

Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

Надежда Александровна КРЫЛОВА

Независимый исследователь

ORCID: 0009-0003-3144-0850

E-mail: nadinkru@gmail.com

Ольга Михайловна АННАНУРОВА

Независимый исследователь

ORCID: 0009-0004-3956-0686

E-mail: olga.annan@gmail.com

МЕЖДУ ЭКОНОМИКОЙ И ОЩУЩЕНИЯМИ: МАТЕРИИ ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ ФОТОГРАФИИ 1990-х*

В статье анализируются любительские фотографии 1990-х годов из нескольких домашних архивов. В рассматриваемое десятилетие в России фотографическая индустрия оказалась вовлечена в логику рынка. Централизованная структура системы фотослужб, сложившаяся в условиях советской плановой экономики, сменилась частной предпринимательской деятельностью, возникли новые типы потребления и новые технические процессы, на которых они основывались: способы проявки и печати, система фотолaborаторий. Большинство фотографических товаров, включая камеры, пленку и фотобумаги начали поставляться из-за рубежа. Усовершенствованные процессы съемки и изготовления фотографий позволили многократно расширить круг пользователей новых камер, но значимым при этом оказался не столько сам момент «упрощения», «доступности», «изменения качества», а то, что практики фотографирования переходили и одновременно формировали новую систему значений, связанную со свободным рынком, и соответственно с потреблением, скоростью, выгодой, перепроизводством. Вместе с техническими и экономическими изменениями трансформировались и практики ведения семейных архивов. Среди прочего это можно проследить на материале первых альбомов девяностых годов. Такие альбомы нередко включали в себя как новые, так и старые, советские фотографии, что позволяет зафиксировать определенный «переходный» период. Новые реалии раскрываются также в

материальности, запечатленной в рамках самого изображения – в новых фактурах, тканях, цветах, предметах обстановки, которые попадают в кадр. Эффекты фотографий этого времени также связаны с техническими возможностями и ограничениями, которые приводили к редукции изображения, новой условности, дефектам, неточностям. Рассматривая 1990-е годы как смену не только политической, но и фотографической эпох, авторы ставят вопрос о том, как в этих разных материальных характеристиках изображения проявляются значения «советского» и «несоветского». Цвет рассматривается в статье как важная техническая характеристика изображения, которая позволяет говорить о сложных соотношениях прошлого и настоящего, задает дистанцию по отношению к зрителю. При этом условность и изменчивость цвета как физического качества фотографии влекут за собой и трансформации эффектов восприятия.

Ключевые слова: 1990-е, семейный архив, компактные камеры, минилаб, цветная фотография, любительская фотография.

* Материалом анализа статьи стали фотографии домашних архивов четырех московских семей. Выражаем благодарность семье Рывкиных-Романовых за помощь в проведении исследования и предоставленные материалы.

В 1990-е годы в России очередная фотографическая «эпоха» почти бук-



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

важно совпадает с политической. Новые визуальные каноны, представления о содержании изображений, и, конечно, небывалые технические возможности – все это появляется со сменой политических и экономических условий, но одновременно визуальные процессы сами становятся условиями дальнейших трансформаций. Именно наложение социальных и материально-технических изменений позволяет ставить вопрос о том, как значения «советского» и «несоветского» проявляются в материальных характеристиках изображения.

Если, глядя на передовую иллюстрированную прессу можно наблюдать смену визуальных канонов уже с середины 1980-х, то взгляд на любительскую фотографию дает менее определенную и последовательную картину. Те, кто фотографировал и собирал семейные альбомы в советское время, часто продолжают действовать по инерции, поэтому снимки до середины 1990-х нередко остаются привычными серебряно-желатиновыми отпечатками, заполнявшими альбомы и раньше. Для кого-то новые реалии становятся причиной перерыва в формировании архива. Но к середине 1990-х происходит настоящий переход в эпоху ярких цветных отпечатков, сделанных компактными фотоаппаратами, получившими народное название «мыльниц»¹.

Компактные камеры не просто пришли на смену советским фотоаппаратам, их использование поменяло все практики взаимодействия с аппаратом, пленкой и отпечатком. «Зенит», «ФЭД», «Ленинград», «Киев», «Смена»² и дру-

гие камеры были плотно связаны с культурой советского фотолюбительства, которая, несмотря на название, была воплощением значений, связанных с профессиональной съемкой – от построения кадра до появления отпечатка: «фотолюбитель» в СССР умел не только вручную настраивать камеру, но и обращаться с проявителем, фиксажем и фотоувеличителем. Неслучайно с наступлением нового времени съемка на более сложный по настройкам аппарат, становится скорее признаком «элитарности»³, а манипуляции с отпечатком – эксперименты с реактивами, проявка, ручная печать, тонирование, раскрашивание, ретушь – воспринимаются как приметы «устаревшей», или «искусственной», фотографии⁴.

«Мыльницы» же были предельно простыми в эксплуатации и доступными по цене фотоаппаратами. Кроме разрекламированных брендов, таких как Kodak, Konica, Canon, Nikon, Olympus, Pentax, на российский рынок поставлялось много техники безымянных производителей, сконструированной часто из более дешевых материалов, но по тем же принципам. Хотя, были более сложные камеры, со стеклянной оптикой (например, Olympus IS-200), большинство самых распространенных фотоаппаратов (Pentax PC-100, Kodak Star Motor и др.) имели не только пластиковый корпус, но и пластиковый объектив и единственную кнопку «спуск» с автоматической (или фиксированной) фокусировкой и автоматической вспышкой и отсутствием каких-либо возможностей влиять на настройки выдержки и диафрагмы. Камеры были легкие и достаточно крепкие, чтобы носить

надлежат остальные советские, в том числе зеркальные, фотоаппараты.

³ Нетусова, Т.М. Социокультурные функции любительской фотографии: диссертация ... кандидата социологических наук: 22.00.06 [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. – Москва, 2015. – С. 139.

⁴ Материалы опросов см.: Там же. С. 91.

¹ По основной версии такое название камеры получили благодаря пластмассовому корпусу, по форме напоминающему мыльницу. См. например: Волгин, А. Мыльница не из ванной // Наука и жизнь. – 1999. – № 5. – С. 66.

² Из перечисленных камер, «Смена» отчасти может быть сравнима по распространенности и широте использования с компакт-камерами. Однако практики использования делали ее частью того же контекста, к которому при-



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

их с собой, работали от стандартных батареек, конструкция катушки пленки позволяла заправлять пленку в любых условиях, причем камера часто сама определяла чувствительность пленки, считала кадры и перематывала пленку. Внутри автоматизированных настроек могли быть вариации (например, появлялись аппараты с автоматическим подавлением эффекта «красных глаз»⁵), но в целом автоматизация (в сочетании с увеличившейся на порядок чувствительностью пленки) вела к уменьшению манипуляций, упрощала большинство процессов, но и предельно сужала возможности вариаций при съемке и проявке⁶.

В этих процессах значим не столько сам момент «упрощения», «доступности», «изменения качества», а то, что практики фотографирования формировали новую систему значений, связанную со свободным рынком, и соответственно с потреблением, скоростью, выгодой, перепроизводством. Фотографические практики, в том смысле в каком они основаны на фотографической индустрии, были включены в контекст потребления с момента появления первых изображений, однако не для всех из них этот контекст является наиболее значимым.

В частности, производство фототехники и фотоматериалов в СССР не просто были включены в систему плановой экономики, но также были тесно связаны с военной и оборонной промышленностью, выпускались на заводах стратегического значения, а иногда были вторичной продукцией по отношению к воен-

ному производству. В повсеместном распространении практик фотолюбительства значимую роль сыграло то, что на основе оборудования и технологий, вывезенных из оккупированной Германии, в СССР было запущено массовое производство фотокамер, доступных большому количеству людей. Так, один из самых известных оптических заводов – Красногорский механический завод (КМЗ), работавший в годы войны на нужды военного производства⁷, по репарациям получил большое количество документации и оборудования с немецких оптических предприятий, а также немецких специалистов, работавших на предприятии. Именно там в 1946 году начинает выпускаться трофейная копия фотоаппарата «Zeiss Ikonta», получившего имя «Москва-1», а впоследствии обновленная версия фотоаппарата «ФЭД» (получившего имя «Зоркий») и «Зенит»⁸. В свою очередь, культура компактных фотоаппаратов-«мыльниц» (условным аналогом которых можно считать разве что пластмассовый советский «Школьник»⁹) – это изначально сфера коммерции и предпринимательства. В каком-то смысле переход с «Киева» на «Kodak Star» – это переход с камеры, сконструированной по «трофейным» технологиям¹⁰,

⁵ Например, модель Samsung ff-222.

⁶ Мы приводим обобщенные данные об устройстве компактных фотоаппаратов, делая акцент на автоматизации процесса. На практике у камер, присутствовавших на российском рынке (особенно к концу 1990-х годов), существовали самые разные варианты комплектаций. См. например: Милославский, В. Компактные камеры. От примитива до совершенства // Наука и жизнь. – 1999. – № 5. – С. 66–72.

⁷ См., например, Рапопорт, В.Л. Мастера оптики (Страницы истории ордена Ленина и ордена Трудового Красного знамени Красногорского механического завода). – М.: Московский рабочий, 1983.

⁸ См.: 1200 фотоаппаратов из СССР. Каталог-классификатор / Отв. И. Вирковский. – Минск.: МедиаЛ, 2009.

⁹ Аналогию можно провести благодаря пластмассовому корпусу «Школьника» и относительной простоте настроек, в том числе – фиксированному фокусу. Однако «Школьник» при этом был среднеформатной камерой с возможностью вручную настраивать экспозицию. Камера выпускалась с 1962 по 1969 год на Минском машиностроительном заводе (БелОМО). См.: <https://photohistory.ru/index.php?pid=1207248176099136>

¹⁰ Начало выпуска серии «Киев» было положено в 1947 году, когда первые фотоаппараты создавались на оборудовании и из комплектующих компании Zeiss Ikon AG, вывезенных после войны из Германии в Киев на завод



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

на камеру, изобретенную благодаря постоянно-му стремлению к упрощению для получения прибыли. Выпускаемые и поставляемые на российский рынок камеры Kodak (а вслед за ним и других фирм) наследовали знаменитому лозунгу 1888 года первого компактного фотоаппарата Eastman Kodak camera: «Вы нажимаете на кнопку, мы делаем все остальное». Также как и век назад с первой компактной камерой, и как с появлением в 1970-х¹¹ годах компактных камер в сочетании с цветной негативной пленкой (Kodacolor II и ее аналогами), пришедшие в 1990-е годы на постсоветское пространство технологии еще раз меняют представление не только о связанных с фотографией коммерческих моделях и стратегиях, но и о том, каким может быть поток изображений.

Характерное название «мыльниц», подчеркивало их потребительскую, а не техническую основу, их носили часто на шнуре на руке или в сумочке. Реклама на телевидении и на страницах журналов (зарубежного производства, как и большинство рекламных кампаний первой половины 1990-х годов) популяризировала съемку на мыльницу и демонстрировала возможности новых пленок, показывая то, что фотография – такой же массовый товар, как и

многие другие, хлынувшие на российский рынок, средства бытовой химии или продукты питания, часть незнакомой пока картинке повседневности.

Значимой частью фотографической индустрии 1990-х было появление не только новых камер, но и цветной пленки и фотобумаги, а также возможностей проявки и печати. Меняется прежде всего основа изображения – большинство повседневных снимков делается теперь не на черно-белую, а на цветную (хромогенную) пленку. Новые типы цветных негативных пленок и фотобумаг обозначили очередной этап существования фотографии еще в 1970-е годы¹², прежде всего в США, а затем везде, куда они могли доставляться в рамках международных экономических процессов¹³. До постсоветского пространства эти процессы дошли уже в 1990-е, в СССР закупать импортные материалы могли позволить себе только крупные государственные фотоагентства и кинокомпании, а цветные материалы производства СССР и ГДР, которыми пользовались фотолюбители, сильно уступали по качеству. К моменту попадания на российский рынок цветные фотоматериалы производили многие компании. Самыми распространенными фирмами, которые можно было встретить в фотографическом киоске, были Konica, Fuji, Agfa, и, конечно, Kodak. Основной

«Арсенал». См., например: Суглоб, В. П. Киевский завод «Арсенал» // 1200 фотоаппаратов из СССР. Каталог-классификатор / Отв. И. Вирковский. – Минск.: МедиаЛ, 2009. – С. 442–450.

¹¹ Резкий скачок в плане производства, потребления и повсеместного распространения повседневной фотографии в мире произошел именно в 1970-х годах вместе с ростом благосостояния и потребительских практик, которые совпадают с усовершенствованиями технологий фотокамер и фотоматериалов. См.: Sandbye, M. (2021). In 1973: Family Photography as Material, Affective History. In: Jacob W., Parry L.K. (Eds.), *Ubiquity: Photography's Multitudes*, 125–144, Leuven University Press. Несмотря на то, что техника и фотоматериалы в западных странах и СССР значительно отличались, в СССР также в 1970-е наступает время по-настоящему массового производства фотокамер. См.: Новоженова, А. Фотоаппарат отца // Художественный журнал. – 2015. – № 94. – С. 75.

¹² О любительской цветной фотографии 1970-х в Европе см.: Sandbye, M. (2021). In 1973: Family Photography as Material, Affective History. In: Jacob W., Parry L.K. (Eds.), *Ubiquity: Photography's Multitudes*, 125–144, Leuven University Press.

¹³ До 1970-х годов цветные фотографии были крайне нестабильны. Многие из отпечатков с пленки Kodacolor первых десятилетий демонстрируют выцветание краски и окрашивание связующим веществом. Исследователи говорят о потерянном поколении отпечатков конца 1940-х – начала 1950-х годов и в целом отмечают хрупкость хромогенных фотоматериалов: Wilhelm, H. (1993). *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. Preservation Pub. Co.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

технологией их обработки был процесс С-41 (и его аналоги), как правило выполнявшиеся только в лабораториях. В целом, с момента выпуска на рынок первой пленки Kodacolor (1942) большинство цветных процессов долгое время осуществлялось преимущественно в специальных фотолабораториях. Проявка хромогенной пленки и печать не предназначались для исполнения в фотолабораториях любителей¹⁴, что усиливало значение экономических факторов в отношении цветной фотографии.

Таким образом с переходом на новые материалы, даже искушенные фотолюбители были вынуждены перейти из собственных лабораторий в централизованные. Но настоящая «революция» была связана, прежде всего, с появившимися технологиями быстрой печати, которые предоставляли так называемые минилабы – небольшие машины или системы для проявки и печати фотографий, ключевым качеством которых была автоматизация всех процессов, которые раньше осуществлялись вручную в фотолабораториях. Типичная минилаборатория состояла из двух машин: проявочной машины для пленки и бумажного принтера. Первая лаборатория Kodak Express открылась еще в 1989 году в Центре международной торговли¹⁵, однако только к 1994 году формирование сети стало действительно массовым, в лабораториях использовались машины японской компании Noritsu, на которые Kodak также получила права дистрибьютора и не только использовала, но

и продавала их оборудование¹⁶. Как и в случае с камерами, автоматизации сопутствовало увеличение скоростей, прибыли, и, конечно, количества изображений¹⁷.

В целом переход был радикальным: модель малого бизнеса сменила единую по всей стране централизованную систему предприятий, входивших в систему службы быта, где государство само планировало объем услуг, предоставляемых населению, финансировало закупку оборудования и материалов для фотостудий, занималось подготовкой и трудоустройством квалифицированных специалистов¹⁸. Отечественные производители контролировали рынок фотоматериалов и ввоз импортных товаров был строго лимитирован. В 1990-е годы большинство фототоваров стало поставляться из-за рубежа (к концу десятилетия из отечественных производителей на прилавках фотомагазинов оставались лишь фотоаппараты и объективы фирм «Зенит» и «Ломо», фотобумаги «Славич» и черно-белая пленка

¹⁴ Тем не менее, например в СССР некоторые любители пытались проявлять в том числе цветную пленку, но чаще возможность самостоятельной работы с хромогенными материалами оставалась чисто теоретическим описанием, упорно повторяющимся в руководствах для фотолюбителей.

¹⁵ Галкина, Г., Малюков В. Вам по-прежнему нужно лишь нажать на кнопку // Коммерсантъ. 04.05.1994 (<https://www.kommersant.ru/doc/7769>)

¹⁶ Там же.

¹⁷ Например, мини-лаборатория Кодак состояла из таких основных частей: проявочной машины для обработки пленок (производительность 26 стандартных пленок на 24 кадра в час), экспонирующей установки-принтера (378 отпечатков 10x15 в час). См. Федай, В. Выставки без сенсаций // Фотограф. – 1994. – № 4. – С. 37–39.

¹⁸ О характере изменений в предоставлении фотоуслуг свидетельствуют следующие цифры: на 1989 год наибольший объем фоторабот по стране составляла художественная и документальная съемка в павильонах (40 %) и на выездных работах (17 %), а доля заказов от фотолюбителей – лишь 5 % (по Москве и Ленинграду – 10%). К 2000 году цифры перераспределились следующим образом: обслуживание фотолюбителей – 43%, документальная съемка – 32%, выездная фотография – 10%, художественная съемка – 3%. См.: Катель, Л.Я. (сост.) Организация обслуживания населения фотокинопредприятиями в условиях полного хозрасчета и самофинансирования. – М. ЦБНТИ МБОН РСФСР, 1989. – С. 10; Шевцов, М.Ю. Формирование и развитие рынка фотоуслуг: На примере г. Москвы: диссертация ... кандидата экономических наук: 08.00.05. – М., 2002. – С. 43, 45.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

«Тасма»¹⁹. Сети пунктов обработки фотографий появлялись повсеместно и часто были в шаговой доступности, а время выполнения заказа сократилось с пары дней или недель до срока менее одного часа, включая все процессы от проявки пленки до изготовления отпечатков, при этом часто лучше экспонированных и откорректированных по цвету, чем в профессиональных лабораториях еще несколькими годами ранее. Существовало несколько вариантов распечатки фотографий с пленки после проявки, которые предлагалось выбрать заказчику: распечатать «все хорошие снимки», распечатать «все подряд», или отсмотреть пленку и отметить, с каких кадров нужно сделать отпечаток и какого размера.

Альбом: подвижность структуры

Ускорение и упрощение технологий создания цветных изображений, описанные выше, привели к тому, что количество производимых фотографий по сравнению с предыдущими эпохами в одной семье многократно увеличилось. В неформальных обсуждениях некоторые пользователи отмечают, что промежуток с середины 1990-х по середину 2000-х оказывается едва ли не наиболее представленным в аналоговой фотографии домашнего архива²⁰. В это же время, в широкой продаже появилась масса разнообразных фотоальбомов. В зависимости от использованных материалов и размера, фотоальбом мог стоить достаточно дорого и считался хорошим подарком на день рождения, новый год или свадьбу.



Рис. 1 Обложки альбомов 1990-х гг. Фотография Н.А. Крыловой.

Производство альбомов предлагало широкую линейку размеров и вариантов оформления – от совсем простых, из мягкого прозрачного полимерного материала, куда помещалась одна отснятая пленка на 24 или 36 кадров²¹ размером 9x13 или 10x15 см до большеформатных на 100 и более фотографий. Дизайн альбомов, пришедший на смену более скромным, часто одноцветным обложкам советских «томов»²² размера А4, также был разнообразен: от массивных «аристократических» альбомов, обтянутых материалом «под кожу» с золочеными уголками до ярких разноцветных фотобложек с изображениями детей, животных, цветов (Рис. 1). Нередко такие обложки содержали сюжеты, отсылающие к самим практиками демонстрации фотографий, рассматриванию фотоальбомов. Домашние архивы 1990-х представляют собой пестрое собрание альбомов, разнообразное по качеству материалов, где ред-

¹⁹ Шевцов, М.Ю. Формирование и развитие рынка фотослужб: На примере г. Москвы: диссертация ... кандидата экономических наук: 08.00.05. – М., 2002. – С. 70.

²⁰ См., например, обсуждение снимков, сделанных на «старые», пленочные «мыльницы» в комментариях к посту: <https://dzen.ru/a/YNIRUtRZZ1jVQDaV>

²¹ В западных странах нередко напечатанные фотографии выдавали сразу в фирменных альбомах лаборатории. В России также встречаются альбомы с логотипами компаний, однако такая практика не была повсеместной.

²² Советские альбомы тоже были разнообразны по исполнению и дизайну. Кроме того, нередко использовали альбомы для рисования как бланки для фотоальбомов.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

ко можно встретить два одинаковых экземпляра.

С точки зрения внутреннего содержания альбома произошла не меньшая революция. Шероховатые твердые серые картонные листы, предполагающие собственноручный монтаж на клеевую основу или уголки и произвольное расположение снимков на развороте, сменились белоснежными (реже – цветными) тонкими, перфорированными страницами, с аккуратно вмонтированной с двух сторон прозрачной, немного хрустящей пленкой, гладкой и прохладной на ощупь. Пластиковый «конверт» надежно сохранял фотографию, давал возможность легко и быстро добавить карточку в альбом, поменять снимки местами, спрятать менее удачный дубль за более привлекательным кадром.

Такая встроенная мобильность смещала фокус с рукотворности советского семейного альбома и строго последовательного рассказа (снимки часто вклеивались раз и навсегда) на подвижность и вариативность семейной истории как конструкции, готовой к изменению, к субъективной сборке едва ли не каждым членом семьи. При этом в рамках одного разворота возможность «высказывания» значительно сужалась, как в плане отсутствия средств для свободной комбинации, так и в плане ограниченности количества изображений заданным числом файлов (от двух до восьми на развороте в зависимости от размера альбома). Отдельная фотография приобретала большую самостоятельность, а выстраивание «рассказа» в большей степени происходило не посредством разворота, а в виде коротких линейных последовательностей.

Альбомы собирались, пересобирались, обновлялись с появлением новых снимков, с празднованием новых, значимых событий. Часто семьи заводили общий альбом и отдельный,

личный для каждого члена семьи²³. Множество альбомов не составляли единого повествования, но нередко фрагменты одной съемки оказывались вложены в разные последовательности, включали «неудачные» снимки. Пополнялась и россыпь фотографий, не попадавших в альбомы, часто хранившаяся в пакетах и конвертах, в которых их принесли из пункта фотослуг.

Надписей, которые в советских альбомах обычно делали от руки на картонных листах под снимками, в новых альбомах стало значительно меньше, а если они появлялись, то выполнялись на отдельных листочках, которые вкладывались поверх снимка. С одной стороны, пластиковые страницы плохо удерживали чернила, с другой, сквозная надпись привязывала снимок к конкретному месту и могла затруднить возможную перегруппировку изображений в будущем. Так, подпись в альбоме перестает быть чем-то обязательным и играть какую-либо значимую навигационную роль. Такие изменения были связаны и с все возрастающим количеством напечатанных снимков и с многократно возросшим масштабированием момента: одному событию или встрече, поездке мог быть посвящен весь альбом целиком, а нередко и несколько. Далеко не каждая фотография нуждалась в текстовом пояснении (отдельные снимки могли быть надписаны с обратной стороны шариковой ручкой), вполне уточняясь и объясняясь визуальным комментарием соседних снимков. Изменилось и представление о том, какой временной период соответствует одной пленке: становится возможно зарядить пленку в фотоаппарат и «отщелкать» ее в тот же день.

В одном советском альбоме могли находиться черно-белые снимки, охватывающие

²³ Такая практика была и раньше, но легкость получения изображений и, как следствие, – многократное увеличение их количества в архивах – сделала ее более частой.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

сразу три-четыре десятилетия, и уточнение хронологии съемок помогало ориентироваться во внешне достаточно однообразном по типу воспроизведения материале. В случае с новой цветной фотографией речь идет о периоде несравнимо меньшем: даже если все подобные изображения были собраны в один альбом, то его хронология примерно равна одному десятилетию. Некоторые модели автоматических камер позволяли выставлять настройки даты, тогда цифры становились полноценной частью изображения (Рис. 2).



Рис. 2 Фотография из архива Т.А. Романовой. 1996 г.

При этом черно-белые и цветные изображения продолжали сосуществовать в рамках семейного архива. С одной стороны, черно-белые снимки, которые печатали в первой половине 1990-х, пополняли начатые еще в 1980-е годы советские альбомы. С окончательным переходом на цветные фотографии к середине 1990-х годов, свободные страницы таких альбомов часто так и оставались незаполненными (Рис. 3, 4), создавая естественную прерывность, пустоту, подчеркивающую не только временной, но и смысловой разрыв между черно-белой

и цветной частями семейной истории²⁴. Для многих эти незаполненные страницы стали частью естественного перерыва в любительской съемке и формировании семейного архива²⁵.



Рис. 3 Последний разворот альбома. 1992 г. Архив Т.А. Романовой.



Рис. 4 Разворот «нового» альбома. 1991 г. Архив Н.А. Крыловой.

²⁴ Высказанные наблюдения опираются на материал, найденный в исследуемых архивах (найденно три таких «незаконченных» альбома).

²⁵ Исследовательница Т. М. Нетусова отмечает, что некоторые ее респонденты прекращали снимать в 1990-е годы, ссылаясь на занятость другими вещами, на то, что десятилетие не располагало к съемке. См.: Нетусова, Т.М. Социокультурные функции любительской фотографии: диссертация ... кандидата социологических наук: 22.00.06 [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. – Москва, 2015. – С. 140.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |



Рис. 5 Разворот альбома 1980-1990-е гг. Архив Т. А. Романовой.

С другой стороны, монохромные снимки встраивались в новые альбомы 1990-х на правах воспоминаний, позволяя, например, делать визуальные ряды «было/стало» (Рис. 5). При этом за черно-белым изображением постепенно закрепляется значение «прошлого»²⁶, а цвет таким образом помогал визуально оформить и проявить дистанцию по отношению к завершеному советскому времени, отделить прошлое от настоящего. Так, смена цвета обнаруживает присутствие «большой» истории в пространстве частной семейной памяти. Характерно, что след этот проявляется в технической основе едва ли не сильнее, чем в изобразительно-сюжетной²⁷.

²⁶ Само деление на черно-белое (прошлое) и цветное (настоящее), конечно, условно. Нам не удалось найти достаточно примеров, которые бы говорили об устойчивости связей в советской визуальной культуре между наличием/отсутствием конкретных цветов и тем или иным временем. Здесь можно вспомнить «Пир опричников» режиссера С.М. Эйзенштейна и оператора А.Н. Москвина во второй серии «Ивана Грозного» (1945–1958) или цветовое решение фильма Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» (1973). В обоих фильмах соотношение черно-белых и цветных кадров отсылают не столько к семантической паре воспоминания/настоящее, сколько к значениям реального/фантастического (благодарим С. Пахомову за высказанные наблюдения).

²⁷ О том, как официальная история может быть представлена в семейной памяти на примере советской истории см.: Саркисова, О. Шевченко, О. В поисках советского

Цвет: границы времени

Не являясь в прямом смысле «материей», цвет, тем не менее, – важная материальная составляющая фотографии: он представляет собой производное химических реакций на поверхности пленки и бумаги, технических характеристик используемой оптики, возможностей камеры, а также ручных или машинных манипуляций, выполняемых в процессе съемки, проявки и печати. Каждый материальный носитель проявляет цвет по-своему, будь то слайд, цветной негатив или сделанный с него отпечаток на бумаге. Большая часть известной нам советской любительской фотографии – черно-белая. Немногочисленные цветные снимки редко вклеивались в семейные альбомы, но в качестве более эксклюзивных экземпляров были доступны для портативного просмотра и просто вкладывались между страницами или размещались на полках или стенах²⁸.

По-настоящему широкое распространение цветное любительское изображение 1960–1980-х годов получило в форме позитивного изображения на пленке – слайда. Вплоть до распада СССР качество и доступность производимого с помощью слайдов цветного любительского изображения было не сравнимо выше по отношению к цветным изображениям, полученным на бумаге позитивно-негативным способом – как по правильности цветопередачи, насыщенности и глубине цвета, так и по возможности сохранить эти цветовые характеристики без видимых изменений с течением времени²⁹. Тру-

прошлого: Любительская фотография и семейная память // Новое литературное обозрение. – 2015. – №1. – С. 85–107.

²⁸ В рассмотренных нами архивах обнаружена только 1 вклеенная цветная фотография и более 20 вложенных.

²⁹ Предпочтение слайдам было связано с техническим несовершенством бумажных отпечатков. Фотолюбители и профессиональные фотографы отмечали, среди прочего, неравномерность качества негативной пленки и фото-



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

доемкость и высокая стоимость процесса обработки цветного негативного изображения, по сути, делала процесс домашней проявки (практики так широко распространенной в случае черно-белой фотографии) недоступным для советского фотолюбителя³⁰. Даже профессиональные лаборатории зачастую отказывались делать цветной отпечаток с негатива³¹, а общая доля цветных портретов в отдельных регионах не превышала 20% в общем объеме фотоуслуг³². В итоге, большинство дошедших до нас сегодня цветных снимков советского времени (многие из них из последнего десятилетия существования СССР), часто представляют собой отпечатки с сильно уходящими в розово-оранжевую гамму изображениями (Рис. 6). Такая особенность может быть связана как с химическим составом пленок и бумаг или с большим процентом брака при обработке изображений, так и с естественным выцветанием красителей, неизбежным при устаревшей к концу 1980-х годов технологии, которая применялась в советских материалах³³.



Рис. 6 Фотография из архива Т. А. Романовой. 1990 г.

Сфера бытования слайда – просмотр на проекторе или в диаскопе, хранение в специальных коробочках, – затрудняла ведение наглядной семейной летописи и делала практику домашних просмотров диапозитивов пограничной для создания домашнего архива. Гораздо большую возможность для фиксации важных событий и значимых для семейной истории лиц давал фотоальбом, всегда готовый к просмотру и показу. Альбом также предоставлял пространство для творческого самовыражения при составлении подписей, оформлении, наклеивании карточек. Кроме того, формат слайда³⁴ (в отличие от фотокарточки) не подразумевал

бумаги, производимых в стране (Калентьев, В. Новые фотопленки. – Фотография. – 1994. – № 1 (январь). – С 36), а также несоответствие описываемого в советских справочниках и руководствах для фотографов разнообразия фотоматериалов (в том числе химических реактивов) для создания цветной фотографии и реального наличия указанных товаров в широкой доступности.

30 Проявка слайда, как правило тоже делалась в лабораториях, но иногда могла быть домашней процедурой. Например, немецкая фирма ORWO (ГДР) поставляла в СССР как обратимые (слайдовые) пленки, так и собственные наборы химических реактивов для самостоятельной обработки, которыми пользовались советские фотолюбители.

³¹ Катель, Л.Я. (сост.) Организация обслуживания населения фотокинопредприятиями в условиях полного хозрасчета и самофинансирования. – М.: ЦБНТИ МБОН РСФСР, 1989. – С. 10.

³² Катель, Л.Я. Организация и планирование деятельности фотокинопредприятий. – М.: Промбытиздат, 1991. – С. 49.

³³ Технологии, полученные советскими разработчиками после войны, в СССР, совершенствовались незначи-

тельно и формально могут быть отнесены к первому поколению цветной негативной пленки 1930–1940-х годов, тогда как ведущие западные производители в 1980-х годах уже начали производство четвертого поколения пленок с очень высокой светочувствительностью и с улучшенным качеством изображения за счет использования новых типов эмульсии, содержащих новые цветообразующие компоненты. См.: Редько, А.В. Основы черно-белых и цветных фото процессов. – М.: Искусство, 1990. – С. 188.

³⁴ Следует отметить не только небольшой размер и необходимость специального устройства для просмотра, но и принципиально нетиражный, единичный характер изображения, создаваемого слайдом. Изготовить копию было возможно, но на практике это делали редко.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

того, чтобы его носили с собой, дарили на память или размещали в рамке.

Слайд, прежде всего в формате пленки Kodachrome, был популярен среди фотолюбителей и в других частях мира, особенно в США. Но в целом, ориентация на массовый рынок развернула мировую фотографическую промышленность в сторону разработки цветного негативно-позитивного цветного процесса и облегченных камер с автоматическими настройками гораздо раньше, слайд же оставался наиболее востребован в области профессиональной съемки и рекламной полиграфии³⁵.

К 1990-му году западные разработки в области создания цветных фотоматериалов намного обогнали технологии, которыми пользовались советские фотолюбители в конце 1980-х годов. Привезенные из-за рубежа в постсоветское пространство, цветные фотоматериалы задали новый стандарт качества в характеристиках светочувствительности, цветопередачи, разрешения, резкости, прочности и стабильности цветного изображения. К цветным пленкам Kodak, Fuji, Konica и их аналогам обратились все – и бывшие искушенные советские фотолюбители и новые потребители: 35-мм стандарт пленки позволял использовать их в большинстве советских фотоаппаратов. Проявлять пленку, отснятую на советском фотоаппарате, также носили в пункты приема при минилабах.

Но даже фотографы, умевшие обращаться с более сложной техникой, нередко прибегали к сочетанию простой «мыльницы» и цветной пленки для создания цветного изображения. В исследовании о социокультурных аспектах фотографирования Т.М. Нетусова приводит воспоминания одного из своих информантов:

³⁵ Wilhelm, H. (1993). *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. Preservation Pub. Co. P. 25.

«Честно обидно [переходить с настраиваемого Зенита на мыльницу] (смеется). Приятнее работать, естественно, профессиональной аппаратурой. А тут “просели”, но зато цветная фотография. Есть свои плюсы и минусы. А так, на любительском уровне – да, Господи, ради Бога!»³⁶

Таким образом, разговор о массовой любительской фотографии 1990-х годов в России – это *по умолчанию* разговор о цветной фотографии. В своей статье «Цвет времени: заметки о цветной фотографии и ее восприятии» Оксана Гавришина предлагает размышлять о границе «советского» в том числе в терминах цвета: «...появление в семейных альбомах снимков кодаковской цветной печати, знаменует начало новой эпохи»³⁷.

В свою очередь цвет захватывал не только фотографию, но и все остальные сферы повседневности. В исследовании потребительских практик 1990-х, Татьяна Дашкова отмечает, что в это время покупатели при выборе предметов одежды больше всего ценили в вещах их «импортность», но не за качество или модность, а за «несоветский вид»³⁸. При этом наличие *ярких цветов* в одежде было само по себе важным маркером, транслирующим именно такое понимание импортности: «...ходить в дешевых и ярких импортных вещах было гораздо престижнее, чем в добротной, но блеклой и унылой (пост)советской одежде»³⁹.

³⁶ Нетусова, Т.М. Социокультурные функции любительской фотографии: диссертация ... кандидата социологических наук: 22.00.06 [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. – Москва, 2015. – С. 91.

³⁷ Гавришина, О.В. «Цвет времени: заметки о цветной фотографии и ее восприятии» // Гавришина О.В. Империя света. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 113.

³⁸ Дашкова, Т. Постсоветские вещевые рынки: опыт антропологического описания // Алябьева Л. и др. (Сост.) В защиту мейнстрима. – М.: V-A-C Press, 2021. – С. 94.

³⁹ Там же.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

Можно предположить, что новые возможности в цветопередаче при создании цветной фотографии также служили свидетельством встречи с новой, другой, несоветской реальностью, но встреча эта происходила внутри и средствами самого изображения. В первой половине 1990-х годов речь не просто шла об уточнении цветовой палитры, а о радикальной, количественной смене монохромного изображения на цветное, о новом визуальном опыте, делающим цвет самоценным объектом разглядывания.

Говоря о том, что в это время за «новым» цветом закрепляются значения «современного» (в противопоставлении «советскому»), мы вменяем цвету важную способность придавать предмету – в нашем случае изображению – временное измерение. Так, значения советского/несоветского оказываются не столько зафиксированы за конкретными сюжетами или предметами материальной культуры, но и в меньшей степени – за техническими характеристиками (здесь уместно называть не только цветную или черно-белую палитру, но и такое следствие комбинации цветного изображения и встроенной вспышки, как эффект «красных глаз»; композиционные особенности, обусловленные настройками и возможностями камеры, например, стандартным фокусным расстоянием «мыльниц»⁴⁰ и др.).

Заметим, что появление нового, «кодаковского» цвета позволяет говорить и о нали-

чий в советской и постсоветской визуальной культуре цвета *другого* качества. Характерный цвет многих позднесоветских снимков, о котором мы упоминали выше, как правило ушедших в красноватый, или пурпурный, оттенок, был «цветом времени» – и в смысле непосредственной связи с советскими практиками и технологиями, и в смысле его «проявленности», происходившей по прошествии определенного срока. Такой цвет непосредственно связан с технической, материальной основой фотографии как артефакта своей эпохи, физическая оболочка которого изменяется под воздействием влаги, света и температуры.

В этой связи интересно рассмотреть представленный ниже снимок (Рис. 7), во многом благодаря цвету, проявляющему границу времени. С приходом 1990-х советское не исчезает, но продолжает длиться, окрашиваясь новыми цветами. Только цвет в этом случае начинает работать иначе. Постановочный прием съемки, отсылающий к репортажам об образцовых сотрудниках на предприятиях, как и вся обстановка в этом номере гостиницы при Академии наук – атрибуты своего времени. Цветное изображение, уходящее в теплые тона, только усиливает и закрепляет ощущение «советского», проявляя лакированную желтую поверхность мебели, практически рельефные узоры на обоях, красное знамя на «доске бригады». Кажется, что мы узнаем колорит советских интерьеров, которым цвет только придает завершающую достоверность. Однако цвет, в свою очередь, и ставит герметичность этой конструкции под вопрос, проявляя неожиданную доминанту – импортный голубой настенный календарь 1989 года с диснеевским персонажем – деталь, едва учтенную при постановке композиции, но хорошо видимую стороннему наблюдателю.

⁴⁰ Большинство «мыльниц» имели фокусное расстояние 28 или 35 мм, в то время как фотоаппараты в СССР как правило оснащались 50 или 58-миллиметровыми объективами. Кроме того, на части мыльниц были фиксированные значения базовых настроек. Например, камеры Pentax PC-100и Kodak Star Motor Kodak Star имели фиксированную фокусировку и минимальная дистанция съемки 1,3–1,5 м. См.: Милославский, В. Компактные камеры. От примитива до совершенства // Наука и жизнь. – 1999. – № 5. – С. 66–72.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |



Рис. 7 Фотография из архива Н. А. Крыловой. 1989 г. Цветной отпечаток на фотобумаге Kodak.

Формально относясь к советскому периоду, этот снимок иначе транслирует значение «советского»: не через изменчивые качества самой фотографии, результатом которых становится особый цвет, но через проявление фактур предметов. Цвет становится качеством вещей внутри фотографии, делая ее собственной материальностью почти «прозрачной»⁴¹. Насыщенные и «реалистичные» *новые* цвета (эффект технологий, воспринимаемый в постсоветском пространстве как *новый*) создают дистанцию по отношению к советскому: зритель ощущает различие между цветом новым и старым, привычно опознаваемым как «позднесоветский»⁴².

⁴¹ Речь идет о «прозрачности» не как о качестве, объективно присущем фотографии, а как о конструкте, эффекте, возникающем благодаря «реалистичности» цветопередачи по сравнению с советскими цветными отпечатками и качеству поверхности фотографии.

⁴² Фотографии с цветом, уходящим в красноватый оттенок, не специфичны для Советского Союза. До перехода на более совершенные материалы выцветание отдельных красочных слоев, появление желтоватых пятен были характерным признаком бумажных фотографий 1960–1980-х годов и в других странах (см. об этом, например: Wilhelm, H. (1993). *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. Preservation Pub. Co. P. 16). Однако нам кажется возможным использовать в контексте нашего исследования понятие «позднесоветский»

Так, восприятие цвета отделяется от технических качеств самой фотографии, становясь инструментом проявления внутренней материальности, представляя качества советского как объект для разглядывания, фокусировки, наблюдения.

Изображение: поверхности и фактуры

Фотография, часто ассоциирующаяся с непроницаемым отпечатком на бумаге, парадоксальным образом связана с идеей прозрачности: пленка, линза объектива, хрупкий слой эмульсии представляют богатую основу для метафор. Множество цветных отпечатков 1990-х годов имело глянцевую поверхность, создававшую отражения на снимках, напоминающие по своим свойствам зеркало или стекло. Эта поверхность – место встречи зрителя и изображения, часто происходившей посредством прикосновения. Прохладные и гладкие свойства покрытия усиливают ощущение «прозрачности» цветной фотографии. Эти качества поверхности создаются и схожими со стеклом эффектами глянца, которые как бы делают эту прозрачность видимой – бликами, вынуждающими поворачивать изображение при просмотре, а также легко оставляемыми на ней отпечатками пальцев. Отдавая пленку в проявку и печать в 1990-е, на стандартном конверте нужно было выбрать тип бумаги – глянцевую или матовую. Матовая бумага имела характерную фактурную поверхность и, хотя отпечатки на ней были более практичными с точки зрения использования, их количество уступает глянцевым в домашних архивах⁴³. Вероятно, одной из

цвет, имея в виду, что в характерных оттенках цветных фотографий проявляются технологические, потребительские и социально-политические значения, специфичные именно для культуры позднего СССР.

⁴³ В рассмотренных нами архивах количество глянцевых снимков превышает количество матовых в несколько раз.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

причин такой популярности глянца являются характеристики цвета, который ощущается на глянцевой поверхности как более насыщенный и контрастный.

Помимо глянца и матовости самих отпечатков, не менее значимы были фактуры и поверхности внутри изображений. Вместе с материальностью отпечатка, часто покрытого дополнительным слоем пластиковой страницы альбома, они позволяют не столько узнавать 1990-е в видимых приметах времени и деталях, сколько физически ощущать, улавливать присущий этому специфическому смысловому порядку опыт: видимые элементы, проявляясь на поверхности фотографического изображения, преобразуются для зрителя в «осязаемые».

То, что до этого оставалось относительно незаметным на домашних снимках или скрытым графичностью черно-белого кадра, выступает теперь в качестве равноправных объектов внимания. В частности, это фактуры ткани и обивка мебели – блеск кожаных кресел, усиленный эффектом вспышки, плюшевая обивка диванов, яркость синтетических пледов. Настойчивое присутствие вспышки в кадре – было и результатом активного использования новых доступных технических возможностей, и того, что во многих камерах вспышка срабатывала автоматически. Если в большинстве советских аппаратов использование вспышки требовало выставления экспозиции вручную под каждый кадр, а зачастую, из-за необходимости подключать вспышку к сети, буквально приковывало фотографа к розетке⁴⁴, то автоматические вспышки, встроенные в новые импортные камеры, работавшие на батарейках, давали мобильность в передвижении, в то же время, часто

лишая снимавшего возможности контролировать и отключать эту функцию. Техническое нововведение расширяло возможности, позволяя снимать достаточно четкие кадры даже в темных помещениях и ночью и одновременно меняло представление пользователей о качестве изображений, которые нарушали привычные для советских фотолюбителей стандарты «хорошего» кадра (рис. 8). Несоблюдение простых правил съемки (например, игнорирование правил оценки расстояния до объекта) создавало чрезмерно высвеченное и контрастное изображение, выбеленные лица, неожиданно проявляло объекты и поверхности на ближнем плане, присутствие которых не имело отношения к сюжету съемки.



Рис. 8. Фотография из архива Т. А. Романовой. 1996 г.

Так, цвет и вспышка подсвечивают не только эффекты только что появившихся тканей, но и «советские» фактуры, например, покрывал и ковров, до этого узнаваемых скорее своими орнаментами, добавлявшими графичности черно-белым кадрам. То же касается и других «советских» поверхностей – лакированных шкафов и сервантов, обоев, облупившейся или, напротив, свежей краски школьных классов, деревянных парт – все, что существовало скрыто

⁴⁴ Панфилова, Н.Д., Фомина, А.А. (Сост.) Краткий справочник фотолюбителя. – М.: Искусство, 1982. – С. 136–147.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

то, было «фоном», становится теперь значимой и очень заметной частью содержания.

Сочетание новых и советских фактур заметно и в попадающей в кадр одежде. Это период сосуществования неброских шерстяных вещей и новых синтетических тканей, нередко появлявшихся в гардеробе в ярко-розовых, оранжевых или салатных оттенках, блестках, пайетках. Если цвет отпечатков уверенно отсылает к современному порядку вещей, то ощущение времени через внутренние объекты и фактуры при таком сочетании сбивчиво: отдельные материи подтверждают для зрителя соотношение времени, другие настойчиво проявляют «прошлое», несмотря на все уловки поверхности отпечатка.

Отдельное указание на принадлежность к тому или иному времени имеют «неудачные» фотографии или те или иные дефекты снимка и отпечатка. При нормальных условиях хранения изображение серебряно-желатиновых черно-белых отпечатков очень стабильны⁴⁵. Зато царапины на эмульсии, утраты бумажной основы, эффекты металлического блеска на поверхности снимка – приметы разрушения, связанные с физическим бытованием карточки, – встречаются очень часто. В данном случае, как и черно-белая цветовая гамма, такие механические повреждения способствуют установлению дистанции зрителя по отношению к изображению, наделяют снимок значениями времени, «прошлого».

Цветной отпечаток 1990-х годов, напротив, даже тридцать лет спустя как правило имеет достаточно хорошую физическую сохранность благодаря прочному покрытию и лакированной подложке бумаги. А вот эффек-

ты цвета оставляют зрителя в пограничном положении. С одной стороны, их уже можно увидеть как принадлежащих к определенной эпохе, но, все же, обманчивая яркость и, казалось бы, непроходящая новизна материальной основы изображения настойчиво удерживают их в современности. Однако функция свидетельства о времени передается и другим маркерам. Здесь знаками времени становятся для нас всевозможные «дефекты» внутри фотографии: неровное кадрирование, красные глаза, попадающие в объектив «пальцы», засвеченные зоны, неправильный фокус, смазанные или фрагментарные сюжеты, получившиеся в результате случайного нажатия кнопки спуска. Тогда не в отсылке к конкретной дате (не в подписи), не в видимой руинированности снимка (здесь отсутствующей), но в этих несовершенствах, присутствующих в кадре, локализуется значение прошлого.

В документальных фильмах, посвященных политическим и социальным трансформациям рассматриваемого периода⁴⁶, прослеживаются два подхода к построению визуального повествования. Первый нацелен на вовлечение зрителя с помощью динамичного монтажа видеоматериалов и включения игровых постановочных сцен. Для второго, наравне с видео, характерно использование фотографий и слайдов с акцентированным показом качеств их поверхности – пленки или бумаги, размера, способов оформления. В этом случае использование фотографий – прием, позволяющий сделать паузу, замедлить рассказ, остановить взгляд, а демонстрация материальности отпечатка или пленки усиливает ощущение исторической дистанции. Прошлое локализуется в этой материальности

⁴⁵ Идентификация, хранение и консервация фотоотпечатков, выполненных в различных техниках. – СПб.: Росфото, 2013. – С. 31–35.

⁴⁶ См., например, «Черный август» (реж. М. Файтельберг, 2011), «Мавроди. Миф и человек» (реж. А. Уржанов, И. Садреев, 2022), «Непрошедшее время» (реж. Я. Винзберг, 2024) и др.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

(как *внутренней*, связанной со всевозможными дефектами и «неудачами» при съемке, так и *внешней* – оформлением, вещностью отпечатка) до тех пор, пока цвет признается нами как «естественный», «реалистичный», «самоочевидный», не вызывающий чувства странности, и, как следствия, дистанции.

* * *

Цветная фотография передает не столько сами цвета, а соотношения цветов, и наше восприятие нередко достраивает нужный оттенок при виде изображения того или иного предмета, создавая эффект узнавания «той самой» вещи⁴⁷. Зачастую на примере черно-белых фотографий, «вспомнить» цвета предметов оказывается затруднительно⁴⁸.

Многие цветные снимки 1990-х, которые хранятся сегодня в домашних архивах, позволяют пробудить личную память, благодаря хорошей устойчивости цветов и цветопередаче, все еще воспринимаемой нами близкой к «натуральной». Цвет в этом случае максимально приближает, сглаживает дистанцию между зрителем и изображением⁴⁹. Сьюзен Сонтаг отмечает, что «холодная схожесть цвета как будто бы не дает образоваться патине»⁵⁰ времени, тем самым, подчеркивая, что сходство цвета изоб-

ражения с цветом наших воспоминаний не позволяет установить дистанцию.

Однако цвет оказывается не только условной, но достаточно изменчивой характеристикой, связанной с перспективой собственного времени фотографии, химических процессов, которые происходят в каждом конкретном материальном отпечатке. В 1992 году американский исследователь, автор авторитетного труда по вопросам истории и сохранения цветной фотографии, Г. Вильгельм констатировал: «При длительном экспонировании ни один современный цветной материал с изображением, полученным с помощью красителей, не может даже приблизиться к стабильности серебряного изображения тщательно обработанной черно-белой фотографии на бумаге»⁵¹. Такая уязвимость цветного отпечатка в случае профессиональных фотоматериалов была относительно преодолена, но «возраст» более массовых, дешевых аналогов оказывается сравнительно небольшим (при воздействии света в случае отдельных, наиболее качественных бумаг Fuji, Г. Вильгельм определяет срок угасания примерно в 50 лет, для отпечатков на более бюджетной бумаге Kodak Ectacolor этот срок может уменьшиться до 12 лет)⁵².

В некотором смысле вся история производства коммерчески успешной, массовой фор-

47 Артюшин, Л.Ф. Цветная фотография. – М.: Искусство, 1986. – С. 3–4.

48 Мы разговаривали с владельцем одного из домашних архивов и его родственниками в процессе изучения фотографий. О сложности воспоминания цветов см. Артюшин Л.Ф. Там же.

49 О личной памяти и ее соотношении с цветом фотографии на примере более ранних фотографических техник см.: Гавришина, О.В. «Опыт прошлого»: «Уникальное» в современной теории истории // Гавришина, О.В. Империя света. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 126–127.

50 Сонтаг, С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 186.

51 Имеется в виду фотобумага, имеющая именно бумажную, а не синтетическую основу. См.: Wilhelm, H. (1993). *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. Preservation Pub. Co. P. 49.

52 Riper, F.V. Watching the colors fade // The Washington post. – 1995. 23 November (<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1995/11/24/watching-the-colors-fade/79d8c917-4bf6-44b5-bcb2-0a39bea93db2/>). При хранении в темноте некоторые авторы оценивают долговечность цветного изображения 1990-х годов в 100 лет. См.: Редько, А.В. Основы черно-белых и цветных фото процессов. – М.: Искусство, 1990. – С. 192.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

мы цветной фотографии, начало которой было положено в конце 1930-х – начале 1940-х годов, оказалась неразрывно связана с осознанием хрупкости материальной основы цветной фотографии, изменчивости ее характеристик, подверженности влиянию времени.

Цвет снимков 1990-х, местами все такой же яркий и стабильный, местами тронутый временем, обнаруживает неровности, расхождения, стыки с нашей личной памятью, приоткрывая очередную границу эпох. Как и в случае советского, когда такой границей стало появление цветной «кодаковской» фотографии, в нашем случае граница – на этот раз между аналоговой эпохой и цифровой – вновь прочерчивается по территории цвета. Желание перенести его характеристики на современные изображения, как и увлечение ретро техникой, съемкой на «мыльницы»⁵³, возвращает изображениям качества несовершенства и случайности. При принципиально иных материальных основаниях цифрового образа, именно цвет – след материального, – нередко описываемый сегодня как «ламповый» цвет 1990-х⁵⁴, становится объектом ностальгического чувства. Он наделяется значениями комфорта, уюта, «честности» и правдивости, становится краеугольным камнем альтернативной истории – настоящего, увиденного на расстоянии, сквозь цветные «фильтры» прошлого. Так, вслед за техническими качествами фотографий эпохи, «лихие 90-е» получают се-

годня совсем иную интерпретацию – «ярких», «искренних», «хрупких». Такое внимание к фотографическим материям недавнего прошлого, как и постоянное возвращение к его политическим и социальным процессам в публичном поле, часто непроблематично «продлевает» российские девяностые, но одновременно становится одной из возможностей со временем установить необходимую дистанцию.

Список литературы

- Артюшин, Л.Ф. Цветная фотография. – М.: Искусство, 1986. – 207 с.
- Гавришина, О.В. «Опыт прошлого»: «Уникальное» в современной теории истории // Гавришина, О.В. Империя света. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 107–118.
- Гавришина, О.В. «Цвет времени»: заметки о цветной фотографии и ее восприятии // Гавришина, О.В. Империя света. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 119–134.
- Дашкова, Т. Постсоветские вещевые рынки: опыт антропологического описания // Алябьева Л. и др. (Сост.) В защиту мейнстрима. – М.: V-A-C Press, 2021. – С. 34–46.
- Идентификация, хранение и консервация фотоотпечатков, выполненных в различных техниках. – СПб.: Росфото, 2013. – 48 с.
- Катель, Л.Я. Организация и планирование деятельности фотокинопредприятий. М.: Промбытгиздат, 1991. – 222 с.
- Катель, Л.Я. (Сост.) Организация обслуживания населения фотокинопредприятиями в условиях полного хозрасчета и самофинансирования. – М.: ЦБНТИ МБОН РСФСР, 1989. – 15 с.
- Нетусова: Т.М. Социокультурные функции любительской фотографии: диссертация ... кандидата социологических наук: 22.00.06 [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. – Москва, 2015. – 221 с.
- Новоженова, А. Фотоаппарат отца // Художественный журнал. – 2015. – № 94. – С. 73–80.

⁵³ 36 кадров ностальгии. Фотопрогулка с плёночным фотоаппаратом <https://tatitata.com/blog/fotoprogulka-s-plenochnym-fotoapparatom>

⁵⁴ «...я обожаю теплые, ламповые фотографии, отдающие 90-ми» // <https://dzen.ru/a/YLxv73f08xQ-UyOg?ysclid=m7hgpf7qq878748568>; Ламповые фотографии прямоком из «Лихих девяностых» // <https://dzen.ru/a/YhJDgkF6fwFBsRku?ysclid=m7hghx6bbp325367082>; Пленочный цвет в цифре https://pikabu.ru/story/plenochnyiy_tsvet_v_tsifre?ysclid=m7hgmfgka2143212327.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

Панфилова, Н.Д., Фомина А.А. (Сост.) Краткий справочник фотолюбителя. – М.: Искусство, 1982. – 367 с.

Рапопорт, В.Л. Мастера оптики (Страницы истории ордена Ленина и ордена Трудового Красного знамени Красногорского механического завода). – М.: Московский рабочий, 1983. – 207 с.

Редько, А.В. Основы черно-белых и цветных фото-процессов. – М.: Искусство, 1990. – 256 с.

Саркисова, О. Шевченко, О. В поисках советского прошлого: Любительская фотография и семейная память // Новое литературное обозрение. – 2015. – №1. – С. 85–107.

Сонтаг, С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.

Суглоб, В. П. Киевский завод «Арсенал» // 1200 фотоаппаратов из СССР. Каталог-классификатор / Отв. И. Вирковский. – Минск.: Медиал, 2009. – С. 442–500.

Шевцов, М.Ю. Формирование и развитие рынка фотоуслуг: На примере г. Москвы: диссертация ... кандидата экономических наук: 08.00.05. [Место защиты: Моск. гос. ун-т сервиса], 2002. – 140 с.

1200 фотоаппаратов из СССР. Каталог-классификатор / Отв. И. Вирковский. – Минск.: Медиал, 2009. – 565 с.

Sandbye, M. (2021). In 1973: Family Photography as Material, Affective History. In. Jacob W., L.K. Parry (Eds.), Ubiquity: Photography's Multitudes. Leuven University Press.

Wilhelm, H. (1993). The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures. Preservation Pub. Co.



Nadezhda A. KRYLOVA, Olga M. ANNANUROVA

| Between Economy and Feelings: Matters of Amateur Photography in the 1990s |**Nadezhda A. KRYLOVA**Independent Researcher
E-mail: nadinkru@gmail.com.
ORCID: 0009-0003-3144-0850**Olga M. ANNANUROVA**Independent Researcher
E-mail: olga.annan@gmail.com.
ORCID: 0009-0004-3956-0686**BETWEEN ECONOMY AND FEELINGS:
MATTERS OF AMATEUR PHOTOGRAPHY IN THE 1990s**

The article analyzes amateur photographs from the 1990s in several home archives. In the decade under review, the photography industry in Russia was drawn into the logic of the market. The centralized structure of the photo service system that had developed under the Soviet planned economy was replaced by private entrepreneurial activity organized according to the model of Western societies; new types of consumption and new technical processes on which they were based emerged: methods of developing and printing, a system of photo laboratories. Most photographic goods, including cameras, film and photo papers began to be supplied from abroad. In these processes, what was significant was not so much the moment of “simplification”, “accessibility”, “change in quality”, but the fact that photography practices were transitioning to and simultaneously forming a new system of meanings associated with the free market, and accordingly with consumption, speed, profit, overproduction. Along with technical and economic changes, the practices of maintaining family archives were also transformed. Among other things, this can be traced in the material of the first albums of the nineties. Such albums often included both new and old Soviet photographs, which allowed capturing a certain “transi-

tional” period. New realities are also revealed in the materiality captured within the image itself – in new textures, fabrics, colors, and furnishings that appear in the frame. The effects of photographs from this time are also associated with technical capabilities and limitations that led to a reduction in the image, new conventionality, defects, and inaccuracies. Considering the 1990s as a change not only between the political but also the photographic eras, the authors raise the question of how the meanings of “Soviet” and “non-Soviet” are manifested in these different material characteristics of the image. Color is considered in the article as an important technical characteristic of the image, which allows us to talk about complex relationships between the past and the present and sets a distance in relation to the viewer. At the same time, the conventionality and variability of color as a physical quality of photography entail transformations of the effects of perception.

Key words: 1990s, family archive, compact cameras, minilab, color photography, amateur photography.



Nadezhda A. KRYLOVA, Olga M. ANNANUROVA

| Between Economy and Feelings: Matters of Amateur Photography in the 1990s |**References**

- Artyushin, L.F. (1986). *Tsvetnaya fotografiya* [Color Photography]. Iskusstvo, 1986. (In Russian).
- Gavrishina, O.V. (2011). «Opyt proshlogo»: «Unikal'noe» v sovremennoj teorii istorii ["The Experience of the Past": "Unique" in Contemporary Theory of History] In Gavrishina O.V. *Imperiya sveta. Novoe literaturnoe obozrenie*. 119–134. (In Russian).
- Gavrishina, O.V. (2011). «Cvet vremeni: zametki o cvetnoj fotografii i ee vospriyatii» ["The Color of Time": Notes on Color Photography and Its Perception] In Gavrishina O.V. *Imperiya sveta. Novoe literaturnoe obozrenie*. 107–118. (In Russian).
- Dashkova, T. (2021). *Postsovetskie veshchevye rynki: opyt antropologicheskogo opisaniya* In Alyabyeva L. et al. (Eds.) *V zashchitu mejnstrima*, V-A-C Press, 2021. (In Russian).
- Identifikaciya, hranenie i konservaciya fotootpechatkov, vypolnennyh v razlichnyh tehnikah (2013) [Identification, storage and conservation of photographic prints made in various techniques]. Rosfoto, 2013. (In Russian).
- Katel', L.Ya. (1991). *Organizaciya i planirovanie deyatel'nosti fotokinopredpriyatij* [Organization and Planning of Activities of Photo and Film Enterprises]. Prombytizdat, 1991. (In Russian).
- Katel', L.Ya. (Ed.) (1989). *Organizaciya obsluzhivaniya naseleniya fotokinopredpriyatiami v usloviyah polnogo hozrascheta i samofinansirovaniya* [Organization of Public Services by Photo and Film Enterprises under Conditions of Full Cost Accounting and Self-Financing]. CBNTI MBON RSFSR, 1989. (In Russian).
- Netusova, T.M. (2015). *Sociokul'turnye funkcii lyubitel'skoj fotografii: dissertaciya ... kandidata sociologicheskikh nauk* [Sociocultural Functions of Amateur Photography: PhD thesis]: 22.00.06. RSUH. (In Russian).
- Novozhenova, A. *Fotoapparat otca* [Father's camera], *Khudozhestvennyj Zhurnal*, 94. 73–80. (In Russian).
- Panfilova, N.D., Fomina, A.A. (Sost.) *Kratkij spravochnik fotolyubitelya*. – M.: Iskusstvo, 1982. (In Russian).
- Rapoport, V.L. (1983). *Mastera optiki (Stranicy istorii ordena Lenina i ordena Trudovogo Krasnogo znamenija Krasnogorskogo mekhanicheskogo zavoda)* [Masters of Optics (Pages from the History of the Order of Lenin and the Order of the Red Banner of Labor of the Krasnogorsk Mechanical Plant)]. *Moskovskij rabochij*, 1983. (In Russian).
- Red'ko, A.V. (1990). *Osnovy cherno-belyh i cvetnyh fotoprocessov* [Basics of Black and White and Color Photo Processes]. Iskusstvo, 1990. (In Russian).
- Sarkisova, O. Shevchenko O. (2015). *V poiskah sovetskogo proshlogo: Lyubitel'skaya fotografiya i semejnaya pamyat'* [In Search of the Soviet Past: Amateur Photography and Family Memory], *Novoe literaturnoe obozrenie*, V.1. 85–107. (In Russian).
- Sontag, S. *O fotografii* [On Photography]. Ad Marginem Press, 2013. (In Russian).
- Suglob, V.P. (2009). *Kievskij zavod «Arsenal»* [Kyiv plant "Arsenal"]. In Virkovskij I. *1200 fotoapparatov iz SSSR. Katalog-klassifikator*. Medial, 2009. (In Russian).
- Shevcov, M.Yu. (2002). *Formirovanie i razvitie rynka fotouslug: Na primere g. Moskvy: dissertaciya ... kandidata ekonomicheskikh nauk* [Formation and Development of the Photo Services Market: On the example of Moscow: PhD thesis]: 08.00.05. Russian State University of Tourism and Service (RSUTS). (In Russian).
- Virkovskij, I. *1200 fotoapparatov iz SSSR. Katalog-klassifikator* [1200 Cameras from the USSR. Catalogue-classifier]. Medial, 2009.
- Sandbye, M. (2021). *In 1973: Family Photography as Material, Affective History*. In Jacob W., L.K. Parry (Eds.), *Ubiquity: Photography's Multitudes*. Leuven University Press.
- Wilhelm, H. (1993). *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. Preservation Pub. Co.

