

Валерий Вальран
СОВЕТСКАЯ ФОТОГРАФИЯ
1956–1986



MAMM

Валерий Вальран

СОВЕТСКАЯ ФОТОГРАФИЯ

1956–1986



ЛЮДИ И КНИГИ

МАММ

Мультимедиа Арт Музей, Москва
Музей «Московский дом фотографии»

УДК 77
ББК 37.94
КТК 758
В16

*Издание выпущено при поддержке Комитета по печати
и взаимодействию со средствами массовой информации
Правительства Санкт-Петербурга*

Вальран В.

В16 Советская фотография. 1956–1986. – Санкт-Петербург : Фонд содействия развитию современной литературы «Люди и книги» ; Мультимедиа Арт Музей : Москва, 2023. – 736 с., ил.

Книга «Советская фотография: 1956–1986» – первая попытка систематически изложить историю советской фотографии от послесталинского периода вплоть до перестройки. Автор выделяет три этапа – 1956–1962, 1963–1968, 1969–1986, в каждом из которых прослеживает формирование и развитие трех видов фотографии – фоторепортаж, клубная фотография и фотоандеграунд. Каждый исторический этап проанализирован с точки зрения социокультурной ситуации в стране. Также здесь рассмотрено творчество наиболее ярких фотографов выделенных периодов. В общей сложности книга содержит творческие биографии 105 советских фотографов.

Издание адресовано широкому кругу читателей, интересующихся фотографией и историей отечественной культуры.

ISBN 978-5-6047884-2-4

© В. Вальран, текст, 2023
© Мультимедиа Арт Музей, Москва /
Музей «Московский дом фотографии», фотографии, 2023
© Государственный исторический музей Южного Урала,
г. Челябинск, фото на с. 359, 2023
© Объединенный государственный архив Челябинской
области, фото на с. 367, 2023
© РОСФОТО, фото на с. 567, 2023
© Фонд содействия развитию современной литературы
«Люди и книги», макет, 2023
© А. Веселов, оформление, 2023

Оглавление

Введение	9
«ОТТЕПЕЛЬ». (1956–1962)	13
Фоторепортаж	16
Дмитрий Бальтерманц.....	23
Александр Устинов.....	23
Сергей Смирнов.....	26
Василий Егоров	27
Юрий Кривоносов.....	30
Александр Птицын	33
Николай Рахманов	35
Юрий Абрамочкин	38
Виктор Ахломов	40
Валерий Генде-Роте	43
Владимир Лагранж	45
Геннадий Копосов.....	47
Лев Шерстенников.....	50
Народная фотография	54
Ремесленная фотография	56
Любительская фотография	60
«ЗАМОРОЗКИ» (1963–1968)	66
Пресс-фотография	72
Леонид Лазарев	75
Андрей Князев.....	77
Игорь Гневашев.....	79
Владимир Богданов	82
Владислав Киврин.....	85
Олег Макаров.....	88

Нина Свиридова и Дмитрий Воздвиженский.....	90
Клубная фотография	94
Герман Мутовкин	98
Юрий Дядюченко.....	104
Феликс Лурье.....	109
Александр Хлебников	113
Георгий Сошальский.....	118
Анатолий Болдин	122
Михаил Голосовский	126
Михаил Дашевский	133
Борис Михалевкин	138
Лев Гельдерман	142
Фотоандеграунд	146
Геннадий Приходько.....	152
Борис Кудряков	160
Владимир Сычев.....	166
ЗАСТОЙ (1969–1986)	179
Пресс-фотография	184
Владимир Мусаэльян	188
Борис Кауфман.....	193
Сергей Васильев	198
Юрий Белинский.....	206
Павел Кривцов	213
Игорь Гаврилов	220
Владимир Вяткин	227
Юрий Рост	235
Валерий Плотников	242
Николай Драчинский.....	249
Андрей Баскаков	255
Владимир Никитин	262
Павел Маркин.....	270
Клубная фотография	278
Фотоклубы прибалтийских республик.....	280
Таллиннский фотоклуб	281
Айн Кимбер.....	281
Суур Калью	283
Фотоклуб «Рига»	286
Янис Глейздс	286
Гунар Бинде.....	288
Вильгельм Михайловский	294

Литовская фотография	300
Антанас Суткус	301
Александрас Мацияускас	307
Виталий Бутырин	313
Ромуальдас Ракаускас	317
Альгиматас Кунчюс	320
Фото клуб «Минск»	323
Евгений Козюля	325
Юрий Васильев	330
Валерий Лобко	334
Запорожский фото клуб	339
Олег Бурбовский	340
Роман Баран	345
Фото клуб «Мурманск»	349
Станислав Барков	350
Николай Рудаков	350
Виктор Кононов	351
Челябинский фото клуб	355
Евгений Ткаченко	357
Владимир Белковский	361
Юрий Теуш	366
Казанская школа фотографии	371
Рифкат Якупов	374
Ляля Кузнецова	378
Фарит Губаев	384
Творческая группа «Факт»	390
Сергей Чиликов	392
Юрий Евлампьев	398
Московская клубная фотография	402
Юрий Луньков	403
Алексей Васильев	406
Галина Лукьянова	414
Анатолий Ерин	425
Георгий Колосов	430
Ленинградская клубная фотография	442
Светлана Тимофеева	447
Станислав Чабуткин	455
Евгений Раскопов	469
Юрий Журавский	477
Юрий Матвеев	486

Наталья Цехомская	495
Сергей Жиркевич	505
Фотоандеграунд	513
Харьковская школа.....	515
Борис Михайлов.....	520
Новокузнецк	530
Граппа ТРИВА	530
Владимир Воробьев.....	534
Владимир Соколаев	540
Николай Бахарев.....	547
Московская независимая фотография	555
Юрий Рыбчинский.....	556
Владимир Семин	564
Игорь Пальмин	571
Валентин Серов.....	583
Олег Каплин.....	586
Александр Слюсарев.....	592
Борис Савельев	601
Вячеслав Тарновецкий.....	609
Александр Лапин	616
Георгий Пинхасов.....	621
Ленинградский фотоандеграунд	630
Олег Полещук	632
Борис Смелов	644
Леонид Богданов	654
Сергей Фалин.....	662
Валентин Самарин.....	666
Сергей Подгорков.....	676
Ленинградский фото-рок	692
Андрей «Вилли» Усов	694
Дмитрий Конрадт.....	704
Валерий Потапов.....	716
<i>Заключение</i>	725
<i>Список литературы</i>	730

ВВЕДЕНИЕ

В течение 30 лет (1956–1986) советская фотография постепенно избавлялась от своего тоталитарного прошлого. Если в предыдущий период (1917–1955) поле советской фотографии все время сужалось до единственной функции – пропагандистской, то после XX съезда КПСС (14–25 февраля 1956 г.) шел обратный процесс. Пропагандистская фотография сохранилась, но даже в репортаже появилось мощное крыло гуманистической фотографии, которая ориентировалась не на общегосударственные интересы, а на частное, приватное, личное, субъективное. При этом молодое поколение фотожурналистов отвергало постановочный репортаж как основной метод пропагандистской фотографии и ратовало за честный репортаж – съемку событий в реальном времени и пространстве.

В этот период мощное развитие получила клубная фотография. Любители, т. е. те, кто в свободное от работы время увлекался фотографией, стали объединяться и учреждать фотоклубы при Домах культуры. Первый фотоклуб был организован в конце 1953 г. при Выборгском Дворце культуры в Ленинграде. В начале 1960-х их уже были десятки, а в 1970-е гг. – сотни. Клубная фотография начиналась как любительская. В фотоклубы приходили отдохнуть после работы, обсудить технические стороны фотографического процесса, показать

свои и посмотреть фотографии других любителей. Но вскоре фотоклубы стали проводить ежегодные отчетные выставки в своих городах, и на них стали отбирать лучшие фотографии. Позже начались республиканские и всесоюзные выставки клубной фотографии. Среди клубных фотографов сформировались мастера, создававшие выставочные и художественные работы высокого класса. Их стали приглашать на большие региональные и всесоюзные выставки, где участвовали профессионалы – фотожурналисты. «К концу 1960-х гг. стало очевидным, что в фотоклубах выросла плеяда фотографов, не уступающих опытным фотожурналистам в художественном видении и техническом мастерстве» (Валерий Стигнеев).

Если фотожурналисты делали прикладную фотографию, предназначенную иллюстрировать прессу, с четко определенной тематикой, то клубные фотографии работали исключительно на выставочную фотографию, которая была ценна сама по себе. Их никто не ограничивал, что и как снимать, за исключением трех «нет» – обнаженная натура, религия, социальная тематика. Кроме того, они добивались высочайшего уровня печати – неперемное условие выставочной фотографии.

В результате к началу перестройки в СССР сформировалась достаточно организованная клубная система, которая проводила выставки, конкурсы, фестивали на различных уровнях – городских, региональных, республиканских, всесоюзных, международных. Сформировались региональные школы фотографии – белорусская, московская, литовская, ленинградская и т. д., со своей тематикой, стилистикой и со своими мастерами и «звездами».

Фотоклубы были официальными организациями, и их неусыпно контролировали советские и партийные органы. Каждая выставка проходила тщательный отбор на различных уровнях – внутри клуба, у методиста ДК, в местной партийной организации, в райкоме партии, в Горлите. Все работы, хоть как-то вызывающие идеологические сомнения, в экспозицию не допускались. Со временем у членов клуба вырабатывалась внутренняя цензура – они делали фотографии в соответствии с цензурными, т. е. идеологическими требованиями. Те, кто отстаивал индивидуальную творческую свободу, вынуждены были покинуть клубы, но тогда у них пропадала возможность выставляться и они работали для себя и узкого круга друзей, которым могли показать свои снимки. Они становились андеграундными фотографами.

Советский фотоандеграунд, как и независимая литература, живопись, музыка, возник в 1960-е гг. Первоначально это были одиночки, разбросанные по всей стране. Но к 1970-м это уже существенная часть фотографического сообщества не столько по количеству, сколько по качеству фотографического творчества. Независимые фотографы первыми в стране стали создавать авторскую фотографию, в которой тематика и стилистика образуют уникальное единство. Автор узнаваем. Трудно спутать работы Александра Слюсарева и Бориса Смелова, Валентина Самарина и Николая Бахарева.

Фотоандеграунд формировался постепенно и различными путями. Многие независимые фотографы начинали творческий путь в фотоклубах, но, почувствовав свою инородность, покидали их. Владимир Сычев был членом фотоклуба «Волга» в Казани, но его снимки не брали на выставки, он уехал в Москву и оказался в среде художественного андеграунда. Ленинградские независимые фотографы Борис Смелов, Леонид Богданов, Сергей Фалин посещали фотоклуб Выборгского Дворца культуры в середине 1970-х и даже представляли свои работы на клубных просмотрах. Некоторые фотоклубы, особенно в конце 1970-х и первой половине 1980-х, настолько осмелели, что держали в своих рядах независимых фотографов. Так в клубе «Зеркало» Андрей Усов и Валерий Потапов снимали русский рок, Сергей Подгорков делал остросоциальный репортаж, здесь же сформировалось крыло формалистов – Юрий Матвеев, Андрей Чежин, Дмитрий Шнеерсон. В клубе «Новатор» Игорь Пальмин снимал «непричесанную» советскую повседневность и художников андеграунда, некоторое время членом клуба был Борис Савельев, здесь же обосновались неопиктореалисты – Анатолий Ерин и Георгий Колосов.

Уникальным явлением стала группа «Факт» (Йошкар-Ола – Чебоксары), которая, не имея официального статуса, проводила всесоюзные выставки и пленэры независимой фотографии. Весомую роль для независимой фотографии играли прибалтийские республики, которые приглашали фотографов из других регионов на свои фестивали и устраивали им групповые и персональные выставки. Первые персональные выставки Александра Слюсарева и Бориса Савельева прошли в конце 1970-х гг. в прибалтийских республиках.

Некоторые фотографы были изгнаны из официальной фотографии в фотоандеграунд: Олег Полещук в Ленинграде – за найденную в мастерской пленку

с обнаженной натурой, Владимир Семин – за съемку религиозных сюжетов, группа ТриВА – за фотографии на производственную тему без прикрас.

К началу перестройки в СССР помимо репортажной фотографии, которая сама по себе была неоднородна, наряду с пропагандистской фотографией развивался и набирал силу честный гуманистический репортаж, в стране сложилась мощная система клубной фотографии и фотоандеграунд. В клубной фотографии наряду с любителями выросли подлинные мастера выставочной, или художественной, фотографии, которые по количеству и качеству явно затмевали мастеров фоторепортажа. Советский фотоандеграунд, хотя и не получил публичного признания, в своих недрах сформировал авторскую фотографию различных стилей и направлений – от прямой фотографии до радикальных разновидностей формализма.

ТВОРЧЕСКАЯ ГРУППА «ФАКТ»

Творческая группа «Факт» – уникальное явление на территории Советского Союза. Эта единственная группа, которая, будучи неофициальной, получила известность и признание в фотографическом мире. В нее объединились художники и фотографы, придерживающиеся общих художественных принципов, для которых фотография рассматривается не как цель, а как средство решать творческие задачи. Если учесть, что в то время фотографы практически не выставлялись с художниками, а последние не считали фотографию искусством, то группа «Факт» на 20 лет опередила свое время. Только в конце XX века фотография добилась признания как художественная деятельность и стала экспонироваться в художественных музеях.

Основу группы сформировали три фотолюбителя из фотоклуба «Таир-17» (город Йошкар-Ола) осенью 1976 г. Это Сергей Чиликов, Валерий Воецкий и Юрий Евлампьев. Сергей Чиликов и Валерий Воецкий были «ветеранами» фотоклуба «Таир-17», учрежденного в 1972 г. (руководил им Владимир Утробин), а Юрий Евлампьев, закончив радиотехнический институт в Рязани, где три года был членом фотоклуба «Мещера», приехал по распределению в Йошкар-Олу в 1976 г. Двое из них – инженеры, один – Чиликов – филолог, который позже защитил диссертацию по философии.

Их объединяло, с одной стороны, отрицание официальной репортажной фотографии, с ее «решающими мгновениями», с другой – неприятие салонного стиля, которым грешили многие клубные фотографы. Участники группы «Факт» стали снимать те сюжеты, от которых отворачивались фотожурналисты и фотохудожники, используя постановку и режиссуру, работая законченными сериями и циклами, стремясь выработать собственный изобразительный язык и индивидуальный стиль.

В группу также вошли четыре художника – Алексей Клюкин, Любовь Ямская, Ольга Брель, Виктор Кузнецов. Последний в дальнейшем закончил Мухомское училище в Ленинграде и стал одним из ярких самобытных художников группы «Свои» (Ленинград, 1988–1990), а затем Новой Академии Изящных Искусств, созданной Тимуром Новиковым.

Впервые представительно творческая группа «Факт» выступила на межклубной выставке художественной фотографии «Пусть всегда будет солнце» в Чебоксарах 17 ноября – 25 декабря 1979 г. Во многом этому способствовал Юрий Евлампьев, который к этому времени переехал в Чебоксары, вступил в местный фотоклуб «Ракурс» и активно участвовал в организации межклубной выставки.

Экспозиция имела два раздела – общий, в городском кинотеатре «Сеспель», где разместилась традиционная выставка фотографий, посвященная советскому детству, и специальный раздел в фотоклубе «Ракурс», где проходили сменные выставки и их обсуждение. В специальном разделе группа «Факт» предстала в полном составе на тот момент – три фотографа и четыре художника. Здесь же прошли персональные выставки Александра Слюсарева (Москва), Виктора Агеева (Рязань), Валерия Михайлова (Казань), Анатолия Болдина и Бориса Савельева (Москва) и других авторов. Благодаря этой межклубной выставке группа «Факт» вошла в контакт с московскими, рязанскими, казанскими, горьковскими фотографами.

После этой выставки в проектах творческой группы «Факт» стали принимать участие еще три чебоксарских фотографа из фотоклуба «Ракурс» – Евгений Лихошерст, Михаил Ладейщиков и Владислав Михайлов. А если учесть, что Владислав Михайлов был председателем фотоклуба «Ракурс», а Юрий Евлампьев стал его художественным руководителем, то довольно трудно отделить акции фотогруппы «Факт» от деятельности клуба «Ракурс».

В 1981–1982 гг. творческая группа «Факт» провела выставки в Москве, Фрязино (Московская область), Таллинне и Вильнюсе. Благодаря этим экспозициям группа «Факт» увеличивала свой культурный капитал и получила признание среди критиков и фотографов как одно из самых радикальных фотосообществ в стране.

В 1980–1981 гг. группа «Факт» провела первую «Аналитическую выставку фотографий». Началась она летом 1980 г. с экспозиции «На Кундыше» (пригород Йошкар-Олы, где у Сергея Чиликова был дачный участок). В сентябре этого же года выставки проходили в зале фотоклуба «Ракурс» (Чебоксары). И, наконец, в декабре 1981 г. «Аналитическая выставка фотографий» демонстрировалась в Чувашском государственном художественном музее.

В дальнейшем летом «На Кундыше» проходили пленэры, в общей сложности 40 – последний в 2019 г., а «Аналитические выставки фотографии» состоялись в 1983 г. в Чебоксарах, в 1987, 1989, 1991 гг. – в Чебоксарах и в Йошкар-Оле.

«Аналитические выставки фотографии» были новаторским по своим экспозиционным принципам и демонстрировали не «шедевры» тех или других авторов, а индивидуальный стиль фотографа. Сергей Чиликов, комментируя принципы этих выставок, писал: «Замысел проведения выставок, на которых каждый автор мог бы представить свою творческую позицию, возник в 1980 г. в Йошкар-Оле. Такой подход к выставочной практике отклонялся от

традиционного, когда устроители пытались найти у авторов “лучшие” снимки и экспозиция из них оставляла без внимания индивидуальность фотографического мышления. Организаторы аналитических выставок не отказались от своего права быть творцами экспозиции в целом, но это право распространили только на выбор участников выставки и на сочетание их индивидуальных коллекций в общем экспозиционном ряду, оставляя наивысшее достижение автора – его творческий стиль – в неприкосновенности и создавая многообразие, или, как сейчас говорят, “плюрализм” художественных стилей».

Творческая группа «Факт» в феврале 1988 г. провела выставку в Ухте, а в июле того же 1988 г. – в Москве в галерее «На Каширке». В дальнейшем каждый фотограф пошел собственным путем.

По художественной идеологии, по принципам презентации своего творчества группа «Факт» противостояла советскому фотографическому мейнстриму и была в авангарде творческих поисков. Признание авторства, индивидуального стиля каждого фотографа, по сути, было объявлением фотографии изобразительным искусством, а фотографов – художниками. И не важно, насколько гениален тот или другой автор, если мы признаем его художником, то должны представить его творчество таким образом, чтобы авторский замысел и стиль звучали в полную мощь. Именно поэтому творческая группа «Факт» выставляла не отдельные разрозненные снимки, но авторские серии и циклы.

СЕРГЕЙ ЧИЛИКОВ¹ фотографировал с детства: «Мое знакомство с фотографией произошло в пионерском лагере». Но, прежде чем посвятить себя этой сфере, перепробовал многое: «Я рисовал и музыкой занимался – у меня целый оркестр был. Просто фотография сразу ко мне пристала как приклеенная». Кроме того, Чиликов писал стихи.

В 1973 г., будучи студентом Марийского педагогического института в Йошкар-Оле, вступил в городской фотоклуб «Таир-17», который в 1972 г. организовал Владимир Утробин.

В 1976 г., когда «Таир-17» доживал свои последние дни (он закроется через год), три его члена – Сергей Чиликов, Валерий Воецкий и Юрий Евлампьев – объединились в творческую группу, которая в следующем году получи-

¹ Сергей Чиликов (1953–2020) родился в поселке Килемары Марийской АССР, в семье строителя. В 1974 г. окончил филологический факультет Марийского педагогического института. С 1974 по 1991 г. преподавал в вузах Йошкар-Олы. В 1986 г. защитил кандидатскую диссертацию по философии. В 1993-м опубликовал книгу по философии «АРТСЕГ. Владелец вещи, или Онтология субъективности». Издатель и редактор сборников «Вестник лаборатории аналитической философии» (2000, 2003, 2006). Умер в Йошкар-Оле.

ла название «Факт». Это было неофициальное объединение, которое никто не учреждал, нигде не регистрировал, поэтому не было организационной структуры. Его членов объединяло стремление делать оригинальную фотографию. В одном из интервью Сергей Чиликов изложил свою версию возникновения группы: «В 1976 г. собрались трое фотографов: Ю. Евлампьев, В. Воецкий и С. Чиликов (позже в группу вошли В. Михайлов, Е. Лихошерст-Чумаков, М. Ладейщиков). Роль каждого была значительна. Евлампьев заводил всех нелогичностью и даже абсурдностью своих постановок. Воецкий привносил в фотографию чувственную созерцательность. Мне же всегда были близки сюжетность и тематичность – “передвижничество” в фотографическом виде. Спустя год, в 1977 г., была сформулирована основная идея группы: выражать свои изобразительные стремления последовательно, ставя в каждой композиции изобразительный якорь, который бы указывал на неслучайность избранных мотивов и ярко выраженную волю авторов. Хотя и банальность последовательна, но помимо этого наши работы должны были нести в себе очевидную привнесенность автора, некую странность – “отстраненность”. Эти два основополагающих принципа создания авторского языка и авторского стиля дались значительным мыслительным напряжением и вытекали из фотографической практики, из постоянных просмотров как старых, так и новых работ».

В 1980 г. Чиликов организовал первую биеннале аналитической фотографии и первый пленэр «На Кундыше» (пригород Йошкар-Олы), где находилась его дача. Прошло в общей сложности пять биеннале – последняя в 1991 г. В 2019-м состоялся 40-й пленэр «На Кундыше».

Свой путь фотографа Сергей Чиликов начал с натюрмортов, для которых необходимо выбрать предметы и организовать их в смысловое единство. «Затем эти натюрморты я вывел за рамки одного помещения и стал снимать социальные постановочные натюрморты» (Сергей Чиликов), т. е. снимать пейзаж как натюрморт. Это означает, что фотограф выступает в роли художника-постановщика, который готовит «сцену» для съемок в ограниченном пространстве – подбирает необходимые ему вещи и размещает их. Сам подбор вещей и их расстановка, например, вешалка с одеждой в проходе между двух высоких дощатых заборов или кресло с настенными часами на косогоре, говорят, скорее, об иррациональном и абсурдистском подходе автора. Обилие и многообразие вещей иногда превращают композицию в инсталляцию.

Уже в это время Чиликов резко отошел от советской мейнстримной фотографии, где преобладали различные направления документального репортажа. Что касается инсталляций, то немногие отечественные художники этим

занимались, а экстерьерными инсталляциями – практически никто. Он работает как художник, использующий фотографию в качестве средства фиксации своего замысла. Впрочем, Чиликов никогда не идентифицировал себя как фотографа: «я как раз не фотограф, никогда им не был, и сейчас все меньше и меньше двигаюсь в этом направлении».

На следующем этапе Сергей Чиликов в свои экстерьерные инсталляции стал помещать людей – сначала как статистов, как часть инсталляции: «В основе моего метода “социальной провокации” лежит первоначальное ограничение пространства съемки (этап съемки натюрмортов). Затем вещи стали вживляться в социальную среду. Потом среда поменялась. В нее включился человек. Люди стали расселяться в искусственно созданной среде». В скором времени он стал привлекать людей в качестве актеров, и инсталляции превратились в перформансы.

Автор подробно описал, как он работает: «Сам метод постановки – всего лишь крючок, на который я хочу зацепить зрителя, т. е. сама постановка – это всего лишь вход в фотографию... Сначала я оцениваю всю структуру реальности, которая в этот момент передо мной. Ну, проще говоря, смотрю, что передо мной. Затем я вижу ситуацию, которая могла бы быть здесь развернута. И в зависимости от того, кто и насколько может раздвигать ноги и руки, вставать на голову или еще что-нибудь показывать, я эту ситуацию начинаю раскручивать. Но изначально это всегда либо интерьер, либо экстерьер, либо люди, за которых я “зацепляюсь”. Если я “зацепляюсь” за человека или за какую-то сценку, значит, дальше я начинаю их помещать в какую-то реальность.

Иногда, наоборот, я выбираю кусок какого-нибудь интерьера или экстерьера (внешнюю среду) и туда уже начинаю всех загонять, кого возможно и кого невозможно. Поэтому изображение как бы слоится: если на переднем плане перед камерой происходит кривляние, кто-то задирает ноги, кто-то встает на голову и т. п., то на втором плане, где стоят зрители и наблюдают за процессом съемки, и происходит самое главное – фиксируется сама жизнь, сама чистая реальность. Вот все это я и называю методом “социальной постановки в фотографии”».

В некоторых сериях снимки практически не отличаются от репортажных – по деревенской улице с лужами и сметанообразной грязью идут несколько женщин в разношерстной одежде, как это принято в деревнях, и резиновых сапогах или калошах («Колоризмы»), или в серии «Праздник маленького города» на одном из снимков молодой мужчина в соломенной шляпе готовит шашлык у мангала, а два других раздетых по пояс мужчин сидят в зеленых пластмассовых креслах



Сергей
Чиликов.
Из цикла
«Немая
жизнь».
1984

под рекламными щитами горячих шашлыков, холодных напитков и свиной вырезки и наблюдают за происходящим. В других снимках постановка очевидна. Например, классическая коммунальная кухня с разбитым окном, с ржавыми потеками на потолке и покрашенных зеленой краской стенах. На кухне две женщины, одна из них седая, взгромоздились на кухонные столы с чашками в руках, между ними газовая плита, на которой таз и эмалированное голубое ведро, третья, подперев лицо руками, сидит на старом венском стуле, под которым разлеглась белая собачка, а четвертая стоит с миской в руках и изображает собирающую капли с протекающего потолка. В групповом портрете гастарбайтеров пять молодых мужчин разместились на втором этаже двухуровневых железных кроватей, а другие пять – на нижнем уровне.

Тематически творчество Сергея Чиликова невероятно разнообразно – от обыденной жизни в городе и деревне до эротических сцен. Если в ранний период творчества фотограф устанавливал или преображал окружающую среду перед съемкой, то позже ограничивался выбором пространства, где будет снимать. И в этом вполне реальном, исторически достоверном месте – комната, улица, двор, пляж – обычные люди, которые в нем оказались, что-то делают по сценарию фотографа, а он их снимает. Сама съемка носит репортажный характер – фотограф ловит нужные моменты и мгновенно снимает. У него нет вымученных и застывших поз и выражений лиц, снимки живые и непосредственные, «как в жизни».

«Сюжеты – как в жизни. Каждая съемка – это новая жизненная ситуация. И моя задача состоит в том, чтобы вывернуть ее наизнанку. Как я выворачиваю? Сначала я выбираю степень условности. Если люди зависят от меня финансово, то есть готовы заниматься самыми извращенными вещами перед камерой, я поднимаю планку условности достаточно высоко. Если людей желательнее не трогать, но ситуацию надо разломать, то я ищу моменты, когда она ломается. Можно сделать карточку, в которой условности, сделанности, не будет. Но тогда должно быть чувство спонтанности. Работает все – от интуитивного чувства момента до полной выстроенности кадра. Но когда должно быть что – зависит от стечения обстоятельств» (Сергей Чиликов).

Если в официальной советской прессе постановка, имитирующая репортаж, манифестировала трудовую доблесть, оптимизм, героизм и прочие показательные эталонные качества, достойные подражания, то в постановках Чиликова, опять же имитирующих репортаж, «герои» делали обратное – валялись дураками и кривлялись. Причем за счет удивительного мастерства фотографа эти кривляния не выглядят искусственными. По-видимому, модели паяснича-

ют в соответствии со своей природой, так как они могли бы это делать в кругу близких – и это, несомненно, заслуга Чиликова как режиссера. Сам он считает, что «постановка, инсценирование, кривляние перед камерой не убивают ни сам жанр фотографии, ни историчность ее, ни фактографичность. Наоборот, люди, которые позируют открыто, которые “несут” на эту фотографию все свои комплексы, начинают играть перед камерой – они раскрываются значительно больше, чем при попытке подловить какой-то естественный момент. Потому что, если они хотят быть красивее, то делают эту попытку такой же нелепой, как, к примеру, если хилый человек попытается изобразить из себя тяжелоатлета. В результате эта его хилость выступит на передний план в совершенной откровенности. И вот эта-то нелепость более подчеркнет и выявит его сущность, нежели репортажный метод. Поэтому я думаю, что метод, который я пока еще не убрал из своей деятельности, позволяет довольно широко раскрывать самые разные человеческие проявления».

По существу, то, что делает Сергей Чиликов, это – социальный психоанализ, его первая часть – фиксация проявлений социальных комплексов, точнее, желаний, лежащих на поверхности подсознания – быть красивее, сильнее, сексуальней, успешней и т. д. По аналогии с психодрамой его метод можно назвать фотодрамой, где фотограф выступает в роли ведущего: «Я снимаю не ситуацию, а свое присутствие в ней. Это мой исследовательский метод. Я выступаю режиссером, и получается у меня фотографический театр».

Сергей Чиликов получил неофициальное признание в начале 1980-х, когда его новаторские биеннале и фото пленэры собирали самобытных фотографов со всей страны. Он один из первых в России представлял творчество фотографов не вырванными из контекста лучшими снимками, а сериями и циклами, позволяющими увидеть самобытность автора и его стиль.

В 1990-х прошла серия его персональных выставок в России, а с начала 2000-х – в зарубежных странах. Участник фестивалей «Мода и стиль в фотографии» и «Фотобиеннале» в Москве, работал с крупнейшими московскими галереями: «Риджина», «XL Галерея», «Крокин галерея».

Осенью 2011 г. в голландском издательском доме Schilt Publishing вышла первая книга Сергея Чиликова. На русском языке книга «Сергей Чиликов. Избранные работы 1978», была опубликована в 2012 г. В аннотации Дмитрий Киян написал: «Все эти чиликовские персонажи – в деревнях и городах, на улицах и в квартирах, на пляжах – все это по большому счету есть визуализация, пусть и не напрямую, но где-то очень близко к тому, нашего коллективного бессознательного через социокультурные, этнические его компоненты.

Кто мы есть и что мы есть, что представляем собой на этой земле и кем являемся в этой жизни? Желая того или нет, Сергей Чиликов своими работами предлагает нам богатейший материал не просто для художественного анализа, но для культурологического разбора».

ЮРИЙ ЕВЛАМПЬЕВ¹ увлекся фотографией всерьез в 19 лет, когда он учился в Рязанском радиотехническом институте. Вступил в рязанский фотоклуб «Мещера», который организовал в 1966 г. Виктор Агеев и руководил им до 1986-го. Клуб «Мещера» был инициатором и организатором все-союзных фотографических проектов – межклубных выставок «Мир. Труд. Молодость», которые проводились в Рязани с 1970 по 1984 г., и всесоюзного кругового обмена фотоколлекциями между клубами – «Фотоорбита» (1974–1993). С 1973 по 1976 г. Евлампов активно участвовал в этих межклубных выставках и обменах. Именно здесь и получил организаторский опыт клубной жизни, который будет использовать и развивать в своей дальнейшей деятельности.

В 1976 г. после окончания института Юрий Евлампов по распределению приехал в Йошкар-Олу, где вступил в городской фотоклуб «Таир-17». По сравнению с рязанским клубом «Таир-17» находился в это время в состоянии полураспада, но здесь Евлампов познакомился с двумя активными фотолюбителями – Сергеем Чиликовым и Валерием Воецким, с которыми объединился в создании творческой независимой группы «Факт». Работа в группе оказалась чрезвычайно плодотворной – каждый из участников разрабатывал свой авторский стиль и работал законченными сериями, в которых прочитывался замысел и его реализация. Произведением становилась вся серия, а отдельный снимок был лишь элементов этого целого.

В конце августа 1979 г. Юрий Евлампов переехал в Чебоксары и вступил в городской фотоклуб «Ракурс». Благодаря ему группа «Факт» ряд фотографических акций проводила в Чебоксарах, а фотографы из клуба «Ракурс» – Евгений Лихошерст, Михаил Ладейщиков и Владислав Михайлов – принимали участия в фотографических проектах группы «Факт». В течение первой половины 80-х гг. города Йошкар-Ола и Чебоксары в фотографическом мире рассматривались как единое целое.

¹ Юрий Евлампов родился в 1954 г. в селе Кугеси недалеко от Чебоксар. В 1976 г. окончил факультет электроники Рязанского радиотехнического института. По распределению три года работал в Йошкар-Оле, затем переехал в Чебоксары. В 1996 г. получил стипендию президента России в номинации «Деятель культуры и искусства России».



Юрий
Евлампов.
П-32
(серия,
5 листов).
Лист 1.
1981

На протяжении 1980-х Евлампов, участвуя во всех проектах группы «Факт», параллельно активно включился в деятельность фотоклуба «Ракурс», став его художественным руководителем. В этот же период он заложил основы чебоксарской фотографической школы. Юрий Евлампов следующим образом формулирует приоритеты школы:

«– формирование фотографа как личности с определенным мировоззрением;

– освоение фотографом художественного наследия прошлого в изобразительном искусстве и в фотографии;

– позиционирование фотографом своего художественного мира;

– популяризация наработок фотографа;

– сохранение наследия фотографа.

Приоритетными элементами в художественной практике Школы выступают: культивирование индивидуальных изобразительных программ, стремление к метафизической фотографии, использование предметной черно-белой фотографии».

Сам Евлампов в художественной практике опирался на метод Брехта и метод «нерешающего мгновения».

В первой половине 1990-х гг. фотограф преподавал в Чебоксарской академии фотоискусства и курировал «Чебоксарский фотоклуб» в качестве художественного руководителя. С середины 1990-х гг. провел ряд выставочных проектов, популяризирующих чебоксарскую фотографию, создал творческие группы «Команда Р», «Команда 605», «Команда 607», «Приближение» для отработки творческих технологий и получения ожидаемого результата.

В 2002 г. он организовал первый научно-практический семинар «Фотографы с двух берегов одной реки» (Чебоксары, Йошкар-Ола), в 2003-м разработал художественный сетевой проект «ART-переход.ru», в котором представляет чебоксарскую творческую фотографию.

В своем зрелом творчестве с конца 1970-х Юрий Евлампов удивительно последователен. С одной стороны, он противопоставляет себя репортажной фотографии – один из критиков, да и он сам говорил о сериях «нерешающих мгновений», с другой стороны – художественной фотографии, для которой при всех прочих условиях важна традиционная эстетика. Что же остается, если не документировать происходящее и не преобразовать реальность? По-видимому, создавать собственный фотографический мир.

Сам он склонен причислять себя к метафизической фотографии. Но если Александр Слюсарев документирует особым образом увиденные фрагменты

реальности, то Евлампов занимается не документальной, а постановочной фотографией. Сергей Чиликов относил себя и своих соратников к аналитической фотографии, но этот термин еще менее определен. Если она противопоставлена синтетической фотографии, т. е. «информационной», в терминологии Слюсарева, то тогда все то, что не является документальной фотографией, является аналитической.

Юрий Евлампов работает сериями. Есть искушение причислить его к концептуальным фотографам¹. Но он не сопровождает свои серии словесно выраженными идеями, концептами, интерпретациями, и даже название иногда обозначается буквами и цифрами, т. е. сознательно дистанцируется от какой-либо вербальной семантики своих работ. В одной из ранних серий «Предчувствие» (1980) еще можно придумать какую-то последовательность мизансцен с тремя мальчиками в пустынном аскетическом пейзаже, поскольку мальчики спускаются с косогора на одном снимке, на другом – лежат, а на третьем – стоят.

В дальнейшем он целенаправленно создает серии таким образом, что выстроить снимки в какую-либо последовательность становится невозможным, притом что нередко работы цикла объединяют одни и те же герои в одном и том же или сходном пространстве. Например, в серии «Зимний день» (1994) на всех фотографиях в зимнем пейзаже, на задворках деревни стоит спиной к зрителям мальчик лет семи, в меховой шапке с опущенными ушами, в валенках, зимнем пальто и рукавицах. Он ничего не делает, просто стоит на снегу. От снимка к снимку меняется только пейзаж и направление тени. Да и сам пейзаж ничем не примечателен – поля, косогоры в снегу, кусты и деревья, дома на околице деревни, следы на снегу и изгороди из жердей.

Что хотел сказать автор? Что в его фотографическом мире ничего не происходит, что время остановилось? Что «нерешающее мгновение» достойно внимания? Что необходимо перестроить оптику глаза и души, чтобы увидеть и почувствовать другое измерение мира, в котором ничего не происходит?

В 1996 г. Юрий Евлампов создал серию «К54» из 10 листов, на которых 10 персонажей сняты в различных позах на фоне преимущественно городского пейзажа – на дороге, в парке, на площади, на окраине города. Позы не конвенциональные, т. е. их невозможно интерпретировать как коммуникативные знаки. Здесь, как и в предыдущих сериях, Евлампов создает ситуации,

¹ Александр Слюсарев в контексте аналитического обзора выставки «Индивидуальные опыты в русской фотографии, 60–80-е гг.» характеризует Юрия Евлампова как основоположника течения, близкого к концептуализму, но главенствующим в нем было чувственное состояние.

исключающие однозначное толкование. Он выставляет барьеры, мешающие восприятию и пониманию его творчества. Автор как бы говорит: «Что это?».

В 1998 г. фотограф создал новую версию «К54» – те же 10 героев, но в иных позах и на другом городском фоне. И, наконец, в третьем издании «К54» в 2001 г. он заменил один лист и отредактировал другие.

Последовательность и целенаправленность Юрия Евлампова вызывает восхищение. Он ни на йоту не приблизился к репортажной фотографии, которая предполагает словесное описание, но при этом избегает и приемов художественной фотографии, его фотографический мир на нулевой отметке на шкале эмоций – его серии бесстрастны и уравновешены. Это своего рода неопознанные объекты в мире фотографии, которые мы видим, но не понимаем до конца, что мы видим.

Книга «Советская фотография. 1956–1986» – первая попытка систематически изложить историю советской фотографии от послесталинского периода вплоть до перестройки. Автор выделяет три этапа – 1956–1962, 1963–1968, 1969–1986, в каждом из которых прослеживает формирование и развитие трех видов фотографии – фоторепортаж, клубная фотография и фотоандеграунд. Каждый исторический этап проанализирован с точки зрения социокультурной ситуации в стране. Также здесь рассмотрено творчество наиболее ярких фотографов выделенных периодов. В общей сложности книга содержит творческие биографии 105 советских фотографов.

Издание адресовано широкому кругу читателей, интересующихся фотографией и историей отечественной культуры.

Больше фотографий
в проекте
«История России
в фотографиях»



18+

На обложке фотография Сергея Фалина
«Портрет пионера», 1977