

Несколько слов о времени, о том, как оно воспринималось тогда и каким видится сегодня... Конечно, время было хорошее – ибо мы были молодыми, но одновременно оно было ужасным и, в какой-то степени, даже безысходным. Тут требуется комментарий. Нет, тогда не было существовавшей в недавние годы безысходности конкретного дня, когда многие махнули рукой на будущее, упорно стараясь выжить в суровом мире все более капитализирующейся реальности. Тогда мы не думали о завтрашнем дне, по крайней мере, о том, что мы будем есть и пить завтра и послезавтра, – таких проблем, слава Богу! не существовало.

Но была безысходность более страшная – мы точно знали, что нас ждет, завтра, послезавтра, мы знали, что в нашей жизни уже ничего не изменится!

Мы не могли даже надеяться на то, что сможем когда-то увидеть мир, сможем бродить по другим странам, видеть другие города, смотреть другие фильмы, читать те книги, которые хотелось и даже спокойно покупать все, что нам вздумается, – были бы деньги! – в соседнем магазине.

Гениальная книжка Венедикта Ерофеева “Москва-Петушки” – это точное отражение мироощущения 70-х – того тупика, в котором для многих тотальное пьянство стало единственным выходом. В водке или портвейнах (это уж кто что предпочитал!) топились несбывшиеся мечты, невозможность осуществления многих начинаний, если они хоть в чем-то отличались от принятых норм, невозможность публикации самых безобидных книг, показа картин и фильмов, если они шли вразрез с “генеральной линией”. А фактически просто отличались трактовкой обыденности, с которой столь естественно было не соглашаться любому здравомыслящему человеку.

Многих из нас спасла работа и генетический код, в котором не было предрасположенности к алкоголизму. Те же, у кого этой защиты не оказалось, ушли из социума, а многие и из жизни.

Некоторые “завязали”, но от этого не стали счастливее, ибо осознание нелепостей жизни оказалось очевиднее, а возможности расслабиться не стало – такие горели на корню. Их бросало из одной крайности в другую – одни становились ортодоксами, другие бросались в религию, сельское хозяйство или еще куда-то, где можно было бы забиться, уйти от мучающих тебя вопросов...

Жизнь сложная и печальная штука. Можно о ней размышлять скептически и даже смеяться над ее нелепостями, так, как это делал Ежи Лец, который как-то сказал, что жизнь – “это смертельная болезнь, передаваемая половым путем”. И тогда становилось понятно, что ничего хорошего от нее ждать не приходится.

Можно смирять себя, подобно тому, как это делала великая русская поэтесса, задававшая себе философский вопрос: “А кто собственно тебе сказал, что ты должна быть счастливой?!” И тогда смиренно нести свой крест.

А можно с безнадежной грустью, как Венечка Ерофеев уподобить жизнь свою ночному сидению на вокзале: “Ты очнулся – тебе уже 33 года, задремал, снова очнулся – 48, опять задремал – и уже не проснулся”.

Не проснулись многие... Им, ушедшим до срока, посвящает свой труд автор. Всего этого, увы, нет в фотографиях. Или почти нет. Поэтому, и “ОПТИМИЗМ ПАМЯТИ”.

ОПТИМИЗМ ПАМЯТИ. ЛЕНИНГРАД 70-х

Знаменитый американский фотограф, составитель, пожалуй, самой известной фотовыставки XX столетия “Род человеческий”, Эдвард Стейхен в книге о своей жизни, вспоминая, как делалась эта выставка, рассказывает о впечатлении, которое произвела на него советская послевоенная фотография. В ответ на свою просьбу прислать снимки о жизни в СССР – дело было в середине 50-х – он получил посылку из Москвы с большими, отлично отпечатанными снимками. “На них, – пишет Стейхен, – были запечатлены новые высотные дома, помпезно отделанные станции московского метрополитена, напоминающие дворцы, какие-то стройки, не было только того, что мне было нужно – людей, простых людей. Не было ничего, что бы рассказывало о их жизни, о их радостях и проблемах.

Я решил, что меня не поняли, и подробно написал, что я хотел бы получить: живые жанровые снимки, отражающие реальную жизнь простых людей. Скоро пришла другая посылка. В ней лежали снимки, на которых были другие дома, другие станции метро, другие дворцы, но жизни по-прежнему не было!”

Стейхену так и не удалось получить нужных снимков из СССР – в результате наша страна была представлена фотографиями, сделанными Робертом Капа еще в 1947 году, и парой тассовских снимков.

Этот сюжет точно отражает ситуацию в советской фотографии пятидесятых годов. Просматривая архивные снимки тех лет, поражаешься их статичности и однообразию – улыбающиеся лица,

митинги с бесконечными лозунгами, словом – сплошная инсценировка...

В шестидесятые, в период знаменитой “оттепели”, все пришло в движение – запели барды, на выставках появились полотна, о которых еще вчера нельзя было и упоминать, толстые журналы печатали запрещенные еще недавно стихи, повести, романы, с подмошек концертных залов и в молодежных кафе зазвучали джазовые мелодии... Появились новые издания, стал меняться внешний облик уже существующих, заметно оживилась и фотография в прессе. А следовательно, и фотография вообще – ведь в СССР фотография послевоенных лет однозначно ассоциировалась с журналистикой – другой просто не существовало.

А тут как прорвало – возникло массовое фотолюбительское движение, индивидуальное “хобби” вдруг сделалось заметным явлением культурной жизни.

Центром этого процесса неожиданно стал Ленинград, а самым крупным и популярным любительским объединением – фотоклуб Выборгского Дворца культуры (ВДК). Один за другим начали возникать фотоклубы и в иных дворцах культуры.

В конце шестидесятых–начале семидесятых в Ленинграде было два места, где постоянно собирались фотографы, – прежде всего это был упоминавшийся уже фотоклуб ВДК. Здесь проводились не только клубные, но и главные всесоюзные выставки – такие, например, как “Наша современность”, в которой участвовали сотни фотографов со всей страны. Подобные экспозиции собирали огромную аудиторию и становились



ОПТИМИЗМ ПАМЯТИ. ЛЕНИНГРАД 70-х

A famous American photographer, organizer of probably the most famous photo exhibition of the twentieth century “Family of Man” Edward Steichen tells in his memoirs of the impression that Soviet post-war photography made on him. In response to his request to send him photographs with the life in USSR he received a parcel with a pile of high-quality printed photos. “There were new high-rise buildings, pompously decorated Moscow metro stations recalling of palaces, some building sites. But there was nothing, which told of the life of common people, their joy and problems” – Steichen writes. He never received the pictures he wanted from USSR. As a result, our country was represented through the photographs made by Robert Capa in 1947 and a number of “TASS” (TASS – the Telegraph Agency of the Soviet Union) photos.

This incident perfectly reflects the atmosphere of Soviet photography of the 50s. Archive photographs of that time are striking in the way how static and alike all of them are – with always smiling faces, demonstrations with a row of slogans, all set and staged.

In the 60s, during the so-called “thaw” period, everything went astray – bards’ songs, unheard-of art exhibitions, publications of the banned poems and novels, “jazz was in the air”. These changes urged the growth of the amateur photography into a cultural phenomenon. Leningrad was in the heart of this process, with two main “magnets” for amateur photographers.

The first place was a photo club of Vy-



заметным событием в культурной жизни города.

Долгие годы бессменным руководителем клуба был энтузиаст своего дела Герман Михайлович Муткович.

Можно со всей определенностью сказать, что этот клуб стал замечательной школой кадров для всей ленинградской фотографии, ибо практически все, кто пришел в фотографию в эти годы, так или иначе были связаны с ВДК. Персональный творческий отчет на общем заседании клуба становился актом признания творческой зрелости фотографа и своеобразной путевкой в самостоятельную фотографическую жизнь.

Вторым местом общения была фотосекция ЛО Союза журналистов – заседания ее отличались, пожалуй, меньшим демократизмом и более узким кругом участников – сюда допускались лишь члены Союза и фоторепортеры ленинградских газет и агентств. В фотосекции царил солидная чинная обстановка – ее ядро составляли тогда уже пожилые фотографы. Как правило, прошедшие войну, имевшие солидный репортерский стаж, в то время они уже далеко не все работали в прессе: возраст заставил многих перебраться на более спокойные места. Таковыми в Ленинграде были немногочисленные издательства или комбинаты Худфонда РСФСР, где фотографы занимались в основном прикладной съемкой.

Помню одну из гостиниц старинного особняка на Моховой, где тогда располагался Дом журналистов – дубовые панели, камин, и не молодые уже фотографы: Фетисов, Лосина, Каше, Хандогина,

Федосеева. Обстановка этого барского дома, бронзовые бра и хрустальные люстры создавали своеобразную атмосферу благодушия и неторопливости. Как сейчас вижу вальяжно развалившегося в бархатном кресле седовласого Рафаила Мазелева, картинно нюхающего ромашку и о чем-то беседующего с нервным и вечно недовольным Василием Гавриловичем Федосеевым – уже большим, но все равно непревзойденным мастером фоторепортажа.

Это было своего рода клуб, где устраивались встречи с гостями, приезжающими в город, и проходили обсуждения их работ. Там же проводились выставки, приуроченные, как правило, к какой-нибудь юбилейной дате – открытию очередного партийного съезда или к годовщине Победы.

Председатели фотосекции менялись, а бессменным ее секретарем долгие годы, практически до самой своей смерти, оставался Александр Иванович Бродский – отец будущего нобелевского лауреата. Прирожденный обществу, деликатный и интеллигентный человек, он отдал много сил, чтобы поддерживать там обстановку спокойствия и дружелюбия – фотографы, как и прочие творческие работники, довольно тяжелый народ.

Надо сказать, что, несмотря на несхожесть обстановки, обе организации были типичными тоталитарными общественными структурами – мнение старшей или их большинства было непререкаемым, а все новое и молодое с трудом пробивало себе дорогу.

В те годы в Советском Союзе не было ни одной фотографической галереи,



borgski palace of culture. Indeed, it was a remarkable school for professionals, as almost everyone who was somehow connected with photography at that time was involved with Vyborgski palace of culture.

The second center was meetings of a photo section of the Leningrad organization of Union of Journalists. Photographers, who by this time had already gone through the war and had a considerable press record, made up the core of the section. Officials of the section would leave, but Alexander Brodsky, a father of the future Nobel Prize winner, stayed its permanent secretary for many years on. The amicable and peaceful atmosphere of the section owed mostly to this most gentle and kind person.

At that time there was not a single photo gallery in the country, not to speak of a photo museum. Photo exhibitions were rare. This is probably why every photographer craved for publication of his works either in one of few illustrated magazines (like "Ogoniok") or in a newspaper. The central newspaper of the city – "Leningradskaya Pravda" – eagerly published creative works of both amateur and staff photographers under the headings "Leningrad Motives", "A New Perspective" or "A Photo Sketch". The head of the department of design of the newspaper "Leningradskaya Pravda" Yuri Galperin, a man of a great experience, impeccable taste and true intelligence, did his utmost to make the newspaper appealing and meet both readers' and photo masters' expectations.

Leading photo reporters of "Leningradskaya Pravda" of the 60s – Victor Jacobson, Oleg Makarov, Vladimir Bog-



не говоря уже о музее. Немногочисленные фотовыставки, проводимые в городе, были единственным местом, где фотограф мог выставить свои работы. Может быть, поэтому мечтой каждого было увидеть свою фотографию опубликованной – если не на страницах иллюстрированных журналов, то хотя бы на газетной полосе, несмотря на то, что пресса тех лет была, прежде всего, ярко выраженным средством пропаганды. "Ленинградская правда" довольно охотно публиковала работы как фотолюбителей, так и штатных репортеров под рубриками "Ленинградские мотивы", "Неожиданный ракурс" или просто "Фотозюд". Хорошие бильредакторы, вроде всеми уважаемого И. А. Гальперина, обладавшего огромным опытом, недюжинным вкусом и истинной интеллигентностью, пытались протолкнуть на страницы газеты "красивую картинку". Им хотелось "украсить" полосы газеты, но они не сознавали, что этим лишь способствовали "лакировке действительности", причая к такому подходу и самих фотографов.

Тем не менее сотрудничество с прессой давало возможность в какой-то мере реализовать себя, поэтому многие талантливые любители активно публиковались, а наиболее увлеченные из них постепенно переходили на профессиональную журналистскую работу.

Ведущие фоторепортеры "Ленинградской правды" конца шестидесятых – Виктор Яковсон, Олег Макаров, Владимир Богданов – так или иначе были связаны с выборгским фотоклубом

и одновременно прошли школу Гальперина, во многом определившего их творческий почерк. Оттуда же, из ВДК, вышли и молодые Геннадий Копосов и Лев Шерстеников. Надо сказать, что все вышезванные фотографы со временем перебрались в столицу. Москва вообще "высасывала" лучшие силы из "великого города с областной судьбой". И тех, кто уехал, нельзя упрекать в этом – центральные издания предоставляли фирменную аппаратуру – невиданная по тем временам роскошь, поездки по всей стране и за рубеж, что в ту пору для провинциального журналиста было пределом мечтаний, более высокие гонорары. Питерцы, обладая, как правило, незаурядным талантом, быстро выбивались на самый верх журналистской элиты. Всеволод Тарасевич (АПН), Сергей Смирнов ("Известия"), Александр Копосов и Лев Шерстеников (оба – "Огонек"), Олег Макаров (АПН), Владимир Богданов ("Литературная газета") – их имена были на слуху у всех, кто хоть немного следил за фотопубликациями тех лет. В семидесятые эта "внутренняя эмиграция" прекратилась.

Оставшихся в Питере ждала менее престижная работа, меньшие заработки и, конечно же, меньшая известность, ибо журнал "Советское фото" – единственное в ту пору специализированное издание – гораздо чаще публиковал снимки и материалы тех, кто был ближе, под рукой – москвичей. Вспомним ленинградских фоторепортеров семидесятых и назовем хотя бы некоторых из них: Владимир



danov – as well as the brightest representatives of a "younger generation", like Gennady Kopusov and Lev Sherstennikov, after some time moved to Moscow. Moscow, with its broad spectrum of job opportunities and latest technological achievements, was "enticing" the best professionals from "the great city with a provincial fate". In the 70s this "internal emigration" ceased.

Those who stayed in Leningrad received less prestigious positions, less money and, naturally, less popularity. Giving due to those who worked in Leningrad in the 70s, we would like to name at least some of them: Vladimir Samoilov, Alexander Stelmakh, Vasilii Loginov, Valentin Briazgin, Oleg Baharev, Vladimir Nikitin, Mikhail Dmitriev, Valentin Golubovskii, Vladimir Turoverov, Yuri Shennikov, Mikhail Shirman, Evgeny Ivanov, Eduard Krivtsov, Pavel Markin, Alexander Drozdov, Igor Potyomkin, Oleg Mironets, Nikolai Naumenkov, Maxim Blokhin, Sergei Smolski, Oleg Porohovnikov, Yuri Belinski, Zinaida Baitsurova, Vladimir Tselik, Boris Manushin, Rudolph Kucherov and many others.

Photographers of the 70s could be divided into three major groups – professional press photographers, amateur photographers and commercial photographers. All of them had to work under the condition of a total informational blockade. Foreign photo magazines, but for the editions coming from socialist countries of Eastern Europe, were unavailable. But even these rare sources gave Soviet photographers a unique chance to know the works of Henri Cartier-Bresson, Robert



Самойлов, Александр Стельмах, Василий Логинов, Валентин Брызгин, Олег Бахарев, Владимир Никитин, Михаил Дмитриев, Валентин Голубовский, Владимир Туроверов, Юрий Щенников, Михаил Ширман, Евгений Иванов, Эдуард Кривцов, Павел Маркин, Александр Дроздов, Игорь Потемкин, Олег Миронец, Николай Науменков, Максим Блохин, Сергей Смольский, Олег Пороховников, Юрий Белинский, Зинаида Байцурова, Владимир Целик, Борис Майушин, Рудольф Кучеров. Помимо названных были, разумеется, и многие другие.

Помимо прессфотографов, как уже говорилось, существовала целая армия любителей, организованных вокруг многочисленных в семидесятые фотоклубов – ДК Горького, Ленсовета, Кирова, где, кстати, родился фотоклуб “Зеркало”, которому впоследствии предстояло сыграть заметную роль в развитии питерской фотографии.

Особняком жили издательские фотографы, делавшие снимки для книг и альбомов, и фотографы комбинатов – живописного, графического, скульптурного, декоративно-прикладного искусства. Это была многочисленная группа профессионалов, занимавшихся тем, что на Западе называется коммерческой фотографией – самой разнообразной съемкой по заказам. Они снимали для всевозможных рекламных изданий и буклетов, для многочисленных музеев, выполняли совместные с художниками работы по оформлению интерьеров, наружной рекламы, а также бесконечных объектов наглядной агитации. У них было, как правило, много работы,

и редко кто из них принимал активное участие в фотодвижении.

Подвляющее большинство фотографов находилось в глухой информационной блокаде – зарубежные фотожурналы были недоступны, исключение составляли специализированные издания из соцстран. Наиболее популярным среди тех, кто интересовался фотографией в СССР, являлся ежеквартальник “Ревию фотография” (или “Чехословацкое ревию”), первым редактором которого был Вацлав Йиру, а затем (до 1978) Даниэла Мразкова. Подписаться на него, особенно в первые годы, было ужасно сложно, каждый номер передавался из рук в руки и “засматривался” буквально до дыр. Из этого журнала фотолюбители черпали информацию, отфильтрованную в Праге, но даже это часто становилось открытием.

С большой признательностью любители фотоискусства вспоминают и знаменитую серию “Мастера фотографии”, издававшуюся чехословацким издательством “Одеон”. Благодаря этим небольшим альбомчикам в мягких обложках многие впервые ознакомились с творчеством Анри Картье-Брессона, Роберта Капа, Дэвида Сеймура, Вернера Бишофа и многих других фотохудожников, открывших глаза нашим фотографам на возможности и назначение творческой фотографии.

Другим источником информации становились редкие в ту пору зарубежные фотовыставки. Первой такой экспозицией стала уже упоминавшаяся выставка “Род человеческий”, которая



Капа, David Seymour, Werner Bischof and many others. Their works revealed the scope and aim of the creative photography. Occasional foreign photo shows gave an insight into different, alternative ways of photographing. Eventually this could not but influence the appearance of the “underground” photography in the Soviet Union.

Alternative thinking told on both ideas and images of photographs and their form. Photographs, which appeared as a result of these experiments, were doomed to be suppressed. This in its turn gave birth to a unique socio-cultural phenomenon of “kitchen set-outs”, when informal gatherings would grow into art discussions or, conversely, a philosophical dispute would end up with a binge.

Another form of self-expression was the appearance of “samizdat” photo albums. These were small hand-made albums in a limited print run of a dozen copies. Leningrad based photographers Valentin Brizagzin and Boris Stukalov were the authors of a great number of such albums, perfect in the choice, matching and assembling of images, as well as in making itself.

Another master who stood out from the line of “tourists-oriented” photographers of glossy albums devoted to Leningrad was Boris Smelov. Boris’ subjective vision and brilliant mastery that could not but find their way in the series “Letni Sad” (“Summer Garden”), “Navodnenia” (“Floods”), “Naturmorty” (“Still Life”) at once won him countless fans amongst art lovers. In his works usual objects were pictured in a most unusual form – a mysterious twilight of the city, silhouettes of cars drifted with



демонстрировалась в Москве в рамках большой американской выставки 1956 года(?). Выставка, собранная Сейтеном, произвела неизгладимое впечатление не только на фотографов, но и на широкую публику своей гуманистической направленностью, показала, что существует искренняя, живая фотография, качественно отличающаяся от той, которую наш зритель привык видеть на газетных и журнальных страницах.

С большим успехом проходили, ставшие регулярными, выставки “Интерпрессфото”. Они носили, в основном, пропагандистский характер, но все равно они давали пищу для размышлений, знакомили с творчеством сотен фотографов из разных стран мира. Событием для ленинградцев стала и выставка литовской фотографии, проходившая в конце шестидесятых в Музее этнографии народов СССР. Открытием для многих явилось знакомство с целой школой молодых, но очень самобытных художников: Мацяускас с его экспрессионистическими “Базарами”, вдумчивый и наблюдательный Кункус, романтический Ракаускас, поразивший буйством своих фотографий из цикла “Цветение”, а также разрушавший привычную форму бытования снимков Бутырин. Все это было так близко и понятно и, одновременно, все было другое!

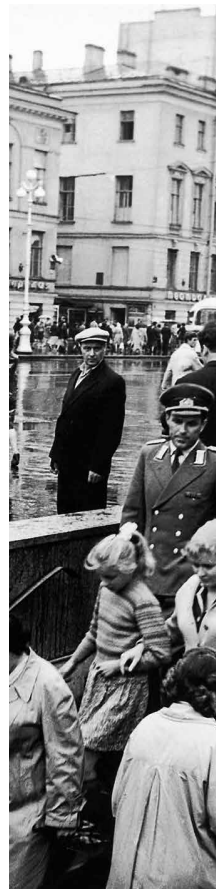
Подлинным открытием для тысяч фотографов страны стала фотовыставка, заполнившая весь гигантский зал московского Манежа, “Лицо Франции” – это была встреча с совсем другой фотографией, там многие впервые увидели подлинные отпечатки классиков

фотоискусства. Суперувеличения легендарного Картье-Брессона соседствовали с небольшими оттисками Брассаи, Дуано, Шарбонье. Эта выставка еще раз показала богатейшие возможности фотографии, помогла сформировать любителям фотоискусства свои творческие пристрастия.

Чтобы понять, почему подобные экспозиции производили столь сильное впечатление, нужно было видеть, что нас тогда окружало, на каких снимках было воспитано то поколение. Перелистаем номер профессионального фотографического журнала “Советское фото” начала семидесятых. Заголовки статей: “Бесценные сокровища ленинградцев”, “Битва за урожай”, “Шаги пятiletки”, “Знатная дюжана Лейды Пейпс”, “В гостях у Папанина”, “Четыре командировки на БАМ”, “Соревнование на автозаводе”, “Снимают труженики моря”.

А снимки! Бесконечные улыбающиеся лица на слегка размытом фоне – модными были “телевики”, – а сзади бесконечные комбайны, станы, прокатные станы.

Естественно, что подобный фотопотимизм должен был, рано или поздно, породить и свой фотографический андеграунд. И он появился именно в шестидесятые-семидесятые годы. Иначе мысли давало себя знать во всем: в тематике, в формальных поисках. Постепенно приходило осознание новых повествовательных возможностей фотографии, чего никогда не было в тоталитарном фотоискусстве – там снимок декларировал, он был знаком, плакатом, призывом, но только не фотографией. Поливариантность восприятия – это



snow, almost frozen into the mirror of Petersburg embankments...

A distinctive feature of Leningrad photography in the 70s was the attempt to exceed the limits of traditional “urban themes”. Perhaps, one of the reasons of a certain “urbanophobia” and a growing interest in the depiction of rural life was the appearance of a new trend in literature of a similar nature, represented by such prominent writers as Abramov, Rasputin, Astafiev and others.

Looking back at this very recent past you wonder at the naivete and simplicity of strivings of photographers of that time. They merely wanted to work with quality equipment, materials, wanted to have an opportunity to make their works public, not yielding to pressure of the total censorship, to communicate and collaborate with foreign professionals.

Now when most of these “dreams” have come true, photographers are confronted with different problems. Amateur photography in its best, most noble, sense has ceased to exist. A process, which used to absorb armies of fans, has been substituted by an easily gained result. What can be easier – simply take a picture by your automatic camera and have it printed in the closest photo shop, round the corner. The charm of mystery and the feeling of belonging to the circle of chosen faded away. Accurate calculations and knowledge have surpassed the power of delusion. Looking back you realize that



то, чего больше всего боялась система. Более того, она просто не могла допустить, что можно воспринимать жизнь как-то иначе.

Одновременно у авторов "новой" фотографии появлялась потребность в показе того, что они снимали. Многие из этого казалось крамолкой. Поэтому местом проведения вернисажей часто становились ленинградские кухни, где подолгу, часто до утра, не гас свет, где дружеское застолье выливалось в искусствоведческую дискуссию или наоборот – философский диспут оканчивался обильной пьянкой.

Другой формой самовыражения стал своеобразный фотографический "сам-издат" – небольшие, кустарно склеенные фотоальбомчики, иногда с текстом, чаще – без, посвященные той или иной теме. Ленинградские фотографы Валентин Брызгин и Борис Стукалов делали их десятками, достигнув огромного совершенства как в подборе снимков, их сопоставлении, монтаже, так и в самом изготовлении альбомов.

"Русь уходящая", "Зона", "Прогулки с Виктором Некрасовым", "Похороны Анны Ахматовой" – вот далеко не полный перечень этих замечательных фотоборников. Книжки эти так и остались в одном-двух экземплярах. Единственным реальным выходом для этих авторов стал небольшой альбом "Ленинградские мелодии", увидевший свет в 1966 году.

В крохотном предисловии к альбому известный ленинградский режиссер Н. П. Акимов со свойственной ему иронией писал: "Может быть, деловые люди, спешащие в нужные им учреждения, не

таким видят Ленинград. Может быть, им вообще некогда его видеть даже в том случае, когда они живут в Ленинграде постоянно.

Таким людям очень полезно будет посмотреть этот альбом и почувствовать, сколько красоты они не замечают".

В этой книжке была одна особенность, которая отличала ее от других подобных изданий тех лет – авторский взгляд. Так уж получилось, что фотограф в СССР долгие годы оставался социально незначимой фигурой, и его видение мира было никому не интересно. А между тем практически каждый из действующих фотографов имел свой собранный и часто смакетированный альбом о городе, в котором он жил и который, конечно, любил, ибо его нельзя было не любить. Сколько таких самодельных альбомов пришлось посмотреть в свое время!!! Практически не было ни одного крупного питерского фотографа, который бы не пытался сделать тогда своего альбома, со своим видением города, своей неповторимой интонацией. Ни один из этих альбомов не увидел свет!!!

Выходили совсем другие – цветные, рассчитанные на туристов, или подарочные, где Ленинград был узнаваем и... безлики. Ибо это был, как правило, плод коллективной фотофиксации, где фотограф являлся лишь исполнителем чужой воли, регистратором "объектов" и "состояний", твердо зная, что нужно составило или редактору.

В лучшем случае Город представлял здесь в романтическом свете: белые ночи – любимое время всех питерских



фотографов, – разведенные мосты, поливальные машины на безлюдных улицах, обнимающиеся парочки на набережных и обязательные чайки, парящие над Невой.

Это была эпоха романтизма и лирических заблуждений. Этим переболело тогда все искусство: и кино, и литература. Эпоха социальных оценок действительности еще не пришла, но уже вызревало визуальное позднее диссидентство, которое несколько позднее противопоставило открыто открыточному или излишне романтизированному Ленинграду однообразно мрачный Петербург, облупившимися стенами, захлапленными дворами, подслеповатыми брандмауэрами и неизменными мусорными баками.

На этом фоне заметно выделялся снимки Бориса Смелова, которого с легкой руки поэта К. Кузминского в божественных кругах называли Пти Борисом. Он уверенно заявлял о себе с каждым новым циклом. Его серии "Летний сад", "Наводнения", "Натюр-морты" сразу обратили на себя внимание индивидуальностью видения и мастерством исполнения. Привычные объекты представляли на его снимках в явно выраженной нетрадиционной форме: таинственное освещение поздних петербургских сумерек, засыпанные снегом автомобили, словно вмершие в гладь петербургских набережных, инородные огромные трубы ТЭЦ, дымящие над городом. Это был сегодняшний Ленинград, но увиденный как бы из прошлого.

В снимках Смелова, удивительно фотографично, зазвучала субъективная



эстетическая трактовка действительности. Фотография обрела новое качество, переходя от изображения к выражению, обретая некую визуальную повествовательность. Надо сказать, что Смелов был не единственным, кто трактовал город таким образом, – подобные снимки были и у других фотографов, но большинство из них, задавленные повседневностью, не чувствуя спроса на подобную фотографию, снимали то, что можно было продать, причем продать сегодня. Смелов же, одержимый "энергией заблуждения", снимал город так, будто десятки издателей с нетерпением ждали его работ.

Одной из особенностей ленинградской фотографии тех лет была попытка выйти за традиционные рамки городской тематики. Возможно, причиной подобной "городофобии", повышенного интереса к деревне было возникновение нового направления в советской литературе – активно заявили о себе "деревенщики", целая плеяда интересных писателей: Абрамов, Белов, Распутин, Астафьев, Личутин и др. Литература же, как известно, в России во многом определяла пути духовного развития общества.

Так родилась деревенская тематика в творчестве некоторых ленинградских фотомастеров, на какое-то время вытеснившая с выставочных стендов мрачные питерские двory. Особенно ярко это проявилось в работах такого "городского" мастера, как В. Брызгин. Его снимки, глубиной проникновения в материал, прочувзованностью темы и невероят-

ной сопричастностью с изображаемым, породили множество последователей. Борис Михалевкин, Владимир Чуркин, Людмила Тоболина и многие другие авторы в своих работах показывали жизнь российской глубинки – умирающую патриархальность оной и гримасы ее современного бытия, где даже тлен становится гармоничным ввиду неизменного торжества природы, все еще способной противостоять варварскому к ней отношению не очень дальновидного и крайне неразумного человека.

Зимой 1978 года десять ленинградских фотожурналистов устроили выставку, которая имела несколько непривычное по тем временам название "10x10" – каждый из авторов был представлен десятью работами. Экспозиция имела широкий резонанс в городе: обилие посетителей и... неожиданное закрытие за два дня до объявленного срока. Как это часто бывало в те годы, по "сигналу" одного из ветеранов фотожурналистики были приглашены "кураторы", которые посоветовали руководству Дома дружбы, где проходила выставка, закрыть ее, дабы "не дразнить гусей". Что же так возмутило ветерана? Ведь там не было "чернухи", в перестроечный период заполнившей выставочные стенды, не было и эротических картин, пугавших пуританское начальство. Он просто не увидел привычного набора индустриальных пейзажей, регистрации "свершений", прелестных "мяжков пятилетки". Ему и в голову не приходило, что показ обывателю, а не парадной стороны нашей жизни – это не "идеологическая диверсия", а естественная потребность



социально ангажированного художника. В процессе подготовки к выставке родился термин "соседний кадр", которым составители пытались обозначить всё представленное на стендах. Так они называли всё, что снималось по заданиям редакции, – те же темы, те же адреса и, порой, те же герои, но только увиденные и запечатленные они были несколько по-другому, в силу чего и не попали на странички периодики, поскольку не вписывались в рамки официальных представлений о действительности.

Выставка эта была замечена столичными критиками и приглашена в Москву, где была развернута в фойе журнала "Советское фото". После завершения экспозиции редакция устроила творческую дискуссию, материалы которой были опубликованы на страничках журнала.

Конец семидесятих – начало восьмидесятих годов в Ленинграде – время оживленной фотографической деятельности. С одной стороны, проходили фотовыставки, которые организовывала фотосекция ЛОЖК СССР. Обычно это были тематические экспозиции с привлечением большого количества участников – фотожурналистов и фотолюбителей, часто вводился ретроспективный раздел с использованием архивных фотоматериалов. Автор являлся непременным составителем таких экспозиций. С другой стороны, регулярно устраивались клубные выставки, реже – персональные. К сожалению, после большинства из них не осталось никакого следа – отсутствие средств у

устроителей, как правило, не позволяло выпустить даже каталог.

В это же время происходят заметные трансформации в любительском движении, меняется его характер. Прежняя клубная система, ориентированная, прежде всего, на массовость, уже не устраивает творчески работающих фотолюбителей. В связи с этим фотоклуб ВДК теряет свое значение. Ему на смену приходит недавно возникший небольшой клуб "Зеркало". Он быстро набирает силу и авторитет во многом благодаря неутомимой энергии его бессменного руководителя Евгения Раскопова.

Появляются и другие небольшие коллективы, среди которых наиболее заметной становится фотостудия при ДК им. Щурюпы. Она возникает из фотокружка, которым руководит Наталья Цехомская. Участники студии быстро проходят неизбежный период ученичества и явного эпигонства, среди них появляются несколько ярких авторов.

В связи с тем, что фотография по-прежнему "отделена от государства", т. е. нет организации, которая занималась бы оргвопросами в области фотографического творчества, фотовыставки визируются совершенно случайными людьми из горлита.

Беспредель горлита заставляет задуматься о создании общественной или профессиональной структуры, которая со знанием дела осуществляла бы различные организационные функции. Создание творческой группы "Ленинград", в которую вошли фотожурналисты, фотографы-профессионалы и наиболее интересные фотолюбители,

и была попыткой формирования такого института – Ленинградского фотографического общества. Участники группы были уже зрелыми в творческом отношении мастерами, заинтересованными, прежде всего, в реализации плодов своего труда, поэтому их деятельность была ориентирована в первую очередь на организацию собственных выставок. Всего состоялось четыре такие экспозиции. Однако попытки создания общества не были поддержаны городской администрацией, и, спустя некоторое время, группа распалась. Возможно, и к лучшему – спустя годы становится ясно, что созданная в тех условиях организация, рано или поздно выродилась бы в типичную тоталитарную структуру, подобную Союзу писателей или художников, на которую государство переложило бы цензурные функции.

Глядя из настоящего сегодня в то недалекое прошлое, поражаешься наивности и неприязнительности наших мечтаний – приличная аппаратура, качественные фотоматериалы, возможность выставляться без ощущения постоянного цензурного гнета, нормальное общение с зарубежными коллегами и публикация собственных работ. Все это оказалось вскоре вполне доступным, но появились другие проблемы, о которых мы тогда не имели понятия.

Всеобщая коммерциализация отношений привела к тому, что для многих встал вопрос о невозможности существования за счет своей профессиональной деятельности. При этом неизбежный диктат заказчика сместил представления о том, что такое хорошо и что такое пло-



хо. Редкий фотограф не думает теперь в первую очередь о потенциальной возможности реализовать свои работы, зачастую забывая о главном – ради чего он, собственно, пришел в фотографию. Творческий процесс становится утилитарным, заказчик оказывается высшим судьей.

Фотолюбительство в его положительном, благородном смысле, несмотря на безумно возросшие технические возможности, практически перестало существовать. Тот самый ПРОЦЕСС, которым и были поглощены многочисленные фанатики, заменился легко получаемым РЕЗУЛЬТАТОМ – на каждом углу за небольшие, в общем-то, деньги вам напечатают снимки, сделанные вашей "мыльницей". Исчезло очарование таинственности и посвященности. Энергия заблуждения, без которой немислим сам акт творчества, подменена четким расчетом и знанием.

Поэтому, оглядываясь назад, понимаешь, что фотографы семидесятых были, по большому счету, романтиками, а их творчество во многом несет на себе налет ОПТИМИЗМА ПАМЯТИ, без которого не существует ПРОШЛОГО.

Владимир Никитин



В. Никитин. Летний сад

