

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗНОСТИ В ПРИБАЛТИЙСКОЙ ФОТОГРАФИИ 1960-х гг.: ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ И ФОТОКЛУБНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Е. И. ВИКУЛИНА¹⁾

¹⁾Российский государственный гуманитарный университет,
Миусская пл., 6, 125993, ГСП-3, г. Москва, Россия

Рассматривается развитие в 1950–60-х гг. прибалтийской фотографии, которая в это время становится заметным явлением в среде профессионалов и любителей. Исследуется генезис визуальных образов, их трансформация на протяжении оттепельных лет, анализируются факторы, повлиявшие на стилистические предпочтения и тематический выбор прибалтийских авторов, в том числе и на распространение в эти годы эротических снимков. На примере прибалтийской фотографии хорошо прослеживается, каким образом происходила трансляция западных образов, как они встраивались в местную традицию, ставшую, в свою очередь, «агентом влияния» для фотолюбителей Советской страны. Отдельно рассматривается система печатной цензуры, которая была более многосложной, чем это часто представляется, и варьировалась от издания к изданию.

Ключевые слова: оттепель; фотография; тело; ню; цензура; периодика; Прибалтика.

TRANSFORMATION OF IMAGERY IN THE BALTIC PHOTOGRAPHY OF THE 1960s: PERIODIC PRINTING AND PHOTO CLUB MOVEMENT

E. I. VIKULINA^a

^aRussian State University for the Humanities,
6 Miusskaya Square, Moscow 125993, GSP-3, Russia

The article explores the development of the Baltic photography in the 1950s and 1960s, when it became a noticeable phenomenon among professionals and amateurs. This text analyzes the genesis of visual images, their transformation over the thaw years, as well as factors that influenced the stylistic preferences and thematic choice of Baltic authors, including the distribution of erotic images during these years. On the example of Baltic photography we can clearly see how the Western images were broadcasted, how they were embedded in the local tradition, which, in turn, became an «agent of influence» for Soviet amateur photographers. Separate attention is given to the system of printed censorship, which is considered here to be more complex than it is often regarded, with different policies of censorship applied to different editions.

Keywords: thaw; photography; body; nude; censorship; periodicals; Baltic States.

Образец цитирования:

Викулина ЕИ. Трансформация образности в прибалтийской фотографии 1960-х гг.: периодическая печать и фото-клубное движение. *Человек в социокультурном измерении*. 2020;1:42–49.

For citation:

Vikulina EI. Transformation of imagery in the Baltic photography of the 1960s: periodic printing and photo club movement. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2020;1:42–49. Russian.

Автор:

Екатерина Игоревна Викулина — кандидат культурологии; доцент кафедры социокультурных практик и коммуникации факультета культурологии.

Author:

Ekaterina I. Vikulina, PhD (cultural studies); associate professor at the department of socio-cultural practices and communications, faculty of cultural studies.
ekaterina.vikulina@gmail.com

Введение

В период оттепели прибалтийская фотография претерпевает существенные изменения. Этот отрезок стал началом тех тенденций, которые к концу 1960-х гг. оформляются в национальные фотошколы.

Во-первых, в это время возникают многочисленные организации, объединяющие фотографов, появляются студии и фотоклубы. Во-вторых, 1960-е гг. отличаются большой выставочной активностью. Многие прибалтийские мастера участвуют в зарубежных экспозициях, представляя советскую фотографию. Наконец, именно они первыми в Советском Союзе удостоиваются почетных званий Международной федерации фотографического искусства (*Fédération Internationale de l'Art Photographique*, FIAP). Признание за рубежом подтверждает актуальность прибалтийских работ и адекватность их фотографическим процессам на Западе.

История успеха действительно впечатляет. Так, в 1962 г. был основан фотоклуб «Рига», а уже через 3 года латвийский фотограф Г. Бинде получил золотую медаль на всемирной выставке в Аргентине за снимок «Портрет режиссера Эдуарда Смильгиса». В одном только 1967 г. Г. Бинде участвовал в 40 экспозициях и завоевал 15 наград, среди них Гран-при в Бельгии за работу «Акт», золотые медали в США и СССР. Известность пришла не только к Г. Бинде: более 20 латвийских фотографов ежегодно участвовали в важных международных выставках. Признание приходит и с другой стороны, из Москвы, где журнал «Советское фото» часто обращается к снимкам из Эстонии, Латвии и Литвы.

В связи с высокой оценкой прибалтийских фотографов на Западе и их влиянием в фотолюбительской среде Советского Союза представляется важным рассмотреть данный феномен более пристально: выяснить, насколько он был самостоятельным, чем инспирирован, каковы его стилистические черты и цензурные рамки, определявшие круг возможных репрезентаций. Отдельная задача этой статьи – исследование эротической фотографии в СССР, которая стала заметным явлением в Латвии и Литве во второй половине 1960-х гг., изучение ее культурного «провенанса», визуального канона и степени распространенности.

Прибалтийская фотография оттепели в контексте журнальной периодики

В 1950-х гг. еще сложно говорить о самобытности прибалтийской фотографии. Снимки в местной журнальной периодике во многом подражают визуальному ряду журналов «Советское фото» и «Огонёк», схожесть наблюдается и в тематике (люди труда, космонавты, ученые, медики, дети, чернокожие). Большое количество работ и вовсе перепечатываются из названных общесоюзных изданий. Все это говорит о заимствовании сюжетов и приемов из советского мейнстрима.

Альбомы фотографий начала 1960-х гг. также не представляют творчество отдельных авторов, а описывают красоту природы и трудовую жизнь республик [1]. Характерно, что сама идея фотографии как искусства была впервые озвучена после войны, в 1957 г., и пришла в Прибалтику как инициатива из Москвы в связи с организацией Всесоюзной выставки фотографии. Следствием этого становится первая выставка фотоискусства в Риге, завоевавшая признание зрителей и давшая импульс для дальнейшего развития латвийской фотографии.

Уже к середине 1950-х гг. в латвийских общественно-политических журналах периодически встречаются снимки, выделяющиеся своим визуальным решением и лирическим настроением. Внимание к человеческим чувствам, деталям повседневной жизни – черты, характерные для оттепели в целом. К рубежу десятилетий в журналах «Zvaigzne» («Звезда») и «Liesma» («Пламя») появляются рубрики фотоконкурсов. Издания публикуют снимки на отвлеченные сюжеты, фотоэтюды. Например, в сделанной Ж. Легздиньшем фотографии влюбленных на мосту смену парадигмы выдает не только нестандартность композиции (герои расположены не по центру), но и характерная подпись: «Как вы думаете, куда ведет этот мост? Спросим об этом у молодых, и они нам ответят: на остров любви в Валмиере»¹ (перевод наш. – Е. В.).

Для жанровых снимков других латвийских фотографов, таких как Ю. Куприянов, Я. Тихонов, Ю. Пойшс, У. Сална, также типично преодоление традиционной композиционной схемы, лаконичность ее решения. В их портретах акцентируется личностное начало, непосредственность в позировании. Постепенно приемы, характерные для фотоискусства, попадают в периодические издания, в то время как художественная фотография берет на вооружение репортажные техники.

В целом визуальный ряд латвийских журналов конца 1950-х – начала 1960-х гг. вполне вписывается в парадигму ранней оттепели. Неслучайно снимки латвийских фотографов появляются на обложках всесоюзного журнала «Советское фото» уже в 1958 г. Издание положительно отзывалось о творчестве рижанина Ф. Израэльсона и его земляков. А в 1963 г. выходит большой материал с работами Ж. Граубицы,

¹См.: Zvaigzne. 1956. Nr. 14 (задняя сторона обложки).

Я. Тихонова, Ф. Израэльсона (Латвия), Г. Вайдлы, О. Виханди, В. Горбунова (Эстония), А. Суткуса, Л. Руйкаса (Литва). Реакция автора статьи С. Фридлянда на эти работы неоднозначна. Несмотря на комплименты в адрес отдельных снимков, он недоумевает по поводу фотозарисовок детей, которые сделали будущий классик литовской фотографии А. Суткус и прославившийся впоследствии как кинорежиссер Г. Франк: «Эти работы, построенные на поверхностных, случайных наблюдениях, не способны принести зрителю не только эстетического удовлетворения, но и точной информации о жизни нашей детворы. Обидная растрата вкуса и умения, которые несомненно присущи авторам» [2]. Также достается фотографиям, экспериментирующим с формой и изощренными техниками печати.

Но в 1964 г. снимки А. Суткуса «На празднике песни», «В дюнах Неринги» награждаются на выставке «Семилетка в действии», и журнал уже хвалит его работы, отмечая при этом, что произведения латвийских авторов выделяются разнообразием содержания и формы, технической безукоризненностью исполнения. Положительные отзывы получают и эстонские фотографы, экспериментирующие с формой. Им же был посвящен отдельный материал в мартовском номере этого же года.

Во второй половине 1960-х гг. динамика публикаций усиливается, что можно объяснить тем, что тенденции прибалтийской фотографии становятся более заметными, приобретают ярко выраженные стилевые признаки. В свою очередь, постепенно меняется и визуальное наполнение журнала: советские фотолюбители и профессиональные репортеры все чаще прибегают к нестандартным композиционным схемам, лаконичным решениям, характерным для поздней оттепели.

В 1968 г. «Советское фото» отмечает в прибалтийских работах интеллектуальную углубленность и психологичность. «Здесь фотография говорит языком эпоса», – писал журнал в рецензии на альбом «Литовская фотография» [3, с. 17]. Размышляя над вопросом о том, должна фотография быть «фиксатором определенных моментов» или «стремиться к изобразительному совершенству», рецензент Н. Танаев приходит к выводу, что литовцы избирают второй путь: «Факт, преломленный сквозь творческое восприятие автора, перестает быть просто фактом, а поднимается до обобщения, и фотография становится в полном смысле слова произведением искусства» [3, с. 17].

Журнал выделяет работы литовских фотохудожников Р. Дихавичюса, Р. Малецкаса и в особенности А. Суткуса. Латвийские фотографы Ф. Израэльсон, В. Гайлис, Я. Крейцберг, Я. Тихонов также получают высокую оценку.

Тем не менее выбранные редакцией снимки прибалтийских авторов вряд ли можно назвать характерными для них. Самые известные на сегодня работы А. Суткуса и Г. Бинде остались без внимания. Публиковались фотографии, интересные с точки зрения технического исполнения, графически выразительные, но нейтральные по своей тематике. Предпочтение отдавалось лирическим композициям.

В 1968 г. в Риге открывается первая фотовыставка прибалтийских республик «Янтарный край». Эта экспозиция, как пишет журнал, впервые наглядно и четко обозначила тенденции прибалтийской фотографии: «Авторы, как правило, не конкретизируют ситуацию, не подчеркивают действия, обходясь только намеком, предоставляя простор ассоциациям, призывая к духовному участию. Самостоятельна ли подобная творческая концепция? Очевидно, во многом она близка – если не следует – духовным и эстетическим исканиям современной кинематографии. И подобная, говоря условно, кинематографическая точка зрения существенно воздействовала не только на мироощущение, но и на изобразительную манеру прибалтийских фотомастеров. Этим, вероятно, и объясняется то обстоятельство, что репортажные работы на данной выставке, к сожалению, почти не были заметны и не определяли ведущего ее направления. Большинство снимков представляли великолепно срежиссированные мизансцены, в некоторых случаях напоминающие так называемые стоп-кадры в киноленте» [4, с. 12]. Кинематографическое происхождение визуальных образов подтверждается также свидетельствами самих фотографов, часто находивших вдохновение в фильмах местного и зарубежного производства. Оригинально продуманная композиция кинокадра могла послужить образцом для художественной фотографии.

Сквозь железный занавес: эротическая фотография в СССР

Помимо кинематографа, стилистическое воздействие на прибалтийских авторов оказывали заграничные фотовыставки, иностранные журналы, а также попадавшие в печать снимки западных коллег. Так, «Советское фото» публикует обзоры зарубежных выставок и, хотя приоритет остается за работами представителей стран социалистического лагеря, на страницы издания проникает информация и о западных фотохудожниках. Знакомство советских зрителей с творчеством таких мастеров, как А. Картье-Брессон, Р. Аведон, Й. Судек, Р. Дуано, воспитывало массовый вкус и, в свою очередь, служило ориентиром для местных фотографов.

В связи с возрастающим интересом к фотографическим процессам за рубежом журнал «Советское фото» все чаще обращался к работам фотохудожников из Чехословакии, Венгрии, Польши, Югославии, рассказывал на своих страницах о крупнейших специализированных изданиях социалистических стран. Была также доступна альбомная продукция. Стоит отметить, что страны социалистического лагеря пользовались большей свободой. Например, чехословацкое издательство «Odeon» выпускало альбомы классиков фотографии.

Национальная периодика также знакомила читателей с зарубежными мастерами. Например, в латвийском журнале «Māksla» («Искусство»), издававшемся с 1959 г., публиковались работы местных и зарубежных фотохудожников. Первая статья о фотографии в 1963 г. представляла снимки латвийских авторов, уже известных по журналу «Советское фото» [5]. Материал И. Страутманиса утверждал фотографию в качестве искусства, обсуждал ее художественные критерии. Количество таких публикаций увеличивалось с каждым годом, что говорит о возрастающем интересе к этой сфере.

В первой половине 1960-х гг. меняется вектор прибалтийской фотографии в связи с ее переориентацией на Запад. Большую роль в этом сыграла иностранная фотопериодика, в достаточном количестве поступавшая в Советский Союз. Доступ к ней фактически не был ограничен. Западные журналы имелись в библиотеках, многие фотографические издания распространялись по подписке. Особую популярность приобрел чехословацкий журнал «Revue Fotografie», выпускавшийся на русском языке с 1959 г., а также издания «Польское фото» и «Българско фото». Меньшее влияние из-за языкового барьера оказывали немецкие журналы.

Зарубежная печать была основным источником информации об актуальных тенденциях современной фотографии. Тем не менее далеко не все иностранные веяния приходились по вкусу советским фотолюбителям. Например, чехословацкий журнал нередко печатал так называемую абстрактную фотографию, которой в Латвии не особо увлекались. Зато большой интерес вызывали «акты», т. е. работа с обнаженной натурой.

Со второй половины 1960-х гг. в Латвии проходило большое количество международных фотовыставок, также оказавших влияние на развитие изобразительного языка. Среди них нужно упомянуть выставку «Интерпресс-фото» (1966), показанную в том числе и в Риге и получившую широкое признание общественности. На экспозиции среди прочих были представлены снимки в жанре ню. В альбоме выставки мы видим обнаженную французскую актрису за кулисами [6, с. 146] и даже «нашу» девушку без одежды на фоне берез (слегка не в фокусе, чтобы избежать излишней детализации) [6, с. 86].

Безусловно, эротическая фотография оказывала влияние на местных авторов, перенимавших визуальный опыт зарубежных коллег. В Чехословакии, где ню не было под запретом, подобного рода снимки встречались в альбомах не только всемирно известных мастеров, но и местных фотохудожников. Так, в 1959 г. в Праге на трех языках (немецком, английском и французском) выходит альбом «Light and Shadow» [7], дублирующий название одного из вошедших в него «актов». Интересно, что, помимо эротического воспевания женского тела, здесь также представлен вуайеристский сюжет в документальной фотографии: мужчины через щель в заборе подглядывают за женщинами, загорающими на нудистском пляже. Но в принципе фотографы стремились избегать при съемке женского тела «ненаигранных естественных кадров». Эстетика «акта» предполагала тщательную предварительную подготовку.

В журнале «Фотография», издававшемся в Чехословакии с 1959 г. на русском языке и распространявшемся в СССР по подписке и через киоски печати, снимки эротического характера публиковались в большом количестве уже на рубеже 1950–60-х гг. Главный редактор журнала вспоминал об этом в статье, посвященной 10-летию юбилею издания: «В первом номере появляются две отличные фотографии обнаженных натур; подобные фотографии мы стараемся печатать регулярно. Мы пришли к заключению, – которое, может быть, не так уж далеко от жизненной правды, – что большинство фотографирующих, при этом не только мужчин, издавна пробовали, пробуют и всегда будут пробовать себя в фотографии обнаженной натуры, но результаты их попыток мало когда достигают такого уровня, чтобы фотография могла увидеть свет. <...> В связи с этим стоит сказать и о том, что нам часто приходилось встречаться с мнением, что у нас “запрещено” печатать фотографии обнаженных натур. Но эти фотографии мы печатаем уже в течение нескольких лет и до сих пор ни разу не столкнулись с подобным запрещением. По-видимому, здесь все дело в определенной доле решительности или в способности правильно выбрать снимки и уметь их защитить» [8, с. 5].

Чехословацкий журнал имел большое влияние на советских авторов. Как признавались Г. Бинде, Э. Спурис, И. Апкалнс и другие латвийские фотографы, работавшие в это время, в данном издании освещалось именно то, о чем они думали и что искали. Таким образом, изобразительная традиция «актов», прославившая прибалтийскую школу на весь Советский Союз, формировалась под воздействием западных стран, в том числе и социалистических.

Обнаженная натура в прибалтийской фотографии появляется примерно в начале 1960-х гг. В 1963 г. в Латвии Г. Бинде делает снимок нагой девушки, молитвенно сложившей руки. В Литве А. Мацияускас запечатлевает любовное объятие мужчины и женщины, при этом в кадре виден пенис. С 1965 г. в жанре ню работает Р. Дихавичюс. К 1968 г. это становится общей тенденцией «неофициальной» фотографии. На снимках З. Дзивидзинска представлены обнаженная пара², раздетая девушка в латвийских полях, детские ноги и гениталии³. Эротические снимки в это время присутствуют также в творчестве Я. Глейздса, С. Квиесите, Г. Янайтиса. Безусловно, далеко не все эти работы печатались в каталогах или выставлялись. Однако уже в 1971 г. в первом альбоме, представляющем фотоискусство Советской Латвии, среди снимков, посвященных трудовым будням республики, присутствуют «акты» Я. Глейздса и Г. Бинде, сделанные еще в 1960-х гг. [9].

В. Йиру, редактор чехословацкого журнала «Фотография», стал составителем альбома советской фотографии, выпущенного в 1972 г. издательством «Odeon» [10]. Помимо произведений военных лет, здесь представлены снимки обнаженных женских тел: «В сауне» А. Добровольского, «Модель» Я. Крейцберга, «Торс» В. Барнева, «Море» Г. Бинде, «Лето» Р. Дихавичюса. И хотя даты этих фотографий в альбоме не указаны, многие из них были сделаны авторами еще в предыдущую декаду.

Тем не менее 10 лет назад в альбоме «Фотоискусство СССР» (1962) [11], представляющем творчество фотохудожников с 1920-х гг. до современности, была исключена не только эротическая, но и пикториальная фотография и весь конструктивистский опыт. Здесь нет ни одной работы А. Родченко, но зато присутствуют портреты Ленина М. Наппельбаума и П. Оцуца, а также полный набор оттепельных штампов: Хрущев с космонавтами, люди труда, аквалангисты, фестиваль молодежи и студентов, чернокожие в Советском Союзе.

Право «обнажать» советских женщин на страницах прессы появляется не сразу, а только во второй половине 1960-х гг. и чаще всего обуславливается художественными рамками публикуемых снимков. Эротическая фотография, столь популярная в эти годы в любительской среде, фактически отсутствует в журнале «Советское фото». Запрет на обнаженное тело в этом издании нарушается только в отношении «этнических» женщин, находящихся за пределами СССР. Лишь после хрущевского периода появляются снимки в жанре ню с девушками «европейского» типа. Так, в очерке «Современные тенденции французской фотографии» был опубликован «Акт» Ж.-Л. Мишеля, который здесь охарактеризован как «великий певец женщины» [12, с. 20]. Фотография, впрочем, вполне целомудренна: модель закрыла себя от объектива руками и ногами. Изредка цензура журнала допускала к печати снимки, где была оголена часть тела, как, например, спина девушки в работе Р. Дихавичюса «У реки». В прибалтийских изданиях разрешалось больше «вольностей». В частности, в латвийском журнале «Māksla» в рецензии на выставку «Женщина» (Рига, 1968) публикуются сразу несколько работ в жанре ню [13]. В то же время в материале об этой экспозиции в журнале «Советское фото» выделены совершенно иные снимки – портреты, на которых женщина предстает в роли невесты, будущей матери, спортсменки [14]. Таким образом, мы видим, что рамки цензуры сильно варьировались в зависимости от типа издания (всесоюзный журнал, печатный орган национальной республики или страны социалистического лагеря, альбомная продукция или выставочный каталог), каждое из них по-разному определяло границы дозволенного.

Женское тело в работах фотолюбителей

Если крупный план лица апеллирует к человеческой индивидуальности, то крупный план тела предельно абстрагируется от нее. В работах фотолюбителей женская плоть в кадре напоминает природный ландшафт. Неслучайно фотографии в жанре ню часто снимали на фоне дюн, где окружающий пейзаж продолжался в рельефах тела, реализуя метафору природного начала. В связи с этим также важно учитывать сформировавшуюся после Первой мировой войны изобразительную традицию, где обнаженное тело, наряду с солнцем и водой, символизировало чистоту, невинность и красоту, ставшую воплощением национального возрождения, выраженного через доиндустриальные символы. В таком случае изображение женского тела – центрального сюжета прибалтийской фотографии 1960-х гг. – получает новые коннотации, связанные с национальным самосознанием.

Самый известный латвийский мастер, в чьем творчестве неизменно присутствовала тема ню, – Г. Бинде. В его произведениях модель чаще всего погружена в полумрак, освещены лишь некоторые части тела, позволяющие угадать общие очертания фигуры. Лицо при этом остается в тени, невидимым зрителю, который догадывается об определенном настроении человека исходя из языка его тела, жестов и поз. Тела на снимках Г. Бинде лишены своей физической конкретности, выступая из темного фона как

²См.: *Tifentāle A. Fotogrāfija kā māksla Latvijā = The photograph as art in Latvia, 1960–1969.* Rīga : Neputns, 2011. P. 122.

³См.: *Es neko neatceros. Fotogrāfijas = I don't remember a thing. Photographs, 1964–2005 / ed. by Z. Dzividzinska, A. Tifentāle.* Rīga : Adverts, 2007. P. 100–101.

острова световых пятен, зыбкость их контура создает впечатление миража. Подобные «натюрморты» из женского тела характерны и для других латвийских авторов, в частности Я. Глейздса, что позволяет говорить об определенной тенденции в «актах» латвийской фотографии. Подобную «недосказанность» можно объяснить цензурой, заставляющей избегать слишком откровенных снимков, но на самом деле она связана больше с поэтическими устремлениями самих фотохудожников. В этом фрагментировании можно увидеть ускользание тела, его мистифицирование и ореол загадочности. Тело как будто не обнажает себя до конца. «По-видимому, эротика существует лишь постольку, поскольку объект ускользает. И в этом ускользании он никогда до конца не может быть разоблачен. Окончательное разоблачение равно его умерщвлению, триумф, связанный с овладением, с проникновением в глубину, порнографичен» [15, с. 181].

На многочисленных «актах» фотолюбителей периода оттепели женское тело раздроблено, фрагментарно, эфемерно, теряет свои очертания. Лицо на снимках фактически отсутствует: либо оно погружено в тень, либо голова оказывается обрезанной при кадрировании. Ж. Бодрийяр пишет о том, что эротические модели и актеры порнофильмов не имеют лица, потому как оно неуместно: «Функциональная нагота стирает все прочее, остается одна зрелищность пола» [16, с. 77]. Представленное лишь частями, тело теряет свою цельность и самодостаточность⁴.

В 1960-х гг. к этой лаконичной формуле, воспевающей красоту женских форм, к их крупному плану — еще одному свидетельству повышенного интереса к телу — прибегали многие. В ранних работах литовца Р. Дихавичюса женское тело также часто представлено лишь своими частями: туловище напоминает скульптуру, античный торс, где голова и руки оказываются усеченными рамкой кадра. В своей статье «Кредо»⁵ Р. Дихавичюс обсуждает место обнаженного тела в собственных фотографиях и в искусстве вообще. Он пишет, что в искусстве нет красивых, уродливых или нейтральных предметов. По его словам, под одеждой мы все являемся нагими, но некоторые из нас скрывают больше шрамов, морщин и деформаций. Фотограф утверждает, что даже самое уродливое из человеческих существ может явить собой объект для творческой интерпретации, и в качестве примера приводит работы Д. Арбус. Согласно статье красота и уродство находятся в нейтральной зоне выбора художника, он может выбрать любое, не чувствуя себя виновным в предпочтении уродства. Сам Р. Дихавичюс выбирает идеальных, статных моделей, которых показывает на фоне природы, но его рассуждения о возможном изображении некрасивых, нестандартных, девиантных тел говорят о смене ценностных ориентаций. В целом обнаженное женское тело представлено в литовской фотографии более свободно по сравнению с латвийскими «актами». Безусловно, эти снимки не попадали на страницы советских журналов, которые читала вся страна, но были знакомы фотолюбителям благодаря выставкам, альбомам и местной периодике.

Фрагментированные женские тела, свернутые в эмбриональные позы, воспроизводили патриархатные взгляды, транслируя определенную традицию в репрезентации, сложившуюся в западном фотоискусстве. Прибалтийские мастера подражали стилистике подобных работ, распространенных и в социалистическом лагере. Например, в Братиславе в 1968 г. был выпущен альбом черно-белых «актов», снимков и рисунков, где женское тело представлено лишь частями, выступающими из тени или расчлененными при кадрировании, а также уподобляется ландшафту или природным дарам, например фруктам [18]. Такие снимки подчеркивают эфемерность, зыбкость женской натуры, в отличие от данного целиком реалистического изображения тела, которое зрителю легче усвоить. Тем не менее подобного рода объективация вступала в конфронтацию с официальным взглядом на советскую женщину, оспаривая ее идентичность как субъекта.

Заключение

Прибалтийская фотография 1960-х гг. — явление разнородное и многоплановое. Так, снимки латвийских авторов отличает большая графичность и опыты с соляризацией, тогда как работы их литовских коллег социальны, отображают деревню, ее самобытность, интерес к национальным характерам и часто носят репортажный характер. Снимки эстонских фотографов более статичны, стандартны в своем композиционном решении, традиционны в тематическом выборе (дети, цветы, животные и т. п.). Меж-

⁴Цельность тела, присутствующая в классическом искусстве, отвергается, тело рассыпается на части. Это отмечает и Ж. Липовецкий: «Художники обычно писали своих “Венер” таким образом, чтобы ими любовались издалека, как если бы они были помещены на сцену некоего театра. Подобный отстраненный подход заменило близкое рассматривание помещенных в фокус тел и лиц: крупным планом даны губы и веки, грудь и бедра — реклама разбивает женщину на отдельные фрагменты, создает образ красоты, подобной собираемой из разных частей головоломке. Нет больше тела как удовольствия для глаз, зато есть тело, вызывающее к усилиям по его исправлению, к эффективному воздействию на него и к его эстетической оптимизации» [17, с. 269–270].

⁵Цит. по: *Kezys A. Two masters of Lithuanian photography: Antanas Sutkus and Rimantas Dichavicius* [Electronic resource]. URL: www.thomas.edu/library/sutkus/exhibcat.htm (date of access: 23.06.2003).

ду тем можно подчеркнуть и некоторую общность тенденций, наличие объединяющих черт в работах мастеров трех республик. Они усматриваются в интересе к экспериментальным техникам (соляризация) и формальным поискам, в стремлении придать выразительность кадровому построению.

Феномен фотолюбительства имел определяющее значение для развития советской фотографии в эти годы. Он не ограничивался рамками фотоклубного движения, но влиял и на характер периодической печати. Граница между «официальной» и «неофициальной» фотографией оттепельного времени была проницаемой, многие авторы фигурировали и здесь и там, публикуясь во всесоюзных периодических изданиях и участвуя в международных конкурсах.

Если в начале оттепельного периода на прибалтийских фотографов воздействовала стилистика советских журналов, то к середине 1960-х гг. становится очевидным влияние западной фотографии, что отражалось как в композиционных решениях, так и в тематике работ, в распространении эротических снимков. Чувственность эпохи сместилась от романтических сюжетов с влюбленными парами к «актам», представлявшим обнаженное женское тело на любой зрительский вкус.

В печатной цензуре этого времени существовали двойные стандарты. Требования к журналам, издававшимся в СССР и странах социалистического лагеря, к альбомам, представлявшим советское фотоискусство, и к выставочным каталогам фотоклубов были неодинаковыми. В принципе формат выставки, альбома и каталога позволял гораздо большее, раздвигал рамки репрезентации тела.

На примере прибалтийских работ хорошо прослеживается, каким образом происходила трансляция образов западной фотографии, как она встраивалась в местную традицию, ставшую впоследствии «агентом влияния» для фотолюбителей всей страны. В конце 1960-х гг. многие советские авторы ориентировались на прибалтийскую фотографию, вдохновленную, в свою очередь, западными образцами. Таким образом, трансляция визуальных западных канонов происходила как напрямую – через журналы, альбомы, выставки, так и опосредованно – через творчество прибалтийских коллег, имевших вес в профессиональной среде.

Библиографические ссылки

1. Cielava S, redaktors. *Dzintarzeme Latvija*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība; 1960. 318 lpp.
2. Фридлянд С. Требование времени. *Советское фото*. 1963;7:9.
3. Танаев Н. Человек и красота мира: размышление об альбоме «Литовская фотография». *Советское фото*. 1968;5:17–19.
4. Козлов А. «Янтарный край». Первая фотовыставка прибалтийских республик. *Советское фото*. 1968;8:12.
5. Strautmanis I. Cilvēkam ar fotokameru. *Māksla*. 1963;4:13–17.
6. Бугаева М, Морозов С, составители. *Интерпресс-фото. Мир в фотографиях*. Москва: АПН; 1966; 208 с.
7. Hrbas M, Hak M, Lukas J, Prosek J, editors. *Light and Shadow*. Prague: Artia; 1959. 119 p.
8. Йиру В. Десятый год. *Фотография*. 1966;1:3–9.
9. Kreicbergs J, sastādīts. *Mākslas foto*. Rīga: Liesma; 1971. 79 lpp.
10. Jirů V. *Současná sovětská fotografie*. Praha: Odeon; 1972. 91 s.
11. *Фотоискусство СССР*. Москва: Искусство; 1962. 111 с.
12. Фаж Ж. Современные тенденции французской фотографии. *Советское фото*. 1968;3:16–20.
13. Binde I. Sieviete. Rīga. 1968. *Māksla*. 1968;2:49–52.
14. Образ женщины в фотоискусстве. *Советское фото*. 1968;7:16–17.
15. Петровская Е. *Непроявленное. Очерки по философии фотографии*. Москва: Ad Marginem; 2002. 208 с.
16. Бодрийяр Ж. *Соблазн*. Гараджа А, переводчик. Москва: Ad Marginem; 2000. 319 с.
17. Липовецкий Ж. *Третья женщина. Незыблемость и потрясение основ женственности*. Полторацкая НИ, переводчик. Санкт-Петербург: Алетей; 2003. 512 с.
18. Pilař Z, Řezáč J, prekladače. *Akty a akty. Fotografie a kresby*. Bratislava: Tatran; 1968. 125 s.

References

1. Cielava S, redaktors. *Dzintarzeme Latvija*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība; 1960. 318 lpp.
2. Fridlyand S. [Time requirement]. *Sovetskoe foto*. 1963;7:9. Russian.
3. Tanaev N. [Man and the beauty of the world: reflection on the album «Lithuanian photography»]. *Sovetskoe foto*. 1968;5:17–19. Russian.
4. Kozlov A. [«Amber region». The first photo exhibition of the Baltic republics]. *Sovetskoe foto*. 1968;8:12. Russian.
5. Strautmanis I. Cilvēkam ar fotokameru. *Māksla*. 1963;4:13–17.
6. Bugaeva M, Morozov S, compilers. *Interpress-photo. The world in pictures*. Moscow: The Novosti Press Agency; 1966. 208 p.
7. Hrbas M, Hak M, Lukas J, Prosek J, editors. *Light and Shadow*. Prague: Artia; 1959. 119 p.
8. Jiru V. [The tenth year]. *Fotografiya*. 1966;1:3–9. Russian.
9. Kreicbergs J, sastādīts. *Mākslas foto*. Rīga: Liesma; 1971. 79 lpp.
10. Jirů V. *Současná sovětská fotografie*. Praha: Odeon; 1972. 91 s.
11. *Fotoiskusstvo SSSR* [Photo art of the USSR]. Moscow: Iskustvo; 1962. 111 p. Russian.
12. Fazh Zh. [Current trends in French photograph]. *Sovetskoe foto*. 1968;3:16–20. Russian.

13. Binde I. Sieviete. Rīga. 1968. *Māksla*. 1968;2:49–52.
14. [The image of a woman in photoart]. *Sovetskoe foto*. 1968;7:16–17. Russian.
15. Petrovskaya E. *Neprovyavlennoe. Ocherki po filosofii fotografii* [Undeveloped. Essays on the philosophy of photography]. Moscow: Ad Marginem; 2002. 208 p. Russian.
16. Baudrillard J. *De la séduction*. Paris: Galilée; 1979. 248 p.
Russian edition: Baudrillard J. *Soblazn*. Garadzha A, translator. Moscow: Ad Marginem; 2000. 319 p.
17. Lipovetsky G. *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*. Paris: Gallimard; 1997. 336 p.
Russian edition: Lipovetsky G. *Tret'ya zhenshchina. Nezyblemost' i potryasenie osnov zhenstvennosti*. Poltoratskaya NI, translator. Saint Petersburg: Aleteiya; 2003. 512 p.
18. Pilař Z, Řezáč J, prekladače. *Akty a akty. Fotografie a kresby*. Bratislava: Tatran; 1968. 125 s.

Статья поступила в редколлегию 05.11.2019.

Received by editorial board 05.11.2019.