

Александр Китаев

О Борисе Смелове

«Чем дальше живешь, тем меньше понимаешь воздействие света на эмульсию».

Борис Смелов

В Париже – так карты легли – я пересёкся с московским фотографом Игорем Мухиным. Он из небольшой когорты лучших современных российских светописцев. Автор он «а» — думающий и, следующее из «а» «б», делающий умные и точные фотографии. Он, правда, не по моей фотографической епархии, но по абсолютной величине это ничего не меняет. Так вот Мухин. Судьба, как и меня внезапно занесла его в ноябре в Париж. Его на сей раз не так надолго, как меня. И тоже – день рождения. Ну, возможно, это наши скорпионьи дела, но чувствую, тоже мается. А тут – Paris Photo! Поясню. Многие мои добрые знакомые из фотографьего круга, аж вздрагивали от зависти, что я попаду на это пресловутое Пари-фото. Маэстро Мухина такие вот московские «вздрагивающие» ошастливили бесплатной поездкой на фотобазар в Париж. По мне – лучше бы он со своим кризисом среднего возраста сюда не ездил и этого не видел! Да кто ж от такого шанса откажется? 80 галерей и около 20 фотоиздательств представляли в Лувре более 1750 авторов со всех концов света. Надо ли говорить, что российских галерей и издательств и в помине не было? На стенде галереи «Serge Plantureux» мы оба, ещё не встретившись, споткнулись о редкое на западном рыночном пиру русское имя. И имя это – «Boris Smelov (1951-1998)». Так в прайс-листе и отдельно – прямо на стене. Представляешь мою эмоцию?

Ну, положим, я кое-что об этом галеристе — Серже Платини знал и раньше. И даже знаю, откуда у него работы Смелова, но чувства при встрече с фотографиями земляка здесь, на крупнейшей ежегодной европейской ярмарке продаж-покупок фотографий, возникли самые противоречивые. От гордости за нас, русских и, тем паче – петербургских, до горечи – картинки-то здесь Борины из третьего ряда! Тех, что здесь в продаже, я даже не видел! Мы-то знаем Смелова и в совокупности творчества и, что главное, в его действительных шедеврах! А тут, как бы тебе сказать? Не за такие работы мы Пти-Бориса любим, ценим и помним.

Это особенно колет глаза на общем фоне выставленных здесь фотографий. Если и есть — а они есть! — слабые, четвертого, пятого ряда, то имена авторов настолько раскручены, вписаны в анналы, сопровождаемы альбомами, каталогами, историями продаж, и т.д., что и пятый слой, т.е. отстой почившего мастера — первоклассный товар для коллекционеров. Базар-то устроен для них!

Тут же вспомнился куратор Валерий Вальран, сделавший недавно на Пушкинской, 10 выставку «Неизвестный Смелов». А где он — Смелов известный? И кому он известный? Почему надо было давать именно «неизвестного», когда ещё обобщающей выставки мастера не было? Об авторе покойном куратор думал или о себе любимом? Профессор, философ Валерий Савчук точно прореагировал на ту экспозицию: «хотели показать «Неизвестного Смелова», а показали Смелова в неприглядном свете». И здесь, на Пари-фото, такая же история. Словом, хоть плачь!

Когда с Мухиным в Париже встретились, он ко мне прямо кинулся, мол, как же так? Пребывая в полном недоумении от заявленных цен на Борины работы, говорит:

— За одну 4.500 евро, за другую — 600, а картинки-то дрянь.

Игорь слово такое, конечно, не произнёс, но его эмоцию я передаю тебе верно.

— Висит на одном стенде с Атже, Стейхеном, Стрэнд, Ман Реем, Кертесом, Брассаи, Брессоном, Каллаханом, Джакомелли, Ирвингом Пенном... Цены на Смелова, как и на Брассаи, а....

Замечу, Мухин не знает, не любит и не понимает XIX век. А он, девятнадцатый, в той же галерее представлен ещё достойней, чем в мухинских любимцах XX -го. И они, первопроходцы, подчас заявлены на том же, что и Смелов, уровне цен. Рынок! Что мы знаем о нём, и о правилах поведения на нём? С другой стороны, наше ли художественное дело думать об этом?

А Игорь продолжал:

— Что за дела? Фотографий-то Смеловских хороших нет, ну помню я три-четыре неплохих сюжета, но и все! Откуда такой пиетет, откуда такая известность и память? Где фотографии, соответствующие такой славе? Может быть, дело в андеграундной тусовке Петербурга? Тогда где тексты, воспоминания... В чем дело?

Между тем, за неполных четыре дня торгов в Лувре продана чёртова прорва фотографий! В последний день работы ярмарки стены возле работ

пестрели красными метками. Цены? От годового прожиточного минимума российского пенсионера, до годового бюджета крепкой фирмы. Покупатели и коллекционеры фотоискусства — действительно загадочные и невиданные в России персонажи. Покупатели они кто? Ценители-поклонники? Вкладчики капитала? О них не стану, поскольку слишком мало о них и их знаю. Несомненно, одно — никто денег на ветер не бросает. Альтруизмом здесь и не пахнет. Смелова никто не купил. Повторю — кто, как и почему приобретал фотографии не знаю и не берусь объяснить их мотивы. Что происходило в головах тех людей, чьи руки при взгляде на фотографии тянулись за кошельком? Для меня полная загадка. О Боре знаю несколько больше. Посему — ты уже догадался? — это письмо посвящено Борису Смелову. И моему с ним времени. Мы с тобой оба его знали в одном времени и в одном пространстве. Так, да не совсем. Но об этом — позже. Как рассказать столичному Мухину о том, что такое был Пти-Борис для петербургских фотографов? Для петербургской культуры? Столичному — про гнобимую, застрявшую словно кость в горле у москвичей, непокорную и самодостаточную провинцию? Про город, который Смелов никогда не называл Ленинградом? А как рассказать о Смелове миру? Миру-то и на Москву плевать с Эйфелевой башни!

Да, конечно, был бы достойный альбом, не пришлось бы всякий раз отвечать на вопросы, подобные мухинским. Но до сих пор нет альбома! Знаю, еще при Бориной жизни затевались два. Один в Москве. В том самом издательстве «Видар», что задумало целую серию авторских фотографических альбомов, но выпустило лишь два. После выхода в 1998 году монографий Алексея Калмыкова «Коллекция непрерывных опытов» и Андрея Чежина «Пространство постмодернизма» (составленного И. Любимовым, к этому персонажу я ещё вернусь) сие издательство как-то в одночасье передумало продолжать программу, да и продавать изданное не озаботилось. А программа «Фото графической серии» была заявлена грандиозная. Из тех, кто попадет в поле моего повествования, помимо Смелова издательством были анонсированы монографии Игоря Мухина и Натальи Цехомской. Ни тот, ни другая, равно как и ещё 12 талантов заявленного плана, так и не дождались выхода альбомов. Не знаю как распорядился тиражом Калмыков (недавно встретил его в Москве — сильно сдал!), а Чежин съездил в «Видар» и выкупил лежащие без движения книги по 3 рубля. И по сию пору ими торгует. На мой взгляд, промашка издателей — опора на экспертов, не подумавших о рынке. Не с

этих авторов надо было начинать. Для Запада постмодернизм был уже битой картой, вчерашним днём, для россиян – сверх меры новаторством. Неправильным и ненужным. Как мне кажется, именно это и предопределило крах издательской программы.

А ведь Смелов специально для готовящегося альбома напечатал самое ему дорогое, избранное. И, надо думать, напечатал блестяще. Где теперь эти фотографии? Слышал, что и гонорар был уже получен, и, как будто, именно этот гонорар ушёл на памятник над могилой. Ей Богу, лучше бы альбом! Другой альбом собирал у нас на берегах Невы тоже уже покойный классный фотограф Олег Полещук. Свою программу он называл «Зимний Петербург». По его замыслу это должен был быть коллективный труд. При этом самые основные, значительные блоки фотографий отведены были кисти Полещука и Смелова. Весь материал ушел в издательство, да так там без движения и остался. Такие, вот, дела.

«18 января 1998 года не стало Бориса Смелова, самого “питерского” из всех петербургских фотографов, настоящего мастера отечественного фотоискусства. Само это имя не может оставить равнодушным никого, кто хоть однажды повстречался с его работами, кто хоть однажды сталкивался с ним самим. Он как никто знал и любил Петербург, который и мы смогли понять и прочувствовать во многом благодаря его фотографиям. Он создал свой, “смеловский Петербург”, неподвластный быстрому течению времени, - не пустынный город гранитных набережных и архитектурных ансамблей, а живой, одушевленный город, населенный людьми, наполненный их надеждами и заботами. Настоящим памятником художнику всегда остается его творчество. Фотографии Бориса Смелова еще будут участвовать в выставках, публиковаться в журналах и каталогах, но сам художник мечтал об альбоме собственных, тщательно отобранных фотографий. Судьба была к нему неблагоприятна, и этот его замысел так и не был осуществлен. Мы, петербуржцы, в долгу перед художником, четверть века без устали фотографировавшим наш город... Собрать воедино лучшие работы Бориса Смелова, подвести итог его двадцатипятилетней фотографической деятельности, издав, наконец, монографический альбом, - лучший способ сохранить память о большом художнике.

В наше сложное время, когда сделать что-то реальное можно только всем “миром”, выпустить такое издание можно лишь на “народные деньги” - на пожертвования всех тех, кому дорого имя Бориса Смелова,

кому небезразличен Петербург и петербургская культура. Такой альбом нужен не фотографу, он нужен всем нам, чтобы не прерывалась связь времен, чтобы сохранялась художественная традиция и петербургская фотографическая школа...».

Был, как положено, обозначен адрес, куда должно было направлять деньги. Никто не откликнулся! Это было особенно горько и потому, что тогда ещё стояла перед глазами поразительная картина Бориных похорон. На Смоленское кладбище кто только не пришел! Ничего подобного ни с одним фотографом на моей памяти не происходило. Как историк-любитель знаю, что нечто подобное похоронам 1998-го, происходило с фотографами в царские времена. В «Старой России». Но память и о тех временах, и о личностях того времени в Советском Союзе тщательно вымарывали. А фотографии наши, замечу с горечью, и знать ничего не хотят, что было до них. А ведь это тупик?

24 января в полдень на Смоленском сошлась «творческая сволочь» (словечко одного предпринимателя, принужденного по роду своих занятий иметь дело с нами) — литераторы, художники, музыканты и фотографы, фотографы... Фотографы всех мастей. Всех родов, видов и разновидностей. Прости, что я всё больше именно о них, я ведь один из зверей этой стаи. Фотографы — ревностно внутри себя живущий цех, который в таком составе прежде никогда ни на одном даже вернисаже не собирался. Все переживали так, что... ну нет у меня слов! Между собой едва ли не дрались, а его любили! Все! С Борей ведь можно было не видеться годами, но знать, чувствовать, что он живет и творит рядом, было естественно и необходимо. Надеюсь, всем. И тем, кто любил фотографию в себе, и тем, кто любил себя в фотографии, и тем, кто ею просто кормился. Все понимали, что живут рядом с большим Художником. Думаю, многим было привычно внутренне, подчас подсознательно, поверять свои фотографические экзерсисы Смеловым. Вольно или невольно думая про себя: «Как он их воспримет, оценит»? Вот так вот, приблизительно, Борю все ценили, уважали и любили. Я не из ближнего круга и на поминки в семью зван не был. Поминать небольшой компанией мы пошли на 16 линию в мастерскую тоже уже отдавшему душу Богу (туберкулёз) живописца-стеновика Валеры Сергеева. То есть близко и от Бориной могилы, и от его дома. Врезалась в память неожиданная и несколько нелепая реплика скорбящего Андрея Усова (Вили): «Умер, а

зубы вставить так и не успел!»! И моя эпитафия-экспромт: «Жил в андеграунде, а умер на земле»!

В середине 1995-го года я отдал комплект ключей от обретенной мной мастерской в коломенской мансарде не столь знаменитому в те годы Жене Мохореву. В знак признания его развивающегося, а для меня уже тогда несомненного таланта. И при всяком удобном случае корил его: «Ну почему ты не снимаешь Петербург»! Знаешь, что Мохорев, у которого тогда еще молоко на губах не обсохло, отвечал? «Пока есть Смелов, за Петербург можно быть спокойным». В смысле, фотографической репрезентации на высшем творческом уровне. Чувствуешь? И он, Мохорев, искал себя и делал что-то свое, другое. Не менее, замечу, талантливо и самозабвенно, чем Боря. Ведь он по нему мерялся! Подражать или быть вторым не хотел. Это, по мне, пример и чувства в себе искры Божией, и ощущения присутствия рядом большого Мастера. Мастера, которому если и нужно подражать, то только в степени отречения от мирского, обывательского. В степени самоотдачи и преданности творчеству и только творчеству. Здесь, солидаризуясь, процитирую опубликованные в «Советском фото» слова Жилиной: «...раз увиденные, фотографии Бориса Смелова запоминаются навсегда благородной правдой и красотой большого искусства, живущего самостоятельной жизнью, вне суетной обыденности». Позже, когда возникла гипотетическая возможность издать серию небольших авторских альбомов, я предполагал, что одним из первых будет альбом Мохорева. На мое предложение он отвечал: «Как это можно делать, если ещё Смеловского альбома нет»?

И ещё. За год до 300-летнего юбилея Петербурга волею обстоятельств мне с Мохоревым случилось организовывать-координировать предполагавшуюся некой фирмой в качестве вклада в юбилейные торжества выставку и альбом. Сразу скажу — жаба фирму задушила и ни то, ни другое не состоялось. Но мы с Евгением осмотрели тогда несть числа фотографий наших коллег-современников на тему «Петербург». Видовые, жанровые, репортажные. Много посмотрели (Валере Потапову за это отдельное спасибо!) и... И пришли в ужас! Мы с Женей к тому времени уже много что видели в западной фотографии и могли судить — в Питере с фотографией беда! Так что сделал Евгений Мохорев? Он, сгорая от стыда за родной город, купил нужную камеру, объективы и пошел на улицу. Снимал, снимал и снимал Петербург.

Смелова-то уже не было! И ведь сделал немало талантливых фотографий! Действуя, между прочим, вопреки современной западной практике, диктующей манеру поведения художника на рынке искусств. Практике, которую он уже знал. Один из её постулатов не позволяет состоявшимся авторам делать шаг в сторону от «застолблённого» (Чежинское словечко) и хорошо узнаваемого, будь то по жанру или по приему/почерку направления своего творчества. То есть я к тому, что нынешний и несомненный герой петербургской фотосцены Евгений Мохорев, вырос под воздействием энергетического и эстетического поля Бориса Смелова.

Я тут уже упомянул Вальрана, да не очень добрым словом. Каюсь! Вальран хоть что-то делает. Куда хуже, когда люди теперь весьма успешные, а некогда дружившие со Смеловым, ничего не предприняли и не предпринимают для сохранения памяти о нём и его творческом наследии. Чего стоит только Белкинское, каждый раз при моей попытке что-то предложить, панибратское и небрежное: «А! Птишка, как же, как же...»! И в сторону! Или Шемякинское, равнодушное: «Да, хороший был фотограф».

О Шемякине позволю себе чуть подробнее. В 2002 году у меня состоялась первая (и вряд ли будет ещё) выставка в чежинской галерее «на Пушкине». Которая уже на Лиговке — что день и ночь. Но её обитатели всё как-то боятся себе в этом признаться. Тут вроде бы всё сошлось — мне хотелось и Андрея в его миссионерской деятельности поддержать, и свой новый проект представить. Выставка была на афонском материале, но я пытался рассказать не про Афон, а про то, что происходило с верой и страной в XX веке. Она так и называлась «XX век от Р.Х.». Открыли выставку. Вышел я из Фотоimage'а, на лестницу покурить, а там — сам Михаил Шемякин. Как же, знаменитость, звезда! А я уже слышал от разных людей, что именно Шемякин помогал Смелову в стародавние годы и показывал его фотографии в Америке. Взял я маэстру под локоток, веду к Чежину в галерею. Ходит, рассматривает мои картинки, а я внушаю: «Вот, помнишь Боря Смелова? Лучшего питерского фотографа? Как бы его альбом издать?» «Помню, помню» — как-то тускло ответил, и предложил мне участвовать в выставках его фонда на Садовой. Спустя три года сделал я там выставку «Светопись». Нахлебался дерьма. Не даром злые языки говорят, что мол, в советские времена, работая в Эрмитаже, он выдирали в свою знаменитую теперь коллекцию листы из раритетных книг уникальной библиотеки.

А ведь Боря пил. И пил серьезно. Мы все это знали. Но раньше, я ещё не знал этого по себе. Мало того, был такой момент времени, когда я ещё вполне координировал свои возлияния, а Смелов уже нет. Не скрою, что я — человек тогда ещё не столь пьющий, сколь самозабвенно занимающийся фотографией, понимал и знал — в миру «с пьющим иметь дело трудно». Это потому в кавычках, что не мой текст. Пьющие не надёжны как деловые партнёры. Такие слова с кивком в сторону Бори, мне не раз приходилось слышать от тех, кто приходил ко мне нуждаясь в тех или иных фотографиях. Это было в 1990-х. Теперь-то и в пьянстве я Смелова догнал! Вот с этого момента, попробую чуть-чуть подробнее.

По любому, первое, что я должен сделать, так это объяснить наши с ним стартовые позиции. Поверь, это изложить, как чувствуешь — ох как не просто! Но, попытаюсь, ведь именно этим вызвана моя оговорка «так, да не совсем», когда я говорил о нашем общем времени и одном пространстве. Мы со Смеловым практически сверстники, да ведь не год рождения назначает и степень взросления, и уровень самосознания и самоосознания. А уж тем паче — степень таланта. Тут много что предопределяет, но сейчас я скажу только об одном — среда. Среда, в которой мы — он в своей, а я в своей, произрастали. Про Смеловскую мне известно лишь из чужих уст. А моя? Да что там! Крестьянский сын, родня-«лимита», рабочий коллектив. В том государстве я был гегемон, чему с октябрятских времен приучен был гордиться. Короче, в те годы, когда Боря чувствовал себя осколком утраченной петербургской культуры, я понимал себя как одного из тех, кто «мы наш, мы новый мир построим». Он впервые взял в руки камеру в тринадцать лет, и по его опубликованным словам, в семнадцать у него были «первые осмысленные успехи». Я начал регулярно снимать, наверно, лет в девятнадцать, а «осмысленные успехи» случились, как я сейчас думаю, когда мне было уже за тридцать. Зазор, в конце концов, был мной преодолен и в какой-то момент мы встали друг с другом если не на равных, то рядом. Правда к той поре его уже не было на этом свете, а я всё догонял и догонял его. По многим параметрам. В частности, то, через что ему пришлось пройти в достаточно молодые годы — ну, там, «огонь, вода, медные трубы» — на меня легло уже матёрого. Может от того, а нагрузка на молодую и непросто живущую душу изрядная, он и пил.

Я не знаю, как это всё объяснить внятно. Буду просто рассказывать, что помню. Самое печальное, что не помню не то чтобы даты, но даже

года, когда мы с ним познакомились. Положим, факт, равно как и дата знакомства сами по себе мало что значат. А когда мы стали общаться ближе? А когда возник с его стороны интерес в общении со мной? То есть когда общение стало взаимно нужным? Смею надеяться, взаимно необходимым? Вот что важно. Не помню! Не надёжен теперь я! Поэтому буду припоминать свою фотографическую жизнь и отыскивать в ней точки соприкосновения с линией жизни Бориса.

Скорей всего первое наше с ним знакомство произошло в стенах фотоклуба ВДК. Выборгского Дворца Культуры. Смелов, если верить летописцу Вальрану, пришел туда на несколько лет раньше меня. Я вступил в клуб где-то в начале 1970-х. Смелов, согласно опубликованным Вальраном текстам «познакомился в 1968-м в стенах клуба с Кудряковым», «который ввел его в круг Кузьминского». Я в первые годы не часто ходил в ВДК и мало с кем там был знаком. Думаю, в то время его снимки, а для меня он был старший и уже авторитетный член клуба, не очень-то отличались от общего уровня работ показываемых там опытными фотолюбителями. По крайней мере, для моего тогдашнего понимания фотографии. Наряду с типичным фотолюбительским творчеством, в начале 1970-х в стенах ВДК прорастало много того, что не вписывалось, говоря нынешним языком, «в формат» публикуемых в советских газетах и журналах снимков. И мы все отчетливо понимали, что можно, а чего нельзя. В прошлом году я написал текст для альбома «Многоточие», изданного дистрибьюторской компанией OCS в качестве подарка своим партнерам. Один из разделов моего материала был посвящен как раз фотолюбительскому движению. Чтобы не пересказывать, процитирую два абзаца.

С клубом ВДК, конечно, связана и вся та история, когда Смелов, подобно Льву Толстому «был отлучён от церкви». Про это все Борины биографы любят рассказывать. В 1975 году должна была открыться его персональная выставка в «выставочном зале» ВДК. Я потому зал закавычил, что клуб тогда в связи с ремонтом основного здания, был переведён на Омскую улицу. К чёрту на рога! В типовой кирпичный двухэтажный дворовый флигель для коммунальных служб. Старые клубмэны, привыкшие к респекту во Дворце, резко сократили свою явку в это новое пространство. Мол, тут какой-то ЖЭКовский вариант. И пережидали ремонт удобного, комфортного и престижного помещения. И вот тут-то правление клуба предложило Смелову сделать персональную

выставку. Смею заверить, а я свидетель событий, факт был из ряда вон. Чтобы молодому члену клуба (Смелову 24 – сопляк, по тогдашним понятиям!), предложили персоналку? Я, конечно, ещё покопаюсь в истории, но вряд ли найду нечто подобное в тех стенах.

Надо пояснить, что руководило клубом в это время уже не поколение отцов-основателей, прошедших ужас сталинизма, а следующая генерация фотолюбителей. Поколение, глотнувшее воздух свободы в «хрущёвскую оттепель». С большим кругозором и с толерантным взглядом на фотографическое творчество. Хотя, в целом, в составе самого правления – калька политбюро КПСС – геронтологическая преемственность сохранялась. Тем не менее, на творческих отчетах — так назывались однодневные персональные выставки с обязательным обсуждением показанного, — уже можно было видеть фотографии, как бы это сказать? — сугубо индивидуального почерка и не журналистского толка. Мне, к примеру, врезался в память творческий отчет (ещё в аудитории коренного здания) Валентина Самарина весной 1974 года. На нём были показаны такие формалистические фотографии, что у старших членов клуба и отсутствующие на их головах волосы зашевелились от недоумения и страха. Кстати, в 1974 году в состав отчётной выставки клуба не были включены снимки ни Кудрякова со Смеловым, ни Богданова и Самарина. Не вписались в «формат» официальной идеологии. И всё же, год спустя, Смелову была предложена персоналка.

Отсмотрев Смеловскую выставку, цензоры пришли к мнению (я уж не знаю, кто из них!), что она «пахнет Достоевским». И запретили! Вот ведь бред! Скажи кому сегодня! А в 1975-м его выставка вызвала цепную реакцию, которая.... По мне так, именно события, связанные с ремонтом основного здания и скандальной выставкой Смелова во временном, положили начало стагнации, а потом и завершению славной истории старейшего в стране фотоклуба. Впрочем, может быть я и неправ – клуб существует и поныне. Именно существует. Формально.

Борис, однако, не очень-то кичился этим фактом своей биографии. На мои, много позже, расспросы он отвечал весьма сдержанно и лаконично: «Романов, топая ногами, вернул мне фотографии в совершенно истерзанном виде». Романов, если кто не помнит, тогда — Первый Секретарь Областного Комитета Партии. То бишь, единственной – Коммунистической Партии Советского Союза. Мы тогда ещё и помыслить не могли, что он будущий претендент на место главы партии Леонида

Ильича Брежнева. А тем паче — будущая альтернатива на этом посту Михаилу Горбачёву. Ругают многие Горбачёва, а не приведи Бог, заступил бы Романов! Положим, Смелов тут мог всю ту историю пересказывать мне образно. То есть я сомневаюсь, чтобы Сам! Что Романов! «Бог и царь» во вверенном ему регионе, лично «топал ногами». Но, сути дела это не меняет. Смелов был выброшен из официальной культуры и лишен возможности выставляться в родной стране.

До сорванной вэдэковской, у него за плечами были уже как минимум две выставки. Одна в 1972 году на филологическом факультете ЛГУ, в котором он пытался получить высшее образование. Вряд ли это было что-то серьёзное. Другая — «Под парашютом», в квартире поэта Константина Кузьминского в 1974. Про последнюю, ты явно знаешь больше меня. А я знаю, что её участниками, помимо Бори, были уже упомянутые мной Кудряков, Самарин, Богданов, Приходько и ещё не упомянутая твоя соседка Ольга Корсунова. Та самая, что так энергично и, прости, несколько взбалмошно, в последние годы нянчит питерских фотографов всех поколений. Кто ещё?

Кстати, ты видел Борины фотографии с видами США или Финляндии, куда он ездил? Я нет. Но не мог же он там не снимать? А ведь не показывал! Вот, что значит «фотограф с безупречной репутацией». Если чувствовал, что снял не очень-то, только для себя «на память», то и не печатал и не показывал на выставках. А как мне быть с Парижем? Ведь все ждут! Я слаб, покажу.

К концу 1987-го, захлебнувшись воплощенными в снимках впечатлениями и эмоциями, я естественно стал искать общения с коллегами. С теми, для кого фотография была не столько воскресной забавой или куском хлеба, сколько смыслом жизни и способом мышления. Фотоклубы, тогда ещё функционировали, и я обошел их все, приглядываясь и прислушиваясь к царившей в них атмосфере. Выбирал ту среду, тот коллектив, в котором было бы интересно. Увы! В большинстве тех мест, где собирались мои бывшие кумиры-фотографы и давние друзья-фотолюбители, царила тишь да благодать. Помню когда приходил на клубные собрания, там с гордостью показывались все те же фотографии, которые я видел 5, 6, 7 лет назад. Меня буквально шокировала эта картина. Боже, да ведь уже государство другое, мир изменился, а у них все «лютики-цветочки»! Да я за неполный год на улицах города столько жанра наснимал, сколько ни на одной выставке еще не видел! Понимаю, трудно

всем было. Люди просто выживали. Лишь некоторые по Чехову «выдавляли из себя раба». А мне надо было выдавить из себя ВэДэКовскую закваску! Её не лучшие черты, лучшие я храню и лелею до сих пор. Я ведь тогда только начал видеть и чувствовать. Причем, именно фотографическими образами. Это в тридцать пять-то лет.

Нерв жизни и её отражения в фотографиях бился лишь в одном месте – в клубе «Зеркало». В него я и вступил. Непросто это было для меня. Психологически. Не стану сейчас на это отвлекаться, а расскажу вот про что. Клуб сей образовался чуть раньше нашей «Дружбы», в 1980 году, и тоже, как и мы почкованием. Группа наиболее одаренных любителей фотоискусства не согласных с эстетической позицией правления клуба во дворце культуры имени С.М. Кирова, вышла из его состава и образовала новый. Он получил название «Зеркало». Приют энтузиасты нашли в доме культуры имени Карла Маркса, принадлежавшего железнодорожному ведомству, а находился он в краснокирпичном здании на Обводном канале возле Варшавского вокзала. Назову несколько имен ныне знаменитых художников, в компанию которых я тогда попал. Борис Михалёвкин, Людмила Таболина, Андрей Чежин, Валерий Потапов, Алексей Титаренко, Сергей Леонтьев, Евгений Мохорев, Игорь Лебедев, Сергей Подгорков, Андрей Усов (Вили). Были тогда его членами Дмитрий Шнеерсон – будущий основатель Музея истории фотографии в СПб., Юрий Матвеев, теперь — преподаватель фотографии в СПбГУ; один из лучших книжных дизайнеров Петербурга Василий Бельтерс.... Всех и не назовёшь! Сильная была команда, и клуб находился в тот момент на пике своей известности в стране.

Это я ещё не произнёс самого главного имени – создателем, вдохновителем и председателем клуба был Евгений Раскопов. Будь ему земля пухом! Упокоился он на том же Смоленском, недалеко от Бори. В зиму 1987/1988 года Раскопов устроил в клубе творческую встречу с опальным Борисом Смеловым. Я уже говорил, что к этому времени у Смелова накопился колоссальный дефицит общения с фотографами, живущими творческой жизнью. Ведь он снимал и снимал, а, если что и удавалось показывать, то крохами и чаще всего, без контакта со зрителями. Или – не с теми зрителями. Позже, в наших с ним разговорах, Боря не раз сетовал на то, что его все знают как мастера натюрморта, а он сам больше ценит свои работы в других жанрах. Я догадываюсь, откуда это пошло.

Ещё в 1979 году (т.е. через четыре года после скандала в ВДК) в журнале «Советское фото» № 2 под рубрикой «Фотодебюты» была опубликована статья «Одухотворённость» о творчестве ленинградца Бориса Смелова. В ней прозвучал такой текст: «Натюрморт — основное пристрастие Бориса Смелова, хотя он снимает и пейзажи, и жанровые сценки. В какой-то степени на этот выбор «своей территории» повлияла профессия Бориса — он фотограф Художественного фонда. Увидев его работы впервые, я был несколько обескуражен. Поражало тонкое мастерство молодого художника [Смелову 28! — А.К.], его умение работать со светом, способность передать «удивленный лик» предмета. Обескураживало то, что в большинстве его натюрмортов повторялись те же детали: графины старинной работы, плод граната, кусочки шпалер...». И далее, банальное: «Настоящий натюрморт — всегда попытка философского осмысления мира, природы человеческих чувств. Смелов — в поиске, он ищет новые формы, пытается расширить уже освоенный мир своих сюжетов, работает с цветом...». Про цвет уж лучше помолчать, но про Борины натюрморты скажу.

Конечно же, нашим всеобщим кумиром был чех Ян Судек. Один из немногих заграничных авторов, чье творчество, благодаря принадлежности его родины к блоку «стран народной демократии», было нам более или менее известно. Мы все восхищались и его пейзажами и его натюрмортами. Автор статьи о Смелове поставил рядом с именем Судека имя отечественного «мастера натюрморта» А. Родченко. По мне — и рядом не лежали! Помимо всех пластических достоинств и превосходств работ Судека, было в них и нечто другое, не столь явное — они были абсолютно аполитичны. Если не полагать, что чешский мастер своими работами явно оказывал тихое сопротивление бесовщине. А наш Родченко всю тешил бесов! Статья в «Советском фото» подписана именем Александр Невский. Явно — псевдоним! Кто же за ним скрылся? Кто бы то ни был, но отдадим её автору должное — пробить в единственном в стране профильном журнале материал о фотографе, который с точки зрения идеологов государства весьма сомнителен и неблагонадежен, да ещё о ленинградце, вряд ли было легко. Так что простим и некоторые нелепые пассажи и прятки с псевдонимом.

Я не раз размышлял о Смеловских натюрмортах. Красивые они. Классные! «Вкусные!», как говаривал Раскопов. Во многих он достиг уровня художественности, по крайней мере, не меньшего, чем у Судека.

Но моя бы воля, в качестве особой заслуги Смелова я обозначил бы те натюрморты, где он пошёл дальше Судека. Их, законченных и показанных, я видел не много, но они есть. Именно те, где он вёл по самопризнанию «Разговор о жизни. Посредством натюрморта». Это — его слова из упомянутой статьи. О своей жизни и о нашей жизни, через себя! То есть не те натюрморты с «графинами старинной работы, плодами граната, кусочками шпалер», где явно прочитывается ностальгия по утраченной культуре былого Петербурга. Другие. Где селёдка на газете и стакан с ещё не осевшей пеной от только что выпитого пива. То есть те, что созданы — ох, утверждаю, не успев проверить! — под влиянием экспериментов Гран-Бориса, тонко чувствовавшего визуально современный социальный контекст. Взять, хотя бы, кудряковский натюрморт с горящей книгой. Я выделил бы не те смеловские натюрморты, где — я всё ещё цитирую строки Невского — «восторженный детский голос: «Смотри, какие фрукты — как настоящие, правда?». Те, которые «бесхитростные, простенькие на первый взгляд, но такие одухотворенные, «живые» — еще не остыл след человеческой руки» как у Петрова-Водкина. У Судека-то в натюрмортах всё больше пыль и тлен. Остановившееся время.

Думаю, в «Зеркало» Смелов принёс лучшее, что сделал за последние годы. Как маэстро обозначал: «работаю в традиционных жанрах — пейзаж, натюрморт, портрет». Вначале он был насторожен и несколько сумрачен. За многие годы привык к показу работ в более интимной обстановке и в кругу близких людей, а тут... Клуб знаменит, а он мало с кем был знаком лично. Всё люди другого круга общения и другой генерации. Несколько нервничал ещё и потому, что все отпечатки были не отретушированы. Не исключаю, что для показа в клубе он всю подборку только что напечатал. Тогда мы были способны на такие подвиги.

Отвлекусь. Одна из «прелестей» уходящей «мокрой» технологии в том и заключается, что на каждом этапе работы со светочувствительным материалом на нём накапливается чёртова прорва грязи — тут и наши ржавые трубопроводы вносят свой вклад, и качество химикатов, оборудования. По любому, серебряные фотоматериалы нежнее женской груди и требуют к себе сверх бережного отношения. И как бы ты не старался, получить стерильно чистый отпечаток не удастся. А ретушь — это же такая морока! Это надо часами сидеть с колонковой или беличьей кисточкой в руках и, подбирая насыщенность акварели или китайской

туши – кто как привык, — тыкать ею в дефекты, пытаясь закрыть их. Отделать снимок, довести его до кондиции – долгое и кропотливое дело. И ладно бы для покупателя, да где он? В XIX- начале XX веков этим делом, «отделкой», занимались специально нанятые ретушеры, по большей части из студентов-художников. Но те фотографии были в рынке, а мы были где?

Так вот, в фотоклубе «Зеркало» — своего рода творческий отчет Смелова за последние годы. Блестяще экспонированные и отпечатанные снимки. Правда, без ретуши. Что, в общем-то, не принято было в клубных показах. Специально иду от обратного, от ремесла. Но что на них? Даже зубастые зеркальцы притихли. Зеркальцы, до сей поры никому не дававшие спуска и, делавшие прежде (да и потом) такие «разборы полётов», что даже авторитетные, заслуженные авторы трепетали. В этот день никто не посмел произнести ни слова критики. Настолько все были вовлечены, заморожены миром образов Смелова. Миром настолько автономным, индивидуальным, что если бы и захотелось покритиковать не огульно, то не было с чем соотнести.

Традиционные жанры. Пейзаж. Кто сказал, что Борин пейзаж безлюден? Да он сам и сказал! Оправдываясь: «Образ города в фотографии можно решать очень многообразно, но город, "очищенный" от людей... на него иной раз крайне любопытно взглянуть. Почему мы любим иногда вставать ночью или рано утром и пройтись по пустынному Питеру? Значит, у нас есть такая душевная потребность...». Это из публикации в журнале «Субъектив» в 1995 году. К истории журнала я ещё вернусь, а сейчас вот ещё из этого интервью: «В моей фотографии город занимает доминирующее место, хотя в последнее время, чтобы оживить его (и только поэтому), я все больше внимания уделяю людям в городе». Я через себя, очищавшего город от людей, знаю, зачем он это делал. И знаю, как это настораживало зрителей, любящих со времен ведут рассматривать стаффаж с его конкретными временными привязками. А что, тот, кто в этом городе с камерой, не людь? Нам что, не достаточно присутствия в этом пространстве автора и его рефлексии? Мы не бываем с городом один на один, несмотря на толпы вокруг? И можем ли мы быть в этом городе одиноки, если читали Пушкина, Гоголя, Достоевского, Мандельштама, Пастернака, Блока, Ахматову, нашего современника Бродского?

Вот, к примеру, одна из моих любимых Смеловских фотографий «Невская волна». На переднем плане вздыбившийся всплеск Невы, подобный цунами. На втором — равнинная линия горизонта с тонкой и

прерывистой ниточкой силуэта городской застройки. Людей нет, но их присутствие в этом пространстве неоспоримо. Простым противопоставлением планов мастер сумел передать образ обреченности расположенного в невской дельте и страдающего от ежегодных наводнений города и его жителей. Создал визуальный образ постоянно тревожащего чуть ли не на генном уровне память петербуржцев «потопа». Гениально! Что, надо было ещё Евгения на льва посадить? Или его «Фонтанка. Дымы». Ну, тут уж и человек есть. Но как! Композиционно в этом снимке перекрестья диагоналей настолько подчеркивают атмосферу противоборства природы и города, драматизм проживания в невской дельте, что глядя на человечка, преодолевающего в непогоду Фонтанку по Английскому мосту, оторопь берёт. Вот он, Акакий, да не через площадь, как у писателя-классика, а через водную пустыню.

Боря ведь любил снимать вопреки правилам технически благополучной экспозиции. Предпочитал пограничные состояния. Его съемка почти всегда шла «на грани фола», в переходе вечера в ночь, ночи в утро, любил непредсказуемость погоды и света во время смены сезонов.

На встрече в ДК «Карлы Марлы» Смеловым были показаны и натюрморты. О них я уже сказал. Присоединяюсь к терминологии Раскопова — «вкусные фотографии». Далее — портрет. О портрете говорить ещё трудней. Мне кажется, к таким портретам, как делал Смелов, и до сих пор ещё никто в Петербурге не приблизился. Это трудно объяснить. Попробую так. Довольно много лет спустя, дома у питерского «беспокойника», но по православным канонам явно теперь уже покойного Тимура Новикова, я видел альбом, кажется скандинавского издания. Посвящён он был современному петербургскому изобразительному искусству. В альбоме были представлены произведения нескольких десятков неформальных живописцев, только что вышедших из андеграунда. На каждом развороте одна полоса портрет автора, другая его произведение. Автором портретов был Борис Смелов. Казалось бы — простая заказная работа. Но как были сделаны эти портреты! С какими композиционными находками, с каким психологизмом и точностью характеристик! Ей Богу, мне рассматривать фотографические портреты было куда интересней, чем ту живопись, которую они предназначены были обслуживать.

Смелов оставил огромную портретную иконографию, которая, на мой взгляд, ещё совсем не изучена, не раскрыта и не оценена по

достоинству. Боря почти не снимал так называемых «известных людей», официальный истеблишмент. Он снимал тех, кого хорошо знал и любил, в ком чувствовал «искру божью». Снимал своих друзей, своё окружение, грубо говоря – своих собутыльников. Он делал портреты, вовсе не задумываясь, станет ли тот или иной визави звездой, снимал, побуждаемый доброжелательностью и любовью к персонажу щедро расходуя на друзей и знакомых свой пронзительный талант. Сегодня некоторые «продвинутые» фотографии категорично заявляют, что если фотография не изображает известного всей стране человека, если на ней не «медийное» лицо, то это вообще не портрет. Мне жаль этих прагматиков! Их души черствы и каждый щелчок затвора для таких авторов звучит как звон монетки, упавшей в кубышку. Талант скупым не бывает. Не ордена и медали ценил в человеке Смелов. Он искренне полагал, что те люди, которых он снимал и есть «соль земли». В каждом, стремясь передать его лучшие индивидуальные черты, видел нечто общее — подобие Создателю. Талант и интуиция художника не подвели мастера — ему удалось преодолеть и ветхозаветное «нет пророка в отечестве своём» и недавнее Есенинское — «лицом к лицу лица не рассмотреть». Прошло время и его бывшие собутыльники стали общепризнанными героями российской культуры.

Не берусь утверждать, но может быть эта встреча с единомышленниками в «Зеркале» укрепила в Смелове веру в себя. Уходил он из клуба посветлевшим и даже расчувствовавшимся. Как-то растроганно и смущённо благодарил зеркальцев за те тёплые слова, что ему наговорили, за признание. Вот такая была встреча. Во всяком случае, последующие годы у него протекали с нарастанием востребованности и с довольно интенсивной, по тем временам конечно, выставочной практикой. И об этом я ещё расскажу.

С клубом «Зеркало» в моей памяти связаны ещё несколько эпизодов важных для понимания происходящего в отечественной фотографии в конце 1980-х. В 1988 году правление клуба удостоило меня возможности сделать персональную выставку в фотомагазине на Невском, 90. Это была моя вторая персоналка. Мне – 36. Стоп, опять магазин! Просто принуждён объяснить! Помнится, одиннадцать лет спустя, я делал экспозицию «Цветы сливы в золотой вазе» в Le Club'е на улице Пестеля. Эта выставка сопровождала показ новой коллекции молодого модельера и стилиста Александра Арнгольда. Уже тогда я столкнулся с недоумением по поводу

включенных мной в перечень заслуг «магазинных» выставок. Читая резюме и встретив в нём адреса магазинов на Литейном и на Невском, Арнгольд поморщился: «Фу, как не хорошо это, выставка художника и в магазине!» Сегодня это действительно режет ухо, так что расставляю точки над *i*. И не за себя одного.

В послевоенном Ленинграде было всего несколько специализированных магазинов Ленкультторга, торговавших фотоаппаратами и фотопринадлежностями. Помимо них отделы с аналогичным ассортиментом были и в крупных универмагах. Со стародавних времён, с пятидесятих-шестидесятих прошлого века, то есть с момента образования ленинградских фотоклубов, некоторые из них организовали в этих магазинах свои выставочные площадки. Это были небольшие, обтянутые холстом стенды, на которых, ежемесячно сменяя одна другую, экспонировались персональные выставки членов того или иного фотоклуба. Фотографии наклеивали на картон и без каких-либо рам прибивали к стенду гвоздями. Тут же у выставочного стенда в определенные дни и часы инструктировал всех тех граждан, у которых возникали проблемы с аппаратурой или обработкой материалов, внештатный консультант. Обычно это был профессионал-пенсионер. Разумеется, кандидатуры экспонентов утверждались правлениями, и право на выставку надо было ещё заслужить. Фотолюбителю получить возможность сделать персональную выставку в таком месте было очень не просто и престижно. При этом надо понимать, что ему никакой иной возможности продемонстрировать своё творчество в Ленинграде, кроме как на проходивших во дворцах и домах культуры в два года раз коллективных клубных выставках, было невозможно. Но на эти редкие — их называли «отчётные» — выставки приходили только избранные зрители. Члены семьи, друзья или редкие фанаты фотографии. А тут ты был представлен.... Хотелось бы сказать «всему миру», кабы этот мир не был скукожен в границах «империи зла». Но всё же, всякому зашедшему в «профильный» магазин человеку.

Правда ещё с конца 1970-х годов проходили едва ли не ежегодные городские выставки-конкурсы «Отечество» в ВООПИиК. Кто не помнит — Всесоюзное Общество Охраны Памятников Истории и Культуры. Эти выставки были на улице Воинова в доме № 35-а, теперь вновь Шпалерной в здании тогда бывшей, а теперь вновь церкви «Всех скорбящих». Общество, по-видимому с целью охранить культуру, учредило свою

скорбную контору в храме, в круглых стенах которого и организовывались экспозиции. (К слову, на этих конкурсах непременным членом жюри был Владимир Никитин). Изредка инициировал выставки ЛДХС (Ленинградский дом художественной самодеятельности) — всем тогда хорошо известная организация на улице Рубинштейна. Та, что держала под контролем все самодеятельные коллективы города — от любителей-живописцев, до любителей рок-музыкантов. Время от времени, чтобы выпустить пар, этот орган руководства и контроля проводил выставки типа «Наш современник». Есть и такие метки-дипломы в моей многогрешной биографии.

Сейчас, в новом тысячелетии, мы уже привыкли реализовывать предоставляемые жизнью шансы по-своему. Один, например, москвич Мухин — делает прекрасные жанровые запечатления Парижа и Москвы. Другой, например, йошкаронец Чиликов, вломившись в европейскую фототусовку со своими довольно циничными снимками, зарабатывает «деткам на молочишко». Третий, ваш покорный слуга, сидит и пишет в Париже о былых друзьях-соратниках. Не думайте, что последний так уж свят, просто «момент такой». Каждый как понимает и умеет, делает необходимое ему и стране дело. То, к которому он больше склонен в конкретный момент жизни. В клубную эпоху мы сбивались в стаю ведомую вожаком. Он и прикрывал нас, он за всё и отвечал. Ни к какому автономному плаванию ни у кого из нас не было навыков. Тем не менее, к концу 1988 года кризис в клубе назрел и вслед за творческой группой «Так» (Юрий Матвеев, Дмитрий Шнеерсон, Андрей Чежин) клуб покинула «старая гвардия», его основное ядро. Никакого нового клуба образовано не было. Времена «кучкования» под крылом лидеров и контролем инстанций прошли. Раскопов какое-то время ещё хорохорился, и заявлял: «Уходите! Новых наберу, будут ещё круче!» Но новых тогда взять уже было негде. Клуб прекратил свою славную биографию.

Это не имеет почти никакого отношения к Смелову и вдаваться в подробности, сколь бы они не были интересны для понимания происходящих в отечественной фотографии процессах, сейчас не стану. Отмечу лишь, что последовавшие пять лет можно назвать в питерской фотографии годами безвременья. Лишь немногие сильные авторы сохранили в себе импульс к творчеству торя дорогу в одиночку. Большинство же, едва сводя концы с концами и выживая экономически, или вообще бросили заниматься творчеством, или предпочли журавлику в

небе синичку в рукаве, отдавшись неожиданным коммерческим соблазнам. В нашей стране в пореформенные годы мы в очередной раз потеряли среду и преемственность. Приток новых авторов в творческую фотографию сошел на нет. Да и некуда было со своим творчеством прийти! В отличие от ВДК, насчитывавшего в «лучшие» годы в своих рядах до 600 формальных членов, клуб «Зеркало» не гнался за числом соратников. Он не был многочисленным, но творческий потенциал практически всех зеркальцев был очень высок.

Если я ничего не путаю, то впервые в одной со Смеловым выставке мне удалось участвовать спустя шесть лет после памятной встречи в «Зеркале». Произошло это в 1994 году. Ещё не утратившая к тому времени интерес к современному русскому искусству Европа сформулировала выставочный проект под названием *Self-identification. Positions in St.Petersburg Art from 1970 until Today*. Государственный Русский музей, заручившись финансовой поддержкой радостно объединившейся Германии, собрал выставку петербургских художников всех родов изобразительного творчества. В ней, едва ли не первый раз в стране, светописцы были допущены в «хоровод муз». То есть теперь даже в России фотография перестала быть только «новой кисточкой на службе у Живописи». «Самоидентификацию» прокатили по маршруту Киль, Берлин, Осло, Сопот, прежде чем мы её увидели на родине, в залах нашего музея. Потом, в 1996 году её показали в Копенгагене. Немцы издали роскошный каталог на своём и английском языках. Тощенькая русская версия его, приуроченная к вернисажу в «Корпусе Бенуа», вышла спустя год. Куратором фотографического раздела этой выставки был некогда мой одноклубник и коллега по работе на «Адмиралтейских верфях» Юра Матвеев. В русскую версию его текст не вошел, так что, каюсь, и до сих пор не знаю, что же он написал о петербургской фотографии периода с 1970-х до начала 1990-х годов.

Борис Смелов и я пришли к участию в этой выставке по-разному и в разных весовых категориях. Послужной список Бориса за предшествующие «Самоидентификации» годы впечатляющ! В 1982-м, состоялась первая выставка творческой группы «Ленинград» в Ленинградском Дворце молодёжи. Группа «Ленинград» в те годы вобрала в свои ряды для конкретных выставочных проектов сильнейших ленинградских фото-авторов. Это были профессионалы всех фотографических ипостасей, создававшие свои произведения, если не

вопреки, то по любому — сверх рамок востребованных официозом изображений. Закопёрщиком всего был Олег Бахарев, а гарантом — старейшина питерских фотографов Илья Наровлянский. Оба глядят на нас уже из иного мира. Но о них — в другой раз. Сейчас важно, что Смелов стал участником всех четырёх уникальных для своего времени выставок. В 1982, 1985, 1986 и 1988 годах. Это отдельная история, и не мне её писать. Я не был участником, был лишь свидетелем.

В 1988 он стал участником чисто фотографического проекта Say Cheese, который, начавшись в Парижском Comptoir de la Photographie, затем поехал в Portfolio Gallery в Лондон, потом в Museum of photographic art в Сан Диего, и завершился показом в московском Музее кино в 1989 году. Тогда же, в 1988-м — публикация Смеловского портфолио в единственном отечественном фотожурнале «Советское фото». Статья называлась «Необходима тайна». (Советское фото, 1988, № 10). В 1989 году питерец Борис Смелов в составе Zwischen Elba und Volga, сопутствуемой изданием классного каталога в Мюнхене. В том же году в московском Манеже эпохальная выставка «150 лет фотографии». Её формировали мои нынешние дорогие друзья — ретроспективный отдел Михаил Голосовский, а современную часть Георгий Колосов. Оба в те годы члены знаменитого московского фотоклуба «Новатор». Тогда же вышли и небывалые прежде в СССР книги о фотоискусстве. В «Планете» — альманах «Фото'89» с отдельной главой «Борис Смелов» и текстом-комментарием Жилиной. В «Искусстве» — капитальный труд Михалковича со Стигнеевым «Поэтика фотографии», который украсили Смеловские снимки. В следующем году Смелов участник Changing Reality в вашингтонской Corcoran Gallery. В 1991-м у него выставка в Roy Boyd Gallery в Чикаго. И в том же 1991-м, замечательный проект американцев, цитирую по его резюме, составленному мной в 1998 году: «Photo/Manifesto, Photography of Perestroika -The former Grayhound Service Terminal, Baltimore and Fine Arts Gallery, Long Island University, South Hemp ton, USA». И вновь крутой каталог! Из ленинградцев, насколько я помню, помимо Смелова в этом проекте оказалась только группа «Так» (Матвеев-Шнеерсон-Чежин). В 1991 году Смелов стал участником выставки Norton Dodge Collection. Про эту выставку, к сожалению, я почти ничего не знаю, но о ней есть печатные отзывы. Отсылаю желающих к Changing Reality. Recent Soviet Photography, (by Leah Bendavid-Val), Washington, 1991 и US News and World Report, July 15, 1991. И в том же

году он был одним из первых принят в ряды созданной инициативой Андрея Баскакова творческой организации «Союз фотохудожников России».

Вряд ли сейчас смогу восстановить в памяти все его достижения на выставочных фронтах. Называю только значимые, те, что оставили след в его биографии и в истории российского фотоискусства. В 1993-м у Смелова выставки в московском «Фотоцентре», в Дюссельдорфском Kunst-Austellung Korschenbroich и, наконец, на родине – персоналка в галерее «Борей».

А у меня до 1993 года дела с презентацией моих творческих достижений как-то не складывались. В девятнадцатом веке в Петербурге был знаменит процветающий заводчик Чарльз Берд. Именно на его заводе были отлиты для монферранова Исаакия капители колонн и построен первый в России пароход, на котором Пушкин, увы, чуть не доживший до изобретения фотографии, успел попутешествовать в Кронштадт, прикоснулся к «железному веку». У петербуржцев девятнадцатого века при встрече в ходу был короткий диалог. На вопрос: «Как дела»? — следовал ответ: «Как у Берда, только трубы пониже и дым пожиже». Вот так и со мной. Я всё ещё работал на заводе и по совместительству то тут, то там. Кормил семью и зарабатывал на своё хобби – творческую фотографию. Делал и я какие-то выставки. Но это лишь для того, чтобы не закиснуть. Никаких инициатив извне в мой адрес не возникало.

Вначале 1990-х почти все питерские авторы варились в собственном соку и практически не общались друг с другом. Никаких клубов, галерей, фотошкол и т.д. В 1992-м году ко мне в мастерскую на Галерной (тогда ещё на по-советски Красной улице) пришел Дима Виленский с идеей организовать вместе с ним выставку современного фотоискусства Петербурга аж в самом Русском музее. А я в тот момент уже не верил ни в какие коллективные действия и ещё не верил в частные инициативы. Виленский в фотографическом мире был человеком новым и никому не известным. Он просил моей помощи в получении контактов с сильными питерскими фотографами, не прекратившими заниматься творчеством. Отказавшись вязываться в проект в качестве сокуратора, я, тем не менее, назвал ряд имён и дал ему все нужные координаты. Видимо, не веря в новые возможности, я был не прав. Дима слетал в США, нашел там спонсора и в следующем, 1993 году сумел организовать в филиале ГРМ Мраморном дворце выставку «Фотopostscriptum». Её спонсор Муррей

Форбс даже на каталог, правда, весьма скромный, дал денег. Текст в каталог написал Александр Боровский — заведующий Отделом новейших течений, незадолго до того образованным в ГРМ. О Форбсе в своё время я ещё расскажу. Но прецедент был из ряда вон!

В сущности, эта была первая чисто фотографическая выставка в отечественном музее. Но, увы, Смелов в число её участников не попал. На все мои настойчивые призывы к Виленскому включить фотографии Бориса в эту экспозицию, Дима, может быть и резонно, но для меня не убедительно, отвечал, что, мол, Смелов фотограф уже известный, классик и им должны заниматься непосредственно музеи. «Концепция выставки состоит в том, что будут показаны произведения только тех авторов и те работы, которые сделаны в новейшее время. Смеловские фотографии — классика, основной текст, а тут у нас постскрипtum». Ну что ж, воля куратора! В конце концов, он и деньги добыл, и музей уговорил. Так что 1993 год принёс Борису не только удачи, но и огорчения. Ему хотелось участвовать! Он себя «музейной пылью» не считал. Маэстро мало что понравилось из показанного в этой выставке и, как он мне сам потом признавался, серия фотографий Петергофа моей работы произвела на него самое большое впечатление. Вот, видимо, эти его отзывы о моих снимках и запомнились Жилиной, когда она произнесла в 1998 году своё «как же, знаю вас».

Ещё одной вехой нашей со Смеловым биографии стало участие в создании журнала «Субъектив». В 1994 нам позвонил некий Иван Любимов, которого почти никто из фотографического сообщества не знал, а он знал о фотографах ещё меньше, и предложил войти в редакционный совет нового фотографического журнала. Помимо нас со Смеловым им были приглашены фоторепортёр Сергей Компанейченко и искусствовед из Отдела новейших течений ГРМ Георгий Голенький. Любимов сказал нам, что есть фирма («Атлант»), готовая оплатить выпуск журнала о фотографии, но она не готова платить гонорары. Надо было разработать концепцию, придумать название, сформировать рубрики, круг авторов и т.д. Как пишущих, так и снимающих. С пишущими тогда была совсем беда, да и снимающих на хорошем уровне тоже не густо.

Мы собрались в квартире Любимова на Смоленке и принялись судить рядить. Шутка ли, новый журнал о фотографии в стране, где про фотоискусство и прочитывать-то негде. Довольно быстро я родил название «Субъектив» — Любимову не понравилось. Потом предложил делать

первые номера тематическими. То есть убеждал, что каждый номер должен быть посвящён какому-то жанру или теме. А первый номер сделать целиком об отображении Петербурга в фотографиях. Потом «Ню», потом... ну и так далее. Тут ведь простая логика – такой журнал, учитывая полупустые прилавки, стали бы покупать не только поклонники фотоискусства, но и многочисленные патриоты своего города петербуржцы, равно как и многочисленные туристы. Ведь в перспективе журнал должен был стать самокупаемым и платить авторам гонорары. Все, кроме Любимова, были со мной согласны. Интеллигентные Голенький и Смелов не ввязывались в драку, Компайниченко лоббировал репортёров, а я всё наседал. Предложил дизайнера, потом мы начали перебирать кандидатуры авторов первого номера. Я настаивал на ряде фигур, с которыми Иван не соглашался ни в какую. Должен признаться, я никогда не отличался покладистым характером. Не сумев убедить будущего редактора ни по одной позиции, ушел с нашего совещания злющим, с решением больше со всем этим не иметь дела. Каково же было моё удивления, когда через несколько месяцев тишины вышел первый номер журнала. Он назывался «Субъектив», был целиком посвящён Петербургу, его делал найденный мной дизайнер и в нём были опубликованы портфолио именно тех авторов, на которых я настаивал. В выходных данных нового журнала не было ни одного имени, кроме «редактор Иван Любимов». Вот те на! И ни одной фотографии Китаева, чьи виды Петербурга были уже довольно хорошо известны. Сам виноват, добрее нужно быть.

В первом номере новорождённого журнала было опубликовано портфолио Бориса Смелова с его комментарием и текст Голенького «Образ Санкт-Петербурга в фотографии». Заранее прошу прощения за длинную цитату, но, пожалуй, это лучший текст о фотографиях Смелова. Голенький писал: «Одним из первых следует назвать Бориса Смелова, давно и успешно работающего, но, к сожалению, *мало известного широкой публике.* (Курсив мой – АК). Он увлекает своим нежно-страстным, доверительным и вместе почтительно-сдержанным отношением к городу, который предстает как родная, эмоционально отзывчивая среда обитания, способная умиротворить душу, внушить ей причастность к текущему через мгновенье большому потоку времени. Предмет у Смелова всегда погружён в атмосферу, окутан воздухом, дружен с туманом, дождём, снегопадом, ночным сумраком, сиянием

фонарей, отзывается неповторимым касанием солнечных лучей. Он является составной частью пространства, обычно неспешно разворачивающегося вширь и вглубь, любовно и органично организованного, любовно созерцаемого. Пространства, отмеченного печатью благородства и потаённой доброжелательности к человеку».

Чтобы договорить о журнале добавлю, что так дальше всё и пошло. Принёс мне Ваня первый номер, и говорит: «Макетирую следующий про жанр ню. Дай какие-нибудь фотографии, чисто для формирования макета и утверждения бюджета. Потом попрошу настоящие». Даю. Через какое-то время выходит и этот номер. А в нём портфолио Китаева с публикацией совершенно случайных снимков. Мне и до сих пор стыдно за эту публикацию. Вот так. Ивана Любимова – как же, единственный в новой России фотожурнал — стали приглашать на международные встречи редакторов фотографических журналов. Вышло, кажется, шесть тематических номеров «Субъктива». Потом возникли какие-то неурядицы. Выгнали редактора, дизайнера – дизайн последнего номера делал мой былой одноклубник Бельтерс. Короче, журнал прекратил своё существование. А жаль! Любимова позвали в Москву и, со второго номера он стал редактором московской «Камеры-обскуры». Солидный был журнал. Скончался после четвертой книжки, но Иван, к его чести, успел протолкнуть туда целый ряд публикаций хороших питерских авторов.

В 1996 году и в смеловском и в моём резюме значатся три групповые выставки. Pushkinskaya 10: Avan-gard From St.Petersburg - Columbus Museum of Art, Columbus Ohio, USA. Russian photographers Renewal & Metamorphosis From The Late Soviet Era To The 1990 is. - The M.I.T. Museum, USA и «Невская купель» в Сестрорецке в галерее «Федор». Как тебе география? Черта времени, однако!

У меня, правда, в том году благодаря поездкам в феврале в Грецию, а в июне в Амстердам, ещё и персоналки. Images of St.Petersburg - «Photosynkyria'96». 9th International Meeting, Endos ton technon, Thessaloniki и St Petersburg as seen by Wubbo de Jong, Amsterdam through the eyes of Alexander Kitayev - Nieuwe Kerk, Amsterdam, Netherlands, и она же в Центральном выставочном зале в Петербурге. (Боже! И здоровяк Виббо уже на том свете)! Потом, нидерландский консул возил «Амстердам глазами Александра Китаева» в Петрозаводск, Псков, Калининград, Вологду и Череповец. Был ещё «Петербургский альбом» в галерее «Старая деревня» и «Взгляд изнутри» всё в том же питерском

Манеже на первом Fotofair'96, и «Образы Святой горы» в Kodak Pro Center, что находился на Морской улице. Последняя названная выставка, кстати, проходила по смеловским следам. Его экспозиция, насколько помню, была первой в открытом Кодаком в 1995-м центре. Ну и в отличие от меня, он в том году выставлялся на скобкинском «Всём Петербурге» в Манеже. Там – одна работа. И, это у него в 1996-м всё! Я тогда набирал темп, он сбавлял.

Про ту, где мы вместе в «Авангарде из Санкт-Петербурга», ничего не могу сказать. Кажется, мы и работ-то на неё не давали. То ли Дима Пиликин, то ли Дима Виленский спроворили её из того, что мы с Борисом и другими авторами подарили за год до этого «Фонду Свободная культура». В результате дарения фонд выделил помещение под фотогалерею на Пушкинской,10, получившую название «Fotoimage». Тогда ещё не под директорством Андрея Чежина. Про другие выставки, где мы вместе могу рассказать чуть подробней. С которой начать? С американской? Действительно, она произошла в М.И.Т. В 1996-м. А на следующий год её показали в Fichburg Art Museum. Правда, никто из участников этого не видел.

Здесь придётся рассказать об американце Муррее Форбсе подробней, так как «Русские метаморфозы» и в том и в другом музее были показаны из его коллекции собранной задаром в два залёта в Ленинград. Впервые на берегах Невы он появился году в 1990-1991. Свидетелем его первого визита я не был и надо бы, конечно, про это расспросить Наташу Цехомскую, бывшего председателя группы «Ленинград». Она Форбса и раньше, чем я узнала, и помогала ему за «красивые глазки» и сладкие посулы вывозить из России самые лакомые произведения самых интересных наших фотографов. В первый транш он вывез в основном работы старой гвардии и участников группы «Ленинград». Форбс собрал тогда первоклассную подборку! Его коллекция носит название The Navigator Foundation и покоится в Бостоне. Смелов, как и многие другие, отдал тогда в это собрание свои лучшие вещи.

Я познакомился с Форбсом в 1993 году, во время его второго набега на наши закрома, приуроченного к выставке «Фотопostscriptum» в Мраморном дворце. Ходили слухи, что он отпрыск древнего английского аристократического рода. Вся родня – деловая и политическая элита, а этот в семье вроде Иванушки Дурачка. Решив доказать, что он тоже что-то стоит, Муррей вознамерился удивить Америку показом современного

фотоискусства Восточной Европы, и несколько лет рыскал по странам бывшего Варшавского договора очаровывая фотографов. (Много позже я узнал, сей Форбс имеет такое же отношение к знаменитым однофамильцам-аристократам, как русский крестьянин по фамилии Романов к императорской династии). В Ленинграде Форбс — артистичный, с хорошим голосом и превосходным знанием русского языка, — быстро спелся (в прямом смысле) с Женей Раскоповым. После вернисажа и фуршета (американец проплатил) в Мраморном дворце этот экзотический дуэт допоздна услаждал наш слух русскими народными песнями. А наутро рубаха-парень Муррей стал обходить одного за другим участников выставки и вымогать фотографии в свой фонд. Может быть и вправду верно злые языки поговаривали, что, мол, он выпускник американской разведшколы, откуда у него русский язык, знание и психологии, и русского фольклора. Мы, живя без копейки денег, дарили и дарили ему свои винтажи. Кинооператор Володя Брыляков, обладатель операторского приза «Золотая камера» каннского кинофестиваля за фильм «Умри, замри, воскресни», за 100 (!) долларов вознаграждения отснял для бостонского пройдохи прекрасный фильм «Фоторpostscriptum». У меня есть свидетели, что во время демонстрации выставок фонда «Навигатор» в США, Форбс успешно торговал видеокассетами с копиями этого фильма. Каков был тираж — одному ему известно. Вот так мы жили в то время. «Страна не пуганых идиотов».

Знаешь, Наль, что комп мне на это сказал? Вновь, дословно: «Слово принадлежит к экспрессивным (если не употребляется как медицинский термин)». Ну, умница просто!

Учитывая увиденное мной на Пари-фото, предполагаю, что рано или поздно вывезенное им за грош, как дар, ради выставки «ах, в самой Америке!», выплывет на том или ином рынке или аукционе по очень неплохим ценам. Наш миляга Муррей оказался не так прост, как нам представлялось. Сделав две музейные выставки в США, затаился и ждет, что и с каким автором будет происходить. Не удивлюсь, если скоро на прилавки лягут фотографии Смелова из коллекции Форбса. Тут уж стыдиться не придётся — Борис плохих работ иностранцам не дарил. Это тебе не продажа наследниками Смеловских фотографий букинисту с Литейного. Оптом!

А вот теперь, про выставку в сестрорецкой галерее «Фёдор». В тот год проходил фестиваль «Мифы Петербурга» и нам с Чежиным

предложили в его рамках сделать выставку в Сестрорецке. Мы, в свою очередь, пригласили участвовать в ней Смелова и Мохорева. Смелов и я выставили свои любимые виды – он Питер, я Петергоф. Мохорев показал новую серию «Петербургская аномалия», где он применил сложный приём с наложением сюжетов – тоже видовую. Насколько я знаю, он её нигде и никогда больше не показывал. Чежин – сделанную в две экспозиции «Невскую купель», которая и дала название всей выставке. Журналистка Ильмира Степанова написала текст «Прогулка по безлюдному городу», мы сделали буклетик и растиражировали его на ризографе. С любезного согласия Г. Л. Тульчинского мы привели в этом буклете цитаты из его эссе «Город – испытание», которое хоть и не послужило нам прямым руководством при создании фотографий, но многие мысли и рассуждения автора о Петербурге бродили и в наших головах. Всё чин чинком. Славная получилась выставка, да мало кто её видел – кого это понесёт на вернисаж в пригород, в Сестрорецк.

У Бориса в то время уже здорово обострились проблемы с алкоголем. Весь день монтажа экспозиции он был мрачен и хмур. Помню, мы скинулись, и я пошел покупать какую-то простую еду. Всем купил кефир, а ему, наивный, диковинную банку, как потом оказалось, с чем-то вроде тоника. Как он на меня глянул! Но, ни слова не сказал и дотерпел до окончания монтажа. Уж потом, на вокзале, мы взяли по бутылке пива, а ему купили пластиковый стаканчик водки — продавали тогда такие с запаянной крышкой. «Что, Боря, теперь хорошо?» — спрашиваем. Он только буркнул: «Хорошо, но мало! И пошел за вторым.

Вот и получается, что за весь тот год у Смелова это была единственная выставка, где он мог напрямую общаться со зрителями, видеть их реакцию на свои фотографии, сравнивать свои снимки с работами коллег. Не многие знают, сколько нужно иметь сил, чтобы выпутываться из обволакивающего кокона признанного «маэстро» и продолжать делать то, что ты любишь и умеешь больше всего на свете. Не эксплуатировать достигнутый уровень обожания и признания, а сохранить в себе голос высшего судьи. Того единственного, который знает где правда, а где ложь. Художника, который под Богом, а не под людьми, какими бы они милыми не были. Трудно это! Трудно знать в себе предназначение, предназначение, и жить среди не чувствующих в себе этого призыва людей. Все ведь меряют тебя своей меркой. Легко! И если ты не укладываешься в их параметры, то ты или дурак, или святой. Но,

если признать себя святым, то с нас, нормальных, и взятки гладки: «Как хорошо, что есть тот, кто за нас на высшем суде ответит».

Россия действительно менялась. Эти изменения напрямую сказывались и на жизни фотографов. Если раньше все заграничные выставки проходили без нас, путешествовали только наши работы, то теперь стали приглашать и авторов. Можно было уже видеть вживую, что творится в фотографическом мире там, за кордоном. Видеть и слышать реакцию на наше творчество, отчетливее идентифицировать себя. На родине фотография как искусство тоже получала всё большее признание, росло число выставочных проектов, публикаций и т.д. И чисто фотографических, и смешанных с другими видами творчества. На мой взгляд, в этом решающую роль сыграли два фактора. Во-первых, произошла естественная смена поколений. На смену старой генерации фотографов вступила в активную творческую фазу новая волна авторов. Былая фото-молодёжь, получившая в клубах хорошую закваску, легче и с большим энтузиазмом воспринимала перемены, охотнее шла на творческие и экономические риски. Тем более что в те годы мы все жили в полной нищете. Социальное расслоение, которое теперь у нас проступает всё очевидней, тогда ещё не считывалось. Кругозор у нового поколения благодаря отсутствию контроля, цензуры и открытым границам, стал несравненно шире, чем у предшественников, варившихся в собственном соку. Творчество, в благодатной атмосфере востребованности, осознанней и отчётливей.

Второе обстоятельство – к нам стали поворачиваться лицом музейные работники, искусствоведы и кураторы, критики и журналисты. Любой их западный коллега непременно расспрашивал о наших фотохудожниках, а им нечего было ответить. Когда у них тоже появилась возможность бывать за рубежом, они, к своему изумлению, увидели, что там фотография уже давно одна из самых актуальных и востребованных визуальных техник. Что фотографам с готовностью предоставляют свои выставочные площади крупнейшие музеи мира и многочисленные галереи. Так что музейщикам и пишущей братии дальше делать вид, что фотографов в Петербурге не существует, становилось не профессионально и неприлично.

В 1997 году Центр современного искусства Джоржа Сороса издал справочник «100 имен в современном искусстве Санкт-Петербурга». В эту сотню попал и ряд наших фотографов. (Борис и я в их числе). Наконец-то

фотография у нас была признана искусством, а не ремеслом и включена в общий контекст культуры. Всё только что мной изложенное и многое другое мы со Смеловым обсуждали на презентации соросовского справочника во Дворце Кочубея. Не встретив в книге ряд значимых для нас имен, мы недоумевали, почему включены эти, а не те. Мы ничего не могли изменить, мы могли лишь работать и работать. Я с интересом наблюдал, как Борис тут же, в фойе, принялся делать портрет художника Тимура Новикова, а потом принялся за поэта Виктора Кривулина. Царство им всем небесное!

А вот пример ещё одного слияния искусств, начавшегося благодаря феноменальному творчеству Смелова — его к этому времени уже знала и ценила вся петербургская художественная интеллигенция. Постараюсь коротко, стенографично, поскольку несправедливо короток оказался тот отрезок жизни, который был отведён Борису в этой истории, имевшей судьбоносные последствия.

Хозяином помещения и спонсором галереи «Арт-коллегия» на Лиговке Константином Голощаповым (замечу, бывшим советским спортсменом) была предоставлена возможность художнику Вальрану (Валерию Козиеву) делать выставки современного искусства в качестве куратора. И тут надо отдать Валере должное — он оказался одним из первых российских неформальных кураторов, уловивших актуальность и неизведанность работы с произведениями современных фотографов-земляков. На рубеже 1997-1998 годов им была организована рождественская выставка «Вавилонская башня», где он выкатил пробный шар: попросил нас, светописцев, дать на выставку свои работы, как он тогда выразился «повеселей». Пожалуй, впервые наряду с живописцами и графиками в одном галерейном пространстве оказались фотографы. Вальраном были приглашены Гран-Борис, Пти-Борис, Саша Рец и ваш покорный слуга. Смелов дал две довольно небрежные фотографии, Кудряков поразившие меня снимки 1960-х годов, а Рец выставил уже тогда изрядно надоевшие «Люки». У меня были виды питерской Коломны в жёлтом тоне. Наше участие дало старт целой серии выставочных проектов в этой галерее.

С деятельностью Вальрана в качестве куратора галереи «Арт-коллегия» связан довольно значительный этап в новой истории петербургской фотографии. Именно здесь в 1998 году им были запущены сразу два фестиваля «Анатомия современного искусства Петербурга» и

позже — «Осенний фотомарафон». В первом чередовались выставки художников разных техник и поколений, сопровождаемые вокальными и инструментальными концертами, поэтическими вечерами, философскими и культуроведческими встречами. Словом, утраченные со времён андеграундных квартирных или кухонных тусовок собрания творчеством живущих людей и их поклонников и поклонниц. «Фото-арт» был представлен Владимиром Брыляковым, Витой Буйвид, Игорем Васильевым, Дмитрием Виленским, Александром Китаевым, Игорем Лебедевым, Алексеем Титаренко и Андреем Чежиным. Натюрморты Смелова в этом фестивале почему-то были показаны в экспозиции «Новой Академии». На финисаже «Анатомии», с целью обсудить состояние современного искусства и насущные проблемы художников, куратор-живописец провёл философскую конференцию «Петербургский архетип». Мы, светописцы, воспользовались редким случаем поделиться наболевшим. Рассказав о своём творчестве и житье-бытье, постарались открыть собравшимся глаза на происходящие в фотографическом мире процессы. Вальран мгновенно въехал и в последующие годы всё больше и больше стал уделять времени и усилий к организации фотографических проектов и, даже, стал писать и публиковать тексты о фотографах. А в новейшее время он и сам взял в руки фотоаппарат для удовлетворения своих художнических амбиций.

Второй фестиваль был первым в Петербурге чисто фотографическим. С таким же насыщением среды. «Осенний фотомарафон», перейдя позже в руки арт-директора Дмитрия Пиликина, и до сих пор влачит своё существование с приставкой «Традиционный». И в том и другом фестивалях Вальран предложил мне и Андрею Чежину, (потом к нам присоединился и Игорь Лебедев) в качестве кураторов отвечать за фотографические проекты. За несколько лет мы провели в стенах галереи десятки выставок. Организуя их, нам удалось собрать, вернуть в лоно творческой фотографии многих опытных авторов, которые к этому времени ещё не заржавели. Кроме того, мы вовлекли в выставочное пространство множество талантливого молодняка, выросшего за предшествующие фестивалю годы и мыкавшегося в отчаянии от незнания, где и как показать свои произведения. А мы сами учились создавать и реализовывать кураторские проекты. Эпопея, связанная с деятельностью галереи «Арт-коллегия» ещё ждет своего историка-

летописца. Но происходило это всё уже после того, как Борис Смелов упокоился на том свете. Не дожил! А ведь с него всё началось!

С него началось и фотографическое творчество ближайшего семейного окружения – падчерицы Маши Снигиревской, её мужа Саши Соколова и принятого в Борину группу «Пунктум» Алексея Зеленского. Мастер, выращивая эти таланты, научил их всему, что умел сам. Всему комплексу умений светописца — от техники съёмки, обработки и печати изображений до искусства видеть, чувствовать и вкладывать свои эмоции в лист. Если большинству из нас, продвигаясь по жизненной стезе, еще только предстояло встретиться с фотографией как явлением искусства, то для Марии Снигиревской это был бытовой факт – она росла в окружении фотографий легендарного питерского фотографа Бориса Смелова. Если кто-то полагает, что это облегчает задачу – обрести собственное лицо, то я в этом сомневаюсь. И Саше тоже было непросто, хоть он был вовлечён в орбиту притяжения смеловского поля не в столь юном возрасте. Конечно, поначалу они все ему подражали. Их кальки были настолько точны, что, подчас не отличались от руки мастера. На выставке группы «Пунктум» в галерее «Борей» в 1995 году это просматривалось со всей очевидностью. Я переходил из зала в зал и со всех стен на меня смотрели фотографии Бориса. Отточенные, мастерские отпечатки, отличающиеся высочайшей культурой чёрно-белой фотографии.

Может быть, поэтому он ушел в другую технику и пластику – стал работать с инфракрасной фотоплёнкой, которую ему привозили из США. Вот что он сам говорил об этом: «Прежде я снимал на высокочувствительных эмульсиях с красным фильтром, чтобы достичь некоего драматизма, сгущенности, концентрации Петербурга. Инфракрасная пленка восхитила меня тем, что она дает некое новое качество и совершенно иной графический эффект. <...> Съёмка на инфракрасную пленку помогает мне подчеркивать некий космизм города, его объектов, эпичность, значительность, трагизм. А снимки, сделанные на обыкновенную пленку в туманную погоду, учитывая ограничение или отсутствие задних планов, по сути, только передним планом и этой нежной жемчужной серостью подчеркивают некий локализованный лиризм. Но я должен сказать, что и в том и в другом случае в моих фотографиях превалирует романтический подход».

Всех четверых членов группы «Пунктум» я в «Борее» сфотографировал. Вообще же, я непростительно мало фотографировал

Смелова. В моём архиве всего несколько снимков. Кроме названного, почти случайный портрет, снятый в одну из сред в мастерской, да работы Сергея Леонтьева, сделанные во время записи на петербургском телевидении в белкинской передаче «Крыша поехала» в 1995 году. Там мы вместе. Что-то тут не так, надо внимательнее пересмотреть собственный архив.

Где-то посреди своего повествования я пропустил ещё один, как мне кажется, любопытный сюжет. Он связан с деятельностью немецкого галериста Герда Церхузена в Москве. Тут важно, что эта фигура была напрямую связана со становлением начального рынка отечественного фотоискусства, и мы с Борисом оба попали в пути этого талантливой и энергичного авантюриста. На сей раз речь пойдёт о несостоявшейся выставке. Назвав Герда «авантюристом», я вовсе не вкладываю в это слово негативный смысл. Конечно, иностранец Церхузен, подобно Дантесу, был «на ловлю счастья и чинов, заброшен к нам по воле рока», вот только он ничего не презирал, а наоборот положил немало сил для расширения географии репрезентации русской фотографии. Конечно, не бескорыстно. Чай не в совке вырос.

Посуди сам. Немец, уроженец Кёльна, он изучал языки и право в Австрии и Франции, где долго жил. Потом работал поверенным по делам иностранных инвестиций во многих странах, представляя интересы американских фирм, пока, овдовев в 52 года, не осел в Москве в 1991 году. После российского дефолта, консультируемые им фирмы потерпели ощутимый урон, и он был отставлен от всяких дел. Страстный коллекционер современного искусства, он первым в Москве стал устраивать выставки в общественных местах. Как писала пресса, «его вернисажи в ресторане “Teatro” стали социальным явлением и вызвали оживлённые дискуссии». В “Teatro”, между прочим, в те годы собиралась вся московская элита. Постепенно, внимание немца всё больше и больше стала привлекать старая и новая русская фотография, которая на постсоветском пространстве никому была не нужна и стоила сущие копейки. На мои расспросы о его собрании Герд рассказывал, что выкупил весь архив Н. С. Хрущёва, который, оказывается, был страстным фотолюбителем. У него же и снимки Мусаэляна – кремлёвского фотографа во времена Брежнева, там же – работы наших классиков, фронтовых корреспондентов и ещё Бог знает что. Обчистив Москву и задолжав множеству людей, — им была выстроена своеобразная пирамида

Мавроди, т.к. расчет с первым автором шел после выручки от вещей пятого-десятого — он утратил доверие столичных фотографов. Продажи, к сожалению, шли не так бойко, как хотелось бы его ненасытной душе коллекционера. Вот тогда он и обратил свой орлиный кельнский взор на Северную столицу.

На берегах Невы он первый раз появился году в 1994-м и с тех пор зачастил. У меня, едва ли не единственного фотографа нашего круга была мастерская, поэтому в каждый свой приезд он непременно сживал у меня, где и проходили его знакомства, встречи и переговоры с питерскими фотографами. И в самом деле, не вести же коллегам заморского гостя в свои коммуналки или хрущёвки на окраине города. В свою очередь, когда я бывал в столице, то нередко останавливался на ночлег в его съемной квартире в самом центре Москвы. Может быть, поэтому я знаю о нём и его деятельности чуть больше, чем другие земляки. Об одиссее Церхузена можно писать и писать, но здесь я постараюсь как можно короче. Замечу в скобках, что именно Церхузен, рассматривая мои фотографии, убедил меня, что я должен снимать Лейкой. Я долго отказывался, ссылаясь на её дороговизну и отсутствие каких-либо комплектующих в отечестве. Это не твоя забота — говорил он — у тебя есть фотографии и они того стоят. В конце-концов я дрогнул и в 1995 году совершил первый в своей жизни серьёзный бартер поменяв старенькую большую камеру на первоклассную немецкую оптику отдав за неё груду никому до того не нужных фотографий. Сейчас быть может кто-то и осудил бы меня за такой поступок, а тогда... Хорошо, добавлю ещё штрих к нашему житью-бытью того времени.

Однажды Герд прибыл к нам с вполне конкретным проектом, о котором чуть ниже. Этот его набег врезался в память накрепко, так как он приехал с нанятым им фотографом для съемки своих встреч с нами. Этим хроникёром был ни кто иной, как классик советского репортажа, легендарный фотограф с мировым именем Всеволод Тарасевич. Невероятно! При каком-то.... За какие-то.... Классик!!! Это обстоятельство совершенно сбilo меня с толку. Тарасевич, помимо фотографического наследия, написал немало полемических публикаций по вопросам фотоискусства. Я их читал, но помыслить себе не мог, что когда-нибудь доведётся схлестнуться с автором вживую. Однако это произошло. Мы втроем засиделись в ресторане «Чайка» на Грибанале и в результате — типичная питерская история — опоздали на мосты. Тогда поехали в мою

коломенскую мастерскую, где и коротали время до утра, попивая водку и яростно споря о фотографии. Герд, сказав, что устал говорить по-русски, вскоре притих, а мы с Всеволодом так и не сомкнули глаз. Под утро я сфотографировал маэстро. Дня через два сделал отпечатки и показал их классику. Глядя на мой снимок, Всеволод Сергеевич грустно проронил: «Что, решил поиздеваться над стариком»? А мне этот портрет нравится и до сих пор. Своей не казенностью, интимностью, что ли. Умер Всеволод Тарасевич в один год с Борей.

А план Церхузена на этот раз был таков. В 1995-1996 годах он активно организовывал выставки современной русской фотографии в ресторане «Театро» при гостинице Метрополь. Герд нашёл спонсоров, так что групповые и персональные экспозиции сопровождались каталогами на нескольких языках и вовлекали в мир фотоискусства не только коллекционеров и специалистов, но и многочисленных жителей и гостей столицы, не знавших до сей поры ровным счетом ничего о фотоискусстве. Всё это происходило ещё до начала деятельности Московского дома фотографии. Помню, как фотограф Паша Антонов привел в галерею Церхузена неофитку Свиблову, чтобы познакомить её с приехавшими в Москву питерцами Мохоревым и Китаевым. Паша сейчас живёт в Америке и сделал там прекрасную карьеру. Я ему крайне признателен за то, что он сумел переставить меня в гердовской пирамиде с сотого места на первое. А так бы ждать мне своей Лейки до второго пришествия.

В этих выставках участвовали десятки лучших авторов новой русской фотографии, преимущественно из Москвы и Петербурга. Калмыков и Мухин, Чежин и Мохорев и многие, многие другие. Среди них – Борины ученики Маша Снигиревская и Саша Соколов. По плану Герда венчать всю эпопею должна была выставка «Русские с Лейкой». Знаменитая немецкая фирма выделила для её проведения некоторый бюджет и призовой фонд в виде своих новейших камер. Вот за этим, за работами петербуржцев, снимающих Лейкой, он и приезжал к нам. Нас, с Лейками, тогда в Петербурге было всего трое. Два Бориса – Михалёвкин и Смелов, да начинающий лейкоцит Китаев. Смелов всё расспрашивал меня — что за гусь этот немецкий галерист? Я рассказывал, что знал, и мы оба сомневались, стоит ли ввязываться в этот проект. Прикидывали то так, то эдак – оба уже не раз вляпывались в какие-то прожекты, кончившиеся ничем. Борис, который лучше меня знал российских фотографов, загибая пальцы пересчитал всех, и сделал вывод, что призов фирмой выделено

столько, что каждый участник что-то да получит. В общем, мы решились и отдали лучшее. Но так как всё произошло дальше, мы уж никак просчитать не могли. Герд, передружившись со всей Москвой, гулял направо и налево и к назначенному фирмой-спосором сроку и ожидаемому нами вернисажу спустил все деньги и призы. Делать итоговую выставку было не на что и не с чем. Представители прославленной фирмы начали требовать от него выполнения обязательств. И Герд скрылся. Но вот куда он скрылся! Герд Церхузен стал советником туркмен-баши по культуре, и наладил поставку в Германию туркменских ковров! Его родная сестра (и с ней я был знаком) открыла в Кёльне магазин по их сбыту, и, похоже, свои финансовые дела Герд поправил. Через несколько лет он вернулся на родину и дальнейшая судьба как его самого, так и его огромной коллекции мне неизвестна. Я и Михалёвкин получили хоть какую-то компенсацию – успели до бегства Церхузена вынуть из него объективы к своим камерам. Так что камня за пазухой не держим. А Смелов лишился фотографий и остался ни с чем.

Если в годы советского тоталитаризма употребление алкоголя носило в какой-то степени протестный характер, то теперь было иное. Куда более серьёзное.

Талант художника и профессионализм фотографа Бориса Смелова в 1980-е годы всем был несомненен и общепризнан. Мастер был участником очень престижных фотографических проектов, сделавших его имя известным и по всей не равнодушной к фотоискусству России, и среди западных специалистов. Выставки и коллекции я уже частично перечислял. Но это всё где-то там, вдали, и без личного контакта с искусствоведами, критиками, коллегами. Не ощущал дорогих каждому таланту рукопожатий ценителей, не слышал восторгов незнакомок-поклонниц. А здесь, в родном городе надо было жить и как-то на жизнь зарабатывать. Он, художник милостью божьей, живой классик, был вынужден брать любые ремесленнические заказы и обслуживать фотоуслугами бесчисленных друзей и знакомых, полу знакомых и вовсе не знакомых людей. Внешне покорно выполняя многочисленные случайные заказы он был безотказен и бесконфликтен – тому пол города свидетели. Знаю, что он всегда старался сделать работу как можно лучше, качественней, но вряд ли выкладывался полностью. А иногда просто халтурил. Но знаем ли мы, что от вынужденной подёнщины творилось в его ранимой душе? Настоящих, творческих заказов почти не было.

Горстка журналов и газет с убогой застойной полиграфией могла выручать пишущий народ, но для фотографов это была катастрофа. Все те тонкости, нюансы, градации, растяжки то белых, то тёмных тонов, так свойственные Смеловским снимкам поглощались грубым растром отечественных клише. А что платили? Хватало лишь на то, чтобы едва-едва покрыть расходы на фотоматериалы. Вот свидетельство Кудрякова: «Все деньги тратил на фотографию, не хватало даже на трамвай. В последнюю нашу встречу, у Певческого моста (15 (?) января 1998 года, 21.10), мы с улыбкой стали подсчитывать свои расходы на фотоискусство за тридцать лет. Каждый потратил сумму, равную стоимости трёх двухкомнатных квартир».

А ведь от него ждали исключительно шедевров!

Расскажу недавний эпизод. В 2004 году Государственный Русский музей инициировал выставку «Император Павел I. Нынешний образ минувшего». Выставка проходила в Михайловском замке и к ней был издан прекрасный каталог. Двадцать два лучших петербургских автора должны были демонстрировать умение творчески работать над заданной темой и высказывать «личное отношение к одной из наиболее сложных и противоречивых личностей в русской истории» — так ставили задачу кураторы В. Вальран и Е. Кальницкая. На мой взгляд, по драматизму, глубине проникновения в образ, точности и оригинальности высказывания ни один автор даже не приблизился к Смеловскому снимку, сделанному по заданию какой-то редакции более четверти века назад. При этом, в отличие от 22-х, мастер использовал для создания нетленки простой и лаконичный изобразительный язык. Я случайно знаю историю создания этого шедевра. Борис сам рассказывал, правда, не мне, но дословности источника я полностью доверяю. Получив задание Смелов приехал в Павловск и, ходя кругами, принялся присматриваться к памятнику императора работы Витали. Хорош монумент, да ведь в фотографии чаще всего решающее значение имеет второй план, а там... Кто видел этот пустынный плац, полузамкнутый гармоничным но монотонным полуциркулем дворца, тот поймет Борино отчаяние — что тут можно снять? Приуныл маэстро, пошел в гастроном, да и принял бутылочку портвешка. Вернулся, ещё раз огляделся, влез на дерево, и сделал неповторимый кадр. Помнится я, услышав этот пересказ, с некоторым осуждением подумал: «если уже не может фотографировать без стимуляторов, плохо дело»! Не молод я тогда был, да как девственно зелен!

У Смелова всегда на груди висела Лейка. Он ежесекундно был готов к работе, находясь в любом состоянии. Помню такой случай. Мы гурьбой, расслабленные после вечеринки в моей мастерской выходим ватагой на улицу, и даже не смотрим по сторонам, а Боря тут же увидел сюжет и увлечено принялся снимать. В кадре была старая петербурженка бредущая с собачкой на фоне пустынного холма архаичного коломенского бомбоубежища, объятого каре брандмауэров. Я не видел отпечатка. Возможно, его и не было – что-то автора не устроило. Но, глядя, как и что он снимает, я тоже оценил сюжет, и упущенную возможность сделать хороший снимок – камеры-то со мной не было! Непрерывная готовность Смелова концентрироваться, всегда и везде и реализовывать свой творческий потенциал, была просто поразительна.

Но наша мануальная технология – дело тайное, до конца непостижимое и непредсказуемое. На каждой стадии может произойти осечка и пока невидимое станет видимым проходит время. Может быть именно этот зазор, да колдовство в лаборатории, когда на твоих глазах на девственно чистом листе бумаги появляется чудесное изображение и составляют особую прелесть той фотографии, которой мы посвятили свои жизни. Быстрая цифра, которая была в Борино время фантастикой и фантазией, в недалёком будущем поглотит «мокрую» фотографию целиком. Не верится? А как ты думаешь, если бы сто лет назад кому-то сказали, что скоро автомобиль и танк вытеснят с планеты многомиллионное поголовье лошадей, заодно порушив всю индустрию по производству сёдел и сбруи, телег и фуража, он бы поверил? А ведь ныне лошадей показывают в зоопарках, да выращивают на редких элитных фермах. Та фотография, где бачки, проявители, закрепители, увеличители и т.д. - уходит. В ноябре я обегал все фотомагазины Парижа, но так и не сумел купить бачёк для проявления фотопленки. Хорошо выручил немецкий коллега, отдавший за ненадобностью мне свой. Так что и мне, динозавру, место теперь только в зверинце-музее, а не в живой практике. Вот почему, перефразируя Гран-Бориса, я всё чаще «спасаюсь вином – не пьянкой, а «средними» дозами мыслительного напитка, во время потребления которого происходят утешительные беседы со своей душой, со своим сердцем...»

Мой бывший одноклубник сначала по ВДК, а потом по «Зеркалу» Сергей Подгорков в 1997 году устроился работать фотографом в судебно-медицинскую экспертизу. Его служебная обязанность – фотографировать

неопознанных покойников и лиц «подвергшихся насильственной смерти». Если я не ошибаюсь, после падения клуба Сергей полностью оставил занятия социальной или любой другой творческой фотографией и остался чистым профессионалом с таким вот нетривиальным профилем. Утром 18 января 1998 года его рабочий день начался со съемки новопреставленного Бориса Смелова, чье окоченевшее тело обнаружили на ступенях часовни на Большом проспекте Васильевского острова. Подгорков первым узнал о трагедии.

В том печальном году Борины друзья сделали три его посмертные персональные выставки: «Борис Смелов. Натюрморт» и «Борис Смелов. Работы последних лет» экспонировались в вотчине его приёмного сына Дмитрия Шагина выставочном центре «Митьки - ВХУТЕМАС», а «Борис Смелов. Ранние фотографии» в галерее «Дельта». В конце года его фотографии были в составе выставки с символичным названием: «След тени. Драматические мотивы в петербургской фотографии конца XX века». Проходила она в выставочном зале Союза художников России на берегу его любимой Невы.

Париж, декабрь 2006 г.