

## Теория искусства как научно-популярная тема в журнале «Советское фото»\*

И. В. Силантьев

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН

*Аннотация.* Журнал «Советское фото» был самым массовым периодическим изданием, посвященным фотографии и фотографической технике. Журнал предназначался в первую очередь советским фотолюбителям, но то же время был интересен профессиональным фотографам, журналистам, мастерам фоторепортажа, поскольку публиковал их работы и разнообразную техническую информацию. Значимым компонентом журнала на протяжении всего периода его существования выступали научно-популярные публикации. Для популяризации научно-технического знания в области физики и химии процессов формирования фотоизображения в сфере фотографических технологий журнал являлся практически идеальной платформой, будучи обращенным к самым широким массам любителей фотографии. Особый интерес вызывает заключительный этап жизни журнала, своего рода «перестроечный» и «постперестроечный», период максимального раскрепощения уже практически бывшего советского журнала. В это время ведущей научно-популярной тематикой его становится гуманитарная – общая теория изображения, эстетика и теория фотографии.

*Ключевые слова:* научно-популярная литература, журнал «Советское фото», теория искусства.

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-00-01376 (18-00-00760).

*Силантьев И. В.* Теория искусства как научно-популярная тема в журнале «Советское фото» // Критика и семиотика. 2019. № 1. С. 320–328.

УДК 80/81

DOI 10.25205/2307-1737-2019-1-320-328

*Контактная информация:* Силантьев Игорь Витальевич, доктор филологических наук, директор Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, silantev@philology.nsc.ru).

Журнал «Советское фото» был основан в 1926 г. знаменитым журналистом, публицистом и писателем Михаилом Кольцовым. Последние номера вышли в свет в 1997 г. Семьдесят один год, что соразмерно средней жизни современного человека. Историческим предшественником этого проекта являлся журнал «Фотографические новости», выходивший, как указывают справочники, с 1907 по 1916 г. в Санкт-Петербурге [Мойсинович, 2017].

Журнал «Советское фото» был самым массовым периодическим изданием, посвященным фотографии и фотографической технике. Журнал предназначался в первую очередь советским фотолюбителям, но то же время был интересен профессиональным фотографам, журналистам, мастерам фоторепортажа, поскольку публиковал их работы и разнообразную техническую информацию.

Для нас особый интерес представляют материалы издания, ориентированные на широкого читателя, фотолюбителя. Феномен фотолюбительства и его роли в процессах исторического переживания личного опыта описан, в частности, в работе [Чистякова, 2014]. Вместе с тем развернутое исследование социальных и культурных аспектов массового, если не сказать тотального, увлечения фотографией советскими людьми всех возрастов и поколений, вплоть до 1990-х гг., еще ждет своего времени.

Для советского человека фотография оказалась эффективным средством фиксации себя в эпохе и жизни, доступным инструментом для построения личной истории. Дневники и мемуары писали немногие, в основном представители творческой элиты общества, а рядовые граждане, оторванные от активных практик личного письма, осваивали визуальные ряды памяти, запечатлению которых идеально отвечала фотография. Сама советская фотоиндустрия словно подстраивалась под нужды и уровень любительства. Промышленность наладила производство фотокамер – «ФЭДы», «Зоркие», а потом «Зениты» выпускались десятками и сотнями тысяч и заполнили прилавки магазинов и квартиры граждан, а тиражи отдельных любительских камер, таких как «Смена», составляли миллионы экземпляров. Массовая фототехника была не очень надежна, и профессионалы предпочитали всеми правдами и неправдами раздобывать немецкие и японские камеры для серьезной и безотказной работы.

Журнал «Советское фото» в контексте широкого фотолюбительского движения был не просто его флагманом, но и определенной степенью свободы творчества и самовыражения фотографа. Скорее даже высокой сте-

пению свободы, поскольку никогда не опускался до уровня безыскусной пропаганды и прямой однозначной идеологии. Практически любой номер журнала представлял собой совокупность серьезных высказываний в области новых фотографических стилей как в репортаже, так и в художественной фотографии. С этой точки зрения архивы журнала не потеряли своей методологической и художественной значимости и по сей день.

Значимым компонентом журнала на протяжении всего периода его существования выступали научно-популярные публикации. Для популяризации научно-технического знания в области физики и химии процессов формирования фотоизображения в сфере фотографических технологий журнал являлся практически идеальной платформой, будучи обращенным к самым широким массам любителей фотографии. Нас, между тем, в большей мере заинтересовал заключительный этап жизни журнала, своего рода «перестроечный» и «постперестроечный», период максимального раскрепощения уже практически бывшего советского журнала. В это время ведущей научно-популярной тематикой его становится гуманитарная – общая теория изображения, эстетика и теория фотографии. Соответственно объектом анализа выступили подшивки журнала за 1987–1991 гг.

Из номера в номер в журнале публикуются статьи, посвященные теории искусства в аспектах фотографии и ее различных направлений. Так, в номерах 7–8 за 1987 г. мы находим статью В. Михалковича «Проблемы творчества», в которой автор определяет специфику художественного творчества фотографа, исходя из бахтинской дихотомии «кругозора» и «окружения» как двух принципиально различных позиций автора по отношению к миру в творческом акте. В виде «кругозора» автор воспринимает мир изнутри, в виде «окружения» – снаружи. Фотограф, по мысли В. Михалковича, всегда находится внутри фиксируемого мира, поэтому его окружает бахтинский «кругозор». При этом фотограф не волен, в отличие от художника и тем более поэта, наполнять свой кругозор возможностями вымысла. Это ограничение носит принципиальный характер, и преодолевается оно, по мысли искусствоведа, другим принципом – поиском фотографом такого «кругозора», такого «объекта», который был бы созвучен его изначальной творческой задаче. В этой связи автор статьи цитирует Илью Эренбурга: «Я снимал только то, что выражало мои мысли и чувства» [Михалкович, 1987б. С. 19]. В итоге, по мысли В. Михалковича, фотограф как автор приходит к необходимому, снова по М. Бахтину, нераздельно-неслиянному единству субъекта и объекта творчества. «Фотограф... должен слиться с тем, что видит», – приводит автор статьи в подтверждение своей позиции известное высказывание Анри Картье-Брессона [Там же].

Материал В. Стигнеева [1987б] посвящен актуальной проблеме авторства в фотографии. Эта проблема имеет две стороны – концептуальную

и прагматическую, и с обеими сталкивались, пожалуй, практически все фотографы – и профессионалы, и любители.

Концептуальный автор, по мнению В. Стигнеева, «фотографически преобразует материал» и тем самым «ищет смысл в картине реальности и стремится донести его зрителю» [Там же. С. 22]. При кажущейся простоте этой мысли она напрямую отсылает нас к теоретическим исканиям представителей русской формальной школы в литературоведении, в частности к концепции В. Б. Шкловского о фабуле как материале и сюжете как нарративном и стилистическом и, в конечном счете, смысловом преобразовании фабулы при помощи системы поэтических приемов [Шкловский, 1929. С. 76–77].

Добавим к этому, что художественная фотография, как никакое другое искусство, формирует себя на острие перехода материала в форму, а формы в смысл. Фабульность фотографии ставит в ее центр естественные объекты как таковые и естественные отношения между этими объектами, в том числе событийные отношения. Сюжетность фотографии преодолевает ее изначальную естественную объектность и выводит фотографию на уровень собственно формы объектов и формальных отношений между формами объектов, в известной мере отчуждая форму от самих объектов. Фотографический сюжет – это форма форм. Поэтому предметом анализа сюжета в фотографии выступают не сами изображенные объекты и естественные отношения между ними, а аспекты формального строения их отражения на фотографии, такие как линия, собственно форма, геометрическая ориентация, свет и тени, аспекты рамочного оформления и сам формат фотографии. Сочетание фабульного объектного вектора и сюжетного формального вектора приводит к образованию специфического феномена фотографического образа. Смысловой динамический потенциал этого образа составляет конструктивное противоречие реальности объекта и внереальности его формы [Силантьев, 2017].

В плане прагматики фотографии В. Стигнеев формулирует понятие «номинального автора» снимка, означающее, что «данный снимок механически изготовил такой-то человек» [1987б. С. 22], и констатирует удручающе высокий уровень «безымянности в публикациях фотоснимков» [Там же. С. 23]. В отличие, например, от литературной практики социальная оценка искусства фотографии довольно низка. К фотографии относятся как к расхожему материалу для иллюстраций всего чего угодно, и в первую очередь текста, не понимая ее самоценности и, соответственно, авторского права на уникальный снимок.

В целом, утверждает В. Стигнеев, «снимок рождается в ситуации, когда между предметом и его изображением стоит автор. Если он вносит в кадр свое отношение к материалу действительности, свою точку зрения, то он одухотворяет документально изображенный на снимке мир и создает условия для его образного постижения. Посредником в общении зрителя

с реальностью, отображенной на фотографии, становится авторское начало, выраженное и закрепленное в кадре» [Стигнеев, 1987б. С. 22].

Большой интерес вызывает и другой материал В. Стигнеева, посвященный проблеме соотношения фотографии и живописи. В наше время искусствоведы уже не сомневаются в оригинальной творческой природе фотографии как искусства и рассматривают, как пишет автор статьи, «живопись и фотографию как части единой визуальной культуры, выражающей коллективный человеческий опыт» [1987а. С. 23]. При этом подчеркивается оригинальный характер поэтики и эстетики фотографии, которая, начиная с 1920-х гг., обращается к «четкой передаче фактуры поверхностей и “приближению” объекта к зрителю» [Там же]. Более того, во второй половине XX столетия уже фотография становится источником художественного опыта и образных решений для живописи в рамках течения так называемого фотореализма.

Эстетическую функцию самого материального субстрата фотографии раскрывает при помощи понятия «автоматизма» А. Раппопорт [1987]. Если художник волен создавать художественный образ «от нуля», от состояния чистого холста, постепенно и поэтически целесообразно разрабатывая его при помощи присущих живописи художественно-материальных средств, то фотограф изначально ограничен данным ему извне срезом действительности, как правило, избыточным, переполняющим и творческую задачу, и искомый художественный образ работы. Проще говоря, художнику необходимо добавлять штрихи и детали, а фотограф вынужден избегать лишних деталей при проектировании снимка. По мысли А. Раппопорта, «все усилия фотографа направлены на преодоление автоматизма, и даже самая случайность снимка становится намеренной» [Там же. С. 23].

Чрезвычайно интересны идеи автора об эстетической функции самой материальной фактуры фотографии. «Фотография превратила видимый образ мира в некую *фактуру его поверхности*. Мир, претворенный опытом фотографии... предстает перед нами как пленка, как поверхность» [Там же. С. 24]. Это эстетически нагруженное свойство фотографии становится востребованным и для других искусств, в первую очередь изобразительного ряда: «Эпоха Ренессанса была апогеем пространственного, трехмерного видения мира. Возможно, в наше время рождается новый «поверхностный» образ мира, принципиально отличный от доренессансных образов, вбирающий в себя всю пространственность перспективы, все виды оптических иллюзий позднейшего развития изобразительного искусства» [Там же].

Н. Хренов в 3-м номере журнала за 1987 г. рассматривает понятие времени в изображении. Автор подчеркивает значимость категории настоящего времени для современной культуры, в отличие от предшествующих эпох, ориентированных на восприятие и осмысление категорий прошедшего и будущего времени. В этой связи принципиально важными становятся

технология и искусство фотографии, призванной задержать длящийся момент настоящего и удержать его в памяти человечества. В коммуникативный резонанс с поэтикой и эстетикой настоящего момента входит появление и бурное развитие средств массовой информации. «По мере высвобождения настоящего времени от средневековых недифференцированных представлений о времени все больше выявлялась потребность в периодических изданиях, хронике, обзоре событий» [Хренов, 1987. С. 25].

«Фотография плюс текст». Так озаглавил рецензию на выставку Вадима Гущина В. Спасский [Спасский, 1991]. Рецензия иллюстрирована работами с выставки: на стендах в равной мере взаимодействия представлены фотоснимки и тексты, расширяющие тематическое и смысловое поле изображений. Сочетание изображения и текста является характерной постмодернистской стратегией современной фотографии, и прежде всего направления социального репортажа. Видным представителем этого направления в современной отечественной фотографической практике является С. Я. Максимишин, развивающий концепцию так называемой фотоистории.

Фотография постмодерна в целом выходит за рамки своей природы и увязывает себя с текстом. Тем самым от поэтики визуального образа постмодернистская фотография переходит к риторике вербального концепта и становится несамостоятельной вне его декларированного поля. Как следствие, стирается отчетливая модернистская грань между документальной и художественной фотографией. Репортажная фотография как таковая становится метадокументальной и парадокumentальной, и поэтому же она не нуждается в своем антагонисте – фотографии художественной. Поэтому же для фотографии постмодерна становится релевантной проблема соотношения нарративного и анарративного начала, а также внесенного в орбиту фотографического образа внешнего высказывания, названия, комментария. Текст становится необходим фотографиям, поскольку он ее верифицирует. Именно поэтому в жанрах социального репортажа так популярна упоминавшаяся выше концепция фотоистории. По существу, это цикл фотографий, объединенных общей темой и общим событийно-процессуальным началом и сопровождаемый более или менее развернутым вербальным текстом, актуализирующим ряд фотографических образов. Поданные автором в рамках определенной точки зрения, заданной в большей мере сопутствующим текстом, фотографии такого цикла «рассказывают», «повествуют», становятся некоторым аналогом вербального нарратива [Силантьев, 2017].

Журнал «Советское фото» на излете своей более чем полувековой истории обратился к анализу постмодернистских тенденций в фотографии, что свидетельствует о его современности и теоретической адекватности эпохе.

Завершает наш обзор статья Михаила Ямпольского «Знак-индекс и смысловая структура изображения», опубликованная в номере 7 за 1990 г. [Ямпольский, 1990].

Вопреки устоявшемуся мнению об иконичности знаковой стороны фотографии, М. Ямпольский подчеркивает ее индексальный характер. По мысли автора, «всякая техническая регистрация физического явления (света, звука) включает в себя компонент индексальности» [Там же. С. 12]. Так, например, «след на пластинке является знаком-индексом <...> акустического явления. Именно в силу своей индексальности он может обеспечить повторное воспроизведение зарегистрированного звука» [Там же]. В фотографии «индексальное как бы включено в иконический слой. Светочувствительная эмульсия несет на себе следы прямого воздействия световых лучей, но эти следы складываются в аналогон, то есть в подобие объектов» [Там же].

Если принципиально не различать знак и симптом, как, очевидно, это делает М. Ямпольский, то его концепцию можно принять в качестве семиотически непротиворечивой. Если же симптом как прямой результат физического, химического и иного природного воздействия отличать от собственно знака как осознанного соотнесения планов означаемого и означающего, то выделение аспекта индексальности фотографического изображения становится спорным.

Однако не будем углубляться в дискуссию и отметим одно интересное следствие, вытекающее из посылок автора.

«Фотоизображение, – по мысли автора, – способно также производить условные аналоги индексов. К их числу, например, относится взгляд в камеру. Индексальность такого взгляда связана с тем, что фотографируемый человек как бы указывает на камеру, тем самым акцентируя момент производства снимка. Этот указующий взгляд, отпечатываясь на снимке, превращается в индекс» [Там же]. Этот индекс способен обретать экзистенциальные значения окончательного итога жизни и смерти, о чем также пишет автор статьи: «...связь фотографии со смертью отчасти объясняется особой индексальностью снимка, в частности нормализацией взгляда в камеру, подчеркивающего момент фотографирования («настоящее время»), всегда парадоксального для чтения из будущего» [Там же].

Подчеркнем в целом уникальный характер журнала «Советское фото» в плане распространения и популяризации научного знания в области теории и эстетики фотографии и общего искусствознания. Даже наш краткий обзор показывает широту и разнообразие тематики и проблематики журнала: это и общие проблемы эстетики и поэтики художественного творчества, и специальные вопросы авторства и поэтики художественных средств в фотографии, и типология фотографии с точки зрения ее задач в репортаже, портрете и других жанрах и направлениях, а также с точки зрения ее отношения к живописи, это и дискуссионные темы эстетической

функции материала фотографии и ее семиотической природы. При этом мы не затрагивали других, не менее важных аспектов журнала, таких как история фотографии и ознакомление читателей с ведущими направлениями фотографического творчества. В итоге можно заключить, что издание долгие годы выступало форпостом свободного фотографического мышления и явилось одним из факторов развития уникальных отечественных школ фотографии.

#### Список литературы

- Михалкович В. Проблемы творчества // Советское фото. 1987а. № 7. С. 22–23.
- Михалкович В. Проблемы творчества (окончание) // Советское фото. 1987б. № 8. С. 19–20.
- Мойсинович А. М. Журнал «Фотографические новости» и выставка 1912 г. в Санкт-Петербурге // Вестник ЯрГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2017. № 1 (39). С. 10–16.
- Раппопорт А. Фотографичность и автоматизм // Советское фото. 1987. № 6. С. 23–24.
- Силантьев И. В. Сюжет в фотографии модерна // Критика и семиотика. 2017. № 1. С. 279–289.
- Спасский В. Фотография плюс текст // Советское фото. 1991. № 4. С. 21–22.
- Стигнеев В. Живопись и фотография // Советское фото. 1987а. № 2. С. 22–23.
- Стигнеев В. Авторское начало // Советское фото. 1987б. № 9. С. 22–23.
- Чистякова В. О. Любительская фотография как объект микроисторического анализа // Исторический журнал: научные исследования. 2014. № 6 (24). С. 625–634.
- Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929.
- Хренов Н. Понятие «время» в изображении // Советское фото. 1987. № 3. С. 25–26.
- Ямпольский М. Знак-индекс и смысловая структура изображения // Советское фото. 1990. № 7. С. 12–13.

#### Article metadata

*Title:* Theory of Arts as a Popular Science Topic in the “Soviet Photo” Magazine

*Author:* I. V. Silantev

*Author's e-mail:* silantev@philology.nsc.ru

*Author's affiliation:* Institute of Philology SB RAS

*Abstract.* The magazine “Soviet Photo” was the most popular periodical devoted to photography and photographic technology. The magazine was intended, first of all, for Soviet amateur photographers, but at the same time it was of



interest to professional photographers, journalists, photo reporters, as it published their works and various technical information. A significant component of the magazine throughout the entire period of its existence were popular science publications. For the popularization of scientific and technical knowledge in the field of physics and chemistry of the formation of photographic images, in the field of photographic technologies, the magazine was almost an ideal platform, being turned to the widest masses of photographic enthusiasts. Of particular interest is the final stage of the magazine's life, a kind of "perestroika" and "post-perestroika", the period of maximum emancipation of practically the former Soviet magazine. At this time, the leading scientific-popular topic of his becomes humanitarian – the general theory of images, aesthetics and the theory of photography.

*Key terms:* popular science literature, "Soviet Photo" magazine, theory of arts.

*Reference literature (in transliteration):*

Chistyakova V. O. Ljubitel'skaja fotografija kak objekt mikroistoricheskogo analiza. *Istoricheskij zhurnal: nauchnye issledovaniya*, 2014, no. 6 (24), p. 625–634. (in Russ.)

Khrenov N. Ponjatie "vremya" v izobrazhenii. *Sovetskoe foto*, 1987, no. 3, p. 25–26. (in Russ.)

Mihalkovich V. Problemy tvorchestva (okonchanie). *Sovetskoe foto*, 1987b, no. 8, p. 19–20. (in Russ.)

Mihalkovich V. Problemy tvorchestva. *Sovetskoe foto*, 1987a, no. 7, p. 22–23. (in Russ.)

Mojsinovich A. M. Zhurnal «Fotograficheskie novosti» i vystavka 1912 g. v Sankt-Peterburge. *Vestnik YarSU. Series: Humanity Sciences*, 2017, no. 1 (39), p. 10–16. (in Russ.)

Rappoport A. Fotografichnost' i avtomatizm. *Sovetskoe foto*, 1987, no. 6, p. 23–24. (in Russ.)

Shklovsky V. B. O teorii prozy. Moscow, 1929. (in Russ.)

Silantev I. V. The Plot in the Photography of Modernity. *Critique & Semiotics*, 2017, no. 1, p. 279–289. (in Russ.)

Spassky V. Fotografija plus tekst. *Sovetskoe foto*, 1991, no. 4, p. 21–22. (in Russ.)

Stigineev V. Avtorskoe nachalo. *Sovetskoe foto*, 1987b, no. 9, p. 22–23. (in Russ.)

Stigineev V. Zhivopis' i fotografiya. *Sovetskoe foto*, 1987a, no. 2, p. 22–23. (in Russ.)

Yampolsky M. Znak-indeks i smyslovaya struktura izobrazheniya. *Sovetskoe foto*, 1990, no. 7, p. 12–13. (in Russ.)