

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ THE STATE HERMITAGE MUSEUM

**BORIS SMELOV**  
RETROSPECTIVE РЕТРОСПЕКТИВА  
**БОРИС СМЕЛОВ**

**KERBER**  
PhotoART

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ THE STATE HERMITAGE MUSEUM**







**BORIS SMELOV**  
R E T R O S P E C T I V E

**БОРИС СМЕЛОВ**  
Р Е Т Р О С П Е К Т И В А

Печатается по решению Редакционно-издательского совета Государственного Эрмитажа

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 20 МАРТА – 28 ИЮНЯ 2009 г

Выставка проходит под патронатом губернатора Санкт-Петербурга *В. И. Матвиенко*

ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ

*М. Б. Пиотровский*

директор Государственного Эрмитажа, член-корреспондент Российской Академии наук, действительный член Российской Академии художеств, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, доктор исторических наук

*Г. В. Вилинбахов*

заместитель директора Государственного Эрмитажа по научной работе, профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. барона Штиглица, доктор исторических наук

*В. Ю. Матвеев*

заместитель директора Государственного Эрмитажа по выставкам и развитию, кандидат искусствоведения

*А. В. Ипполитов*

старший научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, автор концепции и куратор выставки

ВЫСТАВКА

Выставка организована Рабочей группой «Эрмитаж 20/21» и галереей pARTnerproject при участии Фонда Бориса Смелова

Рабочая группа «Эрмитаж 20/21»: *Дмитрий Озерков, Елена Гетманская, Екатерина Лопаткина, София Кудрявцева, Евгений Федоров*

Галерея pARTnerproject: *Владимир Фролов, Дмитрий Кузнецов, Светлана Добрынина, Евгения Клименко*

Фонд Бориса Смелова: *Владимир Фролов, Дмитрий Кузнецов, Дмитрий Шагин, Мария Снигиревская*

Все фотографии взяты из коллекции галереи pARTnerproject и частных собраний

Дизайн выставки и монтаж экспозиции: *Борис Кузякин, Виталий Королев, Юрий Колотилов, Александр Мачикин, Наталья Милашева*

КАТАЛОГ

Под общей редакцией *Аркадия Ипполитова* и *Дмитрия Озеркова*

Авторы статей каталога: *Аркадий Ипполитов, Дэвид Гэллоуэй, Александр Китаев*

Перевод на английский: *Томас Кэмпбелл*

Перевод с английского: *Кирилл Левинсон*

Редактор: *Элла Липпа*

Корректор: *Андрей Бауман*

Дизайн каталога: *Михаил Бычков*

Координация: *Светлана Шехтер*, "Ultima Press", Кельн

Сканирование и цветокоррекция фотографий: ООО «Русская коллекция»

Компьютерная верстка, предпечатная подготовка: *Екатерина Makeeva*

На суперобложке: Аполлон. Летний сад. 1978

Фотографии на стр. 2–3, 4–5, 6–7, 18: Голубь. 1975; Дух Невы. 1986; Одуванчики. 1995; Серебряный мальчик. 1995

© 2009 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

© 2009 Галерея pARTnerproject, Москва

© 2009 Аркадий Ипполитов, Дэвид Гэллоуэй, Александр Китаев, тексты

© 2009 Томас Кэмпбелл, Кирилл Левинсон, переводы

© 2009 Михаил Бычков, дизайн

Published with the permission of the Editorial and Publishing Council of the State Hermitage Museum

CATALOGUE OF THE EXHIBITION AT THE STATE HERMITAGE MUSEUM, SAINT PETERSBURG, MARCH 20 – JUNE 28, 2009

This exhibition is held under the patronage of *Valentina Matvienko*, Governor of Saint Petersburg

ORGANIZING COMMITTEE

*Mikhail Piotrovsky*

Director, State Hermitage Museum; corresponding member, Russian Academy of Sciences; full member, Russian Academy of Arts; professor, Saint Petersburg State University; doctor of historical sciences

*Georgy Vilinbakhov*

Deputy Director for Research, State Hermitage Museum; professor, Baron Stieglitz Saint Petersburg State Applied Arts Academy; doctor of historical sciences

*Vladimir Matveev*

Deputy Director for Exhibitions and Development, State Hermitage Museum; kandidat of art history

*Arkady Ippolitov*

Senior Research Fellow, Department of West European Art, State Hermitage Museum; exhibition concept and curation

EXHIBITION

The exhibition has been organized by the Hermitage 20/21 Working Group and pARTnerproject gallery in cooperation with the Boris Smelov Foundation

Hermitage 20/21 Working Group: *Dimitri Ozerkov, Elena Getmanskaya, Ekaterina Lopatkina, Sofia Kudriavtseva, Yevgeny Fedorov*

pARTnerproject gallery: *Vladimir Frolov, Dmitry Kuznetsov, Svetlana Dobrynina, Yevgenia Klimenko*

Boris Smelov Foundation: *Vladimir Frolov, Dmitry Kuznetsov, Dmitry Shagin, Maria Snigirevskaya*

All photographs have been taken from the collection of pARTnerproject gallery and private collections

Exhibition design and installation: *Boris Kuzyakin, Vitaly Korolev, Yuri Kolotilov, Alexander Machikin, Natalia Milasheva*

CATALOGUE

General editors: *Arkady Ippolitov, Dimitri Ozerkov*

Catalogue essays: *Arkady Ippolitov, David Galloway, Alexander Kitaev*

English translations: *Thomas Campbell*

Russian translations: *Kirill Levinson*

Editor: *Ella Lippa*

Proofreader: *Andrey Bauman*

Catalogue design: *Mikhail Bychkov*

Coordination: *Svetlana Shekhter*, "Ultima Press", Cologne

Photography scanning and color correction: Russkaya Kolleksiia, Ltd.

Computer design, layout, and pre-press preparation: *Ekaterina Makeeva*

On the dust jacket: Apollo. The Summer Garden, 1978

Photographs on pp. 2–3, 4–5, 6–7: Dove, 1975; Spirit of the Neva, 1986; Dandelions, 1995; Silver Boy, 1995

© 2009 State Hermitage Museum, Saint Petersburg

© 2009 pARTnerproject gallery, Moscow

© 2009 Arkady Ippolitov, David Galloway, Alexander Kitaev (essays)

© 2009 Thomas Campbell, Kirill Levinson (translations)

© 2009 Mikhail Bychkov (design)

Организаторы выставки

хотели бы выразить благодарность

за сотрудничество и поддержку:

*Владе Бабиной*

*Евгению Березнеру*

*Ирине Вальской*

*Андрею Гаврисеву*

*Андрею Герцеву*

*Вадиму Егорову*

*Вадиму Зеленскому*

*Виктории Кабалиной*

*Кристофу Керберу*

*Александрю Китаеву*

*Марии Коростелевой*

*Ольге Корсуновой*

*Натану Коху*

*Нине Кузнецовой*

*Леониду Лифицу*

*Юрию Молодковичу*

*Томасу Ноллу*

*Николаю Палажченко*

*Налю Подольскому*

*Георгию и Нане Пузенковым*

*Александрю Раппопарту*

*Анне Романовой*

*Евгении Свещинской*

*Эдуарду Складманну*

*Наталье Тарасовой*

*Антонине Тюняковой*

*Марии Хайвард*

*Ирине Чмыревой*

и петербургскому фонду

«ФотоДепартамент»

The organizers would like to express

their gratitude to the following people

for their assistance and support:

*Vlada Babina*

*Yevgeny Berezner*

*Irina Chmyreva*

*Vadim Egorov*

*Andrey Gavrisev*

*Andrey Gertsev*

*Maria Hayward*

*Viktoria Kabalina*

*Christof Kerber*

*Alexander Kitaev*

*Natan Koch*

*Maria Korosteleva*

*Olga Korsunova*

*Nina Kuznetsova*

*Leonid Lifits*

*Yuri Molodkovets*

*Thomas Noll*

*Nikolay Palazhchenko*

*Nal Podolsky*

*Georgy and Nana Pusenkoff*

*Alexander Rappoport*

*Anna Romanova*

*Eduard Skladmann*

*Yevgenia Sveshchinskaya*

*Natalia Tarasova*

*Antonina Tyunyakova*

*Irina Volskaya*

*Vadim Zelensky*

and FotoDepartment

(Saint Petersburg)

Дорогие друзья!

Открытие выставки петербургского фотографа Бориса Смелова в Государственном Эрмитаже – яркое событие в культурной жизни Санкт-Петербурга.

Бориса Смелова еще при жизни называли классиком ленинградской-петербургской фотографии. Талантливый фотохудожник, он был настоящим певцом Северной столицы. В великолепных натюрмортах, портретах, но более всего в фотографиях пейзажей, пригородных дворцов, парков Санкт-Петербурга Борис Смелов, как никто другой, сумел отобразить душу нашего прекрасного города.

Уверена, что его имя будет достойно вписано в историю фотографического искусства. И эта выставка – один из шагов на пути к признанию и славе, которую он заслужил.

Желаю всем гостям выставки самых приятных, незабываемых впечатлений от знакомства с творчеством Большого Мастера.

*В. И. Матвиенко*  
Губернатор Санкт-Петербурга

Dear Friends,

The opening of photographer Boris Smelov's exhibition at the State Hermitage is an important event in the cultural life of Saint Petersburg.

The works of Boris Smelov were already recognized as classics of Leningrad/Petersburg photography during his lifetime. A supremely talented art photographer, Smelov was a genuine poet of the Northern Capital. In his magnificent still lifes and portraits, and, most of all, in his photographs of the landscapes, suburban palaces, and parks of Saint Petersburg, Boris Smelov succeeded in reflecting the soul of our beautiful city like no one else.

I am confident that his name will take its rightful place in the history of art photography. This exhibition is a step towards the recognition and fame that he deserved.

I hope that all visitors to this exhibition will come away with the most pleasant and unforgettable impressions of the work of this major artist.

*Valentina Matvienko*  
Governor of Saint Petersburg

## Поэт влажного Петербурга

Это тончайший петербургский фотограф. Может быть, именно это ограничивает его популярность в глазах сторонних наблюдателей, и именно поэтому нам стоит подчеркнуто представлять его как петербургского «национального» художника.

Его фотографии полны петербургской влаги. Именно влагой насыщен пейзаж нашего города, его воздух, его климат.

Она чувствуется на реке, на льдинах, в садах и на улицах. Мы, петербуржцы, знаем особенную влажность петербургского холода и петербургского ветра. Она прожигает нас до костей, но в ней есть удивительная красота, которую надо уметь уловить. Это сделал Борис Смелов.

Все мы знаем поэтику Петербурга, его прекрасных зданий и его захламленных дворов. Но эту известную поэтику Смелов умудряется углубить, придать ей новое изящество и какую-то отстраненность. На фотографии Смелова нежные цветочки растут из камней Зимней канавки у Эрмитажа. Я вырос тут и привык к неожиданностям. Именно тут, где фотограф зафиксировал цветок, я и мои школьные товарищи вытаскивали из воды клад – ящики с патронами. Большой тогда был скандал.

А трава на Зимней канавке живет и сегодня, была и всегда будет. Ее живая необоримость символична, красива и не раздражает. Это не заброшенность, но сочетание разных миров, природного и искусственного. То из сочетаний, из которого создан Петербург – болото, мощенное сверху плитами.

Как и всех, меня восхищают фото статуй в Летнем саду. Трагедия–лирика итальянской мифологии, итальянские сказки переместились на влажный север. Скульптуры переживают и думают вместе с нами и, может быть, они вовсе не хотят перемещаться из мира дождя, травы и росы в музейные хранилища.

Смелов представляется мне художником, продолжающим традиции Мира искусства. Он также носитель петербургской и европейской эстетики, которая так важна для России, и которая многому в ней противостоит. Борис Смелов помогает всем нам сохранять прелести Петербурга того времени, когда он был бедным, но оставался при этом величавой столицей, ждущей момента ее необходимости для судеб России.

И закономерны для Петербурга голландские натюрморты Смелова. Именно в нашем городе они звучат по-особому. Можно долго и увлеченно сопоставлять их с настоящими голландскими натюрмортами и видеть в них и сохранение традиции, и странную эволюцию. И это не «областная» судьба голландской эстетики – это новая ее столичность.

Вокруг фотографий Смелова можно представить множество петербургских рассуждений, но важно, что на самом деле он выходит далеко за петербургские рамки, хотя никогда не теряет петербургскую мировую красивую тоску. Эта тоска облагораживает мир.

*М. Б. Пиотровский*

Директор Государственного Эрмитажа

## The Poet of Petersburg Moisture

Smelov is the subtlest of Petersburg photographers. It is this, perhaps, that limits his popularity in the eyes of outside observers. This is why we have to emphatically present him as a “national” Petersburg artist.

His photographs are filled with the humidity of Petersburg. Our city’s landscape, its air, and its climate are saturated with this moisture. It can be felt on the river, on the ice floes, in the parks and on the streets. We Petersburgers know the particular humidity of Petersburg cold spells and the Petersburg wind. It sears us to the bone, but it also possesses a surprising beauty that one has to be able to capture. This is what Boris Smelov did.

We all know the poetics of Petersburg, of its stunning buildings and untidy courtyards. Smelov, however, succeeds in deepening this poetry, imparting to it a new elegance and a quality of estrangement. In one of Smelov’s photographs, tender little flowers sprout through the stones of the Winter Canal near the Hermitage. I grew up here and I am used to such surprises. It was in the precise spot where Smelov recorded the flowers that my school comrades and I salvaged treasure from the water—crates of gun cartridges. There was a huge scandal.

But the grass on the Winter Canal is alive today; it was there in the past and it will be there in the future. Its vitality and insurmountability are symbolic, beautiful; it does not irritate us. It is not a sign of neglect, but a combination of different worlds, the natural and the artificial. Petersburg—a swamp whose surface is covered with paving stones—is the same sort of fusion.

Like everyone else, the photographs of statues in the Summer Garden enrapture me. The tragedy and lyricism of Italian mythology—Italian fairytales—have been relocated to the humid north. The sculptures suffer and think along with us and, perhaps, they have absolutely no desire to quit this world of rain, grass, and dew and retreat to the safety of a museum storage room.

I see Smelov as an artist who continued the traditions of the World of Art movement. He was likewise a bearer of Petersburg and European culture, so vital for Russia and so opposed to many things in our country. Boris Smelov helps all of us preserve the charms of Petersburg during that time when, although it was poor, it remained a majestic capital waiting for the moment when it would again play a role in the destiny of Russia.

Smelov’s Dutch still lifes are likewise natural for Petersburg. It is in our city that they have a particular resonance. One could spend hours enthusiastically comparing them with genuine Dutch still lifes: one would thus see both a preservation of the tradition and its strange evolution. Smelov’s still lifes are not a detour into “provincialism” for the Dutch aesthetic, but a new instance of its metropolitanism.

There are many other Petersburgian judgments we could make in connection with Smelov’s photographs. What is important, however, is that he went far beyond the Petersburg context, although he never lost sight of Petersburg’s beautiful universal melancholy. This melancholy ennobles the world.

*Mikhail Piotrovsky*

Director, State Hermitage Museum

## Вместо предисловия

Наконец произошло долгожданное событие – ретроспектива Бориса Смелова состоялась. Имя этого выдающегося мастера получило признание, достойное его таланта.

Я знал Бориса Смелова и его семью с начала 1980-х годов. Тогда мы лишь предчувствовали, что он – великий художник, и хотя выставками судьба Смелова не баловала, талант замечательного автора уже в то время заставил заговорить о нем ценителей фотографии. Еще при жизни имя Смелова стало легендой.

В конце 1980-х смеловские фотографии начали появляться в музеях, о нем заговорили отечественные и зарубежные специалисты. Это было несомненным успехом, и многие понимали необходимость сделать большую персональную выставку Бориса и выпустить к ней альбом. Тогда казалось, что вот-вот будет выставка, книга, но... трагическая, нелепая смерть оборвала всё.

Попытки издания большого каталога Смелова предпринимались и после его смерти, но внешние обстоятельства всё время этому мешали. Было много небольших персональных выставок в различных галереях, но они не могли дать полного представления о масштабе художника. Шли годы, и желание ценителей искусства Смелова увидеть выставку в залах, которых был бы достоин его талант, стало обретать реальные черты. Наконец все сошлось – и не просто музей, а Эрмитаж готов принять в своих стенах наследие мастера.

В ходе работы над выставкой был создан Фонд Бориса Смелова, призванный скоординировать усилия многочисленных институций и коллекционеров, имеющих в своих собраниях его работы. И сегодня произошло эпохальное событие в истории фотографии, масштаб которого переоценить невозможно. Эта большая персональная выставка – очень важный первый шаг в ряду последующих музейных проектов и публикаций о творчестве Бориса Смелова, художника, который заслуживает быть представленным в лучших коллекциях мира.

*Владимир Фролов*

Учредитель и президент Фонда Бориса Смелова  
Директор галереи pARTnerproject

## Instead of a Preface

A long-awaited event—a retrospective of Boris Smelov's works—has finally happened. The name of this outstanding master has received a level of recognition commensurate with his talent.

I became acquainted with Boris Smelov and his family in the early eighties. Back then, we merely sensed that he was a great artist. Although fate was not kind to Smelov in terms of exhibitions, even in those days the talent of this magnificent auteur caught the eye of photography connoisseurs. Smelov's name was already legendary during his lifetime.

In the late eighties, Smelov's photographs began to appear in museums, and Russian and foreign specialists began to discuss his work. This was an indubitable sign of success, and many people understood the necessity of organizing a major exhibition of Boris's work and publishing a catalogue that would be worthy of the man's gifts. It seemed that these things were on the verge of happening, but then Smelov's absurd, tragic death interrupted all these plans.

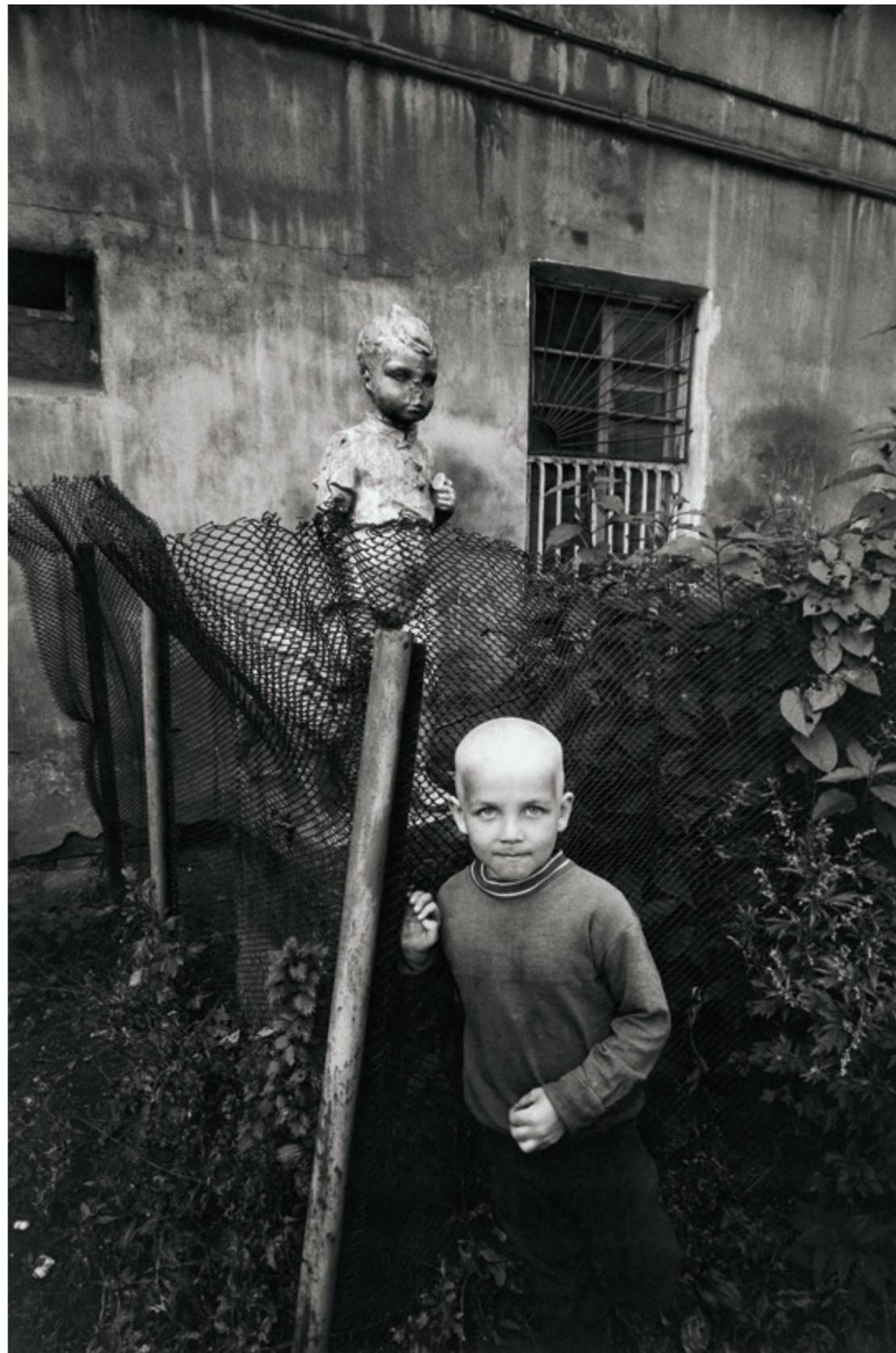
Attempts to publish a more or less complete catalogue of Smelov's works were made after his death as well, but extraneous factors always kept these plans from being realized. There were many small-scale posthumous solo shows in various galleries, but they were unable to provide viewers with a complete overview of the artist's greatness. As the years passed, the desire of Smelov's fans to see his work exhibited in a place worthy of his talent began to take on real outlines. Finally, everything has come together. It is not just some museum that has agreed to present Smelov's legacy in its halls, but the Hermitage itself.

During the course of preparing this exhibition, we established the Boris Smelov Foundation. Its purpose is to coordinate the efforts of the many institutions and collectors who have his works in their collections. And today an epoch-making event in the history of photography has taken place, an event whose significance it is impossible to overestimate.

This major retrospective is an important first step in a series of forthcoming museum projects and publications on the work of Boris Smelov. The work of this artist deserves to be represented in the world's best collections.

*Vladimir Frolov*

Founder and President, Boris Smelov Foundation  
Director, pARTnerproject gallery



## Содержание / Table of Contents

В. И. Матвиенко. Вступительное слово / Valentina Matvienko. Introduction	12-13
М. Б. Пиотровский. Поэт влажного Петербурга / Mikhail Piotrovsky. The Poet of Petersburg Moisture	14-15
В. Фролов. Вместо предисловия / Vladimir Frolov. Instead of a Preface	16-17
Д. Гэллоуэй. Город теней, город слез / David Galloway. City of Shadows, City of Tears	21-24
А. Ипполитов. Метафизика города / Arkady Ippolitov. Metaphysics of the City	25-50
Фотографии / Photographs	52-145
Каталог выставки / Exhibition Catalogue	146-152
Интервью / Interviews	153-160
Биография / Biography	161-163
Библиография / Bibliography	164
Список выставок / List of Exhibitions	165-166
А. Китаев. О фотографии, Петербурге и конце века / Alexander Kitaev. Photography, Petersburg, and the End of the Century	167-192
Фотографии / Photographs	194-433
Каталог / Catalogue	434-446

## Город теней, город слёз

Интересно представить себе, как Борис Смелов отреагировал бы на цифровую революцию в фотографии, которая в 1998 г., когда он умер, еще только начинала расправлять над миром свои крылья. С одной стороны, этого фотохудожника всегда увлекали новинки фотографической техники, и он часто сожалел о том, что так трудно было достать новейшее оборудование и материалы в Советском Союзе, где официальным признанием пользовалась только журналистская и любительская фотография. Тем не менее у Смелова были первоклассные камеры и он всегда печатал снимки на высококачественной фотобумаге. Ему было очевидно, что развитие техники естественно влечет за собой и качественные ее изменения. Когда стала доступна пленка для съемки в инфракрасных лучах, он сам ставил с ней интересные эксперименты. В одном интервью, опубликованном в 1988 г., Смелов высказал мысль, что появление камер-автоматов и новой техники для проявки и печати снимков расширило «творческие горизонты, обогатило образный строй и даже видение фотографов»<sup>1</sup>. Но все же не к любым новациям он относился с энтузиазмом: «Возможность сделать качественную „карточку“, не обладая ни умом, ни культурой, несёт в себе опасность оглупления фотографии». Не удивительно, что он предвосхитил то явление, которое многие впоследствии рассматривали в качестве оборотной стороны цифровой эстетики, заполонившей художественный рынок в конце прошлого столетия: без авторского взгляда на мир, без человеческой позиции художника результаты оказываются «пусты и холодны».

В размышлениях Смелова о фотографии главное слово всегда – «культура». Когда его спросили, каким должно было бы в идеале быть образование у фотографа, он ответил, что полезнее было бы не техническое, а гуманитарное – философское, психологическое, искусствоведческое. Хотя, по мнению многих, «картины говорят громче, чем слова», стоит отметить, что среди предметов, важных для будущего фотографа, Смелов включал в этот свой учебный план иностранные языки. При этом можно поразмышлять и над тем характерным собственным «языком», который он создал в своих работах. Его фотографии были завещанием преданного своему делу мастера, который любил философию Достоевского, картины Ван Гога и музыку Моцарта, но при этом читал и теоретические работы Зигфрида Кракауэра и Ролана Барта и был щедр на похвалы, когда оценивал произведения своих коллег. В области фотографии его любимцами были Анри Картье-Брессон и Йозеф Судек, который преподнёс ему самый главный урок: «Каждый предмет материального мира наделен собственной душой». Ухватить мимолётное мгновение при помощи камеры – это дело не столько искусства, сколько интуиции, позволяющей человеку поймать то, что Картье-Брессон назвал «решающим моментом».

В начале своей карьеры фотографа Смелов делал портреты писателей и художников андеграунда, включая себя самого, а иногда работал – с огромным успехом – в жанре натюрморта. Его «Натюрморт с гранатом» (1988) и «Натюрморт с кривым зеркалом» (1991) являются подлинными шедеврами этого жанра. В них прекрасно видно, как хорошо Смелов знал живопись Возрождения.

Но все же по сути своей он был фотографом-летописцем города, причем не какого-нибудь, а Ленинграда/Санкт-Петербурга, где он родился и умер. Он, таким образом, продолжал великую традицию городской фотографии, которая зародилась в XIX в. вместе с появлением этого вида искусства. То была эпоха стремительной урбанизации и индустриализации, когда возникли широкие парижские бульвары, спланированные Османом, но также и предприятия с потогонной системой, и трущобы по всей Европе и Америке. Контраст между богатством и бедностью, между солнечными бульварами и темными проулками, между роскошными общественными зданиями и ветхими доходными домами служил неисчерпаемым источником мотивов для фотоснимков.

Работа Смелова «Тучков переулок» (1995) свидетельствует, что контраст этот сохранил свою силу и много десятилетий спустя. На фотографии, отличающейся строгой геометрической композицией, мы видим пожилую женщину, которая, опираясь на палку, осторожно ступает вдоль узкой полосы света, падающей параллельно безликой стене прямоугольного

## City of Shadows, City of Tears

It is interesting to speculate how Boris Smelov might have responded to the digital revolution in photography, which had only begun to spread its all-enveloping wings in 1998, when the artist died. On the one hand, he was consistently intrigued by new developments in the medium and frequently deplored the difficulty of obtaining the latest tools and materials in the Soviet Union, where only journalistic and amateur photography were officially recognized. Nonetheless, he owned first-rate cameras and always printed on high-quality paper, and he acknowledged that technical advances naturally bring about changes in quality. When it became available, he himself made interesting experiments with infrared film. In an interview published in 1988, Smelov reflected that devices like automatic cameras and new techniques for developing and printing “have widened the cultural horizon, enriched the stock of available images and even the point of view of photographers.”<sup>1</sup> Yet his enthusiasm was not unqualified: “The ability to achieve high-quality images without using either brains or culture has the potential to diminish photography.” Not surprisingly, he anticipated what many would see as the downside of the digital aesthetic that swamped the art market at the end of the last century: without a firm authorial viewpoint, the results are “empty and cold.”

In Smelov’s reflections on photography, the crucial word is always “culture.” When asked about the ideal education of photographers, he responded that the most fruitful approach would be less technical than liberal, including the study of philosophy, psychology and the fine arts. Given the common faith that “pictures speak louder than words,” it is worth noting that Smelov included the study of foreign languages as an important element in the photographic curriculum. One can also reflect on the distinctive “language” he created in his own works. Those were the testament of a committed auteur who loved the philosophy of Dostoevsky, the paintings of Van Gogh and the music of Mozart, but who likewise read the theoretical writings of Siegfried Kracauer and Roland Barthes and was generous in appraising the work of his colleagues. Within the field of photography, he had special praise for Henri Cartier-Bresson and for Josef Sudek, who taught him the consummate lesson that “every object in the physical world has its own soul.” Capturing that evanescent presence with the aid of the camera was less a question of art than one of intuition – of seizing what Cartier-Bresson described as the “decisive moment.”

Early in his career, Smelov made portraits of non-official writers and artists, including of himself, and he occasionally worked – with enormous success – in the genre of the still life. His *Still Life with Pomegranate* (1988) and *Still Life with Distorting Mirror* (1991) are true masterworks in that genre, and they underscore his knowledge of Renaissance painting. Nonetheless, Smelov remains quintessentially a chronicler of the city. And not just of any city, but of Leningrad/Saint Petersburg, where he was born and died. He thus continues a great tradition of urban photography that began in the nineteenth century, when the medium itself was born. It was a time of rapid urbanization and industrialization that witnessed the building of Hausmann’s broad Parisian boulevards but also the growth of sweatshops and slums throughout Europe and America. The contrast between rich and poor, between sunny boulevards and dark alleyways, between palatial public buildings and decrepit tenements offered seemingly inexhaustible subjects for the camera eye.

Smelov’s *Tuchkov Alley* (1995) confirms the continuing validity of such dichotomies. Structured in strict geometries, the work shows us an elderly woman with a cane, moving gingerly along a narrow strip of light that parallels the anonymous rectangle of a building. Her path intersects with a darkened lane that reveals a group of trees in the distance – possibly a park, which was one of the photographer’s fondest subjects. The shadows in the foreground are plainly those of a tree unseen in the picture. The dichotomous vocabulary is simple but richly expressive: light and dark, architecture and nature, the individual and the anonymous cityscape. Other works, including the grim studies of *Man with a Bucket* (1974) and *The Wall* (1975), exclude nature in favor of the bleak labyrinths to which invisible tenants are banished. (One should keep in mind that these works date to a particularly critical and eventful period in Smelov’s career, when he received his first public recognition but was also persecuted by the Soviet authorities, who closed his exhibition at the Vyborg District Palace of Culture in 1976 and confiscated the works on view there.)

здания. Её путь пересекает затененный переулок, в глубине которого видны несколько деревьев: возможно, это парк, один из любимых мотивов фотографа. Тени на переднем плане – явно от дерева, которого в кадре не видно. Язык противопоставлений прост, но богат и выразителен: светлое и темное, архитектура и природа, человек и анонимный городской пейзаж. В других работах, включая такие мрачные этюды, как «Человек с ведром» (1974) и «Стена» (1975), природы нет – есть только унылые лабиринты, в которые загнаны невидимые жильцы. (Нужно иметь в виду, что эти работы относятся к особенно важному и богатому событиями периоду в творческой биографии Смелова, когда он впервые получил общественное признание, но вместе с тем его начали преследовать власти, которые в 1976 г. закрыли его выставку во Дворце культуры «Выборгский» и конфисковали выставленные там работы.)

В городских пейзажах Смелова сравнительно редко увидишь фигуру человека, а те люди, которые там встречаются (например, в работе «Две фигуры в подворотне» 1971 г.), по сути своей – безымянные статисты, которые явно привлекают художника из-за интересной игры света и тени, а не как личности. «Серебряный мальчик» (1995) представляет собой поразительное исключение из правила: в этой композиции человеческая фигура образует подлинный центр. В большинстве же случаев фигуры, появляющиеся на снимках Смелова, это не живые люди: это каменные статуи на кладбище, скульптуры, украшающие фонтан или мост, например кентавр, так изящно балансирующий в работах «Павловск, Кентаврский мост I» (1975) и «Павловск, Кентаврский мост II» (1994). Интересно отметить, что в более поздней работе выдвигается на первый план природная среда, в то время как сама скульптура почти полностью поглощена тенью.

Есть у Смелова и архитектурные этюды, граничащие с геометрической абстракцией. Свет, падающий наискосок через окна; арки, пересекаемые границей между светом и тьмою; закрученные спиралью лестницы и балюстрады – эти мотивы, очевидно, привлекали художника именно своей формой. Впрочем, Смелов, интересовавшийся современной философией, видел в них, возможно, и экзистенциальные коннотации. Атмосфера тайны и печали царит в этих петербургских городских пейзажах – отчасти потому, что Смелов редко фотографировал при ярком солнечном свете. Иногда мы видим на снимках блекнущий свет вечера, но больше всего художник любил освещение раннего утра, когда солнечные лучи еще только начинали рассеивать туман над кладбищем, мостом или детской площадкой. Тени в эти утренние часы получались длинные и глубокие, так что выделенные светом детали выступали особенно ярко. Глядя на фотографии Смелова, мы воспринимаем Ленинград/Петербург не как тот город света, который задумывали французские архитекторы при Петре Великом, пытавшиеся перенести свои замыслы с берегов Сены на берега Невы. При всем великолепии, которое встречается в этом городе, он есть мир теней и – зачастую – мир слёз. В статье, озаглавленной «После Раскольникова: российская фотография сегодня», критик Джон П. Джейкоб однажды назвал Смелова «мастером школы спиритуального эстетизма»<sup>2</sup>. Действительно, цикл «Памяти Достоевского» мог бы послужить своего рода рассказом обо всем творчестве этого художника – потрясающе одаренно-го и стоящего особняком в фотоискусстве.

*Проф. Дэвид Гэллоуэй*

Историк современного искусства,

художественный критик (*ARTnews, International Herald Tribune*),

редактор журнала *Art in America*,

куратор интернациональных выставок,

автор и издатель многочисленных книг по искусству

<sup>1</sup> Эта и следующие цитаты взяты из интервью под названием «Необходима Тайна (интервью с Борисом Смеловым)», которое изначально было опубликовано в журнале Советское фото, №10 (1988), а затем перепечатано в каталоге выставки, опубликованном московской галереей pARTner project - М., 2007. С. 54-55.

<sup>2</sup> Jacob J. P. After Raskolnikov: Russian photography today // Art Journal. Summer 1994. P. 6.

It is comparatively rare to encounter the human figure in Smelov’s urban studies, and the people who do appear there are essentially anonymous bystanders – like the *Two Figures in an Archway* (1971), who plainly interest the artist because of the dramatic light-dark scenario and not as individuals. *Silver Boy* (1995) constitutes a startling exception in which the human figure is the true focus of the composition. In most cases, the figures appearing here are artificial ones: stone statues in a graveyard, ornaments on a fountain or bridge – like the centaur so gracefully poised in *Pavlovsk. Centaur Bridge – I* (1975) and *Pavlovsk. Centaur Bridge – II* (1994). It is interesting to note how the later work highlights the natural setting and leaves the sculpture itself almost completely swallowed by shadow.

Then there are the architectural studies that verge on geometric abstraction. Light falling obliquely through windows, arches intersecting between light and dark, twisting stairs and balustrades obviously appealed to the artist for formal reasons. For an artist interested in modern philosophy, they may have had existential connotations as well. A sense of mystery and of tristesse pervades these studies of Saint Petersburg – partly because Smelov rarely photographed in full sunlight. Sometimes we encounter the fading light of evening, but his preferred ambience was created by early morning light, when the sun was just beginning to disperse the fog from a cemetery or bridge or playground. The shadows are hence long and deep, and highlighted details emerge with particular intensity. As we perceive it here, Leningrad/Saint Petersburg is not the city of light envisioned by the French architects who, under Peter the Great, attempted to transpose their vision from the banks of the Seine to the banks of the Neva. For all its occasional grandeur, this is a world of shadows and often a world of tears. In an article entitled “After Raskolnikov: Russian Photography Today,” critic John P. Jacob referred to Smelov as “a master of the school of spiritual aestheticism.”<sup>2</sup> Indeed, the series *In Memory of Dostoevsky* might serve to describe the entire oeuvre of this remarkably gifted outsider.

*Prof. David Galloway*

Art historian; art critic (*ARTnews* (New York), *International Herald Tribune* (Paris); contributing editor for *Art in America*, international curator and author of a variety of art books

1. This and the following quotations are taken from “Mystery Is Essential (An Interview with Boris Smelov),” which originally appeared in *Soviet Photo* 10 (1988) and was reprinted in the exhibition catalogue published by Moscow’s pARTner project Gallery (2007), pp. 54–55.

2. See John P. Jacob, “After Raskolnikov: Russian Photography Today,” in *Art Journal* (Summer 1994), p. 6.

## Метафизика города

У Бориса Смелова есть фотография, датированная 1995 г.: снизу, среди травы, снят куст пушистых одуванчиков, и сквозь него, на фоне безоблачного неба, видны ствол старого дерева, часть чугунной ограды и угол большого уходящего резкой диагональю вглубь здания. На обороте карандашом рукой самого Смелова написано авторское название – «Одуванчики». Фотография сразу останавливает взгляд: хрупкому, малому, мгновенному внимания в ней уделено гораздо больше, чем вечному, грандиозному, неизменному. Поражает смещение акцентов, и сразу возникают вопросы. Что это с точки зрения жанра? Групповой портрет одуванчиков? Натуралистический пейзаж? Петербургский мотив, ведута, вид города? Чистый символизм?

Чем пристальней смотришь на эту композицию, тем более и более загадочной она становится. В том, что это снят Петербург, сомнений нет. Кусок чугунной ограды, четко видимый справа, своим узором ясно свидетельствует о том, что это набережная Мойки с ее неповторимым орнаментом ковanej решетки между гранитных тумб; да и резкое сокращение перспективы, создаваемое графичной и экспрессивной линией угла здания, уводящей взгляд вдаль, создает особое, петербургское, настроение, которое трудно спутать с настроением любого другого города. Но, при легкости первого узнавания, начинаются странные загадки.

Да, безусловно, это Петербург. Но что это, что это за место? Первоначально у меня не было сомнений, что снимок сделан где-то в районе Михайловского сада, в том магическом месте, где Екатерининский канал сливается с Мойкой, где плетение мостов, растут деревья и где громада дома Адамини убегает в ширь Марсова поля, рождая ощущение ритма широкого петербургского имперского движения, монотонного, величественного и нервного. Да и все были с этим согласны. Однако, облизав все точки вокруг этого места, я понял, что никоим образом этот снимок там сделан быть не мог, да и на дом Адамини здание на фотографии похоже очень отдаленно: как-то попали бы в кадр колонны, и нет у дома Адамини такого резкого убегающего ракурса. Так что же это за здание, такое огромное, внушительное и вместе с тем такое условное, трудноузнаваемое? В необычном сокращении снятый Михайловский замок? Но около замка Мойка лишена своей узнаваемой ограды. Где же еще на ее протяжении есть деревья, одуванчики, сплетение мостов и резкая диагональ мощного здания? И что за странное сооружение видно слева от дерева, малоузнаваемое, фантастическое? Сначала я решил, что это призрак туалета в углу Михайловского сада около Мойки, уродливого хрущевского сооружения, недавно превращенного в итальянский ресторан «Парк»; но если здание на фотографии не дом Адамини, то и гипотеза относительно хрущевки становилась несостоятельной.

Кое-кто даже высказывал соображение, совершенно ничему не соответствующее, что это комбинированная съемка. Пройдя вдоль и поперек всю Мойку, я наконец сообразил, что это такое: это вид на огромное кирпичное здание матросской казармы, снятый с угла Мойки и Крюкова канала, между Поцелуевым и Краснофлотским мостами. Каменные уступы, видные в центре и в левой части композиции, – это подножия фонарей, стоящих в начале и в конце Краснофлотского моста, а необычный ракурс здания образован двумя фасадами казармы, растянутой по Мойке и по Крюкову каналу напротив Новой Голландии. Когда я все-таки нашел этот ракурс и оказался около того места, где примерно тринадцать лет тому назад Борис Смелов сделал этот снимок, то обнаружил, что подойти к этому месту нельзя: все было огорожено, разрыто, шли какие-то строительные работы, и не было уже тополя, который здесь когда-то давно рос, и тем более одуванчиков.

Осталась только фотография Смелова.

Чувство уходящей реальности, погоня за утраченным временем. В традиции, идущей от Средневековья, одуванчик символизирует скоротечность жизни, хрупкость бытия. В голландской живописи XVII в. можно встретить изображения пухлых детских щек, старательно дующих на белые шарики одуванчиков. На первый взгляд они кажутся простыми жанровыми



Кат. 80

картинками, но на самом деле детки голландских художников сохраняют связь с древней темой Vanitas – обреченности всего земного, уносимого течением времени, олицетворенной в каменных скульптурах готических соборов, изображающих то скелет в царском венце и полуистлевшей мантии, то женщину, лицом прекрасную, прельстительно улыбающуюся зрителю, но сзади всю изъеденную червями, жабами и змеями. Дунешь на одуванчик – и нет его, исчезает его пышная белая шапка, остается жалкая лысая головка. Такова и наша жизнь: все улетает, исчезает, остаются лишь воспоминания, постепенно становящиеся все более далекими, блеклыми, смутными. Потом исчезают и они.

Сфотографированные Смеловым одуванчики около Поцелуева моста оказываются вплетены в сложный орнамент ассоциаций, возникающих вокруг этого петербургского места. По одной из легенд, Поцелуев мост получил свое название потому, что около него прощались с осужденными, которых отводили в городскую тюрьму – Литовский замок, находившийся на другом берегу Мойки. Поцелуев мост – мост прощальных поцелуев, мост Вздохов, напоминающий о знаменитом крытом переходе-галерее, мосте, перекинутом через канал и ведущем из палатцо Дожей в венецианские Prigioni, Тюрьмы. Неожиданная связь Северной Венеции со своим идеальным прообразом. По-итальянски одуванчик – soffione, что, как и в русском, является производным от глагола дуть – soffiare, только с несколько другим оттенком. Если русское название этого цветочка благодаря приставке звучит печально и одиноко, создавая образ чего-то обреченного, опадающего, отлетающего, отцветающего, то итальянское название напрямую связано с существительным soffio, что означает «веяние, дуновение, дыхание», и существительное soffione значит и «одуванчик», и одновременно «мехи». Итальянское название цветка вызывает в памяти множество коннотаций, связанных с образом дуновения, начиная с сотворения человека: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Бытие, 2, 7).

Кроме того что одуванчик стал символом Vanitas – хрупкости всего земного, он также является и символом человеческой души. Латинское слово anima – душа – происходит от греческого слова, означающего движение воздуха, дыхание. Забавно, но этот скромный цветок стал любимым цветком прекрасной Психеи, богини души. В Средневековье одуванчик становится символом Иова, а в более поздней иконографии XVI-XVII вв. цветок этот объединил античный образ Душеньки-Психеи, бедной смертной мученицы, выстрадавшей себе божественное бессмертие, с образом богобоязненного и несчастного праведника, воплотившим человеческие мытарства. На старинной немецкой гравюре барокко под изображением одуванчика помещены слова Елиуя, укоряющего Иова, с которыми оказался тесно связан этот цветок как воплощение человеческой хрупкости, ибо не может человек противостоять Божественной мудрости и перед Богом он – все равно что одуванчик, обреченный обнажиться от малейшего дуновения:

Итак, слушай, Иов, речи мои и внимай всем словам моим.

Вот, я открываю уста мои, язык мой говорит в гортани моей.

Слова мои от искренности моего сердца, и уста мои произнесут знание чистое.

Дух Божий создал меня, и дыхание Вседержителя дало мне жизнь.

Если можешь, отвечай мне и стань предо мною.

Вот я, по желанию твоему, вместо Бога. Я образован также из брения.

Поэтому страх передо мной не может смутить тебя, и рука моя не будет тяжела для тебя.

Ты говорил в уши мои, и я слышал звук слов:

«Чист я, без порока, невинен я, и нет во мне неправды;

А Он нашел обвинение против меня и считает меня своим Противником;

Поставил ноги мои в колоду, наблюдает за всеми путями моими».

Вот в этом ты неправ, отвечаю тебе; потому что Бог выше человека.

Для чего тебе состязаться с Ним? Он не дает отчета ни в каких делах Своих.

Бог говорит однажды, и если того не заметят, в другой раз:

Во сне, в ночном видении, когда сон находит на людей, во время дремоты на ложе (Иов, 33, 1–15).

Речи Елиуя обращены к душе человеческой, как бы к одуванчику, и эти слова из Ветхого Завета можно было бы написать и под фотографией Смелова. Ведь все «образовано из брения» и прахом станет, и нет уже давно Литовского замка, и умерли все те, кого провожали через мост, и те, кто их провожал, и деревья нет, и одуванчика... Литературщина? Да, могло бы стать литературщиной, если бы все эти ассоциации сознательно были наложены художником на запечатленный им образ. Но этого наложения нет – лишь ненавязчиво сняты одуванчики на фоне большого здания, большого города, большого неба. Смелова просто интересуют белые шарики, готовые облететь в любой момент, и привлекает замечательная возможность запечатлеть их хрупкость. Ничего больше, но петербургская легенда, древняя иконография, христианская традиция: все вместе так легко и непринужденно соединилось в общее настроение, иными словами – в то, что сам Смелов, отвечая на вопрос, использует ли он режиссуру кадра или полагается на случай, определил как «интуитивный случай». Все соединилось «в непреложность, то есть в судьбу» таким образом, что «Одуванчики» Бориса Смелова стали чем-то гораздо большим, чем просто одуванчики, растущие около Крюкова канала, которые видели тысячи проходящих мимо людей. Интуиция художника намного важнее, чем чистое знание, и именно она определила в этой фотографии то, что Картье-Брессон называл «решающим моментом». То, что отличает простой слепок реальности от ее образа и делает фотографию искусством.

Смелова вообще всегда интересовало все подвижное, невесомое, скользящее: иней, тополиный пух, первый, неожиданный, снег, туман, взмах крыльев птицы. Что-то зримо воплощающее бег времени, ускользающую неуловимость моментальности. На одной фотографии снят узкий проход между двумя домами в одном из мрачных ленинградских дворов. Практически все пространство занимает унылая стена – пустая, без всякой архитектуры, – к которой прилепилось искалеченное жестяное сооружение, какая-то помойка, убогая и жалкая, как все помойки, а в особенности помойки отечественные. Сквозь просвет между зданиями видно небо, видны деревья, другая жизнь, отличающаяся от жизни узкого зацементированного пространства двора-колодца, напоминающего о тюремном пространстве вангоговской «Прогулки заключенных». На стене – готическая тень здания, стоящего напротив, узкая и изломанная, угрожающе живая. На фоне черной тени, на фоне серой шершавой штукатурки стены с дырами окон парят легкие белые пушинки, застывшие перед объективом. Глухота и слепота тесного пространства, подчеркнутые их воздушным танцем, становятся еще безнадежней. Сначала кажется, что это чуть ли не дефект печати или пленки, но затем осознаешь, что нежные снежинки и придают смысл всему изображению, сообщают душу абстрактному, отчужденному, неподвижному пространству урбанистической композиции. Полет тополиного пуха – душа города. Не дух места, genius loci, о котором так много говорят в последнее время, но именно душа, anima. Поиски anima – главная задача искусства Бориса Смелова.



Кар. 17, 71

Все большие города похожи друг на друга. Набор слов, которыми мы характеризуем город, практически всегда одинаков: центр, окраина, улица, дом, площадь, храм, рынок, магазин, сад, толпа, вывеска, прохожий, одиночество, оживление, свет, вода, отчужденность, зима и лето, осень и весна, дождь и солнце, день и ночь, – все эти слова, определяющие и объективность явлений и предметов, и субъективность переживания их, образуют некий общий набор тем, характеризующих любой

город, будь то Париж или Хартум, Нью-Йорк или Дели. На географических картах все города отмечены одинаковыми точками, различающимися лишь размером. Эта унификация стирает индивидуальность отдельного города, оставляя за скобками его дух, жизнь, историю, дыхание, которые только и делают его единственным и неповторимым на всю Вселенную.

Как определил Марсель Пруст, город начинается с имени. С того имени, что стоит рядом с точкой, похожей на тысячи других. Имя города имеет свою особую магическую силу. Можно никогда не быть в Петербурге, Риме, Венеции или Токио, но один лишь звук любого из этих имен вдруг, неожиданно, заставляет всплыть в памяти нечто особенное, только этому городу свойственное, неуловимое, сотканное из множества ощущений, включающих в себя особый цвет, свет, звук, запах, особое движение, свойственное только этому городу, особый ритм, особое настроение, особый тип лиц. Имя города хранит в себе множество впечатлений, полученных от литературы, живописи, истории, из воспоминаний и замечаний сотен живших в нем людей, ощущавших город и создававших его имя, ставшее мифом, иногда более реальным, чем сама реальность, ибо имя большого города превращается в его мифологему, в нечто, что становится от города неотделимым и уже помимо его воли определяет его образ и его бытие.

У Петербурга особые отношения со своим именем. В течение довольно короткого времени, всего на протяжении одного столетия, он четыре раза менял имя – а значит, и свой образ, – изменяя его: сначала слегка, потеряв приставку «Санкт», «святой», и русифицировав окончание, а затем полностью свое имя утратил, чтобы вернуть в конце века. Почти все двадцатое столетие город прожил под кличкой, данной ему правительством в честь человека, к городу имевшего мало отношения, не любившего его и старавшегося изменить его существование и образ насильно, противоестественно, вопреки нормальному течению жизни. Поэтому для многих поэтов, художников и писателей этого города в XX в. важнее всего была ретроспекция, воспоминание, они старались всячески противостоять действительности и современности, сблечь внутреннюю связь с прошлым, с тем, что могло сохранить Петербург в Ленинграде. Город с новым именем рос, обрастал районами новостроек, заставленных коробками, похожими друг на друга и на сотни тысяч других таких же коробок, раскиданных по всей стране, носящей странное условное название – СССР, но центр города, исторический Петербург, упорно боролся за то, чтобы оставаться обращенным в прошлое, избежать светлого социалистического будущего. Утратив титул столицы и будучи низведен в новой советской иерархии до положения простого провинциального города, областного центра, обнищав, потеряв свои дворцы, обращенные в коммунальные квартиры, соборы, если и не разрушенные, то занятые фабриками и складами, лишившись своих имперских амбиций, Петербург превратился в воспоминание. Новый город – Ленинград – имел свою, официальную культуру. Она, помимо идеалов социалистического реализма, включала в себя и определенный набор «ценностей прошлого»: Государственный орден Ленина Эрмитаж, Государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, Ленинградскую филармонию, пригородные дворцы и парки, превращенные в «парки культуры и отдыха», реконструированные, заново отстроенные, с каруселями и аттракционами, добавленными к архитектуре для придания ей большей социалистичности. Эти «ценности прошлого» были отлакированы, позолочены, о них государство заботилось, они были мировой гордостью СССР, к ним направляли автобусы «Интуриста», и они прославляли социалистический Ленинград в красочных альбомах, издаваемых миллионными тиражами. Остальной город был предоставлен самому себе. Там были дворы с Аполлонами, и обшарпанные колонны, и своды, и ангелы, и странная игра света на старых лестницах, и необычайные виды, была подлинность, и там еще чувствовался Петербург, становящийся все более и более призрачным. За то, чтобы сделать этот призрак как можно более реальным, боролась культура города, из последних сил сопротивляясь любой новизне и предпочитая быть руиной, памятником, кладбищем, но только не участвовать в новом строительстве, подразумевающим уничтожение прошлого. Этот Петербург и сформировал мироощущение Бориса Смелова, и этому Петербургу было посвящено его искусство.

Странным городом был Ленинград в XX веке. Несмотря на все усилия, превратить его в образцовый советский город не удалось. Он состоял из архитектурных памятников, игнорирующих современность и даже противостоящих ей; современность не имела никакого отношения к архитектуре, и более того, не имела над ней никакой власти. Все говорили, многие продолжают говорить и сейчас, что наиболее прекрасен город был после войны, когда, безжизненный и пустынный, он был замкнут в своем гордом трагизме умирания, холодном, безжалостном и безразличном. Город воспринимался как величественная руина, и современность уже не касалась его, как не касалась она Геркуланума или Мохенджо-Даро, давно умерших городов, превратившихся в музейное собрание архитектурных памятников под открытым небом. Застывший в грезах об утраченном имперском великолепии, Петербург, свысока взирая на чуждое ему население, копошащееся у подножий заброшенных дворцов и храмов, погрузился в меланхолию воспоминаний, окрашенных в сумеречные серые тона, и в промозглую тоску одиноких прогулок по прошлому. Ленинградская интеллигенция, не желающая подчиняться официозу, пестовала и лелеяла это чувство одиночества, маргинальности, отвергнутости от большого пути. Такими настроениями была пропитана вся ленинградская неофициальная культура 60, 70 и 80-х годов, культура литературы Самиздата, квартирных выставок, кухонных чтений. Культура творцов, работающих в котельных, культура ленинградской богемы. Сайгонская культура, как ее часто называют по месту встреч в популярной кофейне на углу Невского и Владимирского проспектов, прозванной среди богемы «Сайгоном» – ироничное указание на мировую «горячую точку» политической жизни того времени, – где встречались творцы и фрики, порой друг от друга почти неотличимые. Эта культура была самодостаточна, ограничена и замкнута. Она ощущала свою обреченность и была высокомерна. Она была обильно сдобрена алкоголем. Она была монструозна и часто походила на субкультуру. Но она была замечательной и очень героичной. Она была бескорытна, в процессе более заинтересована, чем в результате, и растворялась в манере жизни, поведения, общения. Эта культура многое определила в жизни и искусстве Бориса Смелова.

Петербург для ленинградской богемы означал бегство. Этот город вдруг, неожиданно, несмотря на то что по сути своей, с самого своего основания, был новым, молодым и авангардным городом (да и история его не насчитывала трех столетий), сделался стар, как-то катастрофически стар. Как в фотографии Бориса Смелова 1995 г. «Тучков переулок», символом города стала фигура одиноко бредущей вдоль глухих облупленных стен старухи, и во всей ленинградской культуре, сладко мечтавшей быть продолжением культуры петербургской, было что-то старушечье, бесплодное, старообразное. Приоритет медитации перед действием не обсуждался. Созерцание ценилось выше выражения, потенция – выше реализации. Всеми повторялось, что Петербургу очень повезло: при советской власти он перестал быть столицей. Столичность откровенно презиралась, и чуждость столичности воспринималась как оппозиционность, а не как провинциальность. Находиться на обочине – и пусть даже прозябать там – было почетней, чем входить в mainstream. В одержимости маргинальностью была большая опасность, но это и обусловило индивидуальность города второй половины XX в. Его положение определялось не положением Ленинграда в Советском Союзе, но статусом Петербурга в мире и в мировой истории. Борис Смелов был одним из тех, кто, прочувствовав, осмыслив и переработав эту обособленность города, сотворил образы, неразрывно с ней связанные, и именно в силу своей отчужденности от основного направления, в силу своего нежелания считаться или соревноваться с mainstream'ом, он создал свой особый мир, мир художественности, стоящей вне времени и над временем. Что знал он о современной фотографии? Очень мало. Кое-что знал о Родченко да видел несколько альбомов Картье-Брессона и Судека, которые бережно передавались из рук в руки. Однако фотограф Борис Смелов, теснейшим образом связанный с ленинградской богемой, героичной и смешной, вырывается из ее контекста и выводит ленинградскую культуру из замкнутости, ей свойственной, на уровень, по которому судили и судят не о Ленинграде, провинциальном советском городе, а о мировой столице – Петербурге.



Кат. 33

Для ленинградской богемы Петербург, старый город, был островом в советском Ленинграде. По собственному желанию этот остров был отъединен от всего Советского Союза, а вопреки своему желанию – отъединен от всего остального мира. Его знали, ругали и любили. Знали только его, и он очень походил на город поэтов из стихотворения Блока: «За городом вырос пустынный квартал / На почве болотной и зыбкой. / Там жили поэты, – и каждый встречал / Другого надменной улыбкой. / Напрасно и день светозарный вставал / Над этим печальным болотом: / Его обитатель свой день посвящал / Вину и усердным работам. / Когда напивались, то в дружбе клялись, / Болтали цинично и пряно. / Под утро их рвало. Потом, запершись, / Работали тупо и рьяно. / Потом вылезали из будок, как псы, / Смотрели, как море горело. / И золотом каждой прохожей косы / Пленялись со знанием дела. / Разнежась, мечтали о веке золотом, / Ругали издателей дружно. / И плакали горько над малым цветком, / Над маленькой тучкой жемчужной. . . / Так жили поэты. Читатель и друг! / Ты думаешь, может быть, – хуже / Твоих ежедневных бессильных потуг, / Твоей обывательской лужи?» Это был не просто город, но Город с большой буквы. Борис Смелов не фотографировал конкретику реального Ленинграда, и было бы несколько поверхностно сказать, что в своих фотографиях он пытался поймать призрак Петербурга. Борис Смелов создавал Город, в общем-то, похожий на Город другого великого фотографа – парижанина начала века Эжена Атже, к которому Смелов оказался очень близок, хотя, быть может, его и не знал. Во всяком случае, нигде о нем не упоминал.



Кат. 42, 47

Все большие города похожи друг на друга. Но города умершие, покинутые абсолютно идентичны. Нет разницы между Помпеями и Мохенджо-Даро, так как из них ушел главный нерв – пульсация, создающая образ города, – заключенный в неповторимости его постоянно меняющейся жизни, сотканной из бесчисленного числа мгновений, легко скользящих среди неизменных архитектурных декораций. Город не безразличный памятник из зданий и монументов, но высокоорганизованный организм, дышащий, думающий, чувствующий. У города должна быть душа, а́пiтa, Ариэль, неуловимый дух, витающий среди камней, и без него камни города – это только камни. Ариэль не конкретен, он может обернуться кем угодно, он текуч и изменчив, он не позирует – позирование подразумевает статичность, без движения он просто не существует. Он может стать вспорхнувшей птицей, пушинкой, парящей в воздухе, девушкой, спешащей на свидание, порывом ветра, солнечным бликом, ребенком в подворотне, старухой, ковыляющей вдоль глухой стены, свежеснеженным снегом, статуей ангела на заброшенной могиле, туманом, до неузнаваемости преобразившим знакомый вид, – этот неуловимый дух определяет смысл города, дает жизнь его имени. Без него город умирает.

Город – это движение. Движение улицы, толпы, колес, ног, тел, лиц, воздуха, воды, света, птиц, облаков, снега, смена лиц и видов, смена дня и ночи, постоянное преображение, множественность впечатлений, ассоциаций, шумов, шагов, шепотов и криков, в своем многообразии сливающихся в неразделимое единство одного впечатления, определяющего сущность города, ведь сущность города – жизнь, а не бегство от нее. Город – это сцепление мгновений, хаотичное, загадочное, интригующее. Город прихотлив, изменчив, непостоянен. Город – это само время, скользящее, неуловимое, непостижимое, и вне времени город не существует. Движение и время города не исчерпываются движением внешним, уличным – не менее важна его внутренняя динамика, скрытая от посторонних глаз сила, определяющая физиономию города, как определяет наша внутренняя жизнь наши внешние поступки. Мало кто видит город изнутри, и еще меньше тех, кто его изнутри показывает: слишком сложная и неблагоприятная задача – копаться в его внутренностях, где чрево соседствует с сердцем, а прямая кишка неотличима от мозга. Петербург обречен на то, что восприятие его во многом определено созданной в «Медном всаднике» вечно прекрасной панорамой парадной столицы – именно она кажется единственно ценной, сохраняющей связь времен, столь старательно разрушаемую

на протяжении столетия. Так уж получилось, что чаще всего образ Петербурга – это своего рода глиэровский «Гимн Великому Городу», давно уже ассоциирующийся с привилегированной «Красной стрелой» больше, чем с самим городом, и вызывающий в памяти дворцы, арки, колонны, соборы, ограды, мосты, гранит, позолоту и – непременно – красное знамя над Смольным. Так его фотографировали для официальных альбомов. Все остальное изгонялось, в том числе стаффаж, то есть население, как нечто ненужное и не имеющее никакого значения. Еще могла появиться толпа радостных демонстрантов, да и то редко. Вместе со стаффажем изгонялось и движение; официальные лица предпочитали видеть город вычищенным, монументальным и застывшим, холодным и красивым, прилизанным, лощеным. А лучше всего – пустым, таким, каким он выглядел в страшное послевоенное время, когда ассоциировался в первую очередь с покинутостью и смертью. Смелова этот прилизанный Петербург-Ленинград интересовал мало, хотя он иногда снимал его для официальных заказчиков. Но никогда не относился к подобным съемкам серьезнее, чем просто к работе, которую нужно качественно выполнить. Он не собирался протестовать и активно с кем-то и с чем-то бороться, целенаправленная социальность фотографии была ему чужда, но именно оттого, что Город на фотографиях Смелова не соответствовал тому Ленинграду, каким его хотела видеть партийная пропаганда, его первая персональная выставка, состоявшаяся в 1975 г. в Выборгском дворце культуры, просуществовав один вечер, была закрыта райкомом партии. Фотография была не менее опасна, чем произведения левых художников. Может быть, даже в чем-то и более опасна.

Фотография – это открытие позапрошлого века – изменила и определила мировосприятие современного человека чуть ли не в большей степени, чем любое другое открытие. Фотовспышка, словно чудо, подобное чуду Плата Святой Вероники, способна запечатлеть мгновенье, остановить бег времени, дать человеку возможность, прежде немислимую, войти в одну и ту же воду дважды, трижды, сколько угодно – сколько душа пожелает. Раньше остановленное мгновение означало смерть, конец всего сущего, это было очевидной истиной, так как земное время необратимо и то, что я видел секунду назад, уже в следующую секунду изменилось, прошло, оказалось унесено потоком времени. Теперь поток времени преодолен, остановлен и есть возможность бесконечного возвращения к пережитому мгновению. Фотография – всегда свидетельство о том, чего уже нет. Кажется, что это свидетельство сделано с предельной объективностью. Однако объективны ли объектив? Объективна ли та реальность, которой давно нет, которая исчезла и от которой остался лишь призрачный отпечаток? Все же нельзя не признать, что эта объективность – кажущаяся и мнимая и что фотограф, как каждый художник, скрупулезно обрабатывает реальность, распоряжается ею по своему усмотрению, выбирает или даже имитирует мгновение. Каждая фоторабота – это не простой документ, а воплощение того, что лежит на дне нашего сознания, в подвалах памяти, и что является только в снах и фантазиях, ибо воспоминание – одна из форм фантазии.

Довольно ранняя, датированная 1974 г., фотография Бориса Смелова – одна из тех, что могла быть на его первой выставке в Выборгском ДК, так раздражившей партработников, – представляет двор-колодец, снятый сверху и потому кажущийся как-то особенно безнадежно глубоким. Можно сказать, что это «типичный петербургский мотив», хотя никаких особых отличительных признаков у двора на фотографии не найти. Это, как чаще всего бывает у Смелова, его собственный Город, им выдуманный и им сконструированный. К кирпичной стене, кажущейся громадной, почти глухой, с крохотными, пробитыми в ней окнами, прилепился странный узкий домик с облупленной штукатуркой и непропорционально большими, нелепо торчащими из его покатой крыши трубами. Гораздо более, чем Ленинград-Петербург, эта фотография напоминает Пражский Град, в котором Борис Смелов никогда не бывал. Во всей композиции есть что-то кафкианское, что-то напоминающее о «Замке» и «Процессе», и особую остроту ей придает фигурка человека в пиджаке и шляпе, входящего в темный провал очень маленькой двери. Этот входящий, фигура вроде бы случайная, придает всей композиции законченность и, ничего не рассказывая конкретно, говорит о многом. О том, чего словами передать как будто бы и нельзя, но о чем можно

написать рассказ, роман, придумать сюжет. А можно и не придумывать. И без сюжета всего предостаточно. Фигура входящего в темный провал маленькой двери на дне двора-колодца – пунктум этой фотографии, то есть именно в ней сосредоточен тот смысл, который, по мнению Ролана Барта, и отличает фотографию как произведение искусства от простого слепка реальности. Смелов рассказывал, что, найдя этот очень понравившийся ему вид с чердака соседнего дома, он провел там несколько часов, прежде чем, поймав в объектив эту фигуру, понял, что это именно то, что ему нужно. Называется фотография «Человек с ведром».



Фотография в большей степени, чем какое-либо другое искусство, способна выстроить последовательную цепь мгновений, определяющих нервную пульсацию жизни города. Вот несколько человек позируют для группового портрета, их лица напряжены, фотограф выстраивает кадр, ловит выражение, но через несколько секунд они разойдутся, снимут со своих лиц ожидание – и выстроенный портрет превратится в пойманную случайность, в единственное и неповторимое мгновение, которое останется навечно благодаря моментальному щелчку затвора фотоаппарата. Объективно ли это? Что это, позирование или улавливание момента? То и другое идет в фотографии бок о бок, часто не поддаваясь никакому разделению. Вот взмахнул крыльями голубь на фоне крыш; застыли петергофские тритоны, сверкая позолотой и выдувая из своих витых рогов толстые водяные струи; отпечаталась тень дерева на фоне освещенной стены, и ярко, почти невыносимо для глаза, блеснуло из-под тени стекло окна; сфинксы усталились на стаю голубей, рассыпавшихся магическими точками на свежеснеженном снегу; фантастично мелькнуло солнце сквозь листву дерева, под которым три мальчика устроили акробатическое представление, напоминающее о мистериях средневековых жонглеров; в тумане таинственно преобразилась набережная, и чудными иероглифами проступили обыкновенные дорожные знаки; расчерченное черными линиями трамвайных рельс, полотно свежеснеженного снега напомнило картину абстрактного экспрессиониста Франца Клайна. Случайности сплетаются в важное послание, в цельный текст о Городе, о его неповторимой выразительности, быть может, более ценной и значимой, чем его неизменные, недвижимые монументы. В остроте переживаний подобных моментов, чудом вырванных из потока времени, и заключается неповторимый аромат искусства Бориса Смелова. Это и есть то, что Смелов называл «интуитивной фотографией». Интуиция, однако, всегда сопровождается у него безошибочным и точным расчетом интеллекта.

Смелову в его фотографиях удалось создать некую условную прогулку по Городу, прогулку во Времени, состоящую из сцепления неповторимых мгновений, отобранных не столько за их характерность, сколько за их выразительность. Архитектура города является константой, постоянной величиной, тем, что досконально известно, заучено и затвержено, и, в принципе, она лишь фон и обрамление городской жизни, существующей в постоянном движении. Неожиданный ракурс вдруг придает знакомому и банальному новый смысл: город перестает быть застывшим текстом, но вступает в диалог со зрителем, сообщает нечто новое, неожиданное, будь это магический свет, исходящий изнутри Исаакиевского собора, срифмованный со светящимся одиноким окном в стене, темным пятном возвышающейся над заснеженными крышами, или усталые силуэты случайных пассажиров на фоне невской панорамы, видной сквозь окно вечернего трамвая. Волна, схваченная в ее секундном взлете и заставляющая угрожающе накреститься Стрелку Васильевского острова, Биржу, Ростральные колонны, все творения рук человеческих, придает этому классическому виду остроту непосредственно переживаемого мгновения, переживания некой единственной и неповторимой точки в вечности, одухотворяет и оживляет привычный открыточный вид. Конкретность фотографии субъективна и индивидуальна, она способ-



Кат. 12, 85, 30, 76

на любому впечатлению придать смысл обобщения, и смеловский вид на Стрелку, несколько слишком пышно названный им «Наводнение», становится не менее емким и насыщенным по количеству таящихся в нем смыслов, чем иллюстрации Александра Бенуа к пушкинскому «Медному всаднику».

Смеловский Город предполагает не только отстраненное любовное освящение временем красотами, но напряженное переживание его внутреннего ритма, образованного множеством фрагментов и случайностей. На Крюковом канале, в садике около Никольского собора, беседуют между собой художники, у одного из них на спине висит леонардовская Мадонна Бенуа, и то, что все происходит совсем недалеко от дома самого Бенуа, придает бытовой композиции причудливую выразительность, а то, вдруг, неожиданно-негаданно, бабуля в халате трет шваброй мраморную Терпсихору, и скользкая улыбка музы танца обретает пленительно неуклюжую пластичность, и кажется, что богине стало смешно от щекотки. Петербург причудлив и фантастичен, и на более фантастичен он в своей повседневности, постоянно сталкивающей призрак прошлого с обыденностью, подчас более искусственной и ирреальной, чем его великая и надуманная архитектура. В Петербурге всё не то, «всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется».

В Петербурге, как и во всяком городе, есть определенный набор мест, красота и слава которых возводит нечто вроде стены, за которую мало кто решается выйти. Набережные Невы и каналов, Невский проспект, Дворцовая площадь, Исаакиевский, Казанский и Смольный, Новая Голландия, Летний сад, – все они как будто образуют замкнутый круг, выход за пределы которого страшит ценителей подлинного Петербурга. Именно эти виды снимали, снимают и будут снимать, и привязанность к ним обусловлена постоянной борьбой прошлого против настоящего, вызванной стремлением отделить Петербург истинный от ложной современности, враждебной ему. Однако не стоит забывать о том, что изначально Петербург был подчеркнуто радикальным и современным городом, что его основание явилось декларативным отрицанием прошлого и что именно таким город мыслился и воспринимался на протяжении большей части своей истории. Но стоит ли так уж резко различать понятия «прошлое» и «современность»? Ведь как в прошедшем грядущее зреет, так и в грядущем прошлое тлеет – страшный призрак мертвой листвы. Эти понятия предельно условны, и фотография, быть может, как никакое другое искусство, способна внятно это доказать.

Совершенно особая тема в творчестве Смелова – Летний сад. Летний сад не просто удивительный памятник культуры, но нечто гораздо большее, это сердце Петербурга. Статуи, его украшающие, не только памятники, но своего рода зашифрованное представление о мире, где в символической форме представлено все его многообразие: Мир и Война, Любовь и Смерть, Время и Истина, Красота и Бренность, Времена года, Темпераменты, Времена суток, Континенты, Искусства, Страны света, великие мудрецы Античности и великие римские императоры. Изначально сад этот был создан как всеобъемлющая модель Вселенной, потому Летний сад всегда был и всегда есть современность: его скульптура не может устареть, выйти из моды, превратиться в памятник прошлого.

Летний сад – макрокосм, но он же и микрокосм для каждого мыслящего человека, хотя бы немного знакомого с Петербургом. Каждого связывают с Летним садом какие-то сугубо личные, случайные, но определяющие всю жизнь воспоминания – детские прогулки, промокшие ноги, первые признаки весны, осенние листья, одиночество, первые и последние встречи, ожидания, разочарования – многообразная гамма чувств и ощущений, которые и делают существование Бытием. В Летнем саду личность встречается с космосом.



Кат. 66, 86, 24, 90, 59



Кат. 3, 27, 5, 25, 22

В смеловских фотографиях скульптур Летнего сада прошлое и современность объединены и язык отвлеченно-символический, стремящийся к универсальности, сливается с высказыванием сугубо индивидуальным. Вокруг каждой скульптуры разворачивается целая история. Вот древнеримский Янус, бог месяца января, первого месяца года, первого дня всякого месяца, бог начала жизни человека, всех входов и выходов, бог, к имени которого прилагались эпитеты «отпирающий» и «запирающий». Голова его замыкает данную в остром сокращении линию перспективы, в Януса упирается взгляд, энергично уводимый фотографом сквозь густые заросли травы, и мощные, раскидистые деревья с обеих сторон создают вокруг него классические кулисы, как в римских пейзажах Клода Лоррена. Взгляд бога всех начал строг и серьезен, губы сжаты, лик его хранит тайну: какую – мы можем лишь угадывать. Бюст повернут к нам прямо, фронтально, видно лишь одно его лицо, молодое, но нет никаких сомнений, что за ним таится другое лицо, ведь Янус двулик, и, будучи богом всякого начала, он в то же время и бог всякого конца, в любую минуту он может обратиться к нам своим другим лицом, которое не то чтобы другое, но то же самое, *in my beginning is my end*, «в моем начале мой конец», – это сказал Элиот, несомненно имея в виду древнеримского бога. То, как выступает из тумана строгий лик, как склонились перед ним стебли и венчики цветов, то, как осеняют его ветви деревьев, – все это превращает фотографию садовой скульптуры в мифологическую композицию.

Сенека с искаженным страданием лицом, похожий на христианского отшельника в лесных зарослях. Философы, тихо переговаривающиеся в утренней тишине, обмениваются длинными, далекими взглядами в «Утре в Летнем саду», где точно найдено пространственное соотношение двух далеко друг от друга отстоящих мраморных бюстов, что и рождает напряженную динамику их внутреннего диалога. Аполлон с пауком на щеке, одна из самых известных фотографий Смелова, и капли на лбу и щеках, пот и слезы, и капля на носу бога классицизма, ничуть не унижающая его, но делающая еще более гордым, еще более прекрасным и классичным, – это целая поэма о классицизме в России, да и вообще о классицизме в двадцатом веке. Амур, укрытый первым пушистым снегом как пухом, как русским пуховым одеялом, чтобы бедному итальянскому юноше не было так холодно в осеннем Петербурге, и Психея, склонившаяся над ним с такой нежностью, нежностью первых снежинок, что становится совсем близкой, трогательной, не Психеей, а Псишей, Душенькой из чувствительной поэмы Богдановича. Статуи, снятые в разные времена года, в разное время суток, в разном свете, предстают не как просто фотографии красивой декоративной скульптуры, но как символические образы. Борис Смелов раскрывает таинственную сущность Летнего сада, показывая внутреннюю жизнь его мраморных обитателей, разнообразную, субъективную, жизнь олимпийцев сегодня. Прямо Апдайк какой-то.

Античные боги вечны. Но вечность соткана из мириад мгновений: паук, быстро семенящий по мраморной щеке Аполлона; первый, моментально растаявший снег, укрывший наготу Амура; туман вокруг строгого лика Януса. Античные боги – наша память. Но память исчисляется мгновениями, и каждое мгновение связано с воспоминанием. Фотография дерзновенно ставит знак равенства между вечностью и воспоминанием.

Дигитальная революция – гипертрофированная память. От переизбытка визуальной информации земля ускользает у нас из-под ног. Уже непонятна разница между тем, что есть, что было и что будет. Время растеклось, как на картине Сальвадора Дали, – превратясь в вязкую, липкую массу. Количество образов, множась вокруг каждое мгновение, зашкаливает. Все двойится, тройится, четверится, увеличиваясь до невообразимости. Сколько существует ваших фотографий? Сотня или больше? У многих из нас фотографии насчитываются тысячами, тысячи вспышек

отпечатали в вечности десятки лиц, вокруг них роятся десятки статистов, и эти десятки тысяч лиц, сопровождающих каждого на протяжении его жизни, никогда не исчезнут, они навсегда вошли в бытие, преодолели время, и эти десятки тысяч надо помножить на миллиарды живших и живущих. Всё это реальность, и жуткое изобретение человечества, позволившее заливать расплавленной эмульсией фотовспышки ускользающую жизнь, словно муху в капле янтаря, – сводит с ума. Увидеть можно всё, поэтому не остается времени что-то увидеть. Прошлое заполняет настоящее, и весь следующий день можно провести в созерцании дня предыдущего. На самом же деле всё еще страшнее: каждое мгновение предоставляет такое многообразие точек зрения на любой предмет, факт, событие, что созерцание одной секунды жизни мира может занять тысячи человеческих жизней. Ведь мир в данную секунду – это и одинокий пастух в мохнатой шубе среди снегов Тибета, и дураки-туристы, проплывающие под мостом Вздохов в Венеции, и панорама Манхэттена, открывающаяся со статуи Свободы, и Иисус Христос, раскинувший руки над Рио-де-Жанейро, и юноша, убитый в уличной перестрелке, и горько плачущий своим первым плачем новорожденный ребенок. Все это окружает нас, все это можно увидеть, все это доступно, как доступна обозрению ваша собственная жизнь, и жизнь всех близких вам, и всех посторонних.

Уже можно созерцать первое движение эмбриона во чреве матери, это движение можно заснять, поместить в рамку – и поставить фото на письменный стол. Пусть потом ваша дочь или ваш сын видят, какими они были. Странная возможность увидеть себя тогда, когда и имени-то у тебя не было. Ужас сознания того, что все уже навечно зафиксировано во времени, что прошлое перестало быть прошлым, так как ваша детская фотография именно сейчас смотрит на вас. Ужас того, что настоящее исчезает, ведь ваше детское лицо на фотографии, смотрящее на вас, настоящим не является. Да и вы на ней нисколько на себя не похожи. Ужас того, что ваше детское лицо может пережить вас, стать будущим, в котором вас не будет, так как через сотню лет в каком-нибудь архиве может сохраниться эта фотография, лицо пятилетнего ребенка, уже потерявшего имя. Фотография переживает вас. А сколько еще миллиардов людей будут жить и фотографировать себя? Они также застрянут в этом вязком времени без прошлого, настоящего и будущего, как муха в капле янтаря. Почти каждое жизненное событие почти каждого живущего откладывается в архив, архивы растут, объединяясь в один огромный архив образов, становящийся столь огромным, что он скоро заполнит весь мир. Виртуальная одержимость и одержимость виртуальностью. Фотографируют всё подряд, и фотографируют все кому не лень.

Если было бы возможно появление человека, способного помнить всё, им оказался бы монстр с неведомой формой психического заболевания. У Борхеса есть рассказ «Фунес, чудо памяти» о человеке, помнящем всё. В то время как нормальный человек видит и помнит виноградник в целом, «Фунес видел все лозы, листья и ягоды на виноградном кусте». Каждый лист он помнил столь отчетливо, что мельчайшая прожилка, дырочка, проеденная улиткой, дорожка слизи, тянущаяся за нею, капля росы на листе, свет, преломляющийся в капле, само движение капли, звук падения капли на другой лист и путь этой капли на другом листе, – все это отпечатывалось в его феноменальной памяти с неумолимостью, какой отличается волшебный предмет Заир, наделенный сверхъестественной властью над сознанием того, кто увидит его хотя бы раз в жизни. Заиром может быть что угодно, стертая монета или искорка в мраморе, но, увидев Заир, человек никогда уже не сможет вычеркнуть его из памяти. Для Фунеса мир состоял из бесконечного числа Заиров. На воспоминание одного листа могло уйти несколько дней, месяцев, лет. В винограднике множество кустов, на каждом кусте – множество листьев, и в конце концов лист может заслонить и куст, и виноградник, и вообще весь мир. Реальность детали не менее страшна, чем вечность Вселенной. Но самое страшное, что он существует на самом деле, этот виноградник, и каждая лоза и каждый куст в нем реальны так же, как реальны каждый отдельный лист и каждая ягода.

К счастью, феноменальная память Иренео Фунеса лишь фантазия и морок. Но мы делаем всё для того, чтобы этот морок стал действительностью. Не потому ли, что появилась обманчивая возможность преодоления времени, иллюзия проник-

новения в чью-то жизнь помимо собственной, ведь для разумного существа нет ничего более печального, чем обреченность на замкнутость в самом себе. Подглядывание – это же хоть какой-то выход.

О том, что мы обычно называем «реальным временем», Энди Уорхол снял фильм, длящийся восемь часов и показывающий спящего человека. Захватывающая унылость фильма Уорхола очерчивает реально существующую угрозу: уорхоловский спящий обладает завораживающей силой. Фильм похож на серию фотографий, фиксирующих каждую секунду. Всмотриваясь в него, постепенно подсаживаешься на волшебство вуайеризма, приближающего к тайне чужого существования. В действительности вуайеризм еще более соблазнителен, так как мир неисчерпаем: существуют и спящий на газетах бродяга среди небоскребов Гонконга, и спящая в розовой спальне порнозвезда в Беверли-хиллз; есть последний сон самоубийцы, принявшего смертельную дозу снотворного, и сон осужденного на смертную казнь преступника, обреченного быть наутро расстрелянным за убийство множества несовершеннолетних; прелестный сон младенца, страшный сон старика, удушливо кашляющего и беспрестанно ворочающегося так, что его сон больше похож на муку, чем на отдых, – существует еще множество куда более интересных спящих, чем спящий Энди Уорхола. Существуют тысячи, миллионы, миллиарды, всего пять с лишним миллиардов снов каждую Божию ночь, и все они достойны внимания, все уникальны, все неповторимы. Есть спящие красавцы и уроды, спящие ночью и спящие днем, были миллиарды спящих до Энди Уорхола, и будут миллиарды после, и ни один спящий не повторяет другого, и каждый из нас каждый раз спит по-разному. Может быть, Господь Бог есть тот, кто каждый миг фотографирует сразу же пять миллиардов живущих, а потом откладывает все это в архив до Страшного суда?

Первые, самые захватывающие, фотографические съемки, дошедшие до нас, – это окаменевшие в раскаленной лаве жители Помпей, теперь бесстыдно выставленные в музее на всеобщее обозрение. Конечно, съемки эти еще несовершенны, они столь же приблизительны, как первые дагерротипы XIX в., но толпу завораживают. Вечная смерть, получившая право на вечную жизнь, – есть ли в мире зрелище более захватывающее? Теперь представьте себе, что в постамент, на котором покоится скорчившаяся фигурка несчастного жителя Помпей, вмонтированы серии фотографий, демонстрирующих жизнь этого Гая, Квинта или Порции от самого начала до самого конца. Римская акушерка вытаскивает его, окровавленного, из чрева матери, потом служанки обмывают его, срезают первые волосы, одевают во взрослую тогу, он чешет пятку, первый раз в жизни занимается любовью, учится риторике, читает Вергилия и, в конце самое увлекательное, – перерезает себе вены по повелению своего императора. Шикарное зрелище. И ужасающее, так как целая жизнь уйдет на созерцание жизни Гая, Квинта или Порции, а сколько их всего отпечатано в вечности? Мы же стремимся именно к этому и часто называем фотографию документом, таким образом отличая ее от искусства.

Латинское слово *documentum* означает свидетельство. Свидетельства бесконечно множатся, громоздятся друг на друга, и прошлый век уже можно воспроизвести от начала до конца во всей его изменчивости. Съемки пионерского лагеря тридцатых годов. Все дети уже давно мертвы. Третье тысячелетие вообще оставит свой слепок-дубль, и жизнь его, становясь все более мобильной, застынет в своем документальном двойнике с леденящей душу определенностью. Съемка толпы на улице Парижа, Москвы или Нью-Йорка, сделанная сегодня. Через некоторое время все запечатленные в кадре люди будут мертвы, но на фотографии они будут продолжать дышать, курить, оглядываться, двигаться, как ни в чем не бывало демонстрируя правнукам свои старомодные одежды. Страшная картина ирреальной жизни мертвецов.

Над нами висит угроза документальности, угроза переизбытка свидетельств. Мы вполне можем оказаться в положении Иренео Фунеса, вся жизнь которого ушла на воспоминание одного листа, так как помнил он его слишком отчетливо.

Но не окажемся. Слава Богу, документ документом, а фотография – фотографией.

Когда часть нашей жизни возвращается из прошлого и прокручивается вновь и вновь, может стать страшно, ведь фотография явилась вызовом Богу, обладающему эксклюзивным правом на вечность. Современность с ее миллионами фотоаппаратов не что иное, как восстание против Бога, модель новой Вавилонской башни.

Чем дальше, тем больше в мире накапливается отснятых кадров. Все всё снимают. Любители множат тысячи своих барбекю и семейных вылазок на море, телефоны снимают девушку напротив и горящие башни Всемирного центра, папарацци наяривают кадры с мчащейся по туннелю машиной принцессы Дианы, тысячи репортеров в тысяче горящих точек, съемки случайных прохожих и мировых бедствий. Как сориентироваться в этой бездне фотографий? Что вообще она такое, эта фотография? Искусство, магия или просто техническая примета современности?

И то, и другое, и третье. Но на вопрос, чем искусство фотографии отличается от фотографирования, Борис Смелов дал нам однозначный ответ.

*Аркадий Инполитов*

старший научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, автор концепции и куратор выставки

## Metaphysics of the City

There is a photograph by Boris Smelov dated 1995. A bunch of fluffy dandelions has been shot from below, amongst the grass. Through it, against the backdrop of a cloudless sky, we see the trunk of an old tree, part of a cast-iron fence, and the corner of a large building, which recedes into the background at an acute angle. On the reverse of the photo, Smelov has penciled in his own title for the photo—*Dandelions*. The photograph immediately arrests our gaze: the fragile, tiny, and ephemeral is accorded much more attention in this photograph than what is eternal, grandiose, and unchanging. We are struck by the shift of accents, and we immediately start asking questions. What is the genre? A group portrait of dandelions? A naturalist landscape? The Petersburg motif, a *veduta*, a cityscape? Pure symbolism?

The more closely you examine this composition, the more mysterious it becomes. There is no question that you are looking at a picture of Petersburg. The pattern on the fragment of the cast-iron fence, precisely legible on the right, clearly testifies to the fact that this is the Moika Embankment with its unique décor of forged railings strung between granite bollards. And the abruptly foreshortened perspective produced by the building corner's graphic, expressive line imparts a particular—Petersburgian—mood that cannot be confused with the mood evoked by any other city. But although we easily recognize the city on first viewing, we are immediately beset by strange riddles.

Yes, this is definitely Petersburg. But what is this place? At first I was certain that the photo was taken somewhere in the neighborhood of the Mikhailovsky Garden—in that magical place where the Ekaterina Canal empties into the Moika, where the bridges come together, there are trees growing, and the massive Adamini House retreats into the wide Field of Mars, thus generating a sense of Petersburg's imperial rhythm—monotonous, magnificent, nervous. And everyone agreed with me. However, after I climbed all round this place and examined all the viewpoints, I realized that there was no way this photograph could have been taken there. Besides, the building in the photograph bears only a passing resemblance to the Adamini House: one of its columns would have ended up in the frame, and that building possesses no such abruptly foreshortened perspective. So what is this building, so massive and inspiring and, at the same time, so hypothetical and hard to recognize? Is it a severely cropped shot of the Mikhailovsky Castle? Next to the castle, however, the Moika lacks its trademark railings. But where else along its length can you find trees, dandelions, interlacing bridges, and the acute diagonal of a mighty building? And what is the odd construction that we see to the left of the tree, hard to recognize and fantastic in appearance? At first I decided that this was the phantom of the public toilet on the corner of the Mikhailovsky Garden near the Moika, the monstrous Khrushchev-era construction that was recently turned into the Italian restaurant Park. But since the building in the photo was not the Adamini House, then my hypothesis

about the Khrushchevian toilet also proved baseless.

Someone even voiced an opinion that made no sense at all: this was a trick photograph, a superimposition or double exposure. After walking the entire Moika backwards and forwards, I finally solved the mystery: the photo is a view of the massive redbrick sailors' barracks between the Bridge of Kisses and Red Fleet Bridge, and it was taken at the intersection of the Moika and the Kriukov Canal. The stone ledges visible in the center and left section of the composition are the bases of the street lamps situated at both ends of Red Fleet Bridge, while the unusual perspective of the building is formed by two façades of the barracks, which extends along the Moika and the Kriukov Canal opposite

New Holland. When I finally located this perspective and found myself near the place where Boris Smelov had taken this photo thirty some years ago, I discovered that I couldn't get near the exact spot. Everything had been fenced off and dug up: some kind of construction work was underway, and the poplar that once had grown there was gone, as well as (it goes without saying) the dandelions.

Smelov's photograph is all we have left.



Cat. 80

The photograph evokes a sense of fading reality, the pursuit of lost time. In a tradition that dates to the Middle Ages, the dandelion symbolizes the transience of life, the fragility of being. In seventeenth-century Dutch painting, you can find images of fat-cheeked children assiduously puffing away at the white tops of dandelions. At first glance, they appear to be ordinary genre scenes, but in fact the Dutch kiddies preserve the link with the ancient theme of *vanitas*—the notion that all earthly things are doomed to be swept away by the flow of time. *Vanitas* is embodied in the stone sculptures in Gothic cathedrals: a skeleton bearing a royal crown and clothed in a half-rotten robe; a woman with a beautiful face who smiles enticingly at the viewer, but whose back has been entirely consumed by worms, toads, and snakes. You blow on a dandelion and it is gone: its fluffy white cap vanishes, leaving only its pitiful bald head. Such is life. Everything flies away, vanishes: all that remains are memories, which gradually grow more distant, faded, vague. Then they disappear, too.

The dandelions that Smelov photographed near the Bridge of Kisses turn out to be woven into an exceedingly complex pattern of associations that arise in connection with this Petersburg place. According to one legend, the Bridge of Kisses is so named because it was near the bridge that people said their farewells to convicted prisoners on their way to the city's prison, the Lithuanian Castle, which was on the opposite bank of the Moika. The Bridge of Kisses is thus a bridge of farewell kisses, a Bridge of Sighs. It is thus reminiscent of the famous enclosed bridge over the Rio di Palazzo that leads from the Doge's Palace into the old Venetian prisons, the Prigioni—an unexpected link between the Venice of the North and its ideal prototype. The Italian for dandelion is *soffione*, which like its Russian equivalent (*oduvanchik*) is derived from the verb "to blow" (*dut'*)—*soffi-are*, but it has a slightly different connotation. Whereas, thanks to its prefix, the Russian term has a sad, lonely air to it, evoking an image of something doomed, falling, flying away, something that has lost its bloom, the Italian term is directly linked to the noun *soffio*—"blowing," "breath" (of the wind), "breathing." Moreover, the noun *soffione* means both "dandelion" and "bellows." The Italian term for the flower calls to mind a host of connotations involving the image of the breath, of inspiration, beginning with the creation of man: "And the Lord God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul" (Genesis 2:7).

Aside from the fact that the dandelion became a symbol of *vanitas*—the fragility of all earthly things—it is likewise a symbol of the human soul. The Latin word *anima*, "soul," derives from a Greek word denoting the movement of the air, breathing. It is amusing, but this modest flower was the favorite of beautiful Psyche, the goddess of the soul. In the Middle Ages, the dandelion became a symbol of Job, while in much latter iconography (during the sixteenth and seventeenth centuries) this flower combined antiquity's image of Psyche, the poor mortal martyr whose sufferings earned her divine immortality, with the image of the righteous, God-fearing unfortunate Job, the embodiment of human hardship. On an old German engraving from the baroque period we find an image of a dandelion above the words of Elihu, who rebukes Job. His speech is closely bound up with this flower, the incarnation of human fragility, for man cannot oppose the Divine wisdom. Before God, he is like a dandelion, doomed to being laid bare by the slightest gust of wind:

Wherefore, Job, I pray thee, hear my speeches, and hearken to all my words.

Behold, now I have opened my mouth, my tongue hath spoken in my mouth.

My words shall be of the uprightness of my heart: and my lips shall utter knowledge clearly.

The Spirit of God hath made me, and the breath of the Almighty hath given me life.

If thou canst answer me, set thy words in order before me, stand up.

Behold, I am according to thy wish in God's stead: I also am formed out of the clay.

Behold, my terror shall not make thee afraid, neither shall my hand be heavy upon thee.

Surely thou hast spoken in mine hearing, and I have heard the voice of thy words, saying,  
 I am clean without transgression, I am innocent; neither is there iniquity in me.  
 Behold, he findeth occasions against me, he counteth me for his enemy,  
 He putteth my feet in the stocks, he marketh all my paths.  
 Behold, in this thou art not just: I will answer thee, that God is greater than man.  
 Why dost thou strive against him? for he giveth not account of any of his matters.  
 For God speaketh once, yea twice, yet man perceiveth it not.  
 In a dream, in a vision of the night, when deep sleep falleth upon men, in slumberings upon the bed. (Job 33: 1-15)

Elihu's speech is addressed to the human soul as if it were a dandelion, and these words from the Old Testament might serve as an epigraph to Smelov's photograph. For everything is "formed out of the clay" and will turn to dust. The Lithuanian Castle is long gone, and all the people who were marched across the bridge and all the people who saw them off are dead. The tree is gone, and the dandelions are gone, too. A striving for literary effects, you say? Yes, this would be the case had the artist consciously superimposed all these associations on the image he recorded. But there is no such superimposition—only dandelions inconspicuously photographed against the backdrop of a big building, a big city, a big sky. Smelov was simply interested in the white caps of the flowers, liable to fly off at any moment, and he was attracted by the chance to record their fragility. He was not interested in anything else, but Petersburg legend, ancient iconography, and Christian tradition are here combined so easily and effortlessly into an overall mood—in other words, into what Smelov himself, when he was asked whether he stage-managed his frames or left it all to chance, defined as "intuitive chance." Everything flowed together "into im-

mutability, that is, into fate" in such a way that Boris Smelov's *Dandelions* became something much more than a simple patch of dandelions growing along the Kriukov Canal, dandelions seen by the thousands of people who walked by them that day. The artist's intuition is much more important than pure knowledge, and it was this intuition that determined in this photograph what Cartier-Bresson called the "decisive moment." This is what distinguishes a simple copy of reality from its image and makes photography an art.

Smelov was always interested in everything mobile, weightless, elusive—frost, poplar fuzz, the first (unexpected) snowfall, fog, the beating of a bird's wings—anything that visibly manifests the race of time, the elusiveness of the moment. In one of his photographs we see a narrow passageway between two buildings in a gloomy Leningrad courtyard. Nearly the entire pictorial space is occupied by a cheerless wall—blank, without a trace of architectural detail—onto which a ramshackle tin structure has been stuck. It is some kind of garbage dump, and it is wretched and pitiful like all garbage dumps, especially Russian garbage dumps. In the opening between the buildings we see the sky, we see trees: another life, a life that is different from life inside the narrow, cemented space of this shaft-courtyard, which reminds us of the prison space in Van Gogh's *Prisoners Exercising*. On the wall we see the Gothic shadow of the building opposite—narrow and broken, menacingly alive. Against the backdrop of this black shadow, against the backdrop of the wall's rough gray plaster with its window holes, float delicate white snow-

flakes, frozen still by the camera's lens. Underscored by their aerial dance, the soundlessness and sightlessness of the cramped space becomes even more hopeless. At first it seems as if this is a defect on the film or the print, but then you realize that it is the tender snowflakes that give a soul to this abstract, alienated, motionless urban landscape. The flight of poplar fuzz is the soul of the city. Not the spirit of the place, the genius loci about which so much has been said in recent years, but the soul, the anima. The search for this anima was the principal task of Boris Smelov's art.



Cat. 17, 71

All big cities resemble one another. The set of words that we use to describe cities is practically always the same: downtown, outskirts, street, building, square, temple, market, shop, park, crowd, shop sign, passerby, loneliness, buzz, light, water, alienation, winter and summer, fall and spring, rain and sunshine, night and day. All these words, which define both the objectivity of phenomena and things, and our subjective experience of them, make up that general set of motifs that characterizes any city, be it Paris or Khartoum, New York or Delhi. All cities are designated on maps with identical points; the only thing that varies is the size of these points. This standardization erases the individuality of any particular city, relegating to the margins its spirit, life, history, and air, atmosphere, breath—the only things that make it unique, the only place like it in the entire universe. As Marcel Proust wrote, a city begins with its name—with the name printed alongside the dot on the map that resembles thousands of other such dots. The city's name has its own unique magic power. You might never have been to Petersburg, Rome, Venice or Tokyo, but the mere sound of one of these names—suddenly, unexpectedly—causes something particular to resurface in your memory, something peculiar to that city alone, something elusive, something woven from a multitude of sensations: a particular color, light, sound, smell, the way that city and that city alone moves, a particular rhythm, a particular mood, a particular facial type. The city's name serves a repository for the multitude of impressions we get from literature, painting, history, from the recollections and remarks of hundreds of people who lived there, who felt the city and made its name. This name has become a myth, and sometimes this myth is more real than reality itself, for the name of a big city becomes its mythologeme. It becomes something that is indivisible from the city itself and thus against its will defines its image and its being.

Petersburg has a peculiar relationship to its name. Over a fairly short period of time, a mere century, it changed its name four times and thus it changed its image. The first change was slight: it dropped the prefix "Saint" and russified the rest ("Petersburg" > "Petrograd"). Then it lost its name altogether, only to return it at the century's end. For nearly the entire twentieth century, the city lived with a nickname given to it by the government in memory of a man who had little to do with the city, who didn't like it and had attempted to alter its existence and image by force, unnaturally, in violation of the normal flow of life. That is why for many of the city's twentieth-century poets, artists, and writers retrospection and recollection were the most important things of all. They tried in any way they could to resist reality and contemporaneity, to preserve their inner link with the past, with anything that could preserve the Petersburg hidden inside Leningrad.

The renamed city grew: it accreted districts of new housing blocks—boxes that looked like one another and like the hundreds of thousands of similar boxes scattered all across a country that bore a strange theoretical name—USSR. But the city center, historical Petersburg, stubbornly fought to remain turned towards the past, to avoid the bright socialist future. Having lost its title as the capital, reduced in the new Soviet hierarchy to the condition of a simple provincial city, a regional center, impoverished and stripped of its palaces (turned into communal flats) and cathedrals (which, when they were not demolished outright, housed factories and warehouses), deprived of its imperial ambitions, Petersburg turned into a memory. The new city—Leningrad—had its own official culture. Aside from the ideals of socialist realism, this culture included a discrete set of "treasures of the past": the Order of Lenin State Hermitage Museum; the S.M. Kirov State Academic Opera and Ballet Theater; the Leningrad Philharmonic; the suburban palaces and gardens, which were turned into "parks of culture and rest," reconstructed and built up, their architecture supplemented with carousels and other attractions so as to impart to them a more socialistic flavor. These "treasures of the past" were lacquered and gilded; the state took care of them. They were the USSR's source of pride before the eyes of the world: Intourist sent its buses to these places, and they brought renown to socialist Leningrad on the pages of sumptuously illustrated albums, published in editions of several million copies.

The rest of the city was left to its own devices. In this city there were courtyards with Apollos, and crumbling columns, and vaulted arches, and angels, and the strange play of light in old stairwells, and extraordinary views. There was authenticity. In that city you

could sense Petersburg, which was becoming ever more ghost-like. To make this ghost as real as possible the city's culture fought, making a last-ditch stand against all novelty, preferring to be a ruin, a monument, a cemetery, rather than participate in new construction, which was tantamount to destroying the past. It was this Petersburg that shaped Boris Smelov's sensibility, and his art was dedicated to this Petersburg.

Leningrad was a strange twentieth-century city. Despite all the efforts they made, the powers that be did not succeed in transforming it into a model Soviet city. It consisted of architectural landmarks, which ignored contemporaneity and even opposed it. This contemporaneity had nothing to do with the architecture; what is more, it had no power over it. Everyone said (many continue to say this today) that the city was most beautiful after the war, when, lifeless and deserted, it was locked within its proud, moribund tragedy, cold, pitiless, indifferent. The city was seen as a magnificent ruin, and contemporaneity no longer concerned it, just as it no longer concerned Herculaneum or Mahenjo-daro, long dead cities that have turned into open-air architecture museums. Frozen in reveries of its lost imperial splendor, Petersburg, gazing down upon the alien population swarming at the feet of its neglected palaces and temples, sunk into twilight-gray melancholic recollections, into the dank ennui of lonely walks through the past. Having no desire to submit to officialdom, the Leningrad intelligentsia fostered this feeling of loneliness and marginality, of having been shunted off the main road. All of Leningrad unofficial culture of the sixties, seventies, and eighties—the culture of samizdat literature, apartment exhibitions, and kitchen readings—was saturated with these moods. This was a culture of artists and writers who worked in boiler plants, the culture of Leningrad bohemianism. This was Saigon culture: it is often given this name because creative types and freaks (sometimes indistinguishable from one another) met in a popular coffee shop on the corner of Nevsky and Vladimirsky Prospect that had been dubbed “Saigon” by the bohemians. (The moniker was an ironic reference to an international political hotspot of the time.) This culture was self-sufficient, limited, and closed. It sensed its own doom and was arrogant. It was alcohol-fueled. It was monstrous and it often smacked of a subculture. But it was wonderful and quite heroic. It was selfless, more interested in process than in results; and it was diffused within lifestyles, behaviors, conversations and interactions. This culture had a huge impact on the life and art of Boris Smelov.



For the Leningrad bohemians, Petersburg meant escape. Despite the fact that, in its essence, from the very moment of its founding, it was a new, young, avant-garde city (its history was less than three centuries long), this city had suddenly, unexpectedly become old, catastrophically old. As in Boris Smelov's photograph *Tuchkov Alley* (1995), the city's symbol became the figure of a lonely old woman wandering along cracked, god-forsaken walls, and in all of Leningrad culture, which dreamed sweetly of being the continuation of Petersburg culture, there was something old-maidenly, sterile, old-fashioned. The fact that meditation had priority over action was not even discussed. Greater store was set by contemplation than expression; potential was more important than realization. Everyone reiterated that Petersburg

had been quite lucky: under the Soviet regime, it had ceased to be the capital. The status of capital and all it stood for was openly despised, and this alienation was perceived as a form of opposition, not of provincialism. Being on the side of the road, even if that meant vegetating there, was more honorable than entering the mainstream. There was something quite dangerous in this mania for marginality, but it was this that underwrote the city's individuality during the second half of the twentieth century. Its status was not determined by the status of Leningrad within the Soviet Union, but by the place of Petersburg in the world and world history. Boris Smelov was one of those people who had deeply felt, comprehended, and re-elaborated the city's isolation. He created images inextricably bound up with this isolation, and it was precisely by virtue of his own alienation from the mainstream, his unwillingness to reckon or compete with it, that he fashioned his own particular world, a world of art that was situated outside and above time. What did he know about contemporary photography? Very little. He knew something about Rodchenko and he had seen several albums of works by Cartier-Bresson and Sudek, which were carefully passed from hand to

hand. However, it was the photographer Boris Smelov, a man who was intimately bound up with the heroic and ridiculous world of the Leningrad bohemians, who would break free from its context and lead Leningrad culture out of its characteristic self-isolation. He would take it to a level by which it has been and is judged: not as Leningrad, a provincial Soviet city, but as Petersburg, a world capital.

For the Leningrad bohemians, Petersburg, an old city, was an island in the midst of Soviet Leningrad. In accordance with its wishes, it had seceded from the rest of the Soviet Union; despite its own wishes, it had seceded from the rest of the world. It was this city that people knew, cursed, and loved. It was the only city they knew, and it bore a striking resemblance to the city of poets in this Alexander Blok poem:

Outside the city rose a deserted district  
On soil swampy and unsteady.  
Poets lived there, and each would meet  
The other with a smile haughty.

The radiant dawn rose in vain  
Over this swamp so dour:  
Its inhabitants devoted their days  
To wine and zealous labor.

When they got drunk, they swore friendship.  
Their banter was cynical and heady.  
At dawn they vomited. Then shutting themselves up,  
They toiled diligently and dully.

Then, like hounds, they would exit their kennels,  
To watch the sea aflame.  
And they marveled with competence  
At every passing ray.

Feeling tender, they dreamt of *l'âge d'or*,  
And cursed their publishers as one.  
They'd weep bitterly over a tiny flower,  
And a little pearly storm cloud.

That's how these poets lived. Reader and friend!  
Do you think, perhaps, this is no better  
Than your daily impotent strain,  
Than your narrow-minded muddle?

Cat. 33

This was not just a city—it was a City with a capital “c.” Boris Smelov did not photograph specific aspects of the real Leningrad, and it would be somewhat superficial to say that, in his photographs, he tried to capture the ghost of Petersburg. Boris Smelov created a City that was like the City of another great photographer—the fin-de-siècle Parisian Eugène Atget, a quite kindred spirit, although, perhaps, Smelov didn’t know his work. In any case, he never mentioned him anywhere.

All big cities resemble one another. But all dead cities are identically abandoned. There is no difference between Pompeii and Mohenjo-daro, because each of them was abandoned by its nerve center, the pulsation that creates the city’s image. This nerve

center is found in the unrepeatability of the city’s constantly changing life, which is woven from an endless number of moments that glide easily amidst the unchanging architectural scenery. The city is not an indifferent collection of buildings and monuments, but a highly organized organism, breathing, thinking, feeling. A city has to have a soul, an anima, an Ariel, an elusive spirit that wanders among the stones. Without this spirit, the stones of the city are only stones. Ariel is not a concrete being: it can become whomever it likes. It is fluid and mercurial. It doesn’t pose; posing is tantamount to stasis, and without movement this spirit simply doesn’t exist. It might become a bird taking wing; a girl hurrying to meet her date; a gust of wind; a patch of sunlight; a child in a gateway; an old woman hobbling along a blind wall; new fallen snow; the statue of an angel on a neglected grave; fog that makes a familiar view unrecognizable. This elusive spirit defines a city’s meaning; it gives life to its name. Without it, a city dies.

The city is movement. The movement of streets, crowds, wheels, feet, bodies, faces, air, water, light, bird, clouds, snow. Changing faces and changing views, the change of day and night, constant transformation, the multiplicity of impressions, associations, noises, footsteps, whispers and cries, their variety giving way to the indivisible unity of the one impression that defines the essence of the city. For the essence of the city is life, not an escape from life. The city is a concatenation of moments, chaotic, mysterious, intriguing. The city is capricious, mercurial, inconstant. The city is

time itself, slippery, elusive, inscrutable, and outside of time the city does not exist. The city’s time and movement are not limited to outward movement, the motion of the streets. No less important is its internal dynamic, a force that is hidden from the eyes of strangers. It defines the city’s physiognomy just as our inner life is determined by our outward acts. There are few people who see the city from the inside, and there are even fewer people who show us the city from the inside. It is a much too complicated and thankless task—to root around in the city’s innards, where the womb rests next to the heart, and the large intestine is indistinguishable from the brain.

To a great extent, Petersburg is doomed to be perceived vis-à-vis the eternally beautiful panorama of the magnificent capital summoned up in Pushkin’s “Bronze Horseman.” It is precisely this panorama that alone seems to have value, the only one to have preserved the historical continuity that has been so deliberately demolished during the past century. Often as not, the image of Petersburg resembled Glière’s “Hymn to the Great City,” which has long been associated more with the swanky Krasnaya Strela train than with the city itself. It calls to mind palaces, arches, columns, cathedrals, grillwork fences, bridges, granite, gilding, and (without fail) the red banner fluttering above the Smolny. This is how the city was photographed for official albums. Everything else was banished, including the staffage (that is, the population), as something superfluous and utterly insignificant. We might also have seen in these albums the joyous crowds at a May Day demonstration, but even that was rare. Movement was banished along with the staffage: officialdom preferred to see the city cleaned up, monumental, frozen, cold and beautiful, smarmed-down and polished. Most of all, they liked seeing it empty, the way it looked during the terrible time after the war, when it was associated with death and abandonment. Smelov had little interest in this spitshine-clean Petersburg/Leningrad, although he would sometimes photograph it for official commissions. But he never took these shoots more seriously than any other job that had to be done well. He had no intention of protesting or actively fighting someone or something. Socially engaged photography was



Kat. 42, 47

alien to him, but precisely because the City in Smelov’s photographs did not correspond to the way Party propaganda wanted to see it, his first solo exhibition, which took place in 1975 at the Vyborg District Palace of Culture, lasted all of one evening before the Party’s district committee shut it down. Perhaps Smelov’s work was somehow more dangerous than socially engaged photograph.

An invention of the nineteenth century, photography changed and defined the way modern man sees the world almost more than any other invention. Like the miracle of Saint Veronica’s Veil, the camera’s flash can record the instant and halt the race of time. It gives us the possibility of entering the same river twice, thrice, however many times we like. Before the invention of photography, the stayed moment meant death, the end of all existence. This was an obvious truth insofar as earthly time is irreversible, and what I saw a second before had already changed in the next instant; it had passed, carried away by the flow of time. But now the flow of time has been overcome, stopped: we can return eternally to a moment we have already lived through. A photograph always witnesses to what no longer exists. It seems that this witnessing is performed in an utterly objective way. Is the camera lens objective, however? How objective is a reality that is long gone, that has vanished, leaving only a spectral imprint? We cannot avoid admitting that this objectivity is imaginary and that the photographer, like any artist, scrupulously reprocesses reality. He has a free hand with it, choosing or even imitating the moment. Every photograph is not merely a document, but a manifestation of what lies in the depths of our consciousness, in the cellars of memory, of what appears to us only in dreams and fantasies. For recollection is a form of fantasy.

There is a fairly early photograph by Boris Smelov (dated 1974, it could have been one of the photographs from that first show, at the Vyborg District Palace of Culture, that so irritated the Party functionaries) that depicts a shaft-courtyard, which has been shot from above and thus seems quite hopelessly deep. We might say that this is a “typical Petersburg motif,” although you won’t find any particular distinguishing marks in the photograph. As is most often the case in Smelov’s work, this is his own City, a city that he dreamt up and constructed. Up against the brick wall (seemingly massive, almost blind, with tiny windows punched into it) leans an odd, thin little house with cracked plaster and disproportionately large chimneys sticking out from its sloped roof. This photograph reminds us much more of the Vyšehrad district of Prague (a city Boris Smelov never visited) than Leningrad/Petersburg. There is something Kafkaesque in the whole composition, something reminiscent of *The Castle* and *The Trial*. The photo is lent particular piquancy by the figure of the man in a jacket and hat entering the dark gap of a very small door. Although this figure is seemingly accidental, it imparts completeness to the entire composition, and without telling us anything concrete, it tells us a lot. It tells us something that seemingly cannot be conveyed with words, but about which one could write a story or novel, think up a plot. Or one can just not think up anything at all: even without a plot there is more than enough to see. The figure of the man entering the dark gap of the tiny door at the bottom of the shaft-courtyard is the punctum of this photograph. That is, it is precisely here that we find concentrated that sense which, according to Roland Barthes, distinguishes the photograph as a work of art from a mere copy of reality. Smelov recounted that when he had found this view from the attic of a neighboring building, he spent several hours there before, catching sight of this figure in his lens, he understood that this was just what he needed. The photograph is entitled *Man with a Bucket*.

To a greater degree than all the other arts, photography has the capacity to construct a consecutive chain of the moments that define the nervous pulsation of the city’s life. For example, several people pose for a group portrait. Their faces are tensed; the photographer composes the shot, trying to capture their expression. But then, a few seconds later, they disperse and the sense of expectation disappears from their faces—and the composed portrait turns into a captured accident, into that unique, unrepeatable moment that will



Kat. 12, 85, 30, 76



Кат. 66, 86, 24, 90, 59

remain in perpetuity thanks to the instantaneous click of the camera's shutter. Is this objective? What is this—posing or seizing the moment? Both these things exist side by side in photography, and often we cannot distinguish them at all. A dove flaps its wings against a backdrop of rooftops. The gilded Tritons in the park at Peterhof stand frozen, sparkling and blowing out thick streams of water from their spiral horns. A tree's shadow is imprinted on the backdrop of an illuminated wall, and brightly, almost unbearably for the eye, the glass in a window shines through the shadow. Sphinxes stare down a flock of pigeons, which are scattered like magic spots on new fallen snow. The sun glimpses fantastically through the leaves of a tree under which three boys perform a display of acrobatics reminiscent of the mystery plays of medieval jugglers. An embankment is mysteriously transfigured by fog, and ordinary road signs peer through it like magical hieroglyphs. Crisscrossed by the black lines of the tramway, a canvass of new fallen snow recalls a painting by the abstract expressionist Franz Kline. Accidents are woven into an important message, into a single text about the City, about its unrepeatable expressiveness, which is perhaps more valuable and meaningful than its unchanging, motionless monuments. The keenness with which such moments (miraculously snatched from the flow of time) are lived constitutes the unique aroma of Boris Smelov's art. This is what Smelov called "intuitive photography." In his work, however, intuition is always complemented by the unerring, precise calculation of the intellect.

In his photographs, Smelov succeeded in creating an imaginary walk through the City, a walk through Time that consists of a chain of moments, which were selected less for their typicality, more for their expressiveness. The city's architecture is a constant magnitude. It is a known quantity, something that has been well studied and learnt by rote, and it serves fundamentally as a mere frame and backdrop to the life of the city, which exists in constant motion. An unexpected angle suddenly imparts new meaning to the familiar and the banal. The city ceases to be a frozen text, entering instead into a dialogue with the viewer. It tells him something new, something he wasn't looking for—like the magical light emanating from within Saint Isaac's Cathedral, which rhymes with a lonely, glittering window in a wall, a dark spot that towers above snow-covered rooftops; or the tired silhouettes of random passengers against a panorama of the Neva, seen through the window of a tram in evening. Captured in its momentary ascent, a wave causes the Spit of Vasilievsky Island, the Bourse, the Rostral Columns (all works of the hands of men) to list threateningly. This classical view is thus imparted the poignancy of the moment as immediately lived, as an experience of a certain unique, unrepeatable point in eternity. The photograph animates and inspires the customary postcard view. The specificity of the photograph is subjective and individual; it is capable of turning any impression into a generalization. Thus, Smelov's view of the Spit (which he has given the somehow too pretentious title "Linnondation") becomes no less capacious and saturated in terms of the number of meanings it conceals than Alexander Benois's illustrations to Pushkin's "Bronze Horseman."

Smelov's City presumes not only the distanced admiration of beautiful places illuminated by time, but intense involvement with its inner rhythm, which is formed by a multitude of fragments and accidents. On the Kriukov Canal, in the park next to the Saint Nicholas Cathedral, two artists are having a chat. One of these artists has Leonardo's *Benois Madonna* slung over his back, and the fact that this takes place mere footsteps away from the house of Benois himself suffuses this genre scene with a whimsical expressiveness. Quite unexpectedly, an old lady in a smock scrubs a marble Terpsichore with a mop, and the slight smile on the face of the Muse of Dance takes on a captivatingly clumsy charm: it seems she is being tickled and is on the verge of laughter. Petersburg is whimsical and fantastic, and its most fantastic aspect is its daily life, in which the specter of the past constantly collides with the everyday, which is often more artificial and unreal than its magnificent, far-fetched architecture. In Petersburg, everything is not quite right: "Everything is an illusion, everything is a dream, everything is not what it seems."

In Petersburg, as in any other city, there is a particular set of places whose beauty and fame erects something like a wall that few people have the courage to walk around. The embankments of the Neva and the canals, Nevsky Prospect, Palace Square, Saint Isaac's Cathedral, Kazan Cathedral, Smolny Cathedral, New Holland, the Summer Garden. All these places form as it were a closed circle that connoisseurs of the authentic Petersburg are afraid to exit. It is precisely these views that people have photographed, photograph nowadays, and will continue to photograph. The attachment to these places is conditioned by the past's constant struggle against the present, a struggle occasioned by the desire to separate the real Petersburg from a sham contemporaneity that it is inimical to it. We should not forget, however, that originally Petersburg was an emphatically radical, contemporary city, that its founding was a pointed rejection of the past, and that this is how the city was conceived and perceived during the greater part of its history. But should we insist on this sharp distinction between "past" and "present"? For just as the future ripens in the past, so too does the past molder in the future like the terrible specter of dead leaves. These notions are extremely relative, and photography is perhaps more capable than any other art of demonstrating this clearly.

The Summer Garden occupies a particularly important place in Smelov's oeuvre. The Summer Garden is not simply an amazing cultural landmark, but also something more than the heart of Petersburg. The statues that grace it are not merely monuments, but also a kind of encoded conception of the world in which all its variety is represented in symbolic form: Peace and War, Love and Death, Time and Truth, Beauty and Transience, the Seasons, the Continents, the Arts, the Countries of the World, the great sages of antiquity and the great Roman emperors. This garden was originally conceived as a comprehensive model of the Universe, and that is why the Summer Garden has always been and always will be contemporaneity itself. Its sculptures cannot become antiquated, go out of fashion or turn into a monument to the past.

The Summer Garden is a macrocosm, but it is also a microcosm for every thoughtful person who is at least a little bit familiar with Petersburg. In the minds of all these people, the Summer Garden is linked with profoundly personal and accidental recollections that are nevertheless life defining. Strolls in childhood, soaked feet, the first signs of spring, autumn leaves, loneliness, first and last meetings, expectations, disappointments—the gamut of emotions and sensations that turn existence into Being. In the Summer Garden, the personal encounters the cosmic.

In Smelov's photographs of the Summer Garden's sculptures, past and present are united, and abstract symbolic language, which aspires to universality, merges with profoundly individual utterance. A whole story unfolds around every sculpture. Here is the ancient Roman Janus, the god of the month of January, of the first month of the year, of the first day of every month. The god who presides over the beginning of a man's life; the god of all entrances and exists, the god to whose name the epithets "unlocking" and "locking" were applied. His head closes the photograph's extremely foreshortened perspective. The photographer energetically guides the gaze fixed on Janus off into a dense thicket of grass, while the powerful spreading trees form a classical canopy around him of the kind we see in Claude Lorrain's Roman landscapes. The gaze of the god of all beginnings is severe and serious. His lips are pursed, his visage keeps its counsel—we can only guess what his secret is. The bust is turned towards us directly, frontally: all that we see is his young face. But there can be no question that this face conceals another face, for Janus is two-faced and, being the god of every beginning, he is simultaneously the god of every ending. At any minute he can turn this other face towards us. This face is not another face, it is the same face: as Eliot wrote, "In my beginning is my end," and he no doubt had in mind this ancient Roman god. All the details—the way this severe visage emerges from the fog, the way the stems and petals of flowers bow before him, the way the tree branches shade him—turn this photograph of a garden sculpture into a mythological composition.

His face distorted by suffering, Seneca resembles a Christian hermit hiding in forest thickets. Quietly bantering in the morning quiet, philosophers exchange long, distant glances in *Morning in the Summer Garden*, where Smelov has found the precise



Кат. 3, 27, 5, 25, 22

spatial correlation between two marble busts standing at a distance from one another, and this in turn generates the intense dynamic of their internal dialogue. The Apollo with a spider on its cheek (one of Smelov's most well-known photographs), and the drops of water on its brow and cheeks (sweat and tears), and the drop on the nose of the god of classicism (which does not degrade him at all, but instead makes him even prouder and lovelier, even more classical): this photograph is a veritable poem about classicism in Russia, about classicism in the twentieth century. Eros, swaddled in the first fluffy snow as if it were down, as if it were a Russian eiderdown quilt meant to make the poor Italian youth a little less chilly in the Petersburg autumn; and Psyche, who leans over him with such tenderness (the tenderness of the first snowflakes) that she becomes quite dear to us and touching; she is no longer Psyche but (in the Russian diminutive manner) Psiusha, Dushenka, the heroine Ippolit Bogdanovich's sentimental eighteenth-century poem. Taken during various seasons, at different times of the day, in various kinds of lighting, these are not merely photographs of beautiful park sculptures, but symbolic images. Boris Smelov reveals the mysterious essence of the Summer Garden by showing us the inner life of its marble inhabitants, a life that is varied and subjective, the life of the Olympians today. Just like some kind of Updike.

The gods of antiquity are eternal. But eternity is woven from a myriad of moments: the spider quickly scrambling across Apollo's marble cheek; the first snow, melting instantly but covering Eros's nakedness; the fog enfolding the severe visage of Janus. The gods of antiquity are our memory. But memory is measured in moments, and each moment is bound up with a recollection. Photography audaciously equates eternity and recollection.

The digital revolution is hypertrophied memory. The excess of visual information is causing the ground to slip from under our feet. We can no longer tell the difference between what is, what was, and what will be. Time has spread in every direction, as in Salvador Dalí's painting, turning into a sticky, viscous mass. The quantity of images that have multiplied around every instant has gone off the scale. Everything doubles, triples, and quadruples, begging the imagination. How many photographs do you have? A hundred? Or more? Many of us have photo collections that number in the thousands. A thousand flashes have imprinted dozens of faces in eternity. Dozens of extras swarm around these faces, and these tens of thousands of faces, accompanying each of us throughout the course of his life, will never disappear. They have entered being forever, they have overcome time, and these tens of thousands have to be multiplied by the billions of the living and the dead. All this reality, and humankind's terrible invention, which enables us to inundate elusive life with the liquid emulsion of the photoflash like a fly in a drop of amber, drives us mad. We can see everything: that is why there is no time to see anything. The past fills up the present, and we can spend each new day contemplating the day before. In fact, things are much worse: each instance presents us with such a variety of viewpoints on any object, fact or event that contemplating one second of life on earth could occupy thousands of human lifetimes. For right this second the world is: a solitary shepherd in a shaggy fur coat amidst the snows of Tibet; idiotic tourists sailing under the Bridge of Sighs in Venice; the view of Manhattan from the Statue of Liberty; Jesus Christ stretching his arms above Rio de Janeiro; a young man killed in a shootout on the streets; and a newborn baby, crying his first bitter cry. All this surrounds us. You can see it all. It is all accessible, just as your own life is open to view, and the lives of all your loved ones, and the lives of every stranger.

You can now contemplate the embryo's first movements in the mother's womb. You can photograph it, frame it, and put the photo on your desk. Your daughter or son will be able to see what they looked like. It's a strange thing—the ability to see yourself at a time when you didn't even have a name. The horror of realizing that everything has already been fixed in time, that the past

has ceased to be the past, insofar as it is precisely now that your childhood photograph gazes back at you. The horror at the thought that the present is disappearing: your childish face in the photograph, the face gazing at you, is not real, it is not your present face. And, in point of fact, you don't quite look like yourself in this photograph. The horror of recognizing that your childish face might outlive you, might become the future (the future where you won't exist): a hundred years from now this photograph—the face of a five-year-old child who will have already lost its name—might be preserved in some archive. The photograph will survive you. And how many more billions of people will live and photograph themselves? Like a fly in a drop of amber, they will likewise get stuck in this viscous time without past, present, and future. Nearly every life event of nearly everyone alive is archived. The archives grow, forming one gigantic archive of images. It has become so enormous that it will soon fill all the ends of the earth. Virtual obsession and an obsession with the virtual.

Everything but everything is photographed, and anyone who feels like it takes photographs.

If it were possible for a human being to remember everything, then a person with this capability would be a monster with a previously unknown mental illness. There is a Borges story called "Funes the Memorious" about a man who remembers everything. While a normal man sees and remembers a vineyard as a whole, "Funes saw all the shoots, clusters, and grapes of the vine." He recalled each leaf so precisely that a minuscule vein, a little hole made in the leaf by a snail, a trail of slime left by the snail, a drop of dew on the leaf, the light refracted in the drop, the drop's motion itself, the sound made by the drop as it fell onto another leaf, and the path taken by this drop on the other leaf were all impressed in his phenomenal memory with the implacability of the Zahir (from another Borges story), a magical object endowed with supernatural power over the consciousness of anyone who sees it at least once in life. The Zahir can be anything, an old worn coin or shiny vein in a piece of marble, but once he has seen the Zahir, a person can never erase it from his memory. For Funes, the world consisted of an endless number of Zahirs. His recollection of a single leaf might last several days, months, years. There are a multitude of grapevines in the vineyard, and on every vine there are a multitude of leaves. In the end, the leaf can block out the vine, the vineyard, and the world. The reality of detail is no less frightening than the eternity of the universe. But the most horrible thing is that it exists, this vineyard, and every vine and every cluster in that vineyard is just as real as each individual leaf and each grape.

Fortunately, the phenomenal memory of Ireneo Funes is just a fantasy, a mirage. But we do everything we can to make this mirage a reality. Isn't it because we now have the deceptive possibility of overcoming time, the illusion of penetrating someone's life besides our own? After all, for an intelligent being there is nothing sadder than being trapped in oneself. Peeping is at least some kind of outlet.

Andy Warhol made a film about what we ordinarily call "real time." It runs eight hours and shows us a sleeping man. The captivating dolefulness of Warhol's film outlines a real danger: Warhol's sleep possesses the power to entrance us. As you get into the film, you gradually become hooked on the magic of voyeurism, which brings you closer to the mystery of someone else's existence. In reality, voyeurism is even more seductive since the world is inexhaustible. There is a vagrant sleeping on newspapers amidst the tall office buildings of Hong Kong, and a porn star sleeping in a pink boudoir in Beverly Hills. There is the final sleep of the suicide who has taken a lethal dose of sleeping pills, and the sleep of the death row prisoner, condemned to be shot at dawn for the murder of several teenagers. There is the charming sleep of the infant, and the terrifying sleep of the old man, whose suffocating cough and ceaseless tossing and turning make his sleep more like torture than like rest. There is a whole multitude of sleepers more interesting than Andy Warhol's sleeper. There are thousands, millions, billions—a total of five billion and some slumbers every night—and all of them are worthy of our attention. They are all unique, all unrepeatable. There are sleeping beauties and beasts; there are people who sleep at night and people who sleep by day. There were billions of sleepers before Andy Warhol, and there will be billions after, and no one sleeper is like another, and each of us sleeps in a different way each time we go to sleep. Perhaps the

Lord God is that being who each instant photographs the five billion people living today and then files away these photos into an archive until the Last Judgment?

The first, most fascinating photographic prints that have come down to us are the inhabitants of Pompeii petrified in hot lava, which are now shamelessly displayed in a museum for everyone to see. These snapshots are not perfect, of course: they are as approximate as the first daguerreotypes of the nineteenth century, but they fascinate the crowd. Eternal death granted the right to eternal life: is there any spectacle in the world more captivating? Now imagine that, mounted in the pedestal on which the contorted figure of an unfortunate inhabitant of Pompeii stands, we find a series of photographs chronicling the life of this Gaius, Quintius or Portia from the very beginning to the very end. A Roman midwife pulls him, bloody, from the womb of his mother. Then the servant women bathe him, trim his first hair, and dress him in an adult toga. We see him scratching his heel, making love for the first time, learning rhetoric, reading Virgil. And, at the end, the most entertaining moment: he slits his wrists at the behest of his emperor. A gorgeous spectacle. And a frightening one because it will take a whole lifetime to review the life of Gaius, Quintius or Portia. And how many other lives are imprinted in eternity? This is precisely what we aspire to: we often call photography documentation, thus distinguishing it from art.

The Latin word *documentum* means “evidence,” “proof.” The proofs are multiplying endlessly, piling on top of one another, and the past century in all its inconstancy can already be reproduced from beginning to end. Pictures of a Young Pioneer camp in the thirties. All the children are long dead. The third millennium will leave behind an exact copy of itself. Becoming ever more mobile, life in this millennium will be frozen within its documentary doppelgänger with soul-chilling certainty. A shot of a street crowd in Paris, Moscow or New York, taken today. At some point, all the people captured in this shot will be dead, but in the photograph they will continue to breathe, smoke, look around, and move, showing off their old-fashioned clothes to their great-grandchildren as if there were nothing the matter. A terrifying picture of the unreal life of the dead.

We face the threat of documentation, the threat of the excess production of proofs. We could easily find ourselves in the situation of Ireneo Funes, whose entire life was spent in the recollection of a single leaf because he remembered it too clearly. But we won’t end up this way. There is a difference between documentation and photography, thank God.

When part of our life returns from the past and is reeled before our gaze again and again, things could get scary. After all, photography was invented as a challenge to God, who has exclusive rights to eternity. The present age with its millions of cameras is nothing other than a rebellion against God, the model of a new Tower of Babel.

The more time goes by, the greater the accumulation of snapshots. Everyone photographs everything. Amateurs multiply thousands of barbecues and family outings to the seaside, telephones take pictures of the girl seated across the table and the burning towers of the World Trade Center, paparazzi crank out photos of Princess Diana’s car speeding through the tunnel. There are thousands of reporters in a thousand hotspots, shots of random passersby and international disasters. How are we to get our bearings in this abyss of photographs? What is this thing called photography? Art? Magic? Or just a technical detail of the contemporary age?

It is all those things. But to the question of how the art of photography differs from taking photographs Boris Smelov has given us an unambiguous answer.

*Arkady Ippolitov*

Senior Research Fellow,  
Department of West European Art,  
State Hermitage Museum;  
exhibition concept and curation



Сновидение II. 1970 / *Dream II*, 1970

Кат. 1 Cat.



**Поэт и прохожий. 1971 / *Poet and Passerby*, 1971**

Кат. 2 Cat.



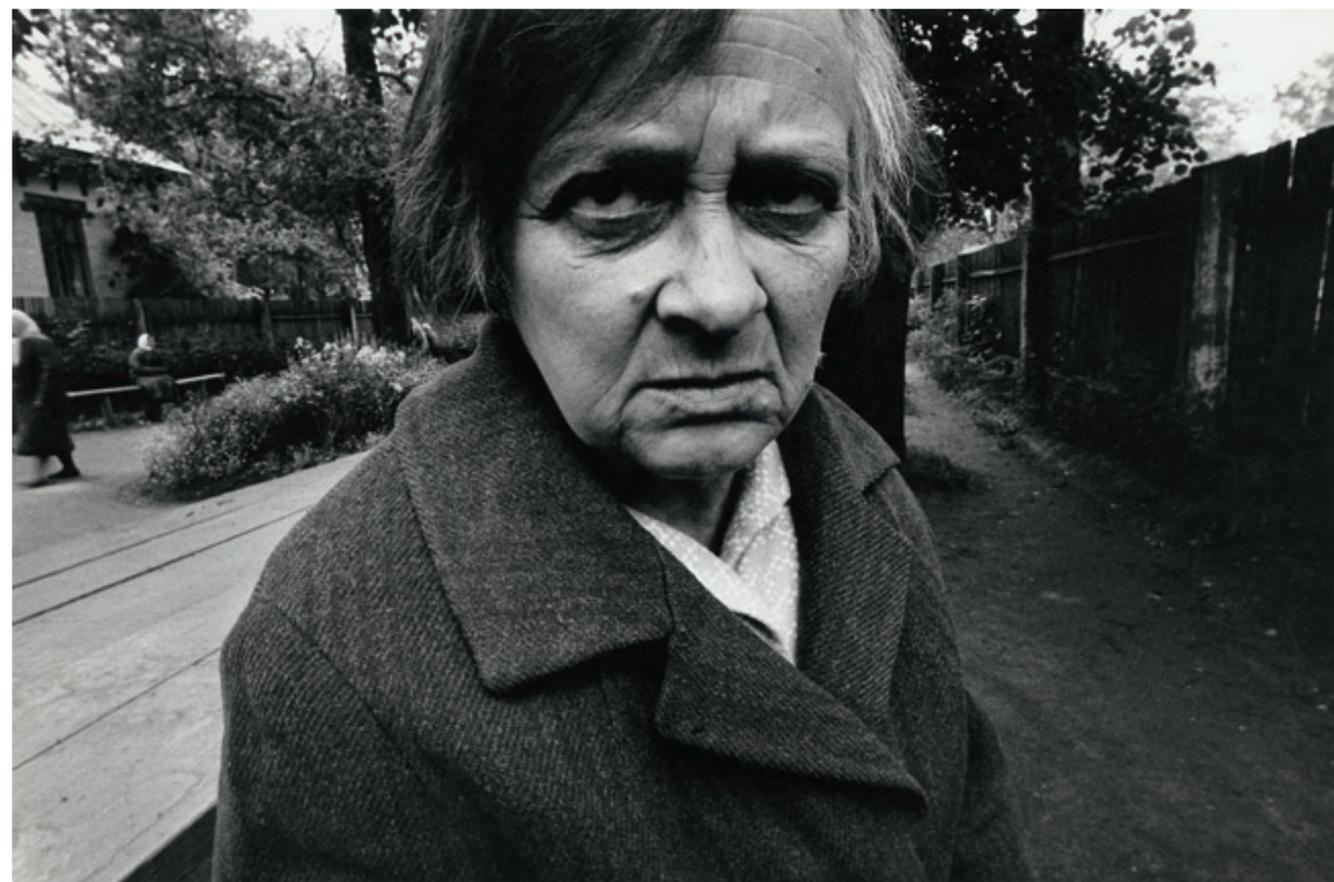
**Лестница Раскольникова. 1970-е / *Raskolnikov's Stairwell*, 1970s**

Кат. 29 Cat.



**Человек с ведром. 1973 / *Man with a Bucket*, 1973**

Кар. 12 Cat.



**Мама. 1972 / *Mama*, 1972**

Кар. 10 Cat.



**Автопортрет в сепии. 1990-е / *Self-Portrait in Sepia*, 1990s**

Кат. 239 Cat.



**Трамвай. 1997 / *Tram*, 1997**

Кат. 222 Cat.

Пояснения к каталогу:

\* – авторское название фотографии

Размеры даны в миллиметрах, ширина после высоты; первыми даны размеры изображения, вторыми – размеры листа

Explanatory Note:

An asterisk (\*) indicates that a title was chosen by the photographer himself.

All dimensions are in millimeters (height x width). The first set of dimensions is that of the image, while the second indicates the size of the entire print.



стр. / p. 196

**1. Кладбище Александро-Невской лавры. Конец 1960-х / Cemetery of the Alexander Nevsky Monastery, Late 1960s**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 250 x 310; 300 x 397  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 396



стр. / p. 197

**2. Сцена на Невском. Конец 1960-х / Scene on Nevsky, Late 1960s**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 160 x 241; 395 x 300  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Публикации / Publications: Оптимизм памяти. Ленинград 70-х. СПб., 2000  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 305



стр. / p. 199

**3. Натюрморт на пуховом платке\*. 1971 / Still Life on a Down Shawl\*, 1971**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 159 x 242; 398 x 298  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Публикации / Publications: Оптимизм памяти. Ленинград 70-х. СПб., 2000  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 159



стр. / p. 195

**4. Памяти Ф.М. Достоевского\*. 1971 / In Memory of F.M. Dostoevsky\*, 1971**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 279 x 265; 403 x 304  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: "Памяти Ф.М. Достоевского" 1971 © Авторская подпись латинскими буквами 4/15  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 073



стр. / p. 198

**5. Поэт Константин Кузьминский\*. 1972 / The Poet Konstantin Kuzminsky\*, 1972**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 361 x 240; 403 x 303  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Константин Кузьминский"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 084



стр. / p. 200

**6. Продавец щенка\*. 1972 / Purpy Seller\*, 1972**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 350 x 232; 397 x 303  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Публикации / Publications: Оптимизм памяти. Ленинград 70-х. СПб., 2000  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 370



стр. / p. 205

**7. Бестужевка\*. 1973 / Bestuzhevka\*, 1973**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 359 x 240; 404 x 305  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Бестужевка"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 087



стр. / p. 207

**8. Портрет старика в зимнем пальто. 1973 / Portrait of an Old Man in a Winter Coat, 1973**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 275 x 262; 397 x 303  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Смельов Санкт-Петербург  
Публикации / Publications: Уралов И., Важова М. Петербург. Тревожный город. СПб., 2003.  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 420



стр. / p. 212

**9. Обитатели дома скорби. 1973 / Insane Asylum Residents, 1973**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 159 x 241; 399 x 300  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 161



стр. / p. 213

**10. Садовник дома скорби\*. 1973 / Insane Asylum Gardener\*, 1973**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 361 x 240; 403 x 303  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Садовник"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 023



стр. / p. 209

**11. Лодочка\*. 1973 / Boat\*, 1973**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 324 x 224; 400 x 303  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Смельов  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 340



стр. / p. 208

**12. Крыша ночью\*. 1973 / Rooftop at Night\*, 1973**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 202 x 314; 299 x 401  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov "Крыша ночью" 1973  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 547



стр. / p. 210

**13. Натюрморт с шампиньонами\*. 1973 / Still Life with Mushrooms\*, 1973**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 254 x 255; 399 x 300  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б 1973  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 660



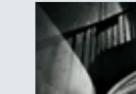
стр. / p. 202

**14. Боровая улица\*. 1973 / Borovaya Street\*, 1973**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 241 x 359; 305 x 403  
На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: © Boris Smelov 73 1/15 "Боровая улица"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 088



стр. / p. 203

**15. Сновидения\*. 1973 / Dreams\*, 1973**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 278 x 266; 399 x 304  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Б. Смельов 1973 "Заброшенный двор" "Сновидения" © Подпись 4/15  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 055



стр. / p. 214

**16. Узоры\*. 1974 / Patterns\*, 1974**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 220; 399 x 299  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Публикации / Publications: Борис Смельов. Фотография. pARTnerproject gallery. М., 2007  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 262



стр. / p. 215

**17. Лестница-ротонда\*. 1974 / Rotunda Stairwell\*, 1974**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 360 x 240; 403 x 303  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Лестница-ротонда"  
Публикации / Publications: Борис Смельов. Фотография. pARTnerproject gallery. М., 2007  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 367



стр. / p. 216

**18. Пианино\*. 1975 / Upright Piano\*, 1975**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 360; 303 x 403  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov 75 "Пианино"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 180



стр. / p. 221

**19. Автопортрет. 1975 / Self-Portrait, 1975**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 239 x 359; 302 x 403  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б 1975  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 624



стр. / p. 206

**20. Человек с топором\*. 1975 / Man with an Ax\*, 1975**  
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 227 x 227; 367 x 290  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Человек с топором" 1975 СПб Авторская подпись латинскими буквами  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 582



стр. / p. 219

**21. Вид во двор. 1975 / View of a Courtyard, 1975**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 222 x 219; 397 x 299  
На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: © Boris Smelov; под изображенным чернилами: Авторская подпись русскими буквами и дата: 75  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 482



стр. / p. 217

**22. Старуха с мельхиоровой миской\*. 1975 / Old Woman with German Silver Bowl, \* 1975**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 361 x 240; 403 x 303  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Смелов, Санкт-Петербург, 1975 B.Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 337



стр. / p. 211

**23. Натюрморт с игровой костью\*. 1976 / Still Life with Die, \* 1976**

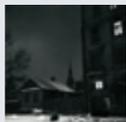
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 221; 395 x 300  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov  
Публикации / Publications: Советское фото. 1979. № 2  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 286



стр. / p. 223

**24. Петергофский дворец со стороны верхнего сада.\* 1976 / Peterhof Palace from the Upper Park, \* 1976**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 220; 400 x 298  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 190



стр. / p. 230

**25. Домик в Коломне\*. 1976 / A Little House in Kolomna, \* 1976**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 265 x 267; 404 x 303  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Домик в Коломне" 76  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 011



стр. / p. 225

**26. Клементиа\*. 1976 / Clementia, \* 1976**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 339 x 231; 397 x 305  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: 16. Клементиа Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 280



стр. / p. 227

**27. Летний сад. Скульптура. 1976 / Summer Garden. Sculpture, 1976**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 231 x 338; 304 x 396  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 132



стр. / p. 234

**28. Астроном Николай Козырев\*. 1977 (79?) / The Astronomer Nikolai Kozurev, \* 1977 (79?)**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 297 x 267; 403 x 303  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Астроном Николай Козырев"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 059



стр. / p. 235

**29. Портрет художника Александра Арефьева. 1977 / A Portrait of the Artist Alexander Arefiev, 1977**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 325 x 221; 396 x 304  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 284



стр. / p. 242

**30. Крыши\*. 1977 / Rooftops, \* 1977**

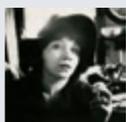
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 358 x 240; 403 x 303  
На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: © Boris Smelov 77 1/15 "Крыши"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 514



стр. / p. 239

**31. Ангина. Маша и Митя\* (Дмитрий Шагин и Мария Снигиревская). 1978 / Tonsillitis. Masha and Mitya\* [Dmitry Shagin and Maria Snigirevskaya], 1978**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 221; 400 x 298  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Авторская подпись латинскими буквами  
Публикации / Publications: Уралов И., Вахова М. Петербург. Тревожный город. (Петербургский слиток). СПб., 2003  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 037



стр. / p. 236

**32. Портрет Натальи Жилиной. 1977 / A Portrait of Natalia Zhilina, 1977**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 444 x 431  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Борис Смелов 77г. «Наталья Жилина»  
Публикации / Publications: Петербургские лица. Семейный альбом. СПб., 2003  
Собрание Дмитрия Шагина / Collection Dmitry Shagin



стр. / p. 248

**33. Мучной мостик\*. 1978 / Muchnoi Bridge, \* 1978**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 281 x 404  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: "Мучной мостик" 1978 г. "Мучной мостик" 1983 г. Б.Смелов. ←160→  
Публикации / Publications: Две воды. Санкт-Петербург. СПб., 2003  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 553



стр. / p. 247

**34. Павловск. Аполлон у двенадцати дорожек. 1978 / Pavlosk. Apollo by the Dozen Paths, 1978**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 261 x 381; 281 x 391  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Смелов Санкт-Петербург 1978  
Публикации / Publications: Советское фото. 1988. № 10  
Фото-89. Альманах. М., 1989  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 149



стр. / p. 257

**35. На 7-й линии Васильевского острова. 1979 / Seventh Line, Vasilevsky Island, 1979**

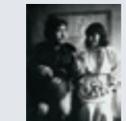
Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 219 x 335; 304 x 400  
На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: Борис Смелов; карандашом: 1979 г.  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 148



стр. / p. 250

**36. Татьяна Гнедич – переводчик Байрона\*. 1979 / Tatyana Gnedich, Translator of Byron, \* 1979**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 266 x 264; 404 x 302  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Татьяна Гнедич – переводчик Байрона"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 353



стр. / p. 237

**37. Портрет Мити Шагина с невестой. 1979 / A Portrait of Mitya Shagin with His Bride, 1979**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 295 x 231  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Борис Смелов 79 «Свадьба Мити и Тани»  
Собрание Дмитрия Шагина / Collection Dmitry Shagin



стр. / p. 232

**38. Натюрморт с тенями. 1970-е / Still Life with Shadows, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 269 x 270; 398 x 298  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 418



стр. / p. 233

**39. Полочка с ангелами\*. 1970-е / Shelf with Angels, \* 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 403 x 304; 264 x 264  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Полочка с ангелами"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 478



стр. / p. 218

**40. Крюков канал. Фонтан. 1970-е / Kriukov Canal. Fountain, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print

230 x 342; 300 x 400

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 128



стр. / p. 265

**41. Львиный мостик. 1970-е / Lions Bridge, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 239 x 350; 303 x 401  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 138



стр. / p. 259

**42. Большая Подьяческая. 1970-е / Bolshaya Podyacheskaya Street, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 159 x 240; 400 x 298  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 193



стр. / p. 243

**43. Крюков канал № 13. 1970-е / No. 13 Kriukov Canal, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 169 x 258; 398 x 297  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 270



стр. / p. 266

**44. Фонтанка. 1970-е / Fontanka, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 356; 279 x 383  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery: № 129



стр. / p. 258

**45. Мостик. 1970-е / Bridge, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 159 x 241; 399 x 300  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 199



стр. / p. 263

**46. Фонтанка. 1970-е / Fontanka, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 159 x 241; 400 x 299  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 146



стр. / p. 255

**47. Львиный мостик. Прохожий. 1970-е / Lions Bridge. Passerby, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 238 x 349; 304 x 400  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 139



стр. / p. 264

**48. Сад особняка Бобринских. Фрагмент. 1970-е / Garden of the Bobrinsky Mansion (Fragment), 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 209; 395 x 300  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 210



стр. / p. 261

**49. Сад особняка Бобринских. 1970-е / Garden of the Bobrinsky Mansion, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 356; 298 x 398  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 268



стр. / p. 251

**50. Никольский собор, вид сверху. Середина 1970-х / Saint Nicholas Cathedral. View from Above, Mid-1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 250 x 368; 297 x 398  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 213



стр. / p. 204

**51. Русские самовары. 1970-е / Russian Samovars, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 235 x 342; 302 x 397  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 245



стр. / p. 267

**52. Крюков канал у Никольского собора. 1970-е / Kriukov Canal near Saint Nicholas Cathedral, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 213 x 330; 302 x 397  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 240



стр. / p. 220

**53. Голуби на Крюковом канале. 1970-е / Pigeons on Kriukov Canal, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 230 x 340; 297 x 397  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 229



стр. / p. 244

**54. Аполлон с пауком. 1970-е / Apollo with Spider, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 355 x 234; 399 x 301  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Летний сад. Аполлон 1978 г. Б. Смелов  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery: № 465



стр. / p. 229

**55. Мостик в Павловске. 1970-е / Bridge in Pavlovsk, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 243 x 363; 303 x 397  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 109



стр. / p. 252

**56. Темный дом. 1970-е / Dark House, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 229 x 341; 297 x 398  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 248



стр. / p. 256

**57. Крыша дворового флигеля. 1970-е / Roof of Courtyard Building, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 160 x 231; 399 x 299  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 194



стр. / p. 254

**58. Проспект Маклина. 1970-е / Maklin Prospect, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 221; 399 x 299  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 145



стр. / p. 253

**59. Кирпичный фасад. 1970-е / Brick Façade, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 268 x 181; 399 x 299  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 144



стр. / p. 224

**60. Ограда Летнего сада. 1970-е / Fence of the Summer Garden, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 221; 400 x 299  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 391



стр. / p. 222

**61. Петергоф. Фонтан. 1970-е / Peterhof. Fountain, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 228 x 343; 302 x 396  
На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 264



стр. / p. 226

**62. Летний дворец Петра I. 1970-е / Summer Palace of Peter the Great, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 219 x 221; 399 x 301

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 178



стр. / p. 228

**63. Заснеженный сфинкс. 1970-е / Snow-Covered Sphinx, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 221 x 221; 398 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 198



стр. / p. 241

**64. Надежда Викторовна\*. Середина 1970-х / Nadezhda Viktorovna,\* Mid-1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 360 x 240; 399 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Надежда Викторовна"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 389



стр. / p. 238

**65. Бабушка\*. 1970-е / Grandmother,\* 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 362 x 249; 405 x 303

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Бабушка"  
Публикации / Publications: Уралов И., Важова М. Петербург. Наедине с собой. (Петербургский слиток). СПб., 2003  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 060



стр. / p. 240

**66. Отец\*. 1970-е / Father,\* 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 220; 398 x 299

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © B. Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 062



стр. / p. 249

**67. Старьевщик. 1970-е / Junk Dealer, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 236 x 355; 303 x 397

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 173



стр. / p. 245

**68. Александр-Невская лавра\*. 1970-е / Alexander Nevsky Monastery,\* 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 222 x 324; 303 x 395

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 404



стр. / p. 201

**69. Короткая тень\*. 1970-е / Short Shadow,\* 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 285 x 292; 398 x 304

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Смельов – "Короткая тень"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 432



стр. / p. 246

**70. Летний сад. Аполлон. 1970-е / The Summer Garden. Apollo, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 246 x 356; 279 x 379

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 119



стр. / p. 262

**71. Крыша дома Адамини. 1970-е / Rooftop of the Adamini House, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 325; 305 x 400

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 222



стр. / p. 260

**72. Каменный мост ночью. 1970-е / Stone Bridge at Night, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 175 x 266; 378 x 311

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 265



стр. / p. 231

**73. Пикалов мост. 1970-е / Pikalov Bridge, 1970s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 230 x 341; 297 x 399

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 380



стр. / p. 272

**74. Татьяна Николаевна Глебова\*. 1980 / Tatyana Nikolaevna Glebova,\* 1980**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 221; 395 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Татьяна Николаевна Глебова 1980 г.  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 355



стр. / p. 269

**75. Дерево\*. 1980 / Tree,\* 1980**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 242 x 242; 352 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: © Boris Smeloff и авторская подпись латинскими буквами "Derevo" 1980, СПб  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 036



стр. / p. 268

**76. Мучной мост\*. 1980 / Muchnoi Bridge,\* 1980**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 225 x 221; 399 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov "Мучной мост" СПб 1980  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 645



стр. / p. 271

**77. Петропавловская крепость\*. 1980 / Peter and Paul Fortress,\* 1980**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 265 x 263; 404 x 302

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Санкт-Петербург  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 156

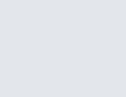


стр. / p. 273

**78. Чета Флоренских\*. 1981 / The Florenskys,\* 1981**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 362 x 240; 405 x 303

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov «Чета Флоренских»  
Публикации / Publications: Флоренский А. Про Борю Смелова // Цифровик. 2008. № 9  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 061



стр. / p. 284

**79. Канал Грибоедова\*. 1981 / Griboedov Canal,\* 1981**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 265 x 264; 405 x 303

На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: © Борис Смельов 81 "Канал Грибоедова"  
Публикации / Publications: Boris Smelov, Piter. Carnets de Rhinoceros, 2007  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 052

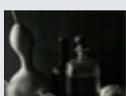


стр. / p. 282

**80. Натюрморт с фигурной тыквой II\*. 1982 / Still Life with Decorative Gourd – II,\* 1982**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 398 x 300; 330 x 295

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 390



стр. / p. 275

**81. Никольский сад\*. 1982 / Nikolsky Garden,\* 1982**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 228 x 338; 299 x 397

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov "Никольский сад" СПб 1982  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 527



стр. / p. 275

**82. Львиный мостик. 1982 / Lions Bridge, 1982**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 229 x 348; 299 x 398

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 278



стр. / p. 328

**82. Львиный мостик. 1982 / Lions Bridge, 1982**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 229 x 348; 299 x 398

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery: № 278



стр. / p. 277

**83. Львиный мостик с прохожим. 1982 / Lions Bridge with Passerby, 1982**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 203 x 300; 298 x 400

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 127



стр. / p. 278

**84. Набережная Крюкова канала. 1982 / Kriukov Canal Embankment, 1982**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 245 x 362; 297 x 397

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Публикации / Publications: Уралов И., Важова М. Петербург. Тревожный город. СПб., 2003.  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 105

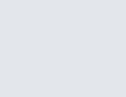


стр. / p. 283

**85. Устой Красногвардейского моста (Крюков канал). 1982 / Pier of Krasnogvardeisky Bridge (Kriukov Canal), 1982**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 241 x 360; 304 x 404

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б 1982  
Публикации / Publications: Борис Смельов. Фотография. pARTnerproject gallery. М., 2007  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 563



стр. / p. 285

**86. Мальчик с сачком\*. 1982 / Boy with Butterfly Net,\* 1982**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 267 x 180; 400 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Авторская подпись русскими буквами  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 056



стр. / p. 285

**87. Никольский собор\*. 1983 / Saint Nicholas Cathedral,\* 1983**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 241 x 369; 303 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Публикации / Publications: Две воды. Санкт-Петербург. СПб., 2003.  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 154



стр. / p. 292

**88. Львиный мостик II. 1982 / Lions Bridge – II, 1982**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 201 x 300; 297 x 398

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1982  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 551



стр. / p. 276

**88. Львиный мостик II. 1982 / Lions Bridge – II, 1982**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 201 x 300; 297 x 398

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1982  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 551



стр. / p. 280

**89. Натюрморт с испанскими веерами. 1983 / Still Life with Spanish Fans, 1983**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 231 x 292; 298 x 398

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б 1983  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 613



стр. / p. 281

**90. Натюрморт с фигурной тыквой I\*. 1982 / Still Life with Decorative Gourd – I\*, 1982**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 279 x 287; 398 x 300

На обороте в правом нижнем углу автограф карандашом: Натюрморт с фигурной тыквой 1982 г. Б. Смельов  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 393



стр. / p. 287

**91. Сумерки\*. 1983 / Twilight,\* 1983**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 242 x 363; 305 x 406

На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: © Борис Смельов 83 "Сумерки"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 498



стр. / p. 288

**92. Львиный мостик. 1984 / Lions Bridge, 1984**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 305; 301 x 399

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: "Львиный мостик" 1984 г.; чернилами: авторская подпись латинскими буквами.  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 005



стр. / p. 291

**93. Буксиры на Неве. 1985 / Tugboats on the Neva, 1985**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 207 x 308; 298 x 395

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 123



стр. / p. 292

**94. Корабли у набережной Лейтенанта Шмидта. 1985 / Ships by the Lieutenant Schmidt Embankment, 1985**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 212 x 320; 298 x 394

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 107



стр. / p. 295

**95. Каменный мост. 1985 / Stone Bridge, 1985**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 241 x 360; 303 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в нижнем правом углу: СПб, 1985  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 557



стр. / p. 296

**96. Соловьевский сад\*. 1985 / Soloviev Garden,\* 1985**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 277 x 266; 403 x 304

На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: © Boris Smelov 85 2/15 "Соловьевский сад"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 515



стр. / p. 294

**97. Лев и собаки. 1985 / Lion and Dogs, 1985**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 347 x 229; 399 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 112



стр. / p. 297

**98. Мойка\*. 1985 / Moika,\* 1985**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 242 x 362; 305 x 406

На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: © Борис Смельов 85 "Мойка"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 513



стр. / p. 300

**99. Поэт Олег Охапкин\*. 1986 / The Poet Oleg Okhapkin,\* 1986**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 360 x 240; 404 x 304

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov 86 "Поэт Олег Охапкин"  
Собрание / Collection: p



стр./р. 331

**102. Одной породы\*. 1987 / *The Same Breed.\* 1987***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 257 x 380; 305 x 406

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov СПб "Одной породы" 1987  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 583



стр./р. 307

**103. Натюрморт с зеркалом. 1987 / *Still Life with Mirror, 1987***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 218 x 219; 307 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Смельов Санкт-Петербург 1987  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery: № 424



стр./р. 308

**104. Натюрморт с пыльными бутылками. 1988 / *Still Life with Dusty Bottles, 1988***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 271 x 338; 299 x 398

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 415



стр./р. 309

**105. Натюрморт с рыбе́йной головой. 1988 / *Still Life with Fish Head, 1988***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 297 x 297; 406 x 305

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 317

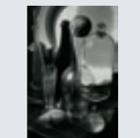


стр./р. 306

**106. Натюрморт с веером. 1988 / *Still Life with Fan, 1988***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 265 x 257; 399 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1987  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery: № 612

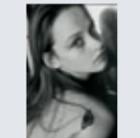


стр./р. 310

**107. Натюрморт с засохшим апельсином. 1988 / *Still Life with Dried Orange, 1988***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 355 x 237; 398 x 299

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Борис Смельов; в правом нижнем углу: Борис Смельов  
Публикации / Publications: Борис Смельов. Фотография. pARTner project Gallery. М., 2007  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 318



стр./р. 313

**108. Памяти В. Набокова\*. 1988 / *In Memory of Vladimir Nabokov,\* 1988***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 267 x 179; 398 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1988  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 184



стр./р. 314

**109. Памяти В. Набокова\* II\*. 1988 / *In Memory of Vladimir Nabokov - II\*, 1988***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 324 x 234; 399 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov СПб 89 3/15 «Памяти В. Набокова»  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 477



стр./р. 316

**110. Крюков канал\*. 1989 / *Kriukov Canal,\* 1989***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 241 x 363; 305 x 406

На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: © Борис Смельов 89 "Крюков канал"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 010



стр./р. 358

**111. Остров Валаам. 1989 / *Valaam Island, 1989***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 239 x 359; 302 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov «Остров Валаам» 89  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery: № 254



стр./р. 334

**112. Девушка с кошкой. 1980-е / *Girl with a Cat, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 268 x 181; 399 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 151



стр./р. 305

**113. Ботный домик. 1980-е / *Boathouse, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 257 x 260; 396 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 266



стр./р. 312

**114. Поэт Олег Охупкин с другом. 1980-е / *The Poet Oleg Okhapkin with a Friend, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 320 x 223; 400 x 304

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 214



стр./р. 332

**115. Петербурженка с собачкой. 1980-е / *Petersburg Lady with a Dog, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 357 x 240; 398 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 165



стр./р. 330

**116. В рюмочной. 1980-е / *At the Shot Bar, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 305; 300 x 400

На обороте в левом верхнем углу надпись карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 124



стр./р. 279

**117. Конюшни\*. 1980-е / *The Stables,\* 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 359; 302 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 024



стр./р. 299

**118. Канал Грибоедова. 1980-е / *Griboedov Canal, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 330 x 217; 394 x 302

На обороте в левом верхнем углу автограф черной шариковой ручкой: Смельов Борис – A Nave Va – 1986  
Публикации / Publications: Борис Смельов. Фотография. pARTner project Gallery. М., 2007  
Собрание / Collection of Christof Kerber



стр./р. 270

**119. Фонарь на Львином мостике. 1980-е / *Streetlamp on Lions Bridge, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 358 x 255; 398 x 301

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 113



стр./р. 329

**120. Свидание\*. 1980-е / *Rendezvous,\* 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 360; 303 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Свидание"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 533



стр./р. 333

**121. Пятнистый дог. 1980-е / *Spotted Dog, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 320 x 215; 405 x 302

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 398



стр./р. 329

**122. Львиный мостик зимой. 1980-е / *Lions Bridge in Winter, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 360 x 243; 395 x 302

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 110



стр./р. 321

**123. Львиный мостик на канале Грибоедова. 1980-е / *Lions Bridge on Griboedov Canal, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 232 x 347; 297 x 395

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Смельов Санкт-Петербург  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 269



стр./р. 320

**124. Два льва. 1980-е / *Two Lions, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 241 x 257; 399 x 299

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 098



стр./р. 327

**125. Вечернее солнце\*. 1980-е / *Evening Sun,\* 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 241 x 361; 303 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Вечернее солнце"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 072



стр./р. 322

**126. Натюрморт с двумя подносами. 1980-е / *Man Taking Off His Shirt, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 295 x 287; 397 x 302

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 422



стр./р. 323

**127. Бутылки на стекле\*. 1980-е / *Bottles on Glass,\* 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 280 x 267; 403 x 303

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Бутылки на стекле"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 065



стр./р. 324

**128. Натюрморт с головой щуки\*. 1980-е / *Still Life with Pike's Head,\* 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 261 x 264; 399 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 408

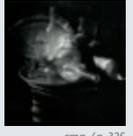


стр./р. 326

**129. Натюрморт на фоне перевернутого кофейника. 1980-е / *Still Life against the Backdrop of an Upside-Down Coffee Pot, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 237 x 358; 301 x 396

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 372



стр./р. 325

**130. Натюрморт с лежащей бутылкой. 1980-е / *Still Life with Horizontal Bottle, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 310 x 295; 347 x 302

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 386



стр./р. 304

**131. Грифоны Банковского моста. 1980-е / *Griffins on Bank Bridge, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 224 x 281; 305 x 406

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 116



стр./р. 335

**132. Переноска пальмы. 1980-е / *Transporting Palms, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 311 x 208; 395 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 125



стр./р. 301

**133. Человек, снимающий рубашку. 1980-е / *Man Taking Off His Shirt, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 205 x 315; 299 x 400

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 243



стр./р. 289

**134. 15-й корпус Петропавловской крепости. 1980-е / *Building 15, Peter and Paul Fortress, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 359; 300 x 398

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 219



стр./р. 302

**135. Летний сад. Аполлон в полиэтилене. 1980-е / *The Summer Garden. Apollo in Plastic, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 241 x 239; 401 x 299

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Смельов  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 118



стр./р. 311

**136. Фонтанка. Туман. 1980-е / *Fontanka. Fog, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 210 x 310; 297 x 394

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery: № 106



стр./р. 290

**137. Ночь на 19-й линии\*. 1980-е / *Night on the Nineteenth Line,\* 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 265 x 263; 404 x 301

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Ночь на 19 линии"  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 007



стр./р. 317

**138. Трубы и окна. 1980-е / *Chimneys and Windows, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 221; 400 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 274



стр./р. 319

**139. Трубы. 1980-е / *Chimneys, 1980***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 220; 400 x 299

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 172



стр./р. 318

**140. Трубы II. 1980-е / *Chimneys – II, 1980s***

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 221; 399 x 299

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 261



стр. / p. 339

**144. Лестница со львом. 1980-е / Staircase with a Lion, 1980s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 359 x 239; 398 x 299

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 578



стр. / p. 338

**145. Окно с травлением\*. 1980-е / Window with Etching,\* 1980s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 268 x 181; 399 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Борис Смельов Санкт-Петербург

Публикации / Publications: Советское фото. 1988. № 10  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 392



стр. / p. 293

**146. Академия художеств – усыпальница талантов\*. 1980-е / The Academy of Arts: Burial Vault of Talent,\* 1980s**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 360; 303 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Академия Художеств. Усыпальница талантов"

Публикации / Publications: Советское фото, № 10, 1988  
Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 054



стр. / p. 341

**147. Натюрморт с веером\*. 1990 / Still Life with Fan,\* 1990**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 290 x 346; 303 x 398

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1990

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 615



стр. / p. 342

**148. Натюрморт с зеркалом и железным кофейником. 1990 / Still Life with Mirror and Iron Coffee Pot, 1990**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 270 x 270; 399 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov Сант-Петербург 1990

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 605



стр. / p. 343

**149. Натюрморт с ключиком. 1990 / Still Life with Key, 1990**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 273 x 275; 397 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 373



стр. / p. 340

**150. Натюрморт с гранатом. 1990 / Still Life with Pomegranate, 1990**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 274 x 275; 400 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1990



стр. / p. 346

**151. Трубочник Федоров\*. 1990 / The Ripemaker Fyodorov,\* 1990**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 361 x 240; 402 x 302

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Трубочник Фёдоров"

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 202



стр. / p. 345

**152. Пикалов мост. Кормление птиц. 1990 / Pikalov Bridge. Feeding the Birds, 1990**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 220; 396 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 397



стр. / p. 344

**153. Сенной мост зимой. 1990 / Sennoi Bridge in Winter, 1990**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 340 x 231; 398 x 302

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1990

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 653



стр. / p. 347

**154. Натюрморт с яйцом. 1991 / Still Life with Egg, 1991**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 220; 398 x 297

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1991

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 598



стр. / p. 349

**155. Натюрморт в круглом зеркале. 1991 / Still Life in a Round Mirror, 1991**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 258 x 260; 398 x 299

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov 1991

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 606



стр. / p. 351

**156. Натюрморт с двумя раковинами. 1991 / Still Life with Two Shells, 1991**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 360 x 292; 399 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: 1991 Борис Смельов кат; в правом нижнем углу: Борис Смельов Санкт-Петербург

Публикации / Publications: Борис Смельов. Фотография. pARTner project Gallery. М., 2007

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 589



стр. / p. 348

**157. Натюрморт с перевернутым кофейником. 1991 / Still Life with Overturnded Coffee Pot, 1991**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 366 x 291; 399 x 300



стр. / p. 352

**158. Натюрморт с прилетевшей мухой\*. 1991 / Still Life with a Fly That Flew In,\* 1991**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 256 x 259; 381 x 282

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov

"Натюрморт с прилетевшей мухой" 91г  
Авторская подпись латинскими буквами

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 086



стр. / p. 357

**159. Знак\*. 1991 / Sign,\* 1991**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 204 x 301; 279 x 376

На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: © Boris Smelov "Знак" 1991, авторская подпись латинскими буквами

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 511



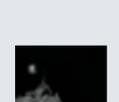
стр. / p. 355

**160. Львиный мостик. Наводнение. 1991 / Lions Bridge. Flood, 1991**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 223 x 329; 301 x 393

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1991

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 564



стр. / p. 353

**161. Луна в ночь наводнения\*. 1991 / Moon on the Night of a Flood,\* 1991**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 363 x 240; 405 x 303

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Луна в ночь наводнения"

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 019



стр. / p. 356

**162. Всадницы\*. 1991 / Horsewomen,\* 1991**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 254 x 255; 367 x 281

На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: Boris Smeloff "Всадницы" 1991

Авторская подпись латинскими буквами

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 068



стр. / p. 362

**163. Шолом Шварц и Рихард Васми. 1991 / Sholom Shvarts and Rikhard Vasmi, 1991**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 316 x 222; 399 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 255



стр. / p. 360

**164. Ограниченная ответственность\*. 1992 / Limited Liability,\* 1992**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 360 x 242; 394 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Борис Смельов 93 Россия, Санкт-Петербург. 1991/78, 18 линия, д 23, кв.13 тел. 213-54-00 ДТ "Ограниченная ответственность"

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 520



стр. / p. 361

**165. Клиника неврозов\*. 1992 / Neurosis Clinic,\* 1992**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 261 x 262; 398 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: Борис Смельов; карандашом: 1992 г "Клиника неврозов" © Авторская подпись латинскими буквами 4/15

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 530



стр. / p. 366

**166. Бутылка кефира\*. 1993 / A Bottle of Kefir,\* 1993**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 360; 303 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф серебряным маркером: © Boris Smelov 93 3/15 "Бутылка кефира"

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 044



стр. / p. 375

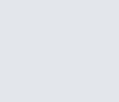
**167. Дети на льду\*. 1993 / Children on the Ice,\* 1993**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 255 x 319; 304 x 404

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Б.Смельов 1993 г. Дети на льду © Авторская подпись латинскими буквами 4/15

Публикации / Publications: Борис Смельов. Фотография. pARTnerproject Gallery. М., 2007

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 006



стр. / p. 364

**168. Автопортрет с раковиной II. 1993 / Self-Portrait with Shell – II, 1993**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 259 x 260; 400 x 299

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1993

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 625



стр. / p. 365

**169. Автопортрет с раковиной. 1993 / Self-Portrait with Shell, 1993**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 221; 399 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1993

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 362



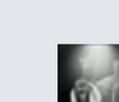
стр. / p. 363

**170. Автопортрет с сигаретой. 1993 / Self-Portrait with Cigarette, 1993**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 267 x 270; 399 x 298

На обороте в левом нижнем углу автограф карандашом: Борис Смельов Санкт-Петербург 1993

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 632



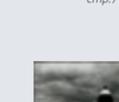
стр. / p. 372

**171. Натюрморт с одуванчиками\*. 1993 / Still Life with Dandelions,\* 1993**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 316 x 207; 400 x 301

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Смельов Санкт Петербург 1993 "Натюрморт с одуванчиками"

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 595



стр. / p. 373

**172. Низкие тучи\*. 1993 / Low Storm Clouds,\* 1993**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 219 x 326; 300 x 400

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 177



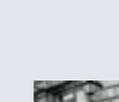
стр. / p. 371

**173. Белый кот\*. 1993 / White Tomcat,\* 1993**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 360; 303 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Белый кот" 93

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 438



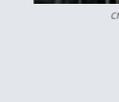
стр. / p. 370

**174. Марлезонский балет\*. 1993 / The Ballet of La Merlaison,\* 1993**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 241 x 361; 303 x 404

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Марлезонский балет"

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 506



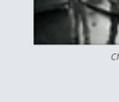
стр. / p. 367

**175. Мальчики с лилиями\*. 1993 / Boys with Lilies,\* 1993**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 233 x 345; 298 x 399

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Авторская подпись латинскими буквами 1993

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 491



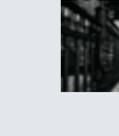
стр. / p. 368

**176. Настоятель Андреевского собора о. Александр\*. 1993 / Father Alexander, Senior Priest of Saint Andrew's Cathedral,\* 1993**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 360; 303 x 404

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov "Настоятель Андреевского собора о. Александр" 93

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 524



стр. / p. 386

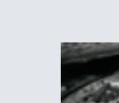
**177. Медуза Горгона\*. 1994 / The Gorgon Medusa,\* 1994**

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 241 x 360; 303 x 403

На обороте в левом верхнем углу серебряным маркером: © Boris Smelov 94 4/15 "Медуза Горгона"

Публикации / Publications: Борис Смельов. Фотография. pARTner project Gallery. М., 2007

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 102



стр. / p. 384

**178. Заячий остров\*. 1994 / Hare Island,\* 1994**

Авторский отпечаток на б



стр./р. 378

#### 184. Алексеевский сад. 1994 / *Alekseevsky Garden, 1994*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 358; 298 x 397

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Авторская подпись латинскими буквами февр 94г. Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 526



стр./р. 389

#### 185. Павловск. Ваза. 1994 / *Pavlovsk. Vase, 1994*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 360; 303 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 136



стр./р. 388

#### 186. Лодка. 1994 / *Boat, 1994*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 159 x 242; 398 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov С.П.Б. 1995 Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 566



стр./р. 380

#### 187. Прощание\*. 1994 / *Farewell,\* 1994*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 159 x 242; 399 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov; в нижнем правом углу: "Прощание" 1994 г Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 374



стр./р. 387

#### 188. Храм на Съездовской линии Васильевского острова. 1994 / *Temple on the Congress Line, Vasilievsky Island, 1994*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 360; 304 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Сметлов Санкт-Петербург 1994 Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 541



стр./р. 390

#### 189. Натюрморт с диагональным светом. 1994 / *Still Life with Diagonal Light, 1994*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 220 x 220; 397 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Борис Сметлов Санкт-Петербург 1994 Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 611



стр./р. 391

#### 190. Сумерки\*. 1994 / *Twilight,\* 1994*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 264 x 265; 394 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: © Борис Сметлов 94 Россия, Санкт-Петербург, 199178, В.О. 18 линия, д 23, кв.13, тел. 213-54-00 "В" "Сумерки" Собрание Кристофа Кербера / Collection of Christof Kerber



стр./р. 395

#### 191. Фойе эрмитажного театра. 1995 / *Foyer of the Hermitage Theater, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 365 x 243; 397 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 147



стр./р. 394

#### 192. Театральная галерея. 1995 / *The Theater Gallery, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 365 x 243; 397 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Сметлов Санкт-Петербург 1995 Публикации / Publications: Две воды. Санкт-Петербург: Слез, СПб., 2003 Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 543



стр./р. 385

#### 193. Ростральная колонна. 1995 / *Rostral Column, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 361 x 241; 398 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 142



стр./р. 398

#### 194. Тень от Ростральной колонны. 1995 / *Shadow from a Rostral Column, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 246 x 246; 359 x 291

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 250



стр./р. 397

#### 195. Воскресные облака\*. 1995 / *Sunday Clouds,\* 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 241 x 360; 304 x 404

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov 95 "Воскресные облака" Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 444



стр./р. 401

#### 196. Автопортрет со львом. 1995 / *Self-Portrait with Lion, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 360; 303 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Сметлов, Санкт-Петербург, 1995 Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 629



стр./р. 403

#### 197. Портрет художника Шолома Шварца\*. 1995 / *A Portrait of the Artist Sholom Shvartz,\* 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 315 x 211; 367 x 260

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 616



стр./р. 409

#### 198. Ништадтский мир. Мир и Изобилие. 1995 (?) / *The Peace of Nystad. Peace and Plenty, 1995 (?)*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 230 x 340; 299 x 395

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 215



стр./р. 405

#### 199. Иоанновский мост. 1995 / *Ioannovsky Bridge, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 237 x 358; 304 x 440

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 275



стр./р. 413

#### 200. Петергоф. Тритон. 1995 / *Peterhof. Triton, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 360 x 240; 400 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 170



стр./р. 411

#### 201. Большой каскад II. 1995 / *Grand Cascade – II, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 270 x 270; 399 x 299

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Сметлов Санкт-Петербург Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 233



стр./р. 410

#### 202. Вид на Пикалов мост. 1995 / *A View of Pikalov Bridge, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 268 x 181; 399 x 299

На обороте в левом верхнем углу: автограф карандашом: Boris Smelov; в нижнем правом С.П.Б. 1995 Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 561



стр./р. 406

#### 203. Пикалов мост в грозу. 1995 / *Pikalov Bridge in a Storm, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 358; 304 x 404

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 100



стр./р. 400

#### 204. Львиный мостик в грозу. 1995 (?) / *Lions Bridge in a Storm, 1995 (?)*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 242 x 360; 298 x 398

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Борис Сметлов Санкт-Петербург Собрание / Collection: pARTnerproject gallery №121



стр./р. 408

#### 205. Тени на Львином мостике. 1995 / *Shadows on Lions Bridge, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 362 x 239; 405 x 303

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1995 Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 562



стр./р. 402

#### 206. Поэт и переводчик Виктор Кривулин\*. 1995 / *The Poet and Translator Viktor Krivulin,\* 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 239 x 360; 303 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov 95 "Поэт и переводчик Виктор Кривулин" Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 529



стр./р. 415

#### 207. Бездомная собачка\*. 1995 / *Stray Dog,\* 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 239 x 359; 298 x 399

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 163



стр./р. 417

#### 208. Лилия. 1995 / *Lily, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 356; 299 x 399

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Авторская подпись на русском языке март 95 г. Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 497



стр./р. 414

#### 209. Дама с далматинцем. 1995 / *The Lady with the Dalmatian, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 268 x 270; 398 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Авторская подпись латинскими буквами "1 apr. 95 г" Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 441



стр./р. 393

#### 210. Театральная галерея. 1995 / *The Theater Gallery, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 365 x 243; 397 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в нижнем правом углу: С.П.Б. 1995 Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 544



стр./р. 420

#### 211. Заснеженный двор. 1995 / *Snow-Covered Courtyard, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 269 x 271; 399 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Авторская подпись латинскими буквами 30 марта 95 г. Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 133



стр./р. 419

#### 212. Сфинксы зимой. 1995 / *Sphinxes in Winter, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 355 x 240; 400 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Авторская подпись латинскими буквами 95 г. Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 516



стр./р. 418

#### 213. Сфинкс и птицы II. 1995 / *Sphinx and Birds – II, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 260 x 263; 430 x 303

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Публикации / Publications: Boris Smelov, Piter. Carnets de Rhinoceros, 2007 Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 267



стр./р. 421

#### 214. Натюрморт с разлитой водой. 1995 / *Still Life with Spilled Water, 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 270 x 270; 399 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: авторская подпись латинскими буквами, февр. 95 г Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 085



стр./р. 422

#### 215. Натюрморт на круглом столе\*. 1995 / *Still Life on a Round Table,\* 1995*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 271 x 272; 399 x 299

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 285



стр./р. 423

#### 216. Натюрморт с железной кружкой\*. 1996 / *Still Life with Iron Mug,\* 1996*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 264 x 265; 394 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф чернилами: © Борис Сметлов 96 "Натюрморт с железной кружкой" Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 066



стр./р. 424

#### 217. Мойка у Новой Голландии. 1996 / *The Moika at New Holland, 1996*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 240 x 360; 304 x 403

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в нижнем правом углу: С.П.Б. 1996 Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 560



стр./р. 426

#### 218. Смоленская церковь\*. 1996 / *Smolenskaya Church,\* 1996*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 382 x 255; 406 x 305



стр./р. 425

#### 219. Арка Новой Голландии. 1996 / *The Arch of New Holland, 1996*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 361 x 239; 401 x 303

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Сметлов Санкт-Петербург Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 223



стр./р. 427

#### 220. Павловск. Вазоны. 1996 / *Pavlovsk. Flowerpots, 1996*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 230 x 340; 299 x 399

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в нижнем правом углу: С.П.Б. 1996 Публикации / Publications: Борис Сметлов. Фотография. pARTner project Gallery. М., 2007 Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 568



стр./р. 428

#### 221. Вид с Исаакия\*. 1996 / *A View from Saint Isaac's,\* 1996*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 241 x 362; 305 x 406

На обороте в левом верхнем углу надпись чернилами: © Борис Сметлов 96 "Вид с Исаакия" Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 008



стр./р. 433

#### 222. Трамвай. 1997 / *Tram, 1997*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 242 x 362; 307 x 406

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © Boris Smelov Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 328



стр./р. 429

#### 223. Натюрморт с заварником в стакане. 1998 / *Still Life with Brewing Pot in a Glass, 1998*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 271 x 270; 406 x 304

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Boris Smelov; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1998 Собрание / Collection: pARTnerproject gallery № 591



стр./р. 416

#### 224. Кривое зеркало\*. 1990-е / *Distorting Mirror,\* 1990s*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print 320 x 215; 400 x 304



стр. / p. 350

#### 225. Натюрморт. 1990-е / *Still Life, 1990s*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
320 x 220; 401 x 304

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: *Boris Smelov*; в правом нижнем углу: С.П.Б. 1991

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 599



стр. / p. 392

#### 226. Нева. 1990-е (?) / *The Neva, 1990s (?)*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
243 x 360; 302 x 394

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © *Boris Smelov*

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 231



стр. / p. 404

#### 227. Сфинкс в тумане. 1990-е (?) / *Sphinx in a Fog, 1990s (?)*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
325 x 220; 399 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © *Boris Smelov*

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 256



стр. / p. 354

#### 228. Вид на крыши. 1990-е (?) / *A View of Rooftops, 1990s (?)*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
220 x 221; 397 x 300

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: *Boris Smelov*

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 212



стр. / p. 359

#### 229. В Стокгольме. 1990-е / *In Stockholm, 1990s*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
230 x 349; 298 x 398

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © *Boris Smelov*

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 235



стр. / p. 430

#### 230. Снегопад. 1990-е (?) / *Snowfall, 1990s (?)*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
228 x 336; 301 x 400

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © *Boris Smelov*

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 241



стр. / p. 399

#### 231. Банковский мост. 1990-е (?) / *Bank Bridge, 1990s (?)*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
236 x 356; 303 x 399

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © *Boris Smelov*

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 167



стр. / p. 381

#### 232. Пикалов мост. 1990-е / *Pikalov Bridge, 1990s*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
239 x 357; 303 x 402

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © *Boris Smelov* «Пикалов мост» 95

Публикации / Publications:  
Борис Смелов. Фотография. pARTner project Gallery. М., 2007

Собрание *Кристофа Кербера* / Collection of *Christof Kerber*



стр. / p. 396

#### 233. Деревья. 1990-е (?) / *Trees, 1990s (?)*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
244 x 365; 298 x 398

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © *Boris Smelov*

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 114



стр. / p. 407

#### 234. Калинин мост. 1990-е / *Kalinkin Bridge, 1990s*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
159 x 240; 400 x 298

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © *Boris Smelov*

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 195



стр. / p. 412

#### 235. Петергоф. Нептун. 1990-е / *Peterhof. Neptune, 1990s*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
240 x 360; 297 x 399

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: Борис Смелов

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 077



стр. / p. 374

#### 236. Пес. 1990-е / *Dog, 1990s*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
240 x 360; 303 x 404

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © *Boris Smelov*

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 251



стр. / p. 369

#### 237. На сене. 1990-е / *In the Hay, 1990s*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
360 x 239; 405 x 302

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: *Борис Смелов Санкт-Петербург*

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 122



стр. / p. 431

#### 238. Двор Академии художеств зимой. 1990-е / *Courtyard of the Academy of Arts in Winter, 1990s*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print  
240 x 360; 299 x 398

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © *Boris Smelov*

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 220



стр. / p. 432

#### 239. Автопортрет в сепии. 1990-е / *Self-Portrait in Sepia, 1990s*

Авторский отпечаток на бромосеребряной бумаге / Vintage silver gelatin print, sepia  
374 x 244; 403 x 297

На обороте в левом верхнем углу автограф карандашом: © *Boris Smelov*

Собрание / Collection: pARTnerproject gallery  
№ 137

Организаторы / Organizers:



partnerproject  
gallery



Партнеры / Partners:



PRIMECONCEPT



Информационные партнеры выставки / Exhibition Promotional Partners:

BLACKSQUARE  
ИСКУССТВО В ЖИЗНИ

OpenSpace.ru  
КУЛЬТУРА ОТКРЫТЫЙ ДОСТУП

zoom

Партнеры проекта «Эрмитаж 20/21» / Hermitage 20/21 Partners:



Генеральный информационный партнер проекта «Эрмитаж 20/21» /  
Hermitage 20/21 General Promotional Partner:



Информационные партнеры проекта «Эрмитаж 20/21» /  
Hermitage 20/21 Promotional Partners:



The Deutsche Nationalbibliothek holds  
a record of this publication in the  
Deutsche Nationalbibliografie; detailed  
bibliographical data can be found under:  
<http://dnb.ddb.de>

УДК 77(47)  
ББК 85.163(2)  
Б82

Printed and published by

**KERBER**  
PhotoART

Kerber Verlag, Bielefeld  
Windelsbleicher Str. 166–170  
33659 Bielefeld, Germany  
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10  
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88  
E-Mail: [info@kerberverlag.com](mailto:info@kerberverlag.com)  
[www.kerberverlag.com](http://www.kerberverlag.com)

Kerber, US Distribution  
D.A.P., Distributed Art Publishers Inc.  
155 Sixth Avenue 2nd Floor  
New York, N. Y. 10013  
Tel. +1 212 6 27-19 99  
Fax +1 212 6 27-94 84

ISBN 978-3-86678-264-8

Отпечатано в Германии / Printed in Germany