

УДК 7.036.1
ББК 85.163(2)6

А.А. ЛОГИНОВ

ПОИСК УНИВЕРСАЛЬНОГО ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА В СОВЕТСКОЙ ФОТОГРАФИИ 1930-Х ГОДОВ

Статья посвящена выявлению ключевых предпосылок, ставших причиной формирования фотографии социалистического реализма, а также обозначению принципиальных новаций, ставших следствием применения метода социалистического реализма в фотографической среде. Особое внимание уделяется рассмотрению ситуации столкновения различных визуальных концепций и причин отказа от них в пользу единого визуального метода.

Ключевые слова: фотография, социалистический реализм, универсальный метод, формирование, дискурс, визуальная культура.

История советской фотографии 1930-х годов представляет исследователю богатый материал для изучения глобальных процессов, которые начались на рубеже новой и новейшей истории и оказали прямое воздействие на формирование облика современного мира. В этой связи следует остановиться на том, каким образом фотография, занимавшая в XIX веке узкую нишу высокотехнологического курьеза, преобразилась в одно из первых техногенных СМИ. В этом процессе, бесспорно центральном для понимания роли фотографии в истории человечества, имел место радикальный концептуальный скачок, проследить который возможно на материале теоретических исследований советской фотографии. В данном случае имеется в виду феномен, ставший объектом интереса множества научных дисциплин, а именно — оформление и становление концепции социалистического реализма.

Чтобы понять огромную роль этого крупномасштабного творческого проекта, а также иметь возможность по праву оценить его общекультурное воздействие на современную эпоху, прежде всего нужно рассмотреть специфику культурной жизни 1930-х годов, связанную с одновременным существованием разнородных по своей модальности творческих подходов и попыткой искусственной унификации жизни общества со стороны государства¹. К моменту активизации тенденции в сторону глобальной унификации внутри социалистического государства в области визуальной культуры фотографии существовало несколько ключевых концепций, иллюстрировавших смысл и цели фотографического творчества.

Хронологически и концептуально более архаичные представления о фотографии как о техническом медиуме продолжали существовать наряду с уже отживающими свой век дореволюционными пикториальными идеалами [1, с. 13]. Последние в свою очередь подвергались критике со стороны двух радикальных репортажных направ-

лений в лице группы «Октябрь» [2, с. 150] и группы РОПФ (Российское объединение пролетарских фоторепортеров) [3, с. 14—15].

В то же время за годы НЭПа были выявлены значительные ограничения в области практического применения существовавших ранее фотографических концепций в целях осуществления политики агитации и пропаганды.

Произведения пикториалистов даже в их вариации «искусства движения» [4, с. 3—6], несмотря на все свои визуальные достоинства, были слишком умозрительны и политически инертны, чтобы оказать партии требуемую поддержку в укреплении коммунистических идеалов. К тому же это направление в фотографии ассоциировалось в кругу фотографов нового типа с пережитками буржуазной эпохи, которые на время возвратил НЭП. Однако при всех своих недостатках пикториалисты все еще оставались одними из самых известных за рубежом фотографов России, а значит, до поры до времени, то есть до момента выбора более выгодной альтернативы, приходилось с ними считаться, как и со многими учеными и литераторами с международной репутацией.

В противоположность пикториализму оба ведущих направления репортажной фотографии ставили своей главной задачей интеграцию фотографии в сферу культурного преобразования общества. Однако и эти две ключевые концепции не смогли в полной мере оправдать высокие ожидания власти и, значит, окупить вложенные в их поддержку средства. Так концепция сторонников «Октября» [5, с. 211—213], несмотря на громкие лозунги и уверения в лояльности, с самого начала отклонилась от намеченного властью агитационного курса в сторону авангардистских поисков построения изображения, ставших в конечном счете самоцелью данного художественного направления. В результате произведения фотографического конструктивизма все чаще тяготели в сторону абстрактных дизайнерских решений, которые не только не содержали в себе требуемых партийных установок, но и становились все менее понятными для неподготовленной обывательской публики [6, с. 10]. В дополнение ко всему усугубляющее действие оказывала формализация художественных приемов фотогра-

¹ В настоящей статье государство рассматривается на основе материала визуальной культуры фотографии, однако следует указать, что сходные тенденции теоретических поисков имели место далеко не только в СССР и не только в фотографической среде.



Тулес М.
Парад на Красной площади.
Механизированные части и авиация. 1933 г.

фического конструктивизма среди репортеров рядового уровня, которые переставали использовать новые художественные средства по назначению, а лишь создавали видимость своей причастности к авангардному направлению в фотоискусстве.

В случае с группой РОПФ, где, напротив, делался акцент на содержание изображения, ситуация также оказалась весьма щекотливой. Репортерам РОПФа так или иначе приходилось иметь дело со съемкой советской действительности [7, с. 16], однако эта самая действительность вступала в острое противоречие с той идеологической реальностью, которую партия желала демонстрировать посредством фотографической технологии. Иными словами, партийному руководству не только не требовалась фотосъемка правды жизни, но и необходимо было получить от лояльных фотографов картины значительно приукрашенной реальности. В этом случае снимки фотографов РОПФа не только не удовлетворяли требованиям партийного заказа, но и зачастую вступали в противоречие с идеологической позицией власти.

В ситуации когда ни одно из направлений фотографического дискурса не удовлетворяло требованиям визуальной культуры в контексте политической проблематики, партия, не получившая от фотографов желаемых результатов, решила сменить курс с поощрения тех или иных удачных работ уже сложившихся фотографов на эскалацию конфликта со всеми, кто, по тем или иным причинам, отказывался следовать прямым партийным указаниям. Поэтому следующим шагом должна была стать выработка некоей основополагающей концепции, в которой были бы сформулированы задачи, поставленные перед визуальными средствами. В результате со стороны советского государства был предпринят ряд беспрецедентных мер по оказанию прямого вмешательства в сферу производства фотографической визуальной продукции. Таким образом, наряду с наращиванием критики уже существующих направлений фотографии, был активизирован ключевой

процесс формирования на основе этой критики универсальной художественной альтернативы.

Работа над оформлением нового творческого метода достигла первых успехов к марту 1930 года, когда был составлен проект резолюции ЦК ВКП(б) по художественной литературе, декларирующий в качестве основного «диалектико-материалистический» подход в советской литературе [8]. В дальнейшем этот метод, названный социалистическим реализмом, продолжал выкристаллизовываться и достиг достаточной четкости формулировки к маю 1932 года [9, с. 338].

Социалистический реализм, который сами идеологи этого направления называли не иначе как принципиально новым творческим методом, представлял собой феномен, вышедший за рамки традиционного художественного стиля. По той же причине этот феномен в контексте дискурса советской фотографии длительное время неадекватно воспринимался историками искусства. Социалистический реализм воспринимался как значительный шаг назад в области развития советского искусства, и в частности фотографии, где новейшие достижения авангарда были отвергнуты в пользу более архаичных натуроподобных приемов передачи окружающего мира. Тем самым оказалась вне логического понимания причина этого якобы регрессивного поворота в фотографической эстетике. Указанное недопонимание стало следствием рассмотрения феномена социалистического реализма только в контексте истории искусств, где первостепенную роль играл анализ визуальных особенностей художественного произведения, а не принципиального изменения его роли в способе функционирования [10, с. 24—25]. В результате, при рассмотрении произведений фотографов социалистического реализма на основе классических представлений об отвлеченном искусстве, упускались из виду изменения, которые социалистический реализм внес по отношению к самому понятию искусства.

С точки зрения визуальных признаков социалистический реализм в фотографии действительно представлял собой компромисс между предельной резкостью и размытостью кадра, что было связано с задачей поддержания у рядового зрителя ощущения максимального натуроподобия от увиденного. С той же целью приемы конструктивизма, вводившие обывателей в замешательство, было решено либо вовсе исключить из художественного арсенала фотографов, либо существенно смягчить их остроту. В этом отношении конечный результат соцреалистической фотографии выглядел весьма банально на фоне визуальных достижений авангарда и абстрактного искусства. Однако эта видимая банальность возникала не вследствие неосведомленности о наличии современных художественных приемов, но, напротив, на основе осознанного принесения этих приемов в жертву повышению общей прозрачности визуального средства [11, с. 160]. Убеждающая сила визуальной технологии нарастала именно в том случае, когда зритель переставал отдавать себе отчет в ее рукотворности и принимал объекты искусственной визуальной реальности за элементы, изображающие действительность.

Так социалистический реализм стал новой ступенью в развитии визуальной культуры в целом и фотографического искусства в частности, не уступая по своему радикализму авангарду. Суть этого нового шага заключалась в переносе приоритета с создания уникальных художественных реальностей в рамках того или иного творческого проекта в область формирования у зрителя ощущения присутствия этой реальности в мире действительности. Иными словами, задачей метода социалистического реализма было создание произведений, которые бы обладали максимальной силой убеждения, и при этом изображали бы виртуальный мир утопии, позволяли бы увидеть зрителю невидимое им в действительности светлое коммунистическое будущее. В этом отношении социалистический реализм был грандиозным проектом погружения сознания населения страны в мир виртуальной реальности, которая должна была заменить для граждан саму действительность.

Таким образом, социалистический реализм представлял собой пример победы стратегии визуализации над стратегией прозрачности [12], при том что идеологи всячески стремились создать у граждан ровно противоположное представление. Для этих целей как нельзя лучше подходили технические визуальные средства с присутствием им эффектом «документальности». При помощи этих технологий зрителя в большинстве случаев методично убеждали в действительности успехов социалистического строительства, несмотря на то, что он мог вовсе не ощущать данных успехов в собственной повседневной жизни [13, с. 4]. В результате, с точки зрения политики агитации и пропаганды, был найден способ осуществления более эффективного контроля за массовым сознанием, который, в свою очередь, должен был стать основой политики в области культуры.

Социалистический реализм стал одним из первых и наиболее показательных примеров в истории новейшего времени выхода визуальной культуры на качественно новый уровень — уровень СМИ. В данном контексте социалистическая Россия стала страной, в которой был целенаправленно активизирован процесс перевода человеческой цивилизации с индустриальной на информационную ступень. Комплексные преобразования в сфере визуальной культуры в Советском Союзе стали важными ключевыми составляющими единого плана по искусственному изменению хода мировой истории, а именно попытки построения коммунизма в обход развитого капитализма.

Наряду со свойством убеждения зрителя, технические средства визуального выражения обладали еще одним важным достоинством с точки зрения создания информационной виртуальной реальности. Фотографическое изображение имело неоценимое свойство массового тиражирования, что позволяло визуальную информацию донести до широкого круга потребителей. Ранее способность к тиражированию рассматривалась как один из ключевых недостатков фотографии в контексте традиционных представлений о визуальных искусствах. С точки зрения же метода социалистического реализма это свойство фотографии, напротив, способствовало вы-



Кислов Ф.

Сталин, Молотов, Калинин, Ворошилов, Каганович, Орджоникидзе в Кремле. 1937 г.

полнению задач агитации, поставленных перед визуальной культурой. Дело в том, что в рамках социалистического реализма основным объектом производства было не уникальное художественное произведение, что типично для эпохи искусства ради искусства, а исключительно само изображение, то есть некая идеальная визуальная информация, не связанная неразрывно с конкретным материальным носителем. Последний рассматривался не более, чем контейнер для транспортировки произведенного изображения потребителю, как своего рода расходный материал, качество и сохранность которого не играла существенной роли. Более того, само изображение воспринималось не как аналог визуальной реликвии прошлого, а как краткосрочный инструмент воздействия на публику, который терял свою актуальность сразу же после того, как вызывал в обществе требуемый социальный резонанс. В результате визуальную продукцию, которая была создана согласно критериям метода социалистического реализма, не представляется возможным объективно оценивать на основе ценностной шкалы традиционного искусства, так как образчики этой продукции изначально не соответствовали условным требованиям произведения высокого искусства. Техническое качество фотографической продукции социалистического реализма было заведомо значительно ниже качества фотографических произведений дореволюционной эпохи. Властям было гораздо важнее в кратчайшие сроки получать миллионы дешевых идентичных копий одного изображения, которые впоследствии можно было просто-напросто выбросить, нежели несколько десятков фотографий исключительного технического качества, которые могли бы длительно храниться в музее в течение последующих столетий. Эта негативная с точки зрения систематического исследования особенность производства визуальных артефактов социалистического реализма проявилась лишь по прошествии нескольких десятилетий. Следствием такого подхода к сохранению материальных артефактов стало усложнение процесса

анализа визуальной культуры этой эпохи в силу значительных количественных и качественных утрат фотографических произведений. Весьма показательна, что близкую ситуацию можно наблюдать применительно к артефактам современной визуальной культуры, которые и вовсе перестали существовать в виде изображений на аналоговых носителях, а транслируются и передаются исключительно посредством цифровых технологий.

Постепенное утверждение метода социалистического реализма как единственно верной концепции в области культуры в целом и визуальной культуры фотографии в частности отразилось не только на внешнем облике конечных визуальных артефактов, но и привело к изменению на всех уровнях фотографического дискурса. Так, значительному изменению подвергся статус фотографа, которого теперь стали рассматривать не в качестве художника светописи, обладающего свободой творческой мысли, но как ремесленника, воплощающего в практических результатах политическую волю партии. В результате фотограф в том виде, в каком он существовал в эпоху свободного художественного творчества, более не требовался власти. Нужен был не столько творческий, а значит самостоятельный и склонный к отвлеченному анализу, художник, сколько лояльный функционер в области визуальной культуры, который бы находился в состоянии постоянного благоговейного трепета и зависимости перед лицом партийных идеологов и обладал бы требуемыми техническими навыками в реализации воли последних. Новый тип фотографа был чрезвычайно важен с точки зрения своей технической подготовки, что требовало создания единой унифицированной системы обучения, которая за сжатые сроки сумела бы предоставить армию достаточно квалифицированных кадров. При этом каждый фотограф мог бы полностью заменяться любым другим, а значит, создавалась система постоянной конкуренции кадров, что в свою очередь способствовало бы повышению эффективности общего процесса фотографического производства прежде всего за счет наращивания темпов этого производства и выявления наиболее лояльных представителей. Ситуация переизбытка кадров также позволяла решить проблему художественного авторитета отдельных художников, на привлечение которых ранее требовалось тратить значительные усилия. Теперь фотограф оказывался в зависимости от власти, и только благодаря ее покровительству мог рассчитывать на достаточно благополучное существование.

В силу того, что роль отдельного фотографа в художественном процессе постоянно уменьшалась, все большее значение обретал принцип коллективного творчества [14, с. 130], который с каждым годом все больше терял связь с художественными истоками и модифицировался в специфическую производственную отрасль. Апогеем данного производства должна была стать ситуация, когда визуальный продукт был бы произведен усилиями бесчисленного числа безымянных ремесленников [15, с. 38]. Показательно, что опыт социалистического реализма в этом отношении был впоследствии воспринят современными СМИ, где имя оператора того или иного сюжета информационной хроники

остается в большинстве случаев известно только узкому кругу специалистов. В то же время в силу общей унификации визуального производства в фотографических кругах имела место все большая техническая специализация ремесленников, каждый из которых выполнял все более узкую роль общей производственной технологии, в отличие от фотографов прошлых эпох, которым приходилось выполнять все необходимые действия самостоятельно. В ходе соответствующей рационализации производства визуальных артефактов узкопрофильные специалисты теряли свою самостоятельность, превращаясь из художников в микроскопические элементы колоссальной пропагандистской машины. В результате для современного ученого представляет значительные трудности определение степени заслуг того или иного специалиста в создании конечного визуального артефакта, и зачастую приходится относить сохранившиеся произведения к деятельности авторского коллектива или вовсе отвлеченного автора той или иной политической идеи.

В области специализированной фотографической прессы отмечалось закономерное сокращение числа теоретических аналитических статей по отношению к прикладным, техническим. Последние нагружались все более специфическими данными, которые было все труднее осмыслить фотографу широкого профиля, например замысловатые математические графики и оптические схемы. В то же время все меньше внимание уделялось разъяснению того, ради какой творческой цели производятся столь сложные технические манипуляции.

По мере истощения запаса терпения у власти, а также упрочнения ее позиций в сфере визуальной культуры, изменилась и художественная критика. Она всё более активно эволюционировала из критики, утверждающей некие конструктивные идеи, в сторону критики обличительной, направленной на выявление случаев отклонения от официального идеологического курса, на придание их огласке.

В этой связи партией был выработан курс, аналогичный тому, что имел место в других сферах общественной жизни, а именно курс, направленный на борьбу с мнимым внутренним и внешним врагом, якобы ставящим перед собой цель свержение социалистического строя. Такого рода курс тоже представлял собой своего рода рационализацию производства, только производства судебного. Новый механизм по сути заключался в разграничении всего окружающего мира на две дискретные области правомерного и наказуемого (то есть соответственно единственно верной, установленной линии культурной политики) и всех тех направлений в культуре, которые рассматривались как оппозиционные. В результате единственно верным становился принцип «кто не с нами, тот против нас», который искусственно разграничивал культурную сферу на два противоборствующих лагеря [16]. Один из этих лагерей уже был обозначен как лагерь социалистического реализма, оставалось только сформулировать название другого. В конечном счете, это якобы враждебное направление было охарактеризовано новым термином «формализм», границы применения которого были намеренно оставлены весьма широкими.

Подводя итог данному краткому экскурсу в историю советской фотографии 1930-х годов можно заключить, что в указанный период имел место парадигмальный скачок, который стал следствием глобальной попытки государства добиться безальтернативного контроля над общественной жизнью. Применительно к проблематике советской фотографии этот общекультурный процесс привел к становлению фотографии в качестве одного из ведущих визуальных СМИ, транслирующих волю партии в широкие массы. Фотография вышла на совершенно иной качественный уровень, в силу чего стало бессмысленно анализировать ее на основе консервативных представлений о визуальных искусствах.

Фотография социалистического реализма постепенно стала источником производства убедительных визуальных симулякров. Это позволило государству эффективно воздействовать на общество как с целью укрепления своего авторитета, так и для стимулирования действительного промышленного производства.

Посредством фотографии, равно как и при помощи других СМИ, в СССР была предпринята одна из первых в Новейшей истории попыток формирования искусственной реальности, в реальном мире не существовавшей и даже вступающей с ним в противоречие. Понимание этого концептуального прорыва позволяет увидеть истоки современной культурной ситуации, где СМИ различных типов являются одними из ведущих факторов формирования реальности, в которой существует современное общество.

Список литературы

1. *Логинов А.* Русская пикториальная фотография // Пикториальная фотография в России. 1890—1920-е годы. — М., 2002.
2. *Лаврентьев А.* Ракурсы Родченко. — М., 1992.
3. Декларация инициативной группы РОПФ // Пролетарское фото. — 1931. — № 2.
4. Искусство движения. Каталог второй выставки. — М., 1926.
5. Программа фотосекции объединения «Октябрь» // А. Лаврентьев. Ракурсы Родченко. — М., 1992.
6. *Межеричер Л.* Сегодняшний день советского фоторепортажа // Пролетарское фото. — 1931. — № 1.
7. *Стигнеев В.* Летописец эпохи // Аркадий Шайхет. 1898—1959. — М., 2007.
8. *Стецкий А.* Проект резолюции ЦК ВКП(б) о художественной литературе // Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917—1956. Раздел 3. «Великий перелом» (1930 — сентябрь 1939) / сост. Л. В. Максименков. — М., 2005.
9. *Гронский И.М.* Письмо А.И. Овчаренко // И.М. Гронский. Из прошлого... Воспоминания / сост. С. Гронская. — М., 1991. — С. 334—344.
10. *Groys B.* Die Massenkultur der Utopie // Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalienzeit. — Frankfurt, 2003.
11. *Луман Н.* Реальность массмедиа. — М., 2005.
12. *Munkler H., Hacke J.* Strategien der Visualisierung. Verbildlichung asl Mittel politischer Kommunikation. — Frankfurt am Main, 2009.
13. 24 часа из жизни московской рабочей семьи // Пролетарское фото. — 1931. — № 4.
14. *Янковская Г.* «Бригадный метод» и другие «ноу-хау» изополитики эпохи сталинизма // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. — М., 2009.
15. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. С. Ромашко. — М., 1996.
16. *Луначарский А.В.* Социалистический реализм. Доклад // Собр. соч. в восьми томах. Т. 8. (Литературоведение, критика, статьи, доклады, речи (1928—1933)). — М.: Художественная литература, 1967.

УДК 72.03+72.04+72.092
ББК 85.11

ЮЯ СУДЗУКИ

АРХИТЕКТУРА ТОТАЛИТАРНОЙ ЭПОХИ 1930—1940-Х ГОДОВ В ЯПОНИИ

Рассматривается ситуация сосуществования различных стилистических направлений в зодчестве Японии второй четверти XX века. Особенности поисков национальной самобытности и развития архитектуры Японии в русле общемировых тенденций показаны на примере трех знаковых для того времени объектов: здания Японского парламента, главного здания Императорского музея в Токио и проекта на монумент Великой Восточной Азии. Представлены крупные архитектурные конкурсы и проекты 1930—1940-х годов (Японского парламента, Императорского музея, комплекса Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания) и на их основе проанализированы основные течения архитектурного искусства, а также влияние данных конкурсов и проектов на архитектурную ситуацию Японии того времени.

Ключевые слова: архитектура, эпоха тоталитаризма, 1930—1940-е годы, Япония, национальная самобытность, международное влияние.