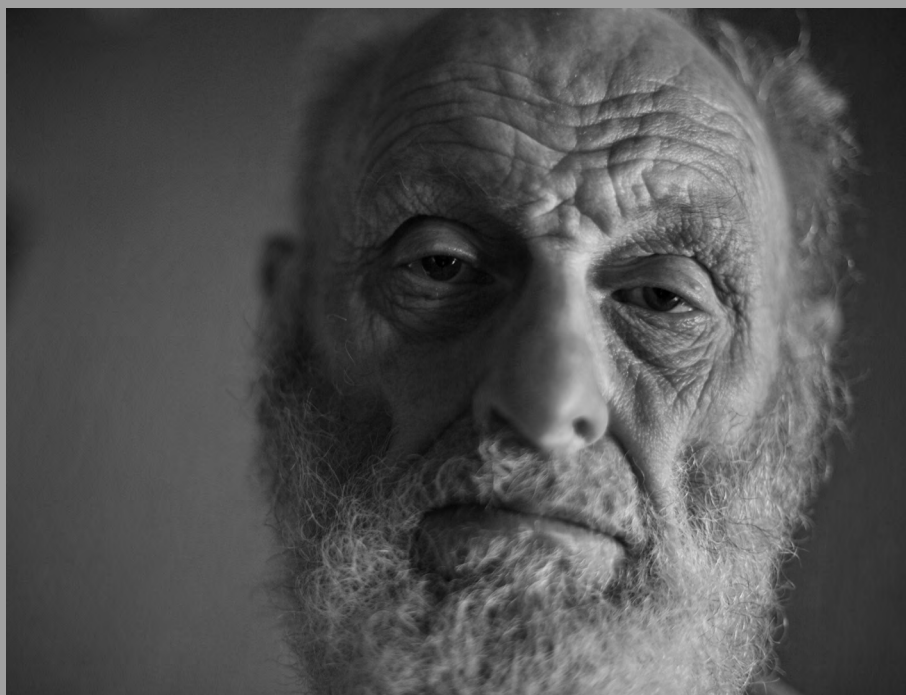


Михаил Аронович

Дашевский — фотограф, доктор технических наук, специалист по виброзащите зданий. В 1969 г. вступил в московский фотоклуб «Новатор». Работы М. А. Дашевского экспонировались в России, Германии, Польше, Чехии, США, Японии. Первая персональная выставка фотографа состоялась в 1994 г. в Красногорске, вторая — «Затонувшее время. Фотографии Михаила Дашевского. 1962–1992» — в 2004 г. в Государственном музее архитектуры им. А. В. Щусева в Москве. В 2018–2019 гг. в Музее Москвы прошла персональная выставка М. А. Дашевского «Родное Ретро. 1962–2002. Московская сага фотографа Михаила Дашевского». М. А. Дашевский — автор четырех фотографических альбомов. В 2004 г. его книга «Затонувшее Время. 1962–1992» получила первый приз в категории «Публикация современной фотографии» Международного конкурса книг по фотографии центрально- и восточноевропейских стран (Братислава, Словакия). Произведения фотографа хранятся в музеях и частных собраниях России, США, Чехии.



Михаил Аронович Дашевский
(Mikhail Aronovich Dashevsky)

**«ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ИМПРЕССИОНИЗМ» КАК МЕТОД
ФОТОГРАФИИ ПСИХОЛОГИИ ОКРУЖАЮЩЕЙ ЖИЗНИ**

**“DOCUMENTARY IMPRESSIONISM” AS A METHOD OF
PHOTOGRAPHY OF LIFE PSYCHOLOGY**

I. Откуда что взялось

Я, Дашевский Михаил Аронович, родился в 1935 г. в Москве. Через полтора года, в 1937 г., отца арестовали. Остались вдвоём с матерью. Потом была война, эвакуация, возвращение в Москву, школа с золотой медалью. Отец в лагере выжил, но в 1953 г. в ссылке умер, не дождавшись реабилитации. Тут я и получил первый щелчок по носу, хотя и легкий. Это все связано с биографией. Время было раннее послесталинское, 1953 г. В марте умер Сталин, я даже ухитрился повидать вождя в гробу, прорвавшись в эту смертную ночь в Дом Союзов. В июле расстреляли Берия. Тем не менее, евреям по-прежнему нельзя было поступать в МГУ, МАИ, МВТУ и т.п. А если у вас еще и отец в ссылке, то вообще «вас прямо там и ждали». И я собрался поступать на оптико-механический факультет в МИИГАиК — есть такой институт геодезии и картографии. После собеседования, на заседании, где сидели все деканы и ректор, мне сказали: «Михаил Аронович, идите на любой другой факультет. Почему вы подали документы на оптико-механический? Мы-то будем вас учить, но вас же ни на один военный завод даже на практику не пустят. Вы что тут написали в анкете?! “Отец — репрессирован, но несправедливо” — ну, это что такое? Выберите другой факультет». Я действительно так

и написал в анкете. И я был благодарен им за этот разговор, потому что все было по-честному. Я сказал, ну ладно, запишите меня на аэрофотогеодезию (я потом узнал, что она ещё секретнее — карты!). У меня был первый разряд по стрельбе, и мой соратник по команде ДОСААФ сказал: «Миша — нет вопросов! Нам стрелки нужны в команду!». Так что мои пятерки — все это была полная фигня. Стрелял я хорошо и меня бы взяли на аэрофотогеодезию. Пришел домой, рассказал тетюшкам, сестрам отца, а они и говорят: «Миша! Ты с ума сошел! На самолете... Они же разбиваются! Ни в коем случае. Беги в МИСИ, ты же раньше хотел туда идти!». Меня приняли в МИСИ на гидротехнической факультет. После окончания я, как отличник, добыл себе распределение на Сталинградскую ГЭС, потом перебрался на Братскую ГЭС, где собралась вся наша туристская компания. В Братске работал мисиец, Паша Комаров, который тоже фотографировал. Он мне показал свой снимок: береза, снятая от комля прямо и вверх. Красота обалденная совершенно! Потом я у Родченко еще такой снимок увидел. Ну откуда Паше было знать про Родченко, тогда альбомов не было. И как-то это меня дернуло. А потом, зимой 1960 г., его там убил какой-то встречный бандит. В июле я уехал в отпуск, в Москву. И затем совсем вернулся в Москву. Вышло это совершенно случайно. На стройке мне обещали перевод из инженера ГРП в прорабы, а это была для меня тогда мечта жизни. Я счастливый приехал в Москву, в отпуск. И вдруг звонок. Звонит руководитель лаборатории динамики ЦНИИПС, наш бывший лектор, профессор Корнев Борис Григорьевич: «Михаил Аронович, вы в Москве?». Я: «Да, вот тут залетел». Он: «Знаете что, а у меня для вас есть место младшего научного сотрудника». А это вообще нечто! К НИИ евреев на тушечный выстрел не подпустили. Об этом даже и не мечтаешь. Так я стал научным сотрудником. А потом, как водится, защитил кандидатскую в 68-м, а докторскую в 91-м. И тоже колесил по стране, только в командировках и турпоходах, перебирал капусту на овощных базах. Наконец, «обрёл веру» — женился на Вере Дружининой, в результате чего возникли две дочки. После того, как Коммунизм не состоялся, «дышать стало легче» и можно было почувствовать себя свободным человеком, особенно в фотографии. Сегодня я — фотолобитель и доктор технических наук, занимаюсь виброзащитой зданий. Так и сложились жизнь и мировоззрение, помесь фронды и техники, что для художественной фотографии «про людей» — вещь не последняя.

Фотографировать я начал классе в седьмом, в школе. Мне купили фотоаппарат «Комсомолец». Снимал всякую «фигню», пленки проявлял в бачках. Потом купил себе аппарат ФЭД-2 и снимал сокаурников, производственные снимки, никакой психологии. А потом, уже в НИИ, я начал снимать какие-то вменяемые сюжеты, и когда я защитился, наш сотрудник Коля Щербак говорит: «Дашевский, пойдем в фотоклуб “Новатор”». Такой шикарный фотоклуб есть. Я в него хожу — тебе понравится». Я туда пришел, и у меня прямо слюнки потекли. Сидят мастера, многие — моего возраста, рассуждают об искусстве фотографии, все так интеллигентно. И все, вот я и «приплыл!» Так в 1969 г. началась моя фотографическая биография в московском фотоклубе «Новатор». Там и сложилось ощущение фотографии как одного из видов искусства — под впечатлением дискуссий, непринуждённо направляемых руководителями клуба Александром Владимировичем Хлебниковым и Георгием Николаевичем Соцальским, профессиональными фотографами и интеллигентами «дореволюционной выпечки». Они нас обстреливали в непритязательной манере, как два папы Карло: врать нельзя, надо снимать честно, надо стремиться к композиционному совершенству, надо любить изобразительное искусство и чаще ходить по музеям. Это были уцелевшие оголтелые беспартийные старики. Хотя прошли войну и много чего повидали. Они снимали на сельскохозяйственной выставке, снимали флаконы духов для рекламы и всякое такое: хлеб, бутылку молока со стаканом, разные вещи. Доводили снимки до иллюзорного совершенства. Но по жизни — не прогнулись, не заменили честную фотографию удобливой пропагандой. К ним в клуб и пришли мы — технари, не имеющие никакого гуманитарного образования, что, с одной стороны, конечно, плохо. А с другой — и слава Богу, потому что нас не закормили марксизмом-ленинизмом до такой степени, что все вызывало бы отвращение. И мы учились у наших учителей честной жизни в фотографии. Там были фотографы — потрясающие печатники — Павел Ивченко, Алексей Васильев. У Васильева качество печати было фантастическим! Он вообще печатал карточки в размере только 50 х 60 см. (Как и сейчас, впрочем, печатает. МД. 2016). Однако, у меня фотографии получались всё какие-то неоптимистические — не для публикации. За время до 1985 г. в печати была опубликована всего одна моя фотография — «Дочь рыбака» — в журнале «Советское фото», в статье о клубной выставке «Новатора» 1972 г. Но вот, в какой-то мой день рождения, мне подарили иностранный фотоальбом, составленный немцем Карлом Павком, типа альбома «Род Человеческий» американца Стейхена. Но Павек — немец, у него все жестко, другое, чем у Стейхена, восприятие мира. В альбоме я нахожу потрясающий снимок и имя фотографа, о котором я, конечно же, тогда и слухом ничего не слышал — Уильям Кляйн. Он снимал в СССР, как потом оказалось, этот снимок — на профсъобрании в АН СССР. На снимке изображен стол, накрытый плюшевой бархатной скатертью, за столом сидит президиум профсоюзного собрания. Розги, конечно... Рядом сбоку сидит тетка, похожая на Надежду Константиновну Крупскую, и записывает — ведёт важный протокол. Стоит трибуна, а за ней мужик. Рот у него разинут — он произносит что-то в микрофон. За всем этим висит выдавший виды, неоднократно бывший в употреблении бугристый портрет Владимира Ильича Ленина с боковым освещением. Я посмотрел на этот снимок и подумал: «Боже, какой я все же урод! Я это вижу на работе 2-3 раза в год, почему какой-то Кляйн приехал в Москву и сразу это снял, а я куда смотрел? Почему я-то этого не снимаю?». И потом попались мне ещё две его фотографии: одна — какая-то толкотня, а там тетка с жутким взглядом, какой-то парень в серой кепке (1961), другая — зал ожидания на Киевском вокзале, какой-то мужик с двумя шляпами на голове, старуха с пустым взглядом, ещё смазанная фигура (1959). Как Кляйн увидел это? Он же никакой не антисоветчик, не со специальной целью снимал, просто среагировал изобразительной формой на такие контрасты людей! Вот эти люди — он просто их «вспорол» и показал их суть. Потрясающе! Это был для меня очень сильный удар по мозгам. Даже великий Брессон меня так не поражал, а про его фотографии, сделанные в СССР, кроме 3-4-х, вообще не охота вспоминать. И я продолжал снимать, но «в стол» — всё было «непечатным».

В 1994 г. стараниями «новатора» Михаила Голосовского у меня в г. Красногорске состоялась моя первая выставка в России — «Затонувшее время». О ней статьёй «Ничего не подслащивая» в журнале «Фотография» отозвался настоящий «большой» писатель Александр Борщаговский. С тех пор я и плыву в фотографии под этим флагом — «ничего не подслащивая», в фарватере этой его статьи.

В 1980 г., начитавшись Выготского (только что, после десятилетий молчания, была переиздана его «Психология искусства»), я, как всякий шустрый «технар», учившийся в вечернем «Университете фотожурналистики» — в «домжуре», тут же, в качестве курсовой, накропал ну оч-ч-чень смелый «трактат» «Фотография как искусство» и отнёс его в журнал «Советское Фото». Не больше и не меньше! Там редактор отдела фотолюбителей Фомин к «новаторским» благоволил. Ну, мы с ним, естественно, кое-что «резкое» убрали, Фрейда и «ихний» строй ритуально «пнули», и статья пошла на редколлегую. Там её, болезную, и «зарубил» насмерть некто Гр. Оганов, инструктор ЦК, а по совместительству «искусствовед в штатском», главный редактор «Комсомолки» и карикатурист — в придачу. Формулировочка отказа была — Фомина мне тайком показал — заглядење: «отклонить за проповедь разврата, сексуальной распущенности и насилия». Это они мне за «катарсис» врезали. Всего-навсего. Зря мы Фрейда в статье ругнули. Уж про Оганова он был бы точно прав! Было это всё «во время ОНО», но в 2002 г. я статью все-таки опубликовал в «Сибирском фото» и сейчас с удовольствием использую её часть в этой работе.

II. Фотография как один из видов искусства

Проблема четкого определения места фотографии среди искусств давно волнует как представителей эстетической мысли, так и фотокритиков, пишущих и о проблемах фотоискусства, и о нас, грешных его поклонниках — фотографах. Как говорится, «мы, вообще, кто? — вот в чём вопрос». Между тем, признаки, выделяющие любое произведение искусства из многочисленных результатов человеческой деятельности, существуют. И очень важно отметить, что основополагающий вклад в их разработку внёс ещё в 30-е гг. выдающийся советский психолог Лев Семенович Выготский. Выдвинув теорию искусства как катарсиса, он преодолел односторонность подходов к искусству либо как к особому способу познания действительности, либо как к сумме приёмов, либо как к выходу наружу бессознательного в человеке, объединив все положительные черты упомянутых теорий вокруг главной идеи — возникновения катарсиса — как сути эстетической реакции при создании или под воздействием произведения искусства.

Основой эстетической реакции, согласно Выготскому, является столкновение подсознательных эмоций, вызываемых содержанием произведения искусства, (а для создателя — вызываемых действительностью) с эмоциями, вызываемыми формой, в которую облекается это содержание. В этом столкновении происходит разряд нервной энергии и просветление (или, по-гречески, катарсис). То есть, образование у человека новой *установки*, своего рода «отсроченная реакция», и есть результат катарсиса — эмоциональной, нервной разрядки и последующего просветления. Так и возникает у создателя не дешевая поделка, а произведение искусства, так формируется устойчивая *установка* на будущее поведение у создателя или зрителя.

Фотография как способ визуальной фиксации явлений окружающего мира на светочувствительной поверхности с помощью света так разнообразна по своим функциям, что вопрос «Искусство ли фотография?» — ставить некорректно. «Когда фотография становится искусством?» — вот такая постановка вопроса представляется мне более уместной. Как же создаётся снимок — объект нашего рассмотрения? Создание снимка распадается, вообще говоря, на три части. Первая — собственно съёмка, фиксация некоторого мгновения жизни, вторая — работа в лаборатории, где первичный результат может быть осмыслен, отобран и, до известной степени, изменён. И есть ещё третья часть — восприятие снимка создателем или зрителем, то есть закреплённый психологический результат. Следовательно, и в фотографии — как произведении искусства — эти три части эстетической реакции тоже должны развиваться по законам создания произведения искусства, *то есть в борьбе содержания, вызывающего бессознательный поток чувств, и формы, преобразующей эти чувства силой осознанных приёмов*. В этой схватке возникает катарсис (очищение), рождается снимок как произведение искусства, и в обществе формируется *установка*.

В этом смысле очевидно коренное отличие документального фотографического снимка от произведения фотоискусства. Если действительность эстетически переработана, чувственные впечатления переплавлены в образ, катарсис состоялся — тогда эту фотографию можно считать произведением искусства. Если имеет место простая фиксация действительности, перед нами документ типа «так было». И здесь необходимо со всей чёткостью разграничить феномен воздействия произведения искусства и волнение, которое мы испытываем, разглядывая даже бесхитростные старые либо исторические фотографии.

Таким образом, подход к оценке фотографии как произведения искусства ничем не отличается от тех выдвинутых Выготским общих положений, которые применяются при оценке живописи, музыки и т. п. *Фотоискусство также представляет собой чувственное освоение мира, зафиксированное в специфической форме, и эта фиксация совершается в противоборстве формы и содержания, через катарсис, вызывая в результате психическую разрядку, просветление и установку — отсроченную реакцию, сильнейший эмоциональный импульс на будущее*. Этим фотоискусство выделяется из миллионов информационных либо развлекательных фотографий, которые ежедневно и создаются, и обрушиваются на головы людей средствами информации.

В заключение мне хотелось бы отметить, что о проблемах фотографии как одного из видов мира искусств часто пишут специалисты, никогда не фотографировавшие, занимающиеся другими видами искусств, в основном кино. Для них фотография — это «неподвижные картины», первичное сырьё, исходный материал для создания кино, рекламы, театральных декораций и т.п. Специфика фотографии в этих рассуждениях исчезает, фотография рассматривается как начальный этап, введение к более «серьёзному» и «глубокому» искусству — например, кино. Поэтому она и преподаётся во ВГИКе всего один год на первом курсе — как визуальный ликбез. Между тем, на мой взгляд, дело обстоит во многом наоборот. «Остановленное» такой фотографией непридуманное мгновение жизни действует на зрителя в течение долгого времени, практически неограниченно долго, именно как отсроченная реакция. К фотографии можно всегда вернуться, вновь пережить изображённое на ней. А кино, даже документальное, — явление мгновенное, кадры сменяют друг друга, задержаться на каком-либо из них нет никакой возможности. Представьте себе, что для получения удовольствия, например, от описания встречи Наташи Ростовской с Андреем Болконским, вам пришлось бы обязательно перечитывать с начала и до конца «Войну и мир»! Вот что такое кино по сравнению с фотографией... Не говоря уже о многочисленных практиках, использующих фотографию как подручный материал, сырьё для перформансов, инсталляций, видеоарта и прочего «contemporary art».

III. Что такое «жанр» в искусстве фотографии

Как вы уже поняли, я — не профессионал и, тем более, не искусствовед. Поэтому мои соображения — не более, чем «лепет дилетанта», чем оформленные словом фотографические импульсы, побуждающие меня делать фотографии, которые, я надеюсь, кому-то кажутся интересными.

На мой взгляд, *жанр* в широком смысле слова — это всё, что связано с жизнью людей вне официальных обстоятельств, то есть в быту жизни. Если снимается, допустим, жизнь животных (львы, олени, собаки, кошки, зоопарк и пр.), то это — тоже жанр, но в той степени, в какой мы ощущаем эти снимки как некое подобие жизни людей — по ситуации, по отношению друг к другу. Стая птиц — не жанр, оплодотворение муравьёв — тоже, а печальные глаза собаки — конечно, жанр. И городской пейзаж без психологической составляющей — тоже не жанр, поскольку в нём нет индивидуальной психологической окраски события — не с точки зрения автора, а с точки зрения участников пейзажа. И официальная съёмка спорта, или митинга, или спектакля — конечно, не жанр, поскольку это — не бытовые, случайные, а заранее predetermined события. А вот если в этих же рамках происходит событие, которое не predetermined своей логикой, тогда это может быть чистый жанр, например, закулисные сценки, спортсмены *после* собственно соревнования и т.п. Естественно, постановочные «остановленные мгновения», такие как «Комбат» Альперта или «Поцелуй» Дуано, по сути дела, не являются искусством, а, скорее, фальшивками или пропагандой, щедро штампуемыми фотографами всего мира — и раньше, и теперь. Конечно, этот «фотодопинг» визуального энтузиазма не относится к предмету моего рассмотрения.

После такого выделения жанровой фотографии мне хочется уже из неё выделить тот тип снимков, который мне особенно близок в *жанре*. Для себя я определил этот тип не как снимки события, «экин», а как снимки уловленного внутреннего состояния людей или окружающего их мира. На мой взгляд, событие типа «экин», например, группа известных людей на трибуне, не может долго оставаться со зрителем. А вот если в этой группе есть какой-то жест, особый взгляд и т.п., тогда какая-то сила заставляет повесить фотокарточку на стену и жить с ней «долго и счастливо» — вот это состояние жизни и есть предмет жанра в моём понимании. Это не особый психологический жанр, в снимке этой конкретной психологии может и не быть, но тогда она будет в авторе или зрителе. Короче, в снимке должна быть изобразительная оценка психологической реакции. Такой снимок я отношу к понятию жанр, близкому лично мне, потому что именно непридуманное, а не сконструированное по заданию психологическое воздействие делает для меня момент, зафиксированный на снимке, знаменитым брессоновским «решающим мгновением».

Какой урок можно было бы извлечь из этих пространственных рассуждений? *Нужно носить в себе не тему, а настрой*. Тогда «картинки» появятся сами, без всякого сценария и литературы. *Эта литература должна быть не в тексте, а в сердце. И ещё: нужно не только читать хорошие книги, но и смотреть — по сторонам, на природу, на людей, которые попроще, без тусовки и «понтов», смотреть картины на выставках, желательно не модернистских (там, где «вытендрёж», ничего не увидеть, простите меня, господа АДЕПТЫ).* И так пойдёт, само почти что собой. Чтобы фото можно было повесить на стену и каждое утро заряжаться от этой картинке. *Не больше. Но и не меньше.* Естественно, фото такого мгновения не может быть повторено буквально ни автором, ни, тем более, другим фотографом — всегда будут торчать «уши плагиата».

Назвал я это направление в фотографии «документальным импрессионизмом», потому что «impression» — это, по-русски, впечатление. А я — типичный «впечатленец» — если мне неинтересно, меня не «кольнуло», я и не снимаю. То есть я снимаю всё, но потом, когда отбираю, выясняется, что если не «кольнуло», то и не получилось. Например, не умею снимать натюрморт так, чтобы «кольнуло». Остаётся только завидовать «белой завистью» тем, у кого получается.

IV. Искусство фотографии с точки зрения хронотопа

«Хронотоп — закономерная связь пространственно-временных координат. С точки зрения хронотопа, существуют уже не отвлечённые точки, но живые и неизгладимые из бытия события».

А. А. Ухтомский

«Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причём в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен.

...Освоение реального исторического хронотопа в литературе протекло осложненно и прерывно: осваивали некоторые определённые стороны хронотопа, доступные в данных исторических условиях, вырабатывались только определённые формы художественного отражения реального хронотопа...»

Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе*

Замените слово «литература» на слова «документальный импрессионизм в фотографии» — и вы получите фотографию в данное историческое время в данном месте, то есть хронотоп.

V. Фотограф в эпоху «цифры» и гаджетов

Для фотографа желание сделать фотографию, которую не сделает кто-то еще, — затея непростая, особенно при современном развитии техники фотографии — выпуске современных фотоаппаратов, айфонов, смартфонов и прочих гаджетов, поступающих в широкую продажу.

Для значимой фотографии спасение только в неповторимом взгляде фотографа на происходящее и воплощении этого взгляда в совершенной композиции, которая тоже неповторима. Все это нужно выполнить в одно мгновение — и неповторимый взгляд и совершенную композицию, иначе мгновение уйдёт и останется только постановка, которую может так или иначе повторить другой фотограф. Введенное выше понятие «документальный импрессионизм» соединяет эти два требования: импрессионизм («впечатленство») предполагает глубоко личные впечатления от происходящего, а документальность — не постановочную, а неподдельную компо-

зицию снимка, мгновенно возникшую при съёмке. Если отсутствует режиссерское вмешательство фотографа в происходящие события, задача создания честного снимка может быть выполнена. Конечно, если объект съёмки не «потревожен», нельзя ограничиваться одним снимком, наоборот, при сохранении идеи количество вариантов должно быть максимально возможным. Но если вас заметили, съёмку нужно прекращать — уши «постановки» обязательно вылезут, а это уже не документальная фотография. Всё сказанное, конечно, схема — для выражения основной мысли о неповторимости настоящей, непостановочной фотографии. Как говорится, «возможны варианты». Например, вы снимаете улицу с людьми в дождь или снег. Можно сделать очень много снимков, так как люди на вас внимания не обращают, а дождь или снег идут и идут. Теперь главное — это отбор, что опять-таки именно ваша задача, а не кого-то ещё.

VI. Мой метод съёмки непостановочной («уличной») фотографии

Моя фотография непостановочная, она вся снята на улицах или в помещениях, но это не репортаж, ни в коем случае. То есть я не фиксировал свое внимание на каком-то серийном, разносмысловом событии, например, типа демонстрации. Мне нравится художественная фотография, потому что весь тот арсенал, который влили в меня в «Новаторе» — фигуры, цвет, свет, композиция, все эти фотографические штучки, они прилагаются к той действительности, которая возбуждает меня художественно. Я все это переживаю, сочувствую, а снимать эти последовательные сюжеты я все равно снимаю как «отдельную картинку». Но в результате из этого получается что-то цельное. Вышло два альбома: «1962–1992» — это «Затонувшее время» и «1962–2002» — это «Обыденное». Фактически второй альбом — это девяностые годы в Москве. А в первом альбоме еще отражается время существования Советского Союза, время командировок, поездок, и поэтому это такой взгляд на страну СССР. И есть ещё третий альбом, «Московский Палимпсест», color/bw, и его предшественник, как я бы теперь сказал, «нулевой альбом» — «Глазами старого дома», такой «мини-палимпсест», выпущенный раньше, в 2000 г., снимки из которого вошли в большой «Палимпсест». Вульгарно выражаясь, это «накладушки» — двойная съёмка на негатив или слайд. В отобранную коллекцию вошли и черно-белые, и цветные снимки. Так возникла выставка «Родное Ретро. Фотографическая Сага» — набор избранных фотографий из трёх альбомов.

Фотографии, взятые из «Затонувшего времени», они «новаторской» привычки и закваски. В результате, все-таки, ищется не состояние, а какой-то главный предмет, лицо, ситуация. А фотографии, взятые из альбома «Обыденное», и особенно «накладушки» из «Палимпсеста» — вставки из третьего альбома, это теперь самое интересное для меня. Это стремление передать какую-то психологию жизни, психологию среды. Там событий никаких нет, но вокруг — всякие вкусные детали. Раньше, komponюя первый альбом, я «отрубал лишнее», упорно кадрировал. А потом мне приятель сказал: «Ты с ума сошел? Смотри какие ты вещи отбрасываешь!». Теперь я посмотрел — действительно, с ума сошел. И тогда я начал из своих снимков компоновать второй альбом... Ну, там есть тоже, конечно, крупные планы. Второй альбом «по-московски» больше растекается по жизни. Сам я человек Солянки, я там родился, поэтому там присутствует этот мотив малой Родины. Есть ещё такая вещь — двойная жизнь, когда в одном снимке сталкиваются две жизни, когда одна на другую влияет, и, как впечатление от этого столкновения, получается что-то третье. Например, за стеклом, скажем, «Стегляшки» («Стегляшка» — кафе у Яузских ворот) идет какая-то жизнь: сидят люди, они пришли с работы, выставили свои портфели, едят сосиски, где-то ходят официанты... А в стекле окна отражается другая жизнь: Яузские ворота, усадьба с колоннами, церковь. Вот я от таких накладок испытываю просто полное мление. Но таких отражений мало, а жизнь крутом — весьма разнообразна. И тут мне привалило счастье. Однажды мой друг Борис Гусев привел меня в совершенно изумительный по красоте дворик в Кисельном тушике, рядом с редакцией журнала «Театральная жизнь». Протиснулись мы в щель между двух обглоданных жизнью кирпичных стен и попали в замкнутый дворик, где есть мансарда, крыльцо с лестницей, живут люди. Я в этот дворик ходил потом и зимой, и летом, и снимал, пока меня не осенило. Я стал снимать дворик на всю плёнку, потом заряжал эту же самую, уже отснятую плёнку, совмещал риски на плёнке и на столике камеры и снимал различные жизненные эпизоды. Получалось, что плёнка была как бы «загрунтована» этим двориком. Смотришь, как Жизнь лезет через этот дворик, и это такое наслаждение! Но из плёнки, к сожалению, выходит всего три-четыре кадра, остальное — в брак. Надо же, чтобы снимок сложился! Чтобы это вызывало какие-то ассоциации, но не грубые, не примитивные.

Ну вот, это все — фотографическая сага «Родное Ретро» — и есть уличная, то есть непостановочная фотография. Самая настоящая. Ничего тут, выходящего за эти рамки, нет, кроме двух снимков: одного снимка с красивой тенью на полу от двери и посаженной для композиции моей дочкой, а другого — живописной картины заваленной посудой кухни в коммуналке и тоже с девушкой, посаженной для композиции на подоконник.

А дальше уже мир наполняет эту сугубо личную, внутреннюю установку автора событиями, от которых я вздрагиваю и сразу нажимаю на кнопку. Когда ты выходишь на съёмку, то потом оказывается, что снятое на первые полплёнки — сплошное фуффло, эта половина плёнки уходит впустую. И вдруг, когда осталось несколько кадров, сюжеты начинают выскакивать из-за угла, а ты в ужасе — плёнка кончается! Или даже ты взял три плёнки, а на две с половиной уже отснял неизвестно что. Осталось полплёнки, и тут все кадры и «поперли»!

Вот примерно так. Это действительно так происходит. Я снимал людей, которые были такие же, как я, и я к ним очень позитивно относился. Но вокруг них было столько «позитивного», что лучше бы — поменьше. Эти люди — это «мои» люди: человек в каких-то там Чебоксарах стоит и продает валенки, а крутом пустые прилавки, на которых три яйца и больше ничего — вот это уже антураж. Вот так и создается конфликт (неправильное слово), между формой и содержанием, между реакцией и «картинкой». Но, зато, вы добиваетесь гармоничного, красивого снимка трагического явления. Тогда эта эмоциональность очень сильно действует на зрителя. Одно дело, если вы просто снимаете безобразное, другое, если это художественно снято, потому что раз это вас тронуло, это «заденет» и зрителя, и потом это останется в человеке как установка...

В отличие от профессионала, если любителя послать на задание, на профессиональную съёмку, он не готов, он человек эмоциональный, а кроме эмоций надо не только снять то, что кому-то в голову придет, а просто профессионально снять вот такие-то события, но это не всегда получается. Бывает еще действительно четкая установка редактора, но это отдельно, это мы не рассматриваем. Конечно, редактор, если он есть, даже очень «хороший», все равно диктует свою политику. Воздействует. Причем не сразу. Вот у нас в клубе тогда были совершенно потрясающие ребята. Они ушли в прессу, причем не просто в газету, а на «длинный поводок», в журнал,

например. Тебя не то что там «сегодня в газете, завтра в куплете», а у тебя неделя-полторы, чтобы снимать какой-то сюжет. И в целом, есть ещё политика журнала. Редактор считает, что хорошие снимки должны быть цветные... И фотограф старается, снимает прекрасно — свет, цвет — все чудесно, но неинтересно, за сердце «не скребет». Видимо, при работе по заданию какие-то точки роста отмирают, и на этом кончается «трепетный фотограф».

Другой пример — великий, независимый, профессиональный фотограф Владимир Семин. Мне рассказывали, что он получал свои 70 рублей в месяц, привозил из командировок по 40 роликов, и ни одна фотография не шла в печать. А он продолжал снимать по 40 роликов, которые не идут в печать. А платят-то только за те, что идут в печать! Он великий человек, не потерял ни крупиночки своего «семиного» мастерства! Когда цензура сохла, все увидели его фото. Но — сколько лет нужно было терпеть и не прогибаться — без всякой надежды! Быть профессионалом и не прогнуться — это когда тебя «прибили гвоздями», и надо всю жизнь прожить на гвоздях. А у любителя, вроде меня, была другая возможность. Я деньги зарабатывал на любимой работе, а тратил их на любимую фотографию. И надо мною никто был не властен. К сожалению, мой случай — нетипичный.

У «успешных» профессионалов — другая напасть: как хирург не может жалеть каждого пациента, так и корреспондент не всегда может «залезть в душу», у него есть задание редакции, еще тысяча разных проблем, у него голова совсем другим занята. Есть такое выражение, не я его придумал, но я его очень люблю: «фотокорреспондент уезжает на сафари». А мы-то снимаем не «сафари». Это и отличает любителя от корреспондента. Так, если ты едешь в командировку под впечатлением от последней повести Солженицына, ты приезжаешь в деревню и начинаешь снимать, находясь под этим впечатлением. Не бегаешь по домам, спрашивая, «где тут у вас Матренин двор?», «есть похожее где-нибудь?» и т. п. А просто у тебя в душе уже забит «Матренин двор», и поэтому ты вздрагиваешь в нужный момент, и у тебя получается. Вздрагиваешь в нужный момент — в этом всё и дело. В заключение — о любимых снимках. Снимок, который мне ну очень нравится — «Ночное кафе», если вы знаете. Было так. Я подхожу к дому друзей вечером, вижу — запотевшее стекло кафе, люди... Что бы сделал сегодня Михаил Аронович Дашевский, будучи без фотоаппарата? Он бы подумал: «Черт! Какой вид! Ах! Какой вид!» и пошёл бы дальше, куда шел. А что он делает, когда ему, скажем, двадцать семь лет? Он тут же бежит назад, садится в автобус № 24 и едет на свою Солянку. Вытаскивает фотоаппарат, заряжает его пленкой NP27 на 400 единиц, берет деревянный штатив, который весь «ходуном ходит», едет обратно, устанавливает этот штатив напротив кафе и снимает, снимает, снимает! Пленка заедает и конечно рвется. Но снял! Потом проявил этот разодранный кусок, последний кадр. Остальные хуже все были. Вот этот — последний кадр. Следующие уже равные. Вот и все! Это же каким надо быть сумасшедшим: забыл про все, у меня глаза горели, помчался, примчался. А потом получается, что это снимок — самый любимый.

А ещё нужна удача. Удача — это, например, ты едешь мимо Арбатской площади, и стоит памятник Гоголю, а у него на голове мешок. Памятник на реставрации, мешок от голубей. И вот весь вечер думаешь: «Хоть бы не сняли мешок». На следующий день к одиннадцати часам, когда уже светло, спешешь на Арбатскую площадь. Снимаешь этого Гоголя с мешком и с табличкой внизу «Гоголю от советского правительства». Счастье! Фотография называется «Утро советской сатиры». Случайность? Случайность! Но ты же готов к этой случайности. Гоголь с мешком на голове — у тебя сразу же появилась ассоциация. Ты же не думаешь: «Как бы это снять бы про этот режим бы... Мешок что ли Гоголю на голову одеть?». Такого не бывает, специально жизнь не придумаешь.

Вот еще, что надо и чего у меня нет. И что было у «новаторского» фотографа Анатолия Ерина. Ерин, вообще-то, был очень сложный человек, жесткий такой. Но зато Ерин был абсолютно дотошный человек. Если он интересовался в данный момент светофильтрами, то до дна. Если объективами — то до дна. И всем рассказывал об этом, чтобы смогли применить. Надо быть дотошными! А я нет. У меня много кадров пропало из-за недостатка такого дотошного настроения. А вот у Толи Ерина, например, это было, у Владимира Семёна — это есть.

Конечно, хорошо, когда оптика и аппарат — «соответствующие». Но это не абсолютное условие. Вот снимок — Татьяна на кухне. Там была тесная кухня в коммуналке, загроможденная всякой посудой, да ещё и с раковиной, мьльницей, плёнкой на верёвке и т.п. Я обомлел, но без человека это не снимок. Я позвал дочку моей бывшей сокурсницы, в их коммуналке это всё и было, усадил на подоконник. Это — вторая постановка в альбомах — «во имя...». Я снимал это «Миром-10», «Зенитом», прислонившись к косяку. Выдержка, по-моему, полсекунды. Что потом выяснилось? Я снимал на пленку с чувствительностью 400, по крайней мере, и зернистостью — как у плёнки 32. Это пленка «Тип 17», для «фотопулемёта», которую воровали в определенных местах, бобины большие разрезали на маленькие, делились с друзьями, а проявляли разбавленным проявителем. Зерна практически нет. Потом мы еще печатали точкой. Точечный источник — это лампочка для спектрофотометра. Там диаметр светящегося тела 4 мм. И все вылезает резко, все пылинки. Тогда вы начинаете ретушь в «спортивном исполнении». То есть не просто замазываете какие-то белые пятнышки, а вы просто берете увеличительное стекло и начинаете на спор с самим собой выуживать белые точки (компьютера с «фотошопом» тогда и в помине не было, всё «ручками», кисточкой...). И после этого стекло становится стеклянным, железо — железным, дерево становится деревяшкой, и все вещи начинают жить своей жизнью. Вот это такой путь — «Мир-10», «Зенит», «Тип-17» и все остальное. Однако, это всё — техника. Главное — совсем другое. Чтобы не «сафари». Чтобы сочувствие было к такому же, как ты. Надо читать книжки и смотреть по сторонам. И вообще, как бы сказать, не быть «жлобом». «Жлоб» не может снять «от чистого сердца», потому что оно у него, по его сути, — нечистое. Он не «отдаёт», он всегда «тянет одеяло на себя». Вот у Бориса Слуцкого есть такое стихотворение, в нем всё и сказано:

Надо думать, а не улыбаться.
Надо книжки трудные читать.
Надо проверять — и ушибаться,
Мнения не слишком почитать.
Мелкие пожизненные хлопоты
По добыче славы и денег
К жизненному опыту
Не принадлежат.



Ночное кафе. 1962



В Арбатском переулке. 1960-е



Третьим будешь? 1964



С работы. 1969



Стирка (Тбилиси). 1968



Прыгалка (Ярославль). 1969



Дочь рыбака (Кенозеро). 1970



Тридцать лет спустя. 22.07.1971



Ателье на Кузнецком. 1972



Ленинградская Венера. 1970-е



Тени жизни (Вильнюс, Литва). 1979



Люди в дождь. Таганская площадь. 1990-е



Пиво со снегом. 1992



Москвичка. 2002



Последняя на Керженце. 1980