. Этот кадр открывает репортаж. Затем – семейный обед. Герои живут в Черёмушках, в новом благоустроенном районе Москвы, в новой трехкомнатной квартире (об этом автор сообщает в тексте). Семья обычная, да не совсем. Шестеро детей. Трое старших сыновей уже работают, у всех – рабочие специальности. Еще один сын

учится в школе. Младшие, близнецы, мальчик и девочка, ходят в детский сад. Материал занимает семь полос. Сюжеты фотографий: глава семьи на заводе (он слесарь), близнецы помогают мыть посуду, старшие сыновья занимаются прыжками с трамплина; урок в школе, ремонт машины, домашняя уборка, мама с младшими у врача, делает покупки в магазине, родители в театре. В тексте рассказывается о работе и увлечениях каждого члена семьи, о том, что у них есть машина; отдельно описывается семейный бюджет.

Героём портретного фотоочерка «Сто забот Владимира Терещенко» в «Советском Союзе» (1963, № 8) стал колхозный киномеханик. Он живет в среднем, а не богатом колхозе Полтавской области. В тексте рассказывается о том, во сколько обошелся ему новый дом с паровым отоплением (3 000 руб.). На снимках он читает в клубе лекцию, везет кино в соседнее село, занимается с детьми в кружке юных киномехаников. Фотограф включает в очерк кадры полей и ферм как еще одну сферу интересов своего героя; и портреты односельчан с короткими пояснительными текстами об их производственных успехах.

В фотоочерке **Евгения Тиханова** «Ночь хирурга» пять кадров (1961, № 2). Три кадра сюжетно дублируют друг друга: хирург у постели больной, при этом один фотографически гораздо интереснее. Еще два кадра имеют сходный сюжет: хирург при свете настольной лампы погружен в чтение книги (в одном случае он снят в фас с сигаретой во рту, в другом случае – в профиль с сигаретой в руке), при этом снова один из кадров интереснее по свету и лаконичнее. Умножение вариантов не дало развития действия, но скорее всего такова именно и была мысль автора: вот она, вся ночь дежурства – проверит доктор больную, и за книгу, к другой больной, и снова к столу, и опять у постели; светает... уже утро?

Материал **Юрия Чернышёва** «Сережа Турурушкин – сын московского слесаря» в журнале «Советский Союз» занимает пять полос (1962, № 3). Автор строит рассказ в последовательности: утро, день, вечер. В нем два крупноплановых портрета (один из них с отцом) и различные жанровые ситуации из жизни героя дома и в детском саду. Фотоочерк

отражает эмоциональные состояния мальчика: заинтересованность, озабоченность, сосредоточенную задумчивость, легкую характерную хитринку.

Материал **Мая Начинкина (1926–2001)** со строительства железной дороги Тюмень–Сургут–Уренгой был опубликован в СФ (1976, № 11). Ставилась задача показать масштаб стройки, сопоставимой только с БАМом, и самоотверженный труд первопроходцев. Автор выстроил фотографии в зрительный ряд. Адресный план снят с вертолета: «Река Аган. Здесь пройдет трасса»; «Строится мост» в эффектном нижнем ракурсе, на фоне неба; «Укладка железнодорожного полотна» – в контровом свете, в динамике движения людей рельсовая конструкция представляется подобной космической ракете; «Дорогу строят с неба»: фото тоже снято с вертолета, в кадре другой вертолет, под ним на тросе груз, линия горизонта оптикой закругляется, пространство земли зрительно уменьшается (земля покорилась); лучшая бригада укладчиков снята в момент подлинного напряжения человеческих сил; кадр «На трассе Уренгой – Нижневартовск» снят с нижней точки, рельсы на первом плане занимают большую часть кадра, на дальнем плане краны и люди кажутся игрушечными; наконец, финальный кадр – «Буровая на о. Самотлор» снят опять с вертолета. Обычно две-три недели уходило у журналиста на предварительную подготовку: чтение специальной литературы, встречи со специалистами, продумывание кадров (М. Начинкин иногда кадроплан зарисовывал). «При работе над любой темой, – рассказывал фотограф, – я стремлюсь к тому, чтобы изобразительная форма большинства кадров как бы выкристаллизовывалась сама собой. Движение, развитие, жизнь вливаются в эти формы не потому, что придуман особый род пластики, манера фотографического повествования, а потому, что все лишнее, все ненужные детали заведомо исключаются из кадров. <...> Фотожурналист, по-моему, никогда не вправе утверждать, что он сделал все, что было в его силах»⁵⁵. С узнаваемой авторской манерой, резкими ракурсами, контрастами планов снят материал «Маршрут – Тюмень», опубликованный в СФ (1981, № 1).

⁵⁵ Начинкин М. Магистраль пройдет сквозь тайгу // СФ. – 1976. – № 11. – С. 13.

Излюбленные темы М. Начинкина – экстремальные ситуации жизни, когда человек лицом к лицу оказывается с ее суровой повседневностью. А отдых фотограф предпочитал в лесной глуши у речки или озера. Отсюда возникла тема экологии. Фотограф снял целую серию очерков и репортажей, посвященных теме «Человек и природа». Очерк «Город и биосфера» снимался в Киеве. Еще один материал – на реках Ярославской области (пишущий коллега назвал его «Месяц без рыбалки»). Третий материал – в г. Краматорске Донецкой области (1978). В результате ошибки в проектировании очистных сооружений дрожжевого завода река, снабжавшая город питьевой водой, оказалась загрязнена. На съемку было в тот раз всего четыре дня. Выезжали на места с инспекторами санэпиднадзора, со следователями, беседовали с людьми. В Москве с художником журнала «Советский Союз» развернули тему на полосах как репортаж, сохранив последовательность событий. Простота «хода» прекрасно передавала их хроникальную динамику и нравственную суть. «Тема защиты природы интересная для меня и чисто фотографически. Зачастую, приезжая на место работы, не обнаруживаешь никаких видимых “зацепок” для кадров, каждый приходится “изобретать”, создавая обобщенный образ события или явления. Обычно это дается мне очень трудно, требует огромной организационной работы. Но я всегда удовлетворен, если удается найти оригинальное решение, позволяющее обратиться не только к разуму читателя, но – и это очень важно – к сфере эмоциональной»⁵⁶.

«М. Начинкин придумывал очень интересные вещи. В Одессе, например, делал материал о тишине. Заставил убрать все машины с какой-то улицы, всех людей. Вечером, когда зажглись фонари, огромный, человек 500, оркестр шел по этой улице и играл. Или поехал с ледоколом “Ленин” по северному пути. Был кадр: стоит белый медведь, через него он снимает ледокол во льдах. “Май, как же он на тебя не напал?”. “Ты знаешь, старик, начали в воздух стрелять, он убежал...”. Потом кто-то случайно увидел на пленках, что медведь все время в одной позе. Человек не по-

⁵⁶ Начинкин М. На страже чистоты // СФ. – 1978. – № 8. – С. 17.

ленился: в Зоологическом музее под расписку взял чучело белого медведя, повез с собой на льдину, выставил, снегом забросал и снял [кадры из репортажа «Тяжелые льды» вошли в публикацию в № 5 СФ за 1984 г. без медведя; возможно, это была другая экспедиция. – Л.С.]

В кратере вулкана на вулканологов надел блестящие костюмы пожарных. Все смотрелось красиво. Такие фотографии шли на обложки»⁵⁷.

Еще один фотокор «Советского Союза» – **Юрий Багрянский**. Однажды «из-за границы пришло в редакцию журнала “Советский Союз” письмо с просьбой рассказать о человеке, представляющем науку советской Азии. Кроме этого письма – темы – у нас с Юрием в руках не было ничего. Предстояло выбрать географическую точку, отыскать героя очерка, найти журналистский ход... Не вдаваясь в детали, скажу, что нашего героя мы нашли в Алма-Ате. Это был ученый-гидрогеолог Слямхан Жапарханов. <...> Ученый прокладывает путь в неведомое – как выразить эту мысль образно в фотографии? <...> Очерк снимался, кадры ложились в тему. А обобщающего, объединяющего, “держашего” снимка не было. Ощущение незавершенности работы все время нагнетало напряжение: снимаем “гарнир”, а “мяса” нет. И вот вдруг – буквально вдруг – дорога, взбирающаяся на горную вершину Ультау, побежала вдоль ущелий с разбросанными в них там и сям снежными пятнами. Белое пятно! Вот он, символ: человек, пролагающий путь в науке, стирает белые пятна!»⁵⁸. В № 10 СФ за 1978 г. было опубликовано четыре кадра из очерка, среди них «Белое пятно» и портрет героя. Объективности ради следует сказать, что символическое значение кадра, о котором пишет автор статьи, выглядит несколько притяннуто. Скорее фотография воспринимается, как символ одиночества ученого.

«Безумно талантливый был фотограф **Александр Птицын (1933–1988)**. Когда в 1960 г. приезжал в Москву А. Картье-Брессон и ему показывали журнал, с ним единственным захотел познакомиться. К сожалению, в одной из командировок попал в автоаварию, выжил, но потерял

⁵⁷ Киврин С. Интервью. 2013 г. // Из личного архива Л. Сёмовой.

⁵⁸ Куписко В. Умение найти // СФ. – 1978. – № 10. – С. 28.

периферическое зрение. Его оставили в редакции снимать для сменных полос⁵⁹. Но вскоре жизнь его закончилась трагически.

Помните кадр “Рабочие руки, и в них отражается нефтяная вышка”? Это кадр Птицына. Он приехал из командировки в Тюмень, не было главного кадра, заповного, что очень важно в теме. Начала не было. Напротив редакции был гараж МХАТа [адрес редакции – ул. Москвина, 8 – Л.С.]. Шоферы всегда с грязными руками. Он придумал этот кадр. Грязные замасленные руки, в ладони налил разведенный зубной порошок (можно было и молоко использовать), снял. А потом впечатал вышку туда!»⁶⁰.

Материал «Сибирское созвездие» в журнале «Советский Союз» (1963, № 4) открывает разворотная фотография-символ: фары машин на зимней дороге сияют подобно звездам на ночном небе. Началось строительство Усть-Илимской ГЭС. Нелегко путь по тайге. Тему продолжают общий план зимовья и крупный план улыбающихся строителей, общий план монтажа электрокабелей и крупный план рук на чертеже. Материал занимает шесть полос.

В 1970 г. у А. Птицына прошла персональная фотовыставка в Югославии: 111 работ (итог семнадцатилетнего труда в журнале «Советский Союз») показали Закарпатье и Дальний Восток, Сибирь и Среднюю Азию.

В архиве фотожурналиста С. Киврина сохранилось несколько работ **Виктора Руйковича (1907–2003)**, самая ранняя из которых – «Арест басмача красноармейцами» (1924). Известная фотография – жанровый портрет А. Мальро, В. Мейерхольда и Б. Пастернака (1935). Кадр «К вершине» является не только визитной карточкой В. Руйковича, он стал символом силы человеческого духа, не иллюстрацией

⁵⁹ Сменные полосы были рассчитаны на читателей разных стран и имели разное наполнение, несколько страниц посвящались отношениям наших стран. Например, на «вьетнамских» полосах – жизнь вьетнамских студентов в Москве, культура, приезд делегаций, строительство предприятий силами СССР во Вьетнаме и т. д. Отправка журнала за рубеж нередко задерживалась на один-два месяца, пока переведут текст. Оперативные полосы, как и в других изданиях, были посвящены встречам Л. И. Брежнева на высшем уровне.

⁶⁰ Киврин С. Интервью. 2013 г. // Из личного архива Л. Сёмовой.

конкретного восхождения конкретной группы, а образом преодоления препятствия и достижения цели. Среди сохранившихся фотографий портреты С. Коненкова, Ю. Гагарина и П. Поповича, Х. Бидструпа и Э. Эренбурга. «Фотограф Виктор Руйкович, большой любитель женщин и галантный ухажер, доживший до 97 лет и работавший до конца, сотрудничал с немецким журналом “Фрайе вельт” (“Свободный мир”), выходившим в ГДР.

Однажды по заданию редакции он поехал в Эстонию, нашел там баню у озера, раздел девиц и снял красивый, очень целомудренный кадр: вечерний свет, деревья, избушечка на том берегу, девицы выходят из этого озера (со спины сняты). Во “Фрайе Вельт” дали разворот: “Эстония глазами Виктора Руйковича”. В репортаже еще заводские кадры были, старый Таллинн. Конец 1970-х гг.

“Дядя Витя”, как звали его коллеги, был счастлив. С радостью запечатал публикацию в конверт журнала “Советский Союз” и послал в ЦК партии Эстонии в отдел пропаганды, который его принимал: вот как я вас прославил. Приходит от них письмо: “Ваш корреспондент кроме женских голых тел ничего не увидел в нашей республике?”. Ему было тогда лет 75. Выгнали из редакции, но фотографы за него заступились, ему оставили кабинку. Кабинки – крошечные клетушки со столом и ванночками для проявки – были у всех фоторепортеров в подвале. Ни зарплаты, ни аппаратуры Руйковичу не оставили, он просто мог входить в журнал. Снимал для ССОДа. Позже его простили и взяли в сменные полосы, он снимал для них до конца дней»⁶¹.

Несколько отдельных фотографий В. Руйковича вошли в публикацию в № 6 СФ за 1983 г. Досадно то, что автор текста пишет об одних снимках, а зритель видит другие, а *те* не узнает уже никогда.

Владислав Киврин (1924–2003) после войны поступил на геологический факультет МГУ, но понял, что этот род деятельности не для него и пошел работать фотолаборантом на ВДНХ. Его отец был когда-то внештатным корреспондентом «Приволжской правды». На ВДНХ для

⁶¹ Киврин С. Интервью. 2013 г. // Из личного архива Л. Сёмовой.

экспозиций печаталось огромное количество фотографий гигантского размера. В 1953 г. журнал «Советский Союз» проводил конкурс лаборантов, и В. Киврин выиграл его. А через год стал фотокорреспондентом журнала. Это был типичный профессиональный путь. Многие фотографы начинали как лаборанты. Работа с оригиналами мастеров (А. Гаранина, Я. Халипа и др.) была настоящей учебой.

В 1991 г. в помещении редакции был пожар, весь фотоархив сгорел. Отдельные кадры сохранились дома. Среди них – известный кадр В. Киврина с баскетбольного матча между СССР и США в Лужниках. В СФ в рубрике «Мастера – любителям» (1971, № 9) фотограф рассказал об этой съемке. Его привлекла борьба соперников за верхний спорный мяч. Выбрал советского игрока, наиболее стремительного в прыжке. Заметил и американца, изящно выбрасывавшего левую руку. В. Киврин пишет о реакции и интуиции, необходимых фотожурналисту. Но кроме того спортивному фотографу необходимо доскональное знание специфики разных видов спорта, тех моментов, в которых может проявиться наивысшее напряжение сил спортсмена. Статью сопровождают пять кадров. Читатель таким образом может увидеть и оценить авторский выбор. Съемка проводилась «Зенитом-Е», фокусное расстояние 180 мм, диафрагма 3,5, выдержка 1/250 сек., пленка 250 ед.

В семейном архиве остались снимки В. Киврина четырехкратной олимпийской чемпионки О. Корбут, дважды абсолютной чемпионки мира по художественной гимнастике И. Дерюгиной, олимпийского чемпиона по легкой атлетике В. Брумеля, величайшего баскетболиста С. Белова, знаменитого тяжелоатлета Ю. Власова; Л. И. Брежнева в Хельсинки (1973) и Ф. Кастро в Москве; цветные портреты С. Рихтера и Ю. Гагарина с Г. Титовым, несколько кадров из Афганистана, отсканированный разворот журнала «Советский Союз» с материалом «Тревога». Открывает его портрет пожарного (средний план) на левой полосе; семь кадров на полосе справа (на одном из них – пожарная машина «в смазке», на другом – пожарные, поднимающиеся по лестнице над собравшейся толпой на последний этаж горящего здания). Есть в материале тот же сюжет, но снятый сверху.

Разнообразие новаторских приемов шестидесятнического видения находим практически у всех фотографов. У А. Малкина в «Советском Союзе» есть фотографии, снятые через стекло, приемы фотографии, нерезкие кадры в движении, съемка с нижней точки (1963, №№ 1, 7). В репортаже из Сибирского научного центра он использует отражения (СФ, 1969, № 4). Следующие примеры также взяты нами из журнала СФ.

Материал В. Лагранжа «Мальчишки» (1965, № 3) посвящен зимнему времяпровождению на свежем воздухе и построен на эмоциях и в крупных, и в общих планах. В некоторых изображениях использованы стилистика фотографии и контраст темных фигур и белого снега. В репортаже «Зачем приходят к судье» (1968, № 5) повествование естественным образом строится на эмоциональном состоянии героев, причем ощущается снова как на крупных, так и на общих планах. Внимание к человеческим переживаниям было чертой и кинематографа: психологии взаимоотношений мужчины и женщины были посвящены фильмы «Летят журавли» М. Калатозова (1957); «Девять дней одного года» М. Ромма (1961); «Короткие встречи» К. Муратовой (1967).

Детская непосредственность мальчишек дает сюжеты и М. Начинкину, но у него это «Сельские мальчишки» (1968, № 9), и дело происходит летом. Высокохудожественно смотрится материал М. Начинкина «Алгоритм творчества» (1965, № 6), посвященный кибернетике. Девушка аккуратно держит пинцетом микросхему. Микросхема в резкости, девушка на втором плане – в нерезкости (новаторский прием – «человек в расфокусе»). Крупный план сжатых кулаков на листках с расчетами показывает напряженное ожидание результата. В материале «Доктор холод» (1967, № 8) кадр снят сквозь запотевшее стекло. В материале «Земные дела жителей небесных гор» (1967, № 10) фотограф использует нижнюю точку съемки, съемку сквозь стекло, графику теней. У А. Птицына в материале о гимнастике выступление снято «в смазке», есть кадры, снятые с вертолета и сквозь траву на первом плане (1967, № 4; 1969, № 7).

Материалы разных авторов о жизни рабочих семей тематически и визуально напоминают серию «24 часа из жизни

московской рабочей семьи Филипповых» и выполняют ту же пропагандистскую функцию. Тема Л. Бергольцева «Бухгалтер Бычков на работе и дома» представлена семью снимками на развороте: среднего плана портрет на половину полосы сквозь стекло автомобиля, узкая панорама двора банка, где работает герой и пять небольших по размеру кадров организованного фоторепортажа: работа, библиотека, дача, музей, охота.

И «родченковские» ракурсы, и новаторские изобразительные приемы 1960-х гг. использовали все фотокорреспонденты. А в том, что касается художественного оформления, журнал все дальше отходил от традиций, заложенных лучшими оформителями и художниками 1930-х гг. Фото-монтаж как форма представления фотографической темы продолжал использоваться в журнале. В отличие от журнала «СССР на стройке» значительное место теперь занимал текст. За счет этого сократилось количество, а нередко и размер фотографий.

По мнению С. Киврина, с точки зрения дизайнера и полиграфии, журнал 1980-х гг. нельзя было считать удовлетворительным, тем более – хорошим, допускались ляпы и в содержании. Есть аудиозапись собрания, где С. Киврин выступает с критикой и делает анализ журнала. Но коллеги не слышали его. «Я хотел, чтобы журнал с таким пафосным названием стал настоящим, хорошим, красивым. А начинать надо было со страны...».

Сергей Киврин (род. в 1955 г.) – с конца 1970-х гг. корреспондент журналов «Советский Союз», «Спорт в СССР», специальный корреспондент «Нью-Йорк Таймс» и «Лос-Анжелес Таймс». Автор фотографий с тринадцати Олимпиад, последняя на сегодняшний день – Олимпиада в Сочи (2014). Победитель конкурса *WPP* в 1981 и 1983 гг. После окончания факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова (1978) четыре года был внештатным фотокорреспондентом, потом его взяли в штат (отец к тому времени ушел на пенсию). В конце 1980-х гг. С. Киврин снимал экономические и сельскохозяйственные темы, но постепенно полностью переключился на спорт.

«Не хотелось заниматься постановочной фотографией – жизнь заставляла. Нужно было делать суперкадры, де-

лать “конфету”. Есть ее было невозможно, но смотрелась она, как конфета.

Многие носили с собой одежду для рабочих: Крапивницкий носил с собой пиджак, клетчатые ковбойки, переодевал хлеборобов. Это в 1960–1970-е гг., по рассказам отца. В наше время уже нет. Использовались декоративные вещи. Лагранж поехал снимать ученых в НИИ. Надел на всех белые халаты. Сразу повеяло наукой, стали они значительными. Нашел светлую стену, белый ватман, положил на ватман яблоко, не цветное, а однотонное, положил калькулятор рядом. Свет из окна был. Расставил людей, и получился разворотный кадр [мы безошибочно узнали кадр «Яблоко Ньютона» в № 2 СФ за 1987 г. – Л.С.].

Инициатива в выборе темы поощрялась. Но придумать тему “Спорт в колхозе имени Свердлова в Молдавии” я сам не мог. Это спускалось сверху. В ЦК сказали, что нужно сделать материал о Молдавии. Связались с ЦК партии Молдавии, нам дали самые успешные колхозы. В передовом колхозе, сказали, спорт очень развит. Приезжаем: футбольное поле некошеное, сетки нет, естественно. И нет никакой спортивной жизни. Пришлось организовать. Из центра привезли майки, трусы, одели подставных людей, они делали вид, что играют в футбол.

Вернуться без съемки – остаться без денег. Очень простой рычаг. И позор. Приехать из командировки и ничего не снять – более унижительного состояния для фотографа нет. Поэтому организовывали»⁶².

Четыре кадра, показывающие подлинный накал спортивных эмоций, были опубликованы в СФ (1984, № 5). О работе спортивного фотокорреспондента и об историях некоторых спортивных снимков С. Киврин рассказал в статье «Спортивный фоторепортаж: на пути к вершинам» в сборнике «В мастерской фотожурналиста» (2011).

В 1984 г. было задание снять сюжет о том, как на Северном полюсе люди занимаются спортом. А люди работали на морозе по 18 часов в сутки. Всю неделю фотограф трудился с ними наравне, заливал трещины во льду, даже не доставая фотоаппарат. Но мысленно замечал, где и что

⁶² Киврин С. Интервью. 2013 г. // Из личного архива Л. Сёмовой.

можно снять. Только за два часа до прилета самолета он рассказал о своем задании. Кадр с шахматами организован на кухне, он стал главным.

Победу на *WPP* принес снимок, сделанный на чемпионате мира по тяжелой атлетике в Лилле, где фотограф, став сбоку, целенаправленно снимал неудачные попытки. С А. Карелиным у него сложились дружеские отношения, благодаря которым он смог в Греции сделать снимок «Зевс». Мотокросс однажды снимал из-под настила, с которого прыгали гонщики: колесо проносилось в 25 см от лица. Земли в кадре нет, только летящие мотоциклы. Кадр с бразильским волейболистом Жибой и россиянином С. Полтавским был снят методом постановки после пресс-конференции перед матчем звезд волейбола. По просьбе фотографа спортсмены спустились с ним в подвал, где были подходящей фактуры стены; сняли рубашки. Единственное упущение, по признанию С. Киврина: в суматохе он забыл снять с Жибы часы. Кадр чемпионки мира по синхронному плаванию О. Брусникиной с тремя медалями в руках снят по замыслу фотографа под водой в бассейне на Семеновской. В конце октября было пасмурно, вода была холодная (особенно для фотографа). Но спортсменка поняла задачу и помогла сделать красивый кадр. С. Киврин неустанно повторяет о необходимости быть внимательным к фону. Несколько кадров изобразительно сделаны за счет использования теней и отражений (тени велосипедистов на треке в Крылатском, тень В. Вильямс на корте, отражение хоккеиста в стекле над бортиком на новом поле на Ходынке). Полтора часа ушло у фотографа на ожидание кадра с подпрыгнувшим теннисистом на Уимблдоне. Помог контровой свет. Светом и мастерством фотографа там же во время прощального матча Б. Беккера с П. Самprasом сделан снимок с символически библейским небом.

В нашем распоряжении был, к сожалению, не весь архив журнала «Советский Союз», а только небольшое количество избранных номеров. Но и по ним можно судить о том, что визуально журнал проигрывал своему предшественнику: фотографии малого размера смотрятся менее эффектно; монтаж изображений в узкую вертикальную

или горизонтальную полосу производит впечатление монотонности, несмотря на разнообразие сюжетов. Темы, к которым обращался журнал, стали менее грандиозными, герои – тоже попроще. Текст убеждал западного читателя в преимуществах советского образа жизни и социальных перспективах среднего класса. Фотографии старались убедить в том же. И все же лучшие из лучших фотокорреспондентов, работавшие в издании, для решения социальных тем использовали весь диапазон новаторских художественных приемов, все возможное разнообразие визуального отражения мира.

§ 3. Серийные жанры фотожурналистики в журнале «Огонек»

Журнал «Огонек»

В 1899–1918 гг. журнал «Огонек» выходил в Санкт-Петербурге – Петрограде в качестве еженедельного литературно-художественного приложения к газете «Биржевые ведомости». В 1923 г. выпуск журнала «Огонек» был возобновлен в Москве по инициативе М. Кольцова, он же был первым главным редактором.

До 1945 г. выходило 36 номеров в год. Выпускало журнал Журнально-газетное объединение, основанное М. Кольцовым и закрытое после его ареста. Затем еженедельный общественно-политический и литературно-художественный журнал выпускало издательство «Правда». Начиная с 1945 г. выходило 52 номера в год.

С 1945 по 1953 гг. главным редактором «Огонька» был А. А. Сурков⁶³, впоследствии ставший ректором Литературного института имени Горького, с 1962 г. – главным редактором «Краткой литературной энциклопедии» и членом редколлегии «Библиотеки поэта». В 1953–1986 гг. главным редактором

⁶³ Сурков, Алексей Александрович (1899–1983) – поэт, журналист и общественный деятель.

был А. В. Сафронов⁶⁴, которого современники считали «последовательным сталинистом». Отделом иллюстраций руководили до 1964 г. С. О. Фридлянд, в 1964–1986 гг. – Д. Н. Бальтерманц (1912–1990), в 1986–1998 гг. – Г. В. Копосов (1938–1998).

Семён Осипович Фридлянд (1905–1964)

19-летним юношей С. Фридлянд пришел в только что открывшийся журнал «Огонек», который редактировал его двоюродный брат М. Кольцов (другой двоюродный брат – карикатурист Б. Ефимов). Способности к фотографии проявились сразу же. С. Фридлянд стал одним из ведущих фоторепортеров 1920–1930-х гг. В послевоенные годы в его творчестве во многом сохранились тематика и стилистика ранней советской фотожурналистики. Он – мастер постановки портретов, индивидуальных и групповых, репортажных кадров и жанровых сцен.

Как руководитель фотослужбы Фридлянд прекрасно чувствовал и новые веяния: «Для современной художественной фотографии, и особенно для той ее части, где она смыкается с образной публицистикой, становится уже нетипичной завершенная гладкость “открыточной”, локально ограниченной композиции. Композиция закругленная, законченная со всех сторон отгораживает сюжет изображения от окружающего мира. При этом неизбежно вкрадывается некоторая доля искусственности...»⁶⁵. Незамкнутая композиция становится еще одной из новаторских тенденций 1960-х гг.

«Фридлянд был Наставником с большой буквы. Двумя его главными заповедями были: “Не видишь кадра, не нажимай на кнопку” и “Если сделаешь быстро, но плохо, никто не вспомнит, что ты сделал быстро, а запомнят, что плохо. И наоборот – если долго, но хорошо, запомнят последнее”»⁶⁶. В качестве руководителя отдела, как когда-

⁶⁴ Сафронов, Анатолий Владимирович (1911–1990) – писатель и драматург.

⁶⁵ Фридлянд С. Цит. по: Шерстенников Л. Остались за кадром. – М.: Музей органической культуры, 2013. – С. 108.

⁶⁶ Кривонос Ю. Семен Фридлянд. – URL: <http://www.sem40.ru/famous2/m1050.shtml>. (дата обращения: 30.05.2014).

то М. Кольцов, Фридлянд находил и привлекал в журнал талантливых и обладающих потенциалом фотографов.

«Огонек» в 1950-е гг.

В 1950-е гг. обложки журнала представляли собой картины или фотографии, напоминающие картины (таков был стиль обработки фотоизображений в 1930-х гг.), тонированные синим или коричневым цветами. Фотографии внутри номеров были черно-белыми либо тонированными. На полосе размещалось от одного до четырех фото, кроме того, были полосные кадры. Рисунки использовались в качестве иллюстраций к литературным произведениям или представляли собой карикатуры. В конце номеров одну полосу занимала реклама (черной икры, зеленого горошка, витаминов, мороженого, позже – реклама услуг, например, сберкассы).

Первые цветные фотографии появлялись в журнале еще во второй половине 1940-х гг. Цветными были вкладки с репродукциями картин, кадрами из художественных фильмов, фруктами. Они занимали от двух до четырех полос. В № 34 за 1950 г. появилась первая цветная вкладка с фотографиями Никитского ботанического сада. В № 38 на двух страницах были напечатаны пять цветных видов Кисловодска, Железноводска и Пятигорска (фото Н. Петрова). На четырех страницах виды Волги, из пяти изображений – четыре цветные и одно черно-белое (фото О. Кнорринга). В № 1 за 1954 г. снова большая цветная вкладка из Ботанического сада (фото Г. Санько). Фотографии представляли собой фотофиксацию цветов и уголков сада. Единичные цветные фотографии встречались в журнале и ранее, цвет использовался в них для создания ощущения значительности происходящего или праздничности.

Выходили номера, посвященные отдельным странам социализма и специальным темам. В этом случае значительная часть материалов оказывалась привязана к теме; теме были посвящены и обложки, и большая часть иллюстраций. Так, № 28 за 1954 г. посвящен Чехову, № 31 – ВДНХ. В нем впервые опубликовано несколько изображе-

ний Хрущёва, посетившего выставку. Политический репортаж утвердился на первых страницах «Огонька» с середины 1956 г.: в №№ 24 и 26 фотографии Д. Бальтерманца о визите И. Б. Тито в Москву и его приеме Н. С. Хрущёвым, в № 30 – о приеме Хрущёвым делегации из ГДР. Тогда же начали публиковаться репортажи из-за рубежа. В репортаже Д. Бальтерманца из Швеции три цветных кадра: вид на Стокгольм с высокого этажа ресторана, фрагмент цветочного базара и продавец воздушных шаров на улице (люди сняты со спины). В нейтральной фотоинформации читатель не видел разницы между жизнью социалистической и капиталистической столиц (1956, № 15).

В трех номерах содержалась информация о событиях в Венгрии. В № 47 материал называется «Венгрия возвращается к мирной жизни», в нем четыре фотографии: две показывают улицы Будапешта 12 ноября (прохожие со спины, никаких разрушений); на третьей «Жители Будапешта покупают хлеб во вновь открытых магазинах», на четвертой – отгрузка гуманитарной помощи в Венгрию (фото В. Маевского). В № 49 репортаж из шести кадров называется еще скромнее: «На улицах Будапешта» (фото А. Новикова). Кадры называются: «У проходной Чепельского комбината», «В городе работает метро», «Продают газеты», «Торговля овощами на будапештском рынке» «На автобусной остановке», «Начались работы по ремонту зданий»; в последнем снимке показаны небольшие локальные разрушения на улице.

В этом же номере – репортаж «Египет в эти дни» (фото Н. Драчинского): две фотографии беженцев, одна – английские оккупанты в Порт-Саиде, англо-французские самолеты над Каиром, бой армии освобождения, египетские добровольцы, боевая подготовка студентов и служащих, портреты бойцов освобождения.

В № 50 – материал «Венгрия набирает силы». В трех фото новый кирпич на улице, переезд в новую квартиру, новые оконные рамы.

Другая тематика фотографий «Огонька» соответствовала тематике всего массива советской фотографии: успехи промышленности и сельского хозяйства, масштабы строи-

тельства и героика труда. В середине десятилетия появились материалы о жизни студентов, театральной жизни, физкультуре и спорте, регулярно публиковались репродукции с художественных выставок; с 1959 г. – рубрика «Век космоса». Постоянно освещались темы интернационализма и дружбы.

В решении и промышленной, и сельскохозяйственной темы зачастую использовались однотипные композиционные приемы: вторую полосу нередко занимал снимок заводского цеха; вид сверху показывал производственные мощности, присутствовавшие в кадре фигурки людей подчеркивали грандиозность техники. Кроме гиперболизации оборудования использовалась ритмическая множественность объектов – приемы советской фотожурналистики 1930-х гг. С. Фридланд в индустриальной съемке использовал контровой свет, тем самым поэтизируя традиционные сюжеты. В отражении тем сельского хозяйства ритм использовался тоже, но если в промышленности господствовала техника, то в сельском хозяйстве на первом плане были множественные плоды урожая, на втором – крестьянин, производитель, рачительный хозяин земли.

В изображении человека вырабатывались визуальные штампы. Герой труда изображался либо со взглядом в объектив и с широкой улыбкой, либо со взглядом, устремленным в будущее, либо со взглядом, сосредоточенным на производимой работе (вариант – герой у станка). Люди на портретах-плакатах «ожили» только к концу десятилетия. Подлинно репортажные портреты создавали тогда С. Фридланд, А. Узлян. Но наряду с динамикой поз и жестов, живостью эмоций со страниц журнала не уходила монументальная статика постановочных производственных портретов.

Несколько раз встречаются портреты строителей, снятых на верхнем этаже стройки на фоне вновь возведенных зданий (фото С. Фридланда, Е. Умнова, Н. Маторина). В первом случае участники съемки принужденно замерли, во втором у одного из них появляется сдержанная эмоция, и только в третьем случае фотограф сознательно оживляет традиционно статичную композицию наклоном линии

горизонта, позой и живой мимикой молодого строителя (1952, №№ 26, 52; 1959, № 6). Темы психологии решались исключительно через взаимоотношения на производстве, «Огонек» многократно обращался к теме наставничества (фото Я. Рюмкина «На заводе ЗВИ», С. Фридлянда «На Пензенском часовом заводе», Я. Халипа «В киевском ремесленном училище полиграфистов»: 1952, № 4; 1954, №№ 4, 11).

В «непроизводственных» сценах повторяющиеся сюжеты: герои, читающие «Правду» и просто читающие (фото А. Гостева, Г. Зельмы: 1950, № 7; 1952, № 35). В групповых портретах членов семьи либо агитатора и избирателей нередко располагали в тесном кругу за столом (фото С. Фридлянда, Н. Козловского: 1950, № 51; 1954, № 19). Такие фотографии оказывались подчеркнута картинны. Эмоции изображенных людей не отличались разнообразием: это выражение радости и счастья либо озабоченности своим делом, характерные и для одиночных, и для групповых портретов, и для школьников, и для рабочих, для представителей любой республики.

В традициях 1930-х гг. оставался когда-то новый герой – массы. Это касалось как единичных изображений объединенных событием или действием людей, так и серий фотографий. В очерке «Наш адрес: улица Свободы» (фото Д. Бальтерманца) рассказывается о нескольких семьях сразу (1959, № 1). В материале «Они добывают солнце» (фото Я. Рюмкина) – о членах бригады нефтяников (1959, № 4). В статье «Они сидели рядом» (фото Д. Бальтерманца) – о том, как сложилась судьба нескольких выпускников Ереванского медицинского института (1959, № 19).

Исключительно динамичны кадры кульминационных моментов волейбола М. Боташёва и А. Бочинина. Бочинин использует наклон линии горизонта, верхнюю и нижнюю точки съемки, непривычное кадрирование: оставляет за кадром то верхнюю часть тела велосипедиста, то его ноги; в четырех кадрах об открытии в Москве стадиона «Энтузиаст» разнообразны и изобразительные решения, и смысловое наполнение (1954, № 9; 1956, № 32; 1959, № 27).

Формат еженедельного иллюстрированного журнала позволял использовать не только одиночные фотоиллюстрации, но и серии фотографий. Именно серийные жанры фотожурналистики представляют особый интерес для исследования: тематические направления, в рамках которых раскрывается содержание отдельных серий; сюжеты снимков, подтверждающие содержание; монтаж и расположение фотографий, служащие выражению авторских мыслей; изобразительно-выразительные средства, используемые автором в каждом отдельном случае. При анализе архива журнала «Огонек» мы нашли подтверждение мнению А. С. Вартанова, писавшего, что «в теории и практике журналистики существует устойчивое понятие информационных и аналитических жанров, разделенных прежде всего по границе, проходящей через авторскую оценку сообщаемых фактов. Характерно, что в визуальных разновидностях журналистики – в фото-, кино- и тележурналистике – деление на информационные и аналитические жанры оказывается гораздо более затруднительным, нежели в вербальных. Дело в том, что в отличие от слова, в изображении весьма непросто отделить информацию от анализа, факт от оценки, сообщение от интерпретации. Тут необходимы какие-то иные, новые по сравнению со словесной культурой подходы и критерии»⁶⁷. Наш отбор и классификация, следовательно, носят субъективный характер.

Серийные жанры в «Огоньке» 1950-х гг.

Лирические фотозарисовки в журнале «Огонек» разнообразны сюжетно и визуально. В работе «Иссык-Куль» И. Тункеля (1952, № 40) отдельные поэтические фотозарисовки природы, рыбаки на промысле, пасущийся табун лошадей, поля опытной станции Всесоюзного института лекарственных и ароматических растений, купающиеся дети, верховой охотник с беркутом на руке. «Магазин звуков» С. Фридлянда (1954, № 52) показывает эмоции посе-

⁶⁷ Вартанов А. С. От фото до видео. Образ в искусствах XX века. – М.: Искусство, 1996. – С. 58.

тителей музыкального магазина. Такие серии становились знаками новой, мирной жизни.

Информационно-познавательную фотозарисовку представляет собой материал «Человек – человеку» И. Тункеля (1959, № 17) – о производстве вакцины против полиомиелита. *Информационно-рекламными фотозарисовками* мы назвали такие, которые выполняли определенно рекламную функцию: серия «В субботу и воскресенье» В. Тарасевича (1959, № 5) демонстрирует возможности проведения досуга в узаконенный второй выходной.

Одной из социальных проблем в послевоенное время был недостаток жилья: люди ютились в бараках и коммунальных квартирах. Предстояло как можно быстрее обеспечить народ жильем, сделав строительство не только интенсивным, но и недорогим. Фоторепортаж М. Бугаевой «Утро новой Каховки» (1952, № 20) открывает кадр улицы новых домов. На другом – счастливая молодая мать с двумя сынишками выглядывают в окно. Таким образом, первый кадр раскрывает в названии слово «новой», второй символизирует слово «утро». Далее следует постановочный кадр двух архитекторов, разглядывающих чертеж; два кадра с подъемными кранами иллюстрируют текст о доставке стройматериалов, один – о доставке новых грузовых автомобилей. Фоторепортаж не является событийным (не привязан к событию), не имеет начала и конца (вернее, начинается с конца – прием, свойственный литературе). В то же время в «проекции назад» ощутима авторская оценка. Такого рода фоторепортаж является *интерпретирующим*. Темой его явились успехи послевоенной промышленности и строительства, содержанием – решение жилищной проблемы в конкретном месте; о сюжетах, составивших серию, мы говорили выше. Изобразительные средства для выражения смысла произведения в начале 1950-х гг. еще не отличались тем разнообразием, которое станет очевидным десятилетие спустя.

Репортаж, содержание которого определяется достижениями той или иной отрасли индустрии, мы называем *индустриальным*. Термин возник в период первой пятилетки, когда главным содержанием документалистики стала

индустриализация всей страны. Примером могут служить материалы Д. Бальтерманца «Перед подъемом флага» о строительстве Волго-Донского канала и «Маяк пяти морей» – о его открытии (1952, №№ 23, 31). О событии читатель узнает из текста, фотографии же показывают мощь гидротехнических сооружений. Несколько индустриальных фоторепортажей последовательностью развития сюжета приближаются к фотоочерку. В работе Я. Берлинера «Хлебозавод-автомат» (1952, № 11) всего четыре кадра: замес теста, конвейер с готовыми буханками, упаковка батончиков, машины с надписью «Хлеб». Материал Д. Бальтерманца «Здесь рождается “Правда”» (1954, № 44) сюжетно и монтажно напоминает «Репортаж о газете» А. Родченко (1929). Так же показан технологический процесс выпуска газеты, в финале возникают хорошо знакомые грузовики, готовые на сей раз к отправке свежей прессы.

Для подъема послевоенной экономики необходимо было решение топливной проблемы. Материал «Обжитая пустыня» С. Фридлянда отнесем к *обзорной фотокорреспонденции* (1954, № 44). По сыпучим бесплодным пескам западной Туркмении едут вездеходы и идут люди, верблюды мирно соседствуют с машиной геофизиков. Нашли геофизики нефть, и вот уже в центре пустыни возведены нефтяные вышки, построен город Небит-Даг, засажен деревьями, а в городских квартирах есть даже газовые колонки. Сюжетным строением, образными решениями эта тема близка к фотоочерку, но четыре последних кадра, на наш взгляд, лишь иллюстрируют моменты строительства и озеленения, не углубляя, а расширяя тему. О строительстве Братской ГЭС рассказывает материал Ю. Кривоносова «Сердце Ангары» (1959, № 15).

Фотографическая реализация темы освоения целинных земель выполняла одну из главных пропагандистских задач. За счет распашки целины планировалось достичь такого производства зерна, чтобы экспортировать его за границу. Этого не получилось, но определенный подъем земледелия был достигнут. Фотоочерк И. Тункеля «Целина обжитая» (1956, № 45) открывает кадр-символ: птицы взлетают над крышей дома. Так молодые люди покидают

родительский кров. Мать кормит ребенка грудью. Парень и девушка отправляют телеграмму. Женщины заняты заготовкой квашеной капусты. Девушка-штукатур гордо стоит на пороге собственного дома. Ранним утром по улице идет стадо коров. Дети, обнимающие глобус, сняты сквозь стекло окна, залитое дождем. Глобус в данном контексте прочитывается тоже как символ.

Но не только зерно давала казахстанская степь: в ней были найдены огромные запасы железной руды. В очерке В. Тарасевича «Клад Сарбая», опубликованном в СФ, говорится о строительстве Соколовско-Сарбайского горно-обогатительного комбината (1959, № 12). Автор показывает мощь техники и силу человеческого духа, реальные достижения и видимые перспективы. На первом плане в это время – мощь техники и ее возможности.

Одним из первых найденных нами примеров *фото-очерка* в «Огоньке» 1950-х гг. стал материал «Хлеб с целины» Н. Ананьева (1954, № 43). Прибыл состав с зерном из Кустанайской области. На следующем кадре – целая река пшеницы. Станки, производящие муку, фасовочный цех, проба хлеба. Наконец, семья за столом с разукрашенным пирогом. Сюжетостроение сближает этот материал с рассмотренным ранее – «Хлебозавод-автомат». Постановочные кадры выглядят несколько статично и надуманно, однако налицо попытка обобщения и создания образа-символа хлеба.

Фотоочерк «Газ Бухары» С. Фридлянда (1959, № 35) начинается адресным планом поселка. Бригада буровиков движется против колючего песчаного ветра, гигантские трубы привезли на строительство, крупный план оператора газовой скважины – образ человека труда, и вот трасса газопровода уходит за горизонт кадра – в будущее.

Многие темы журналистских материалов этого периода были заданы деятельностью ВЦСПС. Профсоюзами был проведен ряд мер по улучшению положения в социальной сфере. Средства массовой информации делали акцент на заботе партии и государства о людях. В материале Д. Бальтерманца «Мещерская новь» (1959, № 5) об одном из подмосковных колхозов некоторые изображения имеют идентичное смысловое наполнение. При этом по-своему мастерски

фотограф выстраивает многоплановые композиции и каждый план наполняет содержанием. Материал «Так живут в “Сеятеле”» А. Узляна и Г. Зозули (1959, № 28) рекламирует высокоэффективное колхозное производство, собственный хлебный, колбасный и молочный завод, чистые улицы с новыми домами, детский сад, колхозную столовую с белыми скатертями, заботу о пенсионерах, возможности научного роста на селе.

Все трудящиеся до 30-летнего возраста должны были иметь среднее образование. Открывались вечерние школы, заочные отделения техникумов и вузов. В нескольких материалах рассказывается о жизни учащихся. Фотосерии «Суворовцы» Н. Козловского и Л. Галинского, «Здесь живет молодежь» А. Гостева еще полны демонстративной красоты: аккуратно застеленные кровати, белые скатерти, культурный досуг. Фотоочерк Д. Ухтомского «Здесь живут, здесь учатся» и выбранными сюжетами, и эмоциями, и образностью заметно отличается от названных выше. Сюжеты восьми кадров о новой школе-интернате похожи, но отличает их естественность и непосредственность. Так постепенно к концу десятилетия фотографы меняли язык фотографии, все более отдавая предпочтение действительно репортажному методу съемки, уходя от парадности показа к подлинным чувствам (1950, №№ 4, 41; 1959, № 24).

В 1956 г. был принят «Закон о государственных пенсиях». Фотозарисовка Д. Бальтерманца, А. Новикова, Г. Санько «Великая забота о народе» (1956, № 20) показывает разных людей, которые заинтересованно знакомятся с текстом Закона.

Особенности фотожурналистики в журнале «Огонек» в 1960–1970-е гг.

Значительную часть контента журнала «Огонек» в 1960-е гг. составляют фотографии – как единичные фотоиллюстрации, так и многокадровые материалы, сопровождающие литературный текст и при этом зачастую раскрывающие тему самостоятельно. Визуально выразительны работы Д. Бальтерманца, И. Тункеля, М. Савина,

А. Бочинина, В. Тарасевича, Г. Копосова. Однако к концу десятилетия количество фотосерий заметно сокращается. Если в архиве 1961 г. нами для анализа были выбраны 47 серий, то в 1968 г. – всего 19. В 1964 г. наблюдается пик активного использования серийных жанров: в журнале печаталось от трех до пяти тем в номере.

На XXI съезде КПСС (1959) был сделан вывод о полной и окончательной победе социализма в СССР и начале строительства коммунизма. Лозунг пропаганды начала 1960-х гг. «Трудиться и жить по-коммунистически» поддерживался тезисом о неуклонном повышении благосостояния советских людей. В силу этого в фотожурналистике одно из центральных мест занял рядовой человек – отличный труженик: «хозяин сверхотличного участка» Северной железной дороги в серии О. Кнорринга «По путям и полустанкам»; машинист, газовщик, семья сельских врачей в сериях А. Узляна «Машинист», «Судьбою счастлив такую», «Всегда благодарю» (1961, №№ 2, 21, 41; 1964, № 34).

1960-е гг. стали новым этапом НТР, и темы науки были, естественно, в центре внимания фотожурналистов, причем важны были не сами по себе достижения человеческой мысли, а те изменения, которые их реализация могла принести в экономику страны и в жизнь отдельных людей. Фотографы старались снимать своих героев в непринужденной обстановке, с подлинными эмоциями, предпочтение отдавалось репортажному методу съемки. Таковы серии Д. Бальтерманца «Правофланговый кибернетики» (об академике Берге), Б. Кузьмина «Щедрость» (об академике Кнунянце), портрет академика Лаврентьева с внуком в серии Ю. Кривоносова «Академ-Сибирь» (1964, №№ 10, 28; 1966, № 6).

Освоение космоса имело огромное значение для подъема национальной гордости советского народа. В «Огоньке» вышел репортаж о приветствии первого космонавта на Красной площади, приеме в его честь в Кремле. На групповом снимке Ю. Гагарин с супругой сидят между Н. С. Хрущёвым и Л. И. Брежневым. В следующий раз руководители страны так же окружают семью Г. Титова (1961, №№ 17, 33).

В фотожурналистике оставался и такой герой, как массы, например, в материалах Н. Козловского «Шахтерская слава лежит глубоко», А. Узяна «Пятнадцать сердец и одно» (о докторах), А. Ухтомского «Сестры» (1961, № 35; 1961, №№ 14, 20).

К сельскохозяйственной тематике неоднократно обращался Б. Кузьмин: посевная в Туркмении, строительство Северо-Крымского канала, сбор урожая в Молдавии; высокотехнологичное производство в украинском колхозе показал Н. Козловский (1962, №№ 17, 23, 43).

Профсоюзы пропагандировали систематические занятия физкультурой и спортом. Эта тема нашла отражение в фотографии Е. Умнова «Лыжня зовет». Открывались спортивные школы, в том числе детские и юношеские. Фотоочерк А. Бочинина «Мартовский лед» рассказывает о пути трех девочек в большой спорт. Фотографу помогло то, что он снимал их в детстве, в 1955 г., и снял спустя шесть лет, когда они стали известными фигуристками. Другие материалы фотографа – о плавательном бассейне Центрального спортивного клуба армии, о секции художественной гимнастики ДСШ «Крылья Советов», жизни на дворовой хоккейной площадке, детской баскетбольной школе г. Тольятти (1961, № 10; 1962, №№ 11, 36; 1966, №№ 1, 45).

В 1957 г. в подчинение профсоюзов были переданы санатории и дома отдыха. Зимнему отдыху в пос. Терскол посвящена фотозарисовка А. Бочинина (1966, № 19). В 1960 г. при ВЦСПС был создан Центральный совет по туризму. Началось строительство туристических баз, кемпингов и др. Туристическому движению посвящен кадр Г. Копосова «Туристическими тропами. Карельский перешеек», репортаж Л. Бородулина с Селигера (1964, № 20; 1966, № 19).

До снятия Н. С. Хрущёва со всех постов в октябре 1964 г. первые страницы «Огонька» занимала политическая хроника: визиты лидера государства и важнейшие государственные события, имевшие международное значение. Официальная хроника наступившего периода правления Л. И. Брежнева до конца десятилетия представляла лидера достаточно скромно, его образ в это время не доминиро-

вал: вот он выступает с отчетным докладом на XXIII съезде КПСС (1966, № 14). В репортаже о параде 7 ноября главным изобразительным акцентом становится мощь ракетной техники, а лидеры государства на трибуне Мавзолея показаны на узком панорамном кадре по верху разворота (1966, № 46). Позже визиты и приемы Л. И. Брежнева показываются подробнее и шире.

События в Чехословакии, как в свое время события в Венгрии, освещались под определенным углом – как братская помощь в преодолении внутреннего кризиса. Под заголовком «Бурные дни Праги» (1968, № 37) опубликовано три фотографии: советский офицер с девочкой на руках – символ воина-освободителя; отдыхающие на набережной Влтавы и «Дискуссия у танка» – пара десятков людей, окруживших советский танк, на котором сидят бойцы. В № 40 под заголовком «Вспомните, люди, войну» опубликованы фотографии периода освобождения Праги, уже знакомый сюжет 1945 г.: портрет воина с ребенком на руках дан рядом с современной фотографией генерала Мартиросяна и его выросшей подопечной.

Женская фотожурналистика в «Огоньке»

Галина Захаровна Санько (1909–1981) в годы Великой Отечественной войны была фронтовым корреспондентом, а в мирное время – фотокорреспондентом «Огонька». **Римма Константиновна Лихач (1923–2004)** работала в «Огоньке» в отделе писем и училась в кружке фотолюбителей при журнале, где занятия проводил С. Фридлянд. Из первой же командировки привезла готовый фотоочерк. Л. Шерстенников в книге «Остались за кадром» (2013) называет ее «королевой момента» и детской темы. Материал Р. Лихач «Растет при доме сад» (1961, № 10) целиком построен на жанровой съемке и эмоциях детей. Фотозарисовка Г. Санько «Балконы, балконы» (1961, № 39) показывает разнообразное использование внешнего пространства квартир: это и развлечение для кошек и собак, и свежий воздух для стариков и младенцев, и место хранения овощей и туристического снаряжения. «С любовью к человечеству» – фотоочерк Р. Лихач об

учительнице (1961, № 43). Его составляют три кадра: крупно-плановый портрет героини, ее разговор с ученицей в классе и сцена с семьей за чайным столом. Мощными темпами продолжалось строительство жилья, детских учреждений, школ, больниц и т. д. Фотоочерк Р. Лихач «С новосельем» (1961, № 52) отражает тенденцию времени и показывает разгрузку мебели, вид на новостройку через чемоданы на первом плане и семью на балконе на втором. Это главный кадр-символ, он выделен и размером, и смыслом. Конкретная семья уже получила новое жилье, но вскоре многие другие тоже получают отдельные квартиры. Широко распахнуты окна и двери, члены семьи в радостном возбуждении. Отец вешает люстру. Дела переделаны – и мать берет гитару. Вот и вечер долгого дня: малыша купают в ванне. «Это про нас» – фоторассказ Р. Лихач о семье с тремя детьми из Днепропетровска (1962, № 10). Дети в саду, с мамой, с бабушкой, с отцом – все кадры разнообразны по эмоциональным состояниям не только детей, но и взрослых и оставляют впечатление непосредственности и подстготренности. «Визитной карточкой» фотографа стал кадр «Меж двух огней» из фоторепортажа «Осеннее половодье» со вступительных экзаменов в Горьковский институт инженеров водного транспорта (1964, № 35). «Расписание я увидела в одном конце коридора. Отца с мальчишкой в другом. Попросила, чтоб отец подсел поближе...»⁶⁸. Метод инсценировки использовался нередко, но по необходимости и с сохранением естественности ситуации и отношений.

Фотозарисовка Г. Санько «Париж и парижанки» (1964, № 42) не отличается особенной авторской эмоциональностью, а представляет собой виды города и жанровые картинки, живо напоминающие «Мой Париж» И. Эренбурга (1933). Материал Р. Лихач «Современные Фигаро» (1966, № 22) можно классифицировать как фоторепортаж о конкурсе парикмахерского искусства. Нет в нем только завершающего кадра с награждением, а последним размещен кадр спорящих судей. Таким образом, женщины-фотожурналисты «Огонька» брались в основном за «женские» темы, рассчитанные на женскую читательскую аудиторию.

⁶⁸ Лихач Р. Цит. по: Шерстенников Л. Остались за кадром. – С. 198.

Дмитрий Николаевич Бальтерманц (1912–1990)

В 1960-е гг. наряду с новаторскими приемами утверждались и новые сюжеты-штампы. У Фридлянда – «Нефтяники Газли. 1959», у Бальтерманца – «Нефтяники Каспия. 1960-е». В обоих случаях – группа людей, идущих против ветра. У Санько – «Будущие капитаны. 1955», у Бальтерманца – «Наш завод. 1960-е». В обоих случаях пара мальчишек, смотрящих вдаль, символически – в будущее (сняты со спины). Та же тема очень похоже была решена В. Серовым в картине «Дети» (1899).

Новаторские приемы, о которых мы говорили, отчетливо видны в творчестве Д. Бальтерманца: использование теней и отражений, репортажно снятый лидер государства Н. Хрущёв, контрапункты в изображении: «Шаболовка. Из серии “На разных высотах. 1960-е”», «Наука и религия, 1960-е», «Доярки с Алтая. 1970-е», «Два Ильича. 1981»; фотография: «Без названия, 1960», «ЛЭП, 1960-е», «Старая деревня, 1970», «Геодезисты, 1960-е». Есть пейзажи в стилистике минимализма: «Карьер. Якутия. 1960-е», «Пейзаж, 1970». Нередко Д. Бальтерманц использовал верхнюю точку съемки: «Дороги пустыни. 1960-е», «Дождь. 1960-е»; нижнюю точку съемки: «Строители Москвы. 1966»⁶⁹. Столь же разнообразны приемы, которые использовал фотограф в серийных съемках.

Образно решен в СФ портретный фотоочерк Д. Бальтерманца «Человек солнечной стороны» о председателе колхоза (1961, № 36). И портретные изображения (первый и последний кадр), и сцены колхозного быта сняты с использованием свето-теневых контрастов. Портрет А. И. Берга в фотоочерке «Правофланговый кибернетики» (1964, № 10) решен с излюбленным фотографом задне-боковым светом, его камерой подсмотрены рабочие моменты; ставший традиционным в портретном фотоочерке заключительный кадр дома снят очень тактично через взаимоотношения пожилого отца и маленькой дочери. С особой любовью и даже восторгом фотограф снимает результаты деятельнос-

⁶⁹ Классики фотоискусства. Д. Бальтерманц. – URL: <http://club.foto.ru/classics/series/59/> (дата обращения: 10.10.2014).

ти человека: «Землю сотворил человек», «Соловьи остаются в пустыне»; уборку хлопка в Узбекистане, совхоз «Энгельсовский» Саратовской области (1961, №№ 39, 48; 1964, № 10; 1968, № 34); использованием теней, отражений и разнообразных эмоций заставляет зрителя умилиться детским шалостям: «Почему Коля опоздал в школу?» (1966, № 10). Приемы нерезкости в серии «Не страшнее электричества» (1966, № 51) о разработке новых защитных костюмов от радиации и контраст сине-фиолетовой и красно-оранжевой гаммы создают ощущение сказочности. Промышленную тему Бальтерманц снимает с использованием нижнего и верхнего ракурсов, среди рабочих находит выразительные и эмоциональные лица: «Невинки», «Жигули», «Ода геологам», «Четвертая весна (БАМ)» (1964, № 22; 1973, №№ 14, 35; 1977, № 23).

Исаак Романович Тункель (1911–199?)

И. Тункель начинал ретушером и уже в 19 лет возглавил фотоателье, открывшееся на углу Кузнецкого моста и Петровки. Использовал мягкую оптику, возможности света и композиции. Не боялся закашивать камеру, наклоняя ее к объекту. Под влиянием фильмов Эйзенштейна и Довженко Тункель начал вводить горизонтальную компоновку портрета и резкий кинематографический свет. Для бытового ателье это было новым.

В начале 1930-х гг. Тункель снимал в Средней Азии, на строительстве ДнепроГЭСа. Хотел перейти на работу в кино, но попал в армию, а затем на фронт. В 1950 г., в возрасте за 40, пришел в «Огонек» и очень быстро стал одним из выдающихся фоторепортеров.

В очерке «Труд и мысль» (1962, № 2) портрет профессора на фоне светящегося экрана стал основой, кадром-символом. Фотограф использовал микроскоп и очень маленьким лучом фонарика высветил лицо героя. Сначала все опробовал на его ассистенте. Подобный кадр был в серии Фридлянда об исследовании клеток (1961, № 17), еще ранее «ученый у микроскопа» был и у самого Тункеля (1959, № 17). В очерке «Труд и мысль» образ получился сильнее.

Вечной теме взаимоотношений отцов и детей посвящен материал «Поколения товарищей» (1962, № 24). Главным в этой теме стал кадр зрителей, снятых на фоне картины Дейнеки «Оборона Петрограда». А вся тема снята на Новотрубном заводе г. Первоуральска. Идея работы – наставничество, преемственность, единство на примере одной рабочей семьи. На групповом портрете 45 лиц, в подписи значится: «Удалось собрать лишь половину семьи». «Первая получка» – фотоочерк о молодой ткачихе (1964, № 45). Главный кадр – крупноплановый портрет на фоне натянутых нитей – сделан методом фотомонтажа, что не лишает его документальной основы. Прием использовался неоднократно, вплоть до второй половины 1980-х гг., Ю. Кривоносовым, Л. Шерстенниковым, Г. Копосовым (1966, №№ 3, 51; 1970, № 21; 1987, № 21).

Методом фотомонтажа Тункель создал обобщающий кадр в съемке, рассказывающей об одном из промышленных районов страны – Джезказгане. В нижней части фотографии зритель видит работающих в шахте людей, сверху – пейзаж над толщей земли.

Кадры-образы создавались и подлинно репортажным методом. Статьи об искусстве сопровождается фотозарисовка И. Тункеля на цветной вкладке № 13 за 1970 г. Кадры сняты в разных местах: портрет девочки-арфистки в музыкальной школе, эмоции посетителей в Третьяковской галерее (десять кадров). Эти жанровые зарисовки занимают одну полосу и напечатаны черно-белыми. Главными же являются цветные полосные кадры девочки и зрительного зала Большого театра. Последний снят объективом «рыбий глаз» снизу, так, что видны зрители, а люстра и потолок выглядят гигантским глазом. В двух кадрах фотограф создает обобщение: через годы напряженных занятий – к блеску выступления на большой сцене. Цвет в данном случае стал смыслообразующим компонентом. По особенностям конструкции издания (наличие цветных вкладок) для публикаций было характерно сочетание в одном материале цветных и черно-белых изображений не только в одном материале. В случае, когда кадр занимал часть разворота, одна его половина могла быть цветной, другая – черно-бе-

лой. Этот вариант, в отличие от первого, где цветом подчеркивалась авторская мысль, и второго, оправданного технической печатной, смотрится неестественно.

В творчестве И. Тункеля прослеживается несколько излюбленных фотографом тем. Покорение просторов неба: «Знакомьтесь – новые ИЛы», «Охраняющие небо», «Рассказ о вертолетах» (1973, № 10, 1976, №№ 14, 34). Сельскохозяйственная тема: «Склоноход», «Рис Кубани» (1973, № 37). Тема научных разработок для детей: «Оперирует М. Волков. ЦИТО», «Завтрак для Ярославны» (1973, № 11, 1976, № 2).

Всеволод Сергеевич Тарасевич (1918–1998)

В. Тарасевич после войны, переехав из Ленинграда в Москву, работал фотокорреспондентом на ВДНХ, в журналах «Советский Союз» и «Огонек», с 1961 г. – в АПН. Его материалы на страницах «Огонька» в конце 1950-х гг. сразу обращают на себя внимание и изображенным сюжетом, и качеством исполнения. Более того, в них с самого начала чувствуется очерковый подход, внимание не просто к характерным приметам времени, а выстроенность сюжетной линии, образные решения, поэтизация производственных сюжетов, авторская концепция. К сожалению, по понятным причинам, в архиве «Огонька» оказалось не так много работ В. Тарасевича. «Река человеческих дел» – о нефтепроводе из Башкирии к озеру Байкал (1961, № 3). Суровые условия (зима: -39°C) и суровые внешне люди; мощная строительная техника и хрупкие вагончики-бытовки; обед для строителей готов (скромно улыбается молодая повариха), и символичен окружающий пейзаж (закатный свет романтизирует тяжелые трудовые будни).

Девять полос занимает фотоочерк «Знакомьтесь – молодость!» (1962, № 15). Правда, волею сотрудников редакции он был разбит на две части. Одна из новых особенностей оформления в журнале: начало фотосерии помещалось сразу за обложкой, продолжение – в середине номера. Первый кадр вынесен на обложку: молодой человек во время выступления на трибуне выглядит по-деловому решительно, две следующие полосы занимает разворотный кадр

искренне смеющихся девушек. В середине номера на развороте три вертикальных кадра: на крайних изображениях среднеплановые портреты юноши и девушки, он серьезно задумчив, она задумчива лирически; на среднем кадре в художественном музее через скульптуры на первом плане фотограф снял непростой, видимо, разговор, между парнем и девушкой. На другом кадре, на следующем развороте, другая пара, и отношения иные: держатся за руки и любят на панораму портовых кранов. На этом же развороте – студенты, молодые рабочие, ученые и технологи, ломающие голову над неразрешимой задачей. Присутствие фотографа не чувствуется ни в одном кадре, зритель «подсматривает» моменты внутренних переживаний и сомнений героев. Три вертикальных кадра составляют и последний разворот. Вечер: на крайних кадрах нарядные девушки в торжественном зале и перед микрофоном на сцене, на центральном кадре улица ночного города, свет фонарей, огни машин. Так В. Тарасевич создал панораму жизни советской молодежи, не ограничиваясь только производственными успехами или культурным досугом, показав молодых людей и думающими, и радующимися, и страдающими.

В снимке «Следы в пустыне» (1957) два плана: гусеничные следы на первом и группа верблюдов с погонщиками на втором. «Этот отпечаток сделан с двух негативов, причем один негатив – узкий, другой – широкий, один – черно-белый, другой – цветной. И сняты первоначальные кадры при разном освещении: группа при рассеянном, пасмурном освещении, следы – на солнце...»⁷⁰. За счет приема сопоставления-противопоставления методом монтажа фотограф создал метафорический образ технического прогресса и изменения человеком природы, причем минимумом изобразительных средств. Именно в тот период, когда происходит поворот к репортажу, к действительно репортажному методу съемки, в традициях 1920–1930-х гг. продолжается использование не только постановки «под репортаж», но и фотомонтажа «под репортаж».

Тарасевич постановщиком не был, но считал важным умение фотожурналиста предвидеть ситуацию и то, где

⁷⁰ Тарасевич В. Цит. по: Шерстеников Л. Остались за кадром. – С. 229.

она может возникнуть. Не исключалась и «организация репортажа». Чтобы снять Шостаковича в минуты раздумий (кадр «Двенадцатая симфония», 1962), Тарасевич во время репетиции щепкой заклинил дверь в комнату отдыха. В перерыве дверь не смогли закрыть до конца. Фотограф заранее незаметно сел за стол в коридоре и для вида читал газету.

Фотоочерк об МГУ «Формирование интеллекта» (1962) Тарасевич снимал четыре месяца, даже жил в МГУ. Тема получилась на 32 полосы с обложками. Знаменитый кадр «Поединок» был на первой обложке «Огонька». На четвертой обложке – ночной кадр с окнами МГУ⁷¹.

По фотографическим темам 1970-х гг. можно сделать вывод, что фотожурналистов стали интересовать более локальные и конкретные сюжеты: не грандиозность строительства в масштабах страны, не освоение тысяч гектаров целинных земель, а отдельные проявления позитивных изменений в жизни советских людей. Такая трансформация приближала публикации к читателям и зрителям, делала их более реальными и убедительными. Самый заметный фотоматериал – «Здравствуй, Чукотка» Н. Козловского – занимает восемь полос (1970, № 42). По количеству фотопубликаций в этот период лидировали Г. Копосов, Л. Шерстенников и А. Бочинин.

Геннадий Викторович Копосов (1938–1998)

Г. Копосов – один из представителей романтического поколения «шестидесятников», один из тех, кого нашел для журнала С. Фридлянд. Фоторепортер работал в ленинградском отделении Фотохроники ТАСС, с 1961 г. – в «Огоньке». Магистральной темой в его творчестве стала Арктика. Кадр, принесший автору «Золотой глаз» на *WPP* (1964) был сделан уже рассмотренным нами методом фотомонтажа «под репортаж» из репортажа по Эвенкии (1964, № 9; 1965, № 1, обложка). Вспоминает Г. Копосов:

«“– 55 градусов по Цельсию”. Этот снимок родился в лаборатории. Так, как может рождаться на кухне суп. Есть

⁷¹ Шерстенников Л. Остались за кадром. – С. 255, 257.

необходимый набор продуктов, но это еще не варево. Так и здесь: были отдельные части фотографии – олений поезд и мальчишка, были определенные ощущения, вызванные поездкой, но окончательного замысла фотографии еще не было. <...>

От передачи фактуры снега я решил отказаться сразу же – только ровная белая плоскость, без отвлекающих деталей и лишней “грязи”, вызывающей зрительное раздражение. При печати решил полупригасить лес, деревья. Черные, голые линии, какими выглядели стволы при нормальной печати, придавали снимку совершенно чуждый, не характерный оттенок. <...> Фон отодвинулся от основного сюжета – оленьего поезда, снимок обрел равновесие.

Примерно так же проходила печать фотографии мальчика. Снова был убран, а впоследствии и несколько подтравлен там, где оставались огрехи, фон. Лицо парнишки, упрятанное под шапку и шарф, было освещено слабее одежды и плохо просматривалось. Печатать его нужно было легче, прикрывая при экспонировании бумаги черной масочкой. <...>

А что, если два сюжета свести в один? Эффект, получившийся от совмещения, не только удовлетворил, но поразил меня. Две “бесконфликтные” фотографии родили, на мой взгляд, законченный и вполне определенный сюжет»⁷².

Л. Шерстенников и Г. Копосов познакомились в 1958 г. в фотоклубе при Выборгском дворце культуры Ленинграда. И потом всю жизнь работали в одной редакции. Шерстенников подсчитал как-то – 236 дней одного года провел в командировках. Копосов – еще больше.

В издательстве «Молодая гвардия» в отделе спорта работал редактором М. Лаврик, сын Фридлянда. В отдел спустили директиву выпускать книжки по рабочим профессиям. Михаилу пришла в голову идея издать книжку про фоторепортеров (1966). Шерстенников с Копосовым взялись за дело. Через полгода вышла книга «В фокусе – фоторепортер». В ней в шуточной форме были изложены 13 заповедей фотографа. Одна из них: «Навести на фокус – не фокус, фокус – снимок получить».

⁷² Копосов Г. Цит. по: Шерстенников Л. Остались за кадром. – С. 272–274.

Публикации Копосова в «Огоньке» привлекают внимание выразительностью, использованием всего арсенала изобразительных средств. Разноплановость, ракурсная съемка, нерезкость, крупный план, пик эмоции или переживания у человека, лиризм в пейзажных кадрах. Привлекает, бесспорно, одухотворенность героев и их одержимость своим делом: «Возмужание» – о рабочих г. Рудный в северном Казахстане; «На краю огненного кольца» – о вулканологах Камчатки; «Говорит Северный полюс» – об ученых полярной станции; «Арктика каждого дня» – о жизни на о. Хейса; «Расвумчор» – о рабочих апатитового месторождения (1961, №№ 7, 21; 1962, № 9; 1964, № 13; 1968, № 4).

Был Копосов и на Южном полюсе. После Антарктиды в «Огоньке» вышло 16 полос, прошла выставка в Доме журналиста. Был издан альбом «Два полюса» – о поездках в Заполярье и Антарктиду. Совместно с Шерстенниковым были сделаны фотоальбомы «Здравствуй, Сибирь!» и «КамАЗ». В публикации «КамАЗ» (1976, № 2) в смысловом и изобразительном стыке авторская идея решена всего в двух кадрах. Нижний кадр пополам рассекает новая автодорога, на первом плане во всю ее ширину транспарант «Своими руками возводим», на втором плане симметрично расположены новые высотные дома. На верхнем кадре на фоне цеха в ряд расположились рабочие парни, все они опираются на руки.

Серия «Инженер нашего времени» (1973, № 7) иллюстрирует интервью с ректором Московского института электронной техники. Это не портретный фотоочерк – через образ ученого, обстановку учебы в вузе фотограф решает более масштабную тему пробуждения творческой мысли. По-прежнему привлекают фотографа, а за ним и зрителя люди с сильным характером: «Трасса легкой не бывает», «Полярное утро», «Атомоход “Арктика”», «Штрихи Тюменского пейзажа» (1973, № 12; 1975, №№ 3, 6; 1979, № 21).

В 1980-е гг. Г. Копосов организовывал выставки, участвовал в семинарах в разных городах страны, делился опытом с молодыми репортерами. В период перестройки возглавил отдел иллюстраций «Огонька».

Лев Николаевич Шерстенников (род. в 1938 г.)

Л. Шерстенников родился в Уфе. Окончил Ленинградский институт киноинженеров по специальности «Звуко-техника». Работал в «Ленинградской правде», «Известиях», «Литературной газете», с 1963 г. – в журнале «Огонек». Награжден медалью фотовыставки *WPP*.

Серия о докторе Амосове называлась по его фамилии (1968, № 4). В 1960-х гг. в провинциальной украинской клинике, почти без оборудования Н. Амосов одним из первых начал делать операции на сердце. Большой резонанс вызвала его откровенная книга «Мысли и сердце», которая начиналась с описания смертного случая пациента, ребенка, и анализа допущенных ошибок. Крупноплановый портрет, снятый «в смазке» при внешней кажущейся статике (герой сидит, в задумчивости подперев голову рукой), передает его динамичный характер. Подписи к снимкам представляют собой фразы из разговора с профессором.

В портретной фотозарисовке «Бегут голубые поезда» о диспетчере ленинградского метро, делегате XVI съезда комсомола (1970, № 21) главный кадр выполнен методом фотомонтажа: крупноплановый портрет девушки наложен на кадр движущегося состава. Такой прием оформления уже использовался в журнале: у того же автора женский портрет был совмещен с видом горной реки (1966, № 51).

В решении индустриальной темы к 1970-м гг. выработались беспроектные штампы: общий вид предприятия, чаще снятый в вечернее или ночное время (свет красивее), крупный план рабочего, общий план работающей бригады. Такие кадры есть в фоточерках «По компасу Ангары», «Светлый путь Башкирии» (1975, № 13; 1979, № 13). Сюжетный ход от повседневного труда к заслуженному отдыху был известен еще из практики 1930-х гг. Прием сравнения старого и нового, так же утвердившийся в фотожурналистике в 1930-е гг., иллюстрирует стык на полосе вида деревянного дома и панорамы микрорайона блочных многоэтажек.

В последние годы Л. Шерстенников пишет и публикует мемуарную литературу о коллегах и о себе в фотожурналистике.

В начале 1980-х гг. журнал продолжал знакомить читателей с научными и производственными успехами, проявлениями силы человеческого характера: «Рукопожатие над магистралью» и «Поезд идет в Кунерму» Г. Розова о БАМе (1981, № 34; 1983, № 45); «Легендарный ФИАН» и «Сибиряки» Г. Копосова (1984, № 20; 1986, № 1); «Впереди – зимовка» Б. Кудрявова (1986, № 25) и «Расвумчор – плато героев» В. Викторова (1986, № 50). По-прежнему в жанре фотозарисовки освещались отдельные приметы времени: «Новоселье» и «Нива – 6 соток» Г. Розова (1981, № 1; 1982, № 38); «Большой пробег» Д. Бальтерманца о работе автокомбината (1981, № 33). Наряду с типичными фотографиями находили экстраординарное: «Плавать раньше, чем ходить» В. Шустова (1986, № 28).

Перестройка в «Огоньке»

С мая 1986 по август 1991 г. главным редактором «Огонька» был В. А. Коротич⁷³, а отделом иллюстраций руководил Г. Копосов. В период перестройки издание стало трибуной гласности, его тираж вырос в три раза и составил 4,5 млн экз. Именно при В. А. Коротиче журнал начал обращаться к проблемам общества, темам, которые раньше были совершенно закрытыми (природные и техногенные аварии, жизнь заключенных и инвалидов, проблемы молодежи). За редакторскую деятельность американский журнал *World Press Review* в 1988 г. присвоил В. А. Коротичу звание «Зарубежный редактор года».

На примере творчества фотожурналистов И. Гаврилова и П. Кривцова можно видеть, как заметно изменился журнал с 1986 г. тематически и стилистически даже по сравнению с началом десятилетия.

⁷³ Коротич, Виталий Алексеевич (род. в 1936 г.) – советский поэт, прозаик, публицист. В 1991–1998 гг. – профессор Бостонского университета, бостонский обозреватель московской газеты «Новый взгляд». Вернувшись из США в Киев в 2006 г., руководил всеукраинской газетой на русском языке «Бульвар Гордона».

Игорь Викторович Гаврилов (род. в 1952 г.)

И. Гаврилов родился в Москве. Занимался в изокружке в Доме кино (мама работала на студии документальных фильмов), потом в фотокружке. В 14 лет впервые опубликовал свою фотографию. Потом была победа в Первом международном детском конкурсе фотографии. Позже – другая, давшая возможность внеконкурсного поступления на факультет журналистики МГУ (окончил в 1975 г.). В 1973–1988 гг. был фотокорреспондентом журнала «Огонек». С 1988 г. – московским фотокорреспондентом журнала «Тайм» (*Time*), с конца 1990-х по 2010 г. – фотокорреспондентом журнала «Фокус» (*Focus*) по России и СНГ. Снимал более чем в 50 странах мира. Лауреат *WPP*. Преподавал в университете Брукса (Калифорния). В настоящее время руководит отделом российской фотографии в фотоагентстве *East News*. «Я еще не закончил обучение на журфаке – у меня в кармане уже лежало удостоверение журнала “Огонек”. Иметь такое удостоверение мечтали все фотографы Советского Союза. Потом был журнал “Тайм” – печататься в журнале “Тайм” мечтали все фотографы мира»⁷⁴.

Рискуя жизнью, фотограф снял проблемную фотокорреспонденцию «Чернобыль борется, Чернобыль победит» (1986, № 25); о детской колонии рассказывается в материале «Эффект доверия» (1987, № 2), о последствиях схода лавины в Гудаури – в материале «Снег, вода и мужество» (1987, № 8). Образ невосполнимости потери фотограф создает через глаза в крупноплановом мужском портрете. Серию «Детский дом» (1987, № 20) открывает разворотный кадр счастливых детей, обступивших воспитательницу. Он не постановочный, естественный и живой. Но переживание фотографа и его отношение выразились в кадре со второго разворота, в кадре-символе детского одиночества: маленькая, едва заметная детская фигурка в большом пустом школьном дворе. Еще одна проблема, о которой заговорили открыто, – наркомания. Фотоочерк

⁷⁴ Гаврилов И. Расшифрованная аудиозапись творческой встречи со студентами специализации «Фотожурналистика» факультета журналистики МГУ. 2013 г. // Из личного архива Л. Сёмовой.

«У черты» – о специализированной больнице (1988, № 8). «Не надо ставить капканы» – о братьях наших меньших (1988, № 20). Собаки на улице, собаки за решеткой приюта, шапки из собачьего меха на рынке... можно примерить. А это что за старик? Кошка на плече. Не похожа ли человеческая судьба на собачью участь? Еще кадр-символ о человеческой жизни «Когда разомкнем круг», снятый в исправительно-трудовой колонии (1988, № 24).

Природная катастрофа – землетрясение в Армении. И. Гаврилов снял репортаж «Спасать живых» (1988, № 51). «Две вещи, которыми я очень горжусь. Их достаточно, чтобы считать, что я не зря родился и стал фотографом. Первая. В английской газете “Индепендент” (*The Independent*) был напечатан мой репортаж о землетрясении в Армении. Я оказался первым фотографом на многострадальной земле. Так получилось. Я снимал волнения в Баку. У командующего попросил однажды танк. Хотелось снять, как русский солдат смотрит из танка на старинный город. Танк мне не дали, а дали БТР. Вот мы ездили на БТР, и я снимал. Ночью услышал о произошедшем в Армении. И утром попросил у командующего самолет. Мотивировал тем, что кто же первым приходит на помощь, как не армия. Дали самолет, роту солдат, продукты. Мои коллеги только ехали в аэропорт, а я уже шел по Ленинакану. Снимать в первый день я не мог...

Журнал “Огонек” напечатал очень скромненький репортаж, не было еще принято об этом говорить. Журнал “Тайм” мой репортаж напечатал главной темой номера (после этого меня выбрали лучшим фотографом года). И потом я послал фотографии своему другу в «Индепендент» (прошла неделя после публикации в “Тайме”). Вышел разворот. Публикация заставила прослезиться “железную леди” М. Тэтчер. До этого никто ни разу не видел слез на ее глазах. Она вызвала соответствующие службы и распорядилась оказать ОЧЕНЬ приличную помощь Армении»⁷⁵.

⁷⁵ Гаврилов И. Расшифрованная аудиозапись творческой встречи со студентами специализации «Фотожурналистика» факультета журналистики МГУ. 2013 г. // Из личного архива Л. Сёмовой.

Еще проблемный материал, на сей раз об инвалидах-«афганцах» в подмосковном санатории «Помогите встать на ноги» (1989, № 21). Цветной кадр с героем-инвалидом в этот раз вынесен и на обложку. В Узбекистане прошли погромы, направленные против турок-месхетинцев, и Гаврилов снимает тему «Затмение» (1989, № 29), вновь наряду с документальными кадрами ищет и находит символ – девочка, спрятавшаяся в трубе с разбитыми бутылками. В духе времени выходят темы «Заброшенные кладбища», «Детские игры» о неформальных объединениях молодежи (1990, №№ 3, 32).

«Если человек хочет, чтобы внутри его произведения была мысль, надо, чтобы это было прежде всего в нем самом. Иначе откуда она возьмется в произведении? Лучшие мои фотографии никогда не экспонировались в СССР, потому что они не соответствовали взгляду пропагандистской машины на мир, на систему ценностей в Советском Союзе, они отличались и противоречили.

Сейчас любой желающий может сделать выставку или книгу. Я за свою жизнь ни одной книги не выпустил. А. И. Лапин начал делать мне книжку и умер. До этого В. А. Гендероте взялся делать мне книжку. И тоже умер. Не везет мне с книжками. Самое сложное – умение выбирать фотографии, умение их оценивать. И умение показывать. Некоторые серии я складывал месяцами, некоторые – неделями. За долгие годы работы снимать я научился быстро. Режиссером не был никогда. Создать ситуацию – дело другое, а моделировать действительность я не умею»⁷⁶.

Павел Павлович Кривцов (род. в 1943 г.)

Родился П. Кривцов в селе Рождественка Белгородской области. Работал фотокорреспондентом газет «Ленинская смена» (г. Белгород), «Советская Россия», журнала «Огонек», с 1991 г. – фотохудожником журнала «Слово». Обладатель премии «Золотой глаз» конкурса WPP (1989), золотых медалей «Интерпрессфото». В 1989 г. удостоен звания «Мастер международной фотографии», лауреат премии

⁷⁶ Гаврилов И. Расшифрованная аудиозапись творческой встречи со студентами специализации «Фотожурналистика» факультета журналистики МГУ. 2013 г. // Из личного архива Л. Сёмовой.

Союза журналистов СССР. Член жюри *WPP* в 1992 г. Работы П. Кривцова экспонировались в рамках персональных и коллективных выставок в России, Польше, Монголии, Германии, Швейцарии. Автор фотоальбомов (точнее – фотофолиантов): «Русский человек. Век XX» (2003); «Ангел вострубил» (2008); «Светопись святого Белогорья» (2010); «Святая Русь» (2012).

Интересно сравнить публикации в «Огоньке» и авторский отбор в альбоме «Русский человек. Век XX». Открывает публикации в журнале «Огонек» материал с траурного мероприятия, посвященного 150-летию гибели Пушкина (1987, № 7). Фотограф показывает массовость и эмоции отдельных участников. В альбоме основная фотография – с гипсовой маской поэта на снегу, фотография-символ.

Серия «Обаяние Обояни» (1988, № 30) – о жизни небольшого городка Курской области. Предваряя очерк, М. Шпагин пишет: «Одна из особенностей нынешнего времени – обострение зрения. Нет, я имею ввиду не прозрение на почве открывающейся информации и гласности, а, так сказать, новый взгляд на повседневные, привычные, примелькавшиеся проблемы и вещи, те, что у всех на глазах. Мы смотрим на них уже по-другому, менее поверхностно, более человечно»⁷⁷. Очевидно, что автор текста написал эти слова под воздействием фотографий: бабушка с геранью, умывание из ведра прямо на улице, мужичок с валенками и другой, с велосипедом, увешанным сетками с хлебом. В авторском фотоальбоме из съемок в Обояни есть серия из четырех фотографий об учителе Г. Пронине (1983), микро-рассказ о сути жизни, который завершает символический кадр: пожилой человек играет на скрипке в саду, рядом с засохшим стволом дерева, из которого пробивается молодой побег.

На обложке № 43 за 1989 г. – цветной портрет пожилой пары с надписью «Старики не могут ждать». Открыта калитка дощатого забора, чуть позади хозяйки ее муж, ветеран войны (на заборе красная звезда). В альбоме звезда на заборе видна тоже, портрет напечатан черно-белым, а муж стоит рядом с женой. Но, главное, присмотревшись, зритель

⁷⁷ Огонек. – 1988. – № 30. Вторая обложка.

замечает, что у мужчины нет кистей рук. Фотография, по признанию фотографа, тоже символическая. Важная деталь – камушек, на который привстала небольшого роста жена, чтобы ему удобнее было опираться на ее плечо. «Здесь любовь, как самопожертвование», – говорит П. Кривцов.

В материале «На переправе» (1989, № 49) мы вновь видим в людях разные характеры, разные проявления чувств. В альбоме из этой съемки – фотография «С отцом». Это одна из любимых фотографий автора, она показывает тайну человеческих взаимоотношений. «Выполняя задание редакции, старался снять что-то и для себя. Всегда снимал для себя. Печатному изданию свойственен стиль плаката, от этого многие вещи не входят в публикации. Но потом обретают самостоятельность»⁷⁸.

Тема ветеранов войны, которая стала одной из центральных в творчестве мастера, наметилась в материале «И это все нетленно». Есть и индустриальные, и сельскохозяйственные темы: «Трудная лава», «Жатва» (1987, №№ 27, 9, 39). В них чувствуется глубокая симпатия автора к своим героям, простым русским людям. Это настроение и вызвало к жизни появление первого фотоальбома. В материале «Внук кулака» (1989, № 33) фотограф вновь погружает зрителя в деревенский быт.

Среди проблемных материалов второй половины 1980-х гг. – фотоочерк о лимитчицах «Падчерицы большого города» (1987, № 41). П. Кривцов первым снял в Киевском военном госпитале раненых «афганцев» (1988, № 14). Текст к фотографиям был написан позже В. Готовым, сын которого служил в Афганистане и был ранен. Дому ветеранов посвящена серия «Милосердие» (1988, № 38). «Галактика по имени Подъезд» (1989, № 15) показывает молодежь, проводящую время в подъезде, со свойственной фотографу чуткостью и тактом. Фотоочерк «Не боюсь тебя, психиатр» (1989, № 16) о пациентах больницы имени Кащенко снят так же очень тактично, с состраданием и сочувствием. Примечательно, что «Золотой глаз» WPP принесла фотографу не вся серия, посланная на конкурс под авторским названием «Божии дети», а одна фо-

⁷⁸ Кривцов П. Частная беседа. 2015 // Из личного архива Л. Сёмовой.

тография, выбранная из нее. В журнальной публикации этого снимка нет. Темы П. Кривцов придумывал и предлагал сам. В больнице, например, снимал сначала тему помощи больным со стороны верующих, а главный врач, увидев, как он работает, предложил снимать у них еще.

«Решетки про запас» называется материал о проблемах на зоне особого режима на Камчатке (1989, № 20). В любой серии автор ищет и находит бьющий точно в цель символ, знаковый ударный кадр. В последнем случае – пустой тюремный коридор с распахнутыми дверями и снегом в камерах (зону ликвидировали). «За чертой» – снова о стариках (1989, № 33).

В материале, посвященном тысячелетию Крещения Руси (1988, № 25), – еще одна «вечная» для П. Кривцова тема – жизнь русской православной церкви. Материал «Из жизни духовной школы» (1989, № 5) продолжает ее. Был снят очерк о епископе Брестском и Кобринском Константине, десять фотографий были опубликованы в «Огоньке» (1990, № 36). Две фотографии из очерка есть в альбоме. «У меня были хорошие отношения с художником журнала. Расположение фотографий мы всегда обсуждали. И очерк о епископе был напечатан так, как я его видел»⁷⁹.

«Павел Кривцов – настоящий фотомастер, уникальное явление в отечественной фотографии. В течение десятков лет он сохранил свою индивидуальность. Его отношение к фотографическому творчеству, к счастью, неповторимо. Он мне запомнился с первого появления в Москве, когда мы вместе ползали по полу моего кабинета, рассматривая фотографии»⁸⁰.

Фотограф открыто называет себя символистом. Средствами фотографии он передает свое понимание вечных философских тем.

На ранней фотографии «У старого дерева. 1967» – обрубленное дерево, а рядом с ним молодая женщина с коляской: в этом философия человеческой жизни от рождения до старости. Близки по символическому звучанию фото-

⁷⁹ Кривцов П. Частная беседа. 2015 г. // Из личного архива Л. Сёмовой.

⁸⁰ Чудаков Г. Расшифрованная аудиозапись творческой встречи П. Кривцова со студентами факультета журналистики МГУ // Из личного архива Л. Сёмовой.

графии «Дорога. 1967» и «Родная земля. 1987». Фотография «В осеннем саду. 1981» – тоже о течении (и скоротечности) человеческой жизни.

«Серьезный символ советского времени: бюст Ленина на фоне деревенской церкви в лесах. На другой фотографии персонаж в шляпе на переднем плане, интеллигент, в разрушенном храме (1990, № 46). Такими символами я пытаюсь заставить человека думать, почему разрушали храмы. Вот колокол разбитый. Колокол обычно призывает на молитву, на защиту Отечества, на пожар. А тут от вагона железка висит. То есть, если случится беда, не во что позвонить, людей собрать. Это я говорю упрощенно, а речь идет об изобразительном языке, который заставляет человека переживать по-своему то, что он видит»⁸¹ [эти три фотографии – из серии «Символы XX века» – Л.С.].

В диптихе «Боевые подруги» минимумом средств фотографии и слов подписи решена тема течения времени и тема ухода из земной жизни. Три женщины за чайным столом, на столе три пустые чашки, на стене фотография 1945 г., где они трое в военной форме. Эту фотографию П. Кривцов сделал в 1982 г. Следующую – в 2001 г. Другая скатерть, другие обои, другие пустые чашки. За столом теперь две женщины. У третьей чашки – слегка увядшая роза. За ними на стене – фотография 1982 г., в ней видна та, где они еще совсем молодые. «Сделай я третью фотографию, где осталась одна, я бы превратился в бухгалтера человеческой жизни, нельзя один прием столько использовать. Достаточно двух фотографий». Сейчас ни одной из подруг уже нет на свете.

Фотография «Милость» (1990). «Вот сидит человек, просит милостыню. Поравнялась с ним женщина, она ему сейчас опустит монетку, вторая уже на подходе, готовится, а третья еще под вопросом. Ступенчатое состояние: как рождается движение души».

Снимок «Воспоминание о войне» (1966) получил бронзовую медаль на Всесоюзной выставке в Москве. После этого П. Кривцова пригласили в газету «Советская Россия», где он проработал шесть с половиной лет. В сфере фотоиллюстраций газета ломала общепринятые шаблоны. На первую

⁸¹ Здесь и далее: Кривцов П. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

полосу можно было дать портрет поэта-пастуха в майке, в то время как прежде это место отводилось исключительно под партийную тему. Начали публиковать фотоочерки, фотодневники и даже фотолетописи. П. Кривцов полтора года ездил на Липецкий завод и снимал заводские события.

Кадр ветерана с наградами, распахивающего плащ, П. Кривцову приснился накануне съемки. В реальности все оказалось точно так же, как во сне.

Портрет М. К. Покрышкиной (1992) тоже о человеческих отношениях... живого к неживому (жены к умершему) и живого к живому (взаимопонимание фотографа и героини позволило ему сделать этот кадр).

В середине 1980-х гг. социальная тематика в «Огоньке» трансформировалась в социальную проблематику, опирающуюся на «трех китов»: возможности периода перестройки, приход в журнал В. А. Коротича и личности высококлассных фотожурналистов (И. Гаврилова, П. Кривцова и др.), которые могли заниматься не хроникальной фиксацией ужасов и вскрытием негатива на позитиве, а исследованием явлений окружающей действительности с использованием жанра фотоочерка, на основе четкой жизненной позиции и сложившегося мировоззрения, на принципах гуманизма.

В 1990 г. учредителем журнала «Огонек» стал трудовой коллектив. В августе 1991 г. оставшийся в США В. А. Коротич был освобожден от занимаемой должности, в последующие годы журнал неоднократно менял владельцев. В марте 2009 г. «Огонек» был куплен ИД «Коммерсантъ».

§ 4. Тематическое и стилистическое разнообразие фотографий в журнале «РТ-программы»

Журнал «РТ-программы» (далее – РТ) выходил с мая 1966 по декабрь 1967 г.

Главный редактор до декабря 1966 г. – Б. Войтехов.

Главный художник – Н. Литвинов.

Ведущий фотограф, автор практически всех обложек – Н. Рахманов.

Тираж журнала составлял 300 тыс. экз.

Объем – 16 полос.

Оригинальный макет позволял размещать программу передач, журналистские материалы и иллюстрации – фотографии и рисунки. Были цветные обложки, цветные вкладки. Издание отличали яркие решения, динамизм; Н. Литвиновым, дизайнером внешнеторговой рекламы, были созданы собственные шрифты и стилистика. Журнал был популярен, раскупался сразу.

Борис Ильич Войтехов (1911–1975)

Человек непростой судьбы. Первая крупная литературная работа – драма «Павел Греков» – в 1939 г. принесла профессиональное признание, деньги и славу. Фильм «Малахов курган» об обороне Севастополя, снятый по сценарию Войтехова, стал боевиком послевоенных лет. Последняя пьеса – «Ливень» – в мае 1964 г. после четырех спектаклей в театре имени Вахтангова была запрещена.

В начале войны Войтехов с видными журналистами и писателями переселился в гостиницу «Москва», там они создавали патриотические статьи, а в 1942 г. он попал в осажденный Севастополь. Позже при содействии американского журналиста Р. Паркера тексты Б. Войтехова вышли отдельной книгой «Последние дни Севастополя» на английском языке. Н. Митрофанов пишет, что тексты пересылались в США Отделом печати Наркоминдела⁸². Н. Рахманов в интервью рассказывал, что Войтехов переправил книгу тайно, действительно при помощи Р. Паркера, работавшего в Москве. Русского текста книги не сохранилось. Позже Б. Войтехов взялся за перевод английского варианта, но закончить не успел. Фрагменты, которые приводит Н. Митрофанов в той же публикации на с. 18–25, написаны в духе советских пропагандистских статей. Возможно, переправленный в США вариант отличался реализмом и объективностью и мог не устраивать власть.

⁸² Митрофанов Н. Ему везло на нескудные ампулы // Юность. – 2010. – №№ 7-8. – С. 11.

После командировки в Севастополь Войтехов стал главным редактором журнала «Смена», однако в 1947 г. этот пост потерял. Был арестован в новогоднюю ночь 1952 г. Обвинялся в клевете в отношении руководителей партии и правительства. Был осужден на десять лет лагерей. Через пять лет вернулся в Москву, судимость была снята, и в 1957 г. он был реабилитирован.

На должность главного редактора нового журнала РТ Войтехова назначил лично Брежнев при содействии председателя КГБ Семичастного, с которым Войтехов был дружен. В то время у журнала было лучшее качество печати. В начале декабря 1967 г. снизилось качество печати: внутри появились страницы на газетной желтоватой бумаге. Журнал прекратил выход не по политическим, а по экономическим причинам.

Содержание и оформление № 28 за 1966 г., посвященного Дню Конституции, послужило поводом снятия Б. Войтехова с поста главного редактора. Первую претензию вызвала обложка номера. На красном фоне сняты серп и не молот, а молоток, обычный строительный инструмент. Другую претензию вызвала статья «Что такое колхоз? Опыт радиорецензии» А. Стреляного на с. 11. Статья о книге доктора экономических наук В. Венжера «Колхозный строй на современном этапе» содержала ряд принципиально важных замечаний, касающихся организации колхозного производства и сбыта продукции, а также фактов нарушения принципов коллективного хозяйствования по решению сверху. Наконец, на с. 15 были опубликованы стихи опального поэта О. Чухонцева, среди которых – «Послание барону Дельвигу». Трубка героя стихотворного произведения вызывала очевидные ассоциации, в «обреченных звездах» увидели звезды Кремля...

Особенности визуальной концепции издания

Обложки РТ с преобладающими красным, черным и синим цветами представляли собой фотомонтаж, фотографии, фотокомпозиции, фоторепродукции, либо (в редких случаях) они были рисованными или шрифтовыми. Последние выглядят менее броско и привлекательно. Так, на

обложке номера 29 за 1966 г., приуроченного к 25-летию перехода Красной Армии в контрнаступление под Москвой, – только выдержка из сообщения Совинформбюро от 12 декабря 1941 г. К 19 ноября 1966 г. – Дню ракетных войск – № 27 вышел под обложкой с изображением Царь-пушки и надписью: «Она ни разу не выстрелила». На обложке № 12 за 1967 г., вышедшего к 50-летию Октябрьской революции, – репродукция царского трона, проткнутая нарисованным штыком красного цвета. Обе содержали намек.

Обложка № 23 за 1966 г. с изображением трех популярных дикторов⁸³ – яркий пример фотомонтажа. Лаконичны и визуально привлекательны фотокомпозиции на обложках РТ – каска с лавровой ветвью на красном фоне и лозунг: «Наша победа – на страже мира. 1941–1966» (1966, № 8). Или обложка без политического подтекста: открытый, тщательно упакованный к отпуску чемодан, в котором сверху – радиоприемник и фотоаппарат; надпись по краю: «А ваш уложен?» (1966, № 11).

В обложках используется и средний, и крупный план, и деталь. Например, на обложке № 13 за 1966 г. – крупный план раковины, подпись под изображением рассчитана на ассоциативное мышление: «Приходилось ли вам слышать, как поет морская раковина? Именно она подсказала конструкторам форму нового радиоприбора, который передает музыку в сопровождении радужной игры красок. Разговор о совместимости звука и цвета идет на 10-й странице журнала».

На четвертой обложке – рубрика «Из собрания РТ». Анонсируется передача Центрального телевидения «Шедевры мирового искусства», выходящая в эфир по четвергам, и регулярная передача Всесоюзного радио «По залам музеев»: цветные репродукции и колонка текста представляют как творчество отдельного художника, так и целые направления в искусстве. Четвертая обложка, решенная подобным образом, выполняет рекламно-образовательную функцию.

Одним из приемов оформления служит «заходная»⁸⁴ черно-белая фотография на развороте с. 2-3, напечатанная

⁸³ В. Леонтьева, С. Жильцова, С. Моргунова.

⁸⁴ «Заходная» – фотография в начале журнала, вслед за обложкой привлекающая внимание читателей к одной из тем номера.

либо распашкой на 2/3, либо на полосу на с. 3; на с. 2 при этом обязательно присутствует текст. Программа передач печатается в узкой рамке по низу страниц. На с. 3 публикуются эмоциональные фотографии Н. Свиридовой, исторические снимки и репортажные кадры. В № 1 была опубликована «заходная» фотография Н. Рахманова «Галактика Москва». Фотограф не без удовольствия рассказывает об истории ее создания:

«Должен был выйти первый номер. Войтехов спросил меня: “Что Вы можете предложить? Это должно быть что-то фантастическое и необычное”. Я говорю: “Я однажды подлетал к Москве зимой, и из иллюминатора увидел, что при заходе на посадку передо мной разворачивается галактика Москва”. Идея ему понравилась, он спросил, что для этого нужно. “Пустяки! Для этого нужно разрешение на полет, на съемку и включить на сорок минут раньше обычного освещение всей Москвы”. Этот кадр можно сделать только зимой, потому что свет фонарей, отраженный от снега, создает это космическое впечатление. Снимок был сделан, но нужно было утвердить его военной цензурой. Тогда каждый снимок, сделанный с уровня выше пятого этажа, должен был получить штамп “Просмотрено военной цензурой”: значит, никаких нежелательных сведений там нет. Я прихожу в учреждение, протягиваю в окошечко фотографию. Окошечко моментально захлопывается, и широко распахивается соседняя дверь. Меня заводят в кабинет, где сидят суровые полковники и даже один генерал. Тут же сидит военный летчик, с которым мы летали на маленьком спортивном самолете. Мне сурово говорят: “Вы сняли стратегически важный объект, фактически вы предоставляете нашим врагам...”. Потом летчику: “Вы, бывший военный летчик, можете по этому снимку отбомбиться?”. Он говорит: “Так точно!”. “А длину метромоста по этому снимку можете определить?”. “Так точно, товарищ генерал!”. Я долго терпел, но потом меня прорвало: “Сейчас не 1914-й год, когда можно было подлететь на бипланчике и бросить бомбу на метромост! Из космоса видно не только все, что на поверхности, а и все, что под землей”. Мне ответили: “Печатать эти фотографии или не печатать, вопрос

не стоит. Вопрос стоит, посадить вас сразу или подождать". Меня, слава Богу, не посадили. Б. Войтехов взял другой отпечаток и завизировал у своего друга Семичастного. Снимок был напечатан на развороте»⁸⁵.

«Ударными» в течение почти всего существования журнала остаются цветные (кроме двух черно-белых) развороты на с. 8-9. Они уходят со страниц издания, начиная с № 48 за 1967 г. Этот же номер впервые (кроме обложек) печатается на газетной бумаге.

На развороте с. 8-9 размещаются от одной до восьми фотографий, чаще всего связанных с конкретной передачей или событием. Рубрики: «Пока экран черный», «Камера РТ», «Фотовзгляд. Социально-географическая экспедиция РТ», «За кадром», «Мир, переделанный Октябрем. Экспедиция РТ», кадры из телевизионных фильмов. Несколько разворотов отведены циклу «Радиодень» – каждой республики СССР, Восточной и Западной Сибири. В ней, как правило, кадры строительства, индустриализации и крупноплановые портреты.

Обложки журнала РТ, цветные развороты и «заходные» кадры в начале каждого номера не только выполняют рекламную функцию, привлекая внимание к анонсируемой передаче и к изданию в целом, но обладают самостоятельной художественной ценностью.

Жанрово-тематическое разнообразие фоторяда РТ

Фотозаметка как оперативный информационный жанр в РТ не встречается, так как журнал не был новостным изданием: факты, к которым обращались фотожурналисты, имели временную значимость. Фоторепортаж как рассказа о событии с началом, кульминацией и финалом на страницах РТ также не найти. Так, на одном из разворотов в подписи значится: «В поисках завтрашнего дня. Фоторепортаж с Дальнего Востока, оттуда, где начинается утро, сделал для РТ геолог Лев Суллержицкий», но из четырех кадров – три с видами горных вершин, парящих гейзеров и

⁸⁵ Рахманов Н. Выше – только звезды. Текст Л. Сёмовой // Digital Photo. – 2010. – № 82 (февраль). – С. 50.

прибрежных валунов, на одном запечатлен отдых геологов (1966, № 7).

Отдельные снимки, снятые репортажным методом, подходят к определению фотозарисовки, когда документальность изображения сочетается с передачей эмоций. Однако фотозарисовка не показывает публицистического осмысления материала автором. С анонсом «14 октября по второй программе – Дальний Восток» публикуются две фотографии С. Журавлёва: работающий цех завода «Амурсталь» и цветы в тайге (1966, № 21). Три фотографии А. Макарова (АПН) составили цветной разворот «По пути Радищева в Усть-Илим» (1967, № 33): «Землепроходцы XX века» (молодежная бригада, расположившаяся на краткий отдых на досках); «Мы в скуку дальних мест не верим» (влюбленная пара) и «Короткая летучка. “Куда перегоним сегодня экскаватор?”» (рабочий момент). Фотозарисовки в журнале РТ выполняют информационно-познавательную функцию.

Фотокорреспонденция, которая отличается от фоторепортажа тем, что не отображает развитие события, а осмысливает сложившуюся ситуацию в той или иной сфере жизни, тоже не находит места на страницах журнала РТ. Практически не представлен и фотоочерк как серия, построенная на литературной основе и визуально отражающая ход мысли автора. Единственное, пожалуй, исключение – фотоочерк В. Тарасевича «В двух горизонтах» – о рабочих рудника «Комсомольский» в Норильске (1966, № 5). На третьей полосе номера – работа в шахте, в трех фотографиях на четвертой – занятия в музыкальной студии, на вечерней лекции и в спортивном зале. Одна из публикаций может рассматриваться, как близкая к портретному фотоочерку, когда в серии фотографий воплощается суть жизни человека и одновременно явление общественной жизни. Это рассказ С. Журавлёва о дикторе ЦТ В. Балашове (1967, № 36). В очерке шесть кадров, два из них – рабочие моменты, главный кадр – среднеплановый портрет перед микрофоном в состоянии вдохновения и одухотворенности, а также кадр тренировки со штангой, кадр с трехлетним сыном и кадр отдыха за книгой. Набор снимков, с одной стороны, действительно характеризует конкретного

героя. С другой – представляет его образцовым современным человеком: семьянином, спортсменом, интеллектуалом, отдающим все силы любимой работе. К портретному фотоочерку мы отнесли бы и работу А. Макарова «Фантазии Григоровича», хотя в серии всего одно портретное изображение – черно-белый портрет балетмейстера окружен четырьмя цветными фотографиями сцен из балета «Щелкунчик» (1967, № 52). Цветовое и стилистическое решение в сочетании с названием точно выражают авторскую мысль рождения сценических решений.

Фотопортрет, репортажный, жанровый или постановочный (но не студийный), широко представлен в журнале РТ: Б. Тинкус «На жатве», А. Макаров «Инженер Белоярской атомной станции» (1966, № 15; 1967, № 33).

Фотомонтаж как метод обработки фотоматериала и средство дизайна встречается едва ли не в каждом номере, начиная от оформления обложек до иллюстрирования статей: в материале «Образ поколения в разрезе» смонтированы крупные и средние планы молодых людей; на обложке, анонсирующей радиопередачу «Человек и закон», человек в черном плаще, снятый со спины, смонтирован с текстом, рассказывающим об обыске (1967, №№ 23, 37).

Тематическое и сюжетное разнообразие фотографий в журнале естественно отражает тематику теле- и радиопередач.

Одна из постоянных тем журнала – Москва. Эта тема – основная в творчестве фотографа Н. Рахманова. «Останкино»: строящаяся телебашня, снятая сверху, с вертолета, с графичной тенью от нее на снегу и вторым вертолетом на фоне башни; интерьер дворца – вид на строящуюся башню через канделябр с горящими свечами (1966, № 1). В изображении использованы контрапункты, стык истории и современности – именно таков в воображении фотографа образ города, древнего и постоянно обновляющегося.

Выделяется тема, которую мы бы назвали «От Москвы до самых до окраин». Ее цель – представить читателю отдаленные области с их природными особенностями, характерными красотами, людьми, живущими там. В материале Л. Иванова «Соловецкие острова» четыре кадра: рыбацкие

лодки у каменистого берега на рассвете; синее озеро в окружении могучих лесов в солнечный полдень; пятиглавый деревянный храм на закате; силуэт монастырских башен на фоне облачного закатного неба с отражением в водной глади (1966, № 12). Само упоминание места, связанного с периодом сталинских репрессий, уже было смелым шагом.

В материале Г. Копосова «Льды и люди» тоже четыре кадра. Антарктида представлена фотографом в поэтизированном, но не приукрашенном виде, зритель заражается его искренним восхищением мужеством полярных исследователей (1967, № 47). Жизнь Заполярья, Чукотки. Суздаля, Таллина, Ленинграда нашла воплощение в других материалах на страницах РТ.

«Индустрия социализма» – так можно назвать следующую масштабную тему. Анонсируются передачи ВР «Космос», «Математика, кибернетика, жизнь» и передачи ЦТ «Знание». Сюжеты этой темы: Н. Рахманов «У стен телеграда», В. Тарасевич (АПН) «Дорога будет!», Л. Устинов (АПН) «Вода в пустыне», В. Арманд, В. Резников «Пейзажи сегодняшнего Казахстана», Б. Круцко «Газли» (1966, №№ 2, 4 ; 1967, №№ 15, 22, 25) и др. Как в 1930-е гг., так и в годы 1960-е было, чем гордиться.

На страницах советской прессы всегда находила место тема «Человек труда». Героями для фотографов РТ становились рабочие, колхозники, интеллигенция: «Хлебороб» А. Перевощикова; трактористы «На жатве» Б. Тинкуса; школьная учительница, снятая сквозь ряд тянущихся рук, «– Я! – Я! – Я!» Н. Свиридовой (1966, №№ 11, 15, 18). Тема «Память о войне» находит выражение в архивных снимках и в современной съемке. Так, на фотографии Н. Свиридовой «Судьбы» мы видим стоящих среди развалин пожилого мужчину и молодую девушку в состоянии глубокой задумчивости. Прочитав заметку, мы узнаем их историю, начавшуюся в дни жестоких боев за Сталинград (1966, № 3). В заметке анонсируется радиопередача «Три судьбы», которая должна прозвучать по радио 9 мая.

«Спорт и танцы» – тема, решение которой во многом строится на отражении динамики, красоты и эмоциональности: М. Муразов «На коньках под куполом»; А. Макаров

«-? -!» (кадр с футбола); А. Макаров «Новый шелкунчик» (1966, №№ 3, 10; 1967, № 1). Отдельный сюжет на страницах журнала – модные показы. В № 10 за 1966 г. появляются девушки в летних платьях и открытых сарафанах, большинство в скромных платочках, но одна – уже в шляпке. Их позы свободны и естественны (фото А. Макарова).

Традиции и новаторство фотохудожников РТ

В журнале РТ немало примеров с использованием *фотографики*. Будничный эпизод превращается в интересный сюжет, а производственный момент становится поэтическим рефреном. Во всех случаях использование фотографии не только не вызывает возражения, но и кажется единственно возможным вариантом решения сюжета: силуэты девушек-маляров на фоне окна в работе А. Федосеева «Последний этаж»; силуэт оператора на фоне конструкции телебашни, двойная экспозиция, в работе Н. Рахманова «Телеоператор» (1966, №№ 15, 17).

Приемом съемки через стекло зачастую изобразительно передается разница в масштабах переднего и дальнего планов. Вспомним вид из Останкинского дворца через зажженные свечи на строящуюся телебашню Н. Рахманова.

Взгляд сквозь предмет, при котором фотограф использует сыплющееся зерно, искры пламени, танец метели для усиления динамики, передает настроение перемен. По признанию фотографа Д. Донского, иногда фотокамеру помещали в траву и снимали новый строящийся дом: живописный первый план скрывал мусор, который нельзя было бы исключить из кадра при съемке с уровня человеческих глаз. Возможно, именно так и получился кадр Н. Рахманова «Москва в старом и новом», где строящийся высотный дом снят через одуванчики (1967, № 26).

Нерезкие снимки движения, безусловно, динамичны, а в цветной фотографии особенно красочны: М. Муразов «На коньках под куполом»; С. Журавлёв «Воздушный парад в Домодедово» (1966, № 24; 1967, № 34).

В журнале РТ много примеров *ракурсной съемки*. При выборе и верхней, и нижней точки фотографии исполь-

зуют такую оптику, которая не деформирует до неузнаваемости реальные объекты: С. Журавлёв «Останкино по вертикали и горизонтали» – строящаяся башня снята с нижней точки; Я. Рюмкин (без названия) – вспаханное поле с трактором на дальнем плане – верхний ракурс (1966, №№ 20, 27).

Еще один из изобразительных приемов в журнале РТ – «человек в расфокусе». Традиционно человек считается главным объектом изображения. И даже если он находится на втором плане, резкость наводится на него. Оказалось, возможно и обратное решение. Л. Лазарев «Творчество» (1966, № 14): молодой конструктор на втором плане снят сквозь предметы творчества, лежащие на стеклянном столе.

«Литейщик М. Зограбян» снят фотографом В. Севояном сверхкрупным планом, в грязи и каплях пота, что было для середины 1960-х гг. еще новым (1967, № 20).

Визуально красив и эффектен прием *мультиэкспозиции*. Как и нерезкие снимки движения, он характеризуется внутренней и внешней динамикой. Так В. Арманд и Ю. Капитанов сняли «Дирижера Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и ТВ» в нескольких фазах движения (1967, № 7).

Традиционный прием, используемый фотографами РТ, – *постановка под репортаж*. Так сняты у Ю. Капитанова «Молодые люди перед экраном телевизора» и первая обложка «До школы один поворот» (1966, № 24; 1967, № 35).

Прием *использования контрапунктов в изображении*, построенный на сравнении-противопоставлении, выработанный советскими фотожурналистами в 1920–1930-х гг., также прослеживается в РТ, хотя и не доминирует. Столкновение противоположностей наблюдается как в одном кадре, так и в двух, расположенных рядом: Г. Зельма «Новые посиделки» – посетительницы картинной галереи, сидя на банкетке, смотрят на картину с сидящими деревенскими девушками (1966, № 23); С. Журавлёв «Дальний Восток»: на одном кадре – цветы в тайге, на другом – цех Амурстали (1966, № 21); А. Макаров. «Футбол» (1967, № 12): один кадр – бегущий к воротам игрок с мячом, второй – мяч в сетке ворот. В последнем примере монтаж фотографий напоминает

монтаж кинокадров: таким образом они могли бы стыковаться в телетрансляции.

В сфере фотографии журнал не только следовал традициям, но, как было показано выше, использовал новые подходы и фотографические приемы, утверждая их в практике 1960-х гг. Эмоциональность фотографического видения «шестидесятников» заметна и в съемках современников, и в картинах природы, и даже в архитектурной съемке. Поэтичность и лиризм отличают и производственные сюжеты РТ. Без гиперболизированного пафоса показывается строительство объектов, достижения человеческой мысли и духовность личности.

Журнал РТ выходил недолго, но его выход совпал с периодом интенсивного распространения телевидения, внедрением цветного телевидения на фоне относительной либерализации СМИ в начальный период правления Л. И. Брежнева. Как трибуна освещения процессов общественной жизни и как рупор для высказывания частных мнений он является документальным свидетельством интереснейшего момента в истории отечественной фотожурналистики и культуры в целом.

Специфика фотографического ряда каждого журнала зависит не столько от его типа (РТ – общественно-политический иллюстрированный еженедельник; «Огонек» – еженедельный общественно-политический и литературно-художественный журнал; «Советский Союз» – ежемесячный иллюстрированный журнал, рассчитанный на зарубежного читателя), сколько от функциональных задач и от объема. Функции «Огонька» – информационно-пропагандистские, культуроформирующие, рекламно-справочные, рекреативные, причем первые занимают главное место. Функции «Советского Союза» – информационно-пропагандистские. Функции РТ – информационные, культуроформирующие, рекреативные; пропагандистские функции в журнале минимизированы: демонстрацию достижений строительства социализма в одном кадре вряд ли можно считать образом, работающим на пропаганду. Объемы «Огонька» и «Советского Союза» позволяли его фотокорреспондентам использовать серийные жанры (некоторые публикации в «Огонь-

ке» занимали до восьми полос). Возможность монтажа темы из нескольких кадров, естественно, дает иные возможности для высказывания авторского отношения, требует не только смыслового, но и образного решения. Смысловые и визуальные акценты, расставленные автором, решают пропагандистские задачи. Образы времени и страны в журналах «Огонек» и «Советский Союз», естественно, полнее.

Что касается жанровой структуры, то фотокорреспонденты чаще называют свою работу просто «темами». В. Лагранж в интервью говорил то «фотоочерк», то «фото-репортаж». Даже в журнале СФ об одной и той же серии могло быть написано и то, и другое, что подтверждает приведенную мысль А. Вартанова о проблеме идентификации примеров фотожурналистской деятельности. Применяя теоретические положения и личный визуальный опыт, мы нашли достаточно примеров фотоочерка – самого сложного в исполнении жанра. Фотоочерк для нас представляет особый интерес: если одиночная фотография подобна произнесенному слову, серия снимков – сказанной фразе, то фотоочерк – высказывание авторского мировоззрения. К примерам жанра фотоочерка мы вернемся в разговоре о деятельности фотокорреспондентов АПН.

Глава 3. Фотоиллюстрация в газете 1950–1980-х гг.

§ 1. Повседневная жизнь в творчестве первых фотожурналистов газеты «Неделя»

На волне новых веяний, распространившихся в искусстве в послевоенные годы, фотокорреспонденты ежедневных СМИ стали обращать больше внимания на образы простых людей, на повседневную жизнь и приметы времени в повседневной жизни.

Газета «Неделя» была создана А. И. Аджубеем в качестве приложения к газете «Известия» в 1960 г.

Главный редактор – С. Е. Гарбузов, затем – А. Л. Плющ.
Главный художник – С. Зуськов, с 1964 г. – Ю. Дегтярёв⁸⁶.
Штатные фотографы – Н. Рахманов, В. Ахломов⁸⁷.

Тираж газеты составлял 300 тыс. экз.

Объем – 32, затем 24 полосы.

Газета противостояла «официальной журналистике раскованностью, словом, стилем»⁸⁸. Были рубрики и разделы «Неделя в фотографиях от воскресенья до субботы», «О ком говорят на этой неделе: новаторы, творцы, герои», «Семь дней интересного человека» (с № 41 за 1963 г.).

«Неделя» первой откликнулась на спектакль третьего курса ГИТИСа «Добрый человек из Сезуана» в постановке

⁸⁶ В большую группу художников входили ставший позже известным бардом Е. Бачурин и ставший режиссером А. Митта.

⁸⁷ Для «Недели» снимали фотокоры «Известий» А. Скурихин, А. Егоров, Г. Надеждин, А. Стешанов и др.; фотокоры Фотохроники ТАСС В. Генде-Роте и Е. Кассин; фотокоры из разных городов СССР и из-за рубежа (в № 2 был опубликован очерк «Мой Париж» Ж. Марсенек с фотографиями автора).

⁸⁸ Менделеев А. «Неделя»-шестидесятница. – М.: ф-т журн. МГУ, 2002. – С. 6.

Ю. Любимова. Большинство студентов составили в 1964 г. труппу театра на Таганке. В 1962 г. были напечатаны тексты нескольких песен Б. Окуджавы. После десятилетий критики и забвения в «Неделе» была опубликована первая статья об А. Ахматовой, написанная К. И. Чуковским (1964, № 51). К этому времени поэтесса имела почетную степень доктора филологии, присвоенную Оксфордским университетом, и итальянскую премию «Этна-Таормина». В ноябре 1963 г. на первой полосе поместили портрет только что убитого Дж. Кеннеди. В 1966 г. в «Неделе» устроили круглый стол с участием бардов А. Галича, Ю. Визбора, Ю. Кима и др. Ю. Ким тогда сказал: «Появление авторских песен вызвано прежде всего растущими духовными интересами наших современников»⁸⁹. «Неделя» очень быстро стала сверхпопулярным изданием, потому что в ней писали о том, чего издания до сих пор не касались, – о воспитании, образовании, публиковались рецепты домашнего приготовления. Она стала газетой для семейного чтения.

Алексей Иванович Аджубей (1924–1993)

А. И. Аджубей – с 1950 по май 1959 г. журналист газеты «Комсомольская правда» (далее – КП), с 1957 г. ее главный редактор; с мая 1959 по октябрь 1964 г. – главный редактор газеты «Известия»; принимал активное участие в создании Союза журналистов СССР (1959); с октября 1964 по 1989 г. – редактор отдела очерка и публицистики журнала «Советский Союз».

«В период “оттепели” А. И. Аджубей-редактор одним из первых нацелил журналистские коллективы КП и “Известий” на разработку морально-этических тем, раскрывающих внутренний мир личности с точки зрения истинных общечеловеческих ценностей»⁹⁰. Уже в КП Аджубей изменил подачу идеологических статей, официальной информации, содержание передовиц. В газете разрабатывались новые рубрики и жанры, обращенные к эмоциональной сфере

⁸⁹ Менделеев А. «Неделя»-шестидесятница. – С. 37.

⁹⁰ Волкова Т. А. И. Аджубей – редактор и публицист. Автореферат кандидатской диссертации. – URL: <http://www.mediascope.ru/node/260> (дата обращения: 15.04.2014).

человека, дифференцированный подход к разновозрастной читательской аудитории. Т. Волкова называет Аджубея реформатором отечественной журналистики. «А. И. Аджубей усилил влияние редактируемых им советских газет на читательскую аудиторию путем введения в издания инновационных изменений на стыке двух векторов – выполнения пропагандистских задач издателя и активации интереса читателя»⁹¹. Тираж «Известий» при Аджубее за пять лет вырос в 20 раз (с 400 тыс. до 8 млн экз.).

«Именно А. И. Аджубей подсказал Н. С. Хрущёву термин, ставший медиаформирующей матрицей времени: журналисты – это “подручные партии”. Формируя унифицированное массовое сознание, журналисты создавали особый имидж в рамках советской мифологии – “страна – положительный герой”»⁹². В работе Т. Волковой не говорится о фотографии. Между тем нас интересует именно она. Некоторую информацию мы получили из интервью со старейшими фотожурналистами газеты «Неделя» В. Ахломовым и Н. Рахмановым, а также из интервью с доцентом кафедры фотожурналистики и технологий СМИ факультета журналистики МГУ С. И. Галкиным. Он рассказал об одной публикации в газете «Известия». Три лета в начале 1960-х гг. студенты факультета журналистики МГУ работали в выездной редакции студенческих отрядов на целине. «В 1963 г. у нас в “Молодом целиннике” было три фотокодра, пишущих было человек пять. Выходила газета три раза в неделю на четырех полосах. Фотографий было много. Раз в месяц давали фотоэссе с короткими подписями на целую полосу. У В. Худякова была знаменитая фотография, когда он снял парня на ЛЭПе. Рабочий мотает канат. Провода: десять жил миллиметра по три. И мы давали “свечку” [вертикальный кадр – Л.С.], как он висит, держась одной рукой, а другой мотает. Все целинные газеты опубликовали этот снимок, республиканские, алма-атинские. Не стесняясь конкуренции, все дали эту “свечку”. И приезжает собкор “Известий”, просит какой-нибудь снимок. Я ему дал на выбор. Знаете, что они в “Известиях” сделали? Они дали го-

⁹¹ Волкова Т. А. И. Аджубей – редактор и публицист.

⁹² Волкова Т. А. Там же.

ризонгальный поясной портрет! Когда “свечка” – не видно лица. Гирлянда видна, маленькая головка. А тут панорама, гирлянда видна едва, зато видно лицо человека, видно, как он боится. Вот что такое “Известия” при Аджубее»⁹³.

А. Аджубей пригласил в газету двух молодых фотографов – В. Ахломова и Н. Рахманова. Диапазон фотографических тем был значительно шире общепринятой индустриально-сельскохозяйственной тематики. Первая тема В. Ахломова (совместно с В. Генде-Роте и Е. Кассиным) – «Руки человека». В ней были сняты руки пианиста С. Рихтера, вратаря Л. Яшина, молодого конструктора Т. Кочетовой, пилота Н. Пасина и др. (1961, № 7). Как срез жизни была снята серия «Московские окна»: студент за книгами, танцующая пара, рождение ребенка, окна Дворца Съездов (1962, № 3).

Все темы, какие бы ни предлагал Н. Рахманов, принимались. «Одиннадцать в белых шапочках» о многодетной семье (1960, № 20), «Как одеваются мужчины» о металлургах, космонавтах, врачах (для съемок сюжетов фотограф неоднократно выезжал в командировки, в том числе в Арктику); очерк о колесе от детской игрушки до шасси самолета (1964, № 36), «Люди в масках» – тоже о представителях разных профессий. В 1964 г. на выставке «Семилетка в действии» был представлен фотоочерк «Лампы XX века». В № 6 СФ за 1964 г. фотограф рассказал об истории его создания. В 1963 г. электрической лампочке исполнялось 90 лет. Н. Рахманов начал съемки на Московском электроламповом заводе; там узнавал о все новых достижениях. Главными в теме автор считает три кадра. Открывает фотоочерк кадр «Лампочка Ильича будет гореть вечно». С большим трудом у коллекционера удалось разыскать ту самую оригинальную лампу. По идее фотографа, она должна была освещать портрет В. И. Ленина. Был выбран знаменитый кадр, на котором Ленин читает «Правду». Резкость Н. Рахманов навел на лампочку. Получился кадр-символ. Второй стержневой фотографией автор назвал кадр «Самая мощная в мире лампа Сириус» (мощность 300 тыс. ватт). По просьбе фотографа лампу сняли со стенда за-

⁹³ Галкин С. И. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

водского музея, с одним из ее создателей они поднялись на плоскую крышу. Создатель лампы должен был держать в руках зажженное детище (что, естественно, было невозможно). Изобразительно решить задачу помогло солнце. Используя красный фильтр, фотограф добился луча-блика в нужном направлении. И снова получился символ. Третий важный кадр – панорама Москвы, снятая с 30-го этажа гостиницы «Украина». На тот момент для съемки столицы это была самая выгодная высотная точка: и на первом, и на заднем плане – новые дома, эффектно вписывается высотное здание на Смоленской площади. Вечерний свет, бликующая поверхность реки. Фотограф сделал вертикальную панораму из трех кадров объективом 80 мм, сразу увидел ее именно так. И этот заключительный кадр в фотоочерке тоже смотрится символично.

К 1 апреля однажды был придуман и снят шуточный фотоочерк «Не может быть». Читателям предлагалось узнать, что есть шутка, а что есть правда. Например, был снимок, где на Химкинском водохранилище шофер 6-го таксомоторного парка поймал на мармышку 70-килограммового осетра. Под служебное удостоверение фотограф взял его в Химкинском холодильнике, стоявшем на берегу. Едва он на веревке стащил рыбу вниз, набежала сотня людей, которые там ловили рыбу, и лед начал трещать. Был риск провалиться. Подхватив осетра, фотограф бросился бежать. Публикация закончилась валом читательских писем. Н. Рахманов вспоминает о творческой обстановке в газете: «Вечером сдавался очередной номер, выходила газета утром. Пока номер не вышел, никто из редакции не уходил. Сидели за столом, пили чай, беседовали. Настоящая журналистская семья. Больше нигде такого не видел. Было ощущение свободы, А. Аджубей разрешал всем желающим присутствовать на редколлегии.

В середине десятилетия объем фотоиллюстраций в газете стал сокращаться. С чем было связано, не знаю. Это было странно, потому что газета держалась на иллюстрациях, хотя печать была неважная. Ситуация сжималась, как шагреновая кожа. Мой последний репортаж в «Неделе» назывался «Дело – труба»: о взрыве трубы в районе Каретного

ряда (1965, № 45). Она должна была упасть точно в расчетное место. И в 1966 г. я ушел в журнал “РТ-программы”⁹⁴.

А. Аджубей с октября 1964 г. больше не являлся главным редактором «Известий», так что, вероятно, сокращение иллюстраций происходило при двух следующих – В. И. Степакове (октябрь 1964 г. – май 1965 г.) и Л. Н. Толкунове (октябрь 1965 г. – февраль 1976 г.).

Николай Николаевич Рахманов (род. в 1932 г.)

Н. Рахманов родился в Москве в семье театрального композитора и дирижера. Был фотокорреспондентом Фотохроники ТАСС, газеты «Неделя», журналов РТ и «Журналист». Последние 30 лет – свободный художник. Выпускает тематические фотоальбомы и книги. Он – лауреат премий «Золотой Глаз России» Международной гильдии профессиональных фотографов СМИ России. Награжден Почетным Знаком Союза журналистов РФ «Достоинство и профессионализм» и Австрийским рыцарским орденом замка *Loukhen Hause*. Персональные выставки проходили в России, Франции, Чехословакии, Чехии, Словении и других странах.

Во дворе его дома в Сокольниках – вместительный джип, крыша которого оборудована специальной площадкой и выдвинутой 2,5-метровой лестницей, которую он и поныне часто использует для съемки. Пристрастие к высоким точкам наметилось еще в раннем детстве. Семья жила в Газетном переулке, напротив был знаменитый дом Меншикова, и на крышу его вела пожарная лестница. Н. Рахманов часто поднимался туда и наблюдал с высоты. Первые фотографии он пытался сделать именно с этой крыши. От дома до Кремля было около 300 метров, и Кремль всегда был перед глазами, что определило эстетические пристрастия фотографа.

В Фотохронику ТАСС Н. Рахманов пришел в 1953 г. и сначала был учеником фотокорреспондента. Там, по его признанию, он стал фоторепортером. Потом были семь лет в «Неделе», где он, начав писать очерки к снимкам, стал фотожурналистом. Увлечшись цветной фотографией, перешел в журнал РТ, где стал фотохудожником. Когда РТ

⁹⁴ Рахманов Н. Интервью. // Из личного архива Л. Сёмовой.

закрыли, Н. Рахманов некоторое время работал с Е. Яковлевым в журнале «Журналист», а потом – со многими издательствами в стране и за рубежом.

«Я подумал однажды: фотография в газете живет один день, в журнале – максимум неделю, месяц; книга может пережить столетия. Почему бы не стать издательским фотографом? Первая проба оказалась удачной – это были небольшие цветные альбомы “Таллинн” и “Тарту”, выпущенные издательством “Прогресс”. 1970–1980-е гг. стали годами Москвы и Ленинграда. Я начинал свою работу без всяких заказов, авторских договоров и просьб. Старался снимать так, чтобы передать свои ощущения от города, снимал, как портрет любимого человека. Динамика городской жизни, поэзия цвета и света в разное время суток и в разные времена года создают характерные снимки городов, из которых и складываются фотоальбомы.

Работа над альбомами очень трудная и длится не один год. Есть несколько путей. Можно накапливать какой-то материал, потом из этого собирать книгу. Можно придумать собственный сценарий, который ты будешь осуществлять, точно зная, что ты хочешь. Я пользовался обоими способами. Но ни тогда, ни сегодня альбомы “не кормят”. Это огромная трата времени, сил и средств. Но эта работа престижна. Приятно подержать в руках солидное издание. А “кормят” меня календари и открытки.

Уникальный календарь вышел по просьбе мэра Праги в 2006 г. Я снимал город более года. Здесь есть самые разные состояния. Календарь так понравился мэру Праги П. Бэму, что он заказал мне фотоальбом “Прага – сердце Европы”. И книга была сделана. Я к тому времени уже побывал во многих столицах и кое-что поснимал. Этот альбом – самый оригинальный из тех, что вышли у меня. Здесь все построено на коллажах. Объясню, почему я пришел к композициям из двух или трех кадров. Сказалась очерковость, которой я занимался когда-то в ТАССе и в “Неделе”. В одном кадре иногда очень трудно передать эмоциональный настрой фотографии. Когда у вас есть два или три кадра, это уже легче»⁹⁵.

⁹⁵ Рахманов Н. Выше – только звезды. Текст Л. Сёмовой // *Digital Photo*. – 2010. – № 82 (февраль) – С. 50.

Вышла серия календарей «Прогулки по Москве». На одной странице напечатаны старые фотографии из семейного архива и современные виды того же места (не обязательно с одной точки), выполненные Н. Рахмановым. Самый «забавный» сюжет: небоскребы Москва-Сити построены на месте, где когда-то у берега извозчики мыли телеги и лошадей, а заодно купались сами.

Альбом «Панорама», посвященный Москве, вышел в 2012 г. В нем знакомые, но неожиданно сказочные виды летнего Кремля, разрисованные морозом и снегом зимние виды города, интерьеры музеев, станций метрополитена, новейшие пейзажи – каток на Красной площади, вид на комплекс Москва-сити, и снова будто из прошлого – дождливый осенний день у Троицкой церкви на Воробьевых горах, зимний вечер у усадьбы Останкино. Панорамы – давнее пристрастие. Уникальное издание «Круговая панорама Москвы на семи холмах» было осуществлено в издательстве «Московский рабочий» в 1980 г. Н. Рахманов снял панораму с колокольни Ивана Великого. Поворачивая камеру вслед за солнцем в течение дня, он сделал 16 вертикальных слайдов 13 x 18 см. Панорама была скомпонована на четырех складывающихся листах по четыре кадра. На обороте напечатана другая уникальная панорама, так же состоявшая из 16 снимков, снятая в 1867 г. со смотровой площадки храма Христа Спасителя.

Весной 2014 г. в Музее органической культуры в г. Коломна прошла персональная ретроспективная выставка Н. Рахманова «Алмазная фототека». Зрители могли видеть и технику, которой работал фотограф, и оригинальные слайды 13 x 18 см с экспонатами Алмазного фонда, и самые последние, и самые ранние фотографии мастера: «Уральские самоцветы» (1964) с приемом «человек в расфокусе»; «Отражение действительности» (1965); с тонким юмором снятые «Дуэт» (1965), «Интеллигенция торопится» (1966), «Советский автолюбитель» (1967) под своим автомобилем; в стилистике фильма «Я шагаю по Москве» снято «Утро Москвы» (1968). Природа в закатном свете и в тумане, Крым и средняя полоса России, портреты жителей Армении и Грузии, и снова Москва, снова другая, не надоедающая ни

художнику, ни зрителям. Оттого, что портрет города он снимает, как портрет любимого человека.

Виктор Васильевич Ахломов (род. в 1938 г.)

В его трудовой книжке единственная запись, и это предмет его гордости. Более 50 лет В. Ахломов был фотокорреспондентом газеты «Известия». Владелец множества призов и медалей. До 2012 г. в Школе журналистики «Известий» преподавал курс фотокомпозиции, проводил мастер-классы, регулярно делал выставки, выпускал фотоальбомы, продолжал снимать. В поисках нужного ракурса легко мог сесть на корточки и даже лечь на пол, не устывая повторять: «Снимает не фотоаппарат! Смотрят глаза, но видит мозг».

В. Ахломов – коренной москвич, первую четверть века прожил около Комсомольской площади. Потом долго жил в Сокольниках, и они стали его любимым местом в Москве. Окончил факультет фоторепортажа при Центральном Доме журналиста.

Одна из ранних фотографий – «Плеть мне на Мальтуса. 1965». Английский ученый XVIII в. выдвинул идею, что если в семье будет рождаться по два ребенка, то через какое-то время планета не выдержит, потому что на всех не хватит питания. Ученый заявлял, что детей надо иметь не больше одного. В СССР мальтузианство считалось вредным буржуазным течением.

В. Ахломов снял отца с коляской и вторым ребенком на руках на Пушкинской площади, прямо у дверей редакции. Когда напечатал снимок, все стали придумывать подписи. Но один редактор решил озадачить читателей. Был объявлен конкурс на лучшую подпись и назначен приз. Эта фраза победила. Так началась рубрика «Придумайте подпись, или что бы это значило».

Рассказывает В. Ахломов: «Решили мы разыскать моего героя. Искали сначала в Москве. Подумали: отец с двумя детьми, мать, вероятно, дома. Искали целый год и найти не могли. Потом издательство “Планета” выпустило миллионным тиражом открытку с этой фотографией, и к Новому

году я получил ее из города Амурска Хабаровского края. Оказалось, мой герой живет там, он начальник геологоразведочной партии, а в Москву приезжал к родителям, которые жили где-то неподалеку. Так обнаружили мы этого героя. Потом тассовский фоторепортер поехал к нему, снял целый очерк о его семье, дети уже подросли за год. Мы с ним стали переписываться, у него третий ребенок родился, а я за эту фотографию получил много всяких призов»⁹⁶.

Еще одна история касается возникновения цикла фотографий. В редакции часто бывали известные люди, в том числе первый космонавт Ю. Гагарин, который приходил в отдел науки. Каждый раз, когда это случалось, сослуживцы просили, чтобы В. Ахломов снял их с Гагариным. Он снимал. А в следующий раз просили Гагарина фотографии подписать. Так возникла идея собирать автографы на своих работах. «Коллекционирование» захватило фотографа и вылилось в большой цикл, полноценную выставку портретов. В интервью В. Ахломов признался, что за количеством не гнался, а собирал автографы только тех людей, кто был ему симпатичен, в основном деятелей культуры; политиков у него почти нет.

18 декабря 1962 г. в Консерватории В. Ахломов снимал премьеру Тринадцатой симфонии Шостаковича⁹⁷. «Был мировой скандал по поводу этой премьеры. Задумал Шостакович свою Тринадцатую симфонию, отобрал пять или шесть стихотворений Евтушенко. <...> Одно называлось “Бабий Яр”. <...> Оно уже было тогда напечатано чуть ли не в “Правде”, и Политбюро нашей родной партии, которая как ни болела, но умерла, очень сильно возмутилось и сказала, что стихи неправильные. Тогда учили, как писать, как рисовать, что снимать. А Шостакович, видимо, этого не знал. Он был не от мира сего. В день премьеры была репетиция. И, конечно, композитор там был. Дирижировал великий Кирилл Кондрашин. Репетировали. И вдруг появляется человек в сером костюме, маленький чиновник из

⁹⁶ Ахломов В. День линзозавра. Текст Л. Сёмовой // *Digital Photo*. – 2010. – № 83 (март). – С. 71–72.

⁹⁷ Точную дату фотограф запомнил благодаря тому, что предсудетрительно снял афишу концерта. И теперь даже фотография афиши – исторический документ.

ЦК, который заходит в артистическую и говорит, что музыка плохая, стихи плохие, чуть ли не под сомнение ставит вечернюю премьеру. А ее ждали во всем мире! На выставке “Ретроспектива” один из посетителей спросил, почему у Шостаковича такое грустное лицо. Я снял композитора в тот момент, когда он узнал, что опять не на те слова музыку написал (перед этим его ругали, что он на стихи Мандельштама написал). Случайный кадр, за который я потом мно- го всяких наград получил и премий.

Премьера, слава богу, состоялась. Но чиновник сказал, чтобы прессу, особенно иностранную, не пускали. Я прошел в команде, как музыкант. Этот кадр я очень люблю и ценю. В нем, как написал один критик, выражено отношение между художником и властью. Художник и власть – вечные антагонисты в любой стране, потому что настоящему художнику всегда не нравится общепринятое мнение. Он всегда хочет вырваться за то, что его окружает»⁹⁸.

В цикле фотопортретов с автографами есть изображение А. Ахматовой. «Я жалею еще, что когда снимал Анну Андреевну Ахматову, это начало 1960-х гг., я был настолько молод, что не понимал величину ее поэтического масштаба. Поэтому когда приехали к ней, я снял портретик по заданию, и все. А надо было снимать ее руки с перстнями, седые пряди волос, ноги, юбки, все, что ее окружало. В Москве она всегда останавливалась на Ордынке у Ардовых. Я снял ее, а она говорит: “Витя, давайте выйдем во двор”. Может, подумала, что я молодой и неопытный. Квартира на первом этаже, там темновато было. “Да что вы, Анна Андреевна, не надо!”. А надо было вывести ее во двор, наснимать там, сейчас этим кадрам цены бы не было. Тогда я не понимал ее значения для мировой культуры»⁹⁹.

Фотографы нередко искали героев своих снимков по прошествии лет. Иногда удавалось, иногда поиски оказывались безрезультатными. «Семья Койновых. 1975» снята на фоне первого поезда на БАМе. Бамовцы разъехались позже по всему бывшему СССР, В. Ахломов искал семью, но так и не нашел.

⁹⁸ Ахломов В. День линзозавра. – С. 73–74.

⁹⁹ Ахломов В. Указ. соч. – С. 73, 75.

Серия «Жизнь в переходе» снята в перестройку. «В каком-то смысле вся наша жизнь – это жизнь в переходе: между разными состояниями души, разными эпохами, может, даже реинкарнациями... Я ничего не придумываю, названия серий сами рождаются. Приходит название. Даже не название, а что-то куда-то приходит, обозначить словами это невозможно...»¹⁰⁰.

В интервью мы спросили фотографа, как получалось, что многие его герои 1960–1970-х гг. столь искренне улыбаются. «По заказу люди, конечно, не радуются. Настоящая улыбка – вещь, к сожалению, не очень частая, она стоит журналистского терпения, с которым ее ожидаешь от своего персонажа. Но когда этот момент наступает, я его не упускаю. Вот и весь секрет»¹⁰¹. Кроме позитивного настроения и романтического отношения к жизни В. Ахломова отличает еще удивительно тонкое чувство юмора. В его фототеке много жанровых снимков, которые можно отнести к категории «юмор в фотографии»: «Устали. Калужская область. 1957»; из серии «Музей СССР. 1960»; «Подмосковье. 1997» со щитом у дороги: «Берегите природу – мать вашу»; «Свидание на Пушкинской площади. Москва. 1998». Многократно, начиная с 1960-х гг., в фотографиях В. Ахломова возникает новый символ времени – гитара.

§ 2. Образы советских людей в литературных очерках и фотографиях в газете «Комсомольская правда»

Газета «Комсомольская правда», орган ЦК ВЛКСМ, начала выходить с 24 мая 1925 г. Это был период формирования новой журналистики, становления ее системы. Пресса молодой советской страны должна была служить утверждению социалистического строя и его преимуществ, укреплению диктатуры пролетариата. В условиях все возрастающей роли агитации и пропаганды немаловажную роль

¹⁰⁰ Ахломов В. День линхозавра. – С. 68.

¹⁰¹ Ахломов В. Указ. соч. – С. 72.

играл процесс дифференциации советских СМИ: издания ориентировались на целевую аудиторию. Тираж центральной молодежной газеты неуклонно увеличивался. За первые полгода он вырос более чем в три раза и достиг цифры в 110 тыс. экз. Столь высоко правительство оценило вклад «Комсомолки» в дело воспитания молодежи, что в 1930 г. газета была награждена учрежденным Орденом Ленина за № 1. Позже были Ордена: Отечественной войны I степени (1945), Трудового Красного Знамени (1950, 1957), Октябрьской революции (1975).

Главными редакторами в исследуемый период были: Д. Горюнов (декабрь 1950 – апрель 1957 г.); А. Аджубей (апрель 1957 – май 1959 г.); Ю. Воронов (май 1959 – декабрь 1965 г.); Б. Панкин (декабрь 1965 – август 1973 г.); Л. Корнешов (август 1973 – апрель 1978 г.); В. Ганичев (апрель 1978 – декабрь 1980 г.); Г. Селезнёв (январь 1981 – декабрь 1988 г.)¹⁰².

В 1960–1970-е гг. КП была очень авторитетным и, возможно, самым читаемым периодическим изданием. Росту ее популярности немало способствовали публикации фотожурналистов-писателей В. Пескова и Ю. Роста. Свои литературные очерки они сопровождали снимками, через героев нередко возвращая читателей к суровому военному времени.

Василий Михайлович Песков (1930–2013)

В. Песков родом из села Орлово Воронежской области. После окончания школы и строительного техникума работал пионервожатым, шофером, киномехаником. В журналистике с 1953 г.: в воронежской газете «Молодой коммунар» фотограф и штатный корреспондент; с 1956 по 2013 г. – обозреватель газеты КП; с 1975 по 1990 г. вел телевизионную передачу «В мире животных». Он – автор 27 книг, некоторые из которых выдерживали два и три издания; лауреат Ленинской премии по литературе (1964) за книгу «Шаги по росе» и премии Правительства Российской Федерации в области средств массовой информации (2013, посмертно) за персональный вклад в развитие средств массовой информации.

¹⁰² КП. – 2015. – 25 мая. Юбилейный номер к 90-летию газеты. – С. 3.

Получил Орден «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2003) за большой вклад в развитие отечественной журналистики.

Первая книга «Записки фоторепортера» вышла по итогам двух лет работы в КП (1960). Вторая – «Шаги по росе» (1963) – итог семилетнего труда.

Песков – признанный пропагандист любви к природе. «На этот праздник не нужен билет. Кладите краюху хлеба в мешок, проголосуйте попутному грузовику, или садитесь в автобус, или велосипед седлайте, а лучше – пешком. Пораньше из дома, лучше с самой зарей. Тогда весь праздник – ваш»¹⁰³. О природе в книге много материала, есть и о человеке в природе, а есть – просто о человеке. Репортажи, очерки, лирические миниатюры и фотонovelлы о строителях, целинниках, космонавтах, ученых и простых людях и сейчас захватывают читателя. Песков находил людей по письмам и просто в пути. Из его случайных встреч мы узнаем теперь о человеческих судьбах, будничных заботах и героических моментах истории.

У Пескова хватало времени и желания говорить с любым человеком – от героя космоса до шофера на трассе. Вот несколько героев его книги.

Рабочий человек Виктор Чашлыгин, вспомнив об оплошности электросварщика, свидетелем которой стал, среди ночи в тридцатиградусный мороз побежал на завод проверить, исправлено ли дело. Хирург Демихов еще в 1940 г. начал делать первые опыты по пересадке органов, изучал приживаемость тканей; в лаборатории на Пироговской ставил опыты на собаках: тело собаки жило с двумя головами. Дочь председателя колхоза Галя из села Палкино под Костромой, учась в 10-м классе, взяла на откорм 200 голов свиней; получала аттестат и одновременно – квитанцию на тысячу пудов сданной государству свинины. Люба-Любушка из Пензенской области освоила трактор «Беларусь», научилась выращивать кукурузу. Нечем было кормить скот, на корм шли соломенные крыши. Но посаженная кукуруза чахла. И Люба отправилась за тысячу километров на Украину перенимать опыт. Сама летала с летчиком во время посадки.

¹⁰³ Песков В. Шаги по росе. – М.: Молодая гвардия, 1963. – С. 6.

Выросла у нее кукуруза выше головы. Парень из Магадана за 122 дня проехал на мотоцикле до Москвы 12 814 км. В. Песков рассказывает о его приключениях и непростом финише. Шофер-целинник Митроша, иллюстратор детских книг о природе А. Н. Комаров, доктор Петруччи, который в лабораторных условиях выращивал эмбрион человека, псковитянка А. Д. Золоцевская. «Таким людям надо каждое утро цветы приносить», – из разговора с прохожим. Так начинается очерк В. Пескова об А. Золоцевской. Героиня Гражданской и Великой Отечественной войн, потерявшая на последней двоих сыновей. Антониха, перевозчик на Дону, охотница, рыбачка, в 1930-х гг. боролась с бандитами, была ранена, но спрятанную на посев картошку сохранила, в 1942 г. ночью под огнем противника через бурный Дон перевезла 60 солдат, прикрывавших своих. Еще о многих драматических и трагических событиях через судьбы современников рассказывает читателям КП В. Песков.

Одна из знаменитых работ – портрет В. Гагариной. Дата полета была засекречена, но события ожидали. Поэтому утром корреспонденты газеты – Т. Апенченко и В. Песков – дежурили в машине неподалеку от Звездного городка. Едва услышав сообщение по радио, помчались к Гагарину домой. Адрес узнали просто – в Мосгорсправке.

«Нельзя снимать для газеты, если не умеешь найти нужную точку, создать хорошее освещение, “обеспечить передний план” и т. д. Все это важно. Но есть, по-моему, высшее проявление мастерства – это когда фотообъектив начинает смотреть на мир глазами человека. Этого как раз и достигает Песков в своих лучших работах. Взгляните на снимок Валентины Гагариной. Он сделан в момент, когда радио сообщало: “Восток-1 пошел на посадку”. Снимок потрясает своей жизненностью, глубиной чувства. Недаром после опубликования в “Комсомолке” он обошел многие страны мира»¹⁰⁴. Сразу нужен был снимок самого Гагарина, не официальный портрет – живой. Из редакции позвонили по кремлевскому телефону. Через час с Внуковского аэродрома отправлялся самолет. Журналистов КП обещали взять на борт. В. Песков полетел с П. Барашевым.

¹⁰⁴ Воронов Ю. Вступ. статья // Песков В. Шаги по росе. – С. 6.

На аэродроме в Куйбышеве их не встречали. Но молодой лейтенант, читатель газеты, подвез журналистов к известному ему дому. Генерал Каманин, выйдя к приехавшим, не протестовал – газета писала уже и о нем (он один из летчиков, спасавших папанинцев). Так появился снимок Гагарина за бильярдным столом и второй, в самолете, по пути в Москву¹⁰⁵. Есть и другие космонавты в фототеке В. Пескова: Г. Титов, А. Николаев, П. Попович.

В 1982 г. в газете появилась первая публикация о семье Лыковых. Слова «Таежный тупик» знали тогда и стар, и млад. Речь шла о семье Лыковых, более 40 лет проживавших в полной изоляции от людей, в глухой тайге. В горной Хакасии, в малодоступном районе Западного Саяна во время геологоразведки с воздуха было замечено жилье и огород отшельников-староверов. Двое детей, родившихся последними, не видели людей, кроме семьи. До ближайшего населенного пункта, поселка Абаза, – 250 км вниз по реке. Река Абакан бурная, порожистая, для лодок почти непроходима. Вертолет пролетал это расстояние за два часа. В живых к первому приезду Пескова остались только двое. Отцу было более 80-ти, Агафье – 39 лет. Опубликовать материал было не просто. О чем-то Лыковы молчали, не вполне доверяя людям. Другой вопрос: «Как рассказать об отшельниках-староверах, не впадая в “антирелигиозные разоблачения”? Единственно верным было, показав драму людей, восхититься их жизнестойкостью, вызвать чувства сострадания и милосердия. Так история Лыковых и изложена»¹⁰⁶.

Читательский интерес был огромен. И интерес Пескова тоже. В течение последующих семи лет он бывал у Лыковых в разное время года. И в дальнейшем раз в год – обязательно. Читатели посылали Агафье гостинцы. Однажды на присланные деньги решено было купить ей козу.

В 1990 г. история Лыковых в издательстве «Молодая гвардия» вышла отдельной книгой. Последняя публикация в книге «Все это было» датирована 1998 г. Агафья уже болела, но все еще продолжала жить самостоятельно в тайге.

¹⁰⁵ Подробнее об этом: *Шерстенников Л.* Василий Песков // *Остались за кадром – 2*. – М.: Музей органической культуры, 2014. – С. 310–318.

¹⁰⁶ *Песков В.* Все это было. – М.: Терра – книжный клуб, 2000. – С. 246.

В книге «Все это было» публикации В. Пескова расположены согласно логике автора. По важности для него открываются один за другим сюжеты. В самом начале возникает тема памяти о войне: воспоминания детства о жизни в деревне в прифронтовой полосе под Воронежем; рассказы о рядовых участниках войны; воспоминания маршалов. Затем – страницы о мужестве исследователей Севера и Антарктиды. Затем – о стойкости Лыковых. История Лыковых занимает едва ли не половину книги.

У В. Пескова было несколько публикаций, посвященных маршалу Г. К. Жукову. Первая – к 25-летию Победы. По признанию автора, он пользовался только блокнотом, о чем жалеет, магнитной записи сделано не было. Интервью на целую газетную полосу написано блестяще. Безукоризненно написанный материал не потребовал от маршала исправлений, кроме двух (одно из них – запятая). Мастерски поставленные вопросы могли бы стать методическим пособием, как вести беседу.

Во второй раз В. Песков встретился с писателем В. Карповым, приступившим к работе над книгой о Жукове. Третья публикация называлась «Рядом с полководцем», а беседовал журналист с личным водителем Г. Жукова на войне А. Бучиным и начальником охраны маршала и офицером для поручений Н. Бедовым. В начале статьи автор признается, что тогда, в 1970 г., «многие вопросы задать не пришлось – Жуков был болен, говорили о самом главном»¹⁰⁷. Важная профессиональная черта: не смутившись состоянием героя, получить информацию; уверенность в том, что такое вмешательство не только допустимо, но и необходимо. И прав оказался В. Песков – в 1974 г. маршала Жукова не стало.

Так же В. Песков успел встретиться и побеседовать с маршалом Василевским, с писателем Симоновым. Летал на Северный полюс освещать экспедицию Д. Шпаро, северный переход на собачьих упряжках экспедиции С. Соловьева; встречал Ю. Шумицкого, в год Олимпиады-80 совершившего пеший переход с Дальнего Востока до Калининграда.

¹⁰⁷ Песков В. Все это было. – С. 46.

В Антарктиде В. Песков побывал в 1964 г., и в следующем году вышла книга «Белые сны». Почти 20 лет спустя, в 1982 г., на удаленной станции «Восток» случилось ЧП. В самом начале зимовки пожар вывел из строя все четыре генератора, снабжавшие станцию теплом и светом. Мороз около -70°C . (Рекордная температура была зафиксирована в 1960 году: $-88,3^{\circ}\text{C}$). Самолеты могли сесть и взлететь при температуре не ниже -60°C . Двадцати зимовщикам оставалось или погибнуть, или придумать, как спастись. И они выжили. О том, как люди выживали, В. Песков написал очерк. А чтобы его написать, он вылетел навстречу зимовщикам, когда они возвращались домой, и сел к ним на корабль на Канарских островах. Двадцать дней до Одессы беседовал с каждым отдельно и со всеми разом.

«Как работал Песков? Как зверь. Легко и мощно. Конечно, это шутка. Точнее будет сказать – работал, как крестьянин. Это значит, каждый день, без выходных и отпусков, успевая переделать за день десятки больших и малых, но неотложных дел. Отпусков, как таковых, он не знал. Гуляя по лесу, продолжал работать. А как же назвать то занятие, которое всегда приносит плоды? – снимки, заметки»¹⁰⁸.

Песков считал время, проведенное перед телевизором, безвозвратно потерянным, и не смотрел его; а езду на машине считал временем потерянных впечатлений и отказался от автомобиля.

Юрий Михайлович Рост (род. в 1939 г.)

Ю. Рост окончил Киевский институт физкультуры, затем факультет журналистики Ленинградского государственного университета. В 1967–1979 гг. был специальным корреспондентом КП. С 1979 г. – обозревателем и фотокорреспондентом еженедельника «Литературная газета». В 1990-х гг. – автором и ведущим телепрограммы «Конюшня Юрия Роста», сотрудником «Общей газеты», обозревателем и фотокорреспондентом газеты «Московские новости». В настоящее время – обозреватель «Новой газеты».

¹⁰⁸ Шерстенников Л. Остались за кадром – 2. – С. 370.

О начале творческого пути Ю. Рост рассказывал в передаче «Линия жизни» на телеканале «Культура» (2005): «Я начал писать и снимать одновременно плохо. Когда в 1967 г. я пришел в “Комсомолку”, Всеволод Арсеньев долго смотрел мои “зажаренные” негативы с лесами и горами, потом отложил в сторону, взял папироску и сказал: “Резко!” В том смысле, что я умею наводить на резкость. Фотографий-то не было!

<...> Я даже не знаю, как вырулилось на такие большие материалы и людей. <...> Был человек, который меня натолкнул на это – журналист, впоследствии телевизионный комментатор Аркадий Романович Галинский. Он сказал: “Юра, если вы хотите быть знаменитым, пишите. Если хотите быть богатым, снимайте”. Потому что тогда за снимок платили три рубля, и это были деньги. Поэтому я придумал к своим текстам делать фотографии. И еще я понимал, что читатель, который читает газету, не верит, что такой человек существует, что отчасти все это придумано. Фотографии помогали и мне самому: фотографируя, я многое узнавал о человеке. И человек успокаивался»¹⁰⁹.

Тексты и фотографии Ю. Рост называет парой эпифитов. Орхидея – эпифит. Она живет на дереве, но не пользуется его соками. Симбиоз, параллельное существование. Многие фотографии и тексты могут существовать отдельно. Фотография – это восприятие мира, некие размышления. Часто композиции фронтальные. Именно так происходило общение с фотографом, именно так должно происходить общение со зрителем. Рост предлагает образ человека – авторское представление о нем. Он не идеализирует героя, но если человек симпатичен, общается с ним, находя созвучие. В мастерской на Чистых прудах все стены увешаны портретами. Героев многих портретов уже нет в живых. Автора иногда спрашивают: «Как ты можешь жить здесь, как в склепе?». Он отвечает, что живет среди живых, на портретах остались моменты их жизни.

¹⁰⁹ Документальный фильм «Линия жизни Юрия Роста». Часть 2. Телеканал «Культура». – URL: <https://www.youtube.com> (дата обращения: 15.03.2014).

Когда-то самой читаемой была заметка о собаке, которая во Внуковском аэропорту два года ждала улетевшего хозяина. Все газеты мира перепечатали материал, читатели хотели ее забрать, присылали деньги. Хотели даже поставить памятник собаке, но не поставили.

Во всех интервью Рост обязательно рассказывает об академике Сахарове. «Я познакомился с ним в 1970 г. Счастливи общался с ним три года, собрал большое количество фотографий и написал о Сахарове несколько текстов, в том числе тот, который назывался “Гражданин академик”. В “Литературке” пообещали дать полторы полосы, а дали только полосу. Верстальщики (я должен это рассказать, чтобы была понятна солидарность журналиста и верстальщика) мне говорят, что все, что написано на полутора страницах с фотографиями, нужно сократить до одной. А мне, как всякому автору, дорого каждое слово. Я прихожу к верстальщику и прошу как-то вбить. Процесс тогда был ручной, без электроники. И строчки отливались из металла. Мне говорят приходит через 15 минут. Я прихожу и вижу самую уродливую полосу, которая когда-либо могла быть напечатана в нашей прессе: фотографий нет, на огромной полосе крохотный заголовочек. Уродливо страшно, но все вбито! И эта полоса может быть просто примером, *как не надо и что можно*.

Бывают такие съемки, когда долго-долго готовишься, потом приходишь, и оказывается, что у тебя вместо десяти пленок с собой одна. Пришел я к Сахарову через две недели после его возвращения. Понимаю, что одной пленки не хватит. Он сел, руки сложил и стал на меня смотреть. Я щелкаю, щелкаю. Он долго сидел, вежливый человек такой, терпеливый. Потом мне говорит: “Юра, послушайте, в аппарате 36 кадров, может быть 38, если мы сами накручивали пленку – 40 кадров получалось, а вы сняли уже штук 60”. Я открыл аппарат и говорю: “Тут, Андрей Дмитриевич, пленки нет вообще”. Он удивился, не обиделся. “Мне надо, чтобы вы перестали меня учитывать, чтобы вы остались просто собой”. “Ага, понятно, заряжайте пленку”. И вот она у меня снята, эта пленка, с одним сюжетом. Состояние

человека все равно меняется. Из этих 36 кадров, практически одинаковых, я нашел только один, на котором Сахаров отвечает моим представлениям о нем и, как оказалось, его представлениям о себе»¹¹⁰.

В телепередаче 2005 г. Ю. Рост говорил о готовящейся к изданию своей книге, о том, что это книга странствий с огромным количеством людей. Книга «Групповой портрет на фоне века» вышла в издательстве АСТ в 2009 г. В том же году прошла большая выставка в Манеже. Книга тоже велика. Вот несколько ее героев.

Б. Литвак, который построил в Одессе центр для реабилитации детей-инвалидов и гостиницу для родителей. Детские кардиохирурги, абсолютно преданные своему делу, – В. Францев и В. Месхишвили. Францев одним из первых начал оперировать на охлажденном сердце (без аппарата искусственного кровообращения), чтобы не травмировать сердце ребенка. Время на операцию при этом ограничено (4-5 минут).

Об очерке «Рядовой войны А. Богданов» Рост тоже рассказал в четырехсерийном документальном фильме: «Мы приехали в Севастополь на празднование 30-летия освобождения города [май 1974 г. – Л.С.]. Среди “закованных” в ордена людей я увидел маленького человека в плюшевой кепке, в бушлате с чужого плеча, с тремя медалями. Я познакомился и узнал, что он живет в городе Каргополь. Он мне стал рассказывать свою жизнь, которая меня просто потрясла своей как будто заурядностью...

Когда его призвали в армию, он косил траву. Ему был 41 год, у него было 11 детей. Ребята были все старшие, их призвали в армию. И все они на войне погибли. А все девочки умерли от голода. И когда он, провоевав четыре года и закончив войну в Восточной Пруссии, вернулся домой, у него не осталось ни одного ребенка, только жена.

После публикации в редакцию приезжал К. Симонов. Со мной он не разговаривал, а прошел к главному редактору и сказал ему, что это первый материал о рядовом войны,

¹¹⁰ Документальный фильм «Линия жизни Юрия Роста». Часть 3. Телеканал «Культура». – URL: <https://www.youtube.com> (дата обращения: 15.03.2014).

который ничего не сделал, а просто воевал. Пахарь. Был пахарем в мирное время, был и на войне. И мне было это чрезвычайно приятно.

И про братьев это тоже интереснейшая история.

Я не искал положительный пример войны, он никакой не положительный. Это просто такое счастье. Получилось два полюса. На одном полюсе у меня Богданов, который потерял 11 детей. А на другом полюсе десять братьев Лысенко, которые все воевали и все вернулись с войны.

Я написал очерк. В конце я написал фразу: “И воздадим должное матери, вырастившей десятерых солдат и пять дочерей. И хорошо бы ей поставить в Бровахах памятник, тем более что роста она была маленького, и бронзы на нее уйдет немного”.

Ну, написал и написал. И вдруг приходит письмо от директора Днепровского металлургического завода Стромцова. Он пишет: “Я прочел ваш очерк. Давайте поставим памятник. У нас бронзы достаточно. У нас литейка”. Нашли скульптора. Одно дело – отлить. Другое дело – памятник поставить. Я ездил в Министерство культуры, туда, сюда. Кое-где говорили буквально так: “Какая-то баба, как кошка, нарожала. И памятник ей ставить? Еще секретарям обкомов не всем поставлены”. Я приехал к председателю колхоза “Россия” в Бровахах. “Земля колхозная? По уставу – колхозная. Что хочу, то и поставлю”. Привозим памятник Евдокии Лысенко (фигура получилась 3 м 60 см). Красота! На склоне, где я когда-то снимал десятерых братьев, посажены десять тополей и пять ив. И все подготовлено. И поставили мы этот памятник, и сейчас туда молодожены ездят. Это одна из самых действенных статей моих¹¹¹.

Очерк «Баба Уля и баба Дарья» – о двух женщинах, проживших жизнь в деревне на берегу Пинеги. Одна – улыбчивая, и на столе у нее букет ромашек, и самовар, и сахар рассыпан. Другая – грустная, и стол у нее пустой.

В 2006 г. в Москве в Музее А. С. Пушкина на Пречистенке прошла выставка Ю. Роста «Пушкина нет дома».

¹¹¹ Документальный фильм «Линия жизни Юрия Роста». Часть 4. Телеканал «Культура». – URL: <https://www.youtube.com> (дата обращения: 15.03.2014).

«Я однажды провел ночь в квартире Пушкина на Мойке. Уговорил директора оставить меня до утра. Просить официальное разрешение Министерства культуры на пребывание в доме на Мойке ночью было бессмысленно, потому что это национальная святыня. Поэтому меня просто там закрыли. В семь часов вечера посетители и служащие ушли, а я остался.

Я зажег свечи, и с этими свечами ходил по всей квартире. Было ощущение живого дома. И даже тишина была не музейная. Я нес шандал, предметы обретали тени, тени двигались.

А утром меня открыли, чрезвычайно яркий был день, я пошел, как сейчас помню, в собор Николы Морского, купил там свечи. Купил газету, но вот странность: на газете стояло завтрашнее число. Как будто какой-то слом во времени произошел.

В ту ночь в музее я снял всего два кадра. Все ночные съемки сделаны в рабочее время (в Питере в четыре часа темнеет). Но то, что я оставался там на ночь, мне позволило сделать текст, причем он написан был в сослагательном наклонении. Директора Н. И. Попову за нашу авантюру могли снять с работы, поэтому пришлось написать текст, как могло бы быть, если бы я там остался, и как поехали бы мы потом с нею на Черную речку. Там был сделан кадр – последний пейзаж, который мог увидеть Пушкин с высоты упавшего человека. Этим пейзажем сослагательное наклонение было раскрыто. А выставка была придумана, и я ее очень люблю.

Сама экспозиция состояла из двух частей – одна до дуэли, потом дуэль, и потом Пушкины съезжают. Как раз в этот момент, когда я снимал, начинался ремонт, и все пушкинские вещи были упакованы, перебинтованы, то есть такое и было ощущение, что они съезжают.

Выставка была в полной темноте. Развесили фотографии дома. Арки в зале я задрапировал. Специально снял на слайды окна на Мойке и напечатал их на полупрозрачной пленке. Натянув их на каркасы, вставил в драпировку арок. Подучились “реальные” окна Мойки, которые светились слабым светом, и было видно изображение. Еще в зале было две витрины, от которых невозможно было изба-

виться, поэтому эти витрины я тоже затянул полупрозрачной пленкой и повесил там виды Мойки со стороны двора. Светильники затянули тканью, которой в кино затягивают прожектора, чтобы рассеивать свет.

Но если Пушкина нет дома, где-то он должен быть. Я напечатал несколько видов пушкинского Ленинграда, где он бывал, вымочил их в красноватом индийском чае, и они получились “старые”. Люди спрашивали: “Это что, действительно реальные фотографии того времени?” Нет, фотография появилась уже после смерти Пушкина.

В центре зала мы поставили такие шатающиеся (потому что других не было) стойки, и Иван Андреевич Духин, о котором я вам рассказывал, специалист по колоколам и кровельщик-энциклопедист, нашел поддужные колокольчики пушкинской поры, мы их повесили, человек натыкался на эти стойки в темноте, и все время стоял звон.

Кроме того, еще выгородили маленькую нишу мебелью пушкинской поры. Атмосфера дома была, не было пустого пространства, били стенные часы. Человек получал свечку, с которой бродил по этой квартире. Директор музея, мой друг Е. Богатырёв разрешил. Следили, конечно, за этим. А для детей, чтобы не так опасно было, приготовили китайские фонарики.

Выставка осталась в музее, я ее подарил. Уникальная экспозиция – негативов ее нет. Негативы иногда просто уходят. Как люди»¹¹².

А иногда – наоборот – возвращаются.

Сванетия. Сход лавины. Трагедия.

«Снег, горы, башни и люди. И все. В чистом виде черно-белая съемка. Я пережил с ними драму. Жил в доме В. Челидзе, который потерял четверых детей и жену. И участвовал даже в обряде приведения душ погибших домой. Какая была красота и тишина! Щелкать затвором нельзя, и я не снимал, как мы пошли на место трагедии, где они погибли – уговаривать души вернуться домой. Мы их привели, как нам сказали. Я не помешал.

¹¹² Документальный фильм «Линия жизни Юрия Роста». Часть 5. Телеканал «Культура». – URL: <http://www.youtube.com> (дата обращения: 15.03.2014).

На прощание В. Челидзе попросил прислать отснятые фотографии»¹¹³. В Москве нашлись вдруг забытые негативы, снятые ранее: В. Челидзе с детьми и его погибшие дети отдельно.

Сегодня вместо блокнота у Роста маленькая камера «Люмикс».

Он много путешествует: Мадагаскар, Тибет, Боливия, Исландия, Гренландия, Антарктида. Начал снимать на цвет. «Все фотографии природы – портреты части Земли, то, что человек не успел испортить. И таких мест еще много». В 2008 г. с друзьями проехали из Лондона в Тбилиси на мотоциклах!

Грузинская тема, кстати, особенная в творчестве Роста. Из четырех серий документального фильма одна целиком посвящена Грузии.

Самобытно и неповторимо творчество каждого из названных фотографов. Они находили такие темы, которые были интересны им и интересны читателям. Они использовали такие изобразительно-выразительные средства, которые наилучшим образом эти темы раскрывали, даже в одиночном кадре. Произошедший в советской газетной периодике поворот от монументализма к реализму практически не повлиял на процесс мифологизации действительности, который был характерной чертой 1920–1930-х гг., и оставался таковой в 1960–1970-е гг. Если говорить о жанре фотопортрета и фотографии повседневной жизни в материалах В. Ахломова, Н. Рахманова, В. Пескова и Ю. Роста, то ее можно определить как субъективный реализм, что означает сочетание документальности изображения и неравнодушного, не стороннего отношения фотографа к объекту съемки. Кроме того, В. Ахломов – мастер изящных и точных названий, а наследие В. Пескова и Ю. Роста – уникальный пример сочетания изображения и слова.

¹¹³ Документальный фильм «Линия жизни Юрия Роста». Часть 5. Телеканал «Культура». – URL: <https://www.youtube.com> (дата обращения: 15.03.2014).

Глава 4. Фотография в информагентствах. АПН – РИА Новости – МИА «Россия сегодня»

В 1961 г. на базе Совинформбюро было создано Агентство печати «Новости» (АПН), которое стало ведущим информационным и публицистическим органом советских общественных организаций. Учредителями АПН были Союз журналистов СССР, Союз писателей СССР, Союз советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами и общество «Знание». В соответствии с уставом АПН имело своей целью «путем широкого распространения за рубежом правдивой информации о СССР и ознакомления советской общественности с жизнью народов зарубежных стран всемерно содействовать взаимопониманию, доверию и дружбе между народами»¹¹⁴. Представительства АПН находились в более чем 120 странах мира. Агентство издавало 60 иллюстрированных газет и журналов на 45 языках мира разовым тиражом 4,3 млн экз. Совместно с ССОД АПН издавало газету «Московские новости», которая с сентября 1990 г. стала независимым изданием. Издательство АПН выпускало более 200 книг и брошюр общим тиражом около 20 млн экз. в год. В 1989 г. в АПН был открыт телевизионный центр, преобразованный затем в телекомпанию ТВ-Новости.

27 июля 1990 г. в соответствии с Указом Президента СССР М. С. Горбачёва «О создании информационного агентства «Новости» на базе АПН было создано Информационное агентство «Новости» (ИАН). «Для информационного обеспечения государственной внутренней и внешней политики СССР и исходя из интересов демократизации средств массовой информации» Агентство печати «Новости» переименовано в Информационное агентство «Новости». Задачи ИАН

¹¹⁴ История Агентства печати «Новости». – URL: http://ria.ru/ria70_history/20110301/340763479.html (дата обращения: 10.10.2014).

практически остались прежними – подготовка и распространение в СССР и за рубежом печатных, теле- и радиоматериалов; изучение общественного мнения в стране и за рубежом по вопросам внешней и внутренней политики СССР. Был создан компьютерный банк данных, содержащий первоначально более 250 тыс. единиц документов. С 1991 г. стала выходить лента оперативной информации «Инфоновости». Представительства ИАН располагались в 120 странах. ИАН издавало 13 иллюстрированных журналов и газет. Председателем правления ИАН был А. Власов.

В сентябре 1991 г. на базе ИАН и Российского информационного агентства было создано Российское информационное агентство «Новости». Указом Президента РФ от 22 августа 1991 г. РИА «Новости» было передано в ведение Министерства печати и информации. РИА «Новости» имело около 80 загранбюро и корреспондентских пунктов, более 1 500 подписчиков в странах СНГ и около 100 за рубежом. На основании Указа Президента РФ от 15 сентября 1993 г. «О Российском информационном агентстве «Новости» с 1993 г. РИА «Новости» стало государственным информационно-аналитическим агентством. С 1996 г. работал радиоканал РИА «Новости» – «РИА – Радио». В августе 1997 г. на базе телеканала РИА при учредительстве ВГТРК был создан телеканал «Культура». В мае 1998 г. на основании Указа Президента РФ «О совершенствовании работы государственных электронных средств массовой информации» был образован информационный холдинг ВГТРК, в состав которого вошло РИА «Новости» под новым названием – Российское информационное агентство «Вести», сохранив при этом в информсреде известный бренд РИА «Новости». С апреля 2004 г. Российское информационное агентство «Вести» приобрело статус Федерального государственного унитарного предприятия и было переименовано в Российское агентство международной информации «РИА Новости» (сокращенно – ФГУП РАМИ «РИА Новости»). Ежемесячная аудитория сайта «РИА Новости» (*rian.ru*), по данным *LiveInternet*, составляла на конец 2013 г. 16,5 млн (т. е. такое число людей заходило на сайт хотя бы раз в месяц).

До декабря 2013 г. Агентство возглавляла С. Миронюк. 9 декабря 2013 г. был опубликован указ Президента РФ В. В. Путина № 894 «О некоторых мерах по повышению эффективности деятельности государственных средств массовой информации».

Указ предусматривал целый ряд мероприятий, но главное – ликвидацию в его нынешнем виде агентства «РИА Новости» и создание на его базе Международного информационного агентства «Россия сегодня», основным направлением деятельности которого станет «освещение за рубежом государственной политики Российской Федерации и общественной жизни в Российской Федерации». Генеральным директором агентства был назначен бывший зам. директора и ведущий информационно-аналитических программ телеканала «Россия» Д. Киселев.

Вместе с «РИА Новости» закрылось радио «Голос России». Кроме того, указом была ликвидирована Российская книжная палата – агентство, которое занималось учетом выпускаемых на территории России изданий, их хранением, а также научными исследованиями в области книжного дела; ее имущество передано агентству ИТАР-ТАСС.

Редакция исторического журнала «Родина» была присоединена к редакции «Российской газеты»; был ликвидирован также Гостелерадиофонд – один из крупнейших в мире архивов киновидеоматериалов, звукозаписей и фотоматериалов до 1995 г., а имущество фонда передано ВГТРК.

Газета «Ведомости» со ссылкой на источник, близкий к руководству «РИА Новости», одной из возможных причин ликвидации агентства и создания новой суперструктуры назвала возвращение к руководству медиабизнесом М. Лесина. Бывший министр печати М. Лесин, покинувший в 2009 г. пост советника президента, в октябре 2013 г. возглавил крупнейший медиахолдинг страны – «Газпром-Медиа» и затем приобрел 100% акций «ПрофМедиа» у «Интерроса» В. Потанина. По словам М. Лесина, объединенный холдинг будет представлять собой «структуру другого уровня, более высокого»¹¹⁵.

¹¹⁵ Русская служба BBC. – URL: http://www.bbc.co.uk/russian/russia/2013/12/131209_ria_novosti_closing.shtml (дата обращения: 15.12.2013).

§ 1. АПНовский фотоочерк

Несмотря на неоднократные переименования, в профессиональной среде до сих пор используются устойчивые словосочетания «Школа АПН» и «АПНовский фотоочерк». С вопросом о том, что они означают, мы обращались к старейшим сотрудникам Агентства – фотокорреспонденту В. Федоренко и специальному корреспонденту Д. Донскому. Неоднократно беседовали о фотоочерке с В. Вяткиным.

Д. Донской пришел в Агентство в качестве фотокорреспондента в 1961 г. В. Вяткин и В. Федоренко начинали работу в 1968 г. лаборантами, затем стали фотокорреспондентами. «В тот период шла борьба за художественное понятие фотографии. В том смысле, что фотография – не просто отображение действительности, слепок с нее, а образ, художественность, искусство»¹¹⁶. Молодые фотографы прислушивались к мнению старших коллег и старались создать фотографией образ. Снимали темы. На разработку темы уходило иногда до нескольких лет. Актера М. Ульянова Ю. Абрамочкин снимал полтора года, выдающегося хореографа И. Моисеева В. Вяткин снимал всю жизнь. В этом заключался особенный АПНовский подход. Одна из первых работ **Виталия Арутюнова** в АПН на тему социалистического соревнования была снята на заводе «Москвич» и опубликована в СФ (1975, № 3). Съемки продолжались более двух с половиной месяцев (не годы, но и не один день). Автор выбрал завод, где значительный процент рабочих составляла молодежь. Изучил литературу о социалистическом соревновании. Познакомился с бригадирами двух бригад, сделал пробные кадры, и предварительное знакомство очень помогло репортеру в дальнейшем. Рабочие привыкли и к камере, и к нему, вели себя непринужденно. Приступая к съемке, репортер составил подробный кадроплан. Фотоочерк открывает кадр подписания бригадирами договора о соцсоревновании. «Очень важно было показать, что соревнование не разъединяло людей, не делало их соперниками, а, наоборот, еще теснее сплачивало коллектив.

¹¹⁶ Федоренко В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

<...> Наставничество, обмен опытом стали ключевыми сюжетами моего очерка»¹¹⁷. Заключительный кадр сложился случайно, когда рабочие обеих бригад попросили снять их всех вместе. Кадр получился простой, но очень естественный.

«Готовую тему фотографии выкладывали на огромном редакционном столе. Нужно было показать завязку, продолжение действия и конец. И обязательно был какой-то сюжетный ход. Фотографии можно было печатать разными форматами и размерами. Формат зачастую определял смысл, а стык нескольких фотографий рождал определенную идею.

В те годы в Агентстве работали классики советской фотографии – М. Альперт, М. Озерский, Л. Устинов, Е. Тиханов, Г. Зельма, Я. Берлинер, В. Малышев. В людях, прошедших и снимавших войну, потрясал дух победителей. Даже в зрелом возрасте они продолжали мыслить современно и находить творческие решения. Очерк М. Альперта “Мысли и сердце”, получивший 2-й приз на *WPP* (1973) был снят, когда фотографу было уже за 70. Еще одна важная вещь, которую редко встретишь у современных фотографов: быть равными с теми, кого мы снимаем. Каким бы он ни был великим, если ты приходишь к нему на равных, видишь в нем человека, не заискиваешь и не прогибаешься, он тоже видит в тебе человека, и тебе легче с ним работать. Специально этому не учили, но мы все время были рядом с мастерами и видели, как нужно себя вести. Потом на редсоветах, когда мы выкладывали фотографии, они ходили вокруг и “делали из нас отбивные”. Разбирали, что и как мы сняли. Они смотрели ход наших мыслей и предлагали свои варианты. И когда заканчивался редсовет, ты понимал, что ты решил какую-то проблему именно этим ходом, но было еще двадцать вариантов, как можно это сделать. Это была огромная учеба. Мы видели, как они печатают фотографии и как делают отбор. Смотрели контакты, то есть полностью всю съемку. Это тоже была школа. Тянулась связующая ниточка поколений»¹¹⁸. Кроме того, школой для

¹¹⁷ Арутюнов В. Соревнование на автозаводе // СФ. – 1975. – № 3. – С. 5.

¹¹⁸ Федоренко В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

молодых была интеллигентность старшего поколения, их отношение к фотографии и к окружающему.

Некоторые фотографы, прожив жизнь в фотографии, считали, что выставочная фотография – та, которая резкая и в экспозицию попала, и придерживались метода «Что вижу, то пою». Случалось, споры с ними были жаркими.

Определяющее значение в формировании школы АПН Д. Донской отводит тогдашнему руководителю фотослужбы майору Г. Н. Плеско. В 1930-х гг. – член редколлегии журнала «СССР на стройке», в годы Великой Отечественной – рабочий редактор «Правды», умный и смелый руководитель, ортодоксальная коммунистка, прекрасно разбиравшаяся в фотографии, учила молодых сотрудников: «Ни под кого не работайте, решайте, как настоящие художники». Иногда та или иная фотография не могла пойти по политическим мотивам, но по глазам руководителя было видно, что фотография ей нравится, и это была негласная похвала и одобрение.

Перед Агентством стояла задача конкурировать с западной фотожурналистикой. Нужно было следить за тем, как она развивается. У фотографов была возможность смотреть в закрытом фонде западные журналы, начались заграничные командировки, они стали регулярно участвовать в международных фотовыставках. Д. Донской считает это абсолютной заслугой Г. Н. Плеско. «Именно в те годы АПН получало самое большое количество наград на международных фотоконкурсах. Почему? Мы пропагандировали наш образ жизни и наших людей, передавая их эмоции. Чем отличалась наша школа от школы, например, ТАССа? ТАССовский фотограф прибегал на один день, на два-три часа, все вставали, строились, люди чувствовали себя скованно, им говорили, куда встать и что делать. Фотограф снимал и убегал. Приходил фотокорреспондент АПН, в первый день знакомился, приходил на второй день, на третий. Люди привыкали к нему, рассказывали о себе, принимали в свой мир, вели себя естественно, и тогда он начинал спокойно снимать. Поэтому у корреспондента АПН те, кого он снимал, становились друзьями. Это особый дар: нужно суметь разговаривать, найти общие инте-

ресы, тогда человек раскрывается. Я не хочу сказать, что у нас была лучшая фотография, у нас была просто своя определенная ниша. ТАСС снимал свое, мы снимали свое»¹¹⁹.

Снимали сначала «Стартами», Плеско же «пробивала» первые «Никоны» и «Хассельблады». После нее фотослужбой руководил полковник А. Порожняков, который полностью продолжил линию предшественницы¹²⁰. Фотослужба была самой авторитетной редакцией. Фотографы, если им что-то не нравилось, могли повлиять практически на любого начальника.

«Что такое фотоочерк? В Советском Союзе любили всему давать определения. Очерк – это когда вы кладете серию и попробуйте выкинуть одну фотографию – все рушится. Весь очерк складывается вокруг одной ударной фотографии. В нем могут быть вспомогательные кадры, без которых он “улетит”: фрагмент руки (если, допустим, снимаешь очерк о воре) с обрубленным пальцем и с кольцом с бриллиантом на другом пальце. Символ. Примерно так был выработан АПНовский фотоочерк»¹²¹.

Отступление 4.

Отличительные особенности жанра фотоочерка

Общетеоретические положения о жанре фотоочерка содержат две статьи в сборнике «Фотожурналист и время» (1975): Л. Дыко «Фотоочерк как жанр» и А. Фомин «Мастерство... что это такое?».

Профессор Дыко пишет о том, что нельзя называть снятую тему фотоочерком только на основании многокадровости. «Самый полный анализ нового жанра дала дискуссия на тему “Фотоочерк, его содержание и изобразительная форма”, проведенная совместно Московской секцией фотожурналистов и АПН. <...> Фотоочерк – это особая, эпическая форма фотоповествования, связанный фоторассказ, охватывающий событие

¹¹⁹ Федоренко В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

¹²⁰ Как следует из подписи статьи «В постоянном поиске», уже в марте 1966 г. А. Порожняков был главным редактором фотоинформации АПН // СФ. – 1966. – № 3.

¹²¹ Донской Д. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

в развитии, во времени. Основан он целиком на фактах действительности, несет обязательный мощный информационный заряд и представляет собой цепь кадров с обязательной сквозной сюжетной линией.

Документальность, важнейшая специфическая черта фотографического способа изображения, является одним из основных свойств современного фотоочерка. Она обуславливает репортажную методику съемки и только два эти момента – документальность и репортажность – делают фотоочерк убедительным и интересным для зрителя. Специально поставленные, а затем сфотографированные сцены сводят на нет непосредственность впечатления, вызывают недоверие зрителей, зачеркивают документальную сущность жанра.

Фотоочерк, несомненно, дает большие возможности анализа. Этому жанру свойственны обобщения, образность строя, психологичность, эмоциональность. Здесь может найти место отступление, авторская ремарка. Все это позволяет поставить в очерке проблему, провести исследование явления. Жанр дает возможность выразить автору свое отношение к явлениям действительности, дать им оценку. Речь идет, следовательно, об активности и четкости авторской позиции. <...>

Развернутый многокадровый фоторепортаж “часто ставит автора в полную зависимость от хода события”. Но отличие между фотоочерком и фоторепортажем прежде всего в образном строе первого»¹²².

В качестве примеров Л. Дыко разбирает несколько известных фотоочерков. В работе А. Макарова «Детская хирургическая клиника» прослеживается сюжетная линия. Завязка: родители приносят больных детей в клинику. Кульминация: операция. Концовка: здорового ребенка встречает счастливая мать. Название нам представляется слишком прямым. У В. Вяткина очерк на ту же тему, с тем же финалом, но название несет дополнительный смысл – «Добрые руки доктора Немсадзе» («Золотой глаз» на *WPP*, 1985). Есть логическая последовательность у О. Макарова в фотоочерке «Музыкальная школа». Завязка: рука учителя поправляет детскую ручонку на клавиатуре рояля. Последний кадр: ребенок стал артистом, он за роялем перед переполненным залом. Кроме сконструированного сюжета работу отличает образность решений. У В. Тарасевича в масштабной теме «Край земли» нет центрального

¹²² Дыко Л. Фотоочерк как жанр // Фотожурналист и время. – М.: Планета, 1975. – С. 202.

героя. Автор определяет свою задачу как общефилософское размышление на тему о природе и человеке. Поэтические зарисовки создают обобщение. В очерке В. Мاستюкова «Вечный огонь» центральный кадр выделен размером и расположением, это смысловой и изобразительный центр, вокруг которого скомпонованы наблюдения и зарисовки автора. Фотоочерк А. Гаранина «Десять вопросов рабочему Геннадию Виноградову» имеет необычную конструкцию: вопрос дается в литературной форме, а ответ – в фотографической.

Л. Дыко пишет далее о роли отбора и компоновки кадров в фотоочерке, касается проблемы фотографического многословия. «С особой важностью здесь встают вопросы монтажа, объединения, взаимосвязи и взаимообусловленности кадров, порядка их следования, продуманного смыслового и изобразительного объединения частей в единое и связанное целое. Появляется новое изобразительное средство фотографии – монтажное построение произведения.

Оно еще ждет своей разработки и во многом может опереться на опыт киноискусства, монтажного по самой своей природе. Специально следует продумать вопрос лаконичности очерка. Сейчас существует какое-то увлечение многокадровыми композициями. При этом забывается, что нередко в таком многословии теряется главная мысль рассказчика, перегруженность снимками затрудняет восприятие очерка. Но авторы упорно продолжают отстаивать длинную шеренгу снимков, в чем-то уже повторяющих один другой, ослабляющих общее впечатление. Безусловно, это следствие слабого владения монтажным строем фоторяда. Но еще и авторские надежды на то, что большая серия снимков будет выглядеть ярче, весомее, что в объединении даже средние снимки “заиграют”, улучшатся, обогащая друг друга. Зерно истины здесь есть: снимки выразительные действительно становятся в сопоставлении, монтажном объединении словно более глубокими, емкими. Но... со средними и слабыми кадрами этого “озарения” не происходит!

Очерк становится тем невыразительнее и скучнее, чем больше в него вошло таких посредственных снимков!»¹²³.

А. Фомин, подчеркивая роль авторской оценки, не исключает метод постановки в создании образа; советует изучать произведения разных видов искусств для развития визуального опыта. «Проявление оценочного начала в наблюдении

¹²³ Дыко Л. Фотоочерк как жанр. – С. 204–205.

и делает художника художником, в отличие от простого созерцателя. <...>

Нет, не счастливой случайности, не везению на обстоятельства обязаны мы появлением снимков, вошедших в золотой фонд советского фотоискусства, а каждодневной напряженной работе фотографов по мобилизации памяти, интуиции, наблюдательности, направленных на создание художественного образа, их целеустремленному упорству в овладении искусством видеть и изображать увиденное, независимо от того, постановочная это съемка или репортажная. <...>

Не случайно поэтому в разных искусствах, несмотря на различия их видов и форм, законы композиции в основном остаются общими. Из этого следует: если фотограф станет внимательно изучать основы построения произведений в живописи, в литературе, в кино, телевидении, то он уже не будет беспомощным и в искусстве фотографической композиции»¹²⁴.

Статью Л. Дыко в книге «Фотожурналист и время» иллюстрирует один фотоочерк – «Вечный огонь» В. Мاستюкова. Он представлен в авторской раскладке на развороте. Публикацию на ту же тему в № 8 СФ за 1970 г. сопровождают несколько примеров, но все они фрагментарны: из очерков Ю. Абрамочкина «Лейтенант милиции», О. Макарова «В музыкальной школе» и А. Макарова «Детская хирургическая клиника» приведено по пять кадров, что не создает целостного впечатления и не доносит авторскую мысль в полном объеме.

Журнал СФ регулярно обращался к проблеме создания фотоочерка, публиковал методологические рекомендации теоретиков фотоискусства и рассказы мастеров о работе над темой. В отдельных случаях фотоочерк мог быть опубликован целиком (или визуально таковым представлялся), но чаще в подписи к одному-двум кадрам значилось «из очерка» или «из серии».

Лев Устинов в 1967 г. был удостоен премии Союза журналистов СССР за фотоочерк «Кольма» (1965, № 3), который вошел в авторский цикл «Колумбы XX века», посвященный отважным и мужественным современникам.

¹²⁴ Фомин А. Мастерство... Что это такое? // Фотожурналист и время. – С. 209, 212.

В 1968 г. командировка на Таймыр пришлось на январь-февраль: морозы опускались до -58°C , а для местного населения зима была мягкой. Редакционное задание касалось строительства Хантайской ГЭС. Параллельно Устинов снимал свою тему. Во время той командировки фотографу довелось попасть в междуречье Енисея и Хатанги, где жила малочисленная народность нганасаны. Так в очерке появился снимок «Северная мадонна». Символический кадр и открывает фотоочерк: неохватное пространство земли и два силуэта исследователей, пришедших покорить суровые и необжитые пока края Родины (1968, № 9).

Фотоочерк Ю. Абрамочкина и Л. Устинова «Сегодня и завтра рабочей семьи» (1971, № 8) представлен несколькими фотографиями: «Бригада слесарей завода “Калибр”» (бригадир А. М. Карпов); «Проходная завода»; бригадир и ученик в цехе; младший сын Карповых Владимир, учащийся техникума; «Серьезный разговор» (Карпов с собеседником на фоне окна: графичность, эмоциональность); «Руки трудовые» (крупный план рук с деталью и молотком); семья в домашней обстановке за круглым столом; «В вечерний час» (представитель третьего поколения семьи Карповых, мальчик Алеша, со своей мамой). Содержание и строение фотоочерка полностью соответствует названию и авторской идее, разнообразные сюжеты решены разными изобразительно-выразительными средствами, есть главный кадр (первый в публикации) и «финальная точка» (завершающий кадр с ребенком).

Фотоочерк Вит. Арутюнова «Председатель колхоза» – о самом молодом председателе в стране (1975, № 7). Автору удалось средствами фотографии показать разные стороны характера героя; на первый план выведено не колхозное производство как таковое, а личность человека.

Валерий Шустов побывал после землетрясения в Перу. Визуальная конструкция фотоочерка такова. Общий план (вид сверху) разрушенного г. Уарас; на первом плане мужчина, лежащий на развалинах своего дома; разрушенная улица, уходящая вдаль, – общий план еще раз фиксирует масштаб разрушений. Последствия стихии: средний план «Обед под открытым небом» и общий план «Очередь за во-

дой»; огромный лайнер, снятый с уровня человеческого роста – «Советский самолет приземлился в Перу»; указатель «Советский госпиталь», под ним сидят люди, на дальнем плане поставлены огромные палатки, вокруг множество людей; работа хирургов в передвижной операционной (1970, № 12). Очерк снят методом хроникальной фиксации.

Не все даже опубликованные работы можно считать бесспорно удавшимися. Иногда соблазн пойти знакомым путем оказывался сильнее желания найти новое изобразительное решение. Может быть, герой (героиня) не увлекли своей личностью фотожурналиста. Может быть, время на съемку было ограничено. В рубрике «Репортер работает над темой» был представлен материал В. Шустова «Знатная доярка Лейда Пейпс» (1975, № 11). На полосу – портрет в полный рост с аппаратом искусственного доения. «Обмен опытом» (группа людей на фоне гигантских емкостей для молока, впереди всех бодрым энергичным шагом идет она); «На ферме с гостями» (сюжет тот же, что в предыдущем кадре, группа снята в помещении, план крупнее); «Утренняя дойка» (доярка на корточках, между двух коров); «Деловой разговор» (с коллегами перед окном); «Лучший отдых – парусный спорт» (группа людей снята на яхте сквозь прибрежный камыш). Сюжетный ход от тяжелой работы к заслуженному отдыху «прочитывается» легко, хорошо знакомым кажется и кадр разговора с коллегами: такой «ход» неоднократно использовался в фотоочерках и должен был показать проявление характера. Но не показал. Женщины выглядят поставленными статистами, их позы и жесты случайны, а вид у героини скорее виноватый, чем решительный.

Фотоочерк В. Шустова о первом секретаре Шипуновского райкома партии Алтайского края В. Т. Христенко (1976, № 2) открывает адресный план «В поле», на втором плане разговаривают трое мужчин; «На домостроительном комбинате» их уже пятеро: широким шагом, оживленно общаясь, идут рядом вдоль строительных конструкций; крупный план героя – в пиджаке, увешанном орденами и медалями; общий план с группой людей – «На строительстве водохранилища»; на «Аллее героев войны» герой фотоочерка один, голова его повернута в сторону гипсовых

голов, и чувствуется то ли задумчивость, то ли усталость; «Серьезный разговор» – средний план в кабинете; финальный кадр «Дома за книгами»; книг много – в шкафу, на столе; сбоку виден еще и проигрыватель для пластинок.

Еще один фотоочерк В. Шустова – об очень сложной трассе с крутыми виражами, спусками и подъемами на горном Алтае «Чуйский тракт» (1976, № 2). «Сегодня никто из фоторепортеров не позволит себе делать упор на фактуру материала, на его экзотику. Такой ключ делает решения неизбежно поверхностными, снимки – всего лишь декоративными. Углубление исследования неизбежно приводит нас к человеку, главным всегда остается человек»¹²⁵. Поэтому действующими лицами, естественно, оказались шоферы, для которых дорога стала их домом. Фотограф вспоминал, как о природе родного края писал В. Шукшин. Стало очевидным, что информационными снимками не обойтись (в предыдущем примере фотоочерк был как раз информационным, хроникальным). Традиционного развития сюжета с завязкой, кульминацией и развязкой фотограф не выстраивал, в основу его работы лег обычный рейс на бензовозе. Задуманные заранее кадры были, но они менялись по ходу. Закон, о котором пишет фотограф: «Снимать щедро, отбирать – скупой!». Даже к удавшимся кадрам снимается масса вариантов. В результате у фотографа есть выбор. И вот как сложилась эта его история: памятник писателю В. Шишкову в начале трассы (привязка к месту, «адресный план»); бензовозы сквозь окно кабины (от движения ближайший объект «в смазке»); радость встречи на дороге; силуэты машин и людей на фоне шоссе, уходящего в горы; «висячий» мост и остановка в пути. Образно и с отношением решил фотограф эту тему.

Фотоочерк Э. Песова о партторге завода «Москвич» (1976, № 3) визуально выразителен и точно выстроен. На первом кадре партторг снят со спины, стоящим на сцене перед зрительным залом, полным людей. Ковровая дорожка делит кадр ровно пополам, создавая строгую геометрическую композицию. На втором кадре партторг снят во время разговора с рабочими действительно репортажным

¹²⁵ Шустов В. Рассказ о Чуйском тракте // СФ. – 1976. – № 7. – С. 12.

методом, и потому озабоченность его очень естественна. Фронтальный портрет улыбающегося парторга снят средним планом на фоне автомобилей с использованием приема зуммирования, за счет чего лицо героя получилось в резкости, а окружающее пространство «в движении», при этом фигура в черном плаще и черной шляпе красиво читается на фоне белых машин. Разговор в рабочем кабинете (стены стеклянные, в них виден конвейер сборочного цеха) снят также репортажно и живо передает атмосферу. Наконец, финальный кадр придуман и поставлен фотографом и сделан блестяще. На фоне ровных рядов новеньких автомобилей, треугольником уходящих за край кадра, таким же треугольником, симметрично расположены рабочие, а во главе их, на первом плане – смотрящий прямо в камеру парторг. Такое изобразительное решение явно перекликается с первым кадром фотоочерка и не только по форме, но и по содержанию замыкает круг темы.

Золотую медаль на выставке «Спорт – посол мира» получила серия **Дмитрия Донского** «Анатолий Карпов» (1975, № 12). В журнале всего три кадра, но они смотрятся законченным фотоочерком. Постепенное укрупнение плана: средне-общий план уверенного в себе гроссмейстера, спокойно идущего вдоль ряда шахматных досок противников; средний план, снятый сверху, Карпов сделал ход и чуть исподлобья, выразительно смотрит на того, кто напротив; наконец, крупный план задумавшегося, сомневающегося и очень молодого человека... В трех кадрах фотограф показал разные проявления характера, не инсценируя ситуацию, не организуя сюжет. Д. Донской в течение многих лет потом будет снимать А. Карпова, в 1984 г. выйдет книга «Анатолий Карпов в фотографиях Дмитрия Донского».

Роман Денисов окончил факультет журналистики МГУ. С 1967 г. работал в газете «Маяк Арктики» (Якутия), а в 1970–1976 гг. был фоторепортером АПН, участвовал в высокоширотной экспедиции ледокола «Арктика». В фотоочерке о команде ледокола информационные кадры сочетаются с образно-поэтическими и эмоциональными (1975, № 11). Их расположение, правда, выглядит непоследова-

тельным. На первой фотографии ледокол, снятый с другого судна, подобен «Броненосцу “Потемкину”», за ним – эпическое небо, прорезанное световыми лучами, будто от ледокола; широкая панорама ходовой рубки; портрет капитана корабля; возвращающийся из разведки вертолет над посадочной площадкой на фоне фактуры белых облаков в небе и белого льда в море; центральный пост управления; порт Певек с борта судна – долгожданный берег земли; реакторный отсек и его сотрудники сняты общим планом с верхней точки; портрет водолаза; последним в публикации представлен кадр ледовой разведки: корабль-разведчик снят через силуэты моряков на первом плане. Представим, что в публикации раскладка все-таки сделана не без участия автора: что он хотел сказать? Почему вид порта стоит в середине? Возможно, смысл такого расположения в том, что команда судна лишь мечтает о возвращении, а трудовые будни продолжаются, день за днем – непростая будничная работа.

В материале **Всеволода Тарасевича** «Норильск» сюжеты были необычными для фотографии той поры: например, отцы с младенцами, а рядом бутылка водки. Или просто мрачные люди (1967, № 5). В фотоочерке «Биологи города Пущино» фотожурналист продолжил тему «Человек и его открытия», заявленную кадром «Поединок» из очерка об МГУ и продолженную в масштабной книге «Физики». Говоря о работе с новым содержанием, автор указывал на специфические особенности языка фотографии, сближающие его с литературой, дающие возможность «материализовать напряженную, пульсирующую мысль»¹²⁶. Для решения поставленных задач В. Тарасевич использовал репортажный метод съемки и съемку скрытой камерой; «дневал и ночевал» в лаборатории института биофизики (хотя исследование клеток требует абсолютной тишины и не допускает присутствия посторонних). Фотожурналисту при помощи ученых удалось даже зафиксировать уникальный момент деления клетки, рождения новой жизни. В результате отбора сложилась тема – «Наша наука с ее колоссальной силой торжествую-

¹²⁶ Тарасевич В. Биологи города Пущино // СФ. – 1977. – № 11. – С. 34.

щего разума, с ее тяжетым грузом ответственности перед современным обществом»¹²⁷.

В фотоочерке «Подвиг» (1979, № 5) сошлись 1940-е и 1980-е гг.: как за несколько десятилетий люди смогли восстановить полностью разрушенные дворцы северной столицы?! Тема была близка В. Тарасевичу лично: 1930-е гг. прошли в Ленинграде, там же фотожурналист оставался в блокаду. Работы по восстановлению дворцов другие фотографы снимали постоянно, но в форме хроникальной фиксации, событийного сюжета, и такие материалы оставались фотографиями факта. С течением времени у В. Тарасевича было все сильнее желание провести обобщение. Фотожурналист представил свою работу в трех пластах: черно-белые исторические снимки разрушений; черно-белые изображения реставраторов (причем, по признанию автора, скульптуры, над которыми шла работа, он увидел одушевленными, и так их и снимал); «третьим планом темы является результат – сияние куполов, залов, люстр, паркета, дивные линии фасадов, нарядность интерьеров»¹²⁸ – в цвете. Тема очерка зазвучала шире, чем восхищение работой реставраторов, которых он увидел и представил людьми одержимыми до фанатизма своим призванием; работа получилась о добре и зле и о победе добра. Авторский монтаж производит исключительно сильное впечатление. Один из запоминающихся образов – портрет женщины-реставратора, окруженной еще не «вылеченными» скульптурами; в нем композиция построена на руках: руки скульптур выглядят столь же материальными, как руки мастера-реставратора.

Фотоочерк «Память» для В. Тарасевича стал «фотографической поэмой». Ее составили почти три десятка черно-белых и цветных снимков: люди на площади Победы, старый солдат перед скульптурой «Блокада», маленькая девочка с матерью. И в стык настоящего и прошлого – блокадные кадры (1980, № 5). Военную хронику Тарасевич снимал в 22 года, последние кадры на площади Победы – когда ему было около 60 лет.

¹²⁷ Тарасевич В. Биологи города Пушкино. – С. 37.

¹²⁸ Тарасевич В. Осмыслить пережитое // СФ. – 1979. – № 5. – С. 33.

Олег Владимирович Макаров

О. В. Макаров в профессиональную фотографию пришел из клуба ВДК Ленинграда. По утверждению В. Вяткина, лучше всех снимал музыку. В. Малышев писал о его мастерстве динамичного репортажа и чувстве кульминационного момента в съемке исполнительского искусства. О съемке фотоочерка о детской музыкальной школе мы уже писали. В № 5 СФ за 1969 г. интервью О. Макарова сопровождают портреты В. Клиберна, Е. Мравинского, М. Ростроповича, французской пианистки М. Де ла Брюшольри, С. Рихтера, исключительные по глубине эмоциональных состояний. «Одинаково сильно любимые мной фотография и музыка слились в одну творческую тему, которая волнует меня уже несколько лет. Тема эта неисчерпаема. <...> Музыкальное мышление исполнителя или дирижера, философия музыки очень нелегко поддаются пластическому воплощению в фотокадре»¹²⁹. Необходимо тщательное изучение творческой манеры музыканта-исполнителя, которого собираешься снимать, сведения о характере и внутреннем мире, тогда попадание происходит почти безошибочно. Е. Мравинского О. Макаров мысленно увидел именно таким, каким потом снял – невозмутимым, царственным. С. Рихтер оказался абсолютно непредсказуемым, постоянно меняющимся, и из большого количества кадров очень непросто было сделать отбор.

Однажды в Москву приехал западногерманский симфонический оркестр под управлением Г. фон Караяна. Попасть на концерты в Большой зал Московской консерватории было невозможно. К тому же знаменитый австрийский дирижер категорически запретил фотосъемку на выступлениях и репетициях. О. В. Макаров имел уже свою фототеку портретов известных дирижеров. В ответ на подаренные им прекрасные работы они дарили ему дирижерские палочки с автографами, и коллекция была не маленькая.

Фотограф узнал, что из Москвы оркестр поедет в Ленинград. Немедленно взял аппаратуру и отправился туда. Обстановку Ленинградской филармонии фотограф знал хорошо,

¹²⁹ Макаров О. Люди и музыка // СФ. – 1969. – № 5. – С. 21.

он много снимал там до переезда в Москву. За час до начала репетиции он договорился с органным мастером снимать из его служебного помещения, через трубы органа. Органщик запер его и ушел. О. Макаров в видоискатель наблюдал, как зал заполняют молодые дирижеры (для них это был своего рода урок). Снимал Караяна телеобъективом. Потом ждал концерта. В зале включили вентиляцию, и в служебном помещении стало холодно. Выйти из комнаты было невозможно. Случайно к кофру оказалось пристегнуто дорожное одеяло(!). Макаров завернулся и... заснул. А проснулся от звуков оркестра. Снова снимал с прежней позиции. Десять часов провел он «в заточении». Уже на следующем концерте фотограф вручил дирижеру снимки. Фон Караян был удивлен, но не рассердился. И автограф на палочке оставил. А «музыкальные» серии О. Макарова были опубликованы во многих изданиях и удостоены многих наград.

В № 3 СФ за 1973 г. вышел фотоочерк о дирижере хора Эстонии, лауреате Ленинской премии Г. Эрнесаксе «Его жизнь – песня». «Мне хотелось рассказать еще раз о бесконечном поиске музыканта, художника и попытаться передать символически содержание и настроение его песен»¹³⁰. Первоначально в очерке было 18 фотографий. В окончательном варианте их пять. Сокращение привело «к более концентрированному выражению творческого состояния Эрнесакса. Обобщение стало более полным»¹³¹. Через состояния природы фотограф показывает состояние человека, их единство. Открывает очерк общий план берега моря с валунами и чайками – типичный эстонский пейзаж. Герой снят со спины, он словно уходит в море. Четыре кадра расположены на следующем развороте. Вверху справа герой в спокойствии и задумчивости, вероятно, после концерта, в руках букет цветов; вверху слева пейзажный кадр рассвета с взлетающими птицами. Внизу слева герой во время концерта на фоне хора, в крайнем напряжении, в высшем проявлении эмоции. Внизу справа – бурное море с грозовым небом. О. Макаров пишет, что рассказ получился в двух частях – зримой и незримой. Незримая часть – это размыш-

¹³⁰ Макаров О. Его жизнь – песня // СФ. – 1973. – № 3. – С. 20.

¹³¹ Там же.

ления над темой. Принципиально важны расположение, монтаж фотографий и их размер. О. Макаров уделял этому особое внимание. Случайностей у него быть не могло.

В следующий раз на страницах СФ фотограф рассказал, как он снимал не музыкальную, а научную тему – фотоочерк «Человек рожден для поиска» (1978, № 4).

Сначала родилась мысль сделать материал о ночах и днях Бюраканской обсерватории. Потом была Зеленчукская обсерватория. «В Зеленчукской обсерватории установлен самый большой телескоп в мире. В снимках на первом плане оказалась техника, на втором – люди. <...> Обобщения не было, а мне так важно было именно философское осмысление темы творческого научного поиска, ведущего к познанию Вселенной!

Долго, очень долго я носил с собой контрольные отпечатки той и другой темы, отбирал самые “говорящие” снимки, отбрасывал частное, фрагментарное, необязательное. Но вот однажды мне попался на глаза снимок, сделанный мной не в обсерватории, и, казалось бы, не имеющий ничего общего с жизнью и работой астрономов. Это был цветной кадр: мальчик смотрит в мир широко открытыми глазами, свечи горят словно факелы разума, как бы освещая путь к познанию. Мне подумалось, что, может быть, как раз этот кадр необходим для создания очерка на совершенно новой основе, для обобщения давно задуманной темы. Где-то рядом с этим кадром и должен был появиться снимок самого большого в мире телескопа, олицетворяющего высочайший уровень технической мысли современного человека. Телескоп был снят “рыбьим глазом” в тот момент, когда первый луч солнца вошел в щель забрала. <...> Но мне нужны были люди в кадре, нужны были человеческие лица. И вот оно – женское лицо, глаза у окуляра телескопа. <...> Так, или примерно так, смотрел в небо Галилей! И как символ мне такой снимок был очень важен, просто необходим. А рядом – кадр совсем иной. Академик Маркарян с учениками. Состояние героев снимка целиком определено их мыслью – это особое, самоуглубленное состояние и хотелось передать прежде всего»¹³².

¹³² Макаров О. Человек рожден для поиска // СФ. – 1978. – № 4. – С. 24.

Чтобы при съемке звездного неба не получился внутренний вид планетария, О. Макаров сфотографировал экран, на который проецировались диапозитивы, и людей, смотрящих на него. Но кроме того нужен был еще кадр – символ земного тепла и уюта. И здесь фотографу показался подходящим кадр берез. Каждый снимок в отдельности автор считает микрорассказом, в соединении они приобрели новый, дополнительный смысл. Очерк составили цветные и черно-белые фотографии.

Еще один фотоочерк о латвийском фотографe Я. Глэйзде получил бронзовую медаль на выставке «Интерпресс-фото» в 1987 г.¹³³

Приняв постриг, О. Макаров продолжал снимать жизнь Русской Православной Церкви.

Макс Владимирович Альперт (1899–1980)

Работа М. Альперта «Мысли и сердце», представляющая собой один из ярких примеров фотоочерка, опубликованная в СФ, заслуженно вошла в классику отечественной фотожурналистики (1979, № 3). Фотографии разного формата и размера, строго выверенная компоновка. Главный кадр – крупноплановый портрет, один из лучших, на наш взгляд, образов хирурга, завершает фотоочерк, символизируя вечное беспокойство доктора за судьбу больного. Автору не в первый раз удалось “дежурный” крупноплановый портрет сделать главным смыслодержущим кадром. Такой же силы портрет он включил в очерк «Мужество» об архитекторе, потерявшем зрение (1966, № 8). И к медицинской теме Альперт обращался уже прежде. О репортаже из Центрального института травматологии он написал в рубрике СФ «Мастера – любителям» (1971, № 7). Центральным кадром той работы автор считает снимок ультразвуковой сварки на операции. В начале он поставил крупный план оперировавшего доктора, снятый на совещании, следующим – кадр с рентгеновским снимком

¹³³ Публикация в чешском журнале «Свет социализма» называется «Фотографический Мересьев». Год и номер неизвестны.

сломанной конечности, подчеркнув таким сочетанием сосредоточенность доктора на здоровье больного. Весь репортаж сложился на монтажном столе, было много вариантов. Опубликованный в СФ – окончательный. Легкость его решения кажущаяся. Говоря об отборе, автор подчеркивает, что в ходе его могут оказаться ненужными отличные сами по себе кадры. «Нужно безжалостно от них отказываться, если снимки не “встают” в монтажный ряд»¹³⁴. Если главный кадр напечатать один, это будет информационный снимок. В соседстве с другими тема борьбы за здоровье человека становится масштабной. В репортаже очень важна многоплановость. Телеобъектив, который был у М. Альперта на той съемке, – 135 мм. В еще более ранней работе тема решена фотожурналистом всего в двух кадрах: «Расти, человек!»: крупные планы роженицы и довольное личико новорожденного (1962, № 6).

Фотоочерку **В. Вяткина** «Добрые руки доктора Немсадзе» о главном детском травматологе Москвы тоже предшествовали другие работы. Репортаж «Экстренный вылет» (1984, № 5) посвящен уникальной операции, проведенной в московской больнице имени Филатова четырехлетней литовской девочке, которой, не заметив ребенка в поле, отец комбайном отрезал обе ноги. Очень сложной была организация транспортировки, долгие часы операции. Обе ножки прижились! Об этом событии писали СМИ всего мира. Фотоочерк «Трудные шаги к счастью» – о клинике доктора Илизарова (1985, № 1). Финальный кадр расположен в публикации в середине.

В фотоочерке о докторе Немсадзе 12 фотографий. Очерк решен в голубом и телесном цветах. Первый кадр – руки взрослого бережно держат крохотную детскую ручонку. Крупноплановый портрет доктора стоит в серии вторым. Далее следуют моменты врачебного обхода, осмотра больных, операции. В финальном кадре счастливый доктор обнимает здоровую девочку с цветами. В каждой фотографии в центре внимания фотографа оказываются руки врачей и медсестер, в каждой фотографии чувствуются сострадание и желание помочь. Финальный кадр был фотографом

¹³⁴ Альперт М. Как создавался репортаж // СФ. – 1971. – № 7. – С. 43.

придуман и инсценирован (доктор обнимает подбежавшую внучку), но по искренности эмоций является абсолютно естественным и логично завершает серию, полную драматических переживаний. Герой фотоочерка стал олицетворением медицины и символом гуманизма. В публикации в СФ шесть черно-белых фотографий, из них лишь одна вошла в финальный авторский отбор (1986, № 8).

Ежегодные фотовыставки АПН вызывали неизменный зрительский интерес. «Возможно, большую роль играет тот факт, что журналистская фотография на выставочном стенде как бы рождается вторично. Она приобретает благодаря высокому качеству печати и большому формату, а во многих случаях, если хотите, и благодаря выставочному антуражу, ряд дополнительных изобразительных достоинств, большую образность, художественность, репрезентативность, присутствие произведению фотоискусства»¹³⁵.

Мы позволили себе подробно остановиться на специфике жанра фотоочерка в силу того, что положения, сформулированные нашими предшественниками, теоретиками и практиками, не потеряли и не потеряют своей значимости. Методической литературы по теме явно не хватает. Примеры фотоочерков в виде законченных серий найти не очень просто. В середине 1970-х гг. вышел сборник «Лучшие фотоочерки АПН» (об этом рассказал В. Т. Стигнеев, но найти книгу нам не удалось). О ситуации с фотоархивом АПН мы уже писали. Так, в результате чистки негативного фонда от очерка В. Вяткина «Живу я в маленькой деревне» о деревенском пастухе Е. Русакове, писавшем стихи и принятом в Союз писателей, осталось четыре фотографии, в СФ – семь (1982, № 11); от очерка об эстонском писателе Э. Ветемаа не осталось ничего. Восполнить эти потери уже невозможно. Но необходимо по крайней мере сохранить то, что есть.

В сборнике «В мастерской фотожурналиста»¹³⁶ была опубликована наша статья «Фотоочерк – исследование жизни». Ее сопровождают несколько серий В. Вяткина: уже

¹³⁵ Чудаков Г. Показывает АПН // СФ. – 1971. – № 11. – С. 14.

¹³⁶ В мастерской фотожурналиста: сб. статей // под ред. О. А. Бакулина, Л. В. Сёмовой. – М.: Ф-т журн. МГУ, 2011. – 150 с. – URL: <http://www.journ.msu.ru/science/books/2058/>

рассмотренный фотоочерк «Добрые руки доктора Немсадзе» (1985); «Его жизнь – танец» (2007) об И. Моисееве; «Несчастливая лошадка» (2009) – история на ипподроме; «Финансовый кризис – старая болезнь российской провинции» (2010) и мой фотоочерк, сложенный при участии фотографа П. Кривцова, – «Медицинский персонал – улыбка в подарок». В книге «Образ и символ в фотопортрете»¹³⁷ мы вновь обращаемся к жанру фотоочерка.

Под влиянием педагогов В. Вяткина и Д. Донского студенты факультета журналистики МГУ нередко в решении фотографических тем обращаются именно к этому, самому трудоемкому и самому интересному в реализации жанру, который хотя и не востребован в СМИ, сохраняет исключительную силу воздействия в авторских проектах.

§ 2. Традиции художественного фотопортрета. Съемка первого лица

Абрам Петрович Штеренберг (1894–1979)

Старший брат Давид, художник, ставший впоследствии знаменитым, определил будущее Абрама, направив его для обучения фотографии в лучшую студию Житомира. Позже А. Штеренберг переехал в Одессу. Мировая война прервала занятия фотографией. Штеренберг служил в пехоте, а в 1917 г. после двух ранений и контузии по совету врачей поселился в теплом и хлебном Ташкенте. Здесь началась его творческая жизнь в известной фотостудии Б. Капустянского. В 1919 г. Штеренберга в качестве фотографа призвали в Красную Армию, а вскоре фотостудия Б. Капустянского стала подведомственной Народному комиссариату путей сообщения (НКПС) и переехала в Москву, куда в 1921 г. приехал и Штеренберг. В январе 1924 г. в Горках он сделал шесть посмертных портретов В. И. Ленина.

А. Штеренберг снимал выдающихся деятелей страны.

¹³⁷ Сёмова Л. В. Образ и символ в фотопортрете. – М.: Ф-т журн. МГУ, 2014. – 180 с.

А затем стал фотокорреспондентом агентства «Союзфото», где занимался фоторепортажем. В послевоенные годы работал в АПН.

Среди немногих публикуемых портретов Штеренберга есть крупноплановый портрет Маяковского 1919 г. и поколенный, снятый в 1930 г. Полиграфия в разных изданиях заметно отличается, так что трудно сказать, как печатали эти работы автор. Другие известные портреты: «Скрипач» (1926), «Рабочий» (1920-е), «Рабиндранат Тагор» (1930), «Узбек» (1932), «Мать», «Анри Барбюс» (1935), «Джамбул» (1940), «Скульптор Конёнков» (1953), «Софья Пилявская». В 1930-е гг. его творчество относили к направлению экспрессионизма, но и в более поздних работах хорошо узнаваема манера автора – крупный план, резкий свет, высокий контраст.

На сайте «РИА Новости» оказалось 43 страницы изображений с авторством А. Штеренберга. Большинство из них представляют собой репродукции картин и скульптур, есть цветные пейзажи и стоковые кадры вроде «Пляж в Сочи», и даже цветы. Есть несколько портретов академиков, выполненных в начале 1970-х гг. и большая серия портретов 1962 г. – академики, лауреаты Нобелевской премии, народные артисты. Среди них один портрет манекенщицы. Некоторые портреты стилистически напоминают более ранний этап творчества, многие являются классикой соцреализма.

Наконец, на последней странице – несколько кадров арктической экспедиции на корабле «Малыгин» (1931).

«Штеренберг погиб внезапно, в 1979 г., в 86 лет. Он жил в здании АПН за кинотеатром “Пушкинский”, в подвале. Его жена, актриса немого кино, 15 лет пролежала парализованная в интернате для ветеранов кино и театра, и он ежедневно, зимой и летом, возил ей клубнику. А утром выходил на Пушкинскую площадь и кормил голубей. И однажды его сбила машина. После кончины в фототеке АПН не оказалось ни одного оригинала его негативов, а он имел свыше 200 авторских отпечатков 50 x 60 см и авторские негативы. Есть репродукции с его работ. Он настолько был мудр и хитер, что не сдал ни одного оригинального негатива. Когда

он погиб, комиссию по творческому наследию назначили только лишь через неделю, и тогда выяснилось, что из его комнатухи (а он жил в шестиметровой комнатухе, где спал, варил себе щи, снимал девочек обнаженных, музыкантов и там же печатал фотографии) все наследие исчезло.

А когда-то жил на Петровке в одной коммунальной квартире с Маяковским. Лучшие фотографии Маяковского сняты на кухне этой коммунальной квартиры, и снял их Штеренберг»¹³⁸.

Василий Алексеевич Малышев (1900–1986)

В десятилетнем возрасте мать подарила сыну фотоаппарат. Занимался Василий и музыкой, и живописью. В книге «Искусство видеть» он напишет потом о важности школы и воспитания для развития природных способностей. С 1937 г. начал работать в печати. Война застала его в Крыму. Первую половину войны провел на фронте фотокорреспондентом ТАСС. Потом В. Малышева перевели в разведотдел штаба артиллерии Советской Армии. Участвовал в боевых операциях. Имел боевые награды. С переходом в Совинформбюро, а затем в АПН переключился на оперативный фоторепортаж. Присутствовал при международных правительственных встречах, сопровождал в поездках членов Советского правительства. В послевоенные годы снимал в странах социализма, во Франции, Америке, Англии, Скандинавии, Турции и Ливане. Но его любимым жанром оставался портрет. Главным в портрете считал внутреннюю жизнь человека, его духовную сущность. Его героями становились представители самых разных профессий. Он умел подметить индивидуальные особенности.

«...Так получилось, что в 67-ом году мамин фотопортрет работы Василия Малышева попал на выставку ЮНЕСКО в Париж и занял там первое место. Фотографию перепечатали многие издания мира, и маме [актрисе Н. Терентьевой – Л.С.] на адрес театра имени Станиславского, на “Мосфильм” стали пачками приходить письма. Это были не только объяснения в любви, но и слова благо-

¹³⁸ Вяткин В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

дарности за то, что ей удалось сломать стереотип русской женщины – с веслом или на худой конец в платке и ватнике. Приходили письма и от американских офицеров, воюющих во Вьетнаме. Один летчик перед боевым вылетом написал, что мамин портрет висит в их полку на стене и что ее единогласно выбрали самой красивой женщиной в мире»¹³⁹.

Одним из первых В. Малышев начал широко использовать цветную фотографию, причем не только на свежем воздухе, где пленка лучше передавала цвета, но и в условиях интерьерной съемки. Цветной портрет «Москвичка» получил поощрительный приз *WPP* (1966). Персональные выставки В. Малышева с большим успехом проходили в Чехословакии, Югославии, Голландии и других странах.

Учеником В. Малышева в АПН был тогда еще начинающий фотограф В. Вяткин. «Мне было безумно интересно работать с Малышевым, мы с ним много путешествовали: делали обзоры по советским республикам. Он мне доверял нести и чемоданы, и штатив, и дорогую аппаратуру. А однажды просто сказал: “Что ты стоишь, снимай сам. Вот тебе узкая камера, возьми “Никон”. Это были не просто съемки! Это такие истории, иногда анекдотические, иногда пикантные. Два человека с разницей в 51 год абсолютно на равных обсуждали все. Он меня очень деликатно учил приемам ухаживания»¹⁴⁰. Вот что рассказал В. Малышев о своем ученике журналу СФ: «Мы совершили вместе несколько поездок: на Украину, в Грузию, в Литву, работали и в Москве. И если он чему-то учился, то по ходу дела, глядя через плечо. Постепенно я обнаружил, что Володя обладает своеобразным видением, умением ориентироваться, быстрой реакцией. На отдельных съемках я уже доверял ему работать с камерой, а сам, так сказать, режиссировал. Помню, на металлургическом заводе в Рустави нам надо было сделать портрет знатного сталевара. Это был необычайно славный, доброжелательный, мужественный человек, свое дело знал превосходно, но вот беда – объектива боялся больше, чем огня. Надо было ловить момент. Я – с камерой, Володя – с

¹³⁹ Машкова К. // Караван историй. – 2003. – Сентябрь. – С. 210.

¹⁴⁰ Вяткин В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

лампой на длинном отводе. Ждем, следим, терпим. Скомандовать Володе не могу, чтобы не смутить нашего героя. И вдруг – вот оно, то самое. Не глядя на Вяткина, нажимаю на спуск, а за мгновение до этого он включает лампу. Снимок получился.

Нравилась мне в Володе и его самостоятельность. При малейшей возможности он стремился снимать то же, что и я, но по-своему. Так, я долго делал портрет актера Донатаса Баниониса, а тем временем снимал его и Вяткин. Он увидел артиста совсем другим, но мне эта фотография показалась интересной.

Конечно, он не стал “чистым” портретистом, в его творчестве первенствуют фотоочерки, жанровые снимки, но занятие портретом, мне кажется, привило ему особое внимание к человеческому лицу, к глазам, к тонко уловленному состоянию души. Репортеры и портретисты часто по-разному понимают, что такое умение вовремя нажать на спуск затвора. Владимир Вяткин, на мой взгляд, относится к тем редким фотографам, которые умудряются попасть в цель, запечатлев и ситуацию, и характер»¹⁴¹.

Там же, отвечая на вопрос С. Вишнякова о фотографической культуре, В. Малышев сказал: «Фотографическая культура, если применять это понятие к человеку, снимающему профессионально, – сумма общечеловеческой культуры, интеллигентности, серьезных, основательных знаний в своем деле и понимания этических норм нашего труда. Человек с фотоаппаратом попадает в самые разные ситуации. И если он не умеет себя вести тактично с окружающими и с коллегами, то рано или поздно он окажется профессионально непригодным к этому занятию. Может быть, я потому так и привязался к Володе, что он прекрасно умеет себя держать»¹⁴².

В. Вяткин словно продолжает диалог с учителем: «Многое из его фотографической кухни я заимствую сейчас, многое перешагнул. Так и должно быть. Без его школы непросто было бы найти те отправные точки, те правильные планки классической фотографии, на которую надо

¹⁴¹ Малышев В. Цит. по: Вишняков С. Учитель и ученик // СФ. – 1979. – № 7. – С. 28–33.

¹⁴² Малышев В. Там же.

равняться. Сейчас, даже если я экспериментирую в фотографии, основой для меня остается классическое и реалистическое искусство – то, чем занимался Малышев, то, чем занимался Штеренберг.

У Малышева я учился не фотографировать – я учился уменью общаться с людьми. С любым человеком он общался абсолютно органично, не пытаясь доказать право на общение ни министру, ни шахтеру, ни академику, ни доярке»¹⁴³.

Владимир Юрьевич Вяткин (род. в 1951 г.)

С 1968 г. по настоящее время В. Ю. Вяткин – фотокорреспондент АПН – «РИА Новости» – МИА «Россия сегодня», выпускник и преподаватель факультета журналистики МГУ, академик Международной гильдии фотографов СМИ, международный мастер фотожурналистики (1985), неоднократный призер и член жюри *WPP* и других международных конкурсов. Отмечен «Золотым призом» Саадма Хусейна (2003). Участник российских и международных выставок. Персональные выставки и мастер-классы проходят во многих городах России и за рубежом.

Сегодня, даже работая по заданию редакции, фотограф успевает снять серии, которые приносят победы в конкурсах. Используемой им в портретной съемке стилистике *неопикториализма* была посвящена одна из наших статей¹⁴⁴.

«Приставка *нео-* означает новые технологические приемы, связанные с современными технологиями, и оптическими, и стилистическими. Возрождение пикториальной фотографии, но в иных временных рамках¹⁴⁵.

Основа моего творчества – это классическое искусство – реализм, в том числе и соцреализм. Но я очень люблю импрессионистов. У них есть внутренняя свобода – то, чего не имеет ни одно из направлений. <...> Пикториальная фо-

¹⁴³ Вяткин В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

¹⁴⁴ Вяткин В. Одержимый пикториалист. Текст Л. Сёмовой // *Digital Photo*. – 2009. – № 75 (июнь) – С. 24–31.

¹⁴⁵ О пикториальной фотографии см.: Сёмова Л. В. История отечественной фотожурналистики. Часть I. – М.: Ф-т журн. МГУ, 2015. – С. 97–130.

тография сочетает в себе и реализм, и психологизм, и конструктивизм [и модернизм. – Л.С.] .

Недавно снимал известного режиссера. В течение одного часа на пресс-конференции я снял его в четырех разных стилистиках: импрессионизме, экспрессионизме, реализме и конструктивизме (на цифру снимал – я ведь выполнял задание редакции). Но я пришел за четыре часа до начала, наблюдал за ним. Человек меня заинтриговал своей внешностью, психологией поведения, и я уже знал, что надо делать. В тот момент в зале было человек 50 фотографов, они снимали со вспышками и посмеивались надо мной: я сидел в первом ряду с огромным телевизором и снимал на длинных выдержках. Конечно, мой герой – очень выгодная модель. Мог пустить слезу, но это секунда, нужно уметь увидеть. Все снимали, как он разводит руками. А я увидел на его лице тот же ужас, который видел на лицах умирающих в больнице. И он есть там у меня и умирающий, и плачущий, и в психозе. На пресс-конференции! Отснято было 800 сюжетов, из них отобрал 360, из 360 надо выбрать 12. Очень сложно, сложнее, чем снять. Зрительно у меня все есть в голове. Должна быть изобразительная композиция. Волна. Глаза в слезах и стоящие дыбом волосы, гримаса сарказма, улыбка в смазке и нерезкости. И все это не за три часа в студии, не по заранее написанному сценарию, а за один час на общественном мероприятии! Подсмотренность¹⁴⁶.

В будущем в течение двух лет я планирую снять серию портретов выдающихся дирижеров мира под условным названием “Повелители волшебной палочки”. Дирижерская палочка, она волшебная, в руках повелителей музыкальных сфер. Тематический и стилистический спектр будут еще шире. И я хочу усложнить зрительный ряд неким юмором. Сделать стыки. Цепочка из 20, условно говоря, фотографий, чтобы дирижеры смеялись, улыбались и дирижировали, передавая эту палочку друг другу. И в результате последний будет тот, у кого этой палочки не будет, она ис-

¹⁴⁶ Серия «Психологические метаморфозы Дэвида Линча» в 2008 г. получила приз кампании *Master Card* на конкурсе «Серебряная камера». – См.: В мастерской фотожурналиста. – С. 74–76.

чезла. Я снял эту фотографию сегодня. Поэтому у меня и родилась такая идея»¹⁴⁷.

В сборнике «В мастерской фотожурналиста» представлена еще одна портретная серия: «Поколение Аксенова»¹⁴⁸, снятая на похоронах писателя (Е. Евтушенко, А. Козлов, А. Кабаков, В. Ерофеев, Е. Рейн, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина). Мощным телеобъективом издали фотограф снял глубокие переживания участников мероприятия. Драматизм серии усиливает тот факт, что вскоре не стало А. Вознесенского и Б. Ахмадулиной.

На сайте агентства есть портреты В. Ю. Вяткина, выполненные в пикториальной стилистике. Фотограф добивается желаемого эффекта за счет использования специального стекла, которое на стойках устанавливается между аппаратом и моделью. На стекло наносится вазелин, который распределяется длинной кистью сообразно замыслу фотографа (похоже по описаниям на технику «лучистый гумми», придуманную А. Трапани). Съемка может занимать от 15 минут до нескольких часов. В подобной стилистике выполнены портреты: восемь изображений актрисы А. Халилулиной (2011), четыре – фотографа Г. Колосова (2009), два – балерины Нади (2009), два – фотографа А. Горяинова (2009), два – Вероники (2009).

Для создания пикториального эффекта могут использоваться длинные выдержки, причем не только в съемке спортивных или театральных сюжетов, но и в портрете. В журнале *Digital Photo* был опубликован портрет М. Плисецкой, снятый В. Ю. Вяткиным 11 апреля 2009 г. в антракте представления. Фокусное расстояние 350 мм, выдержка 1/20 сек. Длинная выдержка не только создала живописный эффект, она сделала невидимыми возрастные изменения кожи, при моментальной узнаваемости балерины невозможно стало определить ее возраст, а кадрирование еще усилило динамику. «Видно весеннее настроение Майи

¹⁴⁷ Серия «Повелители музыкальных сфер» в 2008 г. получила Гран-при и Приз Правительства Москвы на конкурсе «Серебряная камера». – См.: В мастерской фотожурналиста. – С. 77–79.

¹⁴⁸ Серия «Поколение Аксенова» в 2008 г. также получила Гран-при и Приз Правительства Москвы на конкурсе «Серебряная камера». – См.: В мастерской фотожурналиста. – С. 80–81.

Михайловны», – сказал фотограф, и портрет в журнале балерине очень понравился.

С вопросом о востребованности изображений в пикториальной или импрессионистической стилистике мы обратились к нескольким профессионалам фотоиндустрии. М. Ващук, в то время заместитель главного редактора Главной редакции визуальной информации «РИА Новости»: «В подобной стилистике снимает только Вяткин. Другие фотографы ни разу не предлагали такого решения. Фотограф у нас может снимать в любой стилистике, запретов здесь нет. Нельзя только вносить существенные изменения после съемки, используя графические редакторы. Фотографы не рвутся применять метод пикториализма, потому что к фотожурналистике он не очень подходит». Я. Титов, рекламный и трэвел-фотограф: «Ни для журналов, ни в репортерской работе это не требуется. Другое дело – заказы частных клиентов. В портретной съемке подобная стилистика очень уместна и добавляет эстетики». М. Некрасова, пиар-менеджер театра Центр драматургии и режиссуры: «Авторские художественные фотографии мне нравятся. Но посылать в журнал я их не буду. И если я на фэйсбуке буду создавать событие спектакля, тоже не буду ставить такое фото на обложку. Я скорее использую традиционно резкие. Если есть пикториальная или импрессионистическая фотография, которая очень соответствует спектаклю, передает его настроение, то я, возможно, использовала бы ее, например, в ЖЖ, но только вместе с другими, а не одну. Ведь часто надо, чтобы одна фотография создала у людей определенное представление, чтобы они захотели прийти на спектакль».

А. Клим-Самгин Кошелев, театральный фотограф: «Заказчик обычно требует тот материал, который он уже видел в других съемках, – их можно посмотреть у меня в блоге. Я это называю художественный репортаж. Конечно, я могу импровизировать и снимать с длинными выдержками – для себя, для будущих проектов. В основном свобода приходит именно на спектаклях, которые снимаешь для души, а не на заказ, там меньше ответственности, больше творческой работы и есть право на ошибку.

“Проводки” использую редко, обычно нет таких сцен, чтобы кто-то быстро бегал. На этапе постобработки иногда складываются мультиэкспозиции. Журналы покупают в основном медийные физиономии. А авторские выставки складываются и рождаются уже через несколько лет, из накопленного материала. Потому что, чтобы выставка сложилась, должна быть сильная идея, философия и светлое начало». В. Вяткин: «Вопросы изобразительной стилистики и, в частности, фотоимпрессионизма очень актуальны сегодня. Не только в Московском университете, в Москве или в России – они актуальны во всем мире. В последние годы на конкурсе *WPP* победили несколько серий, снятых в манере пикториализма». Мнения профессионалов мы собирали в 2012 г. На тот момент большинство респондентов в оценке живописной стилистики были едины. Но в сфере фотографии и фотожурналистики происходят стремительные изменения. Сегодня уже никто не станет отрицать, что одна из актуальных тенденций – сближение фотожурналистики с фотоискусством, с концептуальным искусством в том числе. Современные фотожурналисты ищут новые изобразительно-выразительные средства для своих идей. Фотоимпрессионизм прошел долгий путь от пикториализма начала XX в. через «смазанные» снимки движения второй его половины, фактуру снегопада и сыплющегося зерна к неопикториальным и другим живописным, импрессионистическим эффектам. Социалистический реализм в фотографии дал жизнь динамическому и романтическому реализму, концептуальная фотография эволюционировала от предметной и объектной – к социальной.

Дмитрий Абрамович Донской (род. в 1936 г.)

Фотожурналист, с 1961 по 2006 гг. спецкор АПН – «РИА Новости», выпускник и преподаватель факультета журналистики МГУ. Заслуженный работник культуры РСФСР, кавалер орденов Трудового Красного Знамени и Дружбы народов. Личный фотограф первого президента России Б. Н. Ельцина. Автор фотографий с десяти Олимпиад.

Обладатель премии «Золотой Глаз» конкурса *WPP* (1980), неоднократный победитель и член жюри «Интерпрессфото» и других международных конкурсов. Имеет почетные звания: Международный мастер прессфото МОЖ¹⁴⁹ (1983), *EFIAP*¹⁵⁰ (1988). Обладатель свыше 160 международных премий в области фотографии.

Стать личным фотографом Б. Н. Ельцина Д. Донскому помог случай. Съемка первых лиц государства подразумевает съемку протокола и официоза. Любой фотограф хочет сделать интересные фотографии. Значит, нужно искать сюжеты, которых нет у других фотографов и операторов. Подробно о работе личным фотографом Д. Донской рассказал в статье «Съемка первых лиц государства»¹⁵¹.

«Решать, что и как снимать, должен фотограф, а не помощники первого лица, и даже не само первое лицо. Работать с Ельциным было очень легко и в человеческом, и в профессиональном плане. Со временем Борис Николаевич и Наина Иосифовна просто перестали замечать мое присутствие. И я весь отдавался этой работе, приходил домой уставшим, но счастливым. Работали много: и в Кремле, и на даче, и в поездках, и на отдыхе. Но от усталости не падали, ведь большую часть энергии и нервов люди, даже пуловские фотографы, тратят на то, чтобы попасть на съемку: проверки и досмотры, необходимость пройти заранее, чтобы место занять. Не занял место – ничего не снимешь. Мы в это время были уже внутри. Ельцин мог выйти раньше, и мы снимали его в свободной обстановке. Весь интересный материал был снят до и после официоза.

Б. Н. Ельцина я в основном снимал в действии, и это смотрелось гораздо лучше, чем привычная “говорящая голова”».

Работая с президентом, Д. Донской оставался специальным корреспондентом АПН. Отбором снятого мате-

¹⁴⁹ Международный Союз журналистов.

¹⁵⁰ *FIAP* – член Международной Ассоциации фотоискусства; *AFIAP* – фотограф-художник Международной Ассоциации фотоискусства; *EFIAP* – Непревзойденный мастер (*Excellence*) Международной Ассоциации фотоискусства.

¹⁵¹ *Донской Д.* Съемка первых лиц государства // В мастерской фотожурналиста. – С. 26–35.

риала он занимался сам. Отсевы оставались у него, а в них зачастую были основные, выставочные кадры. На мастер-классе Д. Донской учит студентов не снимать серией из толпы фотографов, искать такую точку, где никто не стоит, такой сюжет, который никому другому не виден. Второе важное правило состоит в том, чтобы ловить решающий момент, так называемую «фазу». Например, групповой снимок нужно начинать снимать, пока все собираются и выстраиваются, и продолжать, когда участники начинают расходиться. В эти моменты люди, как правило, не замечают, что их снимают. В результате получается официальная фотография, где все стоят и смотрят в объектив, и другая – более естественная и живая.

«Рукопожатие тоже состоит из нескольких фаз. Бывает такой момент, когда один протягивает руку, а другой еще не успел, и получается, словно он не хочет здороваться, – это можно обыграть. То же самое на пьедесталах. Казалось бы, что может произойти? А спортсмен может пошатнуться от волнения, даже упасть. Умение предвидеть очень помогло мне – на Олимпиадах я снял много падений. Спортивная фотография – отличная школа. Ни один момент в жизни нельзя повторить. Делается серия снимков. Из серии выбираешь одно изображение в зависимости от того, кого ты больше любишь [что хочешь сказать снимком. – Л.С.]. Это касается и традиционного рукопожатия, и других жестов, и взглядов. Убежден, фазы – основное оружие современных фотографов. Основное! Только в этом можно найти что-то новое»¹⁵².

Ни на одну фотографию Б. Н. Ельцин не обиделся. В Канаде Д. Донской снял его лукавый взгляд через женские широкополые шляпы, в Якутии – в шаманском костюме с прищуренным глазом, на одном из банкетов – нос к носу с Ю. Никулиным, когда Никулин рассказывал анекдот, на теннисном корте, где Ельцин прислонился в изнеможении к забору. При жизни Б. Н. Ельцина было выпущено четыре подарочных фотоальбома. Из них президент попросил убрать только две фотографии – не из-за своего образа, а из-за тех людей, которые были в кадре рядом.

¹⁵² Донской Д. Съемка первых лиц государства. – С. 26–35.

«Во время похорон Бориса Николаевича мне удалось снять один уникальный кадр, который не снял никто. В храме Христа Спасителя шло прощание. Первое, что мелькнуло в голове: вот человек лежит, его уже нет с нами, нет со мной, но он по-прежнему приносит мне удачу. Было очень непросто. Постамент высокий, только и видно, что гроб с цветами. Кто там? Поднимался наверх, чтобы снять оттуда. Опять не то. А вот с уровня алтаря видно хорошо. Только заходить туда запрещено. Не знаю, почему я туда пролез, и именно в это время, не могу объяснить. Интуиция помогла? Дело шло к четырем часам, скоро должен был приехать президент Путин [апрель 2007 г. – Л.С.] и, естественно, режим ужесточался. Видимо, в суматохе никто меня не заметил. И вдруг вижу: Наина Иосифовна встает, идет к гробу, наклоняется и... это длилось двадцать-тридцать секунд, не больше, я успел нажать три раза и сразу ушел оттуда, просто исчез на десять минут, чтобы не привлекать к себе внимания, хотя у меня было разрешение снимать в том же свободном режиме, как при жизни Бориса Николаевича. Эта сильная по эмоциональности фотография вошла в мой новый альбом и стоит особняком в середине книги»¹⁵³.

Почти все международные награды Д. Донской получил за съемку спорта, за кадры с Ельциным – всего две или три. Кадр, на котором Ельцин снят во время поездки в Чечню, сквозь каски военных, закрывающий лицо рукой, был признан «Лучшей фотографией года» на «Интерпрессфото» в 1997 г. Жест был случайным, но благодаря ему фотография получила символическое значение: как будто президент выражает крайнюю степень переживания.

Пятый по счету альбом вышел в марте 2010 г., он называется «Мемуары фотографа президента». Книга горизонтального альбомного формата с воспоминаниями и рассказами, с фотографиями из сферы политики, состыкованными со спортивными кадрами на основе похожести фаз и ситуаций. В спорте и политике много общего, считает Донской.

¹⁵³ Донской Д. Съемка первых лиц государства – С. 26–35.

§ 3. Фотокорреспонденты – первые выпускники факультета журналистики МГУ

Алексей Николаевич Жигайлов (род. в 1936 г.) – один из первых выпускников факультета журналистики МГУ, защитивший дипломную работу по фотожурналистике. Родился в Ставропольском крае. Отец погиб в начале 1942 г. в боях за Москву, мать осталась с четырьмя детьми. Поступил на географический факультет МГУ, но потом перешел на факультет журналистики. Женится на первом курсе. Работал грузчиком, строил метро на участке Ленинские горы – Университет. Первый гонорар получил за известный теперь снимок лосей на фоне главного здания МГУ. Ранние фотографии связаны с жизнью университета. Еще будучи студентом, публиковался в газетах и журналах, в информационных агентствах. В 1964 г. после окончания журфака был назначен собственным корреспондентом АПН по Сибири. Оказавшись в Новосибирске, попал в центр развития науки и освоения природных богатств. Снимал академиков и артистов балета, работу заводов и НИИ, жанровые фотографии. А в 1969 г., получив назначение в Краснодар собкором АПН по Северному Кавказу, вернулся в родные края. «Бог мне послал в Сибири самую лучшую науку, а на Кубани он мне дал самое лучшее сельское хозяйство»¹⁵⁴.

По каналам АПН репортажи отправлялись зарубежным читателям, снимки обошли более ста стран мира, украшали страницы «Правды», «Известий» и других отечественных изданий. Недостатка в темах не было. А. Жигайлов иллюстрировал календари и книги. Казачий атаман, он трижды в окнах ТАСС выставлял серии на тему возрождающегося казачества.

Весной 2006 г. в Манеже прошла выставка семейного фотодуэта – отца и сына Жигайловых – *Back in the USSR* («Назад в СССР»)

В родовой станице Передовой в доме Жигайловых открыта постоянная фотовыставка «Дорога к дому». Так же называется авторский фотоальбом.

¹⁵⁴ Жигайлов А. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

О постановке и об образе

«Снимал однажды обложку подарочного альбома “Советская Кубань”, в 1974 г. он выдержал два издания. Здесь нужно немного отвлечься в историю. Э. Стейхен организовал в США фотовыставку “Род человеческий”, на ее материале была опубликована книга, в которую вошли 503 работы 273 авторов. На одном развороте была фотография, как американские комбайны убирают урожай, а рядом фотография Р. Капа “Русская жница” – красавица с серпом в руках. Увидел я такое сочетание, и захотелось мне Стейхену чем-нибудь ответить. Тут представился подходящий случай.

Я решил – у американцев один отряд комбайнов, а я сниму два отряда! И сделаю снимок с вертолета. Кубань – край сельскохозяйственный. Обратился к секретарю крайкома партии И. В. Калашникову, он вызвал генерала: “Поможем корреспонденту”. Генерал ответил: “Поможем, если раки будут”. Позвонили председателю колхоза станицы Новинской И. Н. Переверзеву, я ему сказал: “Ты подготовь раков, а мы прилетим, отснимем и уборку, и твой колхоз”. – “Летите”.

Нашли такое поле, сел вертолет, собралось начальство. Объясняю: как стану в вертолете размахивать полотенцем, начинайте движение, а я буду кружить и снимать. Так и сделали. На месте второго пилота сдвигаешь дверцу назад, пристегнутый ремнем, выссовываешься с камерой, а под тобой пропасть. Снимаешь, только командиру рукой показываешь – выше, ниже и так далее.

Снимок вошел в альбом к 60-летию СССР, был опубликован в журналах *Soviet Life*, *Soviet Weekly*, обошел буквально все страны мира. Так я ответил на снимок “Русская жница”.

Понятно, что с вертолета при выдержке 1/60 и 1/125 сек. может смазка получиться. Выдержку ставишь 1/250 или 1/500 сек. Я имел первый разряд по пулевой стрельбе, оружие в руках держал. Навыки задержки дыхания сохранились на всю жизнь. Легкие останавливаются, в этот момент я и “щелкаю”.

Производством трофейной немецкой пленки, которая у нас получила название А-2, занимался город Шостка на Украине. Хорошая целлулоидная подложка, богатейшее содержание серебра. Чувствительность была 180–250 ед. Можно было сделать больше или меньше за счет проявки.

Нам ее выдавали баночками. А мы всегда покупали еще на стороне, чтобы был свой запас. Я почти всю жизнь на ней проработал, только потом, в издательстве "Плакат", начиная с 1974 г., пошла пленка Кодак "Тимакс". Цветная пленка вся была импортная, ее выдавали под проявку. Ролик беру, ролик должен вернуть.

На одном развороте в моей книге такая стыковка. Слева девушки-доярки, которые бросились прихорашиваться перед зеркалом молоковоза, узнав, что приехал фотограф их снимать. Абсолютно репортажная фотография. Справа – постановочный портрет пяти братьев Макаровых из Владимирской области. Из них трое – председатели колхозов, один – начальник пережвижной механизированной колонны и один – механизатор. Шло мощное сельское строительство. Архитектор Хажакян занимался резьбой по дереву, украшением домов. Мы ехали на машине, у стенки дома я увидел готовый наличник и увидел кадр. Держит наличник наш водитель. Рамочка – символ нашего образа жизни, я их туда посадил, а за ними – вспаханное поле – тоже символ. Этот снимок в середине 1980-х гг. открывал сквозной репортаж газеты "Известия" – "День сельского работника". Дополнительный смысл возникает от монтажа фотографий. Девушки как бы готовятся к мужчинам на свидание идти.

Иногда задают вопрос: бывает ли фоторепортер режиссером? Очень часто. Но в полевых условиях нужна полная профессиональная готовность. Как во время стрельбы по тарелкам бьют на опережение, чтобы попасть в цель, так и фотограф должен предвидеть возможное развитие события и не упустить кадр. Все, что доступно фотографии, ты должен уметь делать, владеть всеми приемами и способами съемки, мгновенно ориентироваться и менять их согласно замыслу.

Еще фотография-образ. В Новосибирском историко-археологическом музее стоит плуг, выкованный кузнецами из трофейного оружия Колчака к десятилетию советской власти. В углу, на грязном полу не смотрелся он никак. Вот если бы этот плуг как инструмент снять на фоне современной машины! С большим трудом мне выдали ценнейший экспонат, я привез его в новосибирские поля на пахоту и сделал такой кадр. И второй вариант – с водителем. Вручную пропахали землю. Образ получился – плуг на защите земли. Весь мир обо-

шли эти снимки. А фотографии обе постановочные. В спорте поставить ничего нельзя. А в других сюжетах возможно.

Или вот фотография “Внуки Льва Толстого”. Я здесь тоже ничего не ставил. Снимал в литературном музее Льва Толстого, 1961 или 1962 гг. Было много людей, президиум, они тоже сели, а я и не знал, что они родственники, просто увидел, что как-то сочетаются со скульптурой, бороды похожи. Путь к рождению кадра всегда лежит в твоей голове, в твоём сердце, он зависит от того, как ты воспринимаешь обстановку и как на нее реагируешь.

На фотовыставке в Новосибирске висела работа А. Зубцова: со спины снятый безногий инвалид, и из его обрубка как бы вырастают две детские ножки. Было много споров вокруг этого снимка. В один из дней я дежурил по выставке, и мне бог послал кадр еще символичнее. Другой инвалид, тоже без ноги, зритель, которого я снял на фоне сашинной фотографии. Снимок получился более эмоциональный. Тут память о войне. Внимательный зритель обязательно найдет дополнительный смысл в изображении и подтекст, который я шифрую образами.

Образ русской женщины, которым у меня открывается книжка, – это Светлана из Ставрополя. Лицо в обрамлении павлово-посадского платка. Глаза ее – зеркало души. Есть в ней и чувственность, и стать, и гордость – целый букет внутреннего состояния. Г. Вишневская, когда увидела, руками развела: “Какие же на Руси красавицы!”

Оказавшись в любой обстановке, нужно снять и привезти органу печати все, что нужно. Стоп-кадр является основой фотожурналистики. Нужно максимально раскрыть сюжет с помощью композиции и ракурса»¹⁵⁵.

Майя Анатольевна Скурихина (род. в 1935 г.), еще одна выпускница факультета журналистики МГУ, вплоть до 1991 г. оставалась собкором «Правды». Встретиться с ней нам, к сожалению, не удалось. Поэтому мы приводим рассказ-воспоминание доцента кафедры фотожурналистики и технологий СМИ С. И. Галкина.

«В 1961 г. в газету “Советская Россия”, в народе именуемую “Савраска”, взяли на работу М. Скурихину, закончив-

¹⁵⁵ Жигайлов А. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

шую наш факультет в 1958 г. Фотографы-мужчины не отваживались, а она поднималась на ЛЭП, когда строили Братскую ГЭС. Одна из первых снимала Усть-Илимскую ГЭС.

Со временем М. Скурихина стала заместителем заведующего отделом иллюстраций “Правды”, но на месте усидеть не смогла и снова взяла в руки камеру.

Вот история одного снимка. В мае проходил Пленум ЦК. Все газеты посылали пишущих корреспондентов на улицу собирать отзывы. “Слесарь завода с восторгом принял решение Пленума...” И так по всей улице Горького. Но и фотокоры должны были давать “отклики”. Майя придумала гениальный ход. Она знала, что никто, кроме профессионалов, снимки не рассматривает. Пошла в наборный цех “Правды” (я был там пару раз: если все наше здание освободить от стен, поставить в несколько рядов лино типы и верстально-корректирующие станки – будет наборно-верстальный цех “Правды”). Линотипистов, верстальщиков она расставила в шахматном порядке около станков. Надо, чтобы все видели: рабочие обсуждают решения Пленума. Как показать? Читают газеты, понятно. Решение опубликовано на первой полосе, на второй ничего нет. И они все дружно читают... с обратной стороны. Вот постановка была!»¹⁵⁶.

Несколько эпизодов из творческой биографии Майи Скурихиной описано в «Новой газете», в статье И. Маслова:

«Выдали Майе пленку и “Лейку”, послали на Кубань, где товарищ Хрущёв проверял морозостойкость кукурузы и давал советы, как прижучивать колорадских жуков и изгонять кубанских долгоносиков. Солнце, Хрущёв стоит в шляпе – первое лицо государства по уши в тени. Тут девочка с “Лейкой” говорит как бы в пустоту: “Шляпу подняли бы. Иначе глаз не видно”. Затихли долгоносики, попрятались жуки, поседел секретарь райкома. Но Хрущёв не рассердился, сдвинул шляпу на затылок, улыбнулся Майе...

В кукурузных полях затерялся военный аэродром. Врывается девочка с “Лейкой” и требует самолет до Москвы, какой угодно – кукурузник или бомбардировщик. Вскоре на военный аэродром приземлился мирный рейсовый самолет Адлер-Москва, которому предельно четко

¹⁵⁶ Галкин С. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

рекомендовали забрать у девочки пленку. Утром Хрущёв улыбался всем советским подписчикам. <...>

Если мир – азербайджанская женщина сидит дома, если митинг – она в первых рядах. Чуть ее толкни, падает, как существо восточное и тонкое. Тогда за нее заступаются близкие родственники числом до тридцати тысяч. На бакинской площади Скурихину – как существо русское и толкающееся – ухватили за волосы, но она швырнула в толпу металлической камерой “Лейка”. Восточные женщины увлеклись трофеем, хватка ослабла, Скурихина завопила. С вокалом был порядок. Однажды докричалась до глухого Брежнева на аэродроме. Генсек услышал, обернулся, помахал ручкой. В Баку на крики явился ОМОН с дубинками и отбил у восточных женщин и Скурихину, и “Лейку”. <...>

Собрались всем отделом у Скурихиной на даче, где ежи, коты, деревья и коричневые жабы. В воздухе пахло двухметровой мятой и шашлыками. Кто-то поймал по радио, что молдавская авиация бомбит Бендеры. Хозяйка встала из-за стола, извинилась, прыгнула в электричку... Через день лежала в окопе на левом берегу Днестра, пережидая, пока у товарища пилота выйдут шариковые бомбы. Потом фотографировала детей, которые не успели спрятаться. <...>

После путча “Правда” делилась и плодила себе подобных, как инфузория-героиня. У грека Янникоса, у коммуниста Зюганова, у буржуя Потанина – у всех была своя “Правда”. Потанин поселил верных ему ленинцев и примкнувшую к ним Скурихину в особняк на Острякова, 6. Но рубль рухнул еще раз, и Потанин понял, что не потянет. Журналистов разогнали, поставили директором какого-то Ширяйхина. Когда Скурихина пришла забрать вещи и фотоархив, ее не пустил охранник. Так украли снимки – с Хрущёвым, со стройками, с митингами и войнами. Считаю, жизнь украли»¹⁵⁷.

Архивы, и Майи Анатольевны, и ее отца, старейшего советского репортера А. Скурихина, начиная с 1929 г., к счастью, целы. Но, похоже, никому не нужны. На 100-летие газеты «Правда» М. Скурихину даже не пригласили...

¹⁵⁷ Маслов И. Фотография. 03.01.2000. – URL: <http://2000.novayagazeta.ru/nomer/2000/04d/n04d-s17.shtml> (дата обращения: 20.04.2014).

Глава 5. Информагентства. Фотохроника ТАСС - Агентство «Фото ИТАР-ТАСС»

Исторические предшественники ИТАР-ТАСС: Санкт-Петербургское телеграфное агентство (СПТА) 1904–1914 гг.; Петроградское телеграфное агентство (ПТА) 1914–1918 гг.; Российское телеграфное агентство (РОСТА) 1918–1935 гг.

10 июля 1925 г. вышло Постановление Президиума ЦИК «Положение о телеграфном агентстве Союза Советских социалистических республик (ТАСС)». РОСТА стало агентством республиканского значения. Так Агентство продолжало называться до 1992 г. С этого времени стало называться Информационное телеграфное агентство России (ИТАР-ТАСС). Фотохроника ТАСС получила наименование Агентство «Фото ИТАР-ТАСС».

С 1940-х гг. до 1964 г. руководил Фотохроникой ТАСС Н. В. Кузовкин¹⁵⁸. После него – Л. Портер. С 2004 г. руководил Агентством «Фото ИТАР-ТАСС» Ф. Шмайгер. С его приходом стала выходить ежедневная новостная лента – 10–15 тем. Тогда же было прекращено бюджетное финансирование Фотохроники ТАСС, подразделение стало самокупаемым. С 2013 г. руководить Фотохроникой пришел Э. Опп, в прошлом – руководитель фотослужбы ИД «Коммерсантъ».

«Эстетика тассовской фотографии сложилась еще в 30-е годы и своей главной задачей – идеологически правильно отражать советскую действительность – отвечала вполне»¹⁵⁹. На протяжении десятилетий требования по-

¹⁵⁸ Кузовкин, Николай Васильевич (1904–1964) – журналист, прошедший путь от корреспондента иркутской газеты «Власть труда», корреспондента «Правды» по Восточной Сибири до руководителя фотослужбы крупнейшего новостного агентства; в 1957–1959 гг. работал по совместительству главным редактором журнала СФ.

¹⁵⁹ *Стигнеев В.* Вступ. статья // Евгений Халдей. Серия Фотографическое наследие. – М.: АРТ-РОДНИК, 2007. – С. 9.

что не менялись. Наклон линии горизонта, резкий ракурс, «смазки» не допускались. Рабочий человек должен был выглядеть опрятно, фигуры не должны были перекрывать друг друга и т. д. Хотя бывали и исключения. Фотокорреспондент Н. Рахманов, работавший в Фотохронике ТАСС с 1953 до начала 1961 г., подтвердил, что Фотохроника была официозная, а вся информация должна была начинаться со слова «сегодня». На выступлении В. Клиберна в Москве он снял исполнителя в страшном напряжении, лицом в роуль, со сдвинутым контуром – в Фотохронике в те времена вещь, казалось бы, невозможная. Но редактор выбрал этот снимок. А Клиберн потом поместил его на конверте пластинки, вышедшей в Америке, – 1-й концерт Чайковского.

О специфике работы Фотохроники ТАСС мы беседовали с ее старейшим сотрудником – В. Г. Мусаэльяном, фотокорреспондентом Фотохроники с 1960 г., фотографом космической темы, личным фотографом Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, получившим «Золотой глаз» *WPP* (1977) за кадр встречи генсека с Луисом Карваланом после его освобождения из чилийской тюрьмы. В. Г. Мусаэльян – автор фотоальбомов «Генсек и фотограф» (2006) и «Лики оптимизма» (2012).

ТАСС – агентство союзного значения, фотоинформация собиралась со всей страны и распространялась во всем мире. Из Москвы она рассылалась по 600 адресам только в стране. Цех клише отправлял в регионы свою готовую продукцию. Цех контактной печати рассылал подписчикам (подразделениям Советской Армии, заводам, школам, партийным и комсомольским организациям) портреты руководителей и членов Политбюро, героев страны.

В Фотохронике было около 60 штатных сотрудников и стажеры. Около 20 фоторепортеров ТАСС работали в московской редакции Фотохроники. Союзная редакция, которой руководила О. В. Турова, насчитывала до 30 собкоров по Союзу. Кроме этого были спортивная редакция, иностранная редакция. При иностранной редакции в 1959 г. был организован отдел очерков. Помимо штатных фотокорреспондентов свои снимки присылали фотографы-любители. Нечасто, но этой информацией пользовались.

Владимир Гургенович Мусаэльян (род. в 1939 г.)

В. Мусаэльян, подобно многим своим современникам, начинал как фотолобитель. Отец привез с фронта камеру «Цейс-иконта», увлекался фотографией сам и сына увлек. После школы, не поступив в авиационный институт, В. Мусаэльян пошел работать на авиационный завод «Знамя труда» на «Динамо». Успешно работал четыре года, продолжал заниматься фотографией и время от времени посылал работы в СФ. В мае 1960 г. Н. В. Кузовкин предложил стажироваться в Фотохронике. В. Мусаэльяну был 21 год, только что родилась дочь. Он решительно уволился с завода. Имея зарплату более 2 тыс. руб., пошел на стажерский оклад в 410 руб. Для того, чтобы получить удостоверение фотокорреспондента ТАСС, они с В. Лагранжем снимали «дипломную работу» – 21 ночь, когда спит Москва.

Работы было много, и была она весьма разнообразной.

Например, в Тамбовской или Липецкой области снять тему сельского хозяйства – зимой¹⁶⁰. Приходилось находить сюжеты. В. Мусаэльян снимал строительство Липецкой Магнитки, на Севере дрейфовал на льдине, ездил по СССР с премьер-министром Цейлона Бандаранаике и с премьер-министром Турции Ургишлю. Причем нужно было не только снимать, но и писать тексты.

После девальвации 1961 г. зарплата стажера стала 41 руб. Репортер 3-ей категории получал 80 руб., 2-ой категории – 90 руб., 1-ой категории – 100 руб. Это оклад. Были еще гонорары: 4, 5, 6 руб. за публикацию, за серию – 25–30 руб. Очень большое значение придавалось местной печати. Репортер должен был делать 5 информаций в месяц на местную печать. За один снимок для местной печати платили 25 руб. Однако меркантильная сторона была на другом уровне. Очень важно было освоить профессию. Тематическое и жанровое разнообразие съемок, которые проводились в редакции, было велико (портретная съемка, театр, заводы). В. Мусаэльян дал себе год, чтобы хотя бы в

¹⁶⁰ Работы по снегозадержанию, вывозу навоза на поля крайне важные, но фотографически не очень выигрышные.

общих чертах охватить широту этих съемок. На освоение профессии ушло почти десять лет.

«Месяц фотокорреспондента условно разделялся по декадам.

Первую, например, я должен был дежурить на оперативном выпуске. В Фотохронике главным был оперативный выпуск, который занимался только хроникой.

За каждым из нас были закреплены объекты. У меня был МГУ (гуманитарные факультеты на Моховой – юрфак, журфак), Университет имени П. Лумумбы, два театра (имени Станиславского и Малый театр). В Подмосковье за мной числились г. Воскресенск (сам город, завод Цемгигант, Подмосковский горно-обогачительный комбинат), г. Химки (химический комбинат). Числилось два завода в Москве: имени Серго Орджоникидзе и «Красный пролетарий». Со всех этих точек я обязан был давать информацию. Утром ехал на завод, вечером шел в театр. Этим была занята вторая декада. У нас были связи с многотиражками, с профсоюзными организациями. Приходили на завод, разговаривали, они предлагали самых достойных работников, чтобы читатели могли узнать о них со страниц центральных и областных газет. Кандидатуры согласовывались. И давали информацию.

Третью декаду я организовывал по своему усмотрению: или снимал жанры, гуляя по Москве, или делал очерк, или серию снимков. В редакции давали возможность помыслить, порассуждать. Редакция предлагала тему, либо фотограф выходил со своей темой, тогда ее ставили в план»¹⁶¹.

В командировках снятые пленки проявлялись в гостиничных ваннах и пересылались по почте вместе с текстом. К возвращению автора снимки уже печатались.

Если снималась хроника, связанная с деятельностью руководителей, то использовался фототелеграф. В этом случае фотографии размером 24 x 30 см печатали на месте и пересылали по фототелеграфу. На телевидении, в программе «Время», стояли аппараты «автофото». В. Мусаэльян снимал в Крыму встречу Генерального секретаря

¹⁶¹ Мусаэльян В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

с каким-либо деятелем, передача уже шла, с «автофото» получали фотографии и сразу ставили на экран. Телеоператоров фотографы тогда обгоняли. Да и не всегда были операторы.

В. Мусаэльян с теплотой вспоминает своих учителей – Н. Грановского, Н. Кулешова, Л. Портера, В. Егорова, В. Савостьянова. Но с самой большой благодарностью он говорит о Н. В. Кузовкине и фоторепортере В. Ковригине.

«Вадим Ковригин, мой наставник в Фотохронике, был личным фотографом Сталина, в 1943 г. его для этой миссии отозвали с фронта. В 1950-х гг., когда снимали Сталина во время голосования, Сталин нагнул голову, фуражка закрыла лицо. Было принято решение вставить голову с предыдущего голосования. Никто ничего не заметил, ретушер свое дело знал хорошо. Но иностранцы обнаружили. И Ковригин все взял на себя, прикрыв и художника, и главного редактора. Получил он пять лет лагерей, а в 1956 г. его реабилитировали, и он снова работал на прежнем месте. Уже в 1970-е гг. меня познакомили с другим фотографом Сталина, Блохиным: он не вернулся из командировки в Ростов, получив 18 лет без права переписки»¹⁶².

§ 1. Постановка в репортаже

На вопрос о репортажном и постановочном методе В. Мусаэльян ответил, что старшее поколение тяготело к постановочной фотографии. Молодежь, которая пришла в 1960-х гг. (В. Лагранж, Е. Кассин, О. Иванов, Н. Рахманов, В. Будан, В. Генде-Роте), предпочитала репортаж. Но многие кадры «рисовались», т. е. придумывались. Так, когда В. Мусаэльян снимал очерк об архитекторах, сделавших мемориал «Хатынь» в Белоруссии, кадр с тремя молодыми архитекторами, Градовым, Замковичем и Левиным, был придуман и построен. В помещении, устроенном амфитеатром, герои, расположенные на разных уровнях, не перекрывают друг друга; за счет особенностей телеобъектива получают-

¹⁶² Мусаэльян В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

ся «собранными» в одну плоскость, но с разной степенью резкости изображения. Фотография постановочная, а получила диплом на *WPP* (1969). Идея оказалась не нова, похожие кадры опубликованы в СФ: «Художники» у Б. Якобсона; «Хор мальчиков» у А. Суткуса (1965, № 4; 1966, № 6). В. Мусаэльян еще раз использует найденный прием, снимая на съезде народных депутатов СССР в 1986 г. А. Громько, М. Горбачёва и А. Лукьянова¹⁶³. Только в этом случае герои съемки не объединены общим делом, а каждый занят своим. Таким образом, один и тот же прием «песочные часы» послужил для выражения противоположного смысла.

Другой «придуманый» кадр называется «Две точки опоры». ЦК комсомола дал квартиру Г. Попову. Жена, сидя на полу, рисует план. Муж, подойдя сзади, перегнувшись, целует ее. Фотография тоже получила диплом *WPP* (1967).

О том, как придумывался кадр «Прогулка», В. Генде-Роте написал в № 4 СФ за 1966 г. Актриса и ее инструктор ехали верхом по аллее парка сначала в одном направлении, потом в другом. Фотограф выбирал более удачное освещение и композицию. О фотографии «На танцах» он рассказал в № 10 за 1967 г. В центре кадра в резкости танцующая пара, другие пары вокруг в легкой «смазке». Фотограф снимал с антресолей. Чтобы отвлечь внимание людей, давал импульс вспышки. Через 5 сек. знакомая пара замирала в условленной позе. Было сделано несколько дублей с выдержкой от 1 до 1/8 сек. в зависимости от темпа танца. В конце фотограф поясняет: «Молодые люди, которых я снимал (главные действующие лица одного из моих фотоочерков), и раньше посещали Дворец культуры, танцевали здесь. В тот вечер они пришли туда по моей просьбе, но сюжет снимка не противоречил их привычному поведению»¹⁶⁴.

Африку снимали репортажно. Фотография негритянской «мадонны» В. Мусаэльяна «Мама» получила приз *WPP* «Самая артистичная фотография прессы» (1967).

«Постановка, или инсценировка, бывала необходима. Она, в частности, диктовалась условиями съемки на произ-

¹⁶³ Мусаэльян В. Лики оптимизма. Фотоальбом. – М.: Кучково поле, 2012. – С. 130.

¹⁶⁴ Генде-Роте В. На танцах // СФ. – 1967. – № 10. – С. 32–33.

водствах: недостаток освещения, низкая чувствительность пленки, длительная выдержка. Требования были, чтобы рабочий класс выглядел достойно. Одевали им чистую одежду. Они застывали в определенных позах. К колхознику и рабочему относились трепетно, люди труда всегда были на переднем плане в газетах. Это была политика государства, партии.

Наши портретисты В. Савостьянов, Е. Кассин, В. Егоров, запечатлевавшие людей эпохи, в которую они жили, приезжали к героям домой. Я видел прекрасные фотографии в домашней обстановке. Это, конечно, постановка, но как она сделана! Как надо было расположить к себе человека, сделать так, чтобы он не ощущал камеру, от которой люди замирают и не знают, как себя вести»¹⁶⁵.

На съемку ответственной пресс-конференции хватало половины пленки – фотограф думал о композиции, об артикуляции, о жестике – и не снимал зря. В. Мусаэлян старался не пользоваться блицем даже в темных цехах заводов при посещении их высшим лицом государства. Блицы в то время высвечивали лица и совершенно гасили задний план. «Лейки» позволяли получить резкими кадрами даже с выдержкой в 1/15 и 1/8 сек. Огромная ответственность, когда эту съемку ждут все газеты. Риск был оправдан: сохранялся антураж. И даже в тех непростых условиях из пяти кадров два всегда бывали резкими. Фотография генсека и его окружения за столом в лесу (уже был вечер) снята с выдержкой 1/15 сек., и диафрагмой 2,8¹⁶⁶.

О репортаже 1960-х гг. мы беседовали с Н. Рахмановым и его супругой Ниной Николаевной. Причем начали с того, что В. Лагранж фотографию 1960-х гг. назвал «советским неореализмом».

Рахманов: Мне кажется, в России неореализма не было. В Прибалтике уже экспериментировали, пробовали снимать без постановки. В СССР кое-кто начал подражать, но это было подражание.

¹⁶⁵ Мусаэлян В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

¹⁶⁶ Подробнее о работе с Л. И. Брежневым см. в статье «Фотограф золотого века». Текст Л. Сёмовой // *Digital Photo*. – 2012. – № 112 (август). – С. 26–35. – URL: http://www.journ.msu.ru/downloads/2013/DP112_Classic_Musaelian.pdf

Н. Н.: Старались подделаться под реальность. У Жени Кассина была фотография – девочка на свидании, дождь, она с букетиком цветочков. Фотография была знаменитая, на многих выставках была [и в СФ – 1959, № 8. – Л.С.]. А потом Коля мне рассказывал, как Женька снимал эту фотографию. В какой-то момент звонит ему Кассин: «Коль, приезжай скорей ко мне, нужна твоя помощь». Колька помчался. Женя снимал в ванной. На табуретке сидела девочка, у нее в руках были искусственные цветочки, которые изображали настоящие. На ней был дождевик надет, зонтик. Коля поливал ее сверху из душа: Женька один не справлялся. И потом все писали: «Надо же было фотографу поймать такой лирический момент!» На фотографии еще тень от «молодого человека» была – то ли Женина, то ли Колина. Все поддельвалось.

Рахманов: А сколько Женя мучился с портретом «Славянка»? Белокурая красивая женщина на белом фоне, все в белой тональности. Знаменитая.

Н. Н.: А у тебя была Марианна. Помнишь?

Рахманов: Марианну, кстати, не приняли в Фотохронике из-за напряженного взгляда [СФ. – 1958, № 6. – Л.С.].

Н. Н.: Реальная женщина, у нее в жизни что-то произошло.

Рахманов: В репортаже с Центрального рынка был человек, считающий на ладони мелочь. Но это не неореализм, это просто реализм¹⁶⁷.

Валерий Альбертович Генде-Роте (1926–2000)

К фотографии Генде-Роте приобрел в середине 1930-х гг. отец. В 1956 г. сослуживец, инженер-электрик А. Комовский, сам страстный фотолюбитель, а в недавнем прошлом – член редколлегии журнала СФ, ввел Генде-Роте в фотосекцию ССОД. В 1957 г. В. Генде-Роте начал работать для СФ. Потом были Фотохроника ТАСС, журнал «Советская женщина», газета «Неделя», с начала 1970-х гг. – московское бюро немецкой газеты «Фрайе Вельт».

¹⁶⁷ *Рахманов Н., Рахманова Н.* Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

В начале 1959 г. началась борьба с совместительством, Н. В. Кузовкину пришлось оставить пост главного редактора журнала СФ и руководить только Фотохроникой. Главным редактором журнала стала М. И. Бугаева, до того работавшая в журнале «Советский Союз», а в 1930-х гг. снимавшая для «СССР на стройке» В. Генде-Роте с горечью пишет об этом времени и с трепетной благодарностью – о работе в Фотохронике и влиянии старших коллег: «Контраст между двумя руководителями был слишком велик, чтобы его можно было пережить спокойно. Многолетнее “правление” Марины Иосифовны Бугаевой в “стране”, которая носит название “Фотография”, совершенно спокойно можно сопоставить с татаро-монгольским игом на Руси. Последствия те же. В этом очень легко можно убедиться – достаточно прочесть статью А. Гусева (первого заместителя Н. В. Кузовкина) под названием “Наболевшие вопросы фоторепортажа” (№ 10 за 1957 г.)»¹⁶⁸. После того, как Генде-Роте «попробовал немного повоевать», он был освобожден от занимаемой должности в СФ, и со второй половины 1959 г. стал сотрудником Фотохроники ТАСС. Фотохроника располагалась тогда в двухэтажном здании по ул. 25-го Октября. Вскоре при редакции иностранной информации была создана группа, задачей которой было снабжение иностранных журналов сериями и очерками о жизни в СССР. В группу вошли В. Ковригин, М. Редькин, Л. Портер, Н. Рахманов, Е. Кассин и В. Генде-Роте.

Фотохроника сотрудничала с журналами Обществ дружбы: «Фрайе Вельт» (ГДР), «Пшиязнь» (ПНР), «Свет социализма» (ЧССР). При посредстве английского агентства «Камера-пресс» фотографии публиковались и в других мировых СМИ. Одним из заданий было показать красоту русских женщин от 18 до 35 лет. Женщин снимали Е. Кассин, В. Ковригин и В. Генде-Роте.

Майские и ноябрьские праздники Генде-Роте проводил на самых высоких точках вокруг Красной площади

¹⁶⁸ Генде-Роте В. Автобиография. 27.10.1978 г. – URL: <http://www.gende-rote.com/rus/articles/photobiography/> (дата обращения: 5.12.2010). Автор статьи осуждает метод постановки и высказывается за репортажный метод съемки, но о работе СФ художественного слова не произносит. – Гусев А. Наболевшие вопросы фоторепортажа // СФ. – 1957. – № 10. – С. 7–11.

(крыше ГУМа, храме Василия Блаженного, Спасской и Никольской башнях Кремля, кровле Исторического музея). Хорошо знакомы были ему верхние перекрытия аэропортов «Внуково» и «Внуково-2», куда прилетали первые космонавты.

Редактор П. С. Клячко не только выпускал снимки, «он превращал корявые мимолетные записи своих подопечных в изящные тексты, снабженные порой удивительными подробностями и неожиданными сопоставлениями. Его эрудированность в различных областях человеческих знаний была необычайна»¹⁶⁹.

Было в редакции место, называемое «лежанкой»: широкий, добротный сделанный щит из досок, обтянутый суровым полотном. В обычное время щит поднимался и никому не мешал. Но когда кто-то заканчивал съемку, щит опускался и на нем раскладывались фотографии. Идея этой конструкции принадлежала В. Ковригину.

«Вадима забыть невозможно (хотя в фотографических изданиях о нем не упоминают совершенно). До сих пор в ушах звучит его голос. Каждое свое выступление он начинал словами “Миленькие мои...”. За этим следовало собственное, всегда оригинальное суждение – шла ли речь о конкретной фотографии в редакции, или обсуждался серьезный производственный вопрос на общем собрании коллектива. Несмотря подчас на резкость и категоричность высказываний, этот человек, на себе испытавший многие превратности судьбы, был удивительно отзывчивым и добрым. Поражала его одержимость как в работе, так и в своих увлечениях. Он, как никто другой, умел “заводить” нас на длительное время, и в редакции все время шло настоящее соревнование на лучший снимок или репортаж.

Обладавший чрезвычайно тонким фотографическим вкусом, Вадим всегда был одним из первых критиков наших работ, и доставалось нам от него весьма основательно. И если Марк Редькин был апологетом постановочной фотографии, то Вадим Ковригин – яростным приверженцем репортажной. Сейчас кажется удивительным, как этот человек, имевший огромный опыт профессионального ре-

¹⁶⁹ Генде-Роте В. Автобиография. 27.10.1978 г.

портера и привыкший работать широкоформатной камерой, смог без колебаний отказаться от нее в пользу малоформатной с длиннофокусной оптикой, едва почувствовав вкус к “живой” фотографии. Конечно, широкую пленку он не забросил и время от времени выдавал “на гора” прекрасные портреты, снятые “традиционным методом”. Эту слабость ему мы охотно прощали. И абсолютно естественным кажется то, что его фотографии попали уже на первую выставку, организованную фотосекцией КМО СССР. Он любил молодежь. У того же Вадима Ковригина мы переняли опыт показа снимков. Обычно увеличивали основные кадры, создавая тем самым нужный акцент. Все присутствующие в комнате редакторы и репортеры (не возбранялось и другим) принимали самое активное участие в обсуждении работы. У автора была совсем нелегкая задача – публично отстаивать свои фотографии, защищать свой образ мышления»¹⁷⁰.

Период живой, интересной и плодотворной работы закончился: один за другим из жизни ушли В. Ковригин, А. И. Гусев (первый заместитель главного редактора, большой поклонник фоторепортажа), осенью 1964 г. не стало Н. В. Кузовкина. Фотографический климат начал явно меняться. Фотокорреспондентов все чаще использовали на разовых съемках. «Постановщики» победили «репортажников». Последней темой Генде-Роте в Фотохронике был рассказ о московском водопроводе. Он ушел в журнал «Советская женщина», Е. Кассин – в газету «Неделя».

В «Советской женщине» В. Генде-Роте работал с февраля 1968 г. по январь 1970 г. Затем до 1973 г. – в «Неделе». «В “Неделе” я проработал чуть более двух с половиной лет. Хорошо помню постоянную борьбу фотокорреспондентов “за место под солнцем”. Слово и изображение частенько вступали в конфликт, первое почти всегда побеждало, даже если оно было слабее второго. Неудивительно: “литераторы” составляли подавляющее большинство в редакции. Не надо думать, что такое положение сложилось только в “Неделе”, оно всегда существовало и поныне существует почти во всех иллюстрированных журналах. В результате борь-

¹⁷⁰ Генде-Роте В. Автобиография. 27.10.1978 г.

бы “за упорядочение штатного расписания и сокращение числа людей, работающих по договорам”, которую повел, едва приступив к работе, приехавший из Средней Азии новый главный редактор “Недели”, я очутился в Московском бюро редакции журнала “Фрайе Вельт”»¹⁷¹.

И В. Мусаэльян, и В. Генде-Роте закончили лекторий по фоторепортажу при ЦДЖ. В. Генде-Роте получил свидетельство о его окончании за № 5 с отличными оценками по всем практическим работам. Одновременно там же они преподавали. В Фотохронике тоже были занятия, которые вели Б. А. Иофис, Д. З. Бунимович, Л. П. Дыко.

Л. Портер, возглавивший Фотохронику ТАСС, окончил факультет журналистики МГУ. В. Генде-Роте вспоминает его психологический репортаж «Дело о разводе», тему об искусственной почке, эмоциональные фотографии с войны во Вьетнаме.

В 1950-х гг. работали фотосекции при ССОД и КМО. Президентом фотосекции ССОД был фотокорреспондент журнала «Советский Союз» В. Шаховской, после него – Д. Бальтерманц. На заседаниях фотосекции ССОД можно было увидеть отпечатки признанных мастеров и поговорить с авторами. Вокруг снимков завязывались обсуждения и дискуссии. При посредстве фотосекции ССОД работы советских фотожурналистов демонстрировались иногда даже в тех странах, с которыми у нас не было дипломатических отношений. Проходили встречи с зарубежными мастерами фотографии: А. Картье-Брессон приезжал в 1958 г., приезжали фотожурналист «Лайфа» Ф. Холсман, ученик А. Стиглица А. Ротштейн, классик венгерской фотографии Э. Вадаш.

Фотосекция КМО была создана при подготовке к фестивалю молодежи и студентов в Москве (1957). Возглавлял ее фотокорреспондент журнала «Советский Союз» Ю. Королёв, В. Генде-Роте был его заместителем. Ставилась задача показать в фотографиях жизнь советской молодежи. Руководство КМО СССР всеми средствами поощряло деятельность секции: имелся прекрасный зал для собраний, финансовая поддержка. В течение шести лет каждую

¹⁷¹ Генде-Роте В. Автобиография. 27.10.1978 г.

среду в «Белом зале» дома № 10 по Кропоткинской улице собирались десятки людей. Показывали новые фотографии и обсуждали работы друг друга. На эти «среды»¹⁷² приходили представители старшего поколения – Б. Игнатович, С. Фридлянд, В. Ковригин, Н. Кузовкин. Членами фотосекции КМО были В. Ахломов, А. Зыбин, И. Гневашев, Б. Покровский, Е. Кассин, В. Воронин, А. Степанов, Г. Копосов, П. Носов, В. Резников, А. Птицын, Н. Рахманов, Л. Бергольцев, В. Лагранж и многие другие.

По работам, сделанным на Московском фестивале, был проведен фотоконкурс. Газета «Комсомольская правда» целый год печатала эти снимки. В 1958 г. снимали «День Москвы» для газеты «Спутник».

В те же годы в ЦПКиО имени Горького в Москве были проведены четыре фотовыставки «Наша молодость». «Им мы отдавали все силы в прямом смысле этого слова. Когда шел монтаж, то даже ночевали иногда на скамейках парка. Каждая экспозиция такой выставки тщательно продумывалась, мы старались расположить фотографии и установить перегородки в зале так, чтобы зритель рассматривал экспозицию в определенной, нужной нам последовательности. Следили за тем, чтобы не был монотонен фотографический ряд, широко применяли блоки снимков, парную стыковку по принципу контраста или дополнения, делали стенды “белой” фотографии на черном фоне и наоборот, широко использовали сверхувеличения, скульптуру, а на последней даже работал диапроектор. И если на первой выставке демонстрировалось 200 фотографий, то на четвертой их было уже около 800. Последняя выставка побывала за пределами нашей страны: в Праге, Берлине и Гаване. В Праге ее монтировали четыре члена нашей секции. Это была крупнейшая для своего времени выставка советской фотографии за рубежом. Конечно, эти выставки делались не только силами членов фотосекции, большую помощь нам оказывали Фотохроника ТАСС, ВДНХ СССР и другие организации.

И вдруг все кончилось – так просто и так буднично. КМО СССР переехал в другое помещение, “Белого зала”,

¹⁷² В РФО в начале XX в. для обсуждения фотографий тоже собирались по средам.

в котором велись светлые разговоры о фотографии (как вспоминал один из членов секции) больше не было. Кое-какая работа еще продолжалась по инерции, говорят, что была выставка “Наша молодость” – 5 и даже 6, но об этом я знаю уже только понаслышке»¹⁷³.

В те же годы проходили фотовыставки «Семилетка в действии», АПНовские, ТАССовские. Информацию о европейской фотографии можно было получить из чешского журнала «Фотография», который многие годы возглавлял В. Йиру, а после него – Д. Мразкова. Журнал содержал большой объем разнообразной фотографической информации, как текстовой, так и визуальной.

§ 2. Первые советские слайд-фильмы

О создании первых советских слайд-фильмов нам рассказала в интервью **Маргарита Владимировна Виноградова (1937–2013)**.

М. Виноградова работала фоторедактором АПН, там начала заниматься производством первых слайд-фильмов. При реорганизации перешла на работу в Фотохронику ТАСС, где принимала участие в создании «цветной редакции», руководителем которой она стала, продолжая заниматься слайд-фильмами. Свыше 20 лет преподавала на факультете журналистики МГУ курс «Цветная фотография», вела спецкурсы и спецсеминары. В последние годы руководила отделом иллюстраций журнала ИТАР-ТАСС «Эхо планеты», писала статьи на темы культуры.

В 1975 г. в АПН обратилось Сибирское отделение Академии наук с просьбой сделать слайд-фильм «Наука в Сибири» для выставки в Америке. Это было новым. Экспериментами в области создания слайд-фильмов занимались тогда Ю. Решетников, работавший в кино, и Ю. Соболев, профессиональный художник. Совместными усилиями фильм был сделан, и его показывали в ста городах Америки. Фильм был на шесть экранов. Бывает на девять, 12 и даже 15 экранов.

¹⁷³ Генде-Роте В. Автобиография. 27.10.1978 г.

Полиэкранная проекция слайд-фильмов не является просто мозаикой, набором изображений. Они komponуются таким образом, что у зрителя создается общее впечатление от всей картины. Можно сделать в девятиэкранном фильме три картинка верхнего ряда и вертикального ряда по одному слайду, а центральная картинка будет собрана из оставшихся четырех слайдов.

Изображения шли с текстом, с музыкой и транслировались синхронно. Требовалось специальное оборудование. Главный редактор редакции фотоинформации АПН А. Порожняков сумел (тогда как раз проходила выставка фотооборудования) получить проекторы и те устройства, которые обеспечивали передачу кадра на экран с наплывом, т. е. когда кадры сменялись плавно, а не прыгали один за другим. Проекционное оборудование весило 70 кг.

Хранились фильмы в кассетах. Девять экранов – девять кассет.

АПН стало делать слайд-фильмы и по заказу, и ради эксперимента. Слайды брали из архива АПН, а для «Науки в Сибири» сделали съемку специально. Для этого М. Виноградова с фотографом И. Зотиным летали в Новосибирск.

В 1976 г. был сделан фильм «XXIV съезд партии». В это время проходила масштабная выставка Советского Союза на Кубе. АПН в ней принимало участие с фотографиями. Был отправлен и слайд-фильм.

В том же году в АПН проходила грандиозная реорганизация и столь же грандиозное сокращение сотрудников. М. Виноградову пригласили в Фотохронику ТАСС. Пообещали, что можно будет перевести с собой восемь человек. В результате взяли всего четверых, включая ее.

В агентстве только начиналась работа с цветной пленкой. Перед М. Виноградовой поставили задачу создания редакции цветной фотоинформации. Фотохроника ТАСС объединяла 14 республиканских агентств и корреспондентов по Российской Федерации. Все хотели работать на цвет. Нужно было корреспондентам поставить задачу, и, главное, обеспечивать их материалами. Цветной пленки Кодак в то время почти не было. Экономить и делить – это был са-

мый главный вопрос. Одновременно продолжалась работа над созданием слайд-фильмов.

В 1977–1978 гг. стали поступать заказы от Торговой палаты, от различных министерств. Министерство редких металлов и золота, например, устраивало выставку в ФРГ – делали фильм для них. Средняя продолжительность 20–30 минут. Музыка заказывали на радио. Был звукооператор, с которым постоянно работали.

Самая большая работа была связана с Олимпиадой–80 в Москве. В 1979 г. небольшой фильм «Москва приглашает Олимпиаду» был сделан по заказу Спорткомитета для показа в Австрии на заседании МОК. Потом другой, на девять экранов, демонстрировался на выставке в США (выставка продолжалась до момента ввода наших войск в Афганистан, после чего американцы отказались ехать на Олимпиаду).

Еще М. Виноградова сделала фильм о Москве, который показывался на выставке в Мадриде в 1983 г., снова в очень драматический момент истории. Войсками ПВО был сбит южнокорейский самолет, испанцы бойкотировали Аэрофлот, и советская группа выезжала с чешской авиакомпанией. Но сама выставка прошла очень хорошо. Фильм о Москве делался исключительно по материалам фототеки, ничего не доснимали. Показывал он и сам город, и спортивные сооружения, и спортивные достижения.

В 1981 г. М. Виноградова сделала фильм к 40-летию разгрома немцев под Москвой – в память об отце, погибшем во время Великой Отечественной войны, – со стихами Окуджавы, с песнями военных лет. На большой фотовыставке в Манеже фильм произвел впечатление на сотрудников Музея обороны Москвы. Они обратились к Гришину, первому секретарю Московского горкома партии. Гришин позвонил Гендиректору ТАСС с просьбой отдать этот фильм для музея. Фильм готовы были отдать, но оборудование отдать не могли. Именно тогда от Гришина поступило предложение наградить М. Виноградову премией Союза журналистов. В коллективе раздались голоса: как так? – использованы фотографии разных авторов. Премию отдали Фотохронике.

Много фильмов демонстрировалось на ВДНХ. М. Виноградова получила три медали ВДНХ. К сожалению, посмотреть ничего уже нельзя. Не сохранилось оборудование, не осталось и самих слайд-фильмов.

Вспоминает Ю. Решетников: «В экспозиции Днепропетровского исторического музея, созданной заново коллективом ленинградских художников, полиэкранное зрелище должно стать заключительным аккордом. Экскурсия по восьми залам музея длится около часа и рассказывает о том, что было вчера, тридцать, сто и тысячу лет назад. Наша задача – рассказать с экрана за двадцать минут о том, что есть сегодня»¹⁷⁴. На реализацию эксперимента ушло больше года. Была спроектирована и построена **первая полиэкранная стационарная установка** в нашей стране [выделено нами. – Л.С.], написан и утвержден сценарий. Из 12 тысяч специально снятых по всей Днепропетровской области слайдов было отобрано 2 640, слайды были помещены в рамки и разложены по сорока кассетам в строгом порядке. Была приготовлена стереофоническая фонограмма: 1 109 секунд музыки и шумов. Было пять проекционных полей по горизонтали и четыре по вертикали – всего 20 экранов. За каждым из них находилось по два диапроектора, работавших поочередно, синхронно с фонограммой, по команде, поступающей с управляющего устройства. В 1967 г. аналогичная установка демонстрировалась в чехословацком павильоне на Всемирной выставке в Монреале.

При съемке проекта «Край родной» снимались общие, средние, крупные планы, детали и даже фактура. Использовалась пленка «Орвохром» и от четырех до семи объективов для каждой камеры. Ни в каких условиях создатели не использовали блицы. Ю. Решетников пишет о воздействии спроецированного изображения. Его феномен объясняется статикой фотографии, с одной стороны, и зыбкостью изображения, возникающего от света фонаря, с другой. При этом проектор может многократно усиливать художественные достоинства снимка. Исследования возможностей человеческого восприятия показали, что за равное количе-

¹⁷⁴ Решетников Ю. «Волшебный фонарь», 70-е годы... // СФ. – 1979. – № 2. – С. 24.

ство времени человек воспринимает большее количество информации от статических сменяющихся изображений, как в нашем случае, чем от движущихся, как в кино или телевидении. Но очень важно правильно рассчитать темп-ритм. Ритм, как правило, диктуется музыкальным сопровождением. Замедленный темп воспринимается плохо и чаще всего свидетельствует об отсутствии у авторов четкой идеи. Изображения же в слишком быстром темпе не воспринимаются вообще.

Размеры каждого из проекционных полей в Днепропетровском музее были 0,9 x 1,3 м., общая площадь 3,6 x 6,5 м. Средняя скорость смены диапозитивов – 3,2 изображения в сек., то есть в течение одной секунды на трех из двадцати полей одна фотография сменяла другую. «Таким образом перед зрителем – постоянно меняющееся в ритме музыки фотопанно. Как показывает практика, при правильно выбранных композиционных и светотональных сочетаниях изображений зритель без труда усваивает визуальную информацию, предъявленную на каждом из полей в отдельности и на всем полиэкране в целом. <...> Это настоящее зрелище, его своеобразную красоту ни с чем не сравнить. Оно соединяет в себе подлинность фотографии, сочность живописи, динамику кинематографа и ту эмоциональную палитру, на которую способна воспроизводимая акустическими системами музыка»¹⁷⁵.

§ 3. В ТАССе – все только хорошее!

Закончив школу в 1957 г., **Игорь Михайлович Зотин** застал в журналистике период глухоты и официозной пропаганды. Начиная как фоторепортер в АПН (1969–1976 гг.), где его учителем был В. Тарасевич. Тарасевич не снимал показуху, а искал пути правды в репортаже. Это И. Зотин от него перенял: репортаж – самый короткий путь к открытию истины: никакого пафоса, поэзия повседневности. Журнал

¹⁷⁵ Решетников Ю. «Волшебный фонарь», 70-е годы... – С. 24.

«Совет Лайф» научил Зотина отношению к фотографии как к человеческой журналистике, где на переднем плане человек с его переживаниями, испытаниями.

В течение нескольких лет в интернате в Загорске снимался материал о слепоглухонемых ребятах «Статье человека». Часть очерка была опубликована в № 9 СФ за 1981 г.

После войны было очень много инвалидов, и если тогда их проблемы заглашались, то в 1960-е гг. произошел поворот к человеку. Ставилась задача показать преодоление. Четверо слепоглухонемых ребят должны были поступать в МГУ. Начало очерка: мальчик ощупывает воспитательницу, еще ничему не обученный. Дети учатся читать, по вибрациям гортани учатся говорить. Все четверо поступили на психологический факультет МГУ.

По решению ЦК КПСС в 1976 г. группу фоторепортеров (И. Зотина, Б. Кавашкина, Э. Песова) перевели в Фотожурналистику ТАСС.

До 2004 г. И. Зотин работал корреспондентом, потом был заведующим отделом оперативного выпуска. В ТАССе он продолжал снимать тему, начатую в АПН. Слепоглухонемые студенты учатся в МГУ, живут в общежитии. В «Лайфе» этот материал был напечатан на четырех разворотах. Ребята закончили университет, но дальше эксперимент не продолжился. В Загорск ездили снова. Там сделан евроремонт, дети ухоженные, а поэзии, по признанию фотографа, нет.

Кадр «Спор о земле» он снял на последнем съезде КПСС в 1990 г. Председатели колхозов собрались и стали спорить о земле. Снял только Зотин. Редактор сказал: «Не надо! У нас не может быть споров, у нас единое мнение!»

В середине 1980-х гг. наступило определенное безвременье. Снимали съезды народных депутатов, митинги, других событий не было. Не нужны стали и передовики, и обзорные поездки по стране к юбилею государства.

Тогда И. Зотин придумал тему «Малая родина». Однажды в подмосковном поле увидели с приятелем заброшенный бюст Сталина. Оказалось, директор совхоза был любителем скульптуры, поставил ее на реставрацию, да и забыл. Большая родина – это вся страна. Но у каждого есть малая

родина – личные переживания, детство, родные, близкие. С этой идеей фотограф пришел к руководству. Снял одну тему, показал главному редактору: земля развороченная, трубы валяются. Редактор сначала не понял, о чем это. А сельское хозяйство приходило в упадок. Тогда П. Носов, председатель творческого совета, сказал: «Если вы не выпустите эту тему, это будет преступление». При его поддержке тема вышла. Позже, снимая на съездах народных депутатов, И. Зотин подходил к руководителям делегаций областей, предлагал у них снимать и делать в дальнейшем обзорную выставку о судьбе малых городов и деревень. Руководители давали согласие, уже на месте выделяли транспорт, деньги на печать (государство никаких финансов не выделяло). Возили с собой огромные щиты для развески работ. Плюс 350 фотографий в рамах. Грузить приходилось самим. Первую выставку сделали в Торжке (1989), снимал ее Зотин один, только появилась цветная пленка. Потом было 22 выставки в разных регионах России, подключились другие фотографы и корреспонденты на местах, снимали два-три года. Съёмки, во-первых, пополняли архив. Во-вторых, корреспондент снимал информационную тему по заданию, а лучшие снимки включал в выставку. География все время расширялась – Тверская область, Ленинградская, Нижегородская. В «Курской правде» вышел большой материал о выставке, и народ повалил на нее: люди никогда прежде не видели цветной фотографии. В отзывах писали патристические слова.

Снимали не только позитив. Например, заброшенный поселок, который назывался «Русская Америка». В 1930-х гг., разрабатывая торфяные месторождения, сделали для людей поселок. Месторождение исчерпали, а люди остались. На рубеже 1990-х гг. к поселку не было дороги – только узкоколейка.

Был сюжет о слепом крестьянине, который жил один на хуторе и сам себя обеспечивал – в лес за дровами ходил, принимал роды у коровы, электричество монтировал – В. Ф. Филишов (СФ. – 1990, № 2). История о слепом крестьянине со снимком была опубликована в «Правде». Стали ему приходиться письма, посылки. Фильм уральских

документалистов «Кто косит ночью» получил премию на фестивале российских документальных фильмов.

В Москву выставка приехала в начале 1990-х гг., проходила в музее Ленина. Потом термин «малая родина» прижился. Говорили о малой родине Горбачёва на Ставрополье.

И. Зотин подал идею действующему руководству повторить тему «Малая родина» спустя 20 лет, хотя и не было уверенности, что молодые корреспонденты окажутся способными снять душевно, как это необходимо.

Событие и сюжет И. Зотин никогда не организовывал. На события тяготеет к портретам. Как бильдредактор советует сохранять весь архив. Однако, считает он, самый точный момент, самое правдивое отражение ситуации – первый кадр. Или последний. До 65 лет он снимал с ручным фокусом. Автофокус появился у правительственных репортеров только в 1995 г.

«При съемке по заданию газеты или журнала тематический диапазон должен быть значительно шире, тогда фотография живет не только для сегодняшней публикации, а как свидетельство настоящего мастерства.

Окружающие люди очень помогали всегда. Верьте людям!»¹⁷⁶.

Из анализа имевшегося иллюстративного материала и контекста, о котором свидетельствовали статьи в СФ, интервью и частные беседы с фотографами, несмотря на субъективность их оценок¹⁷⁷, мы убедились в определенной дистанции между фотографией в двух ведущих информационных агентствах Советского Союза – АПН и Фотохронике ТАСС. Ведущую роль в разработку жанра фотоочерка внесли фотокорреспонденты АПН. У нас, к сожалению, было немного эмпирического материала из Фотохроники ТАСС, тем не менее достаточно сравнить сюжеты двух пар работ: Л. Портер (Фотохроника ТАСС) «Александр Попик – дежурный ГАИ»¹⁷⁸ и М. Альперт (АПН) «Мысли и сер-

¹⁷⁶ Зотин И. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

¹⁷⁷ Один и тот же временной отрезок В. Мусаэльян и В. Генде-Роте называли «золотым веком» фотожурналистики, а И. Зотин – «периодом глухоты и официозной пропаганды».

¹⁷⁸ Портер Л. Выбор момента съемки // Фотожурналист и время. – С. 242–247.

дце»; Л. Портер «Солист Ленинградского театра оперы и балета В. Атлантов»¹⁷⁹ и О. Макаров «Его жизнь – песня». В первом случае очевидна разница в масштабе фигур, очевидна она и в изобразительном решении, хотя серия Л. Портера под названием «Хозяин перекрестка» заняла 2-е место на *WPP* так же, как и серия М. Альперта (1966 и 1973 гг. соответственно). Во втором случае оба героя – личности значительные, оба фотографа используют природу, но у Макарова форма изобразительно интереснее и как результат – впечатление глубже. Разница в решении тем связана со временем их создания (развитием визуального языка фотографии). Определялась она и задачами агентств: АПН ориентировалось на зарубежного читателя, Фотохроника ТАСС – на отечественного. Перевод части корреспондентов из АПН в Фотохронику ТАСС должен был, очевидно, качественно улучшить тассовскую фотографию, но на политику агентства не повлиял.

Теоретическая разработка в СФ репортажного метода съемки зачастую не находила практического подтверждения. Сами фотографии свидетельствуют об этом. Постановка продолжала использоваться и тогда, когда повысилась светочувствительность объективов и пленок. Фотокорреспонденты использовали постановку при создании образа, который был необходим для наилучшего решения темы. Но метод фотомонтажа «под репортаж», который был допустим в журнале, в агентской фотографии исключался совершенно.

Дистанцию между АПН и Фотохроникой ТАСС усилила перестройка. Если «Огонек» в это время обратил внимание на социальные проблемы, в АПН снимались тематические очерки, получавшие призы на международных конкурсах, то в агентстве союзного значения «наступило определенное безвременье. Снимали съезды народных депутатов, митинги, других событий не было».

¹⁷⁹ Портер Л. Выбор момента съемки // Фотожурналист и время. – С. 242–247.

Глава 6. Прибалтийские школы фотографии

Выдающимся явлением в советской фотографии, заслуживающим отдельного внимания, стали прибалтийские школы фотографии.

Термин «школа» по отношению к литовской фотографии ввел в употребление искусствовед А. Вартанов после выставки «9 фотографов Литвы», прошедшей в московском Доме журналиста в 1969 г. «Выставка “9 литовских фотографов” произвела эффект разорвавшейся бомбы. <...> На фоне довольно стандартных портретов ударников производства, строительных кранов и комбайнов на пшеничных полях портреты небритых деревенских мужиков и грустных пионеров Суткуса, натуралистичные сцены бойкой рыночной торговли Мацяускаса, а уж тем более метафизические фотомонтажи с обнаженной натурой Бутырина выделялись своей нерепродуцируемой европейскостью. <...> Литву называли “фотографической республикой”. Цензуры было меньше, чем в других союзных республиках, и оттепель продлилась дольше. Сорок лет назад только литовцам разрешили создать свой Союз фотохудожников, фотографы получили возможность зарабатывать деньги официальными заказами, издавать свои альбомы и каталоги, у них появились своя галерея, музей. Но главное – они могли посылать свои работы на международные выставки, что позволило литовцам стать частью мирового фотографического процесса уже в те годы. В 70-е гг. все первые места на международных выставках занимали литовцы»¹⁸⁰. А в 1960-е гг. литовская фотография, представленная в журнале СФ, мало чем от-

¹⁸⁰ Аннотация к выставке «Феномен Литовской школы. Западная фотография в СССР» – Выставочный зал Центр фотографии имени братьев Люмьер, 16 сентября 2010 – 28 ноября 2010. – URL: <http://www.lumiere.ru/exhibitions/archive/id-4/> (дата обращения: 10.06.2014).

личалась от фотографии других республик. В середине 1960-х гг. выходили тематические номера, посвященные республикам СССР; № 6 за 1966 г. был посвящен литовской фотографии. В нем опубликовано шесть кадров Р. Ракаускаса, в том числе полосные кадры – портрет заслуженного скульптора и хорошо известный сегодня «Человек будет жить» (выставочное название «Руки»); три кадра А. Суткуса, фотографии других авторов. В книге «Фотография в структуре массовой коммуникации» В. Борев анализирует работы из фотоальбома «Фотография Литвы», выпущенного вильнюсским издательством «Минтис» в 1978 г. В нем была представлена среди прочих важнейшая тема советской фотожурналистики – тема труда. В этом разделе оказались не только рыбаки, но и хлеборобы, механизаторы, ткачихи, строители. «Все эти разные по манере и средствам выражения фотографии объединяют такие важные особенности, как любовь к человеку труда, стремление показать поэзию трудовой деятельности»¹⁸¹. То есть фотографии Литвы снимали и то, что определяло специфику советской фотожурналистики, причем со всеми плюсами и минусами. «В некоторых фотопортретах люди труда представлены слишком поверхностно, парадно-рекламно, не передано тепло человеческих характеров и отношений»¹⁸². В 1960-е гг. большинство литовских фотографов было связано со СМИ. М. Баранаускас работал корреспондентом литовского телеграфного агентства «Эльта», А. Кунчюс – журнала «Культурос Барай», А. Мацяускас – газеты «Вечерние новости», Р. Ракаускас – журнала «Нямунас», А. Суткус – журнала «Тарибине мотерис», Л. Руйкас – заведующим отдела иллюстраций журнала «Швитурис»; А. Межанскас работал оператором литовского телевидения, В. Луцкус – в области рекламной фотографии, В. Бутырин – фотографом в НИИ. Создание Союза фотохудожников обеспечило творческую свободу и дало возможность проявиться ярким индивидуальностям фотографов Литвы и отличительным особенностям школы в целом.

¹⁸¹ Борев В. Фотография в структуре массовой коммуникации. – Вильнюс: Минтис, 1986. – С. 39–40.

¹⁸² Борев В. Указ. соч. – С. 40.

«Латвийская школа» – название в определенной мере условное. Если при выраженном индивидуальном стиле литовцев объединяла общность интересов и устремлений, внутреннее единство, то фотографы Латвии существовали в искусстве в собственном пространстве, тщательно оберегая свою неповторимость. Эти субъективные ощущения неизменно возникают на творческих встречах с В. Михайловским, Г. Бинде.

§ 1. Латвийская школа

Фотографии Г. Бинде, ставшие со временем его визитными карточками, были опубликованы в СФ в 1966 г.: «Психологический портрет» и «Портрет режиссера Смильгиса» в № 4; «Ворота» и «Стена» в № 9. В журнале РТ были опубликованы фотографии девочки с куклой, дочери фотографа, без названия (1966, № 8); «Девочка» и портрет Смильгиса, названный «Старый актер» (1967, № 8).

Отдельные фотографии В. Михайловского в СФ были опубликованы в середине 1970-х гг., в частности, на развороте № 9 за 1976 г. – фотография «Утро», в авторских изданиях называемая «Утро для моей девочки». И это тоже – дочь фотографа.

В книге «Фотография в структуре массовой коммуникации» автор сравнивает литовскую и латвийскую фотографию: «В латышской фотографии нет такого пристального внимания к национальным праздникам, к деревне, больше сохранившей народные обычаи и традиции. Латышской фотографии свойственна отстраненность от содержания в его конкретности, повседневности, национальной колоритности. <...> Для латышской фотографии важен прежде всего внутренний мир человека, его переживания и постижения, его особое, индивидуальное мировоззрение. Репортажное начало сведено до минимума и служит лишь исходным импульсом для творческого поиска»¹⁸³.

¹⁸³ Борева В. Фотография в структуре массовой коммуникации. – С. 38–39.

Вильгельм Михайловский (род. в 1942 г.)

В. Михайловский – рижский фотограф, свободный художник. Соавтор документального фильма «Высший суд» режиссера Г. Франка. Изданы более десяти авторских фотоальбомов. Творчество автора представлено в *Contemporary Photographers* (1982, 1988, 1995), в *Encyclopedie internationale des photographes* (Geneva, 1985) и других престижных изданиях. К 2012 г. состоялись более 50 персональных выставок в Риге и за рубежом. В. Михайловский был участником 300 международных фотовыставок, ему присуждено более 100 международных наград, среди которых золотые медали *PSA*, *FIAP*, *NIEPSE* (первые звания *FIAP* получили М. Альперт, Д. Бальтерманц, Г. Бинде, через год – В. Михайловский), а в 1979 г. ему присуждено звание *EFIAP* – первому автору из бывшего СССР (только восемь лет спустя были присуждены следующие – А. Суткусу, А. Мицияускасу, Г. Бинде). Лауреат *WPP* (1988). Лауреат Государственной премии Латвии. Офицер ордена Трех Звезд Латвии. Авторские коллекции находятся в *Musée Français de la Photographie*, *Musée de l'Élysée Lausanne* и других европейских собраниях.

Звания *FIAP* и *EFIAP* В. Михайловскому присуждены за монтажные фотографии 1970-х гг. Среди них философские циклы «Безмолвие» (1974), «Возрождение» (1975), «Человек человеку» (1979), фотографии «Человеческое» (1977), «Лодка» (1978), «Заповедь» (1979) и др. Они сделаны методом оптического монтажа, с использованием нескольких (у Михайловского – до пяти) увеличителей с разных негативов. Ни одну работу, сделанную таким образом, невозможно повторить.

Одна из ранних фотографий, сделанная еще без монтажа, – «Каким ты будешь, человек?» (1971). На ней изображены отец и сын фотографа. Важно не только изобразительное решение, но и название, данное автором. Он снимает не семейное фото, а философское размышление о жизни. Столь же лаконична и символична фотография «Двое» (1975). Остальные композиции не трактуются столь легко. А. Вартанов во вступительной статье к альбому избранных фотографий (1988) отмечает эпическую интона-

цию¹⁸⁴, «тяготение автора к показу могучих стихий: неба, воды, земли, светил. <...> Люди, не принимающие этот тип творчества, упрекают фотоаллегория в том, что она откровенно идет по пути живописи. Не стану спорить, хотя сегодня, пожалуй, больше оснований говорить о том, что живопись идет по пути фотографии. Главное же другое: используя какие-то мотивы, присущие изобразительному искусству (и не только ему, но еще и литературе, музыке, даже театру), Михайловский в своих монтажных композициях остается стопроцентным фотографом. <...>

Снимки эти рассчитаны изначально на многообразие суждений о них. В отличие от репортажных фиксации конкретных, однозначных фактов действительности, они многозначны, как многозначна положенная в их основу филозофская мысль»¹⁸⁵.

«Многие считают мою монтажную фотографию сюрреалистической. Какое это имеет значение? В ней все построено на смешении понятий, но без ощущения искусственности. Реальность трансформированная, но не извращенная. У меня нет нарушений в объемах, пространствах. Не абстракция, не абсурд, а... тайна. Было ли так? Нет? А могло быть. Все лучшие работы этого направления построены именно в таком ключе. Это особая форма мышления, знаковая система, новый язык. Чтобы его постичь, нужно пройти какой-то путь. Богатство, к которому не все готовы»¹⁸⁶.

«Золотой глаз» WPP В. Михайловский получил за серию, которая на конкурсе называлась «Страшнее смерти» (вышедший в 2002 г. альбом называется «Приглашение на казнь»). История была снята в Риге в камере осужденного на смертную казнь. Одновременно там же снимался фильм «Высший суд», фотографии вошли в него составной частью. Фотограф говорит, что снимал не репортаж, а «бесконечную цепь портретов».

¹⁸⁴ Эпос – повествовательная литература. (Ожегов С. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1981. – С. 809).

¹⁸⁵ Вартанов А. Мир фотохудожника // В. Михайловский. Избранные фотографии. – М.: Планета, 1988. – С. 11-14.

¹⁸⁶ Михайловский В. Нести свет и оставлять след. Текст Л. Сёмовой // *Digital Photo*. – 2012. – № 110 (июнь). – С. 57.

Портрет – еще одно глобальное направление его деятельности. К портретам он пришел, уже имея звание *EFIAP*. Для оценки творческого роста автор всегда включает в коллекции ранний портрет Высоцкого. В нем искусственная поза, черты жеманности, которые для актера не были характерны. Портрет Высоцкого показал то, что для Михайловского необходимо глубоко знать не только творчество, но и человека лично.

Первое наблюдение А. Вартанова: Михайловский снимает в основном своих земляков-рижан (плюс небольшое количество москвичей). Второе: все портретируемые – представители творческих профессий (но избегает прямых предметных указаний на профессию). Третье – все портреты строго датированы. Четвертое – почти все в интерьере. Фон без деталей. Они запечатываются при печати. Пятое: взгляд сосредотачивается на лице. Даже погрудный портрет – редкость. Редко вводятся и руки. Шестое: лица без стремления понравиться камере.

Своих героев Михайловский снимает в непривычных для зрителя образах, не такими, какими мы их «знали». Профессия – не главное. Главное – проникнуть вглубь человека. Отсюда такой интерес к лицу и глазам. Многие лица кажутся средневековыми.

Мы подолгу беседовали с В. Михайловским о портретной съемке при подготовке материала для журнала *Digital Photo*. «В моей коллекции около 500 портретов, не вообще портретов, их может быть тысячи, не говоря о вариантах. Я работаю над портретами режиссеров, актеров, композиторов – моих современников – с тем, чтобы портреты стали вершинами их проявления в визуальном воплощении. Авторская портретная программа выведена на уровень общественного звучания, признания этих людей. Для меня важно не как человек выглядит, а что он несет в себе, его отношение к миру.

Снимая портрет, я стараюсь быть в среде обитания этого человека, там, где привычней герою. Среда нужна мне не для того, чтобы она отразилась в портрете, ее там нет. А для того, чтобы я почувствовал не только человека, но каждый предмет, который содержит символику, знаки,

характеристику героя. Условия съемки все время разные. Свет я предпочитаю естественный, какой бы он ни был – прямой, резкий. Нахожу возможности, чтобы где-то его приглушить, где-то выявить.

Фон я специально не выбираю. Для меня это не та категория, которая определяет суть портрета. Он диктуется сам собой. Темнота – сгусток плотности, атмосферы. Человек становится частью этого наполненного пространства. Темный фон соответствует драматургии. Я воспринимаю мир как мир людей мыслящих, действующих, страдающих. Плотность фона помогает создать это ощущение.

Для портретной съемки использую и широкоугольные, и нормальные объективы. Ни моноклей, ни длиннофокусных не использую. Длиннофокусные объективы означают дистанцию. Мне, наоборот, нужно быть как можно ближе. Я бы просто в объятиях портретируемого был, если бы это было возможно.

Готовых рецептов дать не могу, их нет. Когда снимаю камерой 6 x 6 см, я ставлю ее на штатив. Света бывает недостаточно, я не пользуюсь блицем или софитами. Поэтому выдержка бывает до 0,5 сек. Длинные выдержки дают человеку возможность почувствовать ответственность: он не может дергаться. Ведь мне не нужна энергетика его внешнего движения.

Негатив – только начало. Требуется дальнейшая работа с изображением. Все, что сейчас делается в компьютерных программах, было разработано давным-давно. Поэтому я и не перехожу на цифровую технологию. Там обезличивается участие фотографа в создании произведения. Как правило, фотограф старается зафиксировать **изображение**, я же стремлюсь создать **образ**¹⁸⁷.

В коллекции «Старый город» около 70 работ, отобранных из материала, снятого за 40 лет (!!!). «Я показываю уголки старой Риги, фотографирую следы вечности. Не времени даже, а вечности. И переживания».

Еще один проект (из недавнего прошлого) – альбом «Полеты». В течение двух лет фотограф имел возможность снимать Латвию с высоты, летая на небольшом самолете.

¹⁸⁷ Михайловский В. Нести свет и оставлять след. – С. 58–59.

«Я не фотографировал географию, памятники культуры, истории, архитектуры, которые открывались мне. Я фотографировал отражение себя в пространстве космоса, в вечности. <...> В результате собрал коллекцию около трехсот фотографий. Более или менее значимых работ, может быть, 50. Цвет. <...>

У меня есть и социальная фотография. Реальная жизнь, которую я снимал параллельно со всем, что делал. Весь этот сюрреализм – документ истории, каждая фотография наполнена массой информации, которая является самоценной, помимо изобразительных понятий»¹⁸⁸.

А. Вартанов выделяет в работах Михайловского признаки журналистского репортажа – случайность попавших в кадр персонажей, незаконченность движений людей, внешнюю неуравновешенность композиции, сюжетную неопределенность. Однако каждая фотография «оборачивается цельной и продуманной в деталях художественной работой. На передний план выходит не характерное для репортажа событие <...>, а люди, их лица, внутренние состояния. Камера Михайловского не столько фиксирует увиденное, сколько переживает его». А. Вартанов вводит название одного из характерных приемов Михайловского – «рука без хозяина» [имеется в виду попавшая в поле зрения камеры рука человека, оставшегося за кадром. – Л.С.]. «“Рука без хозяина” в жанровых его снимках отнюдь не случайна. Роль ее в фотографическом целом весьма велика»¹⁸⁹.

У фотографа есть очень важная профессиональная черта. Отснятый материал он подолгу осмысливает, тщательно продумывает последовательность снимков, прежде чем показать коллекцию зрителям.

С 1970-х гг. В. Михайловский начал собирать работы своих коллег. У него систематизированы фотографии 40 мастеров, в коллекции каждого от 20 до 40 работ. Эти произведения вошли в историю мировой культуры. В крупнейших музеях мира – в Лувре, Прадо, Эрмитаже – находятся коллекции латвийских авторов. В Центре фотографии имени Р. Капа в Рочестере присутствует коллекция

¹⁸⁸ Михайловский В. Нести свет и оставлять след. – С. 60–61.

¹⁸⁹ Вартанов А. Мир фотохудожника. – С. 6–8.

из 12 фотографий Э. Спуриса. Большие коллекции Михайловского находятся в Музее фотографии в Лозанне, в Музее фотографии Франции, в Фонде Юджина Смита. В Национальной библиотеке Парижа в отделе графики рядом с работами Леонардо да Винчи и Дюрера присутствуют коллекции Г. Бинде и Л. Балодиса.

В последние десятилетия, по словам Михайловского, мощная латвийская школа фотографии подвержена разрушительным процессам. «Некоторые представители молодого поколения пытаются переписывать не только политическую и социальную историю, но и историю культуры. Новоиспеченные доктора искусствоведения, закончившие новые академии, которым надо же что-то открывать, вытаскивают имена, которые не были востребованы в то время, делали фотографии хуторского характера, бытовуху, мелочь. Заодно стираются имена тех, кто создавал латышскую школу. Происходит извращение. Новые фотографы ориентированы на Запад. Их художественная идеология: перформанс, инсталляции, раскрашивание фотографий, фотография как один из элементов изображения. Чистая фотография, неповторимая в своей природе, ушла на второй план. Ей на смену пришла совершенно другая, она несет в себе депрессию, разложение материи, с пренебрежением относится к тем понятиям, которые были заложены предыдущим поколением. Идет разложение гуманистического понятия. Это тенденция и в мировой фотографии»¹⁹⁰.

Постепенно начинается издание авторских альбомов – Бинде, Спурис, Глейзис, Гринбергс. Но «очень многое зависит от издателей, составителей, кураторов. За издание берутся не всегда компетентные люди, отбирают мусор и пишут: “Автор сам не понимает ценности...”. Недавно вышел большой альбом Спуриса (он умер 20 лет назад). Очень хорошее, качественное издание. Но отбор не соответствует требованиям самого автора. Он был исключительно строг по отношению к себе. Выставки его были в пределах 60–100 работ, не больше. Проходило время, он что-то добавлял, что-то отбрасывал. Выбирал крупницы, жемчужины. Авторская печать изящная, точная. А сейчас сделали его выставку из 600 фотографий!

¹⁹⁰ Михайловский В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

Показали работы, которые он просто перечеркивал. То есть его размыли, превратили в обычного фотографа. Напечатали изображения с негативов, с которых он печатать не хотел. Получилась штамповка. В моей коллекции Спуриса порядка 40 авторских оригиналов из 170 работ, которые вошли в альбом, поэтому я могу судить. Вот напечатана серая стена. А у него совсем другая эстетика, печать жесткая, филигранная. Каждый кирпичик выписан. И не потому, что полиграфия плохая. Оригинал так сделан. Я могу поставить рядом авторский оригинал: пронзительный, сияющий, сочный. Для обывателя это делается»¹⁹¹.

В. Михайловский продолжает заниматься популяризацией классической фотографии, дает интервью, участвует в творческих встречах. Над своими книгами и альбомами работает неутомимо, тщательно продумывает дизайн и верстку, находит оригинальные, всякий раз новые решения и очень требовательно подходит к полиграфическому производству.

§ 2. Литовская школа фотографии

О литовской фотографии писал историк отечественной фотографии С. Морозов: «Часть мастеров пошла по пути исканий в области сугубо метафорической, экспериментальной, “лабораторной” фотографии, – здесь возникали новые связи с современными стилями изобразительных искусств. Многие же остались верными реалистической, документальной фотографии, жанрово-репортажной, связанной с пристальным рассмотрением явлений жизни. <...> Они работают “открытой” камерой, поддерживая прямую связь с людьми, которых фотографируют; их больше всего привлекает повседневность. Всматриваясь в нее, они приглашают и зрителя к пристальному вниманию, к эмоциональной оценке своих снимков, открывающих обычно что-нибудь не замеченное глазом в окружающей жизни. Они показывают главным образом жизнь трудовых людей города и села, ра-

¹⁹¹ Михайловский В. Интервью // Из личного архива Л. Сёмовой.

ботають проникновенно, с преданной, сыновней любовью в народу. Они реже фотографируют в публицистическом ключе, чаще в психологическом. Natura выбирается не всегда по признакам фотогеничности; литовцы часто обращаются как раз к натуре, считающейся малофотогеничной и в жанровых съемках, и в портретных. Они с любовью снимают природу Литвы, особенно приморские дюны и леса. <...> Мастера Литвы предпочитают выявлять скрытую красоту, внешнюю же иной раз трансформируют средствами техники так, что до зрителя доходит содержание сюжета, а не признаки поверхностной привлекательности. Некоторые из литовских мастеров активно пользуются широкоугольными объективами. И это не эксперимент, а хорошо освоенный реалистический прием.

Литовцы сделали заметный шаг вперед в развитии метода репортажно-жанровой съемки. <...> Виднейшие из фотографов Литвы стремятся обстоятельно работать над обширными циклами»¹⁹². Перечисляя известные циклы «Сельские базары», «В ветеринарной лечебнице» А. Мацияускаса, «Люди Литвы» А. Суткуса, «Цветение» Р. Ракаускаса, «Сельские праздники» Р. Пожерскиса, С. Морозов отмечает «сближение фотографических циклов с литературным строем образов».

А вот мнение теоретика фотоискусства А. Вартанова: «В работах наиболее талантливых представителей литовской фотографии действительно репортажное начало тесно сплетается с эстетическим. Их произведения становятся убедительным аргументом в пользу существования художественной фотопублицистики как определенной разновидности документального фотоискусства»¹⁹³. В. Борев в литовской фотографии выделяет направления этнографически-социологическое, репортажное, плакатно-рекламное, художественно-конструктивное, декоративное, символически-концептуальное и импрессионистическое.

В 2013 г. на фестивале в Литве мой первый вопрос к **Ромуальдасу Пожерскису** был о феномене литовской школы фотографии и том, что с ней происходит в настоящее время.

¹⁹² Морозов С. Творческая фотография. – М.: Планета, 1985. – С. 289–290.

¹⁹³ Вартанов А. Мир фотохудожника. – С. 6–7.

«Литовская школа объединяла группу друзей, единомышленников. Мы имели свой взгляд на фотографию, не связанный с идеологией. Снимая сельские праздники, базары и похороны – все, чем человек живет повседневно, – стремились создать образ простого человека. Мы все имели различный визуальный стиль и фотографический подход. Например, Ракаускас – абсолютно лирический фотограф. Мацяускас – визуально выразительный, использующий ракурсы, характерные персонажи, которые могут быть злыми. Мы никогда не снимали за границей. Снимали представителей разных национальностей: цыган снимали, Суткус снимал евреев, которые здесь жили. Но главный образ всегда был – литовец со своими традициями, менталитетом, жизнью, со своей семьей. Мы никогда человека не унижали, не показывали его слабым, беспросветным, находили в нем что-то хорошее и немножко даже поднимали. Но не приукрашивали. Никогда не было ориентации, чтобы фотография пошла в печать. Над нами не стояли ни редактор, ни журналист, ни заказчик. Единственный заказчик был – наша совесть, наш взгляд. Я католические праздники снимал 20 лет, Мацяускас около 20 лет снимал базары, Ракаускас ровно десять лет снимал «Цветение». Если сравнить с литературой, мы писали романы – не поэзию, не повести¹⁹⁴. И если один человек снимал цветение, то другие литовские фотографы этого уже не снимали. Мы знали, что лучше его нам не сделать. Мы имели хорошую моральную и экономическую базу для творчества. Суткус немного похож на литовского короля Миндаугаса, который 800 лет

¹⁹⁴ Имя Р. Ракаускаса связано с жанром фотонovelлы. На основе творчества В. Пескова он написал о жанре фотонovelлы дипломную работу. Автор теории жанров фотожурналистики Н. И. Ворон не дал нам исчерпывающего комментария, сказав, что название механически было привнесено из литературы. В. Борев дает такую трактовку: «Рисованные картинки, фотороманы, комиксы – японские манго, китайские “хуабэн”, русские лубки – все это исторические предтечи такой коммуникативной формы, как фотонovelла. Эти формы объединены синтетическим взаимопроникновением текста и изображения. Они одновременно являются художественным явлением и воплощают в себе информативно-коммуникативный принцип вербального и невербального действия» (Борев В. Фотография в структуре массовой коммуникации. – С. 61.).

назад создал Литву. У него было так: если ты друг, ты получаешь все; если ты враг, тебя уничтожают. То же самое было у нас. Я пришел в фотографию в 1974 г. Через Союз (тогда было Общество фотоискусства) мы получали и фототехнику, и бумагу рулонами, и фотохимию. Потом получили и студии, и квартиры. Нам надо было только одно – делать хорошие работы. Суткус создал так называемую команду – 10–11 человек, которые представляли литовскую фотографию. В конце 1970-х гг. мы регулярно отправляли выставки в Италию, Голландию, Мексику, Аргентину. Это было возможно экономически: Союз имел деньги для оформления и печати выставок. Это было возможно и дипломатически: Суткус общался с властью в Литве и в Москве. Хотя Москва не влияла на формирование выставок.

Географически мы находимся недалеко от западного мира и довольно далеко от Москвы, идеологического центра. Мы даже не имели связи с фотожурналистикой, были совсем отдельной организацией. В прессе фотографы работали в самом начале, когда еще не было Союза. Цензура, конечно, была. Я сам входил в Художественный совет в Фотосоюзе. Раз в неделю мы собирались для отбора фотографий на очередную выставку, в альбомы и книги. Список подписывал председатель. Десять лет председателем был Мацияускас, до него – Кунчюс, а последним был я. И потом список подписывал Суткус как член организации. Фотографии шли списком в Министерство культуры Литвы. Женщина смотрела художественный уровень, потом утверждала военная цензура. Москва не утверждала. Была еще самоцензура. Хотя самоцензура – самая страшная вещь для художника. Если он себе не позволяет что-то делать, он сам себя уничтожает. С другой стороны, мы знали, что какие-то вещи не пройдут в Министерстве культуры по политическим мотивам (например, пьяницы). Эти вещи откладывали сразу, чтобы не портить общий список.

Чего не было в литовской фотографии – не было банальности, не было китча, салонной фотографии.

На сегодняшний день можно научиться фотографии в трех литовских высших школах – в Вильнюсе, в Каунасе и в Шауляй. И в трех колледжах готовят фотографов. То есть в

шести школах молодые люди могут получить диплом бакалавра по фотографии и мультимедиа (а это и фотография, и видео, и звук, и интерактивное искусство). Наши студенты имеют возможность поехать на стажировку в зарубежные страны, и у нас учатся иностранные граждане. Но перспектива для выпускников только одна – эмиграция. Пока.

Недавно вышла “Антология литовской фотографии XX в.”, большой трехтомник, там есть довоенные фотографии. Многие из них эмигрировали в конце войны, оставшиеся были высланы в Сибирь. Никого не осталось. Через 20 лет литовская фотография должна была возродиться из ничего. Фотографы, которые уезжали, брали с собой только архивы. Некоторые в последние годы возвращались умирать на родину, возвращались и архивы. [О бережном отношении литовцев к фотографическому наследию говорил в частной беседе с нами В. Михайловский. В Вильнюсе великолепная библиотека по фотографии, которая собиралась в течение 70 лет, 10 тысяч книг со всего мира. Кроме «Антологии», в Литве регулярно выходит «Ежегодник литовской фотографии»: каждый альбом содержит до 300 фотографий. Представлены все авторы: классики, молодые, по направлениям. А первый альманах фотоискусства Литвы увидел свет в 1967 г. – Л.С.]

Школа литовской фотографии была законсервирована в 1990-е гг. Новое поколение как бы отрицает предыдущее, следующее будет отрицать нынешнее. Несколько молодых фотографов вернулись из эмиграции из Англии, они создали интернет-сайт, где публикуют серии – о бездомных детях, о цыганах. Но не для печати, не для журналов – для себя»¹⁹⁵.

В архиве Р. Пожерскиса серии и циклы 1970–1980-х гг.: «Детская больница», «Старые города», «Кладбища», «Католические праздники», «В последний раз домой», «Четыре времени года» (1970–2000-е гг.), «Бесплатный суп» (1993 г.), «Маленький Альфонсас» (1990–2000-е гг.). В 2013 г., получив грант, фотограф работал над проектом о слепых детях, снимал их учебу, интеграцию в жизни. Гранты на съемки в размере 1 300 литов в месяц (примерно 430 долларов) в течение года получают ежегодно шесть-восемь фотографов Литвы.

¹⁹⁵ URL: <http://www.latitude55.lt>

Интервью и фотографии Р. Ракаускаса, Р. Пожерскиса и материал о В. Шонта опубликованы на сайте «Петербургский фотограф» в 2013 г.¹⁹⁶

Кроме высших и средних специальных учебных заведений в течение нескольких последних лет фотографию преподают в старших классах литовских школ наряду с изобразительным искусством. Школьник может выбрать предмет по своему вкусу. Авторы учебника – преподаватели видеоискусства и фотографии, муж и жена Йонас Кузминас и Татьяна Кузмина. Ими написана книга «Литовская школа фотографии» (*Lietuvių fotografijos mokykla*, 2009). Они же – организаторы ежегодного молодежного фотоконкурса и фотофестиваля «Молодой человек в XXI веке». Спонсоры фестиваля (а, значит, люди, неравнодушные к судьбе современной фотографии): Министерство культуры Литовской республики; Фонд поддержки культуры Литвы; Отдел образования и просвещения города Каунаса; Муниципалитет г. Каунаса; Каунасский дом технического творчества учащихся.

Свой форум есть и у профессиональных фотожурналистов – фотоконкурс и фестиваль «Вильнюсский фотокруг» был организован Клубом фотокорреспондентов (в 2012 г. прошло пятое ежегодное мероприятие). А осенью представители классической фотографии по традиции собираются для профессионального общения в Ниде – живописном курортном месте на Куршской косе.

¹⁹⁶ URL: http://spbphotographer.ru/2013/04/rakauskas_interview/; http://spbphotographer.ru/2013/03/pozherskis_interview/; URL: http://spbphotographer.ru/2013/05/sonta_interview/

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование истории отечественной фотожурналистики мы начали с истоков ее возникновения: с распространения фотографии на территории России, формирования функциональных задач на раннем этапе развития, выделения жанров, вошедших позднее в жанровую структуру отечественной фотожурналистики, и особенностей отечественной фотографии. В жанре портрета и в жанровой фотографии на десятилетия сохранилось внимание к психологии героев, деталям окружающей среды, приметам времени, к поиску образности и характерности. Революции и войны начала XX в. и совершенствование фотографической техники дали толчок развитию жанра репортажа, вначале – хроникального событийного репортажа. Дореволюционный этап развития отечественной фотографии мы подразделяем на два периода: 1839 г. – середина 1870-х гг. и середина 1870-х гг. – 1917 г. Для первого было характерно прикладное использование фотографии в сфере науки и портретного искусства. Рубежом двух периодов мы считаем время появления первых репортажных снимков с Кавказского фронта. Для второго периода было характерно распространение репортажного метода съемки, выделение направления социальной фотографии с ее акцентированием общественных проблем, портретной фотосъемки деятелей культуры. Главными функциями фотографии на этом этапе были информационная и культуроформирующая.

Со сменой общественного строя меняется функциональное назначение фотографии в прессе. На первое место выходит идеологическая функция: мы называем ее информационно-идеологической, так как любая информация, поступающая к массам читателей, определялась задачами утверждения преимуществ социализма и упрочения власти правящей коммунистической партии. Довоенный этап развития отечественной фотожурналистики мы подразделяем на два периода: 1917–1929 гг. и 1929–1941 гг.

К концу 1920-х гг. и в советской, и в мировой практике была создана индустрия журналов и фотобанков, фотография получила возможность влиять на массовое сознание. Именно этот период обоснованно считается временем утверждения фотожурналистики как явления. В 1920-е гг. начался, а затем продолжился процесс дифференциации советской печати, ее ориентированности на конкретные слои населения. Иллюстрированные издания значительное место отводили фотографии. Созданные в середине 1920-х гг. журналы «Огонек» и «Советское фото» на все последующие десятилетия стали «локомотивами» и платформами советской фотожурналистики. В практике оформительского искусства утвердилась техника фотомонтажа. Принятие Первого пятилетнего плана в 1929 г. предельно конкретизировало задачи пресс-фотографии. Отражение динамики и успехов индустриального строительства станет основным тематическим направлением в отечественной фотожурналистике, исключая годы Великой Отечественной войны, до начала перестройки. Наряду с хроникальной фиксацией действительности к концу 1920-х гг. в пресс-фотографии начало ощутимо проявляться аналитическое начало. К этому времени относится утверждение репортажа как *жанра* с его временными рамками и сюжетной конструкцией. Наряду с хроникальным, событийным репортажем в практику вошел *индустриальный репортаж*. В жанре фотопортрета в 1920-е гг. появился новый герой – массы.

Во многом определяющим, знаковым в истории отечественной фотожурналистики стал период 1929–1941 гг. Для этого периода характерны широта тематического и сюжетного наполнения фотографических материалов в прессе, развитие серийных жанров фотожурналистики, утверждение новых форм представления фотографий и влияния на аудиторию (фотоочерк, фотосерия, фотокнига, монументальная фотография). 1920–1930-е гг. дали нам великолепные примеры журнального и книжного оформления, использования конструктивной верстки и фотомонтажа. Как метод представления фотографий фотомонтаж широко используется в СМИ и сегодня. В течение 1920–1930-х гг. разрабатывалась как

жанровая структура, так и изобразительный язык советской фотожурналистики. Специфическим явлением стал *фотоочерк* и его разновидность – *портретный фотоочерк* – жанр отечественной фотожурналистики, имеющий в своей основе литературное сюжетостроение и использующий визуальный язык образов и символов. Человек труда вышел на первую линию идеологической борьбы. В этот же период из массы выдающихся и рядовых соотечественников сформировалась иерархическая лестница героев для советского фотопортрета.

Пропагандистские задачи советской печати закономерно привели ее к процессу мифологизации действительности. Процесс, вступивший в активную фазу в 1930-е гг., продолжался и в послевоенные десятилетия: задачи, поставленные партией, оставались актуальными до середины 1980-х гг. Действительность показывалась исключительно со знаком плюс, проблемы широкой аудитории не освещались, а положительные факты, напротив, обобщались до масштабного явления.

Функции прессы военного времени определили специфику отечественной фотожурналистики 1941–1945 гг. Изменилось тематическое и сюжетное наполнение, идеологические задачи. Первостепенную роль играл военный репортаж, при создании фотографии-образа и фотографии-символа использовались репортажный и постановочный методы съемки. Традиции военной фотографии, как и традиции 1930-х гг., в официальной фотожурналистике оказались очень сильны: в альбоме «Отечество. Долг. Память» (2002), посвященном событиям Чеченской войны, есть знакомые образы воина-освободителя с ребенком на руках, кадры сопоставления–противопоставления примет военного времени и мирной жизни, во многих случаях чувствуется пафос и героизация сюжетов. Совсем иной предстает Чеченская война в авторской серии В. Вяткина «Чеченский синдром» (2000): исхудавшие молодые солдаты, грязь и холод будней, бессмысленность жертв.

После Великой Отечественной войны до конца 1980-х гг. мы выделяем четыре периода развития отечественной фотожурналистики. В данном случае периодизация связана с

личностями верховных правителей и проводимой ими политикой: 1945–1956, 1956–1970, 1970–1986, 1986–1990 гг.

«Сталинский период» заканчивается в 1953 г., но «оттепель», связанная с именем Хрущёва, началась с его речи на XX съезде партии в 1956 г. Всему «сталинскому периоду» был свойственен гигантизм в изображении преобразований и человека. Однако с конструктивистскими приемами верстки и монтажа фотографий было покончено еще перед Великой Отечественной войной. Издания, аналогичного журналу «СССР на стройке», в послевоенный период в практике отечественных СМИ больше не было.

Границу периода хрущёвской «оттепели» мы расширяем до 1970 г. Это время связывается с определенными демократическими свободами в культурной и духовной жизни общества, которые сохранялись в начальный период правления Л. И. Брежнева, но в конце концов были зажаты усилившимся идеологическим давлением на СМИ. Финальными точками «оттепели» стали события в Чехословакии в 1968 г. и смена редакции журнала «Новый мир» в 1970 г. (в 1975 г. журнал, правда, был награжден орденом Трудового Красного Знамени). Репрессивные меры в отношении изданий и отдельных журналистов имели место и в период «оттепели». Именно поэтому мы заключаем это слово в кавычки.

Тенденции в советской фотожурналистике 1960-х гг. название «золотой век» оправдывают вполне. Наряду с общей тематической заданностью можно отметить трансформацию содержательной и визуальной составляющей послевоенной фотожурналистики. Как и в мировой практике, фотожурналисты обратили внимание на жизнь простого человека с ее радостями и огорчениями, поэзию повседневности. Этому периоду была свойственна заметная активизация профессиональной и любительской фотографической деятельности и выставочного движения, углубленная разработка теоретических и эстетических вопросов на страницах СФ, дальнейшее развитие жанров. Сюжетные ходы, найденные в реализации темы в 1930-е гг., используются в советской фотожурналистике и в послевоенные десятилетия. Приемы сравнения–противопоставле-

ния, расположения героев за столом, «человек читающий», приемы украшения и декорирования, использование ритма «выросли» из 1920–1930-х гг. Наряду с утвердившимися ранее имели место новаторские тенденции и приемы. Мы заметили их очевидную периодическую повторяемость на страницах изданий:

- Традиционная символика с новым смыслом (соединение монументального и моментального с акцентом на последнем).
- «Решающий момент» в репортаже, «постановка под репортаж» (организация ситуации и ее «свободное» развитие).
- Противопоставление динамичного и статичного (вариант трансформации традиционного приема противопоставления старого и нового, «прежде» и «теперь»).
- Радостное настроение нового поколения молодежи, новые символы времени (белый голубь, гитара и т. д.)
- Техника фотографии (поэтизация производственных и жанровых сюжетов).
- Съемка через стекло (углубление перспективы, граница реальности, разница в масштабах первого и дальнего плана).
- Взгляд сквозь предмет (летающие искры металла, сыплющееся зерно, снежная метель на первом плане усиливали динамику, передавали настроение перемен; брызги дождя и поливальных машин символизировали «очищение»).
- «Точка зрения» муравья (один из декоративных приемов, делающий большое маленьким и маленькое большим).
- Нерезкие снимки движения (один из приемов усиления динамики и впечатления красочности, например в спортивных и театральных съемках).
- «Родченковские» ракурсы (в съемках производственных мощностей и масштабов сельского хозяйства).
- Ирония, юмор (комичное и смешное, замеченное добрым сердцем фотографа в окружающей жизни, становится сюжетом изображения).

- Новый второй план (разрушенные избы и проселочные дороги).
- Непарадный портрет человека труда (шахтеры и сталевары в «Огоньке» и СФ).
- Репортажный психологический портрет (музыкальные темы О. Макарова; медицинские темы М. Альперта).
- Незамкнутая композиция.
- Неклассическая композиция (В. Шандрин «Святая троица», 1967: хоккеисты занимают 1/3 кадра, 2/3 – пустое белое пространство льда, В. Лагранж «Юные балерины», 1962: героини занимают верхние 2/5 кадра, 3/5 – пустое белое пространство пола).
- Использование теней и отражений.
- Контрапункты без идеологии.
- Фотомонтаж «под репортаж» (возможность за счет соединения двух отдельных кадров сконструировать более сильный образ или же декоративный прием наложения крупного плана героя на нужный фон).
- «Песочные часы» (вертикальный кадр с тремя участниками, снятый длиннофокусным объективом).

Все разнообразие жанров отечественной фотожурналистики представлено на страницах журнала «Огонек»: лирические, информационно-познавательные, информационно-рекламные, а также портретные фотозарисовки, оперативная и обзорная фотокорреспонденция. Фоторепортаж в отечественной фотожурналистике 1950–1980-х гг. мы подразделяем на событийный и индустриальный. Первый по определению связан с конкретным событием, темой второго являются успехи производства и строительства. Люди в индустриальном репортаже могут присутствовать как один из сюжетов. Непременным компонентом в такую серию входит индустриальный пейзаж – панорама строящегося или работающего предприятия (в 1930-е гг. он назывался «оперативный пейзаж»).

Индустриальный репортаж своей выстроенной сюжетной линией, образными решениями часто приближается к фотоочерку. Мы выделяем следующие разновидности

фотоочерка: в *портретном* фотоочерке главным объектом изображения является конкретный человек, а темой – суть его жизни, профессиональной деятельности; *тематический* фотоочерк средствами фотографии рассказывает о явлении общественной жизни, темами его могут быть промышленное и сельскохозяйственное строительство, успехи науки и культуры; *социально-этнографический* фотоочерк, воплощающий образ края, местности, встречается реже двух первых разновидностей.

Мы заметили, что, говоря о профессиональной деятельности, фотожурналисты одну и ту же работу называют то фоторепортаж, то фотоочерк; то же мы заметили и в некоторых публикациях СФ. Этот факт подтверждает то, что классифицировать одно или другое произведение бывает порой проблематично. Суть проблемы еще и в том, что, отправляясь на задание, фотожурналист не выбирал заранее конкретный жанр, а выкладывал тему из снятого материала. Масштаб обобщений, сила образных решений позволяет постфактум отнести работу к тому или иному жанру. Сами же авторы говорят чаще о съемке темы (отсюда наше определение тематического фотоочерка). Фотоочерк – самый трудный в реализации жанр. Он требует длительного времени, особенного образного фотографического мышления, ухода от привычных штампов. Фотожурналисты журнала «Советский Союз» нередко выбирали форму рассказа о человеке, разработанную в 1930-х гг.: в ней логика изложения определялась движением от общественно-полезного труда к заслуженному отдыху, показу героя в семейной обстановке при акцентировании социальных перспектив («Встреча на обочине» А. Гаранина; «Бухгалтер Бычков на работе и дома» Л. Бергольцева). Поиск образности, инсценированная символика иногда приводили к тому, что мысль, заложенная автором, не прочитывалась зрителем (ученый, стирающий в науке «белые пятна» Ю. Багрянского). Символика главного кадра материала А. Птицына «Сибирское созвездие», напротив, прочитывается легко.

Необычными по содержанию и форме были многие фотоочерки корреспондентов АПН. У них была возможность снимать тему столь долго, сколь это было необходи-

мо. Но были и очень высокие требования. В истории отечественной фотожурналистики остались замечательные фотоочерки – «Мысли и сердце» М. Альперта, «Его жизнь – песня» О. Макарова и другие работы. Заметный вклад в развитие жанра фотоочерка внесли корреспонденты журнала «Огонек». Назовем еще раз фотоочерки «Целина обжитая», «Труд и мысль» И. Тункеля, «С Новосельем» Р. Лихач, «Человек солнечной стороны» Д. Бальтерманца, «Знакомьтесь – молодость» В. Тарасевича, «Затмение» И. Гаврилова, «Падчерицы большого города» П. Кривцова и другие работы.

Анализ и структуризация эмпирического материала периода 1950–1980-х гг. позволяет утверждать, что «золотой век» советской фотографии продлился до конца 1980-х гг. Следом за непродолжительным, но насыщенным новой тематикой и субъективизмом периодом перестройки в отечественной фотожурналистике наступило время не востребоваемости серийных жанров, которое некоторые современники называют бескомпромиссно – смертью фотожурналистики. Мы не станем определять его столь радикально. Объективный процесс развития привел СМИ к тому, что на первое место по оперативности вышло телевидение, затем Интернет; место фоторепортажей в журналах заняла реклама, и пресс-фотография естественным образом изменилась. Стремительное развитие фототехники и цифровых технологий продолжает оказывать заметное влияние на продукт фотожурналистской деятельности. Современную журналистскую фотографию мы разделяем на газетную, журнальную и авторский фотопроект. Две первые категории определяются соответственно требованиями к газетной и журнальной иллюстрации, особенностями верстки и полиграфическими возможностями. Фотография в газете, как и прежде, должна однозначно отвечать на вопросы *что? где? когда?*, должна быть лаконична и понятна, в силу этого она достаточно жестко кадрируется. В журнальной фотографии заметнее авторское начало, возможны большая детализация и разнообразие изобразительных стилистик. Визуализация авторского фотопроекта уже не зависит от формата издания, решения художника

или редактора, а определяется целиком и полностью субъективным видением фотографа. Авторский фотопроект находит реализацию в Интернете, выставочном пространстве, в виде полиграфического продукта.

Мы не придерживаемся выделения в фотожурналистике разделов документальной или социальной фотографии в силу того, что документальность – одно из свойств фотографии, социальность – одно из свойств фотографии журналистской.

В общероссийском классификаторе профессий рабочих, должностей служащих и тарифных разрядов¹⁹⁷ нет профессии журналиста и фотожурналиста (а также телеили радиожурналиста). В разряде служащих есть профессии: корреспондент; корреспондент издательства, редакции газет и журналов; собственный корреспондент и специальный корреспондент; фотокорреспондент. Среди рабочих профессий указаны профессии живописца, фотографа, фотолаборанта и фотопечатника. Понятие «тележурналист» включает в себя занятия корреспондента, редактора, ведущего эфира, работающих на телевидении («радиожурналист» – то же на радио). Разница в данном случае определяется техническими средствами производства журналистского продукта и каналом распространения информации. Однако о бильдредакторе (фоторедакторе) обычно не говорят «фотожурналист».

По окончании работы над книгой мы попытались определить некоторые понятия.

Фотограф создает фотографии при помощи фотоаппарата, работает в любой сфере (пресс-фотографии, фотоискусства, рекламной, научной, бытовой и т. д.); это наиболее широкое понятие.

Фоторепортер – фотограф, занимающийся *фоторепортажем*: новостной фотографией и событийным репортажем, т. е. информационными жанрами.

Фотокорреспондент – фотограф, снабжающий редакцию *фотокорреспонденциями*. Фотокорреспонденция – жанр публицистический. Если фоторепортаж служит для отображения хода события, то в фотокорреспонденции

¹⁹⁷ URL: <http://professions.org.ru>

автор осмысливает сложившуюся ситуацию. Помним, что важнейшим признаком фотокорреспонденции является интерпретация фактов, аналитическое начало. Наряду с текстовой частью в фотокорреспонденциях важен монтаж изображений. Однако на практике понятия *фоторепортер* и *фотокорреспондент* являются синонимами.

Специальный фотокорреспондент – журналист издания, работающий по специальным заданиям.

Собственный фотокорреспондент – журналист, откомандированный в определенное место на длительный срок для работы на конкретное издание.

Фотожурналист – не профессия, а образ жизни, образ мыслей, форма гражданского участия и социального неравнодушия.

Комплексной теории фотожурналистики пока не создано. Проблема состоит в том, что эта сфера человеческой деятельности носит практический характер, и практики, занимающиеся своей деятельностью постоянно, не имеют возможности отдаваться научной рефлексии. Рубрики журнала СФ, в которых в 1970–1980-е гг. они рассказывали о своей работе, остаются весьма полезными и носят методический характер.

Изучение истории советской фотожурналистики необходимо сегодня в рамках изучения отечественной истории, культуры, искусства, мирового культурного процесса в целом. Произведение искусства в отечественной культуре всегда отражало определенные нравственные критерии. Поиски жизненных ценностей, духовных основ, эмоционального ключа наряду с поисками творческого метода остаются в центре проблем художественного творчества, имеющего целью формирование и решение новых общественных задач.

Приложения

События фотографической и общественной жизни, постановления партии и правительства, повлиявшие на фотографию в Советском Союзе 1946–1970 гг.

1946 г., 14 августа	<p>Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» направлено против Зощенко, Ахматовой, Садюфьева и Комисаровой (фамилии писателей даны без инициалов). М. Зощенко назван «пошляком и подонком литературы», а А. «Ахматова является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии»¹⁹⁸.</p> <p>Малохудожественными называют опубликованные в «Звезде» пьесы и рассказы Ягдфельда, Штейна и др. Более мягко, ошибочными, названы произведения Варшавского, Реста и Слонимского. Критике подверглись не только редакторы журналов, но и Правление Союза советских писателей, Ленинградский горком ВКП(б). Журнал «Ленинград» был закрыт, главным редактором журнала «Звезда» назначен А. М. Еголин (с сохранением за ним должности заместителя начальника Управления пропаганды ЦК ВКП(б)).</p>
1946 г., 26 августа	<p>Постановление ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Постановление указывает на «неудовлетворительное состояние репертуара и отсутствие принципиальной большевистской критики»¹⁹⁹. Критике подверглись газета «Советское искусство» и журнал «Театр».</p>

¹⁹⁸ О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. – С. 259.

¹⁹⁹ Там же. – С. 262–263.

1948 г., 10 февраля	Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» указывало на основные недостатки в музыке: она сумбурна и дисгармонична, построена на диссонансах. К формалистическому, антинародному направлению относили творчество Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна и др. Подчеркивались антидемократические настроения в их музыке, влияние современной модернистской музыки Европы и Америки, «отображающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик»; снижение высокой общественной роли музыки, сужение ее значения до удовлетворения «извращенных вкусов эстетствующих индивидуалистов» ²⁰⁰ . ЦК ВКП(б) постановил осудить формалистическое направление в советской музыке как антинародное и ведущее на деле к ликвидации музыки.
1948 г., 11 февраля	Постановление ЦК ВКП(б) «О неправильном использовании редактора газеты “Ставропольская правда”». «ЦК ВКП(б) рассмотрел вопрос о неправильном использовании редактора краевой газеты “Ставропольская правда”. ЦК ВКП(б) установил, что Ставропольский крайком ВКП(б) неправильно использует редактора краевой газеты тов. Здравенина, отвлекая его длительными командировками по хозяйственно-политическим кампаниям от основной работы, в результате чего газета значительно ухудшила освещение вопросов политической, хозяйственной и культурной жизни края. Ставропольскому крайкому ВКП(б) предложено исправить это положение и принять необходимые меры по улучшению газеты» ²⁰¹ .
1948 г., 11 сентября	Постановление ЦК ВКП(б) «О журнале “Крокодил”». Освобожден от своей должности главный редактор, утвержден новый состав редколлегии. Содержатся указания по наполнению журнала. Увеличивался объем журнала.

²⁰⁰ Большая цензура. Писатели и журналисты в стране Советов 1917–1956. Документы / под ред. акад. А. Н. Яковлева. – М.: МФД, Материк, 2005. – С. 631–632.

²⁰¹ О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. – С. 267.

1948 г., 21 октября	Постановление ЦК ВКП(б) «О мерах по улучшению журнала “Огонек”». Критика касалась и содержания, и оформления журнала. Ставилась задача «повысить в журнале удельный вес цветных фотографий» ²⁰² . Главным редактором назначен А. А. Сурков, создана редколлегия. «Издательству газеты “Правда” предложено организовать лабораторию по цветной фотографии и обеспечить журнал “Огонек” высококачественными репродукциями цветных фотоснимков» ²⁰³ .
1949 г., 11 января	«О журнале “Знамя”». Проверку выполнения редакцией журнала «Знамя» постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» проводил ЦК ВКП(б). Критика повести Н. Мельникова «Редакция», Э. Казакевича «Двое в степи», рассказов Ю. Яновского «Сердце врача», «Слепое счастье», стихов, проникнутых индивидуалистическими переживаниями. Отмечено неудовлетворительное состояние литературной критики в журнале. Издание журнала «Знамя» возложено на издательство «Правда», но нет сведений о замене редколлегии и редактора.
1951 г., 28 августа	Постановлением Совета Министров СССР функции цензуры были разделены: цензура произведений искусства была возложена на Главлит, а контроль за репертуаром театров, музыкальных коллективов, цирков и концертных исполнителей – на Комитет по делам искусств при СМ СССР и его органы на местах.
1951 г., 8 сентября	Издан секретный циркуляр № 9с «Об усилении политико-идеологического контроля произведений печати». Идеологической платформой служила отныне редакционная статья в «Правде».
1952 г., 18 января	Вышла «Инструкции о порядке цензорского контроля произведений искусства».
1952 г., 7 июня	Распоряжение СМ СССР «О факультете журналистики в Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова» подписано Председателем Совмина И. В. Сталиным. План приема на газетное отделение – 75 чел., на редакционно-издательское – 50 чел.

²⁰² О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. – С. 273.

²⁰³ Там же.

1956 г., 25 февраля	Доклад Н. С. Хрущёва «О культе личности и его последствиях» на XX съезде партии долгие годы не публиковался, с ним знакомили коммунистов в партийных организациях. Основные положения были изложены 26 марта 1956 г. в «Правде» в редакционной статье «Почему культ личности чужд духу марксизма-ленинизма?».
1956 г.	Учреждена общественная организация Комитет молодых организаций (КМО).
1956 г., декабрь	Закрытое письмо ко всем членам партии «Об усилении политической работы партийных организаций в массах и пресечении вылазок антисоветских, враждебных элементов».
1958 г., 3 января	Решением Президиума ЦК КПСС образована Первая идеологическая комиссия. Комиссия должна была «изучать проблемы международной пропаганды, теоретические вопросы международного рабочего движения, осуществлять “наблюдение” за освещением этих вопросов в печати и контроль за политической направленностью деятельности Совинформбюро и Государственного комитета по культурным связям с зарубежными странами, радиопередач за границу и, в более широком плане, – за состоянием дел и событиями в области науки, литературы, искусства, имеющими политическое или идеологическое значение» ²⁰⁴ .
1958 г., 11 февраля	Постановление ЦК КПСС «О неправильной практике чрезмерного иллюстрирования некоторых газет». Критике подверглись: «Комсомольская правда», «Советский патриот», «Советская Россия», «Московская правда», «Ленинское знамя», «Московский комсомолец». Ставилась задача не использовать иллюстрации в ущерб идейному содержанию газет.
1958 г., 31 мая	Постановление Бюро ЦК КПСС по РСФСР «О работе редакции газеты “Советская Россия”». Критика тематики. Освобождение от должности главного редактора П. П. Ерофеева, назначение главным редактором И. С. Пустовалова.
1958 г., 26 июля	Секретное постановление ЦК КПСС по журналам «Огонек» и «Советский Союз» «подвергло суровой критике снимки Д. Бальтерманца и В. Руйковича и политическую незрелость редакционных работников, допустивших их публикацию» ²⁰⁵ .

²⁰⁴ Горяева Т. Политическая цензура в СССР. 1917–1981. – С. 322.

²⁰⁵ Стигнеев В. Т. Век фотографии. – С. 223.

1958 г., 9 сентября	Постановление ЦК КПСС «О серьезных недостатках в содержании журнала «Огонек»: «...из номера в номер редакция непомерно много места отводит всякого рода путевым заметкам и очеркам о заграничных поездках сотрудников журнала и случайным, не имеющим эстетической и воспитательной ценности произведениям, вроде детективного романа Л. Овалова “Медная пуговица”». Серьезные недостатки имеются также в художественном оформлении журнала. Редакция утратила чувство меры, публикуя без всякой надобности многие десятки фотоснимков на зарубежные темы и не проявляя необходимой инициативы и художественного вкуса в подборе иллюстраций о советской жизни. Многие фотоснимки, появляющиеся на обложках и вкладках, примитивны и невыразительны по исполнению и малозначительны по теме» ²⁰⁶ . Главный редактор А. В. Софронов с должности не снят. «Обязать редколлегию повысить идейный и художественный уровень внешнего оформления журнала, более строго отбирать иллюстративный материал, не допускать проникновения на страницы журнала случайных, малосодержательных и халтурных фотоснимков и рисунков» ²⁰⁷ .
1958 г.	Выставка фотоискусства СССР, посвященная 40-летию Октябрьской революции.
1958 г.	Учрежден Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами (ССОД).
1959 г., 14 ноября	Прошел прием Н. С. Хрущёвым советских журналистов в Кремле. Из обращения Н. С.: «Конечно, наша печать неизмеримо выросла, выросли наши журналисты, но нет предела для совершенства. Поэтому надо и впредь трудиться, трудиться и трудиться, чтобы наша печать была самой сильной, самой боевой печатью. Я не говорю уже о правдивости и идейности, потому что наша печать была, есть и будет самой правдивой и самой идейной печатью в мире» ²⁰⁸ .
1961 г.	Посмертная выставка А. Шайхета.
1960– 1965 гг.	Всесоюзные выставки «Семилетка в действии».

²⁰⁶ О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. – С. 314.

²⁰⁷ Там же.

²⁰⁸ Цит. по: *Альперт М.* Беспокойная профессия. – С. 84.

1962 г., 3 ноября	Решением Президиума ЦК КПСС образована идеологическая комиссия ЦК. «Из ее ведения были изъяты международные вопросы и вопросы спорта, “наблюдение” за работой конкретных учреждений, но были добавлены вопросы управления и контроля над народным образованием. Она не принимала никаких постановлений, а только обсуждала проекты для их утверждения на Секретариате и Президиуме ЦК» ²⁰⁹ .
1963 г., июнь	После принятия решений Пленумом ЦК КПСС «открытое подавление инакомыслия способствовало появлению диссидентского, а затем и правозащитного движения в стране, явилось причиной разделения культуры на официальную, подцензурную и находящуюся в пределах контролируемости, и неофициальную, распространяющуюся путем “тамиздата” и “самиздата”» ²¹⁰ .
1963, 1964 гг.	Всесоюзный фотоконкурс среди фотолобителей «Наша современность».
1963 г.	2-ой Международный фотоконкурс «За социалистическое искусство» (ГДР).
1964 г.	1-я выставка фотокорреспондентов АПН, 1-я выставка Фотохроники ТАСС (ТАСС-ФОТО).
1965 г.	Всероссийский конкурс среди фотолобителей «Россия – Родина моя».
1966 г.	6-я Всесоюзная художественная фотовыставка.
1966 г.	4-я выставка «Интерпрессфото» в Москве. Первая прошла в Берлине, затем – в Будапеште и Варшаве. На московскую выставку поступило 7 тыс. работ из 69 стран.
1967 г.	Всесоюзный конкурс и фотовыставка «50 лет Октябрьской революции».
1967 г.	Первый международный фотоконкурс «Правда».
1967 г.	Фотоконкурс «Моя Родина» организован СФ и журналом «Свет социализма» (ЧССР).
1967 г.	Фотовыставка «Моя Москва» (1300 работ 300 авторов, 150 тыс. зрителей).

²⁰⁹ Горяева Т. Политическая цензура в СССР. 1917–1981. – С. 322.

²¹⁰ Горяева Т. Указ. соч. – С. 333.

1968 г.	Персональная выставка М. Редькина в ЦДЖ, посвященная 40-летию творческой деятельности.
1968 г.	Всесоюзная фотовыставка «На страже Родины» в ЦВЗ посвящена 50-летию Советских Вооруженных Сил.
1969 г., 7 января.	Постановление Секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара».
1970 г.	В Москве завершил работу международный фотоконкурс документальной фотографии, посвященный 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. По его итогам прошла фотовыставка в Центральном выставочном зале (ЦВЗ). Главный приз и большую золотую медаль получили фотографии В. Соболева «Красная площадь. К Ленину» и «Вьетнам борется, Вьетнам победит». Золотые медали получили работы Е. Халдея, А. Гаранина и трех зарубежных авторов – из Индии, Польши и ГДР.
1970 г.	В ЦВЗ прошла фотовыставка «Наша Родина в художественных фотографиях», 480 авторов из всех республик СССР представили 1500 фотографий.
1973 г.	Всесоюзная выставка «Страна моя» посвящена 50-летию образования СССР.
1974 г.	Выставка документальной и художественной фотографии «Москва, 1973 – решающий год пятилетки» в киноконцертном зале «Октябрь» в Москве. Представлено около 400 работ московских фотожурналистов.
1974 г.	VIII международный конкурс «За социалистическое искусство» (ГДР).
1974 г.	Международный фотоконкурс «Правда – 73». На конкурс поступило около 8 тыс. работ.
1974 г., 19 ноября	Положение Совета Министров СССР о Главлите уточняло функции и задачи цензуры. Охрана государственных тайн оставалась основной задачей. Кроме того, ставилась задача предотвращения распространения в стране иностранных изданий, содержащих антисоветские и антикоммунистические высказывания.
1975 г.	Был разработан проект Закона о печати, провозглашавший свободу слова и отсутствие цензуры. Принят не был.

1977 г.	Выставка «60 лет Октября» (организатор – ТАСС); «Народ и прогресс» (по заказу Юнеско, организатор – ТАСС).
1978 г.	Выставка «Я – гражданин Советского Союза» (организатор – ТАСС).
1978 г.	Создана первая в нашей стране полиэкранная стационарная установка для демонстрации слайд-фильмов.
1979–1980 гг.	Выставка «Олимпиада» (по заказу ЮНЕСКО, организатор – ТАСС).
1980, 1981 гг.	Выставки «Ленинским курсом», «Для блага народа», «Природа и человек» (организатор – ТАСС) ²¹¹ .
1981 г.	Выставка, посвященная XXVI съезду КПСС.
1983 г.	Всесоюзная фотовыставка, посвященная 60-летию образования СССР.
1984 г.	Всесоюзная выставка документальной и художественной фотографии «Фотообъектив и жизнь» прошла в Центральном выставочном зале.
1984 г.	Очередные выставки и конкурсы: Международный фотоконкурс «Правда»; «За социалистическое фотоискусство», «Интерпрессфото», «Природа и мы».
1987 г.	Конкурсы: «Мы – сегодня», «Интерпрессфото», «Отечество» (организатор – Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры), «12 тем». В последнем, в частности, были темы «Святая доля – материнство», «Городской романс», «Северяне».
1987 г.	Выставка к 70-летию Великого Октября (организаторы – СЖ СССР, ТАСС, АПН) прошла в выставочном зале Союза журналистов на Гоголевском бульваре.
1987 г.	Осуществлен проект «Один день из жизни СССР».
1987 г.	Был переиздан «Перечень сведений, запрещенных к открытому опубликованию». Речь в нем шла об охране сугубо государственных тайн. Органы цензуры, не вмешиваясь более в материалы, только информировали о них партийные комитеты.

²¹¹ ТАССовские выставки о жизни в СССР экспонировались ежегодно в 85–90 странах мира.

1988 г.	На базе Центрального выставочного зала СЖ СССР создан Всесоюзный центр фотожурналистики. Главная задача - оказание творческой помощи фотожурналистам и фотолюбителям страны. Осуществлял выставочную, музейно-собирательную, учебно-методическую, издательско-рекламную, пропагандистскую, организационно-творческую и коммерческую деятельность.
1988 г.	Конкурс «12 тем», среди которых «Легко ли быть молодым», «Чудаки», «Дерева вы мои, деревья».
1989 г.	Впервые в СССР прошла выставка <i>WPP</i> .
1989 г.	Осенняя выставка «Современная фотография России» прошла в ДК ВДНХ. Всесоюзная выставка из фондов музеев и архивов прошла в Манеже.
1990 г.	В конкурсе «12 тем»: «Событие», «Кухня», «Любовь», «Чудо из чудес», «Дверь», «Снимок на обложку», «Ракурс», «Акт», «Ветер», «Часы», «Кто больше».
1990 г.	Осенняя выставка «Жизнь в фотографиях, фотография в жизни» прошла в Центральном выставочном зале и семи его филиалах. Участвовали фотожурналисты, фотохудожники, фотолюбители; использовались архивные снимки.
1990 г.	Верховный Совет СССР принял «Закон о печати и других средствах массовой информации», который законодательно закрепил отсутствие какой бы то ни было предварительной цензуры.
1991 г.	Выставка «Россия - отчий дом», Всесоюзная выставка «Искусство фотографии», 1-й Всесоюзный конкурс экологической фотографии.
1991 г.	Закон «О средствах массовой информации» был принят Верховным Советом России и подписан президентом Б. Н. Ельциным.

**Список упоминаемых фотокорреспондентов,
сотрудников СМИ и лиц,
чья деятельность была связана с фотографией**

Аджубей Алексей Иванович (1924–1993) – советский журналист, публицист, главный редактор газет «Комсомольская правда» и «Известия».

Аньков Виталий – фотокорреспондент газеты «Красная звезда».

Ахломов Виктор Васильевич (род. в 1938 г.) – более 50 лет был фотокорреспондентом газеты «Известия».

Баженов Тимофей – фотокорреспондент «Литературной газеты».

Ботаиёв Мстислав Николаевич – более пятидесяти лет был фотокорреспондентом журнала «Физкультура и спорт».

Бугаева Марина Иосифовна – с 1942 по 1944 г. руководила отделом иллюстраций газеты «Комсомольская правда», с 1959 (?) по август 1977 г. – главный редактор журнала «Советское фото».

Вадаш Эрне – классик венгерской фотографии.

Виноградова Маргарита Владимировна (1937–2013) – фоторедактор АПН, с 1975 г. руководила цветной редакцией Фотохроники ТАСС, позже – отделом иллюстраций журнала ИТАР-ТАСС «Эхо планеты».

Войтехов Борис Ильич (1911–1975) – журналист, писатель, драматург, в 1966 г. – главный редактор иллюстрированного еженедельника «РТ-программы»

Волков-Ланнит Леонид Филиппович (1903–1985) – отечественный фотокритик, автор книг: «Искусство запечатленного звука. Очерки истории граммофона» (1964); «В. И. Ленин в фотоискусстве» (1967, 1969); «Искусство фотопортрета» (1967, 1974, 1987); «Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит» (1968); «История пишется объективом» (1971, 1980); «Борис Игнатович» (1973); «Вижу Маяковского» (1981).

Воронин Виктор – фотокорреспондент газеты «Правда» на севере СССР.

Глазачева Елена (род. в 1950 г.) – была членом фотоклуба «Новатор», с 1978 г. фотокорреспондент газеты «Воздушный транспорт»; внештатно сотрудничала с журналами «Советская женщина», «Огонек», АПН.

Гневашев Игорь Иванович (род. в 1936 г.) – советский фотожурналист, фотохудожник.

Гусев Анатолий Иванович – в 1960–1970-е гг. первый заместитель главного редактора Фотохроники ТАСС.

Дегтярёв Юрий – выпускник Строгановского училища (с 1945 г. – МВХПУ), с 1964 г. – главный художник газеты «Неделя», автор одной из первых отечественных книг о рекламе «Торговая реклама: экономика, искусство» (1969, совм. с Л. Корниловым).

Джакомелли Марио (1925–2000) – итальянский фотограф, связанный с направлением неореализма.

Драчинский Николай – при А. Аджубее ответственный секретарь газеты «Известия», затем директор зарубежных выставок АПН.

Дыко Лидия Павловна (1914–2000) – профессор ВГИКа, автор книг: «Фотокомпозиция» (совм. с Головня А. Д., 1962); «Беседы о фотомастерстве» (? , 1977); «Основы композиции в фотографии» (? , 1989).

Евгенов Семён Владимирович (1897–1973) – фотокритик, литературовед.

Ерёмин Юрий Петрович (1881–1948) – русский и советский фотограф пикториального направления.

Земляниченко Александр (род. в 1950 г.) – работал в газете «Комсомольская правда», с 1988 г. начал снимать для «Ассошиэйтед Пресс», в настоящее время шеф-фотограф Московского бюро АП; дважды лауреат Пулитцеровской премии²¹².

Иванов-Аллилуев Сергей Кузьмич (1891–1979) – русский фотограф пикториального направления, советский фотожурналист.

Йиру Вацлав – в 1960-х гг. главный редактор чешского журнала «Фотография».

²¹² Одна из самых престижных наград США в области литературы, журналистики, музыки и театра, которая вручается ежегодно с 1917 г.

Картье-Брессон Анри (1908–2004) – выдающийся французский фотограф, мастер репортажной съемки, автор теории «решающего момента», один из основателей фотоагентства «Магnum» (1947).

Клячко Пётр Семенович – в 1960-е гг. – редактор Фотохроники ТАСС.

Кроченци Луиджи – итальянский фотограф, связанный с направлением неореализма.

Кудряров Борис Павлович (1898–1974) – с середины 1930-х гг. фотокорреспондент газеты «Комсомольская правда».

Кудрявов Борис Павлович – выпускник факультета журналистики МГУ (1981), фотокорреспондент газеты «Советский патриот», в 2000-х гг. – «Экспресс-газеты».

Кузовкин Николай Васильевич (1904–1964) – журналист, корреспондент «Правды» по Восточной Сибири, главный редактор Фотохроники ТАСС; в 1957–1959 гг. работал по совместительству главным редактором журнала «Советское фото».

Лукьянова Галина (род. в 1943 г.) – была членом фотоклуба «Новатор»; в разделе «Фотоюниор» журнала «Советское фото» вела рубрику «Язык фотографии» (1984–1987) и «Школа Галины Лукьяновой» (1989). Живет и работает в пос. Ново-Никольское, Московской области; муж – коллекционер *Голосовский Михаил (род. в 1936 г.)*.

Луньков Юрий (род. в 1941 г.) – в 1977–1980 гг. фотокорреспондент газеты «Неделя», в 1980–1992 гг. – журнала «Отчизна», в 1992–1994 гг. – газет «Неделя» и «Известия».

Лыскин Александр – сотрудничал с агентствами и журналами *Camera Press, SIPA, GAMMA, Forbes, «Русский Newsweek»* и др.; с 1994 г. является фотографом Международного фонда защиты животных *IFAW*.

Ман Рэй (Эммануэль Радницкий (1890–1976)) – американский и французский художник, фотограф-авангардист, кинорежиссер.

Медведников Анатолий Леонидович (1953–2011) – фотокорреспондент ленинградских газет «Ленинские искры», «Ленинградский рабочий»; «Советской России» (с 1981 г.), в конце 1980-х гг. собкор «Правды» по северо-западным областям.

Милосердов Валерий – в 1980-х гг. фотокорреспондент газеты «Известия», до этого – КирТАГ.

Морозов Сергей Александрович – историк отечественной фотографии, автор книг: «Русские путешественники-фотографы» (1953); «Советская художественная фотография 1917–1957» (1958); «Творческая фотография» (1985) и др.

Мразкова Даниэла – в 1970-е гг. – главный редактор чешского журнала «Фотография».

Носов Петр Николаевич (1931–2002) – председатель творческого совета Фотохроники ТАСС в начале 1990-х.

Орлов Владимир – в 1980-х гг. фотокорреспондент газеты «Известия».

Пахомов Александр Васильевич – фотокорреспондент газеты «Правда» (политический репортаж).

Песков Василий Михайлович (1930–2013) – с 1956 по 2013 г. – обозреватель газеты «Комсомольская правда»; с 1975 по 1990 г. ведущий телепередачи «В мире животных».

Плеско Галина Николаевна – в 1930-х гг. – член редколлегии журнала «СССР на стройке», в годы Великой Отечественной – редактор «Правды», до середины 1960-х гг. – главный редактор фотоинформации АПН.

Плющ Александр Львович (1907–1993) – советский журналист, с 1956 г. ответственный секретарь газеты «Известия», затем главный редактор газеты «Неделя».

Подлеснов Сергей – фотокорреспондент «Красной звезды».

Порожняков Александр Ефремович – с середины 1960-х гг. главный редактор фотоинформации АПН.

Потапов Александр – выпускник факультета журналистики МГУ (1985), был фотокорреспондентом газет «Московский комсомолец», «Известия», журнала «Советский Союз», ИД «Коммерсантъ», с 2015 г. руководитель отдела иллюстраций журнала «Огонек».

Решетников Юрий – один из мастеров, стоявших у истоков создания первых советских слайд-фильмов.

Родченко Александр Михайлович (1891–1956) – художник, фотограф, дизайнер.

Розов Георгий – фотограф, художник, педагог, автор нескольких книг по фотографии.

Рост Юрий Михайлович (род. в 1939 г.) – с 1967 по 1979 г. был специальным корреспондентом газеты «Комсомольская правда». В настоящее время – обозреватель «Новой газеты».

Ротштейн Артур (1915–1985) – американский фотограф, обладатель многих наград в области фотожурналистики.

Савельев Алексей Иванович (1883–1923) – один из первых советских фотопублицистов.

Сварцевич Владимир – военный фотокорреспондент; работал в ТАСС, газете «Известия», агентстве «Рейтер»; с 1996 г. в ИД «Аргументы и факты» – фотокорреспондент, обозреватель, директор фотослужбы.

Скурихин Анатолий Васильевич (1900–1990) – с 1930 г. фотокорреспондент газеты «Комсомольская правда», затем «Известий».

Скурихина Майя Анатольевна (род. в 1935 г.) – выпускница факультета журналистики МГУ (1958), собкор «Советской России», затем «Правды».

Смирнов Сергей Иванович (1924–2016) – работал в Ленинградском отделении Фотохроники ТАСС, фотокорреспондентом газеты «Известия» с 1959 г. Обладатель звания «Легенда отечественной журналистики».

Соболев Юрий (1928–2002) – мультимедийный художник, стоявший у истоков создания первых советских слайдфильмов, в течение многих лет бывший главным художником журнала «Знание – сила».

Сошальский Георгий Николаевич (1895–1993) – фотохудожник, один из организаторов московского фотоклуба «Новатор».

Степаненко Александр Михайлович – выпускник факультета журналистики МГУ (1991), с 1991 по 2001 г. фотокорреспондент Мурманской областной газеты «Полярная правда», с 2007 г. председатель мурманского отделения Союза фотохудожников России.

Стешанов Александр – фотокорреспондент газеты «Известия».

Суслова Ольга Васильевна – с сентября 1977 г. – главный редактор журнала «Советское фото».

Фомин Анатолий – историк отечественной фотографии, автор нескольких книг по фотоискусству.

Хлебников Александр Владимирович – фотохудожник, один из организаторов московского фотоклуба «Новатор».

Холсман Филипп – фотожурналист журнала «Лайф».

Христофоров Валерий (род. в 1948 г.) – фотокорреспондент Фотохроники ТАСС. С 1985 г. – личный фотограф М. С. Горбачёва, в настоящее время – заместитель директора фотослужбы газеты «Аргументы и факты»; в начале 1980-х гг. преподавал на факультете журналистики МГУ.

Чернов Виктор Иванович (? – 2006) – советский и российский фотограф, обладатель «Золотого глаза» WPP.

Чириков Сергей Вячеславович – выпускник факультета журналистики МГУ (1985).

Чудаков Григорий Михайлович (1926–2011) – ответственный секретарь, заместитель главного, а потом многолетний и последний в истории журнала главный редактор «Советского фото», преподаватель факультета журналистики МГУ.

Чумичёв Александр Александрович – выпускник факультета журналистики МГУ (1979), фотокорреспондент ТАСС.

Шагин Иван Михайлович (1904–1982) – профессиональный фотожурналист с 1930-х гг., после Великой Отечественной войны работал в издательствах «Изогиз», «Советский художник», «Искусство», «Прогресс», «Правда», АПН.

Шин Виктор – с 1964 г. фотокорреспондент газеты «Ленинская смена» (Алма-Ата), в 1980-х гг. заведующий отделом иллюстраций газеты «Известия».

Шишкин Аркадий Васильевич (1899–1985) – с 1925 г. внештатный корреспондент «Крестьянской газеты», с 1926 г. жил и работал в Москве.

Яковлев Егор Владимирович (1930–2005) – советский и российский журналист и писатель, организатор и главный редактор (1967–1968) журнала «Журналист».

Якутин Леонид – фотокорреспондент «Красной звезды», снимал ВМФ.

В 1980-х гг. публиковались в «Советском фото»:

Александров И., Викторов В., Гуцин Александр, Ильин О., Ищенко В., Коноваленко А., Корпусенко Н., Курохтин В., Муравин Юрий, Новиков С., Покровский Борис, Саак Виктор, Савельев Борис Александрович.

Фотокорреспонденты АПН

Абрамочкин Юрий Васильевич (род. в 1936 г.) – с 1961 г. фотокорреспондент АПН.

Арутюнов Виталий Вагаршакович – выпускник факультета журналистики МГУ (1975), штатный фотокорреспондент с 1974 по 1998 г.; с 1987 по 1991 г. спецкор АПН в Индии.

Альперт Макс Владимирович (1899–1980) – профессиональный фотожурналист с 1924 г., в годы Великой Отечественной войны – фотокорреспондент ТАСС.

Берлинер Яков Леопольдович (1904–1985).

Вяткин Владимир Юрьевич (род. в 1951 г.) – с 1968 г. по настоящее время – фотокорреспондент АПН – «РИА Новости» – МИА «Россия сегодня», выпускник (1981) и с 1980-х гг. по совместительству преподаватель факультета журналистики МГУ.

Гринберг Фридрих (Фред) Хаймович – выпускник факультета журналистики МГУ (1976).

Денисов Роман Иванович (род. в 1937 г.) – в 1970–1976 гг. был фотокорреспондентом АПН; с 1976 по 2003 г. – ТАСС.

Донской Дмитрий Абрамович (род. в 1936 г.) – выпускник факультета журналистики МГУ (1971), с 1961 по 2006 г. специальный корреспондент АПН – «РИА Новости»; с 1975 по 2015 г. преподаватель факультета журналистики МГУ.

Жигайлов Алексей Николаевич (род. в 1936 г.) – выпускник факультета журналистики МГУ (1964), был собственным корреспондентом АПН по Сибири, затем собкором АПН и ТАСС по Северному Кавказу.

Зельма Георгий Анатольевич (1906–1984) – профессиональный фотожурналист с 1920-х гг., был фотокорреспондентом агентства «Руссфото», газет «Красная звезда» и «Известия».

Костин Игорь (1936–2015) – окончил Московский инженерно-строительный институт, в течение 20 лет работал конструктором. С 1974 г. – специальный фотокорреспондент Украинского отделения АПН. Первым оказался у Чернобыльской АЭС после аварии и весь 1986 г., рискуя здоровьем и жизнью, снимал ликвидацию аварии на ЧАЭС. Его

снимки вошли в официальный отчет правительственной комиссии. В последующие 20 лет занимался собственным исследованием событий, собрал уникальный фотоматериал, состоящий из сотен тысяч снимков.

Макаров Александр (1936–1989) – с 1962 г. до конца дней фотокорреспондент АПН.

Макаров Олег Владимирович (род. в 1937 г.) – с 1963 г. фотокорреспондент газеты «Ленинградская правда», с 1968 по 1991 г. – АПН; в начале 1980-х гг. преподавал на факультете журналистики МГУ.

Мальшев Василий Алексеевич (1900–1986) – советский фотожурналист, участник Великой Отечественной войны, выдающийся портретист, автор книги «Искусство видеть».

Озерский Михаил Абрамович (1904–1971) – фотокорреспондент журнала «Огонек» с 1929 г., Фотохроники ТАСС, газеты «Правда».

Песов Эдуард Иосифович (род. в 1932 г.) – внештатный сотрудник Совинформбюро, АПН; с 1963 по 1968 г. – штатный фотокорреспондент АПН, с 1968 по 1992 г. – фотокорреспондент ТАСС; с 1992 г. по настоящее время сотрудник МИД РФ.

Устинов Лев.

Федоренко Владимир Федорович – выпускник факультета журналистики МГУ (1975), в начале 1980-х гг. преподавал на факультете журналистики.

Штеренберг Абрам Петрович (1894–1979) – советский фотожурналист, прошедший в творчестве этапы пикториализма, экспрессионизма и соцреализма.

Шустов Валерий Иосифович – в начале 1980-х гг. преподавал на факультете журналистики МГУ.

Фотокорреспонденты журнала «Огонек»

Ананьев Анатолий – внештатный автор.

Бальтерманц Дмитрий Николаевич (1912–1990) – фотокорреспондент, с 1964 по 1986 г. – руководитель отдела иллюстраций «Огонька».

Бочинин Анатолий (род. в 1929 г.) – фотокорреспондент «Огонька» с 1946 г.

Воробьев Юрий – внештатный автор.
Гаврилов Игорь Викторович (род. в 1952 г.) – выпускник факультета журналистики МГУ (1975), в 1973–1988 гг. – фотокорреспондент «Огонька»; с 1988 г. московский фотокорреспондент журнала «Тайм»; с конца 1990-х гг. по 2010 г. – фотокорреспондент журнала «Фокус» по России и СНГ; в настоящее время руководит отделом российской фотографии в фотоагентстве *East News*.
Гостев Алексей (1912–2002) – штатный фотокорреспондент.
Жуков Юрий – внештатный автор.
Кнорринг Олег Борисович (1907–1968) – с начала 1930-х гг. фотокорреспондент различных изданий, в 1941–1945 гг. фотокор «Красной звезды»; после войны – журнала «Огонек».
Козловский Николай (1921–1996) – штатный фотокорреспондент «Огонька» по Украине.
Кольцов Михаил Ефимович (1898–1939) – советский журналист, писатель, основатель и редактор журналов «Огонек», «Советское фото», основатель первых советских фотоагентств.
Кривцов Павел Павлович (род. в 1943 г.) – фотокорреспондент газет «Ленинская смена» (г. Белгород), «Советская Россия», журнала «Огонек», с 1991 г. – фотохудожник журнала «Слово».
Кузьмин Борис Иванович (1918–1997) – штатный фотокорреспондент.
Лихач Римма Константиновна (1923–2004) – сотрудник отдела иллюстраций.
Маевский В. – внештатный автор.
Маторин Николай (род. в 1932 г.) – фотокорреспондент «Огонька» в 1950–1952 гг., с 1955 по 2002 г. – фотокор журнала «Работница».
Награльян Александр – штатный фотокорреспондент.
Новиков А. – штатный фотокорреспондент.
Петров Николай – внештатный автор.
Рюмкин Яков Ильич (1913–1986) – штатный фотокорреспондент.
Савин Михаил Иванович (1915–2006) – штатный фотокорреспондент.
Санько Галина Захаровна (1909–1981) – внештатный автор.

Тарасевич Всеволод Сергеевич (1918–1998) – штатный фотокорреспондент до 1962 г.

Тункель Исаак Романович (1911–199?) – штатный фотокорреспондент.

Узлян Александр Аркадьевич (1908– ?) – внештатный автор.

Умнов Евгений (1919–1975) – с 1943 г. фотокорреспондент газеты «Советская Сибирь», в 1947–1950 гг. – ВОКС, ССОД; с 1950 г. до конца дней – внештатный фотокор «Огонька».

Ухтомский Дмитрий – штатный фотокорреспондент.

Фридлянд Семен Осипович (1905–1964) – фотокорреспондент «Огонька» с 1925 г.; в 1930-х гг. фотокорреспондент многих изданий, в 1941–1945 гг. – Совинформбюро; в послевоенное время заведующий отделом иллюстраций журнала «Огонек».

Шайхет Аркадий Самойлович (1898–1959) – фотокорреспондент «Огонька» с 1924 г.

Шерстенников Лев Николаевич (род. в 1938 г.) – штатный фотокорреспондент.

Эттингер Эдуард – внештатный автор.

Фотокорреспонденты журнала «РТ-программы»

Арманд Виталий.

Журавлёв Сергей.

Иванов Лев.

Капитанов Юрий.

Круцко Борис.

Лазарев Леонид Николаевич (род. в 1937 г.) – фотокорреспондент журнала «Кругозор»; окончил кинооператорский факультет ВГИКа (1977), создатель жанра документально-постановочного фотофильма.

Муразов Мирослав (1929–1974) – с 1956 по 1974 г. фотокорреспондент журнала «Смена».

Перевоицков Алексей Михайлович (1905–1988) – с 1927 г. был внештатным фотокорреспондентом газеты «Вятская правда», с 1942 г. служил фотографом военно-морского клинического госпиталя; с 1945 г. фотокорреспондент Ленинградского отделения ТАСС, затем жил и работал в Кирово-Чепецке.

Рахманов Николай Николаевич (род. в 1932 г.) – был фотокорреспондентом Фотохроники ТАСС, газеты «Неделя», журналов «РТ-программы» и «Журналист». Последние 30 лет – свободный художник.

Свиридова Нина (1933–2008) – с 1961 по 1966 г. фотокорреспондент «Учительской газеты»; после закрытия «РТ-программы» фотокорреспондент редакционно-издательского отдела Государственного комитета Совета министров СССР по радиовещанию и телевидению. Над выставочными проектами работала совместно с мужем *Воздвиженским Дмитрием (1942–2005)*.

Севоян Вараздат.

Тинкус Бонифаций.

Федосеев Алексей.

Фотокорреспонденты журнала «Советский Союз»

Багрянский Юрий.

Бергольцев Леонид Ефимович (род. в 1932 г.) – фотокорреспондент журнала с 1958 г.; с 1996 г. проживает в Вашингтоне, США.

Гаранин Анатолий Сергеевич (1912–1990).

Зыбин Александр.

Киврин Владислав (1924–2003).

Киврин Сергей Владиславович (род. в 1955 г.) – выпускник факультета журналистики МГУ (1978), по совместительству преподаватель факультета до 2015 г.

Королёв Юрий.

Крапивницкий.

Лагранж Владимир Руфинович (род. в 1939 г.).

Малкин Александр Соломонович (? – 1971).

Миранский Евгений.

Начинкин Май (1926–2001).

Птицын Александр (1933–1988).

Резников Виктор – в начале 1980-х гг. по совместительству преподавал на факультете журналистики МГУ.

Руйкович Виктор (1907–2003).

Тиханов Евгений.

Халип Яков Николаевич (1908–1980) – фотокорреспондент газет «Правда», «Известия» с 1924 г., фотокорреспондент журналов «СССР на стройке» с 1931 г., «Советский Союз» с 1954 г.
Хрупов Анатолий Васильевич.
Чернышев Юрий Андреевич (1923–?).

Фотокорреспонденты Фотохроники ТАСС

Генде-Роте Валерий Альбертович (1926–2000) – фотокорреспондент Фотохроники ТАСС с 1959 г.

Грановский Наум Самойлович (1910–1984) – фотокорреспондент Фотохроники ТАСС с 1929 г. и до конца дней.

Евзерихин Эммануил Ноевич (1911–1984) – с 1928 г. внештатный фотокорреспондент «Пресс-клише ТАСС»; фотокорреспондент агентства «Союзфото», военный фотокорреспондент, после Великой Отечественной войны – фотокорреспондент ТАСС.

Егоров Василий Васильевич (1914–2007) – в 1934 г. начал работать в лаборатории агентства «Союзфото», с 1939 г. – спецкор ТАСС в Армении; в 1942–1946 гг. служил фотографом в пограничных войсках; в 1946–1979 гг. спецкор ТАСС.

Зотин Игорь Михайлович (род. в 1939 г.) – с 1969 по 1976 гг. фотокорреспондент АПН; с 1976 г. спецкор Фотохроники ТАСС; руководитель Службы выпуска оперативной фотоинформации Агентства «Фото ИТАР-ТАСС».

Зуфаров Валерий (1944–1996) – работал в «Комсомольской правде», затем в Фотохронике ТАСС. Первым из фотожурналистов летал на вертолете над разрушенным реактором Чернобыльской АЭС, получил большую дозу радиации. Лауреат WPP (1983), обладатель «Золотого глаза» WPP (1986).

Кавашкин Борис.

Кассин Евгений Павлович.

Ковригин Вадим Владимирович (1901–1962) – с 1930 г. фоторепортер в газете «Вечерняя Москва», в 1933–1936 гг. фоторедактор газеты и фотограф журнала «СССР на стройке». Во время Великой Отечественной войны служил в мотострелковом полку НКВД, в конце 1940-х гг. был личным фотографом И. В. Сталина, с 1956 г. работал в Фотохронике ТАСС.

Кулешов Николай.
Мусаэлян Владимир Гургенович (род. в 1939 г.).
Портер Лев Михайлович – руководитель Фотохроники в 1970–1980-х гг.; в конце 1980-х гг. – преподаватель факультета журналистики МГУ.
Савостьянов Владимир.
Сенцов Анатолий.
Соболев Сергей.
Якобсон Б.

Фотографы прибалтийских школ фотографии

Фотографы Латвии

Апкалнс Илмар.
Балодис Леон (род. в 1940 г.).
Бинде Гунар (род. в 1933 г.).
Глейзс Янис (1924–2010).
Гринбергс.
Михайловский Вильгельм (род. в 1942 г.).
Спурис Эгон.

Фотографы Литвы

Баранаускас Марюс (род. в 1931 г.).
Бутырин Виталий (род. в 1947 г.).
Кунчюс Альгимантас (род. в 1939 г.).
Луцкус Витас (род. в 1943 г.).
Мацеляускас Александрас (род. в 1938 г.).
Межанскас Антанас (род. в 1938 г.).
Пожерскис Ромуальдас (род. в 1951 г.).
Ракаускас Ромуальдас (род. в 1941 г.).
Руйкас Людвикас (род. в 1938 г.).
Суткус Антанас (род. в 1939 г.).
Шонта Виргилиус (? – 1992).
Кузминас Йонас, Кузмина Татьяна – преподаватели видеоискусства и фотографии в г. Каунас, авторы учебника для старших классов средней школы, авторы книги «Литовская школа фотографии», организаторы ежегодного молодежного фотоконкурса и фотофестиваля «Молодой человек в XXI веке».

**Советские и российские обладатели
«Золотого глаза» WPP 1956–1991 гг.
Обладатели 2-го приза²¹³**

Год, награда, категория	Автор / СМИ	Название
1956. Спорт. 1-й приз.	Сергей Преображенский // Фотохроника ТАСС	«Игра в баскетбол».
1958. Новости. 2-й приз.	Олег Цесарский	«Случай на улице». Москва.
1963. Снимки общего характера. 2-й приз.	Майя Окушко // Комсомольская правда	«Невеста».
1964. Снимки общего характера. 1-й приз.	Геннадий Копосов // Огонек	«-55°С».
1966. Спорт. 2-й приз.	Вячеслав Ун-Да-син // Фотохроника ТАСС	«Мотокросс». Москва.
1966. Фотоистории. 2-й приз.	Лев Портер // Фотохроника ТАСС	«Хозяин перекрестка» (инспектор Попик).
1968. Фотосерию. 1-й приз.	Игорь Уткин // Фотохроника ТАС	«Волейбол».
1969. Спорт. 1-й приз.	Антанас Алишаускас // АПН	«Поворот». Соревнования на скутерах. Литва.
1972. Портрет. 2-й приз.	Борис Кауфман // АПН	«Горянка». Из серии «Женщины Дагестана».
1972. Снимки общего характера. 2-й приз.	Олег Иванов // АПН	«Первые шаги». Малыш на зимней улице. Москва.

²¹³ Полный перечень призеров и дипломантов WPP в кн.: Фотографии российских лауреатов WPP (1955–2010). – М.: Культурный проект «Русс пресс фото», 2011. – 324 с.

1973. Портрет. 1-й приз.	Александр Рубашкин // Советская культура	«Госпожа Альенде». На открытии мемор. доски С. Альенде. Москва.
1973. Снимки общего характера. 2-й приз.	Александр Лыскин // АПН	«Контрасты». Морж на московской улице.
1973. Фотоочерки. 2-й приз.	Макс Альперт // АПН	«Мысли и сердце». Оперировал академик Амосов.
1974. Снимки общего характера. 1-й приз.	Ирена Гедрайтене // Ассоциация фотографов Литвы	«В свадебный вечер».
1974. Радостные новости и юмор. 2-й приз.	Рафик Нагиев // Азеринфо	«Первая встреча». В бакинском роддоме.
1977. Люди в новостях. 1-й приз.	Владимир Мусаэлян // Фотохроника ТАСС	«Товарищ Лучо снова с нами». Встреча Брежнева с Корваланом в Кремле после его освобождения из чилийской тюрьмы.
1977. Особые истории. 1-й приз.	Сергей Васильев // Вечерний Челябинск	«Рождение человека». В Челябинском родильном доме.
1977. Спорт. 1-й приз.	Виктор Дурманов // Челябинский рабочий	«Первая попытка». Челябинск.
1977. Разное. 2-й приз.	Юрий Белинской // Фотохроника ТАСС	«Закадычные друзья». Клоун Карандаш на прогулке. Ленинград.
1977. Фотосериалы. 2-й приз.	Валерий Корешков // Союз художников Литвы	«Полярный медведь в московском зоопарке».

1978. Цветная фотография, истории. 1-й приз.	Валерий Шустов // АПН	«Укротители огня». Тушение пожара на нефтеразведочной скважине. Дагестан.
1979. Цветная фотография, истории. 1-й приз.	Валерий Шустов // АПН	«Плавать раньше, чем ходить».
1979. Спорт. 1-й приз.	Дмитрий Донской // АПН	«Дуэль». Вратарь хоккейной сборной Мышкин на воротах.
1979. Новости общего характера. 1-й приз.	Сергей Васильев // Союз журналистов СССР	«В детском бассейне». Плавание с грудным ребенком под водой. Челябинск.
1979. Новости общего характера. 2-й приз.	Виктор Загумённых // АПН	«Оленеводы Севера». Полуостров Ямал.
1979. Индивидуальная премия ООН	Леонид Якутин // Военинформ	«На земле Вьетнама».
1981. Радостные новости и юмор. 1-й приз.	Эдуард Песов // Фотохроника ТАСС	«Дорогой гость». Визит Брежнева в Тбилиси.
1981. Повседневная жизнь. 1-й приз.	Сергей Васильев // Союз журналистов СССР	«Сельская баня». Челябинская обл.
1981. Истории в искусстве и науке. 2-й приз.	Виктор Чернов // АПН	«Операция на сердце». Профессор Мешалкин.
1982. Природа. 1-й приз	Александр Лыскин // АПН	«Графика Чукотки».
1982. Природа, истории. 1-й приз.	Сергей Васильев // Утренний Челябинск	«Бой деревенских петухов».

1982. Люди в новостях, истории. 2-й приз.	Вячеслав Полунин // АПН	«По мановению руки». Дирижер Г. Рождественский.
1983. Природа, истории. 1-й приз.	Владимир Чистяков // АПН	«Десять тысяч километров по Арктике».
1983. Спорт, истории. 2-й приз.	Валерий Зуфаров // Фотохроника ТАСС	«Штанга». Мировой рекордсмен в тяжелом весе В. Марчук.
1984. Искусство и наука. 1-й приз.	Виктор Чернов // АПН	«Операция на глазе». С. Федоров.
1984. Природа. 2-й приз.	Анатолий Иолис // Колос	«Погоня». Собаки преследуют свою добычу.
1985. Спорт. 1-й приз.	Сергей Гунеев // АПН	Молниеносные движения участников турнира по настольному теннису.
1985. Наука и технологии, истории. 1-й приз.	Владимир Вяткин // АПН	«Добрые руки доктора Немсадзе». Главный детский травматолог Москвы.
1985. Наука и технологии, истории. 2-й приз.	Борис Бабанов // АПН	«В поисках новых источников энергии».
1985. Искусство и развлечения, истории. 1-й приз.	Александр Макаров // АПН	«Прощайте и помните». М. Плисецкая – 40 лет в балете.
1985. Повседневная жизнь. 2-й приз.	Владимир Вяткин // АПН	«Телохранитель». Афганистан. Кабул.
1985. Радостные новости и юмор. 1-й приз.	Александр Гращенков // АПН	«Будь счастлив и здоров, сынок!».

1985. Радостные новости и юмор. 2-й приз.	Александр Поляков // АПН	«Болельщики». Анапа.
1986. Наука и технологии. 1-й приз.	Валерий Зуфаров // Фотохроника ТАСС	«Взорванный реактор». Сооружение саркофага.
1986. Наука и технологии, истории. 1-й приз.	Игорь Костин // АПН	«Летний дневник Чернобыля».
1986. Люди в новостях. 1-й приз.	Валентин Кузьмин // Фотохроника ТАСС	«Возвращение в Москву А. Сахарова».
1986. Спорт. 2-й приз.	Сергей Гунеев // АПН	«Не опоздать бы на финиш». Десятикилометровый забег на Играх доброй воли. Москва.
1987. Люди в новостях. 1-й приз.	Юрий Абрамочкин // АПН	«Обеденный перерыв Матиаса Руста во время суда».
1987. Спорт. 1-й приз.	Игорь Уткин // Фотохроника ТАСС	«Лягушачий пирует». Турнир по гимнастике.
1987. Повседневная жизнь, истории. 2-й приз	Игорь Гаврилов // Огонек	«Расплата». В исправительно-трудовом лагере для несовершеннолетних.
1987. Радостные новости и юмор. 2-й приз.	Александр Шогин // Фотохроника ТАСС	«Колыбель для вундеркиндов». Черное море.
1988. Люди в новостях. 1-й приз.	Борис Юрченко // Ассошиэйтед Пресс	«Снова в центре внимания». А. Громыко.
1988. Повседневная жизнь. 1-й приз.	Павел Кривцов // Огонек	«Грустный праздник». Новый год в больнице имени Кащенко.

1988. Особые новости. 2-й приз.	Александр Копачев // Гудок	«Олицетворенное отчаяние». Землетрясение в Армении.
1989. Повседневная жизнь. 1-й приз.	Иван Куртов // Фотохроника ТАСС	«Ветеран ВОВ». Ленинград.
1989. Особые новости, истории. 1-й приз.	Андрей Соловьёв // Фотохроника ТАСС	100 000 демонстрантов у памятника Ленину. Обострение международного конфликта в Закавказье. Баку.
1989. Особые новости. 2-й приз.	Эдуард Эттингер // Огонек	«Забастовка шахтеров в Кузбассе»
1989. Люди в новостях, истории. 2-й приз.	Лев Шерстенников // Огонек	«Похороны академика Сахарова»
1989. Радостные новости и юмор. 2-й приз.	Николай Низов // Калужский краеведческий музей	«Наперегонки со временем».
1989. Люди в новостях. 1-й приз.	Владимир Федоренко // АПН	«В центре внимания». Горбачёв на I съезде народных депутатов. Москва.
1991. Горячие новости, истории. 1-й приз.	Анатолий Морковкин // Фотохроника ТАСС	«Идет гражданская война». Грузия объявила независимость.
1991. Люди в новостях. 1-й приз.	Юрий Лизунов // Фото ИТАР-ТАСС	«Возвращение домой». Горбачёв возвращается из Крыма в Москву после путча.
1991. Наука и технологии, истории. 1-й приз.	Виктория Ивлева // Фокус	«Внутри Чернобыля».

Принятые сокращения

АП – агентство «Ассошиэйтед Пресс»

АПН – Агентство печати «Новости»

БАМ – Байкало-Амурская магистраль

БелАЗ – Белорусский автомобильный завод; марка самосвала

БТР – бронетранспортер

ВАЗ – Волжский автомобильный завод; марка легкового автомобиля

ВГИК – Всесоюзный государственный институт кинематографии

ВГТРК – Всероссийская государственная телевизионная и радиовещательная компания

ВДК – Выборгский Дворец культуры Ленинграда

ВДНХ – Выставка достижений народного хозяйства

ВЛКСМ – Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодежи

ВР – Всесоюзное радио

ВЦСПС – Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов

ГДР – Германская Демократическая Республика

ГИТИС – Государственный институт театрального искусства

ГЭС – гидроэлектростанция

ДК – Дом культуры

ИД – Издательский дом

КамАЗ – Камский автомобильный завод

КГБ – Комитет государственной безопасности

КМО – Комитет молодежных организаций СССР
КП – газета «Комсомольская правда»
КПСС – Коммунистическая партия Советского Союза
ЛЭП – линии электропередач
МГУ – Московский государственный университет имени
М. В. Ломоносова
МОК – Международный олимпийский комитет
НИИ – научно-исследовательский институт
НКВД – Народный комиссариат внутренних дел
НКПС – Народный комиссариат путей сообщения
НТР – научно-техническая революция
ОМОН – Отряд милиции особого назначения
ПВО – Противовоздушная оборона
ПНР – Польская Народная Республика
РСФСР – Российская Советская Федеративная Социалисти-
ческая Республика
РТ – журнал «РТ-программы»
РФ – Российская Федерация
РФО – Русское фотографическое общество
СЖ – Союз журналистов СССР
СМИ – средства массовой информации
СМ СССР – Совет министров Союза Советских Социали-
стических Республик
СНГ – Содружество Независимых Государств
СНК – Совет народных комиссаров
ССОД – Союз советских обществ дружбы и культурной свя-
зи с зарубежными странами
СФ – журнал «Советское фото»

США - Соединенные Штаты Америки
ТАСС - Телеграфное агентство Советского Союза
ФИАН - Физический институт имени П. Н. Лебедева
ФРГ - Федеративная Республика Германия
ЦДЖ - Центральный Дом Журналиста
ЦК ВКП(б) - Центральный комитет Всесоюзной партии
большевиков
ЦК ВЛКСМ - Центральный комитет Всесоюзного ленин-
ского коммунистического союза молодежи
ЦК КПСС - Центральный комитет Коммунистической
партии Советского Союза
ЦПКиО - Центральный парк культуры и отдыха имени
Горького
ЦТ - Центральное телевидение
ЧП - чрезвычайное происшествие
ЧССР - Чехословацкая Социалистическая Республика
WPP - *World Press Photo*, международный конкурс журна-
листской фотографии «Мировое пресс-фото»

Л и т е р а т у р а

1. Книги

Альперт М. Беспокойная профессия. – М.: Искусство, 1962. – 84 с., илл.

Антология советской фотографии. 1917–1940. Т. I. / ред. колл.: *Ан. Вартанов, О. Сусллова, Г. Чудаков.* – М.: Планета, 1986. – 264 с.

Антология советской фотографии. 1941–1945. Т. II. / ред. колл.: *Ан. Вартанов, Г. Оганов, В. Помазнев, О. Сусллова, Г. Чудаков.* – М.: Планета, 1987. – 264 с.

Афганская война: как это было. Фотоальбом. – М.: Ассоциация журналистов «Культура России», 1993. – 280 с.

Ахломов В. Фотографии. – М.: Мультимедийный комплекс актуальных искусств, 2008. – 204 с., илл.

Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.

Большая цензура. Писатели и журналисты в стране Советов 1917–1956. Документы / под ред. акад. *А. Н. Яковлева.* – М.: МФД, Материк, 2005. – 752 с.

Борев В. Фотография в структуре массовой коммуникации. – Вильнюс: Минтис, 1986. – 192 с.

Бурлацкий Ф. Никита Хрущёв. – М.: ИД Рипол Классик, 2003. – С. 76.

Вартанов А. От фото до видео. Образ в искусствах XX века. – М.: Искусство, 1996. – 221 с.

Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД 1917–1953 / под ред. акад. *А. Н. Яковлева.* – М.: МФД, 1999. – 872 с.

В мастерской фотожурналиста: сб. статей / под ред. *О. А. Бакулина, Л. В. Сёмовой.* – М.: Ф-т журн. МГУ, 2011. – 150 с.

Волков-Ланнит Л. Искусство фотопортрета. – М.: Искусство, 1974. – 302 с., илл.

Ворон Н. И. Жанры фотожурналистики: учеб. пособие для вузов по специальности «Журналистика». – М.: Ф-т журн. МГУ, 2012. – 144 с.

-
- Вудхед Г.* Творческие методы печати в фотографии. – М.: Мир, 1978. – 184 с.
- Вяткин В.* Фотография. Энергия поиска. – М.: 2010. – 197 с., илл.
- Горяева Т.* Политическая цензура в СССР. 1917–1981. – М., 2009. – 413 с.
- Грюнталь В.* Фотоиллюстрация. Светопись. Трансформация. Фотомонтаж. – М.: Книга, 1966. – 279 с., илл.
- Дашевский М.* Обыденное. – М.: Русский мир, 2011. – 220 с., илл.
- Дашевский М.* Глазами старого дома. – М.: Фотоклуб «Новатор», 2000. – с., илл.
- Донской Д. А.* Анатолий Карпов в фотографиях Дмитрия Донского. – М.: Физкультура и спорт, 1984. – 132 с., илл.
- Донской Д.* Ельцин. Фотоальбом. – М.: РИА Новости. – 184 с., илл.
- Донской Д.* Мемуары фотографа президента. – М.: Фавор, 2010. – 231 с.
- Евгенов С.* Жизнь на миру. – М.: Сов. писатель, 1967. – 308 с.
- Жигайлов А.* Дорога к дому. Фотоальбом. – Пятигорск: ООО «Снег», 2008. – 320 с., илл.
- Копосов Г., Шерстенников Л.* В фокусе – фоторепортер. – М.: 1967. –
- Копосов Г., Корешков В.* БАМ продолжается. – Литовский фонд культуры, 1990. – 255 с.
- Королёв Ю.* Съёмка фотоочерка. – М.: Искусство, 1959. – 68 с., илл.
- Кривцов П.* Ангел вострубил. – Тобольск: Изд. отдел фонда «Возрождение Тобольска», 2008. – 208 с.
- Кривцов П.* Русский человек. Век XX. Фотоальбом. – Белгород: Истоки, 2003. – 372 с., илл.
- Кривцов П.* Светопись святого Белогорья. Фотоальбом. – Белгород: Изд. отдел Белгородской и Старооскольской епархии, 2010. – 196 с., илл.
- Кривцов П.* Святая Русь. Фотоальбом. – Белгород: Истоки, 2012. – 332 с., илл.
- Лагранж В.* Так мы жили. – М.: Пунктум, 2008. – 264 с., илл.

-
- Мальшиев В.* Искусство видеть. – М.: Молодая гвардия, 1975. – 150 с., илл.
- Малькова Л. Ю.* Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. 2-е изд. – М.: Материк, 2006. – 224 с.
- Менделеев А.* «Неделя»-шестидесятница. – М.: Ф-т журн. МГУ, 2002. –
- Михайловский В.* Избранные фотографии. – М.: Планета, 1988. – 232 с., илл.
- Михайловский В.* Приглашение на казнь... Фотоальбом. 1987. – Латвия, 2002. – 96 с., илл.
- Морозов С.* Творческая фотография. – М.: Планета, 1985. – 415 с.
- Мусаэльян В.* Генсек и фотограф. К 100-летию юбилею Л. И. Брежнева. Фотоальбом. – М.: Кучково поле, 2006. – 160 с.
- Мусаэльян В.* Лики оптимизма. Фотоальбом. – М.: Кучково поле. Мастерская Зарубина, 2012. – 240 с.
- Наппельбаум М.* От ремесла к искусству. – М.: Искусство, 1958. – 98 с.
- Новатор. 60-е годы. – М.: 2008. – 128 с., илл.
- Новатор. 70-е годы. – М.: 2013. – 160 с., илл.
- Песков В.* Белые сны. – М.: Молодая гвардия, 1965. – 335 с.
- Песков В.* Все это было. – М.: Терра-книжный клуб, 2000. – 400 с.
- Песков В.* Любовь фотография. Что, где, почему и как я снимал. – М.: Терра-книжный клуб, 2003. – 272 с.
- Песков В.* Шаги по росе. – М.: Молодая гвардия, 1963. – 350 с.
- Пондопуло Г.* Фотография. История, эстетика, культура. – М.: ВГИК, 2009. – 336 с.
- Попов А.* Из истории российской фотографии / Российская государственная библиотека искусств. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010 – 238 с., илл.
- Прохоров Е. П.* Введение в теорию журналистики. Изд-е 5-е. – М.: Аспект пресс; Изд-во Моск. ун-та, 2003. – 368 с.
- Рид Г.* Краткая история современной живописи. – М.: Искусство – XXI век, 2006. – 320 с.
- Рост Ю.* Групповой портрет на фоне века. – М.: АСТ, 2009. – 532 с., илл.

-
- Сёмова Л. В. Образ и символ в фотопортрете. – М.: Ф-т журн. МГУ, 2014. – 180 с.
- Сёмова Л. В. История отечественной фотожурналистики. Часть I. – М.: Ф-т журн. МГУ, 2015. – С. 97–130.
- Словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1982. – 608 с.
- Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. – М.: Институт философии РАН, 2011. – 195 с.
- Социальный Г. – Москва: Фотоклуб «Новатор», 2005. – 48 с.
- СССР на стройке. Иллюстрированное издание нового типа. Вступительная статья Александра Лаврентьева. – *Agey Tomesh*, 2011. – 375 с.
- Стигнеев В. Век фотографии. 1894–1994. Изд 3-е. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – 392 с.
- Стигнеев В. Популярная эстетика фотографии. – М.: Три квадрата, 2011. – 343 с.
- Третьяков Н. Образ в искусстве. – Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. – 260 с.
- Устинов А. В объективе век XX. – М.: ИД ТОНЧУ, 2009. – 336 с., илл.
- Устинов А. Репортаж длиной в полвека. М.: Советская Россия, 1988. – 160 с., илл.
- Устинов А. С «лейкой» и блокнотом. – М.: Искусство, 1985. – 160 с., илл.
- Устинов А. Фотографии 1941–1945. – М.: Советская Россия, 1978. – 143 с., илл.
- Форпост – 3. Фотоальбом. – М.: Музей органической культуры, 2014. – 288 с.
- Фотографии российских и советских лауреатов *World Press Photo*. 1955–2010. – М.: Культурный проект «Русс Пресс Фото», 2011. – 324., илл.
- Фотожурналист и время. Сборник статей. – М.: Планета, 1975. – 292 с.
- Фотоклуб «Новатор». – М.: Планета, 1981. – 110 с.
- Чегодаева М. Соцреализм – мифы и реальность. – М.: Захаров, 2003. – 215 с.
- Шерстенников Л. Остались за кадром. – М.: Музей органической культуры, 2013. – 386 с.
- Шерстенников Л. Остались за кадром – 2. – М.: Музей органической культуры, 2014. – 384 с.

Шерстенников Л. Штрихи. Снимок и слово. – М., ООО «Буки Веди», 2012. – 460 с.

9 фотографов Литвы. Каунасский фотоклуб. – Каунас, 1969. – 96 с.

Hartwiq E. Fotografika. – Warszawa, 1962. – 196 с., илл.

Lire la phorographie avec Férranté Ferranti / перевод Л.Сёмовой. – Rome, Éditions Bréal, 2003. – 178 с.

2. Журналы, статьи в журналах

Архив журнала «Огонек», 1946–1991.

Архив журнала «РТ-программы», 1967–1968.

Архив журнала «Советское фото», 1957–1990.

Альперт М. Как создавался репортаж // СФ. – 1971. – № 7. – С. 36-43.

Арутюнов В. Соревнование на автозаводе // СФ. – 1975. – № 3. – С. 2-5.

Ахломов В. День линзозавра. Текст Л. Сёмовой // Digital Photo. – 2010. – № 83 (март). – С. 68-75.

Бочаров А. Жизнелюбие // СФ. – 1983. – № 6. – С. 17-21.

Вартапов А. Мир фотохудожника // В. Михайловский. Избранные фотографии. – М.: Планета, 1988. – С. 5-15.

Вишняков С. Учитель и ученик // СФ. – 1979. – № 7. – С. 28-33.

Воронов Ю. Вступ. статья // Песков В. Шаги по росе. – М.: Молодая Гвардия, 1963. – С. 3-6.

Генде-Роте В. На танцах // СФ. – 1967. – № 10. – С. 32-33.

Гик Я. Фоторепортер – это журналист // СФ. – 1957. – № 1. – С. 12-15.

Год спустя – что изменилось? // СФ. – 1988. – № 1. – С. 8-9.

Головня А. За чистоту жанра // СФ. – 1957. – № 6. – С. 22-24.

Гусев А. Наболевшие вопросы фоторепортажа // СФ. – 1957. – № 10. – С. 7-11.

Донской Д. Съемка первых лиц государства // В мастерской фотожурналиста. – С. 26-35.

Дыко Л. Фотоочерк как жанр // Фотожурналист и время. – М.: Планета, 1975. – С. 197-206.

Кривцов П. Дух добра. Текст Л. Сёмовой // Digital Photo. – 2010. – № 90 (октябрь). – С. 36-45.

Кулиско В. Умение найти // СФ. – 1978. – № 10. – С. 28-29.

-
- Макаров О. Люди и музыка // СФ. – 1969. – № 5. – С. 21–22.
- Макаров О. Человек рожден для поиска // СФ. – 1978. – № 4. – С. 24.
- Машикова К. // Караван историй. – 2003, сентябрь. – С. 210.
- Митрофанов Н. Ему везло на нескучные амшлуа // Юность. – 2010. – № 7–8. – С. 13.
- Михайловский В. Нести свет и оставлять след. Текст Л. Сёмовой // Digital Photo. – 2012. – № 110 (июнь). – С. 54–61.
- Мусаэлян В. Фотограф «золотого века». Текст Л. Сёмовой // Digital Photo. – 2012. – № 112 (август). – С. 26–35.
- Начинкин М. Магистраль пройдет сквозь тайгу // СФ. – 1976. – № 11. – С. 10–13.
- Начинкин М. На страже чистоты // СФ. – 1978. – № 8. – С. 14–17.
- Портер Л. Выбор момента съемки // Фотожурналист и время. – С. 242–247.
- Рахманов Н. Выше – только звезды. Текст Л. Сёмовой // Digital Photo. – 2010. – № 82 (февраль). – С. 46–54.
- Резников В. Большая нефть Тюмени // СФ. – 1971. – № 3. – С. 5–6.
- Решетников Ю. «Волшебный фонарь», 70-е годы... // СФ. – 1979. – № 2. – С. 24–25.
- Сидлин М. Владимир Лагранж: автор на фоне нескольких кадров. Вступит. статья // Лагранж В. Так мы жили. – М.: Пунктум, 2008. – С. 5–18.
- Стигнеев В. Вступ. статья // Евгений Халдей. Сер. Фотографическое наследие. – М.: АРТ-РОДНИК, 2007. – С. 5–20.
- Стигнеев В. Современная фотография России // СФ. – 1990. – № 1. – С. 8–15.
- Тарасевич В. Биологи города Пущино // СФ. – 1977. – № 11. – С. 34–37.
- Тарасевич В. Осмыслить пережитое // СФ. – 1979. – № 5. – С. 32–33.
- Фомин А. Мастерство... Что это такое? // Фотожурналист и время. – С. 207–214.
- Чудаков Г. Диалог о проблемном репортаже // СФ. – 1988. – № 1. – С. 16–19.
- Чудаков Г. Показывает АПН // СФ. – 1971. – № 11. – С. 14–18.
- Шустов В. Рассказ о Чуйском тракте // СФ. – 1976. – № 7. – С. 12–15.

3. Интернет-источники

Аннотация к выставке «Феномен Литовской школы. Западная фотография в СССР» – Выставочный зал Центр фотографии им. братьев Люмьер, 16 сентября – 28 ноября 2010. – URL: <http://www.lumiere.ru/exhibitions/archive/id-4/>

Афиани В. Ю. Борис Пастернак и власть. 1956–1960 гг. // Альманах «Россия. XX век». – URL: <http://www.alexander-yakovlev.org/almanah/inside/almanah-intro/15>

Билик И. Ромуальдас Ракаускас: «У нас по жилам течет черно-белая кровь» // Петербургский фотограф. – URL: http://spbphotographer.ru/2013/04/rakauskas_interview/

Билик И. Ромуальдас Пожерскис: «Если ты делаешь серию, делай ее до конца, сколько можешь» // Петербургский фотограф. – URL: http://spbphotographer.ru/2013/03/pozherskis_interview/

Большая Советская энциклопедия. – URL: <http://bse.sci-lib.com/article056686.html>

Васильева Ж. Фотолетопись страны. – URL: <http://www.russkiymir.ru/russkiymir/ru/magazines/archive/2010/03/article0012.html>

Волкова Т. А. И. Аджубей – редактор и публицист // Автореф. канд. дисс. – URL: <http://www.mediascore.ru/node/260>

«Венгерский капкан. 1956». Автор сценария и режиссер В. Гасанов. – URL: <http://www.youtube.com>

Высоков А. Евгений Халдей. – URL: <http://www.photoisland.net>

Генде-Роте В. Автобиография. 27.10.1978 года. – URL: <http://www.gende-rote.com/rus/articles/photobiography/>

«Жаркий август 68-го» // ТК «Совершенно секретно». 2007. – URL: <http://www.youtube.com>

Классики фотоискусства. Д. Бальтерманц. – URL: <http://club.foto.ru/classics>

Кондратович А. Дневник 1967 года. – URL: <http://kompravda25.ortox.ru/publikacii/view/id/1113970>

Кривоносов Ю. Семен Фридлянд. – URL: <http://www.sem40.ru/famous2/m1050.shtml>

Люмьер. Иконы 1960-х – 1980-х. – URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/photo-radar/85203-ikony-1960-1980>

Маслов И. Фотография. 03.01.2000. – URL: <http://2000.novayagazeta.ru/nomer/2000/04d/n04d-s17.shtml>

Освоение космоса в России // Виртуальный музей Ю. А. Гагарина. – URL: <http://gagarinlib.ru>

Панкин Б. «Новый мир» и другие. Послесловие к «Дневникам» Алексея Кондратовича. – URL: <http://kompravda25.ortox.ru/publikacii/view/id/1113970>

Петелин В. Письмо одиннадцати: правда и вымыслы. 30.03.2001. – URL: <http://www.litrossia.ru>

«Пражский излом», кинокомпания «Наш взгляд», Имперское ТВ. Фильмы 1, 2 – URL: <http://www.youtube.com>,

Русская служба BBC. – URL: http://www.bbc.co.uk/russian/russia/2013/12/131209_ria_novosti_closing.shtml

Словарь «Академик». – URL: <http://dic.academic.ru>.

Рост Ю. Линия жизни Юрия Роста. Документальный фильм // Телеканал «Культура». – URL: <https://www.youtube.com>.

Сайт молодых фотохудожников Литвы. – URL: <http://www.latitude55.lt>

Тополянский Б. Ромуальдас Пожерскис: «Виргилиус Шонта все время был в поиске и все время в дороге» // Петербургский фотограф. – URL: http://spbphotographer.ru/2013/05/sonta_interview/

URL: <http://www.photographer.ru/resources/names/magazine/articles/9.htm>

4. Неопубликованные интервью и аудиозаписи творческих встреч из личного архива автора

Виноградова М., Вяткин В., Гаврилов И. (аудиозапись встречи со студентами специализации «Фотожурналистика» факультета журналистики МГУ. 2013 г.); *Галкин С., Донской Д., Жигайлов А., Зотин И., Киврин С., Лагранж В., Михайловский В., Мусаэльян В., Пожерскис Р., Рахманов Н., Федоренко В; Чудаков Г.* (аудиозапись встречи П. Кривцова со студентами факультета журналистики МГУ).

Л. В. Сёмова

**ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ**

Часть III
СОВЕТСКАЯ ФОТОГРАФИЯ
1950–1980-х гг.

Учебное пособие

Редактор
З. П. Симонова

Компьютерная верстка
Ю. В. Романовой

Подписано в печать 15.11.2016. Формат 60x84/16.
Объем 15,3 усл. печ. л. Тираж 100 экз. Заказ 16674.

Отпечатано в типографии факультета журналистики МГУ.
125009, Москва, ул. Моховая, 9.