

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет» НИУ
ИНСТИТУТ МЕДИА И СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
Исторический факультет
Кафедра «Геология, культура и искусство»

**Ленинградская школа
Фотографии 1970-1980-х годов**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ЮУрГУ - 50.03.03 2020. ВКР

Руководитель, д. иск.н, проф.

_____/ Т.А. Яковлева /

« ____ » _____ 20__ г.

Автор

студент группы СГ – 525

_____/ К.Л. Михалёва /

« ____ » _____ 20__ г.

Нормоконтролер

_____/ А. О. Лукьянов /

« ____ » _____ 20__ г.

АННОТАЦИЯ

Михалева К.Л. «Ленинградская школа
Фотографии 1970-1980-х годов».
–Челябинск: ЮУрГУ, СГ-525, 59с.,
библиогр. список –41 наим.
Кол-во иллюстраций:27

Целью дипломной работы является выявление уникальности и художественного своеобразия феномена ленинградской неофициальной фотографии 1970-80-х гг. Проанализированы особенности развития неофициальной культуры Ленинграда 1970-80-х, с тем чтобы выявить и охарактеризовать контекст развития ленинградской школы фотографии. Изучена история развития фото-клубов и квартирных выставок, как структур, формирующих творческое сообщество ленинградских фотографов. Проанализированы особенности творческого пути ленинградских фотографов (Леонида Богданова, Бориса Смелова, Людмилы Таболиной, Марии Ивашиной). Охарактеризованы особенности ленинградской школы фотографии как художественное явление.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. КУЛЬТУРА АНДЕГРАУНДА ЛЕНИНГРАДА 1970-80-Х ГОДОВ И СТАНОВЛЕНИЕ НЕЗАВИСИМОЙ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ФОТОГРАФИИ.....	6
1.1 Неофициальная культурная жизнь Ленинграда 1970-1980-е годы.....	6
1.2 Фотоклубы и квартирные выставки: формирование сообщества независимых фотографов.....	16
2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НЕЗАВИСИМОЙ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ФОТОГРАФИИ 1970-80-Х ГОДОВ.....	22
2.1. Творчество Леонида Богданова и Бориса Смелова в 1970-80-х годы.....	22
2.2. Творчество Людмилы Таболиной и Марии Иващенко в 1970-80-х гг.....	33
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	53
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	57
ПРИЛОЖЕНИЕ А.....	60
ПРИЛОЖЕНИЕ Б.....	68

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования определяется нарастанием интереса к художественному наследию советского периода, а также к культуре советского «андеграунда» 1970-80-х годов, что обуславливает потребность в более глубоком изучении творчества фотографов, произведения которых недостаточно освещены в искусствоведении. Собрано множество материалов по разным видам искусства (живопись, музыка, литература, поэзия, а также фотография.) этого периода, но на наш взгляд исследованиям и анализу творчества фотографов выделяется меньше внимания. В то время не было сформировано понятия, такого как «фотоискусство», а также работы некоторых авторов, долгое время были не были известны и не исследовались, в этом мы и видим актуальность исследования данной темы.

Таким образом, **проблема исследования** заключается в недостаточной изученности наследия советского независимого фотоискусства.

Степень изученности проблемы. К сожалению, на тему «неофициальной» фотографии Ленинграда затрагивавший данный период времени очень мало доступной информации, так как она отходила от идеологии того времени, ее можно встретить лишь в статьях, и интервью посвященных открытиям художественных выставок, где их работы выставлялись, только последние несколько лет. Основными литературным источником для моей дипломной работы является книга «Ленинградский фотоандеграунд» [1;с. 9-16] В. Вальрана, в книге рассматриваются фотографы 1960-80-х годов, и их основные работы, а также тексты в которых автор описывает работы, книга в том числе, захватывает промежуток времени, который рассматривается в моей работе. «Субъективно о фотографии. Письма» [2;с.15;29;44] Александра Китаева, книга составленная из писем к друзьям, в которых речь идет о времени, о фотографах и о фотографии Петербурга конца XX – начала XXI-го века. Также, многочисленные статьи Валерия Савчука, который изучает фотоискусство ленинградского фотоандеграунда и неофициальную культуру в целом. Каталог

выставки «70-е. Со-при-частность» [3, с. 34-39]. И книга Алексеевой Л. История инакомыслия в СССР: Новейший период [6; с. 103-109]. К сожалению, до сегодняшнего дня не написано ни одного научного труда, в котором бы освещалась в полном объеме проблема советского «фото-андеграунда». Хотя количество материалов достаточно ограничено их можно разделить на несколько категорий: материалы фотовыставок – каталоги, самиздаты, пресс-релизы и фотоматериалы, имеющие документальный характер; публикации об авторах, непосредственно произведения фотоискусства, экспонировавшиеся на выставках, интервью фотографов, статьи-воспоминания, личные дневники опубликованные в блогах или в интернет-изданиях. Анализ этих материалов помогает сформировать представление о культурной жизни Ленинградских фотографов, проследить, что интересовало их, что влияло на их творчество, как они начали заниматься именно фотографией.

Объект исследования — творчество независимых ленинградских фотографов периода 1970-80-х гг. (Бориса Смелова, Леонида Богданова, Людмилы Таболиной, Марии Ивашиной)

Предмет исследования — художественная специфика ленинградской школы фотографии 1970-80-х годов.

Цель исследования — выявление уникальности и художественного своеобразия феномена ленинградской неофициальной фотографии 1970-80-х гг.

Задачи исследования заключаются в следующем:

- проанализировать особенности развития неофициальной культуры Ленинграда 1970-80-х гг., чтобы выявить и охарактеризовать контекст развития ленинградской школы фотографии;
- изучить историю развития фотоклубов и квартирных выставок Ленинграда 1970-80-х, как структур, формирующих творческое сообщество ленинградских фотографов;
- проанализировать особенности творческого пути ленинградских фотографов (Леонида Богданова, Бориса Смелова, Людмилы Таболиной, Марии Ивашиной)

Ивашинцовой) в общем контексте развития советской фотографии периода 1970-1980-х;

— охарактеризовать особенности ленинградской школы фотографии как художественного явления.

Разработка темы исследования потребовала сочетания искусствоведческого и семиотического **подходов**. Были использованы следующие **методы**:

— культурно-исторический метод, позволяющий анализировать художественные произведения и художественный процесс в культурном контексте;

— историко-биографический метод, позволяющий изучить перечисленных фотографов, как фотохудожников, воспитанных ленинградской культурно-исторической среде;

— сравнительный метод, позволяющий сопоставить работы перечисленных фотографов по идейно-творческому началу;

— метод композиционного анализа, помогающий выявить особенности содержательно-образного решения фотографов;

— иконографический метод, выявляющий в описании сюжеты, мотивы, типичные композиционные решения;

— метод иконологической интерпретации, для анализа смысловой составляющей фотографии.

Структура работы включает в себя: введение, две главы, заключение, приложения.

1. КУЛЬТУРА АНДЕГРАУНДА ЛЕНИНГРАДА 1970-80-Х ГОДОВ И СТАНОВЛЕНИЕ НЕЗАВИСИМОЙ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ФОТОГРАФИИ

1.1 Неофициальная культурная жизнь Ленинграда 1970-1980-е годы

*«Вы распинаете свободу,
но душа человека не знает оков!»*

Ю. Рыбаков¹

Начало 1970-х годов в Ленинграде, в отличие от Москвы был несравненно более удушающий и тяжелый идеологический климат, связано это было с особенностью партийного руководства городов. В это время секретарем Ленинградского обкома КПСС был Григорий Васильевич Романов, он не являлся одиозной персоной, но именно при нем с одной стороны открываются первые выставки неофициального искусства, а с другой стороны, начинается массовая эмиграция из Ленинграда, представителей неофициальной культуры: литераторы, поэты, режиссеры. Безусловно, когда мы слышим про «советский андеграунд» то ассоциация проходит с художниками и литераторами, и реже всего с фотографами, связано это было с тем, что фотография в то время не считалась искусством. Для начала хотелось бы что же означает такой феномен, как «неофициальная культура» и что в это понятие вкладывается – все явления (в социально-культурной среде), которые проходили или осуществлялись без ведома государственных органов контроля. Считается, что неофициальная культура стала зарождаться в 1960-х годах, но это не значит, что неподконтрольная художественная деятельность не происходила до этого времени, главное их различие состоит в том, что деятели неофициальной культуры обладали пониманием своей роли и значение своей деятельности для культуры. Наступил такой период, время новых явлений в советской культуре, когда творческая

интеллигенция начинает противостоять идеологии официальной культуры. Так же отметим, что в период «оттепели», вновь появились открытые дискуссии, казалось, что вернулась возможность свободного обмена творчеством, мыслями и мнениями.[4] Одним из переломных моментов для неофициальной культуры являются суды над И. Бродским (поэт), А. Синявским и Ю. Даниэлем (оба писатели). В целом, волна судов и арестов приходится на период с 1966-75 гг, и в это же время происходит мощный отток поэтов, писателей и поэтов, музыкантов, но даже когда с 1976 года, количество арестов начинает снижаться, поток эмиграции не закончился. Часто, она носила вынужденный характер, люди культуры и науки не могли работать по своей специальности, и вынуждены были работать дворниками или вахтерами, но далеко не все могли существовать в таких условиях. Самые известные деятели искусства, которые вынуждены были эмигрировать из страны: М. Шемякин (1971 г.), И. Бродский (1972 г.) , Г.Вишневская (1974 г.), А. Солженицын и Э. Неизвестный (1976 г.), С. Довлатов (1978 г.).[4;34] После эмиграции, все деятели продолжали свою творческую деятельность, но признание было разным, кто-то был известен только в узком кругу, а порой были доступны только русскоговорящим (относятся к литераторам), в то время как другие авторы, как Бродский, стал лауреатом Нобелевской премии, например, или Михаил Шемякин, строил свою карьеру и был признан за рубежом.

Говоря, о неофициальном искусстве мы не можем не затронуть такой культурный феномен, как «советский андеграунд», который проходил в эпоху позднего социализма. Есть исследователи, которые под определением подразумевают, совокупность политических, социальных, а также культурных явлений, которые происходили без ведома государственного контроля. Но большая часть, рассматривает это явление исключительно в культурной плоскости, что на наш взгляд является логичнее и правильнее. Важно выделить и тот факт, что Западе андеграунд появляется в Америке (в кинематографе), затем распространяется в других видах искусства, и разных странах. Но это было

открытое явления, носящий антикапиталистический характер, в особенности акции протеста ярко выражали представители музыкального движения (рок-музыки). Советский андеграунд возникает значительно позднее.

Появлению в Ленинграде «андеграунда», в начале 1970-х годов, способствовало этому переизбыток специалистов гуманитарных направлений, у которых были сложности с устройством на работу по специальности. Позволим себе процитировать философа Б. Гройса «Переезд в другое место угрожал потерей ленинградской прописки, т. е. права жить в Ленинграде, который всё же в культурном отношении отличался от остальной провинции как небо от земли. В результате, в Ленинграде скопилось колоссальное количество интеллигенции без особых занятий: многие, имея высшее образование, работали сторожами на предприятиях и автостоянках, лифтёрами или кочегарами» [5; с.39]. В таких профессиях творческая интеллигенция, видела плюсы, так как существовала удаленность от органов местной власти, а значит было меньше контроля, а свободное время можно было посвятить исканиям в творчестве новых форм, которые не могли себе позволить в рамках официального искусства. [6; с.12] Однако, определить точную дату возникновения «андеграунда» довольно трудно, истоки исходят с события 1968 года, об этом сказал, в свое время, Лев Рубинштейн(поэт):

«Слом десятилетий произошёл в 1968-м: не столько из-за студенческих волнений, сколько после пражских событий. Подпольность и андеграундность появились как раз тогда, когда исчезла всякая надежда стать официальной литературой, официальной культурой, когда определилась социальная позиция отторжения».[7; с 65] Начало 1970-х время несбывшихся надежд, когда в 1968 году советские войска вошли в Прагу, и все поняли, что «социализма с человеческим лицом у нас не будет, поэты поняли, что их не будут печатать, художники, что их не будут выставлять» – скажет поэт К. Кузьминский. Можно сделать вывод, что советский андеграунд появляется с 1970-х, и процветает до

середины 1980-х годов, появление этого явления было не спонтанным, об этом говорит В. Петров (культуролог). Он выделяет два пункта:

1. Свойства, которые типичны для русского национального менталитета (осевой чертой менталитета является «синтетизм», то есть преобладание чувственно-интуитивного начала в противоположность «аналитизму» — преобладанию рационально-логического начала рефлексии, типичного для западного человека. Следствием такого «синтетического» менталитета становится появление «вектора общих интересов», «единомыслия», который сплачивает интеллектуальную общественность вокруг определенного круга проблем). Также Петров утверждает, что именно искусство становится главным центром интереса для «общего вектора интересов»: ««Искусство является наиболее универсальным инструментом целостного мирозерцания, к тому же самым «непосредственно-чувственным», что обуславливает его притягательность для носителей «синтетического» менталитета... Поэтому в России искусство... всегда выступало в качестве некоего «аттрактора» — фактора, объединяющего и ориентирующего людей порой самых разнонаправленных взглядов. И именно оно, в частности, стало полем объединения представителей «двух культур» (естественнонаучной и гуманитарной)». [9;с. 45]

2. Те свойства, которые характерны для конкретного временного интервала 1960-80-х гг. (Всплеск развития искусства, которое связано с очередным социально-культурным сдвигом в общественной жизни-переходу от хрущевской «оттепели» к брежневскому «застою»). [10; с. 45]

Стоит также упомянуть о живописи андеграунда, о художниках, которые относились к «нонконформизму». Для начала, мы бы хотели дать определение этому понятию «творческая позиция и художественное поведение, противоположное конформизму...[11;с.76] Не столько оригинальность, собственный путь в искусстве, сколько сознательное противопоставление своего творчества идейно-эстетическим принципам и догмам; художественно-идеолог-ое инакомыслие (диссидентство)». [12; с.40] Понятие как таковое стало

употребляться примерно с середины 1970-х годов, скорее всего связано это было со скандальными выставками 1974 и 1975-го годов, и стало определением неофициальных художников. В это время художники переходят со взгляда на внутренний мир, на окружающее их пространство, на быт. [13; с. 34]

Таким образом, мы можем выделить, что с 1970-х годов, в СССР, а если говорить еще более точно, в таких культурных центрах, как Москва и Ленинград, сформировалось «независимое культурное пространство», которое давало возможность художникам, поэтам, литераторам и музыкантам на свободу в своих творческих исканиях.

В литературе, поэты и писатели отличались от предыдущего десятилетия тем, что они не пытались получить одобрение или оценку в официальной лит-ре, делая упор на развитие своего творчества в андеграунде, что позволяло быть свободным. Интересно заметить, тот факт, что представители литературы, первого десятилетия, рассматриваемого нами периода, были заинтересованы в восстановлении традиций дореволюционного русского искусства. Связано это с тем, что их мировоззрение базировалось именно на этих традициях. Но это не означает, что их творчество, возвращалось в прошлое и не развивалось, оно основывалось на модернизме. Очень точно об этом пишет Савицкий С.: «Неофициальная литература стремилась воспроизвести опыт модернизма и авангарда начала XX века, использовали технику дадаистского коллажа. Алексей Хвостенко был увлечён заумной поэзией-мира Хлебникова и Алексея Крученых. Константин Кузьминский пытался воплотить нереализованные конструктивистские проблемы. Иосиф Бродский среди прочих литературных кумиров превозносил Михаила Кузмина». В 1980-е ситуация меняется и благодаря тому, что появляются переводные материалы, формируется другое мировоззрение, которое базировалась на основах западного постмодернизма.

Говоря о музыкальном андеграунде, важно отметить, что основным и ярким направлением неофициальной музыкальной культуры были рок-направления и аванградные джазовые. Выросшее поколение воспитывалось на

записях «The Beatles», «The Rolling Stones» и многих других. И в начале 1970-х стали появляться музыкальные группы, их тексты были с социальной направленностью, и что примечательно, они были авторами не только своей музыки, но и текстов. Большинство музыкантов, которые играли в рок-группах имели профессиональное музыкальное образование. Также, наряду с самиздатом, политиздатом, существовал рокиздат, который на сегодняшний день переселился в интернет пространство.

Также работами художников неофициального искусства, в этот период заинтересовывались иностранцы, их искусство было популярным. Безусловно, власти пытались взять эту ситуацию под свой контроль, например пытались узаконить продажи и наложить налог, усилить таможенный контроль.

Одним из культурных центров неофициальной культуры Ленинграда являлось кафе «Сайгон». Существует история, названия заведения и связана она с названием вьетнамского города по такой причине: курение внутри, то разрешали, то запрещали, и в период «запрета», посетители курили у кафе, мимо проходил милиционер и сказал: «Что вы тут курите? Безобразие какое-то, Сайгон» устроили». Располагалось кафе на углу Невского и Владимирского проспектов, как о нем писал С. Довлатов «Ну что «Сайгон», грязноватое кафе в центре Питера на углу Невского и Владимирского проспектов, со странной богемно-уголовной публикой, где встречались пили кофе и портвейн, обменивались новостями, читали стихи. Юный лопух, случайный посетитель (сам был из таких) мог заметить только это. Но для своих, для посвященных(тут должны были совпасть не только место, но и время и поколение) «Сайгон» был непрерывно творимой легендой, продолжением петербургского мифа (у «них»- салон Волконской или башня В. Иванова, у нас – «Сайгон»), символом второй настоящей культуры, оказавшемся, как по заказу, напротив – на расстоянии Литейного официальных цитаделей: кгбэшного Большого дома и ленинградского Дома писателей». Здесь творческая интеллигенция говорила друг с другом на одном языке. Просуществовало оно до 1989 года, с момента открытия оно всегда было

популярным и заполнено людьми и разговорами об искусстве. Завершая рассказ об этом культурном центре, процитируем В. Пешкова: «Сейчас Сайгон» воспринимается как пласт питерской культуры, своеобразный снимок эпохи, странной и грустной, но удивительно духовной».

Были созданы клубы, в которых деятели искусства могли обмениваться мнениями и своими наработками, делиться результатами своего творчества, клубы-литераторов, рок-клубы, фотоклубы, но со временем там становилось тесно или «небезопасно».

Для начала, важно отметить, что с момента прихода советской власти роль фотографии в пропаганде и официальной политике была огромна. В это время работали потрясающие мастера такие как: А. Родченко, Б. Игнатович, Г. Клуцис и другие. Но даже такие великие авторы, не считались художниками, а лишь служителями каких-нибудь изданий. В довоенные сороковые годы, фактически в каждой семье появляются фотоаппараты, что позволило людям вести хронику своей жизни, но, с другой стороны, это превратило фотографию в массовое народное творчество. Важно сказать, что в выбранный нами период с 1970-80-ых годах, фотография делилась на официальную: определялась авторами, которые начинались в 1920-30-х годах, именно они диктовали всю стратегию развития фотографии. Официальная школа фотографии была представлена фотоочерком и он диктовался закатом партий правительства и всей социальной системы, которая тогда существовала. И неофициальную, та, что отходила от канонов и идеологии.

Фактически в СССР отсутствовало профессиональное обучение фотографии. Базовое обучение можно было пройти за два года в средних профзаведениях, поступив в которые, можно было после окончания общеобразовательной школы (8 лет обучения). У Ленинградского фотографа было три пути развития карьеры: фотографировать для паспорта, снимать свадьбы, мог работать техническим фотографом, работать в техническом бюро, но большинство фотографов мечтали попасть в «Лениздат», снимать митинги, демонстрации. Существовала официальная советская фотография, которая имела

регламент на жанры, а также должны были соблюдаться каноны, например, это были портретный снимки героев труда, или репортажные снимки в поддержку советской власти. Изменения, произошедшие в послевоенной фотографии СССР во второй половине 1950-х годов, неожиданно для исследователей были связаны с Ленинградом. К середине 1950-х годов, постепенно в фотографии стала цениться достоверность. А в 1960-е годы стала формироваться независимая фотография (фотография, которая не вписывалась в официальные каноны), которая дала свое развитие до времен перестройки. В объективы фотографов стали попадать обычные люди с настоящими эмоциями. Фотография начинает отражать взгляд на мир глазами автора, через попытку изучить индивидуальный человеческий опыт, через истории своих современников, авторы раскрывают духовный облик, позволяют проживать сюжеты вместе с героями. Фотографы стараются размывать границы между жанрами, их интересует выразительность, помехи техники или неблагоприятная погода помогают высвободить кадр. В 1970-х годах фотографы постепенно начинают переходить от отдельных снимков к серийному исследованию городской жизни. В числе первых были Борис Кудряков и Борис Смелов. Связанные длительными дружескими отношениями, они ведут диалог о множественности восприятия города, несущего стигмат двух имен Петербурга-Ленинграда.

Официальная школа фотографии была представлена фотоочерком и он диктовался закатом партий правительства и всей социальной системы, которая тогда существовала. В мировой фотографии в середине 20 века происходит мощный переворот, она становится особым видом искусства со своими проблемами, а также с поиском различных направлений. В советском союзе «железный занавес» и информация о том, что происходит во всем мире, пропускается лишь незначительная часть, соответственно информация о западном искусстве — запрещена. Исключением были лишь только страны народной демократии. Конечно, фотографы начинали постепенно отходить от канонов официальной фотографии, и начинали свои поиски за новыми идеями. Так

фотографы начинают обмениваться своими исканиями, на закрытых встречах в клубах, работами, которые бы они никогда не отнесли в редакцию.

Так в фотоклубе Выборгского дворца появляются фотографы, для которых фотография не является способом заработать или не просто увлечение, а главное дело жизни, их встречи в основном происходят в мастерской Леонида Богданова. В мастерскую приходят такие авторы как: Борис Смелов, Сергей Фалин и Борис Кудряков, но так как в официальная советская фотография не принимала отклонений от канонов, они образуют свою среду, что впоследствии назовут «андеграундом».

Некоторые авторы, такие как Борис Смелов снимали ночью, чтобы снять пустынный город без людей, только потом его работы войдут в историю фотографии, но тогда в советское время, ими заинтересовывалась милиция, потому что это не вписывалось в норму (ночная съемка), могли заподозрить в шпионаже. Однако, когда фотографы снимали днём, это вызывало еще больше вопросов, властям города были не нужны подобные снимки. Это были снимки, на которых не изображались счастливые советские будни, которые были в журналах и газетах того времени, а снимки, на которых была отражена реальность города, показали людей которыми они были на самом деле: уставшими, несчастными, зритель увидел настоящий реализм. Конечно, некоторых авторов увольняли из изданий и арестовывали. Авторы видели обычную жизнь, то, что было привычно, то, что обычно не интересно, авторы, умело показывали повседневность интересной и даже драматичной.

В этот период в рамках советского искусства было тяжело не только фотографам, но и художникам, скульпторам и поэтам. Формировался пласт творческого сообщества, все дружили, обсуждали, творили.

Таким образом, рассмотрев неофициальную культурную жизнь Ленинграда 1970-80-х годов, можно сделать следующие выводы:

Во-первых, не смотря на ситуацию, тяжелого идеологического климата в Ленинграде, которое было связано с особенностью партийного руководства

города. Именно при нем с одной стороны открываются первые выставки неофициального искусства, рок-клуб (1981), ленинградские грампластинки в начале 1970-х выпускали «The Beatles», правда, не под их именем, а с другой стороны, начинается массовая эмиграция из Ленинграда, представителей неофициальной культуры: литераторы, поэты, режиссеры.

Во-вторых, существовала довольно сильная коммуникация между деятелями культуры: художественной, музыкальной, а также литераторской.

В-третьих, отсутствие профильного образования, с одной стороны осложняет процесс получения знаний, с другой стороны подвигает фотографов на конкретные активные действия в развитии фотографии.

1.2 Фотоклубы и квартирные выставки: формирование сообщества независимых фотографов

Несмотря на последствия блокады и «Ленинградского дела», преодолеваемые городом, именно здесь в 1953 году под крышей Выборгского Дворца культуры был основан первый в стране «Ленинградский городской фотоклуб», давший начало развитию массового фотолюбительского движения в СССР. По его уставу стали формировать все фотоклубы в стране. Там были фотокорреспонденты, которые искали пути общения, им нужно было себя проявлять с кем-то обсуждать работы, чтобы развивать свое творчество. Так же были любители, которые также хотели развиваться профессионально. Но в этот период существовало официальная фотография, которая формировалась авторами 1920-30-х годов, люди, которые прошли войну, и они диктовали условия развития фотографии. «Начальный период деятельности клуба, совпавший с приходом Хрущевской оттепели, значительно оживил ленинградскую фотографию, превратив ее в яркое явление культурной жизни города. Клубные мероприятия: лекции, творческие встречи, отчетные выставки — создали почву для творческого формирования фотографов-любителей и привлекли в сообщество фотокорреспондентов и издательских фотографов. Таким образом, к концу шестидесятых сформировалась единая творческая среда, ставшая основой ленинградской художественной фотографии. В это время было самое активное проявления ленинградского андеграунда, проходят выставки художников-нонконформистов, организованные во дворцах культуры им. Газа и Невскому, огромное количество людей хотели увидеть новое искусство, яркое событие, но фотографы присутствовали только в качестве гостей. Выставляться они могли только на закрытых показах в клубах. В это время существовали специализированные магазины «Ленкультторг», в которых продавались фотоаппараты, и оборудование, также необходимую технику можно было найти в больших универмагах. Интересный факт, что в этих же магазинах организовывали маленькие выставочные площадки: стенды обтягивали холстом, сами фотографии

приклеивали на картон, так – выставлялись персональные выставки, которые сменялись один раз в месяц. Кандидатуры для участия в выставках утверждались правлениями и это право нужно было заслужить. Соответственно, попасть на такую выставку было крайне, но престижно. Важно, что другой возможности для показа своего творчества у фотографов фактически не было: два раза в год можно было участвовать в коллективных клубных выставках во дворцах и домах культуры. Эти выставки носили название «отчетных», посетителями обычно были родные фотографа, его друзья и маленький процент любителей фотоснимков. Что нельзя сказать о «магазинных» экспозициях, любой зашедший мог просмотреть работы. Хотелось бы перечислить все площадки, где в Ленинграде проводились выставки: в магазине на Литейном проспекте, где проходили постоянные выставки фотоклуба Выборгского Дома Культуры. В магазине на Невском – выставки клуба «Зеркало», в магазине на Большом проспекте выставлялись фотографии из фотоклуба ДК имени Ленсовета. В Гостином дворе – клуб «Фотоохотник». В 1975 году руководство Выборгского дома культуры разрешает Борису Смелову позволить провести такую выставку, но на кануне открытия запрещают ее проведение и демонтируют. В клубе происходят изменения: меняют правление фотоклуба, методиста, стали пристальней наблюдать. Фотоклуб при Дворце Культуры им. Кирова, В 1976–1977 годах здесь образовалась группа товарищей, которые серьезно смотрели на фотографию и горели творческим огнем. Ребята много работали и все тащили в клуб, чтобы услышать мнения о своих фотографиях и высказаться о других. Встречи превращались в бурные дискуссии. Расходились далеко за полночь. Стали завязываться дружеские отношения. Зимой, в начале 1978 года, фотоклуб ДК Кирова разделился на две группы: одна из них — старая, инертная — представляла из себя «болото», а новая — активная — «кочку». Из этой-то «кочки» и возникло «Зеркало».

«Зеркало» постепенно превращалось в тот конгломерат, которым оно вскоре стало — клубом в квадрате. Клубом фотографов, помноженным на клуб товарищей. «Зеркало» росло не численно, а интеллектуально. К нему примыкали

люди, у которых были светлые головы и которые не боялись ни слов, ни дела. «Зеркало» постепенно превращалось в тот конгломерат, которым оно вскоре стало — клубом в квадрате. Клубом фотографов, помноженным на клуб товарищей. Членом клуба мог стать любой фотограф, показавший на общем собрании свою коллекцию. Если голосование (открытое) одобряло ее, человек становился полнокровным членом клуба. Но вступительный экзамен в «Зеркало» выдерживали единицы. Скорее всего, из-за этого численность клуба колебалась в пределах плюс-минус тридцати человек. Все, что касалось фотографии, оценивалось жестко по принципу «гамбургского счета», невзирая на лица, возраст и пол. По счастливой случайности в клуб пришло несколько человек, имеющих высшее художественное образование. Эти люди и составили костяк так называемого художественного совета, чью роль и работу трудно переоценить. С одной стороны, худсовет превращал разрозненные картинки в стройный законченный материал, могущий предстать на стенде или в печати. С другой — бережно сохранял круг тем, которые были близки автору, в которых он (автор) наиболее полно раскрывался. Этот полифонизм был необходимым условием для отчетного «концерта» — то есть выставки. Одно дело застольный унисон, и совсем иное — мощное многоголосие на стендах. Другими задачами худсовета были отбор работ для выставок, формирование коллекций, организация самих выставок. «Зеркало» стояло на трех китах. Первый кит — мощный творческий потенциал членов клуба. Второй кит — способность худсовета работать с этим материалом. Третий кит — фигура председателя.

Клуб фотоохотников был создан 9 мая 1963 года в Ленинградском обществе охотников и рыболовов. Инициативу создания проявили охотники и рыболовы не равнодушные к фотографии. Впоследствии, который стал родоначальником творческих объединений фотографов дикой природы в СССР. Позже были созданы клубы фотоохотников в Москве, Казани и других городах. После развала СССР, все клубы закрылись и прекратили свое существование. Ленинградский — существует до сегодняшнего дня.

Но так как все работы подвергались тщательной цензуре, далеко не все могли выставляться даже на выставках своих же фотоклубов, авторы были отрезаны от официальных выставок, так стали появляться квартирные выставки. В Ленинграде культура таких выставок зарождалась в тоже время, когда стали развиваться выставки полуофициальные, связано это было скорее всего, с более расслабленным отношением нежели чем в Москве, таким образом можно было устраивать выставки в периферийных домах культуры. Квартиры поэтов Виктора Кривулина и Юлии Вознесенской превращаются в салоны. Но одной из главных квартир, в 1970-х годах стала квартира Константина Кузьминского, у него могли выставляться не только представители неофициального искусства, но и фотографы. Он собирал во круг себя большое количество интересных людей, его дом, где многие представители неофициального искусства собираясь, могли свободно общаться, обмениваться мыслями, творчеством. Так в 1974 году случилась первая групповая выставка неофициальных фотографов под названием «Под парашютом», всего в ней приняли участие 23 фотографа, а за пять дней эту выставку посетили более пятисот человек. Такое название было, потому что Кузьминский затянул потолок парашютной тканью, которая давала рассеянный свет, что важно для фотографии, так как благодаря такому свету она не бликует и не затемняется, сами фотографии располагались на стенах от пола до самого потолка. Сам Кузьминский лежал на кушетке и вел беседы с посетителями. Об этом событии сохранились разного рода мемуары, например, что у выставки был каталог. Во круг неофициальных выставок стала формироваться целая культура, со своими выставочными площадями, своей публикой, которая за не большие деньги, приобретала работы. Был создан «Музей современной живописи» (1975 г.) в квартире В. Нечаева (писатель, издатель) и М. Недробовой, располагался он на Среднеохтинском проспекте. Были проведены две выставки: первая, посвященная живописи 1950-60-х годов, в которой приняли участие М. Шемякин, О. Рабин, Ш. Шварц, А. Басин и многие другие, и вторая «Портрет реальный и воображаемый», где были выставлены Кропивницкие, Н. Жилина, Г. Устюгов и

др. Но самая яркая выставка, в поддержку Биеннале в Венеции (1977-78г) и, которая спровоцировала выдворение из страны Нечаева и Недробовой. Н этой выставке объединились московские и ленинградские художники, ее посетили более тысячи человек, что положило конец бойкоту, который был поддержан официальными художниками и властями, которые утверждали, что не существует неофициального искусства в СССР. Важно отметить еще одних ярких организаторов квартирных выставок группа «ИНАКИ», однажды один из участников группы, организовал выставку у себя дома, но соседи пожаловались в милицию, и они вынуждены были ее закрыть, с другой стороны, стали искать квартиры с определенными требованиями(что было нелегко) и проводить в них выставки. В конце 10975 года было создано Товарищество экспериментальных выставок, главной идеей которых было стимулировать развитие изобразительности искусства.

В 1980-е годы городе были помещения, здания, которые были заброшены и им требовался ремонт, но процесс был длительным, а мода на квартирные выставки стала постепенно угасать, так художники «захватывали», пространства, чаще всего в центре Петербурга, где были просторные площади, с дворцовым интерьером. Таким образом, художники могли там жить, работать и выставляться, это послужило развитием новой эпохи в неофициальной культуре и появлению сквотов. На смену товариществу экспериментальных выставок приходит Товарищество экспериментального изобразительного искусства, их различало то, что последние хотели стать официальной организацией, даже было составлено письмо в руководящие инстанции, где было указано, что если положительный ответ не будет дан, то они не будут прекращать свою деятельность. Организация стала главным звеном объединения авторов, которые не хотели вступать в другие. За период существования с 1981-1991 года его членами были 143 автора, были проведены многочисленные вставки (7-персональных, 48- групповых). Также существовали галереи, которые располагались в квартирах, название которых и

было номером квартиры, так появилась первая кооперативная галерея, под названием «10-10».

В апреле 1988 года проходит фотовыставка «три степени свободы», для того чтобы её провести не нужно было ничего и ни с кем согласовывать, а значит наступила новая эпоха. Ежегодно в Петербурге проходят десятки фотовыставок, а сегодня фотоискусством занимается несколько центров, такие как «Государственный центр фотографии», «Музей истории фотографии», фото-департаменты, фотомастерские, галереи, которые часто выставляют фотографии, а также музеи.

Во второй половине 1980-х годов, государственной поддержки не стало и фотоклубы не могли выживать в новых условиях. Также в это время постепенно многие художники начинали экспериментировать, расширялись тематические границы, и новый фотографический язык «официальной фотографии» становился аллегоричнее и наполнялся метафорами.

После рассмотрения истории организации выставочной деятельности и фото-клубов периода 1970-80-х годов, пришли к нескольким выводам:

были созданы официальные организации: фотоклубы, такие как ВДК, «Зеркало» и другие. Появление фото-клубов способствовало формированию сообщества, окружению, со схожим культурным багажом, часто объединенные одной творческой средой с близкими друг другу целями, задачами, желаниями и мироощущением показывают нам заметную схожесть художественных методов и идей. Также, параллельно фото-клубами развиваются такие неофициальные феномены: квартирники и квартирные выставки, пространства, которые принадлежали представителям исключительно неофициальной культуры, что в последствии во время перестройки они выливаются в активную творческую деятельность, потому что спадает накал и контроля становится меньше и эти имена выходят на первое место.

2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НЕЗАВИСИМОЙ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ФОТОГРАФИИ 1970-80-Х ГОДОВ

2.1. Творчество Леонида Богданова и Бориса Смелова в 1970-80-х годы

Рассмотрим в нашей научной работе творчество двух авторов Б. Смелова и Л. Богданова. Выбор этих авторов, обусловлен тем, что они являются одними из самых ярких авторов, в работах которых, очень точно прорисовываются особенности ленинградской школы фотографии 1970-80-х. Великий город был важной темой творчества всех петербургских и ленинградских авторов, а каждый исторический период окрашивал фотографию в свой эмоциональный оттенок. В шестидесятых доминировала лиричность. В работах фотографов-любителей она становится основным настроением для ленинградских пейзажей. Лиричность характерна и для городских видов, сделанных Олегом Бахаревым — фотографом и учителем, чей журналистский и творческий опыт в 1970-х — 1980-х годах послужил источником, к которому в своем творчестве обращался целый ряд молодых фотографов.

Так как научная работа базируется именно на «неофициальной» Ленинградской школе фотографии, эти авторы являются одними из самых ярких представителей данного периода 1970-80-е годы. Если говорить о Смелове, то он является одним из значимых фигур неофициальной фотографии, который создал образ меланхоличного, города, через свои снимки. Леонид Богданов так же сформировал образ безлюдного и тяжелого города. Начнем мы с кратких биографических справок.

Также именно на этот период времени выпадет рассвет творчества отобранных авторов. Богданов в 1960-е снимает портреты и городские пейзажи, а в начале 1970-х увлекается репортажной фотографией, где явно прослеживается лирическая линия, например «Дождь» 1972 (Приложение А рис 1). У авторов есть переплетения в творчестве, они работают в одинаковых жанрах, есть единая линия образа города, людей. Наша задача, посредством их творчества выявить

ленинградскую школу фотографии этого периода и ее отличительные черты. Проследить становление авторов и формирование их художественного языка. Высочайшая изобразительная культура вне зависимости от стиля и жанра. Для начала ознакомимся с биографией авторов.

Борис Иванович Смелов, его еще называли Пти-Борис родился 13 марта 1951. и. Оказывал значительное влияние на своих современников — представителей неофициального советского искусства — андеграундной художественной культуры. Имеет массу последователей в современной школе петербургской фотографии. Обучался в математической школе. Заинтересовался фотографией с 10 лет, учился во Дворце пионеров у Д. Ритова. В 1961 году впервые начинает снимать. Получал призы на детских конкурсах. В 1968 году в фотоклубе Выборгского дворца культуры познакомился с Борисом Кудряковым, который ввел его в круг Константина Константиновича Кузьминского. С 17 лет он вошёл в среду неофициального искусства Ленинграда, общался со многими представителями круга «Малой Садовой» и «Сайгона», туда входили: поэты, художники, артисты и музыканты. Не смотря на то, что считается, что именно Борис Смелов первопроходец в съемках непарадного города, на наш взгляд, это не совсем верное утверждение потому что в это время роль окружения была довольно велика, и как сами фотографы рассказывают в интервью, в статьях или книгах с воспоминаниями, часто они работали вместе, нередко — в качестве художественного эксперимента —фотографы и вовсе снимали один и тот же объект, а в последствии получали совершенно разные результаты. Что касается ракурсов съёмки сверху у Смелова, с чердака на двор-колодец с облезшей краской на стенах (Приложение А рис. 2), такие повторения встречаются у Марии Иващенко, но об ее творчестве будем говорить позже. К 1970-м Борис Смелов находится в поиске своих наработок, стилистических приемов, ракурсов. В этот период был увлечен Петербургом Достоевского, что очень сильно и отражается в его творчестве и в композиционном и в светотеневом решении манифестируют «униженность и оскорблённость» «черных» и парадных лестниц непарадного

города напряженная и мрачная атмосфера (Приложение А рис 3). Смелов снимает не только городские пейзажи, он по просьбе К. Кузьминского снимал портреты неофициальных художников и литераторов. В 1970—1972 гг. учился в ЛИТМО, в 1972 –1973 гг. — на факультете журналистики в ЛГУ. В начале 1970-х, помимо городского пейзажа, жанрового фото и портрета Б. Смелов стал снимать натюрморты из предметов старинного петербургского быта, любовь к которому перешла по наследству от бабушки. Если в фотографиях города, по словам самого фотографа, он хотел подчеркнуть «некий космизм города, его эпичность, значительность и трагизм»[7], то, скорее всего, в натюрморте он ставил себе такие же цели, стремясь не к эпичности, но к выражению интимности. Внутренний космос города — нерв, скрытая пружина и ключ к его работам в жанре натюрморт. В его натюрмортах этого периода присутствует и ностальгия по отошедшему в прошлое петербургскому быту. Нередко для постановки он использует резную мебель второй половины XIX века («Полочка с ангелами», 1973; «Натюрморт с ножкой стола», 1976), зеркала в тяжелых рамах, которые размножают реальность и нередко отражают самого автора, карманные часы, раковины различных конфигурации, стаканы, рюмки, колбы, бутылки, штофы, луковицы, чеснок, хлеб, ножи и множество других разнообразных бытовых предметов. Борис перенасыщает натюрморты многообразием предметов и может показаться - явный перебор, но внимательный глаз увидит, что каждый предмет в натюрморте, несмотря на их многочисленность, композиционно и стилистически оправдан. Поскольку все натюрморты постановочные, то, создается впечатление, что Б. Смелов осознанно стремился формировать художественное единство и цельность из бесконечного многообразия.

В 1980-е годы Борис постепенно освобождается от ностальгии по прошлому и семантической перенасыщенности. В его натюрмортах предметы становятся самодостаточными, не привязанными к их культурному прошлому, и обретают классическую ясность. В те годы не имел личной лаборатории, поэтому проявлял и печатал свои фото в фотолаборатории Леонида Богданова при ДК

«Пищевиков». В 1974 году принял участие в первой выставке независимой фотографии «Под парашютом» на квартире Константина Кузьминского. Представил на этой выставке 27 фоторабот. Константин Кузьминский придумал для Бориса Смелова и его товарища Бориса Кудрякова знаменитые прозвища, оставшиеся за ними навсегда — Гран-Борис (Кудряков) и Пти-Борис (Смелов). В 1976 году в фотоклубе Выборского ДК Смелов в качестве творческого отчета представил выставку из 34 фотографий (портрет, пейзаж, жанр, натюрморт). Выставка была закрыта на следующее утро, разгорелся скандал. После этого было полностью сменено руководство Выборгского фотоклуба, а Борис Смелов стал если и не диссидентом, то инакомыслящим в фотографии. В связи с этим скандалом всякое участие в официальных выставках стало невозможным, и поэтому вплоть до Перестройки Б. Смелов участвовал только в нелегальных квартирных выставках. В 1977 году он получил Золотую медаль за репортажную серию на 11 Международном салоне фотоискусства в Бухаресте. Во время перестройки у Б. Смелова началась интенсивная выставочная жизнь. Его выставки проходили и за рубежом в таких странах как Великобритания, Германия, США, Финляндия, Норвегия и т. д. В 1991 году он посетил Вашингтон, где участвовал в выставке «Изменяющаяся реальность». В 1990-е годы Б. Смелов много экспериментирует с инфракрасной пленкой.

Судьба Леонида Богданова довольно типична для фотографа ленинградской неофициальной фотографии. Он родился в 1949 году, с 11 лет занимался в фотостудии при Ленинградском Дворце Пионеров, в том же что и Борис Смелов, но познакомятся они позже. В 1971 году заканчивает институт киноинженеров, в 1973-75 году работал фотографом в «ТЮЗе» им. Брянцева. С 1975 года сотрудничает с издательствами «Искусство», «Художник РСФСР», «Аврора» и т.д. Неоднократно участвовал в выставках городского фото-клуба и международных фотоконкурсах. Часто работал с музеями, снимал для музея Кабула, в 1982 году, на берегу Пянджа снимал находки античного времени и материалы с раскопок некрополя Тилля-Тепе, сотни слайдов в альбоме «Золото

Бактрии», что сейчас является ценным трудом, из-за разграбленного кабульского музея. Его фотоработы вошли в состав более 100 альбомов и каталогов по изобразительному искусству. В начале 70х Леонид Богданов руководил детским фотокружком в ДК «Пищевиков». Богданов оборудовал прекрасную фотолабораторию, и его друзья - Борис Смелов, Борис Кудряков и многие другие - нередко печатали здесь свои фотографии, приходили сюда пообщаться, показать свои фотографии, посмотреть фото других. Тридцать лет жизни Леонида Богданова связаны с Коломной - здесь, у Аларчина моста находилась его мастерская.

Петербург для обоих авторов играл большую роль, это прослеживается, и в том, как они снимали город, и в том, что одним из основных жанров у авторов является городской пейзаж. Смелов любил Петербург и «не любил уезжать из него дальше Павловска и Петергофа» [9]. В их снимках метафизическое пространство населяют призраки, литературного свойства их сады со скульптурами – эпоха Державина, дворы-колодцы и темные парадные – Достоевскому, в работах исключительно городских проглядывается Петербург Пушкина. Чаще всего фотографы гуляли по более тихим частям города, такие как: Коломна, Васильевский остров, Смоленское кладбище, как упоминалось выше в это время фотографов, могли принять за шпионов или просто забирали пленку. Гуляя они снимали город, но это были не намеченные маршруты, с четкими планом, целью, они были скорее фланерами, а значит они были самими внимательными наблюдателями за жизнью города, за его изменениями. Петербург – это город вопреки, он строился не для жителя людей, на островах, город и его дворцовые ансамбли, постоянно противостоят природе, своим строгим содержанием формы. «Четкая геометризация Петербурга — не германофильская прихоть царя, а жесточайшая необходимость. Вся история Петербурга есть история непрерывных волевых усилий поддержания формы».[11] В качестве примера можно рассмотреть фотографию с конной статуи Николая I (Приложение А рис 4.) в снимке силуэт императора и коня не выглядит помпезно

и утверждающе, скорее он надломлен и поник, так же и многочисленные лужи угрожающе заполняют всю площадь, символизируя ветхость человеческих строений (дворца и памятника) перед стихией. Снимок, абсолютно пугающий и полный горечи. В целом, начиная с середины 1960-х у людей искусства в Ленинграде, у литераторов, поэтов, живописцев, скульпторов, были довольно депрессивные настроения, сегодня мы видим в этом некую романтику, конечно, это и отразилось в творчестве фотографов, хотя позволим себе упомянуть еще раз, что они не считались людьми искусства, чего мы не можем сказать сейчас, видя листы фотографий, таких мощных отражателей состояния общества художественного и городского. Так же стоит отметить, что между авторами андеграунда не было вражды, все дружили, подсказывали и вместе искали новаторские подходы. Авторы редко снимали днем, чаще всего на съемку они выходили ранним утром или ночью, предпочитая именно тот свет и туманный город. Безусловно дневные снимки присутствуют в их творчестве, но они уже скорее относятся к уличному жанру, а некоторые и вовсе к социальной фотографии. В ночных снимках Смелова и Богданова, мы видим борьбу города со стихией, каналы и острова, болотистая почва спрятанная под асфальт, готовая сбросить оковы, как например, в снимке Богданова «Исаакиевский собор» 1970-е (Приложение А рис 5.) площадь покрытая сеткой угрожающих трещин, или у Смелова противостояние глухого дома с маленькими оконцами, и черного совершенно отпугивающего черного дерева на переднем плане, похожего на сказочное создание. (Приложение А Рис 6). Пустой город, без людей обретает метафизическое звучание. Чтобы понять значение работ этих авторов в иконографии Петербурга, необходимо обратиться к культурно-историческому контексту. В первые в изобразительном искусстве Петербургский архетип со всей определенностью появился у художников «Мир искусства» и проследить два противоположных полюса этого архетипа мы можем в творчестве А. Остроумовой-Лебедевой и М. Добужинским. Это – два совершенно различных города. Если у А. Остроумовой-Лебедевой - парадный, величественный, строгий

Санкт-Петербург, исполненный классического совершенства и гармонии, то у М. Добужинского – дисгармоничный, враждебный город, переполненный противоречиями и несуразностями - «Гримасы города» (название одной из работ петербургского цикла). Однако и в том и другом случае перед нами предстаёт совершенно неизвестный Петербург, увиденный с обостренным вниманием, с необычных ракурсов, одухотворенный пронзительной любовью художников. Город обретает атрибуты живого организма и с этого времени стало возможно говорить о «душе» Петербурга, тогда как в XIX веке речь шла о его физиологии. И если в первых снимках фотографы начинают свой творческий путь с Петербурга Достоевского и Гоголя (город-мираж, фантом, порождение тумана, край земли, порог смерти, вызывающий страх и ужас реальной жизни, хаотическую слепоту и космическое сверхвидение). А затем они сумели изобразить эсхатологическое предчувствие в парадном, классическом Петербурге, Петербурге А. Остоумовой-Лебедевой, соединив тем самым два противоположных полюса в иконографии Петербурга. Именно, трансперсональная тревога, воплощенная в устойчивой гармонии классики, и сообщают пейзажам этих авторов изысканную трагедийность и изощренную привлекательность. Хочется процитировать воспоминания Бориса Кудрякова «Постепенно маршруты съемок складываются в осмысленное изучение того, где же мы все-таки живем? Зафасадный город не ремонтировался с революции, дома имели исторический румянец. Ограды, плитка, дымоходные трубы, прачечные, каретные - все носило в себе еще тот, "небольшевистский" дух. На крышах рос папоротник, на балконах росли сосенки, милая травка пробивалась из набережных. Мы были с ночлегом под забором и в районе станции Электродепо, что вблизи Варшавского вокзала, и на Химической, Челябинской, Магнитогорской улицах, тема забытости и богооставленности привлекала нас своей молчаливой поэзией. Мы ходили по ночному Московскому проспекту, сворачивали к порту, там пили вино, далее шли к Калинкину мосту, там придремывали минут пятнадцать, завтракали сушкой и шли к Новой

Голландии....Вот мы с ним слушаем в его комнате Моцарта. Он медленно курит страшный "Беломор", я пью Каберне, хорошо. На улице идет дождь, такие дожди идут только тогда, когда ты не опечален прошлым, а будущее бесконечно и красочно».

Ровно как сам город борется со стихией, отстаивая свое право на существование, так и человек борется с городом и стихией. Часто в их снимках люди, как призраки, как в работах Смелова «Сумерки», 1983 г (Приложение А рис 7) поток черных теней плывущих по дорогам заснеженного города, или же одинокая фигура-тень старушки «На большом проспекте Васильевского острова» 1970-е (Приложение А рис 8), автор достигает потрясающего драматического напряжения в середине 1970-х годов в своих работах: «На пряжке», 1975; «Серебряный мальчик», 1976; «Человек с топором», 1976. (Приложение А рис. 9,10,11) Наиболее часто встречающимися героями его жанровых работ становятся дети, собаки и старушки, т.е. «праздные» персонажи городской жизни.

В завершении этого блока хочется процитировать Александра Китаева его слова, о фотографиях города Смелова: «А что ему мог Петербург дать? Он давал ему себя, он ему открывался, он разрешал ему себя фотографировать как никому другому не разрешал это делать. Поэтому Петербург его избрал, и я думаю, что он это чувствовал и пользовался этим. Не считите это за мистику, многие фотографии мне снились, и потом, порой, спустя годы, я вдруг видел их воочию».

Невозможно не отметить, важную часть творчества Бориса Смелова, его фотографические натюрморты, так как это одна из важных линий в его творчестве. В этом же жанре работал Борис Кудряков, его друг и соратник, однако их натюрморты слишком отличались, на что Кудряков говорил: «Ты все стараешься воссоздать серебро «малых голландцев»– ампирическую эстетику для директора бани. А ты сумей сделать композицию обыденности, например, трех кирпичей»[3].

Смелов снимает собранные им предметы старого быта: битые фужеры, ржавые гвозди, рюмочки без ножек, колбы в этом есть не только некая живая

романтика увядающего мира прошлого, но и история вещей, прошедших через определенные исторические события, такие как репрессии, диктатура пролетариата, и функционализм.

Как мы можем рассуждать, Смелов заинтересован не в парадности своего города, его интересуют фактура осыпавшейся штукатурки, опустевший город, макушки проржавевших крыш. В натюрмортах также читаются эти мысли. Так же и в его натюрмортах, автор не составляет скучные безликие композиции из предметов прошлого, а наоборот подчеркивает их фактуру и дает возможность вести диалог с временем, в котором он находится. Фотограф собирает в своих натюрмортах предметы, которые в быту, вряд ли могли бы соприкоснуться в одном месте, он как бы освобождает предметы от наделенными их смыслами, такими как название или предназначение. Его натюрморты не вылизанные идеальные постановки, с новыми отполированными объектами, а предметы с душой и историей. Часто свет в его композициях играет интересную роль, взгляд невольно бросается на блики, на отблески света в стекле, зеркале, зритель постепенно собирает звенья натюрморта рассматривая и выискивая в тенях предметы.

Рассмотрим натюрморт (Приложение А рис 12) «Натюрморт с колбой и часами» (1973). Конечно, сразу вспоминаются голландские натюрморты XVII века, с серебряной посудой, колбами, сосудами, зеркалами. Вертикальный фотографический лист, где на деревянном подоконнике со слезающей краской расставлены предметы, которые бы обычной жизни, вряд ли бы встретились, акцент лежит на переднем плане, здесь больше воздуха, свободы: раздвинутые ножнички, а далее примерно на одной диагональной линии располагаются следующие предметы: часы, ракушки, пузатая колба с водой и чеснок. Интересно, что формы предметов подобраны округлые и форма колбы повторяется в головке чеснока, еще в натюрморте дублируются, предметы, создавая симметрию. В тенях натюрморта можно увидеть гранат, который почти сливается с темным фоном. Еще интересно, что источник света идет из окна, но он не прямой, а рассеянный и

самый яркий световой пучок собран под колбой и освещает часть чеснока, рядом. Напряженность создается борьбой света и тени (тьмы). Помимо диагональной линии, на которой выстроены предметы, диагональ создается тремя световыми пятнами (у очков, под колбой и былым цветом циферблата и вверху, отражающее свет зеркало), создают треугольник- статичности в композиции. Свет создает некую игривость, движение предметам, в то время как тень, наоборот, придает статичность. Еще одним световым акцентом выступает кусок мутного окна, он выступает контрастом для прозрачной колбы и отполированного зеркала.

Следующий натюрморт (Приложение А рис 12) «Натюрморт с воблами, бутылками с подносом, крыжовником, яйцом», в этом натюрморте есть схожесть с живописью Оскара Рабина, где рыба грубо располагается на газетах, только у Смелова все благороднее – поднос или стол, а то и вовсе поверхность полочки. Простота сюжета, и строгость форм в его натюрмортах не дает прямой дороги к интерпретации и символики классического, традиционного натюрморта, наоборот позволяют искать новые. В этом натюрморте автор пытается соединить советский примитивный быт с тонкой культурой прошлого. Христианский символ рыбы, так же прорисовывается в его композиции, которая выстроена по интересным линиям: на переднем плане вырисовывается треугольник свободного пространства стола, далее по диагональным линиям слева и справа плотно выстраиваются предметы быта. Центральную часть композиции занимает серебряный поднос, на которую вертикально опирается сушеная вобла, в верхней части ритм маленьких балясин, украшающих полку повторяют бутылки стоящие на ней, а так же на периллу автор располагает третью рыбу, за которой выстроены в ряд: лук и два объекта, которые сложно различить. И если рыба на столе не вызывает вопросов, он находится в более привычном месте для глаза зрителя, то две другие занимают абсолютно не привычное место, что опять говорит о том, что Смелов, развеивает наделенные названия и привычные формы мышления в таком традиционном жанре, как натюрморт.

В завершении параграфа хотелось бы подвести следующие итоги. В городских, пейзажных снимках выделяются основные черты Ленинградской неофициальной фотографии. Петербург, который мы видим на снимках, не является туристически-открыточным, наоборот мы видим город настоящего петербуржца, яркого представителя. Взгляд объектива ровен и спокоен, и не погружен в себя, но и не сконцентрирован на окружающем. Никакого разглядывания или любования. Фотографы отстраненно снимают и ограды с узорами чугунных набережных, и инсталляции вытяжных труб и сантехники своего двора. Они, просто констатируют, то, что они видят. Все сразу и ничего лишнего, ничего не выделяя, удостоверяет присутствие знакомого на привычном пути. Говоря о Смеловских натюрмортах, так же можно утверждать, что они имеют мощное эмоциональное напряжение, экспрессивны. Ритмика расположения предметов, замкнутость основных линий композиции, неукоснительным равновесием размещения масс, света и тени, музыкальным ритмом разбрасывания световых бликов и пятен и множеством других обстоятельств, которые даже сам фотограф затруднился бы выразить словесно.

Таким образом, можно сделать выводы: через снимки авторов, где фотография «питалась» бы до такой степени именно местной, городской средой. И, конечно, мистика города дает для этого неиссякаемую почву и понятна какова эта почва, если вспомнить что этот город возводился так, что теперь и не скажешь, чего больше было вбито в этот болотный грунт свай или человеческих костей. Вся тяжесть империи, которая проступала вместе с этим городом из болотной земли она ломала человека и выстраивала его по определенным человеческим законам.

2.2. Творчество Людмилы Таболиной и Марии Иващенко в 1970-80-х гг.

Рассматривая творчество Людмилы Таболиной в 1970-х-1980-х, так или иначе, проявились все темы и мотивы, характерные школе «ленинградского андеграунда», которые перечислены нами во второй главе в первом параграфе. О такой ее принадлежности говорит также и сюжетная составляющая снимком и их цветовая гамма. Для начала, хотелось бы озвучить краткую биографию Л. Таболиной.

Родилась в 1941 году в Калининской области, Вышний Волчѣк. Поступила в 1961 году на химический факультет в ЛТИ, там и зародилось ее увлечение фотосъемкой. В 1964 году (до 1981) становится членом фотоклуба в ДК имени А.М. Горького. В это время была сделана серия снимком «Школа на Быстром», и начала свою работу над циклом «Деревня» (1964-90). В 1980-х годах, начала посещать встречи клуба «Зеркало» в ДК имени Карла Маркса. К 1990-ым годам, охладевает к занятиям фотографией, продает и раздает свое фотооборудование и технику. Но уже весной в 1991-го года, Е. Раскопов отправляет ее на I Международную советско-американскую выставку «Фотографируют женщины» в город Рязань, где она знакомится с Г. Колосовым (фотограф, пикториалист), общение с ним, способствует возвращению к фотографии. Колосов изготовил специально для нее фотоаппарат с объективом-моноклем, и в 1990-2000-е прошли выставки ее работ, на которых были представлены пикториальные снимки, сделанные на этот фотоаппарат.

В характерной работе «Цель» (Приложение Б рис 1)1978 года проявляется тема детства. На черно-белой фотографии изображен мальчик 10-12 лет, одетый в темный полушубок с меховым воротником и шапку-ушанку с опущенными ушами - держащий наизготовку небольшой самодельный лук из ветки дерева и длинной тонкой веревки. Стрела, положенная на тетиву, очевидно, также изготовлена им самим. Держит мальчик свой лук неправильно и неумело – вполне возможно, что для него это первое испытание игрушечного кустарного оружия.

Оба глаза мальчика открыты, он еще не прицеливается, но искривленное выражение рта уже выдает его крайнее сосредоточение. Условная цель мальчика нам не видна – она остается за кадром, ее трактовка остается за зрителем. Диагональная композиция вкупе с позой мальчика придают его фигуре четкость и устойчивость, а размытость второго плана заставляет нас сосредоточиться именно на его фигуре. Наше внимание отвлекает только размытая динамичная фигура девочки его же возраста, находящаяся слева от него. Размытый второй план также помогает нам понять уровень сосредоточения главного героя снимка, понять и усвоить специфику его взгляда и образа мысли в данный момент. Настроение фотографии – сугубо позитивное, воспевающее целеустремленность и подвижность самого периода детства, на смену которому скоро придет не менее подвижный период отрочества, а после – юности.

Следующая рассматриваемая нами работа не имеет названия – это фотография, сделанная в Ленинграде в 1979 году (Приложение Б рис 2). На снимке, в нижней части композиции мы видим коротко стриженного мужчину в пиджаке, опирающегося на высокую раму окна (вероятно, дома-«сталинки»), правые створки которого открыты. Фигура мужчины слегка сгорблена, левая рука уперта в деревянную раму, ладонь ее не сжата, указательный палец слегка отклонен от всех остальных; правая рука мужчины убрана в карман. Лицо героя нам не видно, однако, мы можем предположить, что взгляд его устремлен на улицу – из окна открывается вид на дорогу, идущую вдаль и упирающуюся в тупик, дорога с каждой стороны ограничена относительно высокими домами, на дороге мы можем рассмотреть автомобили и темные, неотличимые друг от друга фигуры людей. У левой, не открытой створки окна – грязное и мутное оконное стекло. Аллегорически это может означать незамутненность и инакость взглядов и мировоззрения героя снимка, его отказ смотреть на мир через искажающие взор поверхности. Общая скупость композиции первого плана, а также незаполненность верхней части изображения - наводит на мысль об одиночестве героя, его отчужденности от общества и его идеалов. Жест левой руки, внешне

схожий с жестом Иисуса на картине Микеланджело Меризи ди Караваджо «Призвание апостола Матфея» вряд ли является случайным совпадением, но в отличие от перста спасителя, указывающего в конкретную точку – палец героя снимка указывает в пустоту, в неизвестность. Дорога, видимая из окна, по всей видимости, является аллегорией жизненного пути героя, на который он впервые посмотрел чистым, неискаженным взглядом. Невольно вспоминаются строки из песни Владимира Семеновича Высоцкого, выразившего многие чаяния и отобразившего в своем творчестве духовные поиски советского поколения 1970-х годов:

«Вдоль дороги — лес густой
С Бабами-Ягами,
А в конце дороги той —
Плаха с топорами.
Где-то кони пляшут в такт,
Нехотя и плавно.
Вдоль дороги все не так,
А в конце — подавно.
И ни церковь, ни кабак —
Ничего не свято!
Нет, ребята, все не так,
Все не так, ребята!»[25]

Это декадентское настроение, присущее, в том числе, и позднесоветской интеллигенции явственно ощущается в данной фотографии Людмилы Таболиной.

Совершенно иной во всех отношениях является снимок 1982 года под названием «Солнце на лето»(Приложение Б рис. 3). Снимок сделан в Ленинграде. В нем отражается интерес фотографов «ленинградского андеграунда» к окружающей действительности, избавленной от партийной ретуши и газетного официоза. В названии работы можно увидеть ироничное отношение автора к расхожему стереотипу о городе Ленинграде как о месте постоянных дождей и

вечно затянутого тучами неба – обладателям такого стереотипа покажется, что солнце радуется ленинградцев настолько редко, что они и зимой готовы «запасать» его на дождливое и пасмурное лето. На нем группа из девяти советских граждан получает так называемый «снежный загар» в зимнее или ранневесеннее время на фоне тяжеловесного, обшитого камнем здания с решетками на крупных окнах первого этажа. Типажи всех людей на снимке абсолютно разные, как и их позы. Большая часть загорающих уже частично избавилась от одежды, другая часть только собирается. Один человек из группы (на фото первый справа) совсем не проявляет интереса к процедуре загара и сидя на корточках, просто общается с другими гражданами. Группу условно делит надвое центральная фигура женщины, всецело отдавшей процессу. Обнажившаяся по пояс сверху, одетая в купальник, женщина нисколько не стесняется своего тела, а ее меховая шапка и придерживаемая у плеч шуба, создает своеобразный образ советской «Венеры в мехах». По правую руку от женщины трое мужчин среднего возраста – один из них только готовится снять пальто, двое других уже также обнажились по пояс, их верхняя одежда висит на плечах, двое из них одеты в шапки-ушанки, третий – в фетровую шляпу. Их тела не идеальны, однако, кажется, они не испытывают никакого смущения, взгляды полуобнаженных мужчин обращены друг на друга, очевидно, они поддерживают разговор. По левую руку от загорающей женщины стоят четверо людей – это женщина, одетая в шубу и держащая в руках сумку, двое молодых людей атлетического сложения, и уже упомянутый мужчина, сидящий на корточках. Особенно интересны фигуры молодых людей – их позы не только не выдают стеснения, но даже напротив, кажется, что обладатели этих тел гордятся ими. В пик старшему поколению, стоящему неподалеку на плечах у них не пальто или шубы, а модные куртки. У молодого человека слева популярная шапка-«петушок», он раздет до плавок и щурится от солнца. Его товарищ, стоящий рядом и горделиво приподнявший подбородок, одет в брюки, а глаза его скрывают темные солнцезащитные очки.

Перед загорающими - белый снежный сугроб, позади монолитное здание, по стенам которого бежит вода растаявшего снега. Слева отчетливо видна арка здания. На карнизе оконной рамы, расположенной в правой части снимка, стоит деревянная доска неизвестного назначения и происхождения, столь же неуместно вписанная в архитектуру данного здания, как и в общий городской ландшафт загорающие зимой люди. Свойственное Людмиле Таболиной горизонтальное членение композиции помогает передать настроение солнечного зимнего дня. Ракурс и пойманный момент, раскрывающий характеры это «разношерстной» компании одновременно показывает нам как общность советского населения Ленинграда того времени, так и его некоторую разобщенность, разбитость по мелким группам, совершенно не интересующим друг друга.

Еще одна интересная работа Людмилы Таболиной того периода, фотография под названием «Почтальон-парикмахер» (Приложение Б рис 4). Фото также сделано в Ленинграде. На снимке изображены четыре фигуры – двое мужчин зрелого возраста и двое детей, идущих навстречу фотографу. В переулке меж старым каменным и новым панельным зданиями разыгрывается сцена городской жизни – в тени здания почты, зрелый мужчина в форме и фуражке почтальона СССР готовится к стрижке сидящего на стуле немолодого мужчины, совсем недалеко от них идут двое мальчиков примерно одного возраста. В правой части диагонально раздробленной композиции мы видим сваленные в кучу дрова – в те времена не все дома в Ленинграде были подключены к центральной системе отопления, и часть из них использовала домовые котельные – что лишний раз намекает нам на старость дома, расположенного в правой части снимка. В правой руке у «почтальона-парикмахера» ручная машинка для стрижки, левая его рука поднята на уровень головы, ожидающего стрижку, мужчина смотрит прямо в камеру, явно отвлеченный интересом фотографа к столь обыденному событию. Голова же сидящего мужчины, одетого в брюки и свитер, отвернута от нас, правой рукой он опирается на перекладину стула, который повернут спинкой вперед. По левую руку от почтальона немного поодаль двое мальчиков выходят

из тени здания, левый из них одет в спортивный костюм с шортами, правый в брюки и рубашку поверх водолазки. Они также смотрят в сторону фотографа, щурясь от солнца, их фигуры лишены той тяжеловесности, которая чувствуется в фигурах двух мужчин рядом с ними. За спиной у «парикмахера» на здании видны пропагандистские плакаты и доска, отображающая расписание и успехи почтового отделения – что лишний раз подчеркивает мировоззренческую разницу между двумя зданиями в кадре.

В работе четко ощущается тематика антиномии старости и детства – совсем юные ребята выходят из тени на свет, который еще долгие годы будет ярким в их начале своего жизненного пути. Зрелые же мужчины сидят в тени – фигура «парикмахера» показана крепкой и стойкой, однако огонь в его глазах уже показ, его жизнь идет к закату, уходит в тень, чтобы дать место новому, совершенно непохожему поколению. Эта же антиномия прослеживается и в образах зданий, волею случая расположенных друг напротив друга – современное здание в левой части снимка всем своим видом – и открытой в кадре дверью и функционалистским типом здания и плакатами – противостоит не поспевшему за временем каменному дому, двор которого завален дровами, которые современной постройке просто не нужны. Перемены, подталкиваемые временем, приходят и проходят, навсегда изменяя нас так же неуклонно, как и тень, которая всегда изменяется в течение дня – именно такая аллегория напрашивается при просмотре данной фотографии Людмилы Таболиной.

Последней из рассмотренных фотографий станет снимок из серии «Из жизни отдыхающих» (Приложение Б рис 5), полностью сделанной в городе Гагры. На снимке, сделанном в 1982 году, мы видим не совсем обычную и привычную картину – три свиньи, попавшие в парк для отдыхающих граждан, занимаются «своими делами» в нестандартном для них окружении из тропических и субтропических растений. Еще один элемент окружения в кадре – белые перила с классицистическими балясинами. На снимке мы видим, что время и окружающая среда вполне властны над камнем, и они уже оставили на перилах

свой след в виде большой трещины в месте сочленения перил и невысокой стены. Морды двух свиней привычно опущены к земле и лишь одна из них, кажется, заинтересованно смотрит в объектив фотокамеры с каким-то немым вопросом. Задний план снимка целиком и полностью отдан стройным рядам высоких кипарисов с лишь одним небольшим просветом в верхней левой части фотографии. Сельскохозяйственные животные, случайно или намеренно помещенные в такое нарочито человеческое пространство, вызывают неоднозначные ощущения. Такой сюжет может вызвать ассоциации со «Скотным двором» Джорджа Оруэлла или фольклорными «Тремя поросятами», но на деле, художественный потенциал снимка, на наш взгляд, куда шире. Гротескная псевдопастораль – это изображение, одновременно метафоричное и до предела ироничное – мы можем рассматривать его как продолжение традиции художников-метафизиков в советской фотографии «ленинградского андеграунда». Представители «ленинградского андеграунда» всегда были открыты для экспериментов в самых разных их проявлениях и метафизические изыскания отнюдь не были в этом списке последними. Конечно, невозможно дать такому снимку однозначной трактовки, однако, художественный отклик которое оно вызывает – показывает высокий уровень профессионального мастерства Людмилы Таболиной как фотохудожника.

Творчество следующего фотографа было неизвестно вплоть до 2017 года, но Марию Ивашинцову можно смело отнести к одному из ярчайших феноменов «ленинградского андеграунда». Для начала ознакомимся с её биографией. Мария Ивашинцова, , родилась в 1942 году, а снимать начала в 18 лет. С тех пор до самой своей смерти в 2000 она не выпускала из рук камеру Leica или Rolleiflex.

Мария была участницей ленинградского поэтического и фотографического движения 1960 – 1980 годов и возлюбленной трех гениев того времени: фотографа Бориса Смелова, поэта Виктора Кривулина и лингвиста Мельвара Мелкумяна, который стал отцом Аси. Как пишет дочь Марии, любовь к этим трем мужчинам определила ее жизнь: «Она искренне верила, что выглядит бледно

рядом с ними, поэтому никому не показывала ни свои снимки, ни дневники, ни стихотворения». У нее было множество профессий: она работала театральным критиком, библиотекарем, гардеробщицей, инженером-конструктором и механиком. Ася (дочь фотографа) вспоминает, что когда она была ребенком, то редко видела мать. Она жила с отцом Мелваром Мелкумяном в Москве, а Мария изредка приезжала в гости: «Даже слова "мама" не было в моем словаре. Однако я помню ее любовь и нежность». Многие факты из жизни Марии дочь узнала, только найдя ее дневники. В 1981 году Марию направили на принудительное лечение в психиатрическую больницу. Ася утверждает, что причиной для этого стало негативное отношение к коммунизму: «советский режим стремился стандартизировать людей и заставить их жить по одним правилам». В лечебнице она провела несколько лет, это сделало ее «глубоко несчастной». Часто на ее снимках появляются собаки или кошки. Дочь объясняет это тем, что Маша была одиночкой, избегала общества, боялась близости. Поэтому она искала любви и понимания у животных. Ася утверждает, что фотограф держала свои работы на чердаке, потому что ее кадры не были созданы для выставки или шоу. Они были бесконечной попыткой понять оттенки внутреннего и внешнего мира: боль, радость, буйство жизни. Удивительное сходство историй с американским фотографом Вивьен Майер.

В ее творчестве яркие мотивы ленинградской школы тесно переплетаются с сугубо личным восприятием фотохудожницы, которая никогда себя к серьезным фотохудожницам не причисляла. Культурный пласт формального и неформального окружений наложился в творчестве Марии на ее личную трагедию, тесно связанную с глубоко лиричным мировосприятием.

Первый снимок, который хотелось бы рассмотреть – работа «Без названия» (Приложение Б рис 6), созданная в Ленинграде в 1974 году. На ней изображена очередь в городскую пивную, выступающая фоном для центрального персонажа – непримечательного мужчины, одетого в брюки, свитер и фетровую шляпу. В левой его руке полная кружка пива, правую руку он поднял, чтобы отпить еще из

одной. Как зрители, мы не можем однозначно трактовать – для кого предназначено второе пиво – для друга, соседа, жены или же для самого себя – но сам ее запечатленный образ крепко сжатой в руке простой прозрачной кружки с высокой пеной делает ее близкой к изображениям с торговых советских плакатов и вызывает стойкие ассоциации. Еще один герой фотографии мужчина в, держащийся за затылок и с пустыми руками идущий в направлении, противоположном очереди. Его светлая рубашка невольно отделяет его от толпы, одетой в темные тона. Сама толпа запечатлена с такого угла, при котором мы не видим ни ее начала, ни ее конца, а лица людей, стоящих в этой очереди трудноразличимы и кажутся зрителю одинаковыми. Правый угол снимка почти целиком занимает согнутая в локте мужская рука, одетая в узорчатую рубашку с коротким рукавом – она придает снимку ощущение случайности, сродства с разворачивающейся сценой. Помятая сточная труба за спиной у мужчины с кружками отлично иллюстрирует популярность данного питейного заведения. На заднем плане – плотные ряды зданий, разных по стилю, но насильственно слитых в единый ансамбль. Невольно возникает лобовая аллюзия – разностилевые и разновременные здания становятся безликими и унылыми, когда вот так сливаются в ансамбль, так же, как и люди, что сами «объединяются» в такие очереди, которым не видно конца. Горизонт фотографии, очевидно, намеренно завален – такое отношение к снимку лишней раз показывает нам гонзо-направленность фотографии, воспроизводящей сюжет изнутри, из самого центра – пусть и не столь важного и относительно рутинного - но события.

Карикатура того времени часто обращалась к образу очереди, это явление советской действительности было неоднократно высмеяно в советских же журналах «Крокодил» и «Огонек», а также в телепередаче «Фитиль». Однако, Маша Ивашинцова смотрит на этот момент из жизни ленинградских жителей без сатиры или иронии, ее художественная цель совершенно иная. И хотя снимок не внушает нам чувства тревоги или отчуждения, свойственным «ленинградскому

андеграунду», он заставляет нас думать и ощущать на другом, не будничном уровне.

Следующий снимок сделан в том же году и также в Ленинграде – он называется «Первомайская демонстрация». На нем мы видим часть участников митинга в честь «Праздника Труда». Эти люди были запечатлены, идущими по тротуару около заведения под названием «Дружба», вывеску которого мы отчетливо видим в кадре. Под ней стоят люди, не скрывающие своего радостного настроения – среди них мы видим, очевидно, партийного функционера, культмассового работника, школьников, пенсионерку, простых непримечательных граждан. В центре композиции – двое людей, держащих флаги советских республик, это мужчина и женщина – они одеты в национальные костюмы, на лице женщины можно увидеть улыбку, лицо мужчины же скрыто флагами. Этот национальный колорит напрямую перекликается с витриной, находящейся рядом, и напоминает нам об идее «Дружбы народов» и «Интернационала» все еще бывших в то время официальными позициями КПСС. Резко контрастируют с общим настроением фотографии двое гитаристов, также одетых в национальные костюмы – их лица выражают не то крайнюю сосредоточенность, не то непонятную печаль – так или иначе, они не ощущаются причастными к этому весеннему празднику. За спинами первого ряда митингующих видны и другие – несущие флаги и транспаранты, над толпой виден поднятый словно хоругвь фотопортрет первого секретаря Ленинградского обкома КПСС Григория Васильевича Романова, прославившегося достаточно негативным отношением к диссидентам. На втором плане фотографии – здание классицистического стиля столь же нарядное – украшенное флагами, но от того не менее холодное. Снимок, должно быть, был сделан в движении – на это нам намекает отсутствие классических «кулис» – часть фигур «обрезаны», кадр неестественно сдвинут вверх. В этом снимке Маша Ивашина снова дает нам возможность иного восприятия, казалось бы, однозначно радостного городского события.

Характерный снимок Марии Ивашиной, обращаясь к частой для «ленинградского андеграунда» теме детства был сделан в 1976 году (Приложение Б рис 7). На этой фотографии на фоне очень неухоженного частного деревянного дома и стоящего перед ним покосившегося забора, нашему взору предстают три фигуры – мальчики 10-12 лет. Они по-разному одеты и пострижены, выражения их лиц и позы также не представляют единства. Коротко стриженный мальчик слева, одетый в брюки и тонкую кофту слегка улыбается, его левая рука убрана за спину, а правая наполовину спрятана в боковой карман брюк, куда он смотрит нам неизвестно, но его товарищи стоящие рядом точно не являются объектом его наблюдения. Кудрявый мальчик посередине, одетый в брюки, рубашку и заправленный в брюки свитер имеет серьезное выражение лица – он скрестил руки на груди и четко смотрит в объектив фотокамеры. Его поза и мимика легко выдают в нем неформального лидера группы. Мальчик, стоящий справа, пострижен налысо, он одет в шорты и свитер, из-под которого торчит помятый правый нижний край рубашки, которая, очевидно должна была быть заправлена. Не менее неряшливо торчат манжеты рубашки из-под коротких рукавов свитера. Ухмыляясь, он, приоткрыв рот, смотрит на первого слева мальчика. Его левая бровь рассечена, что также добавляет штрихов к психологическому портрету непоседливого мальчишки-хулигана. Второй план, должно быть, намеренно выбран полупустым и невыразительным, чтобы мы могли сконцентрировать наш взгляд на героях снимка, их характерах и особенностях. Такой интерес фотохудожницы к прямой фиксации детской природы без прикрас может напомнить нам о не меньшем интересе, как русских, так и зарубежных живописцев к изображению детей и подростков. Возможно, именно из этих основ выводит свой художественный жест фотограф Мария Ивашинова.

Еще одна фоторабота (Приложение Б рис 8), отведенная тематике детства, сделана в 1976 году на одном из ленинградских катков. На этом фото мы видим двух мальчиков 12-14 лет, сидящих на обшарпанной деревянной скамейке и снимающих коньки после катания. На скамейке между ними лежит военный или

туристический вещмешок, по всей видимости, принадлежащий одному из мальчиков. Мальчик, сидящий слева, смотрит на своего товарища с нескрываемой улыбкой, левой рукой от оттягивает шнуровку коньков, готовясь правой рукой снять один из них. Он одет в тренировочные штаны, высокие носки, куртку и свитер, выглядывающий из-под нее, на голове у него расправленная меховая шапка-ушанка с козырьком. Второй мальчик также одет в тренировочные штаны, но он сверху у него короткое пальто, для удобства застегнутое не на все пуговицы, на его голове – фабричная шапка с помпоном, вокруг его шеи виден шарф. Он уже снял один из коньков, который мы видим лежащим около его левой руки, и держит в руке одну из снятых спортивных гетр. У обоих на штанах – мокрые следы от снега и льда. Из-за чистого снега, ярко отражающего свет, задний план кажется практически отсутствующим, пустым – мы верхней части снимка мы видим лишь самый низ двух стволов дерева – тонкого и толстого. Это «чеховское» противопоставление наблюдается и в персонажах первого плана – в фигурах мальчиков, один из которых (тот, что слева) кажется более упитанным. Отдельно, следует упомянуть еще один момент, который придает живости и динамичности фотографии – мальчик справа моргнул во время снимка, что лишней раз показывает нам то, что снимки Маши Ивашинцовой не придуманы и не созданы искусственно, как многие «официозные» снимки детей того периода – они лишь следствие наметанного глаза фотохудожницы и ее развитого острого чувства момента. Именно этот пойманный момент позволяет ей раскрыть весь потенциал изображенных характеров, даже при минимальном использовании изобразительных средств.

Следующий снимок начинает новый, более мрачный и тяжелый период в творчестве фотографа. В одном из своих дневников Маша Ивашенцева написала так: «Я любила без памяти: разве это не эпиграф к книге, которой не существует? У меня никогда не было воспоминаний о себе, но всегда о других».

В конце 1970-х душевное здоровье фотохудожницы пошатнулось, и она обратилась к более депрессивной тематике.

Показательной является фотография (Приложение Б рис 9) 1978 года созданная в Ленинграде и не имеющая названия. На ней запечатлена обезьяна, сидящая перед полуоткрытым окном на бетонном подоконнике. Внутренние рамы окна открыты, одну из них обезьяна держит своей правой лапой. В районе талии у обезьяны затянут ошейник, поводок от него уходит вниз за пределы снимка. Голова животного нам не видна и мы можем только додумывать, куда повернут ее взгляд – смотрит оно в окно или ушло в себя, потупив свой взор. Животное не помещается на узком подоконнике целиком, его нога сползает с края. За окном – непримечательный и смазанный городской пейзаж. В этом снимке чувствуется настроение тоски и безысходности – наглухо закрытые внешние рамы окна и закрытая форточка ограничивают животное абсолютно чуждое окружающему его миру снаружи, а поводок и ошейник изнутри. Сгорбленная фигура ближайшего животного родственника человека так же не добавляет оптимизма. Запертое животное в данном контексте может также означать и угнетенное, наряду с другими структурами психики, «Оно» (оно же «Ид» – в психоанализе Фрейда – «подсознательное», инстинктивное, животное начало в психике человека).

В целом, тема животного в городском ландшафте интересовала Машу Ивашищину в этот период творчества. Конечно, здесь был и всеобщий контекст времени и окружения – многие из творцов 1970-х, особенно «андеграундных», абстрагировались от человека как источника вдохновения и от способа самовыражения через изображение или описание людей и людской жизни, какой бы они ни была. Еще в начале 1970-х гг. поэт Иосиф Бродский, вхожий в круги «ленинградского андеграунда» написал стихотворение «Натюрморт»:

«Я не люблю людей.

Внешность их не по мне.

Лицами их привит

к жизни какой-то не-

покидаемый вид.

Что-то в их лицах есть,

что противно уму.

Что выражает лесть
неизвестно кому».[39]

Очевидно, такие настроения временно захватили и творческое пространство рассматриваемой нами фотохудожницы.

Из работ, которые можно отнести к подобной тематике особенно ярко выделяются две – это снимок без названия 1977 года и «Марта» 1978 года. На первом снимке – две «домашние» собаки разных пород, стоящие на снегу около берега Невы (Приложение Б рис 10). Из-под снега пробиваются стебли травы. На противоположном берегу – стройные ряды высотных домов, их огни отражаются в спокойной глади воды. Собака слева села на задние лапы и воет, подняв нос вверх подобно своему далекому предку – волку. Вторая собака также не выражает радостного настроения, обычно сопровождающего этих животных во время прогулки. Ее хвост неестественно поднят и загнут. Цветовой и резкостный контраст между снегом, рекой и жилым массивом усиливает ощущение отрешенности этих гордых, но преданных животных.

На втором снимке мы вновь видим собаку белого цвета с первого фото по кличке «Марта» (Приложение Б рис 11). Она сидит на задних лапах на самом краю криво сколоченной скользкой пристани, посреди спокойной воды. Ни около пристани, ни поодаль не видно ничего, что могло бы к ней причаливать, лишь да ограничительных буя видно чуть вдали от пристани. Горизонт полностью заполнен тонкой полосой леса, композиционно отделяющей нас от верхней части фотографии, которая являет собой практически белое пустое небо. Должно быть такой же одинокой в ирреальном, незаполненном и бездеятельном мире застоя ощущала себя хозяйка Марты – непосредственно фотограф Маша Ивашинцова. Гамма фотографии создает ощущение пасмурного дня, несмотря на белое небо без туч.

Еще одной работой этих лет является фотография «Сталин» (Приложение Б рис12)1978 года. Однако, такое изображение «вождя народов» могло вызвать

лишь вопросы и критику у радетелей официальной фотографии в Ленинграде. На снимке мы видим разрушенный погодой, временем или людьми плохо детализированный бюст Иосифа Виссарионовича. У бюста полностью отсутствуют голова, шея и вся его задняя часть – через эти отверстия мы видим грунт, на котором лежит сломанный памятник. Он лежит среди коротко скошенной травы, окруженный голыми ветвями невысокого кустарника. Светлая поверхность материала памятника загрязнена. Немного в отдалении вы видим еще один кустарник без листьев и почек, а на дальнем плане забор двухцветный: деревянный забор с рядом декоративных ромбов на нем, переходящий в другой, уже металлический забор без украшений. Слева за забором простое и монолитное функционалистское жилое здание с чередующимися объемами, справа – невысокий дом, от которого мы видим только крышу, укрытую рубероидом. Вряд ли этим художественным жестом фотограф выносит некий приговор режиму или подводит итог правления отдельно взятого генерального секретаря – скорее она выражает идею тщетности и тленности любого существования, как и памяти об этом существовании, а также обращается к мысли о быстротечности бытия любого живого существа и конечности любого предмета. Продолжая цитировать «Натюрморт» Иосифа Бродского:

«Вещи приятней. В них
нет ни зла, ни добра
внешне. А если вник
в них — и внутри нутра.
Внутри у предметов — пыль.
Прах. Древооточец-жук.
Стенки. Сухой мотыль.
Неудобно для рук»

Схожую композицию, но другую идею показывает снимок 1978 года (Приложение Б рис 13). На нем изображен одинокий автомобиль, окруженный со всех сторон – сразу за ним плотный белый деревянный забор, часть которого уже

разболталась и отлетела, сразу за ним мы видим крышу невысокого здания, а дальше – стену уже каменную. Левый и правых край фотографии ограничены вздымающимися верх высокими зданиями, закрывающими небо, с бруталистскими голыми стенами и небольшим количеством окон. То небо, что осталось в кадре абсолютно белое. Водитель автомобиля, единственный в нем сидящий, повернут в сторону зрителя, но его лица не разглядеть. Отдельное гнетущее впечатление создает отсутствие на снимке линии горизонта – она скрыта стеной, забором и зданиями. Неудивительно, сто автомобиль стоит – водителю с его транспортным средством просто некуда ехать в пределах фотографии, он находится в клетке «каменных джунглей» и вряд ли когда-то сможет выбраться за его пределы. Вновь в неприглядном сете перед нами предстает образ города – серого, холодного, давящего и угнетающего.

Еще одной важной фотографией этого творческого периода Маши Ивашинцовой является снимок «Первомайская демонстрация» (Приложение Б рис 14) 1978 года. Он кардинально отличается от ее же одноименного снимка 1974 года. На нем мы видим многочисленные спины демонстрантов, идущих вдоль широкой улицы. Несмотря на разную одежду и походки все они кажутся нам одинаковыми, кроме пары по центру. Они также повернуты к нам спиной, мы не видим их лиц, каждый из них обнял другого за талию. Белое пустое небо вновь не выражает ничего и не стремится выразить. Уползающие из-под ног тени намекают нам на заходящее над миром солнце. Казалось бы, все они идут к «светлому бдущему», но из-за спин центральной пары мы не видим цели, так же, как и не видим конца этой дороги. По краям улица вновь очерчена многоэтажными домами, в правой части снимка мы видим неприглядный помятый кузов грузового «ЗИЛа», в зеркале заднего вида которого – пустота. Недалеко от колеса автомобиля мы видим воздушный шарик – полупрозрачный, брошенный и никому не нужный – этот хрупкий артефакт выделяется среди прочего лежащего на дорожном асфальте мусора и является отличным напоминанием проходящем времени юности и жизни вообще. Но, даже видя его

перед собой, обнявшаяся пара проявляет стойкость перед будущими испытаниями судьбы, вдвоем, вместе, они смело идут – в разворачивающуюся перед ними и всегда пугающую, но все же манящую неизвестность.

Подводя итоги, Людмила Таболина и Маша Ивашинова являются яркими представителями «ленинградского андеграунда», ставшие известными в разное время, они все же показывают нам некую симультанность их мысли как фотографов своего поколения и окружения. Схожи не только изображаемые сюжеты – город и его обыватели, дети, одинокие люди и их одинокие предметы – но и идеи, выражаемые их художественными жестами. Некое преклонение перед детством и юностью, заинтересованность миром городской жизни, которая кажется им чужой, особый интерес к индивидууму, сражающемуся с громким, но молчаливым современным городом, к личности, только ищущей себя в этом городе или уже потерявшей. Фотографии, созданные этими авторами, вбирают в себя лучшие черты живописи и графики – и черно-белыми вырезками показывают нам яркую полноцветную картину современной им жизни, со всеми ее вызовами и вопросами. Показывая жизнь советского человека и советского города четко, аллегорично, но беспристрастно – в чем эти фотохудожницы делают себя едва ли не прямыми наследницами русской школы реализма – разумеется, понимая и развивая его по-своему.

В заключении второй главы, хотелось бы отметить следующие выводы. С 1960-х годов на ленинградских фотографов оказывают влияние материалы, опубликованные в доступном в СССР журнале «Ревю чехословацкой фотографии». Экспериментируя с формой, светом, изучая разнообразие творческих приемов, фотолюбители учились создавать красивые, технически совершенные иллюстративные работы, при отсутствии четкой авторской идеи. В это время Геннадий Приходько, традиционно начав с городских сюжетов и портретов, увлекся фотомонтажом, одним из первых удачных результатов экспериментов, с которым стал снимок «Зима». С началом 1970-х в ленинградской художественной фотографии формируется круг авторов,

воспринимающих фотографию в качестве инструмента творческого познания мира путем уникального авторского художественного высказывания. Эти авторы существуют в органичной художественной среде. Валентин Тиль Мария Самарин интересуется театром, философией и живописью, Борис Кудряков занимался литературным творчеством и живописью, Сергей Фалин увлекается коллажем, графикой, живописью. Начиная с 1960-х годов, ленинградская фотография развивается на пересечении двух направлений: репортажного и художественного. На репортажную фотографию не могли не повлиять зарубежные авторы, такие, как французы Анри Картье-Брессон и Робер Дуано, американец Роберт Капа, чех Йозеф Судек. В это время значительная роль в развитии ленинградской документальной фотографии принадлежит фотолюбителю Борису Михалевкину, одним из первых начавшему снимать жизнь русской деревни, фотожурналисту Владимиру Никитину, создавшему цикл фотографий «Перекрестки России», и Сергеем Подгоркову, первым в ленинградской фотографии объемно запечатлевшему повседневную жизнь советского человека, и другим авторам, представленным в коллекции Полещука. Художественное влияние в репортажной фотографии и возникновение в ней неподцензурных сюжетов стали причинами перехода некоторых репортажных фотографов в андеграунд.

Фотографы снимали улицу и снимают сцены из жизни, такими какие они есть, когда рассматриваем эти работы в действительности мы этого не видим — это своего рода вспышка, в котором происходит стыковка одного мира с другим, одних людей с другими и фотограф на это моментально реагирует. Говоря о фотографии «ленинградского андеграунда», мы не можем для начала не выделить общие черты в творчестве рассматриваемых фотографов. Фотографы, окруженные одинаковым окружением, со схожим культурным багажом, часто объединенные одной творческой средой с близкими друг другу целями, задачами, желаниями и мироощущением показывают нам заметную схожесть художественных методов и идей.

Несомненно, общность творческого наследия «ленинградского андеграунда» следует признать в запечатленных на фотографиях объектах. Во-первых, это город – обычно изображаемый пустым, покинутым, чужим, враждебным и холодным местом душевного и физического одиночества. Фотосъемка Ленинграда и его окрестностей часто велась ночью с использованием фотовспышки. На снимках – не парадный и выхолощенный Петербург, который советские граждане привыкли видеть на открытках, плакатах и разворотах газеты «Ленинградский рабочий» – это пустые двory-колодцы, поврежденные детские площадки, покосившиеся сараи и гаражи, неухоженные лабиринты старых домовых крыш и темные арки с переходами. Однако нередкими являются и снимки города во время массовых мероприятий или будничной рутины простых его жителей. На фотоснимки попадали не только демонстрации, праздники, концерты и «сборы андеграунда», но и обычные городские жители, стоящие в очередях или занимающиеся своими привычными делами.

Во-вторых, это предметы, сотворенные человеком и для человека, но взятые в кадр отдельно от него. Иногда эти предметы появляются в привычных для них условиях, а иногда они, как намеренно, так и случайно, располагаются в «неправильных» для них местах. Сами эти предметы могут быть любыми – это как предметы каждодневного обихода в лице предметов гигиены, еды, мебели или газет, так и игрушки, радиоприборы, скульптура и многое другое. Сам способ и принцип их съемки, отсылает нас скорее не к классическому натюрморту или бодегону, а к метафизической живописи – в этих фотографиях чувствуется намеренное нарушение фотохудожником грани между живым и неживым, ощущается влияние принципов метафизической поэтики.

В-третьих, это дети, которые являются очень частыми персонажами снимков «ленинградского андеграунда». Помимо детей самих фотографов и их близких, в объектив их фотокамеры часто попадали случайные дети, играющие на улицах Ленинграда. Это дети и подростки самых разных возрастов – с большим интересом они взаимодействовали с фотографами. Изображаются дети, как

правило, достаточно непринужденно. В этих фотографиях обычно нет того чувства отчаяния, тоски и ирреальности, столь присущих снимкам города или различных предметов.

Следующий мотив – это предметы, сотворенные человеком и для человека, но взятые в кадр отдельно от него. Иногда эти предметы появляются в привычных для них условиях, а иногда они, как намеренно, так и случайно, располагаются в «неправильных» для них местах

Важно упомянуть, еще одной специфичной темой в неофициальной советской фотографии 1970-80х годов являются: съемки будней и концертов рок-клуба Ленинграда. Возникнув в 70-е годы, ленинградская рок культура включала не только музыкантов и слушателей, но и художников, которые оформляли рок-концерты, фотографов, которые снимали «героев» рок-культуры и вели репортажную фотохронику.

Конечно же, стоит упомянуть и цветовую гамму абсолютного большинства снимков «ленинградской школы» — это черно-белые фотографии, иногда при проявке доведенные практически до монохромного изображения. Иногда среди них появляются и фотографии, выполненные в сепии. Цветные изображения довольно редки – цвет в них появляется только как средство дополнительного художественного акцента.

Во многих снимках фотографов «ленинградского андеграунда» прослеживается мотив противопоставления свободной личности и серьезного города, под спудом которого этой личности приходится существовать. Рядом с ним стоит также мотив одиночества, отчужденности и потерянности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, проанализировав особенности развития неофициальной культуры Ленинграда 1970-80-х годы, для выявления и характеристики контекста развития ленинградской школы фотографии и изучив структуры, формирующие творческое сообщество ленинградских фотографов. А также, проанализировав особенности творческого пути авторов, в общем контексте развития советской фотографии периода 1970-80-х гг, мы выявили уникальность и художественное своеобразие феномена ленинградской неофициальной фотографии, и пришли к следующим выводам.

1. Происходит формирование культуры ленинградского андеграунда, рассмотренного нами периода (1970—80-е года), этому способствовали разные процессы, например, в духовно-культурной сфере, поиск себя в новом постхрущевском мире. Несмотря на тяжелую ситуацию идеологического климата, связанное с руководством города, во многом именно противостояние ему и формирует неофициальную культуру.

2. Появляются места, где фотографы, могли общаться, получать опыт и знания. Так как профильного образования не существовало, с одной стороны была некая сложность в изучении фотоискусства, с другой стороны авторы экспериментируют с формой, светом, изучают разнообразие творческих приемов, учились создавать красивые, технически совершенные иллюстративные работы, при отсутствии четкой авторской идеи. Фотографы, окруженные единомышленниками, со схожим культурным багажом, часто объединенные одной творческой средой с близкими друг другу целями, задачами, желаниями и мироощущением показывают нам заметную схожесть художественных методов и идей.

3. Появляются площадки для презентации своих работ, но существовала проблема цензуры, далеко не все могли выставляться даже на выставках своих же фотоклубов, авторы были отрезаны от официальных выставок. Так наряду с официальными выставками, развивается культура неофициальных квартирных

выставок, а впоследствии, квартирных галерей и сквотов, в которых художники жили, творили и выставлялись. Сформировали почву для создания объединений и крепкую коммуникацию для распространения новой самобытной культуры.

Ленинградская независимая фотография – уникальное культурно-художественное явление. Война, блокада, репрессии стали толчком к новому витку экспрессионизма, который существовал в Ленинграде в рамках неофициального искусства. Особая духовно-художественная атмосфера и мифология Ленинграда, которая также определяет следующие особенности творчества рассматриваемых фотографов. В работе мы анализировали творчество четырех авторов и выявили индивидуальные черты. Говоря о Смелове, который является одним из значимых фигур неофициальной фотографии, создавший образ меланхоличного, города, в натюрмортах, так же можно утверждать, что они имеют мощное эмоциональное напряжение, экспрессивны. Леонид Богданов также сформировал образ безлюдного и тяжелого города, его снимки лиричны и полны аллегорий, символизируя ветхость человеческих строений перед стихией. Анализируя работы Людмилы Таболиной и Марии Ивашиной, при всей схожести мотивов, Таболина фотограф-живописец, она будто продумывает постановку кадра, делая его более художественным, а в работах Ивашиной, чувствуется, моментальность, подобно импрессионистам, она выхватывает кадр из окружающей ее непримечательной действительности, в которой она способна увидеть, красоту мгновения. Проявляются общие характеристики, которые позволяют говорить о сложившихся специфических чертах ленинградской школы фотографии:

1. Во многих снимках фотографов «ленинградского андеграунда» прослеживается мотив противопоставления свободной личности и серьезного города, под спудом которого этой личности приходится существовать. Рядом с ним стоит также мотив одиночества, отчужденности и потерянности. Есть ли ещё какое-то место на земле, где фотография «питалась» бы до такой степени именно местной, городской средой. И, конечно, мистика города дает для этого

неиссякаемую почву и понятна какова эта почва, если вспомнить что этот город возводился так, что теперь и не скажешь, чего больше было вбито в этот болотный грунт свай или человеческих костей. Вся тяжесть империи, которая проступала вместе с этим городом из болотной земли она ломала человека и выстраивала его по определенным человеческим законам. На снимках – не парадный и выхолощенный Петербург, который советские граждане привыкли видеть на открытках, плакатах и разворотах газеты «Ленинградский рабочий» – это пустые дворы-колодцы, поврежденные детские площадки, покосившиеся сараи и гаражи, неухоженные лабиринты старых домовых крыш и темные арки с переходами.

2. Предметы, сотворенные человеком и для человека, но взятые в кадр отдельно от него. Иногда эти предметы появляются в привычных для них условиях, а иногда они, как намеренно, так и случайно, располагаются в «неправильных» для них местах.

3. Снимки детей и подростков, пожилых людей, нередкими являются и снимки города во время массовых мероприятий или будничной рутины простых его жителей.

4. Хроника неофициальной культуры, в этот период между деятелями неофициальной культуры не было соперничества, скорее наоборот. Так живописцы помогали с оформлением афиш и концертов, фотографы снимали.

5. Фотографии, созданные рассмотренными нами авторами, вбирают в себя лучшие черты живописи и графики – и черно-белыми вырезками показывают нам яркую полноцветную. Конечно же, стоит упомянуть и цветовую гамму абсолютного большинства снимков «ленинградской школы» — это черно-белые фотографии, иногда при проявке доведенные практически до монохромного изображения. Иногда среди них появляются и фотографии, выполненные в сепии. Цветные изображения довольно редки – цвет в них появляется только как средство дополнительного художественного акцента.

Таким образом, преодолевая критику и давление официальной культуры, неофициальные художественные движения рождали "отрицание отрицания" и творчески осмысляя происходящие социокультурные процессы и средовые явления, создавали дополнительный культурный план. И если в некоторых регионах СССР неофициальная фотография могла проявляться, как исключение, то в Ленинграде "андеграундные" фотохудожники изначально стремились к формированию художественного движения. Подводя итог, хочется подчеркнуть высочайшую индивидуальность и самобытность советской неофициальной фотокультуры 1970-1980-х гг., что делает ее важной составляющей культурного и художественного наследия России.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Вальран В. Ленинградский фотоандеграунд, монография / В. Вальран, Изд-во: СПб: Palace Editions, 2007 г.- 320 с.
2. Китаев А. Субъективно о фотографии. Письма, монография / А. Китаев, Изд-во: Стереоскоп, 2013 г. – 315 с.
3. «70-е. Со-при-частность», каталог выставки, Изд-во: Третьяковская галерея, 2017 г. -425 с.
4. Горяева Т. Политическая цензура в СССР. 1917-1991. - М., 2002. С. 309-310.430 с.
5. Гройс Б. Утопия и обмен. Сборник текстов, эссе - М. Изд-во: Знак, 1993, -374 с.
6. Алексеева Л. История инакомыслия в СССР: Новейший период. – Изд-во: ЗАО РИЦ «Зацепа», 2001 -384 с.
7. Савицкий С. Андеграунд. (История и мифы ленинградской неофициальной литературы). М., 2002. – 224 с.
8. Петров В. Субкультура российского андеграунда 1960-1980-х: системные черты//Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. - СПб., 2001. С. 272-273 -320 с.
9. Тамручи Н. Из истории московского авангарда // Знание-сила. - 1991. - № 5. - Кабаков И. Семидесятые годы // Искусство. - 1990. — № 1. – 98 с.
10. Лисаковский И. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. Словарь-справочник. - М., 2002. С. 117-118.-203 с.
11. Жигалов А. Изменения в художественном сознании на неофициальной сцене 1970-х годов // Художественная жизнь России., С. 209-210. 3 Савицкий С. Андеграунд. -46 с.
12. Субъектив, журнал, Изд-во: Атлант №1, 1995- 40 с.
13. Крусанов П. Живые, или беспокойники города Питера, Коровин С. Носов В., текст, изд-во: К. Тублина, 2015, -213 с.
14. Гордин Я. Дело Бродского // Нева. - 1989. - № 2. - С. 134-308 с.

15. Гуревич Л. Неофициальные художники 70-х: Время натиска // Звезда. - 1998.-№8. -С. 201-203- 340 с.

16. Самиздат (По материалам конференции «30 лет независимой печати. 1950-1980 годы». Санкт- Петербург, 25-27 апреля 1992 г.) / Ред.-сост.: В. Долинин, Б. Иванов. СПб., 1993;- 132 с.

17. Вальран В. Советская фотография 1917-55, текст, Изд-во: Лимбус-пресс, 2012- 349 с.

18. Из интервью Б. Кудрякова с Д. Пиликиным [Электронный ресурс] Пилкин Д-Элект. текст. данные., -2003, режим доступа:

www.fotovideo.ru/art/exhibition/2775/

19. Ковалёв А. К вопросу о границах применения терминов «постмодернизм» и «трансавангард» к советскому искусству периода перестройки // Искусство. - 1989. — № 10. - 78.с

20. Рефлексия, альбом петербургских фотографов, 2009, пресс порт спб

21. Свиблова О. Вторая культура? // Творчество. - 1988. - № 7. - С. 28-31

22. Из интервью Марии Снигиревской [Электронный ресурс] Снигиревская М. -текст. Данные, 2007, режим доступа: <http://fotosfera.org/legenda-boris-smelov-aprel-2018/>

23. Константин К. Кузьминский и Григорий Л. Ковалев. "Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны в 5 томах" 2006- 98 с

24. Константин Кузьминский: Умеренности я в себе не наблюдаю, ни в чем... // Пчела», 1998, № 12.-78 с.

25. Собрание сочинений в четырех томах. Том 1. Песни.1961–1970 В. Высоцкий -153 с.

26. Нечаев В. Архив-история «левой культуры» // Литературный европеец. № 158.-65 с.

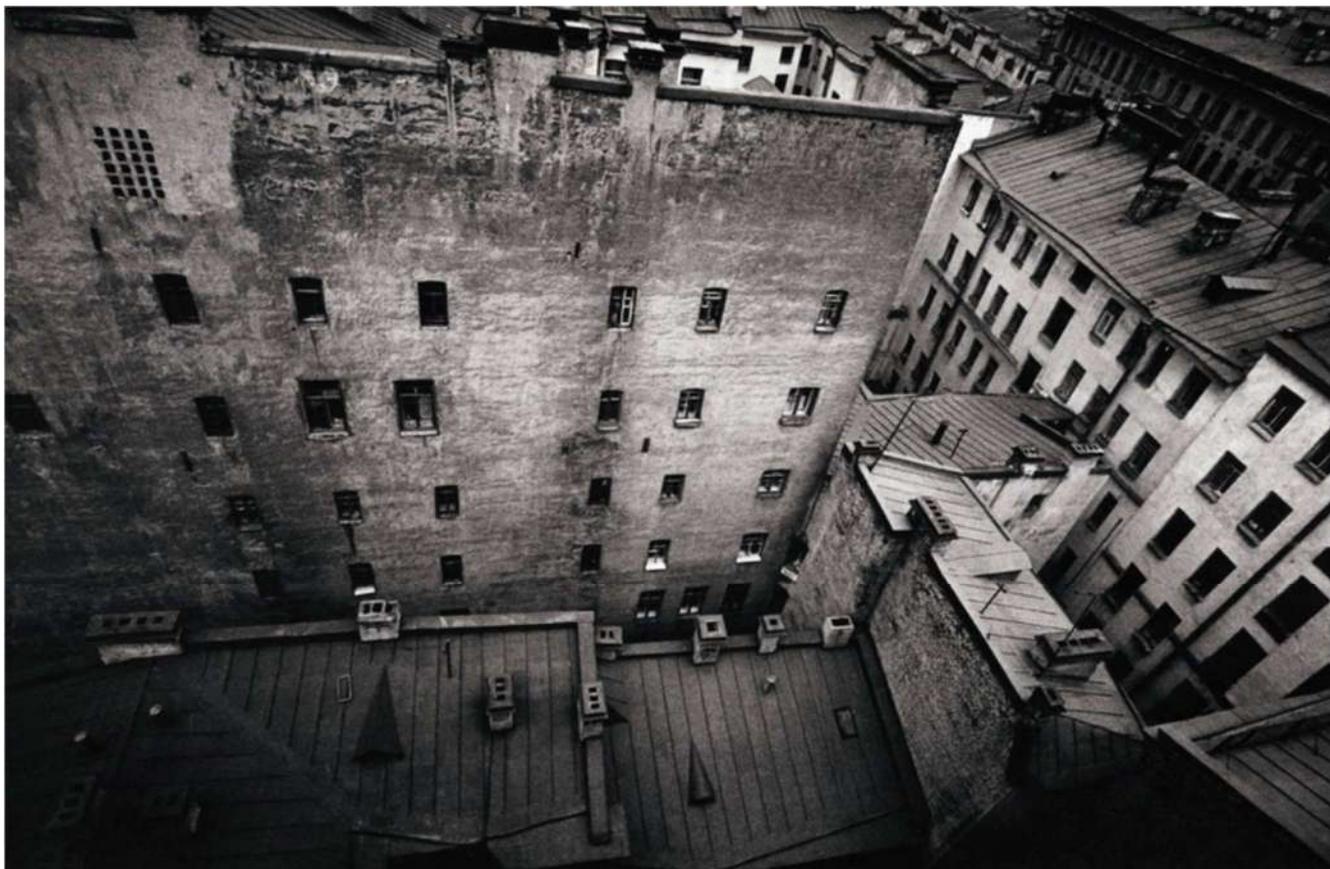
27. Голышко-Вольфсон Д. С тоскою по мировой культуре в глазах. Питерский андеграунд: Forever // Независимая газета. - 2002. - № 198. - 19 сент. EXLIBRIS. - № 33. - С 4.- 76 с

28. Кудряков Б., Друг детства, проза, воспоминания: статья из журнала № 5-56 с.
29. Кнабе Г.С. Феномен рока и контр-культура // Вопросы философии. - 1990.-№ 8.-С. 39-61.-220с.
30. Советский самиздат // Диалог. - 1990. - № 3. - С. 99-101 -115 с.
- 31.Савельев А.В. Политическое своеобразие диссидентского движения в СССР 1950-х-70-х годов // Вопросы истории. - 1998. - № 4. – 458 с.
32. Савчук В. Философия фотографии, Изд-во Спбу, С. 256
33. Большая российская энциклопедия: В 30т. / Т.1 А - Анкетирование. М., 2005.- 400 С.
34. Лисаковский И. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. Словарь-справочник. М., 2002.-345 с.
35. Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии / Сост. А.К. Троицкий. М., 1990 -65 с.
36. Ивашинцова М. Личный дневник, из архива семьи 1970-80-е г. -45 С.
37. Константин Кузьминский: Умеренности я в себе не наблюдаю, ни в чем... // Пчела», 1998, № 12. 56 с.
38. Березовая Л.Г., Берлякова Н.П. История русской культуры: Учебник для студ. высш. учеб. заведений: В 2-х ч. М., 2002. Ч. 2-309с.
39. Подольский Н., За объективом. Эссе петербургских фотографов и фотографии, Изд-во: Лимбус-Пресс, 2008- 200 с.
40. Бродский И. Ночной полет, стихи, Изд-во: Лениздат, книжнач лаборатория, 2016- 267 с.
41. Якимович А. Творческое сознание России // Творчество. - 1989. - № 8.- 96 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Богданов Л. «Дождь» 1970-е (рис. 1)



Борис Смелов «Взгляд вниз», 1975 г. (рис 2)



Борис Смелов «Лестница-ротонда», 1974 г. Рис 2



Богданов Леонид «Без названия» 1970-е (рис 4)



«Исакиевский собор», 1970-е рис5



Смелов Борис «Сновидение», 1970 г. Рис 6



Борис Смелов «Большой проспект Васильевского острова» 1974



Борис Смелов «Сумерки» 1982



«Натюрморт с колбой и часами» 1973 рис 12



Б. Смелов «Натюрморт с воблами, бутылками, крыжовником, яйцом» рис 13

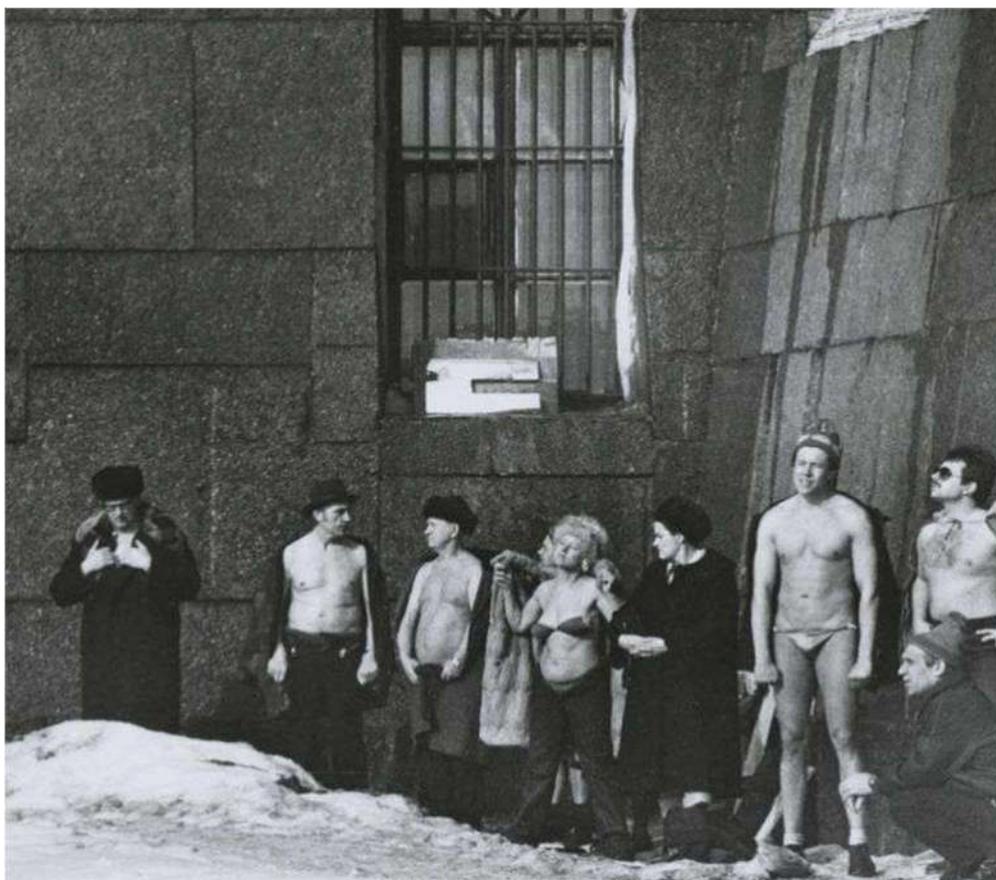
ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Л. Таблина «Цель» 1978г. Рис 1



Л. Таболина «Без названия». 1979 г. Рис2



Л. Таболина, «Солнце на лето» рис 3



Л. Таболина «почтальон-парикмахер» 1985 г. Рис 4



Л. Таболина «из жизни отдыхающих» 1980-е рис 5



М. Ивашинова «без названия», 1974 г. Рис 6



М. Ивашенцова «без названия» 1970-е рис 7



М.Ивашенцова «без названия» 1976 г. Рис 8



М. Ивашенцова «без названия» рис 9



М. Ивашинцова «без названия» 1970-е рис 13



М. Ивашинцова «Без названия» 1975 рис 14