



В.М. Рудченко



В последние десятилетия XIX века лидирующее положение занимала фиксационная фотография, знакомявшая зрителей с видами городов, памятниками русской старины и дворянскими усадьбами.



На снимках в великолепных альбомах, созданных столичными мастерами, были запечатлены не только фасады, но и богатое интерьерное убранство петербургских великокняжеских дворцов.



Благодаря работам К.И. Бергамаско, фотографировавшего артистов Императорских театров, была создана впечатляющая документальная летопись театрального искусства.



Эксперименты в области художественной светописы привели к появлению пикториальной фотографии, с удивительной тонкостью передававшей настроение и обаяние природы.

ФОТОГРАФИЯ

Серия фотовыставок, прошедших в конце 1880-х годов в Москве, Санкт-Петербурге, Одессе, — событие не случайное в истории искусства России. Приуроченные к 50-летнему рубежу развития фотографии, выставки стали не только серьезным итогом сделанному за несколько десятилетий, но и основанием для окончательной расстановки акцентов в вопросах о смысле и назначении фотографии, степени и характере ее соотнесенности с художественным творчеством.

О том, насколько серьезными были для современников эти вопросы, свидетельствует, в частности, тот факт, что уже в первый день работы Всероссийской юбилейной фотовыставки [1] ее посетило 200 человек. Всего же с сотнями работ мастеров из Санкт-Петербурга, Москвы, Киева, Харькова, Нижнего Новгорода, Иркутска, Саратова, Феодосии, Рязани, Вологды, Варшавы сумели познакомиться за три месяца более 10 000 человек. Особый интерес у избалованной московской публики вызвали тогда фотографии молодого нижегородца М.П. Дмитриева — 53 безукоризненно выполненные работы большого формата: волжские виды, лесные пейзажи, групповые и индивидуальные портреты, среди которых были и весьма смелые по своему содержанию — такие, к примеру, как портрет ссыльного В.Г. Короленко.

В публикациях по следам прошедшего события отмечалось: большая часть фотографий, показанных на выставке — художественные произведения. Столь определенное утверждение свидетельствовало об окончательном преодолении длительных разногласий о сути фотографии. Наконец-то она была признана новым видом искусства, а ее лучшие представители — художниками, способными создавать яркие и убедительные образы. И хотя вопросы дальнейшего технического совершенствования фотодела продолжали волновать многих, а любые новинки в этой области — вызывать неподдельный интерес людей технического склада ума [2], основным вопросом нового времени стал все же вопрос о том, как, в каких формах и какими средствами фотография может развить заложенное в ней художественное начало и какие возможности открываются перед ней на этом пути.

* * *

1880–1890-е годы — время активного развития видовой фотографии, отражавшей идеи своего времени и, прежде всего, общее стремление к национальной самоидентификации. Ее стремительное и плодотворное развитие привело к созданию своеобразной фотолетописи огромной империи с богатейшим историческим прошлым.

Лидирующее положение в видовой фотографии в этот период занимает фотография фиксационная, запечатляющая архитектурные памятники русской старины, императорские резиденции и дворянские усадьбы.

Известным мастером 1880–1890-х годов, творчество которого концентрировалось на национальном своеобразии русских городов, их зданий, памятников, произведений искусства, был И.Ф. Барщевский [3]. Его деятельность началась с фотографирования памятников архитектуры Ярославля [4] и Ростова Великого [5]. Поддержанный членами существовавшего тогда в Ростове Великом кружка любителей старины, фотограф сделал первые снимки Ростовского Кремля [6]. В 1881 году, по просьбе Комиссии по восстановлению Ростовского Кремля, — выполнил первую серию фотографий архитектурных памятников, нуждавшихся в реставрации. «Этот очень искусный и старательный фотограф решился <...> снимать все замечательное по части древней русской архитектуры, — писал о работе Барщевского В.В. Стасов, — все, что в ней важно и интересно для этой науки, но до сих пор нигде не было издано» [7].

В 1880–1890-е годы Барщевский побывал в Ярославле и Москве, Вологде и Владимире, Юрьеве-Польском и Суздале, Переславле-Залесском, Угличе, Казани, Астрахани, Новгороде, Пскове, Старице, без усталости снимая памятники древнерусской архитектуры, резные иконостасы, утварь, предметы быта. С 1882 года мастер начал издавать на свои средства альбомы отснятых фотографий.

Прекрасный знаток древнерусского искусства, Барщевский как никто другой сумел выявить пластичность древних памятников, богатство их декора и, что самое важное, — почувствовать и подчеркнуть в каждом из портретируемых зданий его индивидуальные черты [8].

Приобретение в 1882 году В.В. Стасовым для Публичной библиотеки девяти фотографических альбомов мастера [9], а также сделанное Барщевскому в 1897 году предложение княгини М.К. Тенишевой принять на себя обязанности собирателя, хранителя, а позднее — и руководителя мастерских в Талашкине, возглавить музей народного искусства «Русская старина» [10], свидетельствовали о признании мастерства фотографа со стороны тонких ценителей и знатоков русской художественной культуры.

[1] Выставка открылась 2 января 1889 г. в Москве в Историческом музее. Ее августейшим покровителем был великий князь Сергей Александрович. Почетным президентом — московский губернатор, князь В.А. Долгоруков.

[2] В 1878 г. в Санкт-Петербурге был создан Пятый фотографический отдел Русского технического общества (РТО), основанный на базе кружка фотографов-любителей. В него вошли Д.И. Менделеев, принимавший активное участие в создании самого отдела, известные профессионалы-фотографы С.Л. Левицкий, А.И. Деньер, пионер русской научной фотографии и фототехники В.И. Срезневский и др. В отделе проводились научные исследования по фотографии, обсуждались новинки отечественной и зарубежной фототехники, устраивались выставки, издавался журнал «Фотограф».

[3] Барщевский Иван Федорович (1851–1948) — учился и работал ретушером у столичного фотографа К.И. Бергамаско, одновременно посещая рисовальную школу Д.В. Григоровича при Обществе поощрения художеств и private классы Академии художеств. Участник многих научных экспедиций по России, Сирии и Палестине, крупнейший знаток древнерусской архитектуры и прикладного искусства.

[4] В Ярославле Барщевский не только фотографировал. По следам увиденного им была написана книга «Исторический очерк города Ярославля» (1900).

[5] В Ростове Великом он снимал Успенский собор, церкви Воскресения Христова, Божией Матери, Иоанна Богослова, Спаса на Сених, Григория Богослова, здание и экспонаты музея «Белая палата», монастыри Рождественский, Борисоглебский, Петровский, а также различные украшения, изразцы, церковную утварь, плащаницы, оклады икон, кружево.

На с. 352–353:
А.О. Карелин. Любительницы
гравюр. ГИМ
И.Ф. Барщевский. Иоанно-
Предтеченский монастырь.
Казань. Коллекция
В.М. Рудченко
А.И. Ясвоин. Парадная лест-
ница Николаевского дворца
на Благовещенской площади.
Петербург. ГЭ
К.И. Бергамаско. М.А. Слави-
на в заглавной партии в опере
Ж. Бизе «Кармен». ГМТМИ
А.С. Мазурин. Дача зимой.
ГИМ

[6] О деятельности
И.Ф. Барщевского в Рос-
тове Великом см.: Илла-
рионова 2001: 192–195.
[7] Стасов 1885: 70.
[8] В каталоге фотогра-
фических снимков Бар-
щевского, изданном

Строгановским училищем
в 1912 г., значится 2718 фо-
тографий. В коллекцию
Барщевского, наряду со
снимками архитектурных
памятников, вошли сним-
ки разнообразных предме-
тов из музеев Император-
ской Академии наук,
московской Оружейной
палаты, Белой палаты в
Ростове Великом, палаты
Романовых в Москве, музея
Тарновского в Киеве, сред-
неазиатской коллекции
Блудова в Москве. До сих
пор многие издания по
истории русской архитек-
туры, монументального
и декоративно-прикладно-
го искусства иллюстриру-
ются фотографиями Бар-
щевского. В частности,
значительное их количе-
ство использовал И.Э. Гра-
барь, большой поклонник
фотографа, в первом изда-
нии «Истории русского
искусства».

[9] См.: ОИПБ 1885: 69–79.

[10] Руководителем музея
Барщевский проработал
10 лет. Получив мировое
признание на выставке в
Париже, фотограф был
награжден французским
орденом «Пальма Акаде-
мии» 2-й степени за суще-
ственный вклад в развитие
фотографии.

[11] *Сокорнов Василий
Никандрович* (1867–1946) –
окончил живописное отде-
ление Академии художеств
как вольнослушатель, рабо-
тал ретушером в мастер-
ской фотографа Пазетти.
Из-за болезни легких был
вынужден переселиться
в Крым, где создал целую
галерею пейзажных и пор-
третных фоторабот. Полу-
чил награды на нескольких
международных выставках.

[12] *Карелин Андрей Ос-
ипович* (1837–1906) – живопи-
сец и фотограф, фотограф
Императорской Академии
художеств, почетный член
Русского фотографического

Влияние Барщевского сказалось на работах
и других фотографов. Видовая фотография
стала основным жанром в великолепных альбо-
мах со снимками петербургских великокняже-
ских дворцов – Николаевского (А.И. Ясвоин)
и Аничкова (К.К. Штакельберг), роскошной
усадьбы графа Шереметева на Фонтанке
(П.П. Павлов). В них запечатлелся не только
внешний вид зданий, но и их интерьеры.

Поэтизация частной жизни, свойственная
искусству второй половины 19-го столетия,
выражалась здесь в особом внимании к виду
украшенных фамильными портретами жилых
комнат, насыщенных предметами декоратив-
но-прикладного искусства и милыми безделуш-
ками, вносящими непосредственность и теп-
лоту в богатое убранство дома.

Вместе с тем гигантские масштабы дея-
тельности Барщевского и успехи фиксацион-
ной фотографии не заслонили других направ-
лений развития видовой фотографии. В это
время она все чаще смыкалась с пейзажным
жанром. Фотографы-художники все отчетли-
вее пытались не просто представить зрителю
заповедные места страны, но натолкнуть его
на определенный строй чувств, вызвать ду-
шевный отклик.

Фотографии В.Н. Сокорнова [11] – едва ли
не наиболее известные образцы подобного
типа работ. Знаменитые снимки пейзажей
Крыма стали основой первых серий видовых
открыток края, на десятилетия запечатлев в
памяти потомков устойчивые визуальные
образы природы полуострова, удивительную
красоту его усадеб.

общества в Москве. Окончил
Академию художеств. Рабо-
тал в Костроме, в ателье
М.П. Настюкова, а затем, до
конца жизни, – в Нижнем
Новгороде. Обладатель
наград многочисленных рос-
сийских и международных
фотовыставок.

[13] Еще в 1870 г., по заказу
нижегородского дворянства,
Карелин сделал альбом
«Нижний Новгород» в пода-
рок Александру II. Почти все
фотографии альбома были
великолепно иллюминиро-
ваны акварелью художником
И.И. Шишкиным и по харак-
теру более походили на
живописные работы. В отли-
чие от традиционных видо-
вых альбомов, альбом
Карелина вышел исключи-
тельно разнообразным в
жанровом и композицион-
ном отношении: широкие,
составленные из нескольких
снимков панорамы («Овраг
реки Почайны», «Ильинская
улица и ярмарка», «Нижний
Новгород и Ока со стрел-
ки») соседствовали с видами
отдельных уголков города
или примечательных зданий
(«Церковь Жен-мироносиц»,
«Китайские ярмарочные
ряды»).

[14] См.: Немирович-
Данченко 1877: 31–33.

[15] *Иваницкий Алексей
Михайлович* (1854–1920) –
ученик харьковского фото-
мастера Ю. Глентцнера.
Увлекался созданием боль-
ших фотопортретов, кото-
рые расписывал маслом.
Один из первых украинских
фотографов, использовав-
ших в работе методы фото-
монтажа и фотоколлажа.
Автор и издатель почтовых
открыток с видами Харь-
кова и Белгорода. Участник
фотовыставок в Харькове и
Москве.

[16] *Дмитриев Максим
Петрович* (1858–1948) – на-
чал профессиональную
деятельность подмастерь-
ем у М.П. Настюкова в Мос-
кве; работал в мастерских
И.Г. Дьяговченко, Г.В. Тру-
нова и М. Конарского.
В 1879 г. был приглашен
Карелиным в его нижего-
родское ателье, где про-
работал два года. Позже,
при материальной поддерж-
ке мастера, открыл соб-
ственное дело в Нижнем
Новгороде. Участник много-
численных всероссийских
и международных фотovy-
ставок.

Другой жанровый ориентир в видовой
фотографии был характерен для работ А.О. Ка-
релина [12].

Нельзя сказать, что Карелина не интере-
совали фиксационные или пейзажные фото-
графии – достаточно вспомнить выполнен-
ную им в 1870-е годы знаменитую фотоле-
топись Нижнего Новгорода с сотнями сним-
ков храмов города, монастырей, старых и
новых зданий, торговых строений ярмарки.
Работу над созданием серии видов Нижнего
Новгорода фотограф продолжил и в 1880-х го-
дах [13]. В 1886 году он подготовил уже второй
альбом фотографий «Виды Нижнего Нов-
города», а в конце XIX – начале XX века,
используя свою старую съемку, выпустил пер-
вую в Нижнем Новгороде серию фотографи-
ческих открыток с видами города.

Но и в первом альбоме, и, тем более, во
втором очевидным становилось стремление
Карелина расширить рамки видовой фикса-
ционной фотографии. В нижегородских альбо-
мах мастера есть и жанровые композиции, по
характеру близкие этнографическим штуди-
ям, – снимки с группами поволжских крестьян
в традиционных костюмах («Черемисы Ва-
сильсурского уезда», «Мордва Сергачевского
уезда») и групповые постановочные портреты
жителей города («Зажиточные нижегород-
ские татары»).

Интерес к этнографическим деталям,
стремление создать галерею характерных
народных типов не был личным открытием
Карелина. Традиция эта существовала в рус-
ской фотографии уже несколько десятиле-
тий, а сами фотографы принимали активное
участие в многочисленных этнографических
экспедициях, снимая представителей различ-
ных народностей России, особенности их
векового уклада. Но именно Карелин распе-
рил круг представлений о содержании подоб-
ного рода фотографий.

Много работая на пленэре, он сделал деся-
тки снимков с портретами крестьян и рабочих,
сценами из народной жизни, пусть слегка при-
украшенными, но очень живописными и разно-
образными по характеру. В начале 1880-х годов
эти снимки вошли в «Художественный альбом
фотографий с натуры», вызвавший восторг у
В.И. Немировича-Данченко, который уделит
творчеству Карелина несколько страниц
в своих очерках «По Волге» [14].

Дело Карелина продолжил и развил харь-
ковский фотограф А.М. Иваницкий [15]. Летом
1884 года он вместе с известным украинским
историком Д.И. Яворницким и своим другом по
гимназии художником С.В. Васильковским
совершил поездку в Запорожскую Сечь. Кра-
сота края, его культурно-историческая значи-
мость отразились в серии снимков Иваницкого,
опубликованных позднее в печати.

Тем же путем пошел и М.П. Дмитриев [16],
ученик и последователь Карелина.



379 И.Ф. Барцевский. Иоанно-Предтеченский монастырь. Казань. Коллекция В.М. Рудченко

380 И.Ф. Барцевский. Троицкий собор и звонница Ипатьевского монастыря. Кострома. Коллекция В.М. Рудченко

379



380

381 А.И. Ясвоин. Парадная лестница Николаевского дворца на Благовещенской площади. Петербург. ГЭ
 382 К.К. Штакельберг. Желтая гостиная Аничкова дворца. Петербург. ГЭ
 383 П.П. Павлов. Кабинет в Шереметевском дворце на Фонтанке. Петербург. 1890-е гг. ГЭ



381



382



383



384



385

384 А.О. Карелин. Вид на кремль и мост через Оку. Нижний Новгород. РГБ
 385 А.О. Карелин. Старый ярмарочный собор и Китайские ряды в половодье. Нижний Новгород. ГАНО
 386 А.О. Карелин. Девушки с альбомами. ГИМ



386

С большой деревянной камерой он прошел от истока до устья Волги [17], снимая реку через каждые восемь верст, фотографируя исторические и природные достопримечательности, живописные места, населенные пункты — Тверь, Рыбинск, Городец, Казань, Симбирск, Самару, Саратов, Астрахань, их исторические и архитектурные памятники. Созданная Дмитриевым коллекция волжских негативов насчитывала несколько тысяч единиц. Впервые около сотни фотографий его волжской серии были с огромным успехом показаны в 1896 году на Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде в собственном павильоне Дмитриева.

Панорамы приволжских городов, сел и деревень, виды монастырей и храмов, деловая суета пристаней, большие пароходы и рыбацкие лодки как никогда полно представляли каждодневную жизнь великой русской реки. Один из критиков, рецензируя фотографический раздел выставки и отмечая великолепный техни-

ческий уровень Дмитриева, особо подчеркивал: работа этого мастера должна «служить примером другим, что может при энергии и любви к делу сделать русский фотограф, задавшийся целью иллюстрировать свое отечество, игнорируя расходы и те трудности, с которыми приходится бороться в подобных съемках» [18].

Постоянным объектом съемок Дмитриева служил, как и у Карелина, Нижний Новгород. Никто другой не оставил столько изображений его улиц, зданий, видов ярмарки, городских типов. Особенной живописностью отличались виды городских улиц и ярмарки во время весеннего половодья, превращавшего город в русскую Венецию.

Ряд снимков сравним с живописными этюдами. В них Дмитриев концентрировал внимание на определенной детали — отразившейся в воде туче, покачивающейся на воде рыбацкой лодке, контрасте между затемненными баржами и светом виднеющегося города. Удачами Дмитриева на этом пути стали снимки «Волга при впадении Камы»,

[17] Во многом эта работа была инициирована деятельностью Нижегородской губернской ученой комиссии, членом которой, по примеру Карелина, стал Дмитриев. Еще в 1888 г. по заданию этой комиссии оба мастера стали выезжать на съемки исторических мест и предметов старины.

[18] Цит. по: НРДВ 1988: 24.



387

«Волга в разлив», «Рыбацкие тони в низовьях Волги». Далеко не бесспорные по композиции, работе со светом, общее эстетическое впечатление они оставляют безусловно высокое.

Один из любимых композиционных приемов Дмитриева — введение в кадр уходящей вдаль дороги. Для художника это был не только способ оживить линейную композицию, но и ввести в фотографию семантиче-

ски насыщенный образ, перекликающийся с традициями его трактовки в живописи и потому точно читаемый современниками.

Однако в своих исканиях Дмитриев шел не только вслед за художниками-живописцами. Специфика фотодела, его мобильность, активная связь с меняющимся миром, попадающим все в большую зависимость от технического прогресса, создавала условия для нового видения действительности. Свидете-



388

387 М.П. Дмитриев. Панорама г. Юрьевца Костромской губ. Коллекция В.М. Рудченко.
 388 М.П. Дмитриев. Арзамас. Коллекция В.М. Рудченко
 389 М.П. Дмитриев. Панорама Нижнего Новгорода. РГБ

тельство тому — снимок «Александровский мост через Волгу в Сызрани» (1897), выразивший перемену в самом темпе развития России, стремительно мчащейся в XX век.

Часто видовые снимки Дмитриева приобретали новое звучание благодаря присутствию в них человека. Несомненной удачей фотографа стала сделанная уже на рубеже XIX–XX веков серия «Старообрядческие скиты, типы и жизнь раскольников Нижегородского Заволжья» («Русь верующая»), в которой впервые была дана широкая панорама жизни и быта людей, ранее настойчиво избегавших посторонних глаз. Поэтичные, напоминающие полотна М.В. Нестерова пейзажи с видами монастырей, затерянных в непроходимых лесах, тонкие, поражающие грустью и печалью образы молодых монахинь, старики-старообрядцы с их строгими, сверлящими взглядами вместе создавали уникальную по своей достоверности, научной значимости и эстетической выразительности фотофреску Руси уходящей.

С конца 1890-х годов Дмитриев начал издавать фотооткрытки со своих снимков [19], которые, расходясь огромными тиражами, превратились в объекты коллекционирования и принесли мастеру всенародную известность.

Наметившееся в фотографии движение от единичного художественного произведения к массовому потреблению с «перекачкой» открытий видовой фотографии в широкое художественное производство превратилось к концу столетия во вполне очевидное явление. В особую ветвь художественной культуры России выросло разрешенное в 1894 году частное производство

бланков для так называемых открытых писем в стандарте Всемирного почтового союза. Всякий город или крупный населенный пункт империи считал своим долгом издавать видовые открытки с местными достопримечательностями. Их огромные серии выходили в Петербурге и Москве. Обширную фототеку составляли виды старых русских городов. Екатеринбургский фотограф В.Л. Метенков [20] осуществил выпуск серии открыток «На Урале», насчитывавшей более 725 сюжетов. Множество фотооткрыток было издано в Иркутске. Особой популярностью пользовались карточки с видами железных дорог и окружающих их ландшафтов. Созданное в 1897 году издательство «Община св. Евгении», в котором работали такие известные фотографы, как А.Н. Павлович (1880–1933?) и П.С. Радецкий, в течение десятилетия выпустило несколько сот видовых открыток, причем тираж некоторых из них превышал десятки тысяч экземпляров [21].

Появление почтовых открыток, значительно расширив жизненное пространство фотографии, во многом изменило ее дальнейшую судьбу и четко дифференцировало сам подход к фотоискусству.

Часть мастеров прочно связала свою жизнь с изданием открыток и, желая максимально соответствовать вкусам потребителей, стремилась к выпуску красивой и востребованной продукции; другие направили усилия на развитие фотографии репортажного направления; третьи в пейзажных и портретных снимках продолжили поиски выразительных средств, расширяющих художественные возможности фотоискусства [22].

[19] Всего М.П. Дмитриевым было издано более 900 видовых открыток.

[20] Метенков Вениамин Леонтьевич (1857–1933) — выходец из уральской старообрядческой семьи, фотоделу учился у польских переселенцев. В 1876 г. открыл фотоателье в г. Миассе, а с 1883 г. работал в Екатеринбурге. Оставил после себя большую коллекцию снимков уральских горных заводов, рудников и приисков. Был пионером киносъемок на Урале.

[21] Наиболее известный каталог почтовых открыток — «Справочный указатель художественных изданий состоящего под покровительством Ее Императорского Высочества принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской Петроградского попечительского Комитета о сестрах Красного Креста в пользу Общины св. Евгении» — уже к 1915 г. насчитывал пять переизданий. В издание 1915 г. вошло 5918 наименований.

[22] Расширению художественных возможностей фотографии способствовало совершенствование фотографической оптики и активная работа по повышению светочувствительности фотоматериалов, что позволило сократить продолжительность выдержки в несколько раз и снимать в павильонах с электрическим освещением. Крупный вклад в изобретение светочувствительных материалов внес фотограф-художник И.В. Болдырев (1850 — после 1917).



389

В 1890-е годы фотография получает социальную направленность, и одним из первых мастеров, проявивших интерес к социальной проблематике, стал все тот же Дмитриев. Переняв у Карелина жгучий интерес к человеческому характеру, он насытил свои работы страстным пафосом несправедливости, уродующей, а иногда и губящей людские жизни.

Точная настроенность Дмитриева на главенствующие идеи и образы искусства конца XIX века была поразительна. Вместе и наряду с писателями, художниками, композиторами, он, расширяя круг героев своего времени, включил в него и мир изгоев. Показанный в 1892 году на выставке в Париже снимок Дмитриева «Арестанты на строительных работах», удостоенный золотой медали по Четвертому отделу профессиональной художественной фотографии, открыл галерею фоторабот, посвященных обитателям «русского дна» [23].

Знаменитый альбом документальных фотографий Дмитриева «Неурожайный 1891–1892 год в Нижегородской губернии» стал для современников настоящим потрясением и был издан типографским способом. Запечатленные фотографом разоренные голодом деревни, подвижническая работа врачей, сестер милосердия, земских деятелей, стремящихся помочь голодающим, создавали представление об обессиленном, измучившемся крае, вызывающем о помощи и сострадания. Переключаясь с высокими и благородными традициями русской реалистической живописи критического направления, фотографии альбома сообщали этим традициям новый смысл, открывая дорогу к той реальной повседневности, о которой так много говорили мастера искусства [24].

В основе большинства снимков Дмитриева лежали композиционные принципы традиционной классической живописи. Но, видоизмененные, трансформируемые соответственно специфике фотографии с ее возможностью непосредственного и мгновенного воспроизведения натуры, конкретностью, наглядностью, максимальным приближением к реальной, быстротекущей жизни, – они постепенно становились фундаментом для формирования новых законов визуального восприятия и отражения мира.

Расширяя круг представлений о современной России, художники-фотографы, по сути, открывали дорогу новому виду художественной деятельности – документалистике, которая, переключаясь с нарастающим интересом общества к конкретным свидетельствам истории, обретала все большее значение. На исходе 19-го столетия она утверждалась не столько в публицистическом, сколько в репортажном направлении.

С этой точки зрения симптоматичен факт стремительного развития в России профессии фоторепортера. Одно из свидетельств тому – рост количества прошений, поданных в канцелярию Министерства императорского двора, «о разрешении съемки в Высочайшем присутствии». Число ходатайств оказалось столь значительным, а споры между фотографами столь запутанными, что в июле 1900 года были составлены «Правила по выдаче разрешений фотографам, желающим воспроизводить снимки Высочайших Особ по разным случаям» [25]. Но это был уже промежуточный итог бурно развивающегося процесса. Ему предшествовало появление многочисленной когорты фоторепортеров в больших и малых городах России. Фиксируя торжественные выходы членов императорской фамилии и повседневную работу крестьян и ремесленников, проведение парадов, великосветских раутов, балов, появление первых трамваев и автомобилей, торжественные заседания и праздничные увеселения, они превращали фоторепортаж в устойчивое явление русской культурной жизни, меняя тем самым вековые представления об уровне открытости различных слоев общества.

Об изменении понимания роли и возможности фотодела свидетельствует, в частности, характер подачи информации о крушении царского поезда 17 октября 1888 года у станции Борки, недалеко от Харькова.

Всю Россию обошли тогда снимки живших в Харькове фотографов-художников А.М. Иваницкого и А.К. Федецкого [26]. Созданная ими серия стала историческим документом, выразительно, остро, ярко зафиксировавшим последствия произошедшей катастрофы [27].

Вполне закономерно, что именно эти художники-фотографы получили впоследствии право запечатлеть Александра III на маневрах и параде в Курске, а в 1898 году – заснять приуроченный к десятилетию страшной катастрофы приезд Николая II на станцию Борки.

В столице же на исходе столетия одним из лучших мастеров фоторепортажа стал К.К. Булла [28]. Оперативность его работы поражала современников. Не было ни одного хоть сколько-нибудь примечательного события в жизни Петербурга, которое бы не запечатлелось вездесущим фотографом: светские балы, конгрессы, приемы, открытие нового трамвайного маршрута, спортивные состязания, жизнь членов императорской фамилии, очередь в ночлежку, наводнения, пожары, уличные сценки, портреты безымянных извозчиков и разносчиков газет... Получив в 1896 году звание Фотограф императорского двора и специальный знак «Фотограф Санкт-Петербурга», Булла обрел

[23] Десятью годами позднее этот скол русского общества будет запечатлен на карелинских фотографиях, специально предназначенных для подготовки Московским Художественным театром пьесы М. Горького «На дне».

[24] Однако широкого признания, равного признанию видовых снимков, публицистические фотографии Дмитриева не получили.

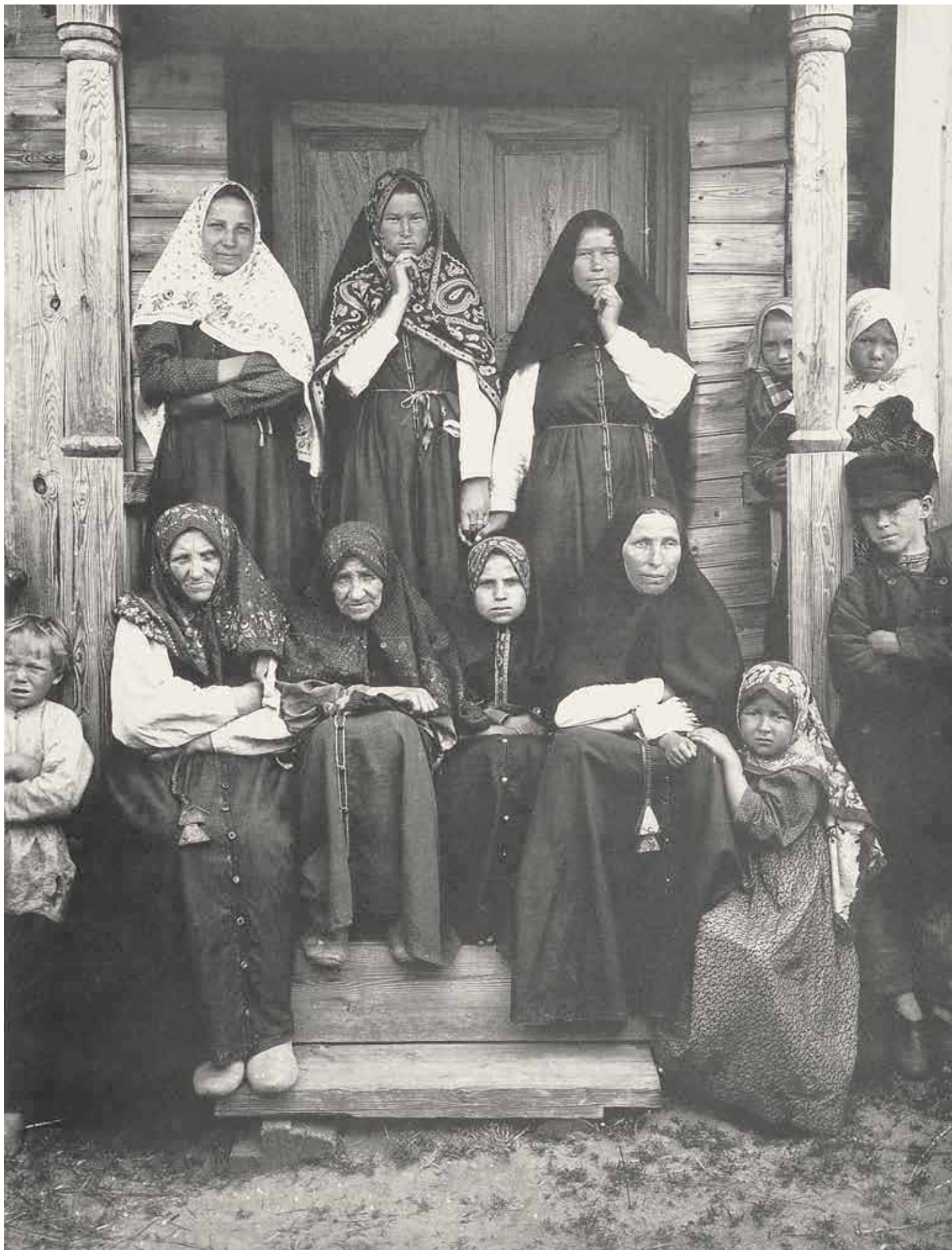
Издания демократического направления не предполагали наличия иллюстраций, а журналы, лишенные социальной направленности, предпочитали помещать большей частью видовые работы фотографа.

[25] После согласования со всеми заинтересованными ведомствами эти правила вступили в законную силу 15 сентября 1900 г.

[26] *Федецкий Альфред Константинович* (1857–1902?) – окончил фотографический институт при Венской Академии художеств. С 1880 г. работал директором фотоателье В. Высоцкого в Киеве. В 1886 г. переехал в Харьков, где открыл собственное фотоателье. Автор фотопортретов П.И. Чайковского, И.К. Айвазовского и других деятелей культуры. Экспериментировал в области рельефной, цветной и стереоскопической фотографии. Получил многочисленные награды на международных фотовыставках.

[27] За серию снимков о крушении царского поезда император Александр III наградил Иваницкого перстнем с бриллиантами и участком земли близ г. Змиева Харьковской губернии. Федецкий созданный им альбом с видами места крушения императорского поезда преподнес великому князю Сергею Александровичу на фотографической выставке в Москве 7 января 1889 г. Такой же альбом фотограф подарил королю Дании Христиану IX. Монарх высоко оценил мастерство Федецкого, наградив его золотой медалью.

[28] *Булла Карл Карлович* (1853–1929) – выходец из Германии, в 1875 г. открыл собственное ателье в Петербурге.





391

дополнительные возможности эксклюзивных съемок важнейших общественно-политических событий своего времени, чем, конечно же, не преминул воспользоваться. Уже в начале XX века творчество Буллы, равно как и созданное им фотографическое предприятие, пережили подлинный расцвет.

Булла стал официальным фотографом Министерства императорского двора, Императорской Публичной библиотеки, Управления Санкт-Петербургского градоначальства, Российского Общества Красного Креста, Императорского Российского пожарного общества и множества других учреждений столицы, а также официальным иллюстратором журналов «Нива», «Огонек», «Петербургская жизнь».

Булла снимал дома и машины, железные дороги и памятники, магазины и природные виды, интерьеры и старинные предметы, жанровые сцены и характерные лица. Со своей громоздкой аппаратурой он успевал зафиксировать освящение новых зданий, юбилейные торжества и светские балы, торжественные дипломатические приемы, открытие очередного трамвайного маршрута, закладку женской тюрьмы, успехи спорт-

сменов, триумфы артистов. Словом, все, что происходило вокруг; все, что волновало жителей столицы.

Особую ветвь репортажной съемки составили работы художников-фотографов, связанных с деятельностью Императорских театров [29]. В фотографической мастерской при Дирекции Императорских театров [30] очень быстро перешли от сугубо прикладной фиксационной съемки сценических костюмов, декораций, бутафорских вещей к съемкам сцен из спектаклей. При этом оперативное визуальное сообщение с места события сочеталось с традициями постановочной фотографии.

О том, насколько сложна была такая деятельность, свидетельствуют описания хода происходивших съемок. Очевидцы отмечали: «Камеры устанавливаются и наводятся на фокус заблаговременно, еще до начала спектакля <...>. В это время сцена не освещена <...>. Чтобы навести объективы на фокус, на сцене помещают три щитка с электрическими лампочками, <...> для обозначения границы изображения в горизонтальном направлении <...>. Когда все аппараты правильно установлены <...>, в объективы вставляются

[29] В Москве первые опыты съемки постановок на сцене были сделаны в конце 1880 г. фотографом И.Г. Дьяговченко. Позже в московском Большом театре фотограф Тиле впервые осуществил фотографирование сцены при помощи вспышки.

[30] Фотографическая мастерская при Дирекции Императорских театров была учреждена в конце 1890 г. Она находилась в Марининском театре и включала в себя павильон, лабораторию, комнаты ретуширования, лакирования, проявления, переплетную мастерскую, уборную для переодевания артистов, канцелярию. Со времени открытия мастерской по апрель 1892 г. было изготовлено более 5000 негативов различной величины, с которых было сделано 3000 отпечатков (см.: Русские Императорские театры 1893: 36–37).

[31] ЗПФ ИМТ: 162.

[32] *Бергамаско Кафл* (Шарль) *Иванович* (1830–1896) – начал карьеру как солист французской труппы Императорских театров, впоследствии окончил Императорскую Академию художеств. Работал при дворах великого князя Николая Николаевича, принца Вельского, германской и прусской принцесс, эрцгерцога Альберта Австрийского. Был награжден на выставках в Берлине, Гамбурге, Гренинге и Санкт-Петербурге.

соответствующие диафрагмы. В это же время на полу, где стоят ножки штативов, делаются мелом отметки, чтобы, в случае сотрясения или толчка, каждый аппарат мог быть легко поставлен на прежнее место. Затем устанавливается станок с рефлектором для вспышки. Он ставится в зрительном зале, позади камер <...>. Остается только произвести съемку. Первоначально это делалось во время хода спектакля, и желаемые сцены намечались заблаговременно. Перед наступлением избранного момента режиссер давал звонок, по которому фотограф сначала открывал крышки кассет, а потом крышки объективов; в то же время управляющие светом давали полное освещение не только сцены, но и зрительного зала <...>. Затем режиссер давал второй звонок, после которого зажигался стопин, и производилась вспышка.

Такой порядок практиковался в московских театрах в течение двух сезонов во время генеральных репетиций всех новых обстановочных пьес. Имея то преимущество, что съемка не задерживала хода репетиции, прием этот представлял, однако, и некоторые существенные недостатки: звонки развлекали артистов и, следовательно, мешали им репетировать; промежуток времени между двумя звонками часто проходил в нервном ожидании вспышки, а это вредило репети-

ции со стороны артистического исполнения <...>. В настоящее время порядок съемки изменен: фотографирование производится не во время действия, а в начале или конце акта <...>. Перед моментом вспышки, как люстра, так и все световые источники на сцене зажигаются полным светом, и режиссер не звонит, а просто сообщает фотографу, что на сцене все готово для съемки» [31].

Огромную роль в популяризации театрального искусства приобрели портреты актеров и актрис, тиражировавшиеся фотоспособом в разных форматах и, как правило, иллюминированных.

Наибольшую известность в этом жанре получили работы К.И. Бергамаско [32], еще в 1863 году удостоенного звания Фотографа Императорских театров с обязательством безвозмездно составлять для Дирекции архивный и справочный альбом из портретов артистов в костюмах из новых балетов и опер, представлявшихся на казенной сцене. Выполненные им в 1880-е годы фото-портреты балерин Мариинского и драматических актрис Александринского театра отличались завидным разнообразием, свидетельствующим об умении мастера находить художественные средства для адекватной передачи характера театральной роли, в которой представляла портретируемая модель.



Так, чистота и поэтичность Марии Пети-па в образе лесной феи из балета «Очарованный лес» Р. Дриго подчеркнуты мягким силуэтом фигуры танцовщицы и пастельными тонами снимка, тонкостью исполнения напоминающего рисунки начала XIX века. Карнавальный элемент характерного танца М.Н. Лабунской выражен не только позой артистки, но и яркой, несколько лубочной раскраской фотографии. Особенно интересен портрет певицы М.А. Славиной в партии Кармен, где контрасты нежного лица и прямого открытого взгляда, ниспадающих прядей волос и решительного жеста, подчеркнутая женственность и кинжал, демонстративно заткнутый за пояс, — все работает на создание образа вольнолюбивой красавицы.

Усилиями художников-фотографов при Дирекции Императорских театров создавалась настоящая документальная летопись театрального искусства страны, приносящая громадную пользу театральному делу вообще как в отношении актерской и режиссерской практики, так и в смысле ценного вклада в историю театра» [33].

* * *

Опыт лучших театральных фотографов, основанный на сочетании репортажного и постановочного жанра, оказался на исходе 19-го столетия необычайно востребованным.

Наиболее очевидно это сказалось на развитии фотопортрета. Жанр, устоявшийся и вполне определившийся в своих характерных чертах еще в предыдущие десятилетия, превратился в эти годы в поле открытого эксперимента. Достаточно сказать, что на исходе века в русской фотографии появился ряд своеобразных «фотографических римейков». Так, фотопортрет сыновей архитектора А.И. Штакеншнейдера 1890-х годов был выполнен как своего рода копия их юношеской фотографии 40-летней давности, а образцом композиции для группового портрета выпускников Александровского лицея 1897 года послужила для С.Л. Левицкого созданная им же 25 лет назад фотография лицейств XXXII выпуска.

Было ли это своеобразным фотографическим аттракционом, или все-таки в основе подобного рода опытов лежало вполне сознательное стремление фотографов продемонстрировать изменения стиля и технических возможностей фотопортрета, — трудно сказать. Но способность фотографии возвращать время, повторяя, спустя годы, старое, — была безусловно очень привлекательна.

Активный эксперимент в жанре фотопортрета продолжался на протяжении всех 1880–1890-х годов.



393

Появился так называемый репортажный портрет, мастером которого стал Булла, запечатлевший Ф.И. Шаляпина, Л.Н. Толстого, И.Е. Репина и, позднее, А.М. Горького, К.И. Чуковского, А.Ф. Керенского, Г.Е. Распутина как простых (и это особенно подкупало!) людей, занятых проблемами и заботами дня насущного.

Своеобразную интерпретацию фотопортрета дал в конце XIX века Дмитриев, стремившийся, в отличие от большинства своих коллег, донести до зрителя не столько индивидуальность единичного образа, сколько выразить характерные черты определенной группы людей, сплоченных идей, общим делом или кругом интересов. Яркие примеры тому — фотографии «Типы черемисов» (1894), «Группа монахов с настоятелем Филаретом в Благовещенском Керженском единоверческом мужском монастыре», «Осташковские рыбаки» и «Ложкарное производство в деревне Деяново» (все — 1897).

Крупным мастером-портретистом, специализировавшимся на большеформатных групповых фотографиях, стал А.Ф. Лоренс [34]. Снимок выпускников Пажеского корпуса 1886 года можно считать одной из лучших его работ в этом жанре и, одновременно, — чрезвычайно показательной в определении путей дальнейшего развития фотопортрета.

Молодые люди в непринужденных позах — представители знатнейших дворянских фамилий — образовывали на снимке живописную и по-своему яркую группу. При этом элемент театральности здесь явно подчеркивался

393 К.И. Бергамаско.
М.М. Петипа в балете
«Очарованный лес» Р. Дриго.
Мариинский театр. Петербург.
ГМТМИ
394 К.И. Бергамаско.
М.А. Славина в заглавной пар-
тии в опере Ж. Бизе «Кармен».
ГМТМИ

[33] ЗПФ ИМТ: 162.

[34] Лоренс Альфред Федорович (? – ?) – петербургский фотограф, владелец ателье, просуществовавшего с 1855 г. до революции. Кроме групповых портретов Лоренс ярко проявил себя как мастер городского пейзажа. Особую известность получили созданные им виды Петербурга.



394

намеренным использованием некоторыми героями исторических костюмов и постановочностью всей композиции.

Подобного рода снимки, несомненно связанные с театральной эстетикой, не только перекликались с опытом фотографов Императорских театров, но и демонстрировали ту театральность, которая была заложена в повседневной жизни людей конца XIX века. Не случайно огромную популярность получили в это время костюмированные постановочные снимки [35], позволявшие портретируемому и художнику-фотографу вообразить и представить себя человеком другого облика, другого социального круга, другой эпохи, или хотя бы увидеть себя в другом интерьере. В этом, несомненно, отразились попытки приблизить фотопортрет к портрету живописному, с его постановочной парадностью, сочетанием реального и идеального, представительского и непризженного, которые считались одной из характерных черт жанра.

[35] Среди таких постановочных фотопортретов особенно модными стали фотографии с подчеркнуто национальным колоритом, отражая несколько наивным, быть может, образом увлеченность общества «русским стилем».

[36] Пикториальная (т.е. живописная) фотография – вошедшее в мировую практику в 1890-х годах одно из направлений художественной фотографии, характеризовавшееся подходом к ней как к искусству, близкому живописи и отличающемуся от нее только способом получения изображения, основанном на достижениях науки и техники.

Так, Карелин, избегая стандартных поз и решений, ставших к концу XIX века шаблонными, стремился сблизить фотопортреты с живописью путем расположения фотографируемых в свободных позах в гостиной, у окна, в креслах. Искусно используя естественный свет, льющийся из окон, и белые светоотражающие экраны, он действовал как художник-светописец, передавая в своих композициях настроения душевной теплоты и умиротворенности. Широкие знакомства в кругах творческой интеллигенции определили звездный состав деятелей науки и искусства, портретированных фотографом. Ему позировали ученый-химик Д.И. Менделеев, архитектор Л.В. Даль, писатели П.И. Мельников-Печерский, Я.П. Полонский, В.Г. Короленко, А.М. Горький, музыкант Н.Г. Рубинштейн, художники И.И. Шишкин, В.В. Верещагин, В.И. Якоби, А.П. Боголюбов, К.Е. Маковский...

Любопытные опыты в жанре фотопортрета предпринимал в эти же годы Иваницкий. Подобно Карелину, он искал способы сблизить фотопортрет с портретом живописным. Увлекаясь созданием портретных фотографий большого формата, применяя методы фотомонтажа и фотоколлажа, Иваницкий расписывал свои работы маслом, создавая целые серии необычных по композиции и средствам исполнения портретов, перекликаявшихся с поисками живописцев.

Раскрашивание фотографий, ставшее к концу XIX века чрезвычайно модной тенденцией, как любое движение одного вида искусства навстречу другому, в чем-то минимизировало самодостаточность фотографии, в чем-то помогало ей вырабатывать собственный визуальный язык. И именно в процессе поиска, в точке взаимодействия искусств возникали причудливые жанровые и видовые симбиозы, открывавшие дорогу к новым, еще не освоенным формам художественной деятельности.

Именно так в Россию пришло увлечение пикториальной фотографией [36]. Поначалу она была лишь новым названием давно существующих форм фотографии художественной – жанровой, портретной, видовой [37]. Но очень скоро русский пикториализм превратился в определенное стилевое направление, проникнув практически во все сферы художественной деятельности, сомкнувшись с другими стилями и направлениями в поиске способов выражения глубины человеческого характера.

Документальность, достоверность, равно как и парадная постановочность, стали в пикториальной фотографии задачами второстепенными. Используя мягкорисующую оптику, применяя специальные способы позитивной печати (гуммиарабик, бромойль), фотографы искали возможности перейти от репортажного – к эмоциональному фотопортрету, усиливая выразительность последнего цветным



395

тонированием отпечатка. Фотохудожник А.И. Трапани [38] даже утверждал, что такие фотографии будут восприниматься зрителем скорее копиями с писанных рукою этюдов, разновидностью станковой живописи, и в этом смысле пикториалисты могут и должны ставить перед собой задачи, соразмерные задачам современного им изобразительного искусства. Сам Трапани, двигаясь в указанном направлении, разработал специфическую технику — «лучистый гумми», когда фотограф наносит на отпечаток краску грубыми мазками, достигая таким образом эффекта структуры поверхности живописного полотна.

Как подчеркивают современные исследователи, в основе исканий пикториалистов лежало «стремление <...> к созданию совершенного произведения, прекрасной и простой формы, гармонической и содержательной. В России пикториализм и для авторов, и — во многом — для зрителей имел абсолютную ценность как способ самосовершенствования, в первую очередь этического, познания красоты и проникновения вглубь образа, как форма мистической невысказанности, как возможность внимать в молчании» [39].

В конце XIX века пикториальная фотография в России постепенно набирала силу. Под безусловным влиянием эстетики импрессионизма, русские пикториалисты вырабатывали умение выразить настроение, образ, дать зрителю возможность почувствовать обаяние природы. Используя размытую линию силуэта, мягкую игру света и тени, они овла-

девали приемами фотографического намека, таинственной недосказанности, создания особой музыкальности снимка, выражающего чувства, а не просто фиксирующего их.

Первым пикториалистом, приобретшим широкую известность в России и за ее пределами, был А.С. Мазурин [40].



396

[37] Первыми отечественными пикториалистами русская пресса считала фотографов-художников Е.П. Вишнякова (1841–1916) и Я. Булгака (1876–1950), соединивших в своем творчестве традиции академической и реалистической живописи с технологией создания картин посредством не личного, чувственного, но «объективного оптического начала».

[38] Трапани Анатолий Иванович (1880 – после 1930) – окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, действительный член Русского фотографического общества. В 1912 г. организовал художественное объединение «Молодое искусство», представившее несколько фотографических выставок. Много экспериментировал с различными техниками фотографии. После революции эмигрировал во Францию.

[39] Беззубов Е., Чмырева И. Русский пикториализм // Вестник Европы. 2002. № 5. С. 243.

395 А.Ф. Лоренс. Снимок выпускников Пажеского корпуса. Петербург. 1886. Коллекция В.М. Рудченко
 396 А.С. Мазурин. Мальчики-птицеловы. ГИМ
 397 А.С. Мазурин. Дача зимой. ГИМ



397

[40] Мазурин Алексей Сергеевич (1846 – после 1915) – фотограф-любитель, один из самых крупных экспериментаторов в области фотографии, в творчестве которого максимально полно использовались технические и художественные возможности светописы. В 1889 г. был избран почетным членом Французского фотографического общества. В многочисленных изданиях по художественной фотографии 1890-х годов его произведения ставились в один ряд с работами известнейших европейских мастеров.

[41] Петров Николай Александрович (1876–1940) – виднейший русский фотограф-портретист. Дебютировал в 1896 г. на выставке в Риге. С 1903 г. жил и работал в Киеве, где основал общество фотографов-любителей «Дагер» и в течение многих лет был его председателем. Организатор международных фотовыставок в Киеве.

Ранние снимки Мазурина были жанровыми сценами из крестьянской жизни, пейзажами, архитектурными композициями. Экспериментируя, он постепенно отходил от традиционных постановочных кадров, искал необычные ракурсы (в частности – съемку с низкой точки в контровом свете), стремился придать снимку необычную силуэтность. Исключительно живописными стали зимние пейзажи Мазурина. Большую роль в них играла фактура используемой бумаги, ее цвет. Так, фактура снега в пейзажах Мазурина создавалась за счет выбора шероховатой подложки для гуммиарабиковой печати: неровность бумаги передавала игру искрящегося снега, его изменчивую объемность.

Существенный вклад в обоснование эстетики пикториальной фотографии внес фотограф и теоретик Н.А. Петров [41]. Художественное произведение, отмечал он, не может быть объективным воспроизведением действительности. «Протокольность» фотографии – миф, так как фотография, как и любой другой вид творческой деятельности, передает впечатление от действительности, возникшее у данного художника в данное время и при данных обстоятельствах. Субъективность

фотографии – свидетельство ее родства с живописью, характерные признаки которого, полагал Петров, с течением времени будут раскрываться все ярче и ярче.

Распространение идей пикториальной фотографии проходило в России непросто. У этого направления было немало противников, полагавших, что таким образом создается некий немислимый симбиоз, в котором исчезают родовые черты не только самой фотографии, но и живописи. Данное направление деятельности они оценивали как непосредственно угрожающее развитию подлинного искусства.

Тем не менее, увлечение пикториализмом к концу 19-го столетия шло по нарастающей. Споры о границах и возможностях пикториализма привлекают к себе внимание поколения 1900-х годов, открывая новую страницу в истории фотографии в России.