

XX век. Свидетели эпохи



Леонид Лазарев. Фото С. Заволокина
2018

Леонид Николаевич Лазарев

МОСКВА. ЛИЦА. ФАКТЫ.
Свидетели эпохи



Издательство АСТ
Москва

УДК 821.161.1-94
ББК 84(2Рос=Рус)6-44
Л17

Все права защищены.

Любое использование материалов данной книги, полностью или частично, без разрешения правообладателя запрещается

Лазарев, Леонид Николаевич.
Л17 Москва. Лица. Факты. Свидетели эпохи. — Москва : Издательство АСТ, 2022. — 192 с. — (XX век. Свидетели эпохи).

ISBN 978-5-17-119167-2

За плечами автора этой книги — известного фотохудожника Леонида Николаевича Лазарева — шестьдесят лет жизни в фотожурналистике и фотоискусстве. Время позволило мастеру фотографии взять в руки перо, чтобы уже в рукописи словом выразить схваченное светом.

Короткие эссе, очерки, новеллы легки для чтения и восприятия. В них есть интрига, юмор и самоирония, а порой трагизм и даже мистика. Между тем это занятие нельзя назвать просто развлечением. Манера письма оставляет место для тайны, предлагая вдумчивому читателю войти в пространство возможного для собственного поиска ответа на вопросы, вольно или невольно поставленные автором. Повествование охватывает более чем полувековой период жизни Леонида Николаевича — в нем улавливаются и эмоции детства мастера, и его современный взгляд на жизнь. События, описываемые на страницах книги, и впечатления художника неразрывно связаны с историческим контекстом. Просматривается принадлежность автора к поколению шестидесятников. Война, репрессии, трудное послевоенное время не озлобили юношу: даже в эти суровые годы он испытывал мгновения истинного счастья.

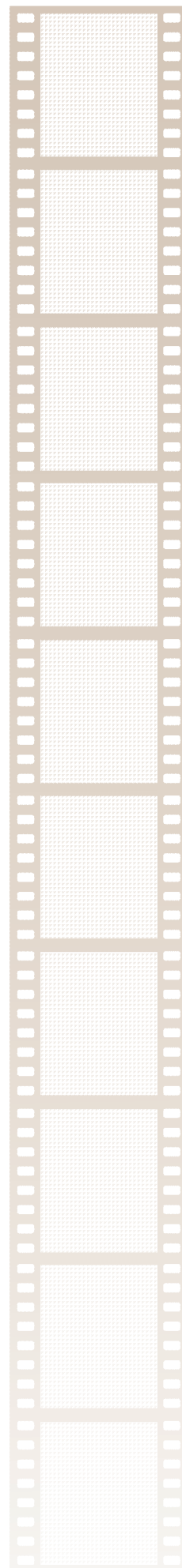
УДК 821.161.1-94
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

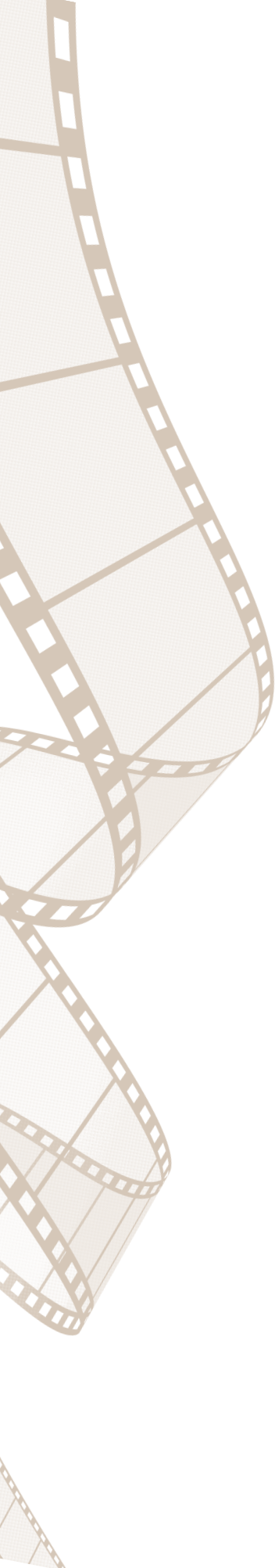
ISBN 978-5-17-119167-2

© Л.Н. Лазарев
© Оформление. ООО «Издательство АСТ»,
2019

Содержание

«Судьбоносное мгновение»7	Виноград79
Светопись в рукописи40	Рома.82
Костюм.49	Магия слов.85
На плоту51	Мост на ту сторону87
Глаза Одессы.54	В колхозе.91
По рельсам57	Поэт.95
Пожирающее пламя61	Любимец97
Маршак63	Девушка.101
Мультипликатор69	Ильинский105
Танец.71	Андрей Вознесенский107
Тень Веры Холодной75	Авария.110



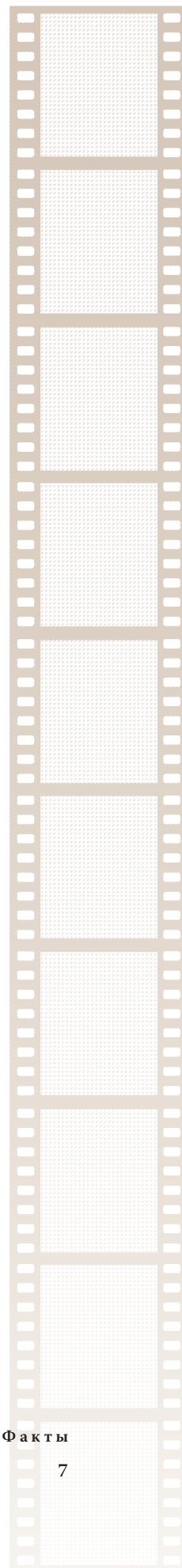


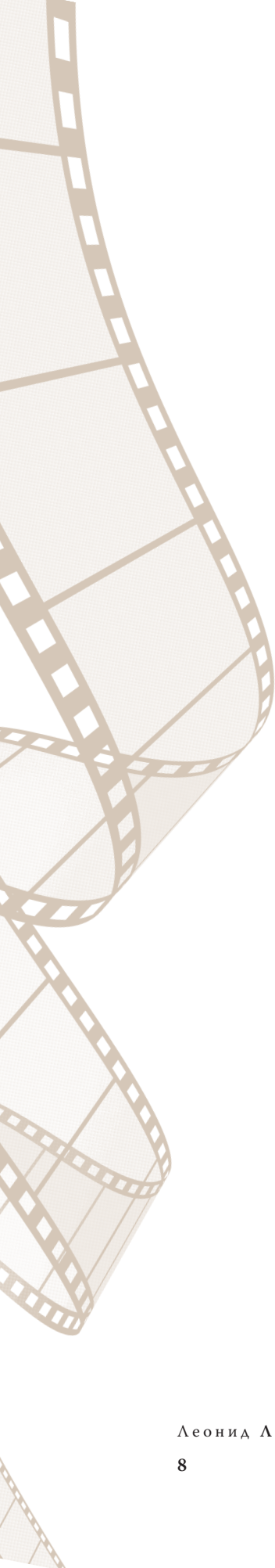
Вира и майна	113	Репетиция	153
Любительница абсента	117	Земляной пол	157
Черный хлеб	120	Молочница с бидоном	159
Помойка	123	Первая командировка	163
Спуск плугом	125	Ученичество	167
Новенькое удостоверение	129	Тиф от Ричарда III	169
Кодак-мастер	133	Золушка	173
Мэри	135	Юбилей	177
Прима Большого	139	«Мерседес»	179
Игнатович	141	Цирк на стройке	183
Пляшущие ноги	145	Свадьба	185
Pathe	149	Отпусти меня, старче!	188

«Судьбоносное мгновение»

Ночь с 8 на 9 мая 1945 г. В восточном пригороде Берлина Карлсхорсте состоялось судьбоносное событие. Был вторично, на сей раз окончательно, подписан акт о безоговорочной капитуляции германских вооруженных сил. «Маршал Победы» Жуков поставил свою подпись под этим исторически значимым документом перед аудиторией присутствовавших союзников и стороной побежденных немецких командиров. Это событие стало символом окончания кровопролитной войны в Европе, которая стоила Советскому Союзу жизней более чем 26 млн человек. Как казалось, теперь должен был воцариться столь долгожданный мир и покой. Но уже тогда все основные действующие лица этой торжественной постановки понимали, что на самом деле скрывалось под маской всеобщего ликования.

В то же время и в том же месте на фоне столь масштабного мероприятия случилось и другое событие, которое до поры до времени было отодвинуто на второй план, но для истории фотографии имело большое символическое значение. Речь идет о встрече двух наиболее знаменитых фоторепортеров войны, Роберта Капы и Евгения Халдея, которые осуществляли фотосъемку подписания Акта о капитуляции Германии. Наконец встретились советский и американский братья по оружию и смогли впервые взглянуть друг на друга вживую, без посредничества передовиц журналов. Эта судьбоносная встреча стала решающим моментом в отношениях дружбы, которая наметилась заочно еще до окончания войны и была обусловлена





сходством творческого призвания. По воле случая рисковый и азартный игрок — с одной стороны, и отважный фотостахановец, с другой столкнулись друг с другом на нейтральной территории долины Рейна.

Прошло всего полгода, и фоторепортеры встретились вновь, на этот раз уже во время съемок Нюрнбергского процесса. Именно тогда Капа подарил Халдею широкоформатную камеру Speed Graphic. Помимо всего прочего этот подарок имел особое символическое значение. С одной стороны, эта выбранная Капой камера была рабочей лошадкой американских фоторепортеров вплоть до 1970-х гг. и позволяла выполнять высококачественные снимки с поразительной по тем временам выдержкой в 1/1000 секунды. К слову, аналогичную модель предпочитал знаменитый «отец криминальной фотографии» Виджи, летописец бандитского Нью-Йорка. С другой стороны, Speed Graphic была именно широкоформатной камерой, при помощи которой решались принципиально иные задачи, нежели в случае применения знаменитой и не менее популярной «Лейки». Так, по иронии судьбы Speed Graphic из-за габаритов своей конструкции и использования кассет емкостью всего в один кадр на практике предполагал крайне медленный процесс работы. Такой камерой можно было снимать знаковые, судьбоносные мгновения, достойные высокого качества технического исполнения, но вместе с тем подчиняющиеся воле фотографа-режиссера. К примеру, именно так, на Speed Graphic, Джо Розенталь снял знаковое для Тихоокеанского фронта и вместе с тем совершенно постановочное событие водружения американского флага на о. Иводзима. В то же время при помощи Speed Graphic было не только сложно, но и зачастую попросту невозможно снимать «решающие моменты» действительной непредсказуемой жизни, которые позволяла снимать узкоплечная малогабаритная «Лейка». В этом смысле в подарке Капы Халдею как специалист должен был тут же прочесть скрытый подтекст — это была дань уважения мастеру «большого стиля», автору хрестоматийного «Знамени Победы», но вместе с тем фоторепортеру, который, в силу диктовавшихся ему условий съемки, не имел права снимать жизнь такой, какой она была на самом деле.

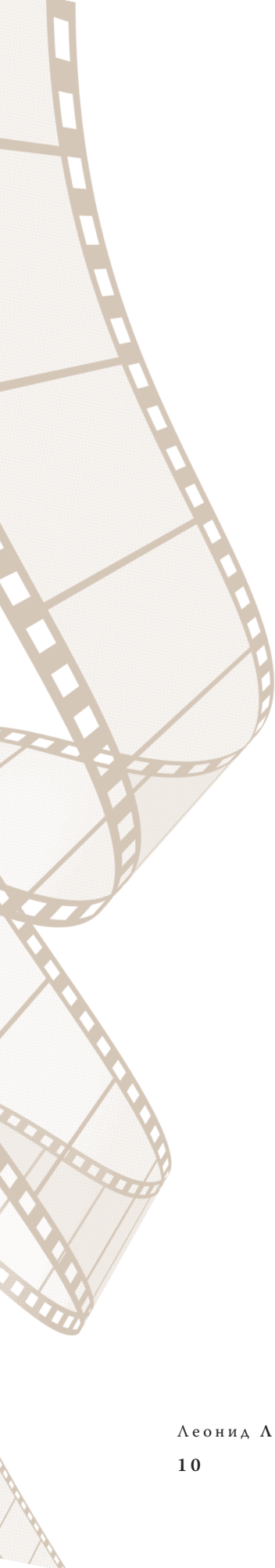
Точно так же, как после победы в войне, пути Советского Союза и западных союзников вновь разошлись и вскоре вернулись на путь конфронтации, сохранилась и фундаментальная пропасть между западной и советской фотографией. Не смогли ее преодолеть даже тяготы и единство общей цели в военную эпоху. Западные фоторепортеры, такие как Капа и Картье-Брессон, были в первую очередь гражданскими корреспондентами, своего рода фотографами-авантюристами, которые следовали установкам редакции лишь до тех пор, пока это приносило им заработок и личное удовлетворение.



Штрихи детства
1957

Когда Капа решился на съемку высадки союзного десанта в Нормандии, его поступок был продиктован прежде всего добровольным стремлением, которое в конечном счете всего через десять лет стоило фотографу жизни. По той же причине Капа и другие западные фотографы, меняли свое настоящее имя на звучные псевдонимы, чтобы иметь больший коммерческий успех. Именно в целях поддержки независимого фотографического творчества в 1947 г. было основано знаменитое фотоагентство «Магnum».

Фундаментально иным был метод работы советских фоторепортеров. В отличие от своих западных коллег, отечественный фотокорреспондент, в особенности добившийся или желающий добиться успеха, был так или иначе вынужден действовать в строгом соответствии с требованиями редакции, что, по сути дела, означало соблюдение идеологических установок партийного курса. Это отнюдь не означало, что в советской фоторепортажной среде работали одни лишь политические лоялисты. Однако советский фотограф, в отличие от западного, не был в полной мере хозяином своего творчества и судьбы, а за отказ подчиняться воле государства он, как и его родственники, мог поплатиться далеко не только славой или



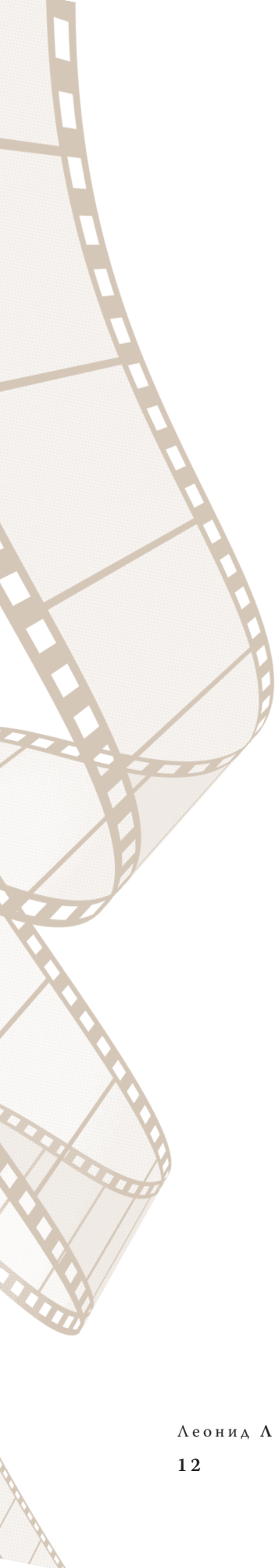
же материальным достатком. Каждое, казалось бы, малозначительное действие советского фоторепортера неминуемо становилось в его жизни буквально судьбоносным мгновением.

Несмотря на то, что по внешним формальным признакам фотографические изображения советского и западного фоторепортажа могли быть весьма схожими, они далеко не всегда, а, точнее говоря, весьма редко обладали сходной концептуальной природой. Своеобразным святым Граалем западного фоторепортажа стала концепция «решающего момента», получившая соответствующее наименование в честь англоязычного перевода названия фотоальбома The Decisive Moment А. Картье-Брессона, выпущенного в 1952 г. Во вступительной статье этого альбома фотограф в весьма лаконичной форме излагал принципы осуществления съемки, которым он следовал в течение двух предшествующих десятилетий. Удивительно, но этот реферативный текст, описывающий утопический по своей сути метод спонтанной фотосъемки, стал безумно популярен в среде мировой фотографии второй половины XX в. Вместе с тем кажущаяся простота описанной Картье-Брессоном концепции «решающего момента» на практике была, возможно, одной из наиболее сложных в реализации, в особенности в своем чистом, неискаженном виде.

В то время как в западном мире лидеры фотографического репортажа стремились следовать концепции «решающего мгновения», в Советском Союзе еще с 1930-х гг. при помощи весьма жестких административных мер насаждалась концепция фундаментально противоположного метода социалистического реализма. В противовес «решающему мгновению» этот метод утверждал незыблемый приоритет «судьбоносного мгновения» во всех известных видах искусства, объединенных единой целью творческого выражения идеологии социализма. Следует подчеркнуть, что метод социалистического реализма был всего лишь одним из частных случаев воплощения идеалов концепции «судьбоносного мгновения», так как последняя могла наполняться отнюдь не только социалистическим, но и принципиально отличным политическим содержанием. Более того, соответствующее политическое содержание по своей природе могло быть далеко не только тоталитарным, но также весьма искусно имитировать внешние признаки либеральной идеологии, как в случае хрестоматийного примера «американской мечты».

При более близком сравнении концепций «решающего момента» и «судьбоносного момента» становится очевидно, что в области визуальной культуры фотографии они являются прямыми результатами полярных представлений об окружающем мире. И та и другая концепция являлись следствиями развития материалистических представлений, особенно укрепивших свои позиции в XX в., однако трак-

товали их диаметрально противоположно. Так, основным творческим субъектом в концепции «решающего момента» является отдельно взятый фотограф, действующий согласно принципу свободной воли. Напротив, в «судьбоносном мгновении» искусство существует исключительно в целях утверждения и популяризации идеологии коллектива. В этом отношении главным парадоксом, который заключается в противостоянии «решающего момента» и «судьбоносного мгновения» является факт того, что более «фаталистичным», а значит, и более последовательно материалистическим из двух методов является именно первый. Именно «решающий момент» аксиоматично утверждает подчинение фотографа «достоверному» ходу снимаемого им события и всячески отрицает искусственное вмешательство в данный процесс. В свою очередь, «судьбоносное мгновение», пусть и принося в жертву индивида в пользу общественного блага, фундаментально отрицает какую-либо судьбу, помимо той, что формируется самим человеческим обществом. В этом смысле, как это ни странно, именно «решающий момент» представляет собой стадийное возвращение к идее веры в сверхчеловеческое божественное провидение, а свободная воля фотографа на практике означает выбор между тем, какие из воплощений этого провидения фиксировать, а какие нет. В то же время «судьбоносное мгновение», напротив, отрицая творческий индивидуализм фотографа, активно постулирует субъективное творческое вмешательство в «естественный» ход истории с целью ее радикального преобразования, будь то в социально-экономическом или же в когнитивном отношении. «Решающий момент» следует визуальной стратегии «прозрачности», стремясь выявить в действительном мире некую абстрактную «правду жизни», по крайней мере в том ее понимании, в котором она представляется конкретному фотографу. «Субъективное мгновение», наоборот, следует стратегии визуализации сформированных коллективным сознанием идеалов и навязывает действительности умозрительную идеологическую модель, которая призвана преобразовать действительность в творческую реальность, пригодную для функционирования конкретного общества. Таким образом, становится очевиден парадокс, который заключается в том, что «решающее мгновение», внешне защищая принципы «искусства ради искусства» и «вселенской истины», при более пристальном рассмотрении ограничивает автора в выборе художественного инструментария, а «судьбоносное мгновение», отрицая художественный индивидуализм, напротив, призывает достигать заданных коллективом целей любыми возможными средствами. По той же причине «решающий момент» стремится отмежевать сферу фотографического искусства от единого поля художественного творчества, прежде всего с целью обоснования узкого «специализированного» фотографического арсенала средств



выражения. «Судьбоносное мгновение» же следует курсу интеграции и консолидации различных форм художественного выражения с целью выполнения гезамткунстверков, представляющих собой гибридные произведения, совмещающие достижения различных областей искусства. «Решающий момент» акцентирует внимание на творческой воле отдельно взятого фотографа, но вместе с тем ограничивает последнего рамками единой для всех действительности, в результате чего произведения отдельных авторов отличаются лишь в плане отбора сюжетов и выбранных точек съемки, а значит, страдают единым «недугом» поиска частных. Не случайно в оригинальном французском названии альбома Картье-Брессона переводному английскому «решающий» соответствует оригинальный «исподтишка», то есть «игривый», что низводит глубину философии авторского выбора к сиюминутному юмору «приколизма». В противовес этому произведению, выполненные согласно «судьбоносному мгновению», пусть и подчиняются диктату конкретной идеологической модели и оказываются неизбежно внешне схожими друг с другом в пределах каждой из соответствующих моделей, стремятся к значительно более глубокому философскому обобщению. Наконец, из-за аксиомы диктата действительности именно «решающий момент» как творческая концепция является умозрительной утопией, так как чрезмерно полагается на случай и везение, а потому является крайне сложно реализуемой на практике и в высшей степени творчески неэффективной. Несмотря на то, что адептами соответствующих представлений во все времена ценился навык творческой дисциплины и экономии снимаемого фотоматериала, в фактическом процессе съемки для компенсации непредсказуемости события подавляющее большинство было вынуждено полагаться на «пулеметную съемку», которую категорически отрицал Картье-Брессон. В рамках же «судьбоносного мгновения» активно применяется проверенный тысячелетиями метод художественной постановки, который позволяет добиваться предельного соответствия конечного произведения творческому замыслу. При этом предполагается выполнение этого произведения в предельно комфортной с точки зрения возможностей инвазивного вмешательства специализированной среде, подчиняющейся воле фотографа-профессионала, а не полагающейся на случайную удачу.

В своем «Решающем моменте» Картье-Брессон отмечал, что съемка визуальной истории является прямым следствием того, что изготовить единственный самоценный кадр в непредсказуемых условиях действительности оказывается крайне сложно. В то же время, согласно Картье-Брессону, необходимость повествовательного рассказа, который формирует последовательность изображений, обусловлена прежде всего стремлением фотографа передать собственные

эмоции по отношению к снимаемому событию. С позиции «судьбоносного мгновения» прием фотографической серии находил совершенно иное применение. Благодаря наличию нескольких кадров, а также скрупулезному выбору их последовательности, фотограф, как и фоторедактор, могли преодолеть принципиальные отличия между визуальным искусством фотографии и литературой. Современные исследования визуальной культуры отмечают, что изображение само по себе не является смыслоносящим, а его трактовка напрямую зависит от механизма расшифровки, который формируется в сознании зрителя на основе его собственного опыта, особенностей образования, убеждений и культурной принадлежности. По этой причине при помощи единственного изображения, в особенности фотографического, оказывается крайне сложно транслировать тонкие содержательные нюансы, обусловленные требованиями политической конъюнктуры. Фотографическая серия «судьбоносного мгновения» — это значительно более сложный по своей структуре визуальный продукт, нежели последовательность работ в духе «решающего момента». Ведь малейшая ошибка в выборе кадра, а также его расположения в порядке серии закономерно приводит не только к искажению ясности пропагандистского высказывания, но также может потенциально дискредитировать соответствующую политически ангажированную логику. В последнем случае эмоциональная реакция, так или иначе формируемая фотографической серией, оказывается направленной в «неверное» русло, не только не принося политических дивидендов, но и подрывая результаты уже достигнутых успехов. По причине столь высокой ответственности фотографов, выступающих вроде массовых визуальных агитаторов перед их политическим заказчиком, репортеры «судьбоносного мгновения» лишь в редких случаях получали от соответствующего заказчика карт-бланш на осуществление самостоятельной фотосъемки. В ситуации советской фотографии деятельность фотокорреспондентов была не только строго регламентирована редакцией издания-работодателя, но также определялась специализированными статьями, в которых публиковались рекомендации, или, точнее говоря, необходимые требования к выбору сюжетов, характеру их фиксации и последующей демонстрации зрительской аудитории. Все это было обязательным к исполнению, так как визуальный продукт политических средств массовой информации должен был не только вызывать некие абстрактные эмоции, как в случае с «решающим моментом», но также убеждать в правоте тех или иных политических тезисов, а также побуждать к весьма конкретной реакции в трудовой повседневности. Ведь от этого зависело далеко не только сиюминутное эмоциональное состояние конкретного зрителя, но и судьба всего коллектива, страны и даже мира.



Милицейский стакан в дни фестиваля
1957

В этом смысле «судьбоносное мгновение» являлось закономерным следствием развития восточных представлений о социуме, где интересы коллектива и вождя как его персонификации всегда находились в приоритете по отношению к интересам отдельного индивида. В свою очередь, это шло вразрез с западноевропейскими представлениями о свободной воле и традицией героизации отдельных персонаний, которые определяли культурную память сторонников концепции «решающего момента».

Не стоит также забывать и о том, что выбор в пользу «решающего момента» или же, напротив, «судьбоносного мгновения» в творчестве конкретного фотографа определялся далеко не только его собственными убеждениями. Важную роль играли также особенности технической базы фотосъемки, или, проще говоря, наличием доступа к необходимому оборудованию, расходным материалам и средствам демонстрации итоговых фотографических произведений. В альбоме «Решающий момент» Картье-Брессон, по сути, оставляет без внимания этот немаловажный в практическом отношении вопрос, что, по всей видимости, также является весьма показательным следствием его принадлежности к миру западных представлений. Для Картье-Брессона камера — это (дословно) не более чем «красивая механическая игрушка», которая лишь удовлетворяет потребности фотографа в художественном выражении. Соответствующие слова, с точки зрения, к примеру, советского последователя «судьбоносного мгновения» звучали бы как минимум как верх капиталистического цинизма. Дело в том, что, живя в среде открытого рынка, международного предпринимательства, свободного передвижения и потребительски-ориентированной индустрии, Картье-Брессон, как и многие его западные коллеги, не могли даже помыслить, насколько сложной оказывалась простейшая, с их точки зрения, техническая сторона фотосъемки в других регионах мира, к примеру, в Советском Союзе. В отличие от Картье-Брессона и Капы, которые могли позволить себе любую съемочную аппаратуру и расходные материалы, при этом имели возможность приобрести их на собственные средства, советские фотографы, в силу особенностей экономики дефицита, не только не имели открытого доступа к рынку качественных иностранных фотоинструментов, но и часто не обладали достаточным личным капиталом для их своевременного приобретения. Советский рынок фотопромышленных товаров был не только крайне скуден, но и предлагал продукцию, которая не выдерживала ни малейшей конкуренции с западными аналогами. Фотографические журналы, к примеру «Советское фото», были буквально завалены письмами жалоб негодующих потребителей о низком качестве пленки и фотобумаги, о дырявых камерах и выходящих из строя затворах, об элементарном отсутствии товаров на прилавках