



ОЛЬГА
АВЕРЬЯНОВА

ФОТОГРАФИЯ/ ЖИВОПИСЬ — ВЕК XIX

ОТ СЮЖЕТА
К СОДЕРЖАНИЮ





ФОТОГРАФИЯ/ ЖИВОПИСЬ — ВЕК XIX

ОТ СЮЖЕТА
К СОДЕРЖАНИЮ

ОЛЬГА
АВЕРЬЯНОВА

УДК 77.04
ББК 85.16
А19

Аверьянова, Ольга Николаевна.

А19 Фотография/Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию / Ольга Аверьянова. — Москва : Эксмо, 2022. — 416 с. : ил. — (Фотография как искусство).

ISBN 978-5-04-122650-3

Фотография — это магия, алхимия солей серебра и паров ртути. Во всяком случае такой она была не так уж и давно. Изображение может многое нам рассказать. Его значение связано с постижением реальности. Его история, не очень длинная в сравнении с другими, имеет свою специфику, касающуюся развития технологии и изобразительного языка. Ольга Аверьянова, заведующая отделом фотографии ГМИИ им. А. С. Пушкина, приглашает нас в путешествие по XIX веку.

Вас ждут истории о фотографии и живописи, сравнения сюжетов, удивительные повороты и пересечения. Судьбы живописцев и фотографов, секреты технологий и эстетические концепции с ними связанные. Парадоксальные совпадения, поразительные открытия, исключительные биографии. Череда повествования «в два ряда» вызывает в памяти способ развески картин XIX века. Книга, в которой выставлены произведения «изящного формата» представляет историю двух жанров в формате пространства экспозиции условного Музея. Вечная рефлексия и переосмысление прежних идей, недавних деклараций и программ. Метаморфозы истории искусства будут интересны самой широкой аудитории.

УДК 77.04
ББК 85.16

ISBN 978-5-04-122650-3

© Аверьянова Ольга, текст, 2022

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

8 ИСКУССТВО
ИЛИ ФОТОГРАФИЯ

10 ОТКРЫТОЕ ОКНО
12 Фотография/ Опыт
18 Живопись/ Поэтика



22 МАСТЕРСКАЯ
ХУДОЖНИКА
24 Фотография/ Обитель
творчества
30 Живопись/ Закулисье

34 АНТИЧНЫЕ РУИНЫ
36 Фотография/
Памятник древности
42 Живопись/ Величавое
сияние

48 БОТАНИКА
50 Фотография/
Леди-ученый
56 Живопись/
Леди-художник

64 СТОГ
66 Фотография/ Сено
74 Живопись/ Свет
78 Живопись/ Цвет



84 ДРУГИЕ
86 Фотография/
Народоведение
92 Живопись/ Экзотика
Эдема

96 ЗИМА
98 Фотография/ Серый
снег
104 Живопись/ Холод ма-
ленького мира

108 МEMENTO MORI
110 Фотография/
Как живые
114 Живопись/ Уснувший
маленький ангел

118 НЕВЕСТА
120 Фотография/
Под венец
126 Живопись/ Ее королев-
ское величество



130 ЛЕС ФОНТЕНБЛО
132 Фотография/ Познание
природы
138 Живопись/
Барбизонцы

- 144 **ПОЖАР**
146 Фотография/
Хроника
происшествия
152 Живопись/ Цвет
стихии



- 158 **НАГИЕ**
160 Фотография/ Непри-
стойная натура
164 Живопись/ Игра
воображения

- 170 **РАБОЧИЕ**
172 Фотография/ Про-
фессиональная
идентичность
176 Живопись/ Образ
рабочего

- 180 **БЕЗУМЦЫ**
182 Фотография/ Диагноз
188 Живопись/ Картина
безумия

- 194 **ГОРОД**
196 Фотография/ Новый
урбанизм
202 Живопись/ Собор
на набережной



- 206 **КОРОВА**
208 Фотография/ Скотный
двор
214 Живопись/ Любимица,
красавица

- 218 **МАЛЕНЬКИЕ ЛЕДИ**
220 Фотография/ Алиса
из Зазеркалья
226 Живопись/ Девушка
в белом


- 232 **НАТЮРМОРТ**
234 Фотография/ Вечность
момента
240 Живопись/ Мастерство
подражания



- 244 **ТИПЫ**
246 Фотография/ Социаль-
ная этнография
252 Живопись/ Лукавый
продавец

- 258 **ПАРОВОЗ**
260 Фотография/ Инженер-
ное чудо
264 Живопись/ Пар

- 268 **ВОЙНА**
270 Фотография/ Смерть
276 Живопись/ Бой «оло-
вянных солдатиков»

280	ОБЛАКА	330	АКТРИСА
282	Фотография/ Научная романтика	332	Фотография/ Портрет знаменитости
288	Живопись/ Изящная эмпирика	338	Живопись/ Фемина
		344	ОЧАГ
		346	Фотография/ Аллегория
		352	Живопись/ Добродетельный жанр
292	ПОВСЕДНЕВНОЕ	358	РУССКАЯ КРАСАВИЦА
294	Фотография/ Поездка в экипаже	360	Фотография/ Между искусством и этнографией
300	Живопись/ Семья за городом	366	Живопись/ Княгиня-боярыня
		370	ХРИСТОС
		372	Фотография/ Лицедейство
		378	Живопись/ Другой Христос
		382	Живопись/ Ессе номо!
304	ТРУДНОЕ ДЕТСТВО	388	ХУДОЖНИК И ФОТОГРАФ
306	Фотография/ «До» и «после»	392	Фотография/ Случайный кадр
312	Живопись/ Отверженный	398	Живопись/ Случайный сюжет
316	КОРОЛЕВА И РЫЦАРЬ		
318	Фотография/ Сказочная реальность		
324	Живопись/ Куртуазная декорация		

01. ИСКУССТВО ИЛИ ФОТОГРАФИЯ

В 1839 году миру было объявлено о новом способе визуальной репрезентации: фотографии. Хотя медиум сразу же и с энтузиазмом был принят широкой публикой, сами фотографы провели последующие десятилетия, экспериментируя с химией и оптикой, с азартом неофитов стараясь приспособить изобретение к своим художественным амбициям. Живопись, конечно, не умерла. Она с интересом и некоторым снобизмом принялась наблюдать за успехами юной самозванки. Фотография долгое время силилась ей соответствовать. Книга предлагает рассмотреть эти непростые взаимоотношения на уровне вопросов, которые тревожили уже первых практиков. Как лучше всего понимать фотографию: как искусство или науку? Какие сюжеты могут быть доступны для фотографии, какой цели они должны служить и как им следует выглядеть? Если фотографы работают в рамках эстетики, установленной другими видами искусств, нужно ли понимать изображённое как художественное высказывание? Или лучше обратиться к характеристикам, которые оказались уникальными для медиума? Уже первое поколение «светописцев» обнаружило эту дилемму и по-своему, со свойственной времени пылкостью, пыталось её разрешить. Они были учёными, когда осваивали множество новых процессов, учились обращаться с незнакомым оборудованием и материалами. Они также пытались решить эстетические проблемы, например, как передать тон, текстуру и детали разноцветной реальности в монохромной среде. Они часто исследовали одни и те же предметы, которые очаровывали художников на протяжении веков, создавая портреты, пейзажи, жанровые сцены и натюрморты, — но они также открыли и использовали отличительные свойства камеры, умеющей останавливать мгновение и кадрировать мир. Они даже пытались выразить свои умозрительные идеи, не находя прямых аналогов в действительности. И они предложили XX веку множество уникальных идей, которые художники позаимствуют для своих новых практик.

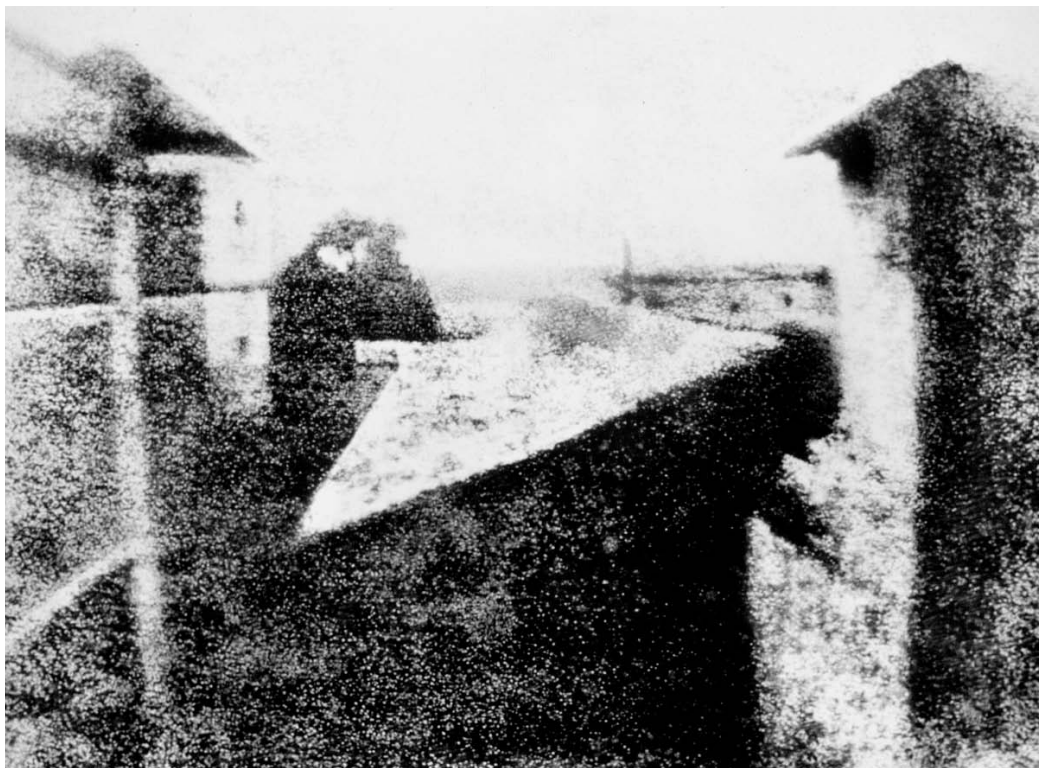
*Посвящается моим родителям,
без них не было бы ничего...*

02.

ОТКРЫТОЕ ОКНО

Европейский мир начала XIX века одновременно интимен и обширен. Уютность и умиротворенная красота интерьеров, как правило, обнаруживаются в небольших картинах и графических работах. Приватность личного пространства, в том числе мастерской художника, с мебелью и атрибутами творчества, нарушается открытым окном. Очень часто вид из него является лейтмотивом подобных работ, демонстрируя зрителю оживленную гавань, фрагмент городского пейзажа, крыши с полоской неба. Шторы никогда не задёрнуты: свет — тоже одна из мелодий работ этого жанра. Для фотографа свет представляется не только чем-то вроде кисти, но сутью всей его работы. Именно он позволяет родиться изображению — «светописи».

В интерьерной живописи художники используют почти натуралистический подход, близкий фотографии, но все же воздействие подобных картин намного лиричнее. Чаще всего интерьеры безлюдны, в их хрупком романтическом мире нет места суете. Иногда одинокая фигурка у окна или сам вид из него настраивают на мечтательные раздумья, грезы о будущем. Художник занят поиском некоего баланса между человеческим «я» и все возрастающим осознанием масштабов мира — мира, который можно было с трудом постичь, а тем более контролировать. Пока он только за окном и бесконечно прекрасен, ведь войны, революции, сменяющиеся идеологии, экономические потрясения — за пределами пространства интерьера. Все это будет позже и в живописи, и в фотографии, а пока — открыли окно и впустили свет.



ФОТОГРАФИЯ/ ОПЫТ

Жосеф Нисефор Ньепс (*Joseph Nicéphore Niépce*) родился в самом сердце Франции, в городке Шалон-сюр-Сон (*Chalon-sur-Saône, Bourgogne-Franche-Comté*) недалеко от Парижа. Юноша начал свой путь с учебы в Ораторианском братстве в Анже, где его готовили к церковной карьере, но Жосеф увлекся науками, такими как физика и химия. Выходец из аристократического рода, симпатизирующего роялистам, Ньепс во время Французской революции присоединился к армии под командованием Наполеона Бонапарта. Уйдя в отставку по состоянию здоровья, он некоторое время работал государственным служащим, но впоследствии поселился недалеко от своего родного города, где вместе со старшим братом Клодом до конца жизни занимался исследованиями и научными опытами в различных областях.

С юности Ньепса увлекало искусство, особенно литография, но этому препятствовало отсутствие умения и таланта рисовальщика. Однако Нисефору удалось обратить этот недостаток

Автор: Жозеф Нисефор Ньепс / Joseph Nicéphore Niépce
(1765–1833)
Название: Вид из окна в Ле Гра / View from the Window
at Le Gras
Год создания: 1826–1827
Техника: Гелиография / Heliography
Размеры: 20,3 × 16,5 см
Собрание: Центр Гарри Рэнсома, Техасский университет,
Остин / The Harry Ransom Center, University of Texas,
Austin

1 Камера-обску́ра (лат. *camera obscura* — темная камера) — простейший прибор, связанный с естественным оптическим явлением, которое еще в X веке обнаружил арабский математик и ученый Альхазен (Аль-газен, Ибн аль-Хайсам). Луч света, проходя через маленькое отверстие в стене в темном помещении, проецируется на противоположную поверхность, рисуя на ней объекты, которые расположены снаружи. Изображения получаются перевернутыми. До появления светочувствительных носителей этим оптическим эффектом пользовались художники: такой способ помогал быстро и легко воспроизводить желаемое изображение буквально с фотографической точностью.

в достоинство и создать нечто революционное — новую форму изобразительности. Отношения фотографии с искусством начнутся позже, а сначала нужно было просто найти способ зафиксировать тени, которые оставляет солнечный свет. Так хотелось сохранить его эфемерные шедевры!

Работа началась с домашних экспериментов с камерой-обску́рой¹, которые впоследствии и привели Ньепса к открытию технологии создания изображений, названной им *гелиографией* («рисование солнцем»), что, по сути, ознаменовало изобретение фотографии. Попутно с поиском «верной формулы» светочувствительного раствора и способов закрепления «солнечных рисунков» Ньепс сделал ряд выдающихся открытий: вместе с братом разработал первый в мире двигатель внутреннего сгорания и проект гидравлического насоса, обеспечивавшего водой весь Версаль. Все безрезультатные, как казалось Ньепсу, попытки по улучшению качества отпечатков в действительности оказались громадными шагами в сторону новой эпохи — эпохи фотографии.

5 июля 1833 года Жосеф-Нисефор Ньепс скоростно умирает. Ни одно его изобретение не было признано официально при жизни. Его сын, Исидор, продолжил дело отца и дяди, сотрудничая с Луи Дагером (*Louis Jacques Mandé Daguerre*) — более удачливым ученым и художником.

ИСТОРИЯ

Первые эксперименты Ньепса со светочувствительными материалами и самодельной камерой-обску́рой начались в 1816 году. Ему удалось запечатлеть виды из окна своей мастерской, используя бумагу, покрытую муриатом (*muriate*) или хлоридом серебра, но изображения не фиксировались, они угасали. Более того, это были единичные изображения, и попытки напечатать их не увенчались успехом. Тогда же он ставит опыты с использованием светочувствительных смол, нанесенных на металлическую или каменную пластину.

Вид из окна на фермерский двор семейного дома Ньепса в Ле Гра был снят между 1826 и 1827 годами. Ученый написал своему брату Клоду о снимке: «Я с удовольствием объявляю о том,

что наконец, при усовершенствованном процессе, мне удалось получить снимок настолько хороший, насколько я мог бы этого желать. Этот снимок был сделан в твоей комнате, выходящей окнами на Ле Грас, и для его создания я воспользовался своей самой большой камерой-обскурой и самой большой пластиной. Изображение объектов передано резко, с самыми незначительными деталями и тончайшими нюансами. Так как оттиск со снимка едва окрашен, ты можешь судить об эффекте лишь косвенно; он виден глазу за счет теней и световых рефлексов, и этот эффект, могу сказать тебе, дорогой друг, — это действительно нечто волшебное»².

В конце 1827 года Ньепс посетил Англию, где показал *гелиографии*, так он назвал полученные изображения, ботаническому иллюстратору Францу Бауэру (*Franz Andreas Bauer*). Тот предложил изобретателю представить свою работу при дворе, однако Ньепс не пожелал раскрывать подробности процесса в докладе, новшество не получило публичного признания. Бауэр однако продолжал поддерживать Ньепса, и, уезжая во Францию, фотограф подарил ему несколько примеров своих отпечатков, в том числе «Вид из окна на Ле-Грас», оформленный в виде презентационной работы. На обороте Бауэр подписал: «Первый успешный эксперимент месье Ньепса по постоянному закреплению изображения с натуры». Лишь после смерти ученого ему удалось отстоять право Ньепса быть признанным первым создателем перманентной фотографии.

Вклад Ньепса в историю фотографии был намного значительнее, чем считали современники, да и он сам: его гелиографии, сделанные в 1826–1827 годах, действительно носят полностью фотографический характер. В предисловии к своей книге Ньепс так писал об открытой им технологии: «Она основана на наблюдении феномена света; это результат многолетних исследований в попытке решения проблемы, которая вытекает из поиска средства, способного точно и прочно запечатлеть изображения, передаваемые методами оптики, хоть и не в блеске и разнообразии цветов, но со всеми оттенками градиента от черного к белому. Если я и смею рекомендовать плод моих поисков к снисхождению общественности, то лишь как объект, по крайней мере привлекательный по своей новизне, и в надежде, что окажу полезную поддержку более способным, чем я»³.

«Вид из окна в Ле Грас» долгое время считался утерянным, но историк фотографии и коллекционер Хельмут Гернсхайм (*Helmut Gernsheim*) обнаружил его в 1952 году. Сегодня мы можем увидеть «Вид из окна...» только на снимках, сделанных незадолго до того момента, когда изображение было полностью утрачено. Сейчас почерневшая пластина находится в Техасском университете в городе Остине.

При просмотре пластины под соответствующим углом можно увидеть области, кажущиеся темными по сравнению с относительно светлыми пятнами, куда попадал свет внутри камеры.

2 Newhall B. Latent image: the discovery of photography. University of New Mexico Press, 1983. P. 27.

3 Bonnet M., Marignier J. — L. Niepce. Correspondence et papiers. Maison Nicéphore Niepce, 2003. P. 495.
(Здесь и далее в тексте переводы цитат из иностранных источников выполнены автором, — ОА).

ТЕХНОЛОГИЯ

Получение изображения с помощью камеры-обскуры состояло из нескольких этапов. Сначала Ньепс растворял порошок камня битума (*bitumen*) в лавандовом масле, затем наносил получившийся раствор тонким слоем на основание (стекло, камень, медь, олово, серебро) и помещал обработанную таким образом пластину в камеру-обскуру. Главный этап — воздействие солнечных лучей на светочувствительную поверхность. Время экспонирования длилось часами и даже почти весь день, при условии яркого солнечного света. Отсюда название технологии — «солнечное рисование», гелиография (греч. *Helios* — солнце, *grapho* — пишу, черчу, рисую). Впервые Ньепс получил зафиксированное изображение около 1822 года, это был натюрморт «Накрытый стол», к сожалению, не сохранившийся. Долгое время главной проблемой оставалась слишком длительная экспозиция. В 1829 году Жосеф Нисефор Ньепс уступил настойчивому французскому художнику-экспериментатору Луи Жаку Манде Дагеру и заключил с ним партнерство для совершенствования гелиографии. Ньепс умер, не увидев результата работы. Дагер в конце концов преуспел. Он разработал собственный процесс и сумел не только значительно сократить время экспозиции, но и добиться признания своей работы.

Результат — четкая, хотя и едва различимая позитивная картина заднего двора поместья Ньепса вблизи деревни Сен-Луде-Варенн. Точное время экспозиции изображения неизвестно. В соответствии с экспериментами Гельмута Гернсхайма, который опытным путем восстановил образец в 1952 году, оно составляло до трех и даже более дней. Последнее утверждение подтверждается письмами самого Ньепса⁴. Из-за длительной выдержки тени на картинке оказались запечатленными с двух сторон. Слева на снимке — голубятня, справа от нее — грушевое дерево с клочком неба, прорывающимся сквозь ветви, в середине — покатая крыша, позади которой расположилась пекарня с дымоходом, справа — другое крыло здания. Неизвестно, была ли создана эта работа в 1826 году или, что кажется более вероятным, учитывая взволнованные письма изобретателя в 1827 году, «Вид из окна в Ле Гра» появился до сентября 1827 года, когда Ньепс привез его в Лондон через Париж с другими различными примерами гелиографий. По дороге в Лондон Ньепс встретился с Дагером, который написал ему в начале 1826 года, узнав о проводимых им экспериментах. Дагеру не терпелось изучить технологию, разработанную Ньепсом, который весьма неохотно делился своими идеями. В конце концов он смягчился и прислал Дагеру образец гелиографической пластины. Дагер ответил критикой и предложениями по улучшению процесса, но в целом с энтузиазмом.

ДЕТАЛИ

Мотив «комната-окно» в XIX веке особенно привлекал художников-романтиков и достиг своего рода апофеоза, но едва ли исчерпав себя в искусстве Матисса. В фотографии тема, заявленная опытом Ньепса, осталась на долгое время. Конечно, один из главных аргументов выбора — эмпирический, важный для ранней фотографии. Это было просто — установить камеру на длительное время в удобном месте, не только солнечном, но находящемся под контролем снимающего. Руководствуясь этой возможностью, почти все фотографы-изобретатели оставили в своем наследии «виды из окон»: дагеровский «Бульвар дю Тампль в Париже» (*Boulevard du Temple by Daguerre, 1838*)⁵ или тальботовское «Окно аббатства Лакок»⁶ (*Latticed window at Lacock Abbey*). Однако отпечаток «Вид из окна в Ле Гра», как и перечисленные примеры, потерял одну из составляющих живописного мотива — интерьер. На снимках — только архитектурные сооружения, рамой вида становится прямоугольник пластины или негатива, на которой он запечатлен. Подобные работы были далеки от эстетики романтизма. Реальность, скадрированная в видеоискателе, представляет здесь новую визуальную модель, сформированную фотографическим видением — фрагментарную, впоследствии во многом ставшую частью концептуальной программы художников-импрессионистов.

4 Marignier J. — L. Niépce: L'Invention de la Photographie. The University of Michigan. Paris, Belin. 1999. P. 58

5 Изображение хранилось в королевском дворце, а затем в архивах Байериского национального музея, где его состояние постепенно ухудшалось. В 1936–1937 годах американский историк фотографии Бомонт Ньюхолл (Beaumont Newhall), задумавший написать первую историю медиума, обнаружил их заново и не сделал репродукции. В 1949 году он опубликовал их в своей книге «История фотографии с 1839 года до наших дней», вышедшей в Нью-Йорке. Во время Второй мировой войны оригинальные дагеротипы хранились в плохих условиях, пока в 1970 году они не были переданы во временное пользование Мюнхенскому городскому музею. Была предпринята попытка их восстановления, но результаты были плачевными. С тех пор с копий Ньюхолла производились факсимиле дагеротипа.

6 Уильям Генри Фокс Тальбот. «Решетчатое окно. Аббатство Лакок», 1835. Калотипия. Собрание Национального музея науки и медиа, Браздфорд, Великобритания.



ЖИВОПИСЬ/ ПОЭТИКА

Как принадлежащему к древнему итальянскому роду Верчеллезе, Джованни Губернатису (*Giovanni Battista de Gubernatis*) был предначертан путь государственного чиновника. Участник либеральных движений, сторонник наполеоновской армии, Губернатис занимал важные государственные должности, построил блестящую административно-бюрократическую карьеру, но его главным интересом оставались занятия живописью и гравюрой. Современники говорили о нем как о «гениальном дилетанте». Ранний период творчества, 1795 год — 1800-е, от-

Автор:	Джованни Баттиста Губернатис / Giovanni Battista de Gubernatis (1774–1837)
Название:	Мастерская художника в Парме / The Artist's Studio in Parma
Год создания:	1812
Техника:	Акварель, чернила, картон / Watercolour on cardboard, ink
Размеры:	22,5 × 18,5 см
Собрание:	Галерея современного искусства, Турин / Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin

мечен влиянием таких итальянских художников, как Пьетро Джакомо Палмиери (*Pietro Giacomo Palmieri*) и Джузеппе Пьетро Багетти (*Giuseppe Pietro Bagetti*), а также английских акварелистов. Губернатис много путешествовал. Между 1805 и 1812 годами в качестве официального посланника ему удалось побывать в Париже и Парме, где он, изучая романские и готические памятники, зарисовывал виды городов и их окрестности. В 1832 году, со вступлением на престол Сардинского королевства Карла Альберта, Губернатис становится специальным секретарем, по делам службы он посещает города Лигурийской Ривьеры, Геную и Ниццу, где пишет акварельные пейзажи. Многие исследователи сравнивают его произведения с работами британского акварелиста Александра Козенса (*Alexander Cozens*), а также французских мастеров эпохи романтизма, таких как Клод Жосеф Верне (*Claude Joseph Vernet*) и Пьер-Анри де Валансьен (*Pierre-Henri de Valenciennes*)⁷. Подобная живопись воплощала художественные идеалы Просвещения, демонстрируя примеры поэтически тонкого, одухотворенного лиризма.

При жизни Губернатис не пользовался известностью, он весьма редко выставлял свои работы. В 1812 году первый директор Луврского музея Доминик Виван-Денон (*Dominique Vivant Denon*) пригласил его принять участие в выставке, что было знаком профессионального признания. В 1835 году, за два года до смерти, художник завещал все свои картины и рисунки Турину, где они и по сей день хранятся в Городской галерее современного искусства.

ИСТОРИЯ

«Открытое окно» — один из любимых мотивов романтиков, в основном немецких, французских и голландских. Он привлекал главным образом художников и лишь в меньшей степени — поэтов и писателей. В идеологии направления окно представляется фокусом неких устремлений, чаще всего фантазийных, обозначая своеобразный проем в границе между близким и далеким, известным и таинственным, частным и общественным, культурой и природой. Изображения типа «комната с видом»

⁷ Ricci C. Art in Northern Italy. C. Scribner's sons, 1911.

меняются от уютных гостиных до, например, аскетичных сводчатых студий и, как правило, олицетворяют мечтательное видение жизни. Подобный сюжет не входил в списки авторитетных живописных жанров — формальных портретов или крупномасштабных историко-героических полотен, изображений грандиозных развалин или даже суровых, порой подавляющих пейзажей, более характерных для манифестного романтизма, одним из представителей которого считается немецкий художник Давид Фридрих Каспар (*David Friedrich Caspar*). Интерьеры с окном — более частная, скорее даже личная модель художественного высказывания, где свои собственные мечты и устремления автор делегирует окну с его внешним зрелищем.

Легкие вариации дневного света, отражаемого в комнатах, более неуловимы, чем лунный свет в пейзажах — другой излюбленный романтиками образ. Комната с открытым окном позволяла, не покидая дом, концентрироваться на местах и людях, которых художники лучше всего знали, усиливая звучание интимных чувств, внутренних переживаний и чаяний. Небольшие по формату произведения выстраивают тончайшие визуальные ритмы проемов окон и стен с прямолинейным форматом холста или бумаги. Геометрия повседневной жизни повторяет уменьшенные пропорции картины, находящейся перед глазами зрителей, обостряя акт созерцания. Многие из подобных изображений имеют размеры, сходные с фотографией, чей взлет еще впереди. В своем субъективном натурализме они кажутся действительно близкими фотографии, отражают мельчайшие детали внутреннего и внешнего, а не отстраненным интерьерам голландских картин XVII века. Типологически работы представляют собой довольно скромные домашние помещения, небольшую гостиную или кабинет. Значительное их число — студии художников, которые могли выходить на Эльбу в Дрездене, собор Святого Петра в Риме или незатейливую голландскую улочку. Пейзаж в окне, как правило, прописывался с особой тщательностью, давая возможность зрителю рассматривать красивые виды: водную гладь или залитые солнцем фасады зданий, ставшие самодостаточными. «В этот период мотив впервые проявился либо как единственная, либо как главная особенность интерьеров, наполненных поэтической игрой света и ощутимой тишиной. Настроение в этих комнатах непередаваемое и, в зависимости от степени пустоты и солнца в пространстве, может переходить от ранней романтической отстраненности к бидермейерскому уюту»⁸.

ДЕТАЛИ

Небольшая акварель «Мастерская художника в Парме» помещена в альбом. Губернатис, любитель исследований европейских городских ландшафтов, создал это произведение в совершенно особом русле. Окно студии — проем в пространстве интерьера, заняв центр композиции, создает своего рода допол-

8 Eitner L. The Open Window / The Art Bulletin, Vol. 37, No. 4 (Dec., 1955). P. 286. Бидермейер, бидермайер (нем. Biedermeier, Biedermaier) — художественное направление в немецком и австрийском искусстве, распространенное в 1815–1848 годах. Слово bieder на нидерландском означает «простодушный, обывательский». В целом «бидермейер» можно перевести как «простодушный господин Майер»: скромный обыватель — он добросердечен, сентиментален, почитает спокойную жизнь и уют.

нительный формат «картины в картине». Художник буквально заморожен светом, льющимся в помещение с улицы, с разной степенью интенсивности: вид в окне — фасады городских зданий — очерчен резко, в то время как в интерьере преобладают мягкие светотени. Интерес к подвижным, живым атмосферным эффектам можно связать со свойствами пейзажей английского романтика Джона Констебла (*John Constable*), а также с работами немецких художников Франца Людвига Кателя (*Franz Ludwig Catel*) и Карла Густава Каруса (*Carl Gustav Carus*) — современников Губернатиса, увлеченных особенностями дневного наружного и интерьерного освещения и их воплощением.

Вид пармской мастерской был написан, когда перевод Губернатиса по надобностям службы из Северной Италии во Францию стал неизбежен. В письме 1817 года художник демонстрирует свою привязанность к этой комнате, восклицая: «О моя квартира в Парме, мои книги, мои вещи!»⁹

Кажется, что Губернатис «поставил камеру» в комнате, буквально «фотографируя» на длинную выдержку. Латинская надпись *ad Verum* (переводится как «правдиво» или «с натуры») выразительно подчеркивает фотографический характер «записи» и двойственное значение акварели как «памятного сувенира» с места, которое вскоре будет покинуто, и в то же самое время мечтательной картины будущего. Деревянные ставни открыты, занавески раздвинуты. Голубое небо, похоже, — единственная драгоценность в почти монохромном интерьере пространства, в котором царят порядок и симметрия. Вся обстановка сосредоточена в нижней половине картины. На рабочем столе стоит складная доска для рисования с незаконченной работой, разложены инструменты художника, некоторые из которых, вероятно, использовались при создании и этой картины. На полочке под окном разложены бумага и краски, стоит искрящийся в солнечном свете стеклянный стакан с водой. Два пейзажа в раме украшают стену. Вероятно, это работы Губернатиса или тех авторов, которых он ценил. Детализация побуждает к длительному рассматриванию; работа похожа на небольшую театральную декорацию, не зря мы обнаруживаем так много занавесей и штор, реальных и иллюзорных.

Центрированная, почти симметричная фронтальная композиция создает ощущение абсолютного покоя в интерьере и за его пределами. Многие аналогичные мотивы предполагают наличие контраста между внутренним замкнутым пространством и простором вне его, например из-за перспективы за окном. Но для Губернатиса открытое окно символизирует гармоничное взаимодействие между созерцающим умом и созерцаемым миром.

9 Cavina A. O. *Paysages D'Italie: Les Peintres Du Plein Air, 1780–1830.* Paris & Milan, Réunion des Musées Nationaux & Electa, 2001. P. 18.

03. МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖНИКА

Легкость передвижения и расширение международной торговли в XIX веке способствовали рождению культурно разнообразных мегаполисов. Подобно тому, как большие города, такие как Париж и Лондон, становились новым домом для приезжих, в том числе иммигрировавших из Африки, Ближнего Востока, Азии — центрами притяжения для искателей приключений. Постепенно студии художников превращались в настоящие музеи, вмещающие все — от традиционных атрибутов, гипсов, до экзотических и исторических объектов искусства и цивилизации. Художники часто изображали свои мастерские, которые были не только сакральным пространством для саморефлексии, но и местом социальной репрезентации или личного «театра». С конца XVIII века появляются более условные изображения, присутствие творца здесь косвенно: незаконченные работы, оставленные будто недавно личные вещи, разложенные так «непринужденно», что приобретают порой качества неформального автопортрета.

Помимо того, что мастерская являлась пространством художественной практики, она часто воспринималась и как место мифическое, с присутствием здесь божественного вдохновения, что воплотилось в классических легендах о Пигмалионе и Аппеллесе. Она также вошла в литературу XIX века как метафора нищего, обреченного на страдания и одиночество непонятого гения. В целом ряде блистательных романов повествуется о художниках и их мастерских, среди которых «Неведомый шедевр» Оноре де Бальзака, изданный в 1831 году, и «Творчество» Эмиля Золя, появившийся в 1886 году. В романе «Манетт Саломон» братьев Гонкур, опубликованном в *Le Temps* в 1867 году, авторы помещают в центр своего повествования студию, которую посещают молодые герои романа. Изначально книга даже называлась «Студия Ланжибу» (*L'Atelier Langibout*), по имени ее хозяина. Гонкуры представили поистине уникальное свидетельство жизни художников середины века.

По мере развития «студийного» жанра фотография привнесла свою документальную программу в общий изобразительный ряд. Уже в работах таких ранних мастеров, как Ипполит Байар (*Hippolyte Bayard*) и Луи Дагер (*Louis Daguerre*), демонстрируется сугубо личное видение того, что может означать для каждого тема мастерской¹.

¹ Bajac Q. *The Invention of Photography*. London, Thames and Hudson, 2002.



ФОТОГРАФИЯ/ ОБИТЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА

Луи Дагер (*Louis Jacques Mandé Daguerre*) родился 18 ноября 1787 года в местечке Кормей-ан-Паризи (*Corneilles-en-Parisis*) во Франции. До переезда в Париж около 1803 года он посещал государственную школу в Орлеане. В 1808 году его имя появляется в официальных записях французской *Opéra*, где он занимал различные должности, начав путь с подмастерья в театральной мастерской. Уже в 1816 году Дагер был назначен главным декоратором одного из так называемых «бульварных театров» — *Ambigu-Comique*². Позже он вернулся в *Opéra*, где работал совместно с художником Пьером-Люком Сисери (*Pierre-Luc-Charles Cicéri*) с 1820 по 1822 годы. Дагер не раз выступал и на официальном Парижском салоне. Он был одним из первых французских художников, кто экспериментировал

2 Бульварные театры — заведения для простонародья. Чаще всего они были расположены в районе бульвара Тампл. Здесь разыгрывали бытовые пьесы, главным образом на злободневные темы. Спектакли ставились во всех жанрах — от драмы до комедии, включая водевили и пикантные постановки на сюжеты с заметной долей эротики.

Автор: Луи-Жак-Манде Дагер / Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851)
Название: Мастерская художника / L'Atelier de l'artiste
Год создания: 1837
Техника: Дагеротипия / Daguerrotype
Размер: 15,9 × 21,2 см
Собрание: Коллекция французского общества фотографии, Париж / Collection of Société française de photographie, Paris

3 Gernsheim A.,
Helmut L. J. M.
Daguerre: The History
of the Diorama and the
Daguerrotype. New York:
Dover, 1968

с литографией. Помимо этого, он оказался хорошим импресарио: придумал сразу ставшее популярным зрелище, известное как диорама, которое открылось в Париже в 1822 году. Сложная конструкция позволяла создавать с помощью декораций и света что-то подобное иллюзорному театру теней³. Диорама приносила своему изобретателю немалые дивиденды, прежде чем погибла в пожаре.

14 декабря 1829 года неутомимый авантюрист и предприниматель Дагер подписал с Нисефором Ньепсом соглашение о совместных поисках способов фиксации солнечных отпечатков в усовершенствованной им камере-обскуре, используя изобретение последнего, названное гелиографией. Фотография была давней мечтой художника, постоянно работающего со светом. Спустя почти два года, 9 мая 1835 года, Дагер подписал контракт с сыном фотографа, Исидором, который изменил название товарищества с «Ньепс — Дагер» на «Дагер и Исидор Ньепс». Перманентное изображение на медной посеребренной пластине, полученное им, художник назвал своим именем. Имя Ньепса надолго осталось в тени. Дагеротип, такими образом, вошел в историю как первый официально зарегистрированный фотографический метод. Окончательный контракт был подписан 13 июня 1837 года: Дагер провозглашался единственным изобретателем процесса, о котором было публично заявлено 7 января 1839 года. Франсуа Араго, известный ученый и политический деятель, официально обнародовал его на совместном заседании Академии наук и Академии изящных искусств 19 августа 1839 года, после чего французское правительство выкупило права на изобретение. В 1840 году Дагер удалился на покой в Бри-сюр-Марн (*Brie sur Marne*), где в 1842 году создал свою последнюю диораму в церкви *St. Gervais-St. Protais*.

Луи Жак Манде Дагер умер 10 июля 1851 года.

ИСТОРИЯ

В начале 1839 года Луи Дагер поставил камеру на подоконник своей квартиры в Париже и получил дагерротип⁴, запечатлев ставший теперь знаменитым вид. Изображение оживленной улицы — бульвара дю Тампль — оказалось безлюдным и тихим из-за длительной экспозиции, необходимой для получения отпечатка. Только неподвижные объекты смогли по-

4 Речь о снимке «Бульвар дю Тампль» (*Boulevard du Temple*) — одном из ранних фотографических отпечатков, созданных Дагером, дошедших до настоящего времени.

пасть в историю. Снимок может считаться одним из первых, зафиксировавших действительно случайный момент из вечного потока реальности, то, что и было предназначено регистрировать фотографии. Как бы в качестве доказательства здесь неожиданно нашлось место непредвиденной ситуации, которая впоследствии будет воспета всеми фотодокументалистами. Пустынный городской пейзаж, лишенный какой-либо человеческой активности, неожиданно пополнился сюжетной сценкой: присмотревшись, можно обнаружить крошечную фигурку. Вероятно, он стоял неподвижно, пока чистильщик обуви занимался ботинком, и потому изображение мужчины осталось в кадре.

«Мастерская художника» была снята там же, но на этот раз камера была направлена внутрь помещения. Дагеротип представляет не интерьер, а тщательно расставленные группы «художественных объектов» как вид натюрморта, имевший даже свое собственное название — «атрибуты искусства». Сегодня эта пластина почти полностью утратила детали, хотя ее изображение часто используют в книгах и монографиях. Первым это сделал известный американский куратор и исследователь Бомон Ньюхолл (*Beaumont Newhall*) в 1936 году⁵. Именно он сфотографировал оригинал, и именно эту копию теперь часто используют.

Примерно в 1839 году Дагер передал «Мастерскую художника» Альфону де Кайе (*Alphonse de Cailleux*), который в 1836 году был назначен директором Лувра. Первый от руки написал на обратной стороне пластины: «Доказательство, служащее подтверждением открытия дагеротипа, представленное моему другу де Кайе его преданным слугой Дагером». В том же году его друг и покровитель Франсуа Араго, политик-республиканец, объявил об изобретении восторженному французскому парламенту и договорился о пожизненной пенсии взамен на то, что оно становится национальным достоянием.

Дагер умел привлекать внимание и получать признание авторитетов своего времени. При посредничестве посла Антала Аппоньи (*Antal Apponyi von Nagy-Apponyi*) в том же году фотограф отправил несколько своих работ, включая похожие натюрморты, австрийскому принцу Меттерниху. Интересно, что английский конкурент Дагера — Уильям Генри Фокс Тальбот (*William Henry Fox Talbot*) также передал несколько своих «фотогенических рисунков»⁶ принцу в 1840 году. Предприимчивый французский изобретатель направил дополнительные образцы королю Людовику I Баварскому, Леопольду I Бельгийскому, Фердинанду I Австрийскому, Николаю I и Фридриху Вильгельму III Прусскому. Он называл себя преданным слугой каждого. Это были не просто подарки, а тщательно продуманный рекламный ход.

Слепки рельефов и скульптуры, изображенные на ранних фотографиях, должны были заинтересовать не только власть имущих. Интерес к собирательству в просвещенных буржуазных

5 Бомон Ньюхолл был вторым директором Музея Джорджа Истмана, куратором отдела фотографии в MoMa (Нью-Йорк). Его книга «История фотографии» остается одним из самых значительных исследований в этой области. Ньюхолл удостоен множества наград за достижения в исследованиях фотографии, он много преподавал, в том числе в Университете Рочестера.

6 Название, которое Уильям Генри Фокс Тальбот применял для обозначения снимков, полученных без использования камеры. Процесс создания изображений путем непосредственного контакта предметов со светочувствительной поверхностью был известен с 1802 года. Его изобретателями считаются Хамфри Дэви (*Humphry Davy*) (1778–1829) и Томас Веджвуд (*Thomas Wedgwood*) (1771–1805). Тальбот усовершенствовал процесс, предложив способ закрепления изображения на бумаге. Он раскладывал различные плоские объекты (листья растений, а также отрезки кружев) непосредственно на светочувствительной бумаге. Для проявления требовалась длительная выдержка (до нескольких часов) под воздействием солнечного света. На бумаге появлялись силуэты — белое изображение на темном фоне. Затем этот бумажный негатив прикладывался к светочувствительной бумаге, на которой появлялось позитивное черное изображение на белом фоне.

ТЕХНОЛОГИЯ

Первоначально процесс Дагера включал в себя несколько сложных операций, которые были практически неосуществимы любителями. Сначала лист меди покрывался тонким слоем серебра, затем тщательно очищался и полировался. Характерная отражательная способность зеркальной дагеротипической пластины получалась с помощью абразивной смеси из пемзы и масла, которые потом смывались раствором азотной кислоты и воды. Далее в затемненной комнате полированная пластина сенсibilizировалась в специально спроектированной для этого емкости: через воздействие йодных паров увеличивалась ее светочувствительность, пока в результате химической реакции на поверхности не образовывался тонкий слой йодистого серебра. После этого закрепленная в держателе пластина, покрытая матовым стеклом, была готова к экспонированию в камере.

Первые камеры были сравнительно просты: они состояли из светонепроницаемого деревянного ящика с меньшим ящиком внутри первого, с матовым стеклом, зеркалом и латунной трубкой с линзой. В оригинальной камере Дагера использовалась обычная выпукло-вогнутая линза. При подготовке объектив аппарата фокусировался и закрывался крышкой, а держатель с пластиной вставлялся в камеру. Чтобы начать съемку, крышку объектива просто снимали. Для первых дагеротипов могло потребоваться более двадцати минут выдержки, это зависело от условий освещения. Как только расчетное время воздействия достигалось, крышка объектива закрывалась, а держатель пластины вынимался из камеры и возвращался в темную комнату для дальнейших манипуляций. Здесь пластина помещалась лицевой стороной вниз в металлическую коробку, содержащую небольшое количество ртути, которая нагревалась до $120\text{--}180^\circ$ по Фаренгейту ($50\text{--}80^\circ\text{C}$) с помощью спиртовки; пламя нужно было равномерно распределить по дну коробки. Пары ртути вступали в химическую реакцию с солями серебра пластины, которая была подвержена световому воздействию при экспонировании.

Дагеротипист наблюдал за тем что происходит на пластине, через определенные промежутки времени, проверяя процесс проявления образа. Как только картинка становилась видна и контраст светлых и темных тонов признавался удовлетворительными, ее опускали в нагретый раствор соли или фиксировали в ванне тиосульфата натрия около тридцати секунд, чтобы удалить химические вещества, которые не вступили во взаимодействие. После полоскания в воде пластина тщательно высушивалась, чтобы избежать пятен. Законченная работа помещалась в специальный кейс, закрытый стеклом, для предохранения от царапин.

кругах отражал в том числе изменения, происходящие на художественном рынке. Фотография еще даже не претендовала на статус искусства, но ее появление было важным признаком включения художественного производства в капиталистическую модель экономики. Она также способствовала постепенному разрушению государственного контроля в сфере искусства, позволяя как беспрепятственно копировать шедевры, скульптуры или графические листы, например, так и имитировать пластические жанры, которые буквально сразу совпали.

ДЕТАЛИ

С момента своего рождения *светопись*, как ее тогда называли, имела двойственный характер: она определялась, с одной стороны, как мощный научный инструмент, а с другой — как новый эстетический феномен. Дагер продвигал свое изобретение в обоих направлениях. Одна из его ранних работ, «Мастерская художника», представляет собой натюрморт, состоящий из гипсовых слепков — непременных атрибутов любой студии. Они оказались идеальными не только для художественных штудий, но и для съемки, поскольку, как любые белые объекты, хорошо отражают свет, неподвижны во время длительных экспозиций и придают, по ассоциации, художественную ауру «картинам», сделанным новым механическим способом. Дагер также, например, снял раковины и окаменелости, демонстрируя пригодность фотографии для научных целей.

«Художественный» натюрморт нашел свое место на столе или, скорее, широком подоконнике. Здесь мы видим рельеф, несколько головок путти (художественный образ маленького мальчика, восходящий к античным Эротам или Купидонам), висящую на стене гипсовую голову барана, бутылку для вина и, по всей вероятности, гравюру. Фотограф, который ранее работал профессиональным художником и сценографом, хранил в мастерской множество разнообразных вещей для подобных постановок. Интересный факт: изображения путти позже часто добавлялись в виде оттисков на задней стороне паспарту так называемых портретных «визитных карточек» (*cartes de visite*) в качестве деталей оформления рекламы фотографических ателье, где их делали. Путти связаны с Фаэтоном, сыном греческого бога света, а также с искусством архитектуры и живописи, что они демонстрировали на протяжении долгого периода времени. Это намекало на «родственные отношения» фотографии с искусством во всех его традиционных формах.

Кажущееся произвольным собрание скульптурных и архитектурных фрагментов, составляющих композицию, неожиданно принимает дидактический вид, несомненно связанный с национальной историей, как она тогда трактовалась адептами французского романтизма. Визуальные реплики исторических объектов, включенные в натюрморт, вносили свой вклад в ту

7 Гелиографическая миссия (*Missions Héliographiques*) — один из первых общественных проектов XIX века, целью которого была каталогизация достопримечательностей и памятников Франции для их изучения и последующего восстановления. Проект осуществлялся при поддержке государства. Комиссия была учреждена в 1851 году Проспером Мериме, знаменитым автором «Кармен», который занимал тогда должность генерального инспектора исторических памятников Франции. Задача миссии заключалась в фотографировании различных культурных объектов, что, по сути, было продолжением программы «Исторические памятники», начатой Мериме еще в 1837 году. Новеллист пригласил самых влиятельных фотографов того времени Эдуарда Бальдуса (*Edouard Baldus*), Ипполита Байара (*Hippolyte Bayard*), Гюстава ле Гре (*Jean-Baptiste Gustave Le Gray*), Анри Ле Сека (*Jean-Louis-Henri Le Secq des Tournelles*) и Огюста Местрала (*Auguste Mestral*) для выполнения фотосъемок и архитектора Эжена Виолле-ле-Дюка (*Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*), который должен был возглавить кампанию по их восстановлению.

«необъятную сферу художественно расположенных объектов», которые впоследствии будет каталогизировать Гелиографическая миссия⁷.

По стилю и иконографии барельеф похож на работу французского скульптора XVI века Жана Гужона (*Jean Goujon*). Между 1548 и 1562 годами Гужон внес значительный вклад в украшение фасада и интерьеров Луврского дворца, и к началу XIX века признавался одним из великих мастеров французского Возрождения, считавшейся вершиной художественного развития. Включить упоминание о нем в изобразительный ряд означало по меньшей мере дать отсылку к национальной версии истории искусства, утверждая в ней место для фотографии. Таким образом, мастерская фотографа получала статус творческой обители, а не лаборатории ученого.



ЖИВОПИСЬ/ ЗАКУЛИСЬЕ

Чарльз Бёрд Кинг (*Charles Bird King*), уроженец Ньюпорта, штат Род-Айленд, получивший большое наследство после смерти отца, учился живописи у портретиста Эдуарда Саважа (*Edward Savage*) в Нью-Йорке с 1800 по 1805 годы. В 1806-м он уехал в Англию и к 1808 году был принят в мастерскую Бенджамина Уэста (*Benjamin West*) в Королевской академии художеств (*Royal Academy of Arts*). Оттачивая свои навыки, Кинг делал копии картин старых мастеров, в том числе малых голландцев.

По возвращении в Соединенные Штаты в 1812 году Кинг поселился в Филадельфии и начал карьеру, довольно рано став востребованным художником-портретистом. Наиболее извест-

Автор:	Чарльз Бёрд Кинг / Charles Bird King (1785–1862)
Название:	Тщета мечты художников / The Vanity of the Artist's Dream
Год создания:	1830
Техника:	Масло, графит, холст / Oil and graphite on canvas
Размеры:	35 × 29 см
Собрание:	Художественный музей Фогга, Гарвард / Fogg Art Museum, Harvard University

ные работы этого периода: портреты государственных деятелей и даже президента Джеймса Монро (*James Monroe*). Он также обратился к теме натюрмортов и картин-обманок, создав такие работы, как «Шкафчик бедного художника» (1815) и «Тщета мечты художника» (1830). Полотно «Странствующий художник» (1830) — одна из важнейших жанровых картин романтического стиля, представляет еще одну сторону творчества Кинга.

Заказы от политических деятелей в конечном итоге привели его в Вашингтон, где он поселился в большом доме со студией и галереей. Здесь Чарльз Кинг осуществил свой самый значительный проект — серию портретов коренных американцев, заказанных военным министерством. Работа продолжалась до 1842 года, было создано 143 портрета. Бюро по делам индейцев опубликовало 120 литографических копий в большом фолио, озаглавленном «История индейских племен Северной Америки» с биографическими очерками вождей.

Художник скончался в 1862 году.

ИСТОРИЯ

Популярность темы «мастерская художника» легко понять. Мастерские были местом общения, творчества, учебы, а их размеры, атмосфера, стиль, расположение характеризовали и самих обитателей, и их положение в артистических кругах. Это особое пространство, в котором художник творит, здесь он превращает свое видение и мастерство в произведение искусства. Студия воплощает личность, таким образом ее изображение становится утверждением идентичности, олицетворением индивидуального мира. Любопытство публики, а также желание живописцев и скульпторов заявить о своей самобытности сделали эту тему весьма модной в XVIII и XIX веках.

В эпоху Просвещения художник добился достаточно высокого статуса и признания в обществе, его мастерская стала местом особого интереса, поскольку всегда рассматривалась как нечто большее, чем просто помещение для работы. Она была выражением образа жизни: сюда приходили друзья и знакомые, музы, здесь проводилась большая часть времени, зачастую художник и жил тут. Студия стала эффектным фоном для портретов близких и естественной средой, вписанной в многочисленные «автопортреты» — творца за работой, в окружении коллег или уче-

ников. Центральное место в обучении, как известно, занимала традиция рисования гипсов и натуры, что сделало слепки важными атрибутами мастерской. Предметы собирались много лет. Связанные с природой творчества, они приобретали статус художественных реликвий, артефактов.

До эпохи фотографии изображения художников за работой в студии не так многочисленны, как может показаться на первый взгляд, словно художники не хотели раскрывать секреты своего внутреннего мира. В XIX веке мастерская чаще всего представлялась как творческое, образовательное и выставочное пространство для потенциальных клиентов. До появления коммерческих галерей большая часть общественной жизни художника проходила именно здесь. Но тема мастерской как творческой кельи, обители, где создатель в берете и с палитрой вдохновенно предается любимому делу, постепенно устаревала. Практика священнодействия или беззастенчивого самолюбования сменилась на богемную беспорядочность творческого процесса, где есть место и для божественных озарений, и для человеческих пороков. Условно романтический тип мастерской как художественного музея самому себе, наполненного работами и всевозможными экзотическими вещичками, создающими особую утонченную атмосферу, сменился на условно «демократический тип» — место обитания и творческих сборищ богемы со всеми ее грехами и слабостями, безнравственностью и пьянством.

ДЕТАЛИ

В своем натюрморте «Тщета мечты художника» Чарльз Кинг обратился к *trompe l'oeil* — картине-обманке, жанру уже не столь модному, особенно в Америке. Живопись Кинга демонстрирует влияние голландского искусства⁸. Картина изображает шкаф, заполненный вещами амбициозного и хорошо образованного, но не очень успешного в финансовом отношении художника. Кисти, инструменты для рисования, трактаты по искусству и слепок головы Аполлона Бельведерского, классический неперенный обязательный атрибут многих и многих сотен художественных мастерских, перемешались со стопками неоплаченных счетов, писем скупых покровителей и медалью за «прошлые достижения». За куском хлеба на тарелке скрывается вымышленный газетный репортаж с типографскими ошибками, высмеивающий бесхитростные вкусы эпохи и здесь же пространное рассуждение о том, что Америка остается весьма «неудобным» континентом для художников вроде Кинга, которые хотели бы следовать европейским эстетическим канонам.

Натюрморт, выполненный с мастерством и «изысканным натурализмом», почти фотографически точен, а его тема гораздо сложнее, чем реликварий. Подобная сюжетная линия, скорее даже ее фабула, хотя и не совсем характерна для Кинга, в целом

8 Cosentino A. The Paintings of Charles Bird King. 1977. Washington: Smithsonian Institution Press.

согласуется с современным отношением общества к художнику, которое он выразил в своих иронических *trompe l'oeil*. На первый взгляд, как и в дагеротипе, в картине нет никакого особого подтекста. Однако «серия обманок» носит автобиографический характер, рассказывая о нищете, в результате которой живописец вынужден был путешествовать по стране в поисках заказов. В «Странствующем художнике» Кинг даже написал свой автопортрет. Таким образом, аллегорическая идея «шкафчиков», безусловно связанная с темой «атрибутов искусства», модной в предыдущем столетии, представляет здесь собирательный образ художника и его мастерской во всем ее богемном хаосе и разнообразии. Закулисье творчества превращается в живописную метафору социальных изменений — важных и актуальных в культурной истории XIX века.

04. АНТИЧНЫЕ РУИНЫ

Фотография родилась тогда, когда археология превратилась в науку, став отдельным самостоятельным направлением. В XIX веке изучение сооружений прошлого называлось монументальной историей. Изобретение фотографии совпало и с появлением нового «культурного ритуала» — *grand tour*, длительного путешествия состоятельных западных людей в поисках знаний и экзотики, включающего поездку в Италию, а затем далее на так называемый Восток. «Грандиозный тур» стал уникальным эстетическим переживанием для целого поколения литераторов, художников и ученых¹. Байрон, который провел большую часть своего турне 1809–1811 годов в Афинах, пожалуй, самый известный из целого корпуса путешествующих писателей. Ориентализм XIX века также был неразрывно связан с фотографией, уже Франсуа Араго рекомендовал использовать дагеротипию для нужд египтологии².

В старой, классической традиции человек путешествовал главным образом для самосовершенствования и обучения, знакомства с людьми, но не только. Не менее важным представлялось общение с природой. Можно сказать, что прародителем этой традиции стал мифический герой Одиссей. Благая цель хотя и претерпела изменения, все еще жила в XIX веке. Путешественники отправились в Грецию или Рим во многом из-за соблазна исследовать древности, любоваться пейзажами. Они хотели ознакомиться с местным населением и его обычаями, порой не похожими на европейские. На память помимо артефактов и воспоминаний можно было увезти их материальное воплощение: рисунок, акварельный этюд или снимок. Ранние фотографии отличаются точностью, и в настоящее время их принято оценивать за внимание к деталям. В них нет преувеличенной перспективы или особых художественных эффектов. Руины и люди изображены так, как их описал Эдвард Додвелл (*Edward Dodwell*)³, один из известных исследователей начала XIX века. Действительно, дагеротипы можно рассматривать как визуальные записи, эти пластины, сами ставшие теперь исторической ценностью, демонстрируют древние руины такими, какими их видел человек, который мог спокойно бродить среди обломков, дотрагиваться до шершавого мрамора колонн, сидеть на теплых каменных ступенях. Путешественник не проходил по установленному маршруту в толпе туристов и не делал сотни или даже тысячи снимков с единственной только целью — обозначить собственное присутствие в историческом пространстве. По сути, ранние отпечатки представляют собой форму ландшафтной декорации с редкими костюмированными фигурами, и их цель — не топография как таковая, но эстетическая топография.

1 Towner J. The grand tour: A key phase in the history of tourism // *Annals of Tourism Research*. Vol. 12, no. 3, 1985. P. 310–312.

2 Bernard Millet B. Le "grand tour", un paysage photographique. La pensée de midi 2000/3 (N° 3). P. 63–68.

3 Эдвард Додвелл (1767–1832) — археолог и художник, путешественник, автор трудов по истории и археологии. Подробно описывал древние памятники, делал точные обмеры.

Поскольку фотооборудование было тяжелой ношей, первые фотографии-любители совершали истинные подвиги: достаточно не просто снимать даже в городе, но если нужно подняться на гору или добраться до отдалённого места, чтобы запечатлеть красивый вид, большая камера со штативом оказывались настоящим бременем. Фотографу приходилось обрабатывать снимки сразу после экспонирования, а это означало, что все оборудование необходимо было иметь под рукой. Путешествие с переносной фотолабораторией, многочисленными опасными химикатами, резервуарами, емкостями для воды, тяжелыми металлическими пластинами с держателями... Снимать приходилось на длинной выдержке под палящим солнцем или на холоде. Вскоре после того, как Фредерик Скотт Арчер создал новый процесс, названный *коллодионным*, фотографы быстро осознали его преимущество: время выдержки сократилось до двух секунд, хотя по-прежнему приходилось таскать с собой много громоздкого оборудования.

Дагеротип имел ограниченные возможности и для коммерческих целей, поскольку не было возможности воспроизвести несколько отпечатков для продажи. Он оставался единственным артефактом, воплощением уникального личного опыта.

В современном смысле «туристическая фотография» появилась в 1888 году, когда основатель компании *Kodak* Джордж Истман (*George Eastman*) придумал камеру, в которой использовалась рулонная пленка. В 1900 году маленькая, удобная в управлении камера *Kodak Brownie* произвела поистине революцию в мире фотографии, предоставив возможность снимать во время путешествий практически любому.



ФОТОГРАФИЯ/ ПАМЯТНИК ДРЕВНОСТИ

Жозеф-Филибер де Пранжи (*Joseph-Philibert Girault de Prangey*) родился во французском местечке Лангре в 1804 году. Его отец был богатым землевладельцем. Мальчик — отпрыск двух аристократических семей — остался единственным наследником немалого состояния. Окончив учебу в колледже в 1826 году, он некоторое время посещал уроки в Школе изящных искусств в Париже. Поначалу Жозеф-Филибер проявил интерес к архитектуре и живописи. После путешествий в Германию, Италию и Испанию в начале 1830-х годов он обратился к изучению мавританского искусства. В 1836, 1837 и 1839 годах были опубликованы несколько его работ по теме. Они поразили научное сообщество глубиной, а также качеством и точностью иллюстраций, которые были сделаны по рисункам автора. В том же году художник выставил на Салоне полотно «Променад по городу Альгамбра» (*Promenade et tours d'enceinte del'Alhambra*).

В Париже де Пранжи познакомился с художником Циглером (*Ziegler*), который занимался и фотографией, и не исключено, что он познакомил с ней юношу. Жиро де Пранжи начал осваивать дагеротип примерно в 1841 году. Первыми изображениями стали виды семейной виллы в Лангре и его окрестностей:



Автор: Жозеф-Филибер Жиро де Пранжи / Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804–1892)
Название: Южная и восточная стороны Парфенона, Афины / East Side of the Parthenon, Athens
Год создания: 1842
Техника: Дагеротип / Daguerreotype
Размер: 10 × 25 см
Собрание: Метрополитен-музей, Нью-Йорк / The Metropolitan Museum of Art, New York

Шомона, Труа. Он фотографирует собор Парижской Богоматери, дворец Тюильри. Для него, как и многих его современников, дагеротип был необходимым и ценным инструментом искусства и науки, потому что позволял точно воспроизводить памятники и архитектурные детали. Он аккуратно складывал свои снимки, записывая на оборотах даты и места, где они были сделаны, и никогда не думал их показывать. В своих трудах *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie Mineure*, затем *Monuments et paysages de l'Orient* Пранжи даже не упоминал о том, что литографии здесь созданы на основе его снимков. Стивен К. Пинсон (Stephen C. Pinson), куратор Отдела фотографии музея Метрополитен, в статье каталога работ де Пранжи пишет: он «методично использовал собранный материал для достижения определенной научной цели — сравнительного исследования восточной и западной архитектуры»⁴. В 1846 году ученый был избран членом-корреспондентом Королевского института британской архитектуры (*Royal Institute of British Architecture*). Коммерческий провал его последних книг поло-

⁴ Monumental Journey. The Daguerreotypes of Girault de Prangey. New York: Metropolitan Museum of Art, 2019.

жил конец дальним путешествиям и исследованиями. Он уехал в свою виллу *Les Tuaires* в Верхней Марне, где до 1850-х годов продолжал создавать дагеротипы. Остаток жизни он посвятил выращиванию экзотических цветов и фруктов в своей оранжерее, выступая в роли эксцентричного и неразговорчивого мизантропа. Здесь он и умер в 1892 году.

ИСТОРИЯ

Жиро де Пранжи писал акварели, картины маслом, успел издать несколько томов археологических литографий. Свои научные исследования он иллюстрировал собственными фотографиями. В то время они воспринимались как подлинное свидетельство, ценность которого была бесспорна. Богатый французский ученый и художник, увлеченный арабско-исламской культурой и архитектурой, де Пранжи посвятил два научных труда мавританской Испании и Сицилии, после чего отправился на Восток. Большую часть багажа занимали тяжелое, громоздкое оборудование и фотоматериалы, которые сопровождали его в трехлетнем путешествии по Средиземному морю и Ближнему Востоку, в его *grand tour*.

Перед поездкой де Пранжи уже фотографировал памятники Парижа, чтобы овладеть основами дагеротипии и получить опыт видовой съемки. Поскольку дагеротипический процесс требовал довольно длительной экспозиции, архитектура была идеальным объектом для ранней фотографии. Удивительно, но начинающий фотограф решил усовершенствовать камеру Дагера! Его аппарат был невероятно большим, в нем могла поместиться огромная пластина размером примерно $7\frac{1}{2} \times 9\frac{1}{2}$ дюйма ($19,05 \times 24,13$ см), которая поворачивалась вертикально или горизонтально; позади объектива была смонтирована особая заслонка, чтобы открывать для экспонирования только часть пластины. В результате этих усовершенствований де Пранжи сделал первые в мире фотографии с мультиэкспозицией! Чаще всего он использовал необычный формат пластин: широкие панорамные или вытянутые вертикально. Иногда, когда это соответствовало цели систематизации памятников, он делал несколько отпечатков на одной пластине.

Вернувшись домой во Францию, де Пранжи бережно хранил свои сокровища, используя их в качестве основы для рисунков и литографий, которые публиковал. Длительное время никто не знал о существовании оставшегося после смерти ученого единственного в своем роде архива. Он был обнаружен в 1920-х годах, но не выставлялся до конца XX века. Великолепное поместье фотографа, расположенное недалеко от исторического города Лангр на северо-востоке Франции, к этому времени превратилось в заросшие руины. Когда граф Шарль де Симони (*Comte Charles de Simon*) купил его, он обнаружил коробки, содержащие более тысячи дагеротипов, которые изменили понимание истории фотографии. Большинство работ оказа-

5 Изучив процесс дагеротипирования, Пьер-Густав-Гаспар Жоли де Лотбиньер (*Pierre-Gustave-Gaspard Joly de Lotbinière*) в 1839 году отправился в Грецию. Фотограф автор первых снимков Афин и знаменитого Акрополя. Затем де Лотбиньер отправился в Египет и на Ближний Восток, где сделал более девяноста снимков, многие из которых были позже опубликованы в виде гравюр в его книге *Excursions daguerriennes* в 1840 году. Оригиналы не сохранились. Первыми путешественниками и любителями фотографии были Орас Верне (*Horace Verne*) и Фредерик Гупиль-Феске (*Frédéric Goupil-Fesquet*), но ни один из их дагеротипов до нас не дошел.

лись датированными 1842–1845 годами, когда де Пранжи совершил свои путешествия⁵. Ученый-одиночка оставил после себя уникальную визуальную летопись — самые ранние снимки (из до сих пор найденных) древних памятников Греции, Египта, Сирии, Турции, Ливана; Парфенона в Афинах, мечети Хайрбака в Каире, Купола скалы в Иерусалиме и сотни других достопримечательностей. В каком-то смысле дагеротипы де Пранжи, представляют собой один из примеров французского экспансионизма, не экономического, но миссионерского назначения, возложенного страной на саму себя, — *civilisatrice* — просветительского.

Исключительное качество дагеротипов Жозефа-Филибера Жиро де Пранжи было связано и с его прекрасным знанием химии, и с блистательным владением композицией. Удивительный художник, во время своего беспрецедентного тура создавший «новую картину» Востока, предложил редкий, едва ли не первый документальный взгляд на места и города, которые с тех пор сильно изменились, иногда безвозвратно.

ДЕТАЛИ

Афины, столица государства Греции с 1834 года, — город, почти полностью разрушенный в ходе войны за независимость. Самый серьезный ущерб был нанесен ему во время осады Решиды Мехмед-паши, которая длилась почти год, с июня 1826-го по май 1827 года. После повторного взятия города в 1827 году османские войска удерживали его до своего ухода в марте 1831 года. В конце концов руины Акрополя были официально переданы греческому государству. Что касается Парфенона, следует вспомнить, что за несколько десятилетий до визита де Пранжи Томас Брюс, лорд Элджин (*Thomas Bruce, Lord Elgin*), британский посол в Стамбуле между 1801 и 1815 годами, снял и вывез 12 статуй с фронтона, 156 фризových табличек, 13 метопов, а также фриз храма Афины и одну из кариатид Эрехтейона. Помимо разрушительных войн и беспощадной истории древние сокровищницы оказались подвергнуты насилию просвещенными и не очень европейцами.

История первой фотографии Акрополя восходит к началу 1842 года, когда тридцативосьмилетний художник и ученый Жозеф-Филибер Жиро де Пранжи начал свое большое турне. Сначала он прибыл в Марсель, далее в Рим, а затем отправился в Грецию, Каир, Александрию, Стамбул, прежде чем добраться до археологических памятников Малой Азии, «отклонившись как можно дальше от обычно используемых дорог». Он продолжил свой трехлетний поход, посетив Святую землю, Баальбек, Дамаск и Алеппо. В Афинах, памятники которых были менее известны французской публике, чем римские, де Пранжи сделал больше полноразмерных дагеротипов, чем где-либо еще.

Удерживая экспозицию от одной до пятнадцати минут — в зависимости от солнца, ветра и пыли, — Жиро направил свой объектив на главный греческий храм. Парфенон все еще оста-

вался усыпанным щебнем, за колоннадой видны деревянные леса. Угловой ракурс храма прекрасно вписан в продолговатый формат пластины. Чередование колонн едва слышно наигрывает ритм. Мягкий свет детализирует канелюры, каменный подиум. Ничто не мешает научному или, если хотите, эстетическому созерцанию. На других композициях можно было увидеть одинокие фигурки людей. Главное, что удалось запечатлеть де Пранжи, — ощущение вечности. Привилегия Жиро, несомненно, не в том, что он оказался первооткрывателем «туристических видов», а в его ориенталистском взгляде ученого, увидевшего эти мифологические места как ещё непознанную реальность. Это и значит быть первым!



ЖИВОПИСЬ/ ВЕЛИЧАВОЕ СИЯНИЕ

Сэнфорд Робинсон Гиффорд (*Sanford Robinson Gifford*) — один из ярких представителей американского «люминизма»⁶. Он родился в семье владельца чугунолитейного завода в Гринфилде, штат Нью-Йорк, в 1823 году. Не окончив Брауновский университет, куда поступил в 1842 году, юноша заявил родителям, что хочет стать художником. Сэнфорд обучался рисунку, перспективе и анатомии под руководством британского акварелиста Джона Рубенса Смита (*John Rubens Smith*), затем продолжил образование в Национальной академии дизайна. Он становится пейзажистом, одним из ведущих членов так называемой школы реки Гудзон⁷. Путешествуя по Европе с 1855 по 1857 годы, ху-

⁶ Термин «люминизм» ввел в 1950-х годах историк искусств Джон Бауэр (*John I. H. Baur*) для определения стиля американской пейзажной живописи 1850–1870-х годов, характеризовавшегося реалистичной передачей особых эффектов освещения в атмосфере.



Автор: Сэнфорд Робинсон Гиффорд / Sanford Robinson Gifford (1823–1880)
Название: Руины Парфенона / Ruins of the Parthenon
Год создания: 1880
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размер: 69,53 × 132,72 см
Собрание: Национальная галерея искусства, Вашингтон/
National Gallery of Art, Washington

7 Kevin J. A., Kelly F. (eds.)
Hudson River School
Visions: The Landscapes
of Sanford R. Gifford.
Exhibition catalogue.
New York: Metropolitan
Museum of Art and
National Gallery of Art,
2003.

дожник знакомился с искусством старых мастеров, делал эскизы для своих будущих картин. Сэнфорд был вдохновлен современной Францией, и особенно школой Барбизона. Хотя барбизонцы и придерживались довольно традиционной палитры мрачно-зеленого и серого, но их рыхлый, пастозный мазок предвосхищал импрессионизм, а Камиль Коро уже в 1860-х годах писал свое «беззастенчиво» яркое небо, прорывающееся сквозь густые кроны.

Для Гиффорда очарование Европы не заканчивается в Париже. Его главной темой становится свет, а «жидкое» жёлтое

солнце явно восходит к живописи Дж. М. У. Тёрнера, чьи работы он увидел в Англии. Он дважды путешествовал по Италии и там, как и молодой Коро, научился придавать солнечному свету четкую определенность архитектуры и местности, которые оно освещало. Поразительно точный концептуальный аналог мы находим в фотографии, для которой свет был не только технической составляющей, но важным творческим началом. Раннюю фотографию называли светописью — как много общего у нее с идеями люминистов! Даже особый эффект свечения, свойственный картинам художников этого направления, кажется, воплощала зеркальная поверхность дагеротипа.

Гиффорд участвовал в Войне Севера и Юга в качестве национального гвардейца. В 1868–1869 годах он совершил свой второй визит в Старый Свет, на этот раз добавив в список круиз по Нилу, он побывал также в Турции и Греции.

Художник скончался в 1880 году в возрасте пятидесяти шести лет. Коллеги и критика очень ценили его искусство. Уже в 1881 году в Метрополитен-музее была организована его первая монографическая ретроспектива.

ИСТОРИЯ

В XVIII–XIX веках образованные европейцы придерживались убеждения, что именно Древняя Греция была колыбелью западного искусства, философии и демократического правления. Этому способствовало довольно большое число классических дисциплин в университетах, а также издание значительного количества книг по древнегреческому искусству и архитектуре, трудов античных мыслителей и поэтов. Уже в гимназии или частной школе в возрасте восьми лет мальчики начинали изучать древнегреческий, латынь и древнюю историю. Художники учились рисовать, штудировав гипсовые слепки образцов классической скульптуры. Неоклассический стиль в течение первых четырех десятилетий XIX века был очень моден и в Европе, и в Америке.

Особое влияние на распространение увлечения эллинизмом оказали работы немецкого историка искусства Иоганна Иоахима Винкельмана (*Johann Joachim Winckelmann*); его «Размышления о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», появившиеся в 1755 году, и «История искусства и древностей» (1764) были неоднократно переизданы. В обоих трудах идеализировалось классическое, а заключение было однозначным: Древняя Греция воплощала в себе все высшие формы художественных достижений. Философия Винкельмана стала доминировать в европейской и американской интеллектуальной среде.

Первым всесторонним и научно точным исследованием греческой архитектуры, опубликованным на английском языке, стала книга «Древности Афин», изданная в Лондоне в 1762 году. Ее авторы — Джеймс Стюарт (*James Stuart*) и Николас Реветт (*Nicholas Revett*) — по поручению Общества дилетантов (*Society*

of the Dilettanti), престижного мужского клуба в Лондоне, созданного с целью изучения «классического мира», отправились в Афины, чтобы сделать точные измерения и рисунки греческих руин. «Древности Афин» были дорогим, красивым изданием и пользовались большой популярностью.

Художники находили особое вдохновение в античной классике: «Почти каждый камень, каждый выступ, каждый вид — эти тени могучих мертвых не оставляют в покое. Каждый кусочек земли, по-видимому, изобилует историческими воспоминаниями; перенимаешь какое-то мощное, но незримое очарование у вдохновителя — поэзию, силу гениальности, энергию свободы или патриотизма»⁸. Нетрудно подобрать больше таких цитат, чтобы проиллюстрировать настроение образованного европейца, оказавшегося в Афинах. Греческий храм — «элегантное творение, безукоризненно пропорциональное, идеально продуманное и симметричное. Это объект красоты сам по себе. Но очевидно лучше видеть такое здание в руинах, потому что тогда оно становится по-настоящему живописным! Если классическое здание ввести в картину в идеальном состоянии <...> оно сразу же становится формальным объектом и перестает восхищать. Если мы хотим придать ему живописную красоту, мы должны сбить одну его половину, изломать другую и разбросать изуродованные части вокруг. Короче говоря, здание мы должны превратить в грубые руины»⁹. История сделала это буквально по рецепту Уильяма Гилпина (*William Gilpin*)¹⁰! Бессмертная монументальность в эффектных руинах. Художники, кажется, запечатлели эту картину элегической скорби об исчезнувшем величии в изобразительной, а не словесной форме.

8 Dodwell E. A Classical and Topographical Tour through Greece during the Years 1801, 1805, and 1806. London, 1819. Vol. I. P. iv.

9 Gilpin W. On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; On Sketching Landscape. London. Publisher: R. Blamire, 1792. P. 26.

10 Англичанин Уильям Гилпин (*William Gilpin*, 1724–1804) — священник и художник-романтик, гравёр, поэт, эссеист, теоретик изобразительного искусства, автор нескольких исследований. Одной из самых известных его книг стало «Эссе об отпечатках» (*Essay on Prints*, 1768).

ДЕТАЛИ

«Руины Парфенона» — поздняя работа Гиффорда. Мощная дорика храма буквально погружена в свет. Слева на картине — величественные руины. Рама обрезает колоннаду, зрительно уменьшая ее массу, но подразумевая большую протяженность. Небо и море сливаются на горизонте почти плоскими пятнами. Среди разбросанных обломков можно не заметить цивильно одетого мужчину и фигуру в национальном костюме. Кажется, что они помогают установить масштаб, точное расстояние до самой дальней точки пространства. Первый, вероятно, археолог, художник или праздный любопытствующий путешественник, изучающий древности. Другой, без сомнения, — проводник. Их место на полотне, почти в центре композиции, как бы фокусирует пространство. Эти крошечные фигурки — пылинки в истории человечества. Как правило, руины являются доминантой подобных картин, но не в данном случае. Парфенон, похоже, служит художественным объектом, чтобы продемонстрировать на нём тонкий диапазон световых и атмосферных эффектов. Тщательная тональная проработка, почти невидимые переходы неба от бледно-розового у горизон-

та к синему наверху свидетельствуют о том, что картина создавалась в мастерской. Гиффорд сам называл завершённую работу «не изображением здания, а изображением дня». Полотно вместо того, чтобы внушать благоговейный культурный трепет, переносит зрителя на Акрополь в прекрасный весенний день, предлагая почувствовать его праздничное сияние, свет и его побеждающее величие перед всеми и всем — тот самый свет, который нарисовал на серебряной поверхности дагеротипа де Пранже строгие очертания научного свидетельства.

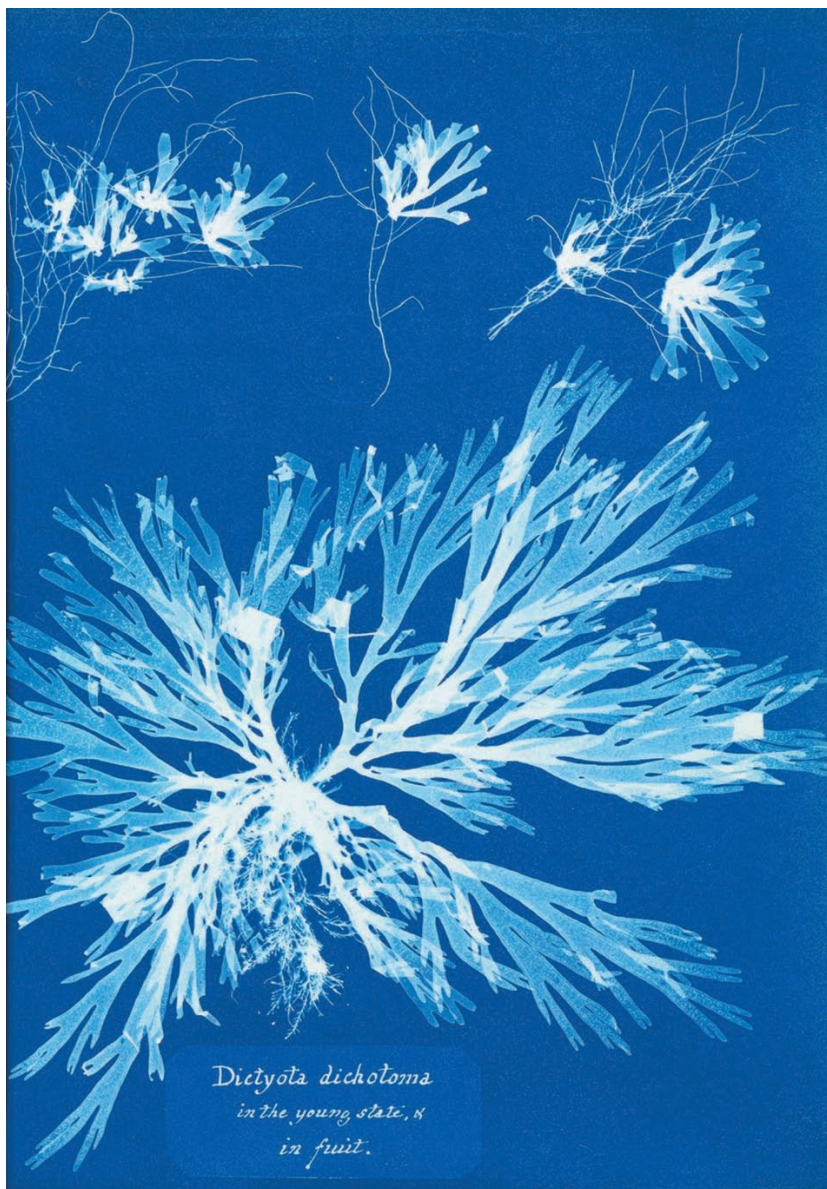
05. БОТАНИКА

Человечество всегда восхищалось цветами и растениями, их красотой и целительными свойствами. История ботанической иллюстрации и ее взаимосвязь с искусством и наукой начинается со средневековых травников. Уже к началу XVII века гравировка на металле позволившая учитывать мельчайшие детали объектов, произвела поистине революцию в научной изобразительной сфере, что произвело революцию в ботанической иллюстрации. Появляются богато иллюстрированные *florilegia*¹, содержащие как редкие и красивые растения частных поместий, так и научные руководства. В 1753 году шведский естествоиспытатель Карл Линней (*Carl Linnaeus*) разработал новую систему наименования и классификации. Все растения и живые существа получили два названия на латыни: название рода и название вида. *Flora Londinensis* (1777–1798) в шести томах, опубликованная английским ботаником и энтомологом Уильямом Кёртисом (*William Curtis*), стала одной из самых известных британских книг, в которой перечислены и изображены растения в радиусе десяти миль от Лондона. Важнейшим европейским изданием XIX века стала *Flora Danica* (1763–1885), на создание которой ушло почти сто лет.

Ботаника не осталась в стороне от эпохальных географических открытий XVII–XIX веков. Исследователи флоры собирали и описывали экзотические растения, встречающиеся в самых отдаленных и неизведанных землях. Тогда европейцы впервые увидели изображения экзотических фруктов, таких как ананасы и гранаты. Викторианская эпоха вызвала огромный интерес к науке в широких слоях населения. Гравюры всевозможных растений стали публиковаться в самых популярных журналах, таких как *Carter's Floral Illustrations* или *Paxton's Floral Garden*.

Именно в это время появляется первый альбом, в котором иллюстрации впервые сделаны на основе фотографической технологии.

¹ Флорилеги (лат. *florilegium*) были созданы для изображения редких и экзотических растений. Они регистрировали коллекции по видам или географии произрастания. Как правило, флорилегия — это роскошная и дорогая книга из-за того, что для ее производства требовалось много труда.



ФОТОГРАФИЯ/ ЛЕДИ-УЧЕНЫЙ

Анна Аткинс (*Anna Atkins*), английский ботаник и иллюстратор, по утверждению авторитетных исследователей, первая стала использовать фотографический процесс для иллюстрирования своих трудов о растениях. Ее отец, Джон Джордж Чилдрен (*John George Children*), — химик, минеролог, член Ко-

Автор:	Анна Аткинс / Anna Atkins (1799–1871)
Название:	Диктиота дихотома в молодом состоянии и в плодах (в «Фотографии британских водорослей: цианотипные отпечатки» / Часть 11) / <i>Dictyota Dichotoma in the Young State and in Fruit (in “Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions” / Part XI)</i>
Год создания:	1843–1853
Техника:	Цианотипия / Cyanotype
Размеры:	26 × 22,5 см
Собрание:	Коллекция Нью-Йоркской публичной библиотеки / The New York Public Library's collections

ролевского научного общества. Мать Анны умерла при ее рождении. Девочка с самого детства была окружена наукой; она также увлеклась рисованием, изучала различные художественные техники. Гравюры ракушек Анны Аткинс, около двухсот, можно найти в переведенном ее отцом издании Жан-Батиста де Моне Ламарка «Виды ракушек» (*Genera of Shells, Jean-Baptiste de Monet Lamarck*), опубликованном в 1823 году, но наиболее известной стала ее работа с цианотипами. Благодаря своему отцу Анна познакомилась с Уильямом Генри Фоксом Тальботом, изобретателем процесса создания фотографии на бумаге, обработанной солью и раствором нитрата серебра, а также с сэром Джоном Гершелем (*John Herschel*), придумавшим цианотипный метод печати. Аткинс очень заинтересовалась этой несложной процедурой. Убежденная, что внешний облик растений имеет как ботаническое значение, так и эстетическую привлекательность, она решила собрать и классифицировать водоросли, которые изучала в то время. Для создания иллюстраций Анна начала применять технологию, появившуюся всего несколько лет назад: фотографию, а если точнее, ее бескамерный вариант — цианотипию.

Сегодня Аткинс действительно известна своими ярко-синими отпечатками, немного похожими на палеонтологические слепки. Вся свою жизнь она посвятила ботанике и научной иллюстрации. В викторианской Англии женщинам было непозволительно заниматься «серьезными» науками, быть профессиональными учеными, их считали «любителями». Брак Анны с богатым торговцем Джоном Пелли Аткинсом обеспечил ей финансовую стабильность и поддержку, а также возможность заниматься любимым делом.

Первый альбом «Фотографии британских водорослей: цианотипные отпечатки» (*British Algae: Cyanotype Impressions*)² увидел свет в 1843 году³. Было издано тринадцать экземпляров рукотворной книги. После завершения этого очень амбициозного проекта летом 1853 года Анна обратилась к новым ботаническим объектам — папоротникам и цветущим растениям. Скорее всего, в это время Аткинс сотрудничала со своей давней подругой Энн Диксон (*Anne Dixon*). Еще летом 1852 года

2 *Impressions* (англ.) — слово, которое Аткинс использует в подзаголовке, имеет несколько значений. Одно из них — «отпечатки», тем не менее это наиболее редкое использование понятия в подобном смысле. Иная семантика связана со словами «впечатление», «представление», которые могут многозначно трактовать название альбома. Таким образом, заголовок, включающий столь образную характеристику, позже даже ставшую названием целого направления в искусстве живописи (речь идет об импрессионизме), не мог претендовать на обозначение академического труда.

3 Аткинс основывалась на работе Уильяма Харви «Руководство по британским водорослям» (*Manual of British Algae by William Harvey's*. 1841).

Диксон приехала в Холстед-плейс (*Halstead Place*) на продолжительное время, чтобы утешить Анну, которая была глубоко потрясена смертью отца и своего научного коллеги, Джона Джорджа Чилдрена (*John George Children*), в начале того же года. Историк фотографии Ларри Шааф (*Larry Schaaf*) предполагает, что уже летом следующего года Диксон начала помогать Аткинсу и создавала свои собственные цианотипы. Таким образом, довольно трудно определить, были ли сохранившиеся работы этого периода времени сделаны Аткинсом, Диксоном или обеими⁴. Вместе они придумывали и трогательные «женские» композиции из цветов, перьев и кружева: отпечатки поражают тонкими теневыми грациями и разнообразными силуэтными решениями, очень согласованными. Освободившись от требований научной точности, Аткинс все больше и больше сосредотачивалась на визуальных свойствах отпечатков, таких как комбинация линии и пятен, глубина цвета, пространство, а также учитывала прозрачность и непрозрачность — качества объектов, которые позволяли манипулировать с тоном силуэтов.

Аткинс сохранила коллекцию засушенных водорослей, папоротников и других растений, которые использовала в своей работе, и в 1865 году подарила ее Британскому музею. К концу века её цианотипы были почти забыты, но один из исследователей, писавших о британских водорослях в 1889 году, предположил, что инициалы «АА» переводятся не как «анонимный любитель» (*anonymus amateur*), а означают имя фотографа.

Анна Аткинс умерла на Холстед-плейс в 1871 году в возрасте семидесяти двух лет.

ИСТОРИЯ

Изучение растений в викторианскую эпоху считалось приемлемой наукой для женщин. Они всегда занимались растениями в саду, использовали их в качестве домашних средств от всяческих болезней, собирали гербарии, вышивали и даже делали ботанические зарисовки. «Ботаническая иллюстрация рассматривалась как "домашнее творчество", это было занятие, которое позволяло женщинам развивать свои интеллектуальные и художественные способности»⁵.

Совпадение это или нет, но в том же году, когда Анна Аткинс готовила к публикации последний том «Фотографий британских водорослей», художник-прерафаэлит Джон Милле (*John Millais*) закончил свою картину «Офелия» (*Ophelia*, 1851–1852). Перед тем как написать героиню Гамлета, причудливо плывущую среди камышей и поющую в момент ухода из жизни, Милле, который сам был ярким приверженцем ботанической точности, в течение пяти месяцев на пленэре писал растения, которые обнаружил на берегах реки Хогсмилл (*Hogsmill River*) в графстве Суррей. Действие пьесы Шекспира, как известно, происходит в Дании, но Офелия буквально тонет в британских водорослях,

4 Schaaf L., *Gardens S. Cyanotypes by Anna Atkins*. New York: The New York Public Library, 2018. P. 77.

5 De Zegher C. *Ocean Flowers and Their Drawings*. In: *Ocean Flowers: Impressions From Nature*. Princeton: Princeton University Press, 2004. P. 79.

ТЕХНОЛОГИЯ

Цианотипия — метод фотопечати, изобретенный английским физиком и астрономом сэром Джоном Гершелем (*John Frederick William Herschel*) в 1842 году. Изображения получаются посредством так называемой солнечной печати, основы которой были описаны ранее Генри Фоксом Тальботом. Цианотипия — один из бескамерных способов получения отпечатка. Предмет помещается на бумагу, обработанную цитратом трехвалентного аммония и феррицианидом калия, плотно накрывается стеклом, после чего подвергается воздействию прямого солнечного света. По прошествии некоторого времени (длительность экспонирования зависела от интенсивности освещения) отпечаток промывается водой, в результате этих нехитрых манипуляций засвеченные участки бумаги становятся темно-синими, а незасвеченные остаются белыми. Пигмент проникает в структуру бумаги. Поскольку образцы непрозрачные, силуэты получаются четким, а снимки выглядят как негативы. Эти свойства цианотипии оказались полезными в копировании: долгое время технология широко применялась для изготовления светокопий чертежей и документов, которые так и назывались *blueprints*, или «синьки». Подобный контактный бескамерный метод фотографии был родствен фотограмме (или, как ее называл Тальбот, фотогеническому рисунку), принцип получения которой аналогичен вышеописанному, но использовалась иная светочувствительная бумага, покрытая солями серебра, а не железа.



Автор:	Джон Эверетт Милле / Sir John Everett Millais (1829–1896)
Название:	Офелия / Ophelia
Год создания:	Ок. 1851–1852
Техника:	Холст, масло / Oil on canvas
Размеры:	76.2 × 111.8 см
Собрание:	Галерея Тейт, Лондон / Tate Britain, London

изображенных с научным тщанием, среди детально проработанной береговой флоры, представляя едва ли не научную иллюстрацию естественной экосистемы Старой Британии.

Чьи водоросли более реалистичны: фотографа или художника? Безусловно, живопись Милле абсолютно викторианская во всех смыслах определения, романтическая и натуралистическая одновременно, в то время как в исследованиях Аткинс есть нечто более абстрактное, несмотря на желание ученого создать абсолютно безупречные по точности отпечатки. Условность «достоверности» была заложена в технологии фотограммы⁶, и, несомненно, вызвало особый интерес у авангардистов 1910–1920-х. Образы Аткинс кажутся даже спекулятивными, если в силуэте не сразу определяется растение. Водоросли, например, оставались «непроницаемыми» для глаз обывателя того времени, как, впрочем, и нашего. Это своего рода подводные «тропики» — неведомые и загадочные. И, конечно, синий цвет отпечатков, определенно футуристический, не дает возможности воспринимать их абсолютно реалистично. На фоне ограничений и одновременно новизны технологии болезненно-зеленая натуральность Милле кажется чем-то устаревшим, почти умирающим вместе с главной героиней картины.

6 Общее название отпечатков, полученных без применения камеры, посредством прямого контакта объекта и светочувствительной бумаги под воздействием света.

ДЕТАЛИ

«Диктиота дихотома» — один из отпечатков водоросли, демонстрирующий растение на разных стадиях его существования, от плотного до «паутинного». Латинское название растения впечатано на соответствующий лист альбома таким же образом, как и сама цинотипия. Четыре ветки полностью занимают фотографию, композиция почти симметрична, создана по всем правилам ботанической графики. Однако нельзя не обратить внимания на отсутствие в книге конкретной информации, связанной именно с исследовательскими задачами, например нет указаний на место, где был найден образец, не упоминаются окраска и характерные идентификационные особенности вида. Аткинс представила свой труд о водорослях самым различным научным учреждениям Британии, демонстрируя возможности применения метода в сугубо прикладных целях. В предисловии к изданию она пишет, оправдывая неметодологический характер публикации, что «намеренно ушла от систематической установки, для того чтобы представить здесь образцы различных свойств и форм»⁷. Подобный комментарий мог демонстрировать заботу об эстетическом качестве отпечатков, обнаруживая возможности пересечения науки и искусства в контексте фотографии как нового визуального феномена. Этот пример, конечно, важная веха в истории фотографии, особенно в связи с довольно неясной позицией, которую она занимала в то время, когда не оценивалась еще как художественное явление.

7 Hannavy J. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Volume 1, London: Routledge, 2007. P. 94.



ЖИВОПИСЬ/ ЛЕДИ-ХУДОЖНИК

Так же, как и Анна Аткинс, Марианна Норт (*Marianne North*), художник и путешественница, была необычной для своего времени женщиной. Она называла религию «мумбо-юмбо»⁸, брак — «ужасным экспериментом», а попутчиков — «утомительной обузой». Независимая женщина, старшая дочь влиятельного лондонского политика была решительной, энергичной, амбициозной и, по словам современников, «довольно язвительной»

Автор: Марианна Норт / Marianne North (1830–1890)
Название: Растительность и орангутан в лесу Маттанга, Борнео / *Vegetation and Ourang-Outang in forest of Mattanga, Borneo*
Год создания: 1876
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размеры: 35 × 25 см
Собрание: Картина 340, Галерея Марианны Норт, Сады Кью, Лондон / *Painting 340, Marianne North Gallery, Kew Gardens, London*

8 *Mumbo jumbo* (англ.) — английское выражение, означающее нечто, вносящее путаницу или неразбериху. Фразу стали использовать, когда Великобритания владела колониями, населенными дикими племенами, практиковавшими таинственные ритуалы, во время которых вызвали к воображаемому идолу Мумбо-Юмбо.

9 *Travelling with Marianne North*. P. 2. https://irp-cdn.multiscreensite.com/0b427d7c/files/uploaded/travelling_with_marianne_north_book.pdf

особой. После смерти матери и в соответствии с ее волей двадцатичетырехлетняя Марианна стала опекуном овдовевшего отца на всю его оставшуюся жизнь. Они были очень близки, вместе много путешествовали по Европе и Ближнему Востоку.

Семья Норт, богатая и с хорошими интеллектуальными связями, избегала строгих викторианских традиций. Марианна ненавидела школу, и ей было позволено обучаться самостоятельно. Она рано проявила интерес к живописи и пению, достойным «увлечениям» юной английской леди, но никогда не думала о том, чтобы посвятить какому-либо из этих занятий всю жизнь. Девушка совершенствовала свои навыки, обучаясь сначала у голландской художницы, мисс ван Фовинкель (*Miss van Fowinkel*), а затем у Валентайна Бартоломью (*Valentine Bartholomew*), одного из художников-цветочников королевы Виктории. Марианна проводила зимы в Гастинг-Лодже, «большой вилле с множеством колокольчиков, слуг и посетителей, окруженном садами. Там было три стеклянных домика: один для орхидей, другой для растений умеренного климата, а еще один, довольно прохладный, — для виноградных лоз и черенков». Здесь Марианна и ее отец «работали как "рабы"»⁹. Однажды сэр Уильям Гукер (*Sir William Hooker*), директор Королевских садов в Кью, показал девушке образцы рисунков цветов и растений. Ее ботаническое образование, начавшееся в саду семейного дома в Гастингсе, продолжилось — девушка начала регулярно посещать сады Чизик и Кью, ведь ее отец хорошо знал директора, сэра Гукера. Во время одного из визитов сэр Уильям подарил Марианне цветущую ветвь *Amherstia nobilis* (амхерстии благородной, скорее всего, это был сорт «Гордость Бирмы»). Спустя годы она вспоминала, что уже тогда ей больше всего захотелось увидеть тропики.

В 1865 году отец потерял место в парламенте и направил всю свою деятельность на сад в Гастингсе. Через четыре года он умер. Это была большая потеря для Марианны, и, может быть, именно она подтолкнула молодую женщину на мысль посвятить себя тому, что она любила и знала лучше всего: путешествиям, исследованиям, живописи и природе. Не выйдя замуж, она унаследовала большую часть состояния отца и те-

перь могла использовать его в своем стремлении писать цветы в их естественных условиях.

Ее первое странствие началось в 1871 году, через Ямайку и США она отправилась Канаду. «В 1872 году одинокая путешественница в черном платье и соломенной шляпе прибыла на золотой рудник Морро Велью недалеко от Нова-Лима в Бразилии. Беспородная собака по имени Лопес бочком подошла к женщине, обнюхала грязные края изящной юбки. Женщина кивнула, отложила чемоданы и осталась на следующие восемь месяцев, чтобы рисовать тропические растения “у себя дома”. Ее звали Марианна Норт из Гастингса»¹⁰. Из экспедиции художница привезла более сотни картин. Затем, в 1875 году, она отправилась через Америку в Японию, Саравак, Яву и Цейлон. Здесь она встретила другую необычную англичанку — фотографа Джулию Кэмерон, которая запечатлела Марианну. В Индии Норт провела почти полтора года, создала здесь более двухсот картин, в основном с растениями, а также с местными зданиями, которые ей очень нравились. Ее пребывание на Ямайке было «идеальным», если бы не некоторые бытовые неприятности... Она писала в своем дневнике: «Ночью налетали крысы и проделали дыры в моих ботинках, которые были очень ценными, и их нелегко заменить здесь, поэтому я теперь оставляла их в кувшине для воды до конца моего пребывания на острове»¹¹.

Во время своей творческой одиссеи по миру Марианна Норт проявляла впечатляющую выдержку и решительность. Эта храбрая женщина неоднократно сталкивалась ситуациями, когда ее пол воспринимался как препятствие не только для любимых занятий: положение одинокой леди без мужского сопровождения казалось чем-то из ряда вон выходящим. В Палермо, например, домовладелец «категорически возражал против заселения путешествующей дамы», и думая, что она откажется, он не нашел для нее других комнат, кроме как на пятом этаже. «Итак, мы отправились на пятый и выиграли, увидев все лучше, что можно было увидеть сверху», — запишет в своих заметках Марианна¹².

По возвращении в Лондон она продемонстрировала некоторые свои работы в галерее на *Conduit Street*, положительные отзывы и популярность позволили ей выставить свою коллекцию в *Kew Gardens*. Летом 1879 года Марианна написала сэру Джозефу Гукеру (*Joseph Dalton Hooker*), известному английскому ботанику и сыну Уильяма Гукера, предложив подарить свои картины, альбомы с записями и рисунками Королевскому саду с условием, что специально выстроенное для этого здание будет свободно для посетителей. Ее пожертвование было любезно принято, и в Кью появилось место — одно из самых посещаемых до сегодняшнего дня — галерея Марианны Норт. Ее друг, историк архитектуры Джеймс Фергюссон (*James Fergusson*), спроектировал сооружение по образцу колониальных построек, которыми художница так восхищалась в Индии, и когда оно было завершено,

10 Там же, с. 29.

11 Там же, с. 30.

12 *A Vision of Eden: The Life and Works of Marianne North*. United Kingdom: Webb & Bower / The Royal Botanic Gardens, Kew, 1980. P. 28.

Норт тщательно выстроила все свои работы в плотную мозаику на стенах, располагая их по географии произрастания изображенного объекта. Она была не новичком в идентификации и систематизации растений, поскольку сама увлекалась ботаникой. Одно из тропических кувшинных растений с Борнео, открытое и нарисованное Марианной Норт, позднее даже получило официальное название *Nepenthes northiana* — в ее честь.

По совету Чарльза Дарвина, который был давним другом ее отца, Марианна побывала в Австралии и Новой Зеландии. В 1882 году она снова собрала чемоданы и продолжила свою миссию в Африке. В течение некоторого времени после возвращения домой в 1883 году ее здоровье стало ухудшаться. К 1884 году, когда она совершила экспедицию в Чили, несмотря на ревматизм и усиливающуюся глухоту, стало очевидным, что это ее последнее большое паломничество. В возрасте пятидесяти пяти лет Марианна обнаружила то, что назвала «удовольствием спокойно оставаться дома». Она перебралась в коттедж в Глостершире, где занималась любимым садом и писала воспоминания. После долгих лет странствий, поисков экзотических растений и мест она пришла к одному простому личному выводу: «Нет ничего более очаровательного, чем сельская жизнь в Англии, и нет цветов слаще и прекраснее, чем примулы, первоцветы, колокольчики и фиалки, которые здесь в изобилии растут вокруг меня»¹³.

Марианна Норт скончалась в Глостершире в 1890 году.

Обширные журналы с заметками, оставленными Марианной, были отредактированы ее сестрой Кэтрин Норт Симондс (*Janet Catherine North Symonds*) и опубликованы в двух томах в 1892 году под названием «Воспоминания о счастливой жизни: автобиография Марианны Норт» (*Recollections of a Happy Life: Being the Autobiography of Marianne*). Они оказались настолько популярными, что уже в следующем году были переизданы.

ИСТОРИЯ

Марианна Норт побывала в шестнадцати странах на шести континентах; она прожила жизнь свободной от социальных условностей, типичных для женщины своего времени, женщины из высшего сословия, предпочитая хижины или дома местных жителей роскошным отелям. Марианна переправлялась через бурлящие реки, передвигалась на ослиных повозках, пробиралась сквозь джунгли, кишасие москитами, — никакие трудности не мешали этой отважной англичанке искать самые необычные места для своей работы. В отличие от академических художников-ботаников Норт предпочитала работать не за столом, а там, где ее любимая флора и фауна существовали в естественной среде. Она любовно запечатлела каждое растение, как и где оно росло, часто изображая на холсте сразу несколько видов. Сначала она писала картины акварелью, а позже стала пользоваться главным образом масляными красками, до-

13 *Recollections of a Happy Life: Being the Autobiography of Marianne. North M., Symonds J.C. North (ed.) New York Macmillan, 1894. P. 335.*
<https://archive.org/details/ecollectionsofh02nortuoft/page/334/mode/2up>

вольно быстро, завершая большинство работ за день или даже меньший срок. В то время как одни критики видели в этом слабость ее живописи, другие находили в ней не только очарование любительства, но и действительно важный материал для исследований. Конечно, ее картины нетипичны для большинства художников-ботаников. Цвета почти всегда оказывались более яркими, чем в жизни, а изображения, хотя и точны и соответствуют образцам, не всегда демонстрируют подробно все их отличительные черты, что-то, может быть даже неумышленно, оставалось незамеченным.

Когда в 1879 году Норт выставила свои работы в Лондоне, ее яркие необычные картины буквально потрясли арт-сцену. Они не были восприняты ни как научные ботанические иллюстрации, ни как традиционная «букетная живопись». Горожане, жаждущие приключений, увидели пышные оттенки и текстуры тропиков, пустынь и гор. Наследие Марианны Норт представлялось уникальным художественным явлением, что было очевидно даже в ее время. Сам сэр Гукер объявил, что ее работы являются исключительно ценными документами о вымирающих видах и демонстрируют развитие исторического ботанического направления в искусстве.

Доподлинно известно, что все работы были написаны с натуры, но очевидна какая-то их особая «нереалистичность». С точки зрения научного подхода это «художественный вымысел», своего рода Эдемский сад, который посетил художник и не просто запечатлел увиденное: он был настолько впечатлен, что не смог скрыть эмоции, которые и выплеснул на картины. Это ее «Эдем» вне мифа. Можно просто сесть на корабль, поезд, лодку, повозку... и ты уже там! Прагматика века и вечная романтика экзистенционального духа человечества буквально столкнулись в работах художницы.

Норт называла свою галерею в Кью-Гарденс «миром в одной комнате». Комната — метафора ее собственной индивидуальности. Этот «викторианский бунтарь в нижних юбках», как и ее современники, такие как Гоген или Руссо, искали в экзотике дикарских мест и народов не только отдохновение души, «отравленной» цивилизацией, но и новую эстетическую модель, которая, казалось, могла быть обнаружена за границами старой Европы, нуждающейся в обретении новых сокровищ.

ДЕТАЛИ

«Лес был идеальным миром чудес. <...> Великолепные аронники (лат. *Agave*) с листьями в два фута длиной, изящные деревья над ручьями с алой корой, висящей, как “лохмотья”, и такие черные обезьяны! Одна из них следила за нами долгое время, она была такой же любопытной, как и мы. Когда мы остановились, она остановилась, таращась на нас из-за ветки или ствола дерева; но я выиграла в этой игре, потому что у меня был бинокль, а у нее его не было; так что, вероятно, она не могла осознать все



Автор: Мартин Джонсон Хед / Martin Johnson Head (1819–1904)
Название: Колибри и пассифлоры / Hummingbird and Passionflower
Год создания: 1875–1885
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размеры: 50.8 × 30.5 см
Собрание: Метрополитен-музей, Нью-Йорк / Metropolitan Museum, New York

наше белое уродство», — написала в своих записках Марианна Норт в поездке по Борнео, где была написана картина «Растительность и орангутан в лесу Маттанга»¹⁴. Она побывала здесь дважды: в 1867 и 1880 годах. В то время, когда фотографии путешественников оставались черно-белыми, цветные работы Норт должны были восприниматься как яркое, почти театральное зрелище.

«Странность» заключалась и в том, что она работала маслом, а не акварелью, остававшейся традиционным средством художников-ботаников. Ее масляная техника видится грубой по сравнению с тончайшей детализацией акварельных штудий, она не может передать мелких деталей структуры растения, особенно при быстром способе работы; но то, что теряется с точки зрения научной информации, замещается более глубоким пониманием художественного контекста предмета. Композиции порой включают изображения птиц, зверей и даже местность, что, с одной стороны, связано с растущим пониманием эволюционных связей между растениями и животными, а с другой — позволяет трактовать работы как полноценные картины, выходящие за ограничения ботанического жанра. Необычно отсутствие какого-либо пространства в ее холстах, даже с, казалось бы, намеком на световоздушную перспективу при прорисовке горных пейзажей и «синих» далей на заднем плане. Картины напоминают вышивки викторианок с их довольно декоративной и пестрой поверхностью. Так называемая «ковровая развеска» в галерее в Кью-Гарденс, где нет пауз между работами, и ее жизнь-путешествие почти без остановок и передышек будто перекликаются с этим «безвоздушным пространством» полотен, ибо в ее жизни, кажется, не было ничего другого, кроме картин.

Художница привнесла особую чувствительность и тонкую эмоциональность, несвойственные художникам-мужчинам. Для подтверждения этого достаточно, например, взглянуть на работы Мартина Джонсона Хеда (*Martin Johnson Heade*)¹⁵, американского натуралиста, современника Марианны Норт.

14 Travelling with Marianne North. P. 8.

15 Мартин Джонсон Хед (1819–1904) — американский художник-натуралист, участник «школы реки Гудзон».

06. СТОГ

Поскольку очень немногие художники, фотографы, историки искусства или те, кто хотя бы отчасти разбирается в искусстве, были землевладельцами, значительная часть из так называемых «стогов сена» в западной живописи фактически изображает стога пшеницы или других зерновых культур. Французское *meule* может относиться к любому стогу, но даже беглое изучение знаменитых *meules* Клода Моне, часто переводимых как «стога сена», показывает существенные различия между *meules de foin* и *meules de grain*. Последние — это стога зерновых, сделанные из снопов, часто покрытых соломой для защиты от осенних дождей. Нидерландское слово *korenschelven* в названии картин Ван Гога вообще означало кукурузную солому. Как правило, стога зерновых продолжали стоять на полях в течение поздней осени или даже зимних месяцев, пока не завершился их полный обмолот (отделение зерна от соломы). Сено обычно заканчивалось к весне, когда скот выгоняли на пастбища. Мотив стогов-снопов часто включен в другие сюжеты, такие, например, как сбор урожая, покос или отдых на лугу. Символизм сена, вернее соломы, в яслях остался на картинах старых мастеров, и даже брейгелевский «Сенокос» (1565) как аллегорическое подведение итогов жизни во времена изобретения фотографии уже не представлялся актуальным. Всевозможные «пасторальные» приметы стали темой современной живописи, не исключаяющей, конечно, и софистику в произведениях «барбизонцев»¹, например, но свет, цвет, атмосферные эффекты стали главной проблематикой импрессионистов и постимпрессионистов.

¹ Особое направление в искусстве пейзажной живописи XIX века во Франции. Художники школы ратовали за правдивое изображение природы.



ФОТОГРАФИЯ/ СЕНО

Уильям Генри Фокс Тальбот (*William Henry Fox Talbot*) родился в Мелвее, Дорси (*Melway, Dorsey*), Англия, в 1800 году в состоятельной семье. Родовым поместьем его отца Вильяма Девенпорта Тальбота было историческое аббатство Лакок в графстве Уилтшир Юго-Восточной Англии. В своем знаменитом альбоме «Карандаш природы» Тальбот написал: «Аббатство основано графиней Элой Солсберийской, вдовой Уильяма Лонгспе, сына короля Англии Генриха II и Прекрасной Розамунды, в 1229 году от Рождества Христова, во время правления короля Генриха III. Графиня Солсбери стала первой настоятельницей монастыря и много лет управляла им благоразумно и благочестиво. Современный вид крытые аркады приобрели во времена Генриха VI. Они расположены с трех сторон четырехугольного двора и считаются самыми красивыми из крытых аркад, сохранившихся в частных резиденциях Англии»².

2 «Карандаш природы» (*Pencil of Nature*) — иллюстрированный альбом, издававшийся с июня 1844 по апрель 1846 года. Он состоял из 23 отпечатков и одного негатива, созданных Уильямом Генри Фоксом Тальботом, с пояснительными текстами автора. Издание демонстрировало возможности фотографии и разнообразие способов применения новой техники фотопечати — калотипии, запатентованной в 1841 году. Объектами съемки стали городские пейзажи, натюрморты, жанровые сцены, копии документов и гравюр.

Автор:	Уильям Генри Фокс Тальбот / William Henry Fox Talbot (1800–1877)
Название:	«Сток сена», лист X из сборника отпечатков «Карандаш природы» / Folio X, The Haystack from “Pencil of Nature”
Год создания:	1844
Техника:	Калотипия (отпечаток на соленой бумаге с бумажного негатива) / Calotype (salted paper print from paper negative)
Размер:	19 × 23 см
Собрание:	Национальный музей науки и медиа, Брэдфорд, / National Science and Media Museum, Bradford

Альбом публиковался частями, в каждой из которых было от трех до пяти отпечатков. Обложки были выполнены в технике хромолитографии в 1844 году лондонским издательством Longman, Brown, Green & Longmans. Сами отпечатки создавались в фотостудии Тальбота и Хеннемана The Reading Establishment в Рединге, недалеко от аббатства Лакок. Для первых выпусков было напечатано более 6000 калотипий. «Карандаш природы» свободно продавался в книжных магазинах. Из-за несовершенства технологии отпечатки начали выцветать, поэтому издание не имело коммерческого успеха. И хотя Тальбот планировал опубликовать 50 фотографий в 10–12 выпусках, было выпущено только 6 частей, содержащих 24 снимка.

Двадцатидвухлетняя война, которую вела Британия с Францией в 1793–1815 годах, принесла английским лендлордам огромные барыши, способствуя росту цен на сельскохозяйственные продукты. К числу разбогатевших в те годы помещиков принадлежали и Тальботы. Им нетрудно было дать сыну блестящее по тем временам образование в Харроу (Harrow) и Кембриджском университете. Юноша интересовался и глубоко разбирался в самых разных предметах: ботанике, искусстве, библейской истории, астрономии и древних языках. Тальбот был хорошим математиком, занимался исследованием света и оптики и изобрел поляризационный микроскоп. Аристократ, член парламента, а также активный участник многочисленных научных обществ.

Годы становления Тальбота прошли под влиянием господствующего романтизма. Он часто посещал оперные спектакли и концерты и с жадностью читал произведения Гёте и Байрона, назвав двух своих дочерей в честь персонажей произведений Вальтера Скотта. Интерес к природе проявился в его страсти к цветам, а любовь к древностям и путешествиям подпитывалась не только историческими романами и его собственным поместьем «с историей», но и тем, например, что его современники Янг и Шампольон расшифровали иероглифы, а Роулинсон и Хинкс — ассирийскую клинопись. Начиная с книги греческих стихов, которые он переводил в молодости, его исследования включают и другие языки и по крайней мере шестьдесят две статьи в научных журналах.

Интерес Тальбота к рисованию и полное отсутствие таланта, как он полагал, привели его к экспериментам с камерой-обскурой. В 1835 году он успешно сфотографировал окно своего дома в Лакоке, назвав это «первым зарегистрированным случаем, когда дом рисует свой собственный портрет»³. Он не обнаружил метод до объявления французским правительством 6 января 1839 года об изобретении дагеротипа. Только в 1841 году Тальбот подал заявку на патент своего «калотипического процесса», став создателем негативно-позитивной фотографии.

3 Подробнее: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/letters.html>.

В начале 1840-х дополнительный этап изготовления негатива казался невыгодным по сравнению с прямым процессом Дагера, однако его особая ценность как источника множества отпечатков в конечном итоге восторжествовала. Финансовая поддержка Тальбота позволила его бывшему камердинеру, а впоследствии помощнику Николаасу Хеннеману (*Nicolaas Henneman*) основать коммерческое фотоателье и типографию в Рединге, местечке, расположенном недалеко от поместья. Открытое в конце 1843 года заведение Хеннемана было ориентировано на массовое производство оригинальных фотопринтов, которые могли бы конкурировать с гравюрами и литографиями. В июне 1844 года Тальбот начал продавать свою серию альбомов «Карандаш природы», а в 1845 году выпустил по подписке «Солнечные картинки Шотландии» (*Sun Pictures in Scotland*). Издание иллюстрировано двадцатью тремя оригинальными фотографиями и посвящено его любимому писателю Вальтеру Скотту. В 1852 году ученый запатентовал еще одно новшество — фотографическую гравюру (*photographic engraving process*). Процесс предполагал получение фотоформы для печати, позволяющей далее тиражировать изображения уже обычными методами.

На момент смерти Тальбот работал над приложением к английскому переводу французского издания «История и справочник фотографии».

Он умер в 1877 году в аббатстве Лакок.

ИСТОРИЯ

1839 год вошел в историю мировой науки и культуры как дата изобретения фотографии. В этом году была наконец осуществлена идея фиксации изображений, получаемых при помощи света. Отсюда одно из ранних названий фотографии — *светопись*.

Практическая разработка первого стабильного способа закрепления теневого рисунка, сделанного посредством камеры, принадлежит французу Луи Жаку Мандэ Дагеру. В течение нескольких лет, примерно с 1829 по 1833 годы, он работал над осуществлением этого проекта совместно со своим соотечественником Жозефом Нисефором Ньепсом. В том же году, вскоре после публикации Дагера, англичанин Уильям Генри Фокс Тальбот заявил об ином способе получения фотографических отпечатков, названным впоследствии позитивно-негативным процессом. С этими тремя именами в первую очередь связано одно из величайших изобретений XIX века.

Ранняя фотография представлялась делом ученых или алхимиков. Конечно, и Дагера, и Тальбота можно назвать фотографами-любителями, хотя один из них по натуре скорее авантюрист и талантливый бизнесмен, тогда как второй — поистине аристократ с блестящим образованием и способностями. В первое десятилетие, последовавшее после объявления о дагеротипе и калотипе, многие, кто занялся фотографией, действи-

4 Калотипия (тальботипия), калотип (греч. *kalos* — красивый и *typos* — отпечаток) — процесс создания бумажных негативов, открытый Уильямом Генри Фоксом Тальботом в 1840 году.

ТЕХНОЛОГИЯ

Для создания негатива использовалась тонкая бумага, поверхность которой была пропитана светочувствительным составом (нитрат серебра, йодид калия). После экспонирования «скрытое» (невидимое) изображение нужно было проявить с помощью нитрата серебра. Процесс завершался закреплением изображения на бумаге в растворе бромистого калия. С 1843 года Тальбот начал применять для закрепления изображения гипосульфит. Термин «калотипия»⁴ используется для обозначения как самих бумажных негативов (калотипных негативов), так и отпечатков, сделанных контактным способом. Их еще называют «солеными».

тельно были любителями-изобретателями. Тогда фотография требовала некоторого базового понимания химии, терпения и точности и была намного ближе к эксперименту, нежели к технологии: результат не гарантировался. Ранние фотографы, в основном джентльмены, имели образование, время и деньги, чтобы заняться ею. Порой это были профессионалы и даже выдающиеся люди из других областей: ученые, врачи, юристы, священнослужители, издатели, а также художники. Любительские занятия науками всех видов составляли часть культуры состоятельных и образованных представителей того времени; люди со средствами стремились освоить многие области знаний, занимались искусством, коллекционированием и исследованиями, внося в них свой вклад, порой немалый. Таким образом фотография хорошо вписалась в эту устоявшуюся традицию, а те, кто обратился к ней, видели себя отчасти учеными, отчасти художниками.

Практическая сторона вопроса представлялась немаловажным аспектом для изобретателей. Фотография в числе прочих ее достоинств могла фиксировать время. Живописное искусство его интерпретировало. Тальбот думал, что вскоре фотография сможет занять место живописи, так как ее традиционные формы — натюрморт, портрет, бытовые сценки и пейзаж — стали жанрами фотографии. Подход Тальбота к работе никогда не был просто произвольным или буквальным, он всегда был связан с эстетическими категориями, весь его огромный архив, оставшийся в Лакоке, тому подтверждение. Обнаружение метафор и символизм ряда работ предполагает, что многие из отпечатков более поэтичны, чем простая визуализация вещей. Не стоит подходить к снимкам Тальбота с одним набором ценностей, основываясь только на практицизме, связанном, например, с репродукционными возможностями фотографии, о чем сам он неоднократно упоминал: «С помощью фотографии можно делать репродукции с гравюр всех видов, и такое ее использование дает возможность не только создать факсимиле, но и позволяет нам по своему усмотрению изменять масштаб <...>. Старый способ изменения размера чертежа с помощью пантографа или другого похожего приспособления очень трудоемкий, требует качественного инструмента и умелого использования. Фотографические копии становятся большего или меньшего размера просто за счет перемещения оригинала ближе или дальше от камеры»⁵.

Сцены из жизни в Лакоке составляют большую часть архива Тальбота. Снимки рабочих инструментов, деревьев, стога сена и такие будничные эпизоды, как заготовка дров, отражают почтительное отношение землевладельца к сельскому хозяйству, сложному и тяжелому труду. Изображения объектов на полках (вазочки, книги, скульптуры), аккуратно расставленных и старательно освещенных, являются другой частью, раскрывающей социальные и культурные традиции семьи, а все вместе они рас-

5 Аверьянова О. Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии. Каталог. ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. С. 88.

сказывают о нравах английского поместного дворянства середины XIX века. Фотографии библиотеки, коллекций, личных вещей и бытовых сцен станут для историков материальными доказательствами социальных примет класса имущих и навсегда останутся памятными сослагательными семейного альбома.

«Сток сена» — одна из наиболее известных работ Тальбота. Как лист № X она входит в знаменитый альбом фотографа «Карандаш природы», преследующий цель продемонстрировать, что калотипический процесс может отразить реальность во всех подробностях, передаваемых довольно скрупулезно. Изображения сопровождаются авторскими комментариями относительно «полезности новой технологии». Рядом с отпечатком стога читаем: «Одним из преимуществ фотографического искусства будет возможность запечатлеть множество мельчайших деталей, которые добавят правдивости и реалистичности изображениям. Ни один художник больше не будет утруждаться точным копированием натуры. Довольствуясь созданием общего впечатления, он, вероятно, сочтет копирование светотени занятием, недостойным своего гения. В действительности он и не сможет этого сделать, не почувствовав несоизмеримость затрат времени и сил, которые можно использовать лучшим образом. Тем не менее полезно иметь в своем распоряжении средство, без особых сложностей способное отобразить такие детали, потому что они часто придают разнообразие изображаемым сценам»⁶.

6 Там же, с. 90.

Будучи примером фотографического правдоподобия, о котором так печется Тальбот, изображение стога с его соломенной верхушкой, расходящимися в стороны подпорами и направленными внутрь откосами, заботливо оберегающими сено от дождя, кажется памятником самому стогу. Безупречному, величественному, олицетворяющему довольство и благосостояние. Хозяин стога — умелый и требовательный землевладелец. Безусловно, им даже можно любоваться. Это близко и понятно любому, кто связан с превратностями сельского хозяйства. В этом контексте обретает значение еще один компонент, перекликающийся с социальным статусом Тальбота. Представитель дворянского сословия и землевладелец амбициозен, что вызывает чувство уважения. Стог кажется источником эстетического наслаждения и ободряющим напоминанием о ценностях предков.

ДЕТАЛИ

«Сток сена» — это не только результат хорошего урожая и упорного труда, но и устоявшийся в искусстве мотив. Может быть Тальбот недвусмысленно намекает на босховский «Воз сена», правда, растерявший своих героев вместе с их пороками. Высокая лестница, прислоненная к нему, не мешает, а скорее способствует выразительности композиции и кажется даже чем-то вроде большой линейки, служащей для измерения величины достояния. Или это религиозная метафора, таинствен-

ная лестница от земли до неба из сна ветхозаветного патриарха Иакова?

Погожий солнечный день, в который производилась съемка, был необходим для экспонирования в естественных условиях. В отличие от картин импрессионистов, для которых сюжет чаще вторичен, фотограф остается бытописателем, хотя и не лишенным творческих и интеллектуальных амбиций. Фактически лестница играет главную роль в мизансцене «лестница и ее тень». В фотографии свет и тени всегда являются основными «действующими лицами» любого сюжета. Именно они придают относительную динамику и изменчивость не только содержанию, но и композиции. Так «портрет стога» обрывает собственную сценографию, наподобие кабинетного портрета, где вещи, окружающие человека, наперебой рассказывают о нем самом. Зритель может представить себе, как работник аккуратно берет один из брикетов, из которых сложен стог, и как он для этого поднимается по лестнице. Эти действия будто вне времени, в контексте сезонных и суточных ритмов английской сельской жизни, в мимолетных условиях света и погоды, среди сакральных деревенских ритуалов, которые так понятны современникам. Лестница, как известно, соединяет землю и небо, как фотография для Тальбота — прагматику и идеализм.



ЖИВОПИСЬ/ СВЕТ

Оскар-Клод Моне (*Oscar-Claude Monet*) родился в Париже 14 ноября 1840 года. Его детство прошло в городе Гавр (Нормандия), куда семья переехала, когда мальчику было пять лет. Моне любил рисовать и со временем развил свою страсть, начав с карикатуры, а затем, вдохновленный отцом, обратился к живописи, которую постигал в Париже в 1859 году в *Swiss Academy*. Военная служба в Алжире в 1861 году прервала его обучение. Вынужденный вернуться в Париж после перенесенной болезни, в 1862 году Моне познакомился там со швейцарским художником Шарлем Глейром (*Charles Gleyre*), а также с Альфредом Сислеем, Огюстом Ренуаром и Фредериком Базилем (*Jean Frédéric Bazille*), которые стали его близкими друзьями.

Во второй половине 1860-х годов Моне писал полотна, напоминающие работы Эдуарда Мане. Развивая свой собственный стиль, он столкнулся с финансовыми трудностями. Несмотря на успех работы «Женщина в зеленом платье» (*La Femme en robe*

Автор:	Клод Моне / Oscar-Claude Monet (1840–1926)
Название:	Стор (Закат) / Grainstack (Sunset)
Год создания:	1891
Техника:	Холст, масло / Oil on canvas
Размер:	73,3 × 92,7 см
Собрание:	Музей искусств, Бостон / Museum of Fine Arts, Boston

verte), увековечившей Камиллу Донсье (*Camille Doncieux*), на которой художник женился в 1870 году, ни одна художественная галерея не выставила его картины. Когда разразилась франко-прусская война, Моне отправился в Лондон, где повстречал торговца произведениями искусства Поля Дюран-Рюэля (*Paul Durand-Ruel*), первого покупателя его работ.

Малая часть будущей группы — Моне, Мане и Ренуар — встрети-
лась в 1872 году в Аржантёе. Здесь была вставлена работа «Впе-
чатление. Восходящее солнце» (*Impression, soleil levant*), которая
позже дала название направлению — импрессионизм. Картина
демонстрировалась и на первой выставке импрессионистов
в 1874 году, которая по счастливому стечению обстоятельств
прошла в ателье великого французского фотографа-портрети-
ста Надара. Этот год действительно стал вершиной движения
и определил Моне как одного из его создателей. Несмотря
на критику, до 1882 года импрессионисты подготовили шесть
выставок. Постоянные покупки Дюран-Рюэля позволили ху-
дожнику жить достойно и без участия в официальных ярмарках
искусства.

В 1883 году Моне со своей любимой женщиной Алисой Ошеде (*Alice Hoschedé*), ее детьми и своим сыном, который ни-
когда не знал матери, поскольку она умерла во время родов
в 1879 году, переехал в Живерни. Коммуна стала настоящим
убежищем для Моне. Несмотря на многочисленные поезд-
ки по Франции «в поисках впечатлений» в 1890 году худож-
ник купил здесь дом, сад которого вдохновил его на создание
картин, широко известных сегодня, таких как «Белая водяная
лилия» (*Les Nymphéas*).

Моне умер в Живерни в 1926 году в окружении большой
семьи.

ИСТОРИЯ

Самым прославленным гимном стогу в живописи XIX века
стала знаменитая серия Моне. 4 мая 1891 года в парижской гале-
рее Дюран-Рюэля открылась выставка из двадцати двух послед-
них работ художника. В одной небольшой комнате было разве-
шано пятнадцать полотен на одну и ту же тему. Серия стогов
(1890–1891), как они назывались в каталоге, стала переломным
моментом не только в карьере самого Моне, но и в истории фран-
цузской живописи. Ему пятьдесят один год, он явно «главный»
столичный художник и уже пережил двух своих великих совре-

менников: Винсент Ван Гог покончил с собой прошлым летом, Жорж Сёра умер в марте, работая над своим последним шедевром — «Цирком». Двух других крупных мастеров молодого поколения не было в Париже: Поль Гоген бежал из Франции на Таити и не появлялся в мировой художественной столице до 1893 года, а Поль Сезанн жил в Провансе, что было равносильно изгнанию из эстетического истеблишмента. Остальные художники — мо- ложе и, за исключением Анри де Тулуз-Лотрека, продолжали ра- ботать под влиянием в той или иной степени одного из этой ве- ликовой четверки, хотя импрессионизм определенно уже утратил свою авангардную жизнеспособность. Сам Клод Моне фактиче- ски отошел от него, когда отказался участвовать в последней вы- ставке группы, состоявшейся весной 1886 года.

Серия «стогов» оказалась очень успешной и с точки зрения общественного мнения, и доходов, которые намного превосшли даже самые смелые ожидания художника и Поля Дюран-Рюэля. Критики во главе с Гюставом Жеффруа (*Gustave Geffroy*), автором лирического эссе, написанного к каталогу, аплодировали почти единодушно. Даже Писсарро, раздраженный тем, что считал его импрессионизм продажным искусством, отождествляемым с буржуазными ценностями, которым стал служить коллега, называл «Стога» работой очень великого художника.

Еще более необычной была их популярность у покупате- лей. К концу лета многие картины серии оказались проданы, и Моне сделал несколько других для своего дилера. В исто- рии современного искусства трудно назвать «революционны- ми» другие вещи, которые так единодушно воспринимались бы критиками и коллекционерами, как «Стога сена». Инте- ресен принцип серийности, практически тиражности, очень близкий к фотографическому, к которому приблизился Моне. Уже Писсарро невольно почувствовал это, когда впервые оце- нил серию как массовое производство станковых картин, сде- ланных для потребления, хотя и признал их силу⁷.

ДЕТАЛИ

Традиционные мотивы в сериях включали определяющий объект среди множества других, с помощью которых художник мог исследовать взаимодействие света, цвета и формы в тече- ние дня и в различных погодных условиях⁸. Утро, полдень, закат и вечер не были чем-то придуманным Моне: четыре времени суток предлагались в качестве подходящих световых моделей для художников практически в каждом французском трактате о пейзажной живописи, выпущенном в XIX веке.

День, когда писалась картина из Бостонского художествен- ного музея, был погожим. Художник выбрал здесь закат, когда солнце стоит невысоко и нет контрастных теней. Заходящее солнце практически растворяет стог Моне в красочном жел- то-красном месиве. Он с увлечением разыгрывает на холсте драму между интенсивным оранжевым цветом стога и спек-

7 Pissarro C. Camille
Pissarro: Lettres a son fils
Lucien, ed. John Rewald
and Lucien Pissarro. Paris,
1980. P. 237.

8 «Вокзал Сен-Лазар»
(1877) — 12 версий,
«Руанский собор»
(1892–1895) — 35
картин, «Кувшинки»
(1895–1926) — прибли-
зительно 250 работ.

трально фиолетовым неба, тогда как, например, в полуденной версии пред зрителем скорее мелодрама желтого неба и поля.

Можно предположить, что те немногие зрители, столкнувшиеся сразу со всеми изображениями стогов, любовались блистательными качествами живописи, буквально чувствуя трепет игры света и цвета в знакомом сюжете. Должно быть, мало кто реально видел стога. Маловероятно, что Моне в равной степени с публикой интересовался значением конкретной темы, традиционно символизирующей плодородие, материальные богатства и процветание.

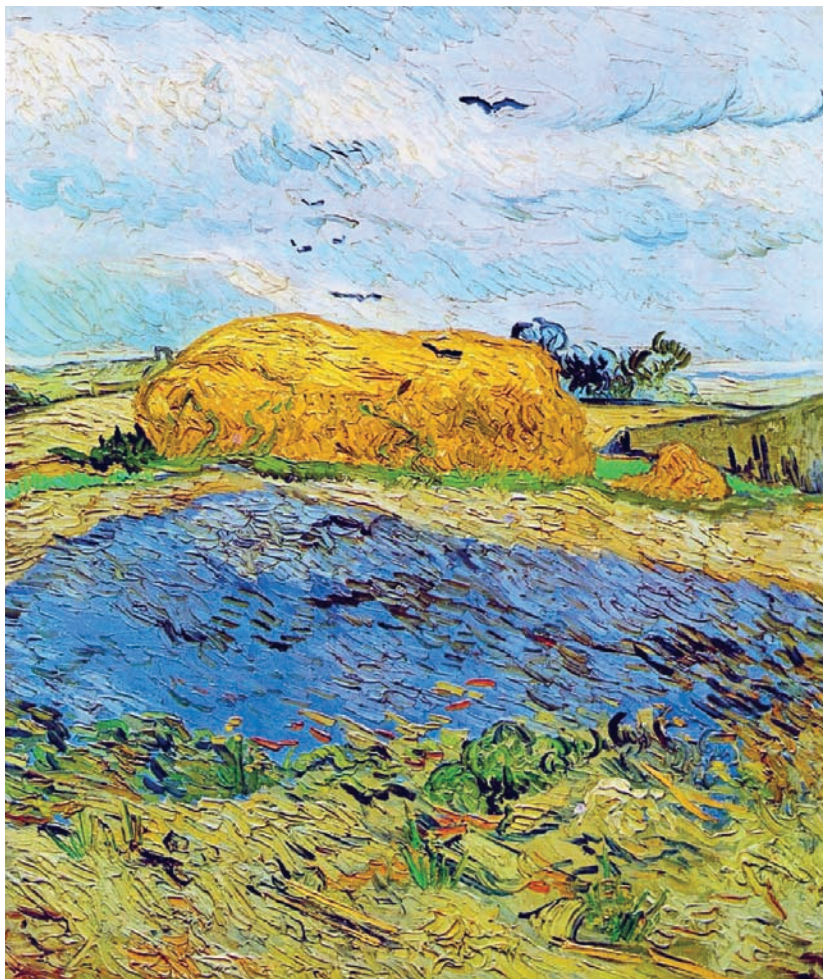
Другое дело — фотография. Сталкиваясь с черно-белым фотографическим отпечатком, зритель становится исследователем, и в первую очередь его увлекают конкретные детали снимка. Картины Моне созерцали, отпечатки — разглядывали. Станковая картина предполагает экспонирование на стене и отстраненное восприятие, в буквальном смысле слова — на расстоянии, в то время как работа Тальбота была помещена в альбоме, листы которого перелистывались неспешно, недалеко от глаз, изображения рассматривались с тщанием и любопытством, иногда даже с лупой. И если Моне, как выразился Жеффруа, видел «поэзию Вселенной в ограниченном пространстве поля»⁹, то Тальбот, кажется, привнес эту универсальную поэзию во вполне материальный мир.

9 Paris, Galerie Durand-Ruel, Exposition d'oeuvres recentes de Claude Monet, pref. by Gustave Geffroy, 1891. P. 3.



ЖИВОПИСЬ/ЦВЕТ

Родившийся в 1853 году в семье среднего достатка в Грот-Зюндерт (Groot-Zundert) в Нидерландах, Винсент Ван Гог (Vincent Willem van Gogh) стал художником только в возрасте двадцати семи лет. В шестнадцать он начал работать в *Goupil & Cie*, фирме арт-дилеров в Гааге, а затем в офисах компании в Брюсселе, Лондоне и Париже. Потрясенный тем, что искусство рассматривается как товар, и становясь все более религиозным, он отправляется в Англию, чтобы преподавать в школе и проповедовать Евангелие. Ему двадцать три года. Через год будущий живописец возвращается в Нидерланды, работает в книжном магазине, прежде чем выбрать путь проповедника в горнодобывающей общине в Бельгии. В стремлении стать художником, Ван Гог копирует работы известных мастеров, особенно Жана-Франсуа Милле (Jean-François Millet). Поначалу его увлекает тема крестьянской повседневности. Он читает романы современников — Бальзака, Гюго, Золя и Диккенса, которые укрепляют его социальные убеждения и интерес к жизни рабочего класса, его нелегкому труду. Ван Гог обращается и к пейзажной живописи, ища вдох-



Автор: Винсент Ван Гог / Vincent van Gogh (1853–1890)
Название: Стог под облачным небом / Korenschelf onder wolkenlucht
Год создания: 1889
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размеры: 63,3 × 53 см
Собрание: Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло / Kröller-Müller Museum, Otterlo



Название: Стога в Провансе / Korenschelfen in de Provence
Год создания: 1888
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размеры: 73,5 × 93 см
Собрание: Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло / Kröller-Müller Museum, Otterlo

новения в природе почти в религиозном значении. В 1886 году в Париже художник открывает для себя японские гравюры, импрессионизм, живопись Тулуз-Лотрека, Писсарро, Сёра, Синьяка, Гогена и Бернара.

Убежденный, что цвет — ключ к пониманию живописи, Ван Гог отправляется в Прованс в поисках южного света, под которым цвета становятся особенно яркими. Мечтая создать творческое сообщество со своими единомышленниками, в феврале 1888 года он поселяется в Арле. Личный жизненный опыт и неукротимое желание найти себя сделали его абсолютно самобытным художником. Он восхищался «высокой поэзией» живописи Гогена, с которым встретился здесь, в то время как Гоген восхищался страстным подходом Ван Гога к цвету. В Арле Ван Гог развивает свои идеи, стиль, особую технику и пишет все больше пейзажей, натюрмортов, портретов местных жителей.

К концу декабря проявляются первые признаки болезни. Измученный, он несколько раз попадает в больницу и в конце концов отправляется в приют в Сен-Реми-де-Прованс, где проводит почти целый год. В Провансе Ван Гог создал более трехсот картин и около двухсот рисунков. В мае 1890 года он переезжает в Овер-сюр-Уаз (*Auvers-sur-Oise*), здесь за его здоровьем следит доктор Поль Гаше (*Paul Gachet*). В течение нескольких месяцев Винсент создал последние семьдесят полотен. В июле 1890 года он покончил с собой возрасте тридцати семи лет.

В течение почти всей своей жизни художник вел переписку с братом Тео, единственным человеком, его понимающим и поддерживающим. После его смерти «Письма» были опубликованы в 1914 году.

ИСТОРИЯ

В своих работах Винсент Ван Гог не обошел тему стогов: «Стога в Провансе» (1888) и «Стога под облачным небом» (1890), а еще копны пшеницы и множество картин с изображением полей и урожая. Устойчивый мотив сельского пейзажа помогал исследовать взаимодействие света и цвета. Конечно, снопы зерна и копны сена давали художнику почву для философствования о миропорядке, но его привлекла неудержимость света Южной Франции, он видел здесь природу под сияющим небом. «Я считаю, что в конечном счете будущее нового искусства — на юге»¹⁰.

20 февраля 1888 года он прибыл поездом в Арль. Откликаясь на блеск и теплоту Прованса, Ван Гог погрузился в один из самых продуктивных периодов своей жизни, писал пейзажи, цветущие деревья, стога — практически все, что видел вокруг себя. Он начинал использовать сильный, чистый цвет, выражаясь более экспрессивно. Это был, пожалуй, наиболее благополучный период его жизни, который длился пятнадцать месяцев. Живописец собирал и классифицировал свои собственные наблюдения, обращаясь порой к очень заурядным темам, что не уменьшает их жизненной энергии и своеобразной ре-

¹⁰ Письмо от 6 июня 1888 г. Ван Гог. Письма. М.-Л., Искусство, 1966. С. 361

презентации, где властвует солнце, свет и цвет. Вода Ван Гога здесь почти всегда красивого изумрудного или насыщенного синего цвета, а закаты бледно-оранжевые, из-за чего поля кажутся голубыми. Солнце — великолепного кадмия или стронция. «Солнце в этих краях — это что-то другое, как если в течение определенного периода времени кто-то пьет вино, которое — по крайней мере частично — отжимается из настоящего винограда..

По сути, цвет здесь изысканный. Когда листья свежие, они насыщенного зеленого цвета, подобного которому мы редко видим на севере. Когда он становится выжженным и пыльным, он не теряет своей красоты, потому что тогда пейзаж приобретает золотые тона различных оттенков зеленого золота, желтого золота, розового золота и точно так же бронзы, меди, короче говоря, начиная от лимонно-желтого до тусклого темно-желтого цвета, например как куча обмолоченной кукурузы. И это в сочетании с голубизной — от самой глубокой королевской синевы воды до синевы незабудок, кобальта, особенно прозрачного, яркого сине-зелено-голубого и фиолетово-синего. Конечно, загорелое лицо производит впечатление оранжевого. Кроме того, из-за множества желтых оттенков быстро акцентируется фиолетовый: плетень из тростника, серая соломенная крыша или перекопанное поле производят гораздо более фиолетовое впечатление, чем дома»¹¹. Такие описания позволяют понять, что Ван Гог прежде всего видел цвет и, может быть, только потом — форму, которой этот цвет завладел не без помощи солнца.

Обычно считается, что картины Ван Гога с полями, снопами, стогами, сеятелями, жатвами символизируют его особую связь с природой, которая становится для горожанина чем-то несомненно более ценным, а еще его уважение к труженикам, их духовным убеждениям и цикличным ритуалам. **Общепринято, что пшеничные поля и собранный урожай на его картинах олицетворяют круговорот жизни, философские искания, совершенство божественного творения.** Но, безусловно, это сложнее и не столь однозначно, ведь сам художник говорил, что Бог, создавший все вокруг, скорее всего, сделал лишь несовершенный эскиз...

ДЕТАЛИ

Картина «Стога в Провансе», изображающая ферму с двумя огромными стогами на переднем плане, датируется июнем 1888 года. Если ранние работы Ван Гога были написаны в мрачной, тягостной стилистике его раннего шедевра «Едоки картофеля» (1885), то теперь, на юге, он начал экспериментировать с красочной кистью, мазками-гусеницами, наполняя картины теплым живым светом. Дома в левом углу и фигура женщины кажутся малозначимыми, их роль — второго плана.

«Стог под облачным небом», другая картина на эту же тему, где кроме стога уже не осталось ничего другого, написана в об-

¹¹ Там же.

лачную погоду. Конечно, это не серия Моне с ее «атмосферными экзерсисами». Ван Гог увлечен чистым цветом. В одном случае на холсте предстает зрелище интенсивного желтого и его многочисленных оттенков, заявленных стогами, травой и камнями переднего плана, домами на заднем и выцветшим на солнце небом. В «хмурой» версии разыгрывается своя мизансцена: серый «перистый» свод, аморфное пятно синей воды и стог, напоминающий хлеб, даже небольшая копна справа кажется отрезанным ломтем. Вряд ли Ван Гог думал о природе формы, это была задача Сезанна. Для него (можно заменить на «Ван Гога») осмысление увиденного — это прежде всего «утомительное умственное напряжение, попытки гармонизировать шесть основных цветов: красный, синий, желтый, оранжевый, фиолетовый, зеленый»¹². Мягкая бесформенность живописи никак не сходится с «архитектоникой» фотографии. Оба стога с первой картины выглядят «небрежно» по сравнению с чересчур монументальным и даже похожим на крепкое строение стогом Тальбота.

Художник работал живо. «Что до моих пейзажей, то мне все больше кажется, что самые лучшие из них — те, которые я писал особенно быстро. Возьми, например, тот набросок, о котором я тебе писал, — жатву и стога. Мне, правда, пришлось еще раз пройти по нему, чтобы выправить фактуру и гармонизировать мазки, однако сама работа была в основном сделана за один долгий сеанс, и возвратясь к ней, я постарался внести в нее как можно меньше изменений»¹³.

Уже первые зрители, рассматривая изображения стогов, любовались блистательными качествами живописи, буквально осязая трепет цветных мазков Моне, их сложное движение по холсту Ван Гога. Картины импрессионистов и постимпрессионистов поражают прежде всего своей неумной цветностью, где стог — предлог продемонстрировать идеологию нового стиля. Другое дело — фотография. Сталкиваясь с фотографическим отпечатком, человек оценивает «реальность», невольно сравнивая с ранее виденным. Фотография неожиданно преподносит человеку его собственным мир как маленький и оттого драгоценный фрагмент, который, будучи привычным, оставался доселе незаметным, неважным. Отдельный — он куда более значителен, а становясь историей — обрывает подробности.

12 Там же. С. 369.

13 Там же. С. 368.

07. ДРУГИЕ

Этнографическая наука связана с интересом к соседним и отдаленным народам, но как самостоятельное направление она сложилась к середине XIX века, когда появились первые этнологические (этнографические) общества: в Париже (1839), Нью-Йорке (1842) и Лондоне (1843). Примерно тогда же родились психоанализ и суфражизм. XX столетие будет отрицать миф о естественной сексуальности, связанный с "природным" началом, обнаруженным веком XIX -м вне пределов так называемой цивилизации. Для начала, вооружившись в том числе и фотоаппаратом, необходимо было разобраться с многообразием мира людей.

С самого начала связывалась с эмпирикой и опытом овладения информацией. Вместе с тем обладание самой фотографией считалось порой эквивалентом обладания объектом, запечатленным на ней, и неудивительно, что многие приписывали камере мистические свойства. Фотография почти сразу обратила свой интерес к «новым» народам, на чьей территории Европа и Соединенные Штаты строили свои империи. «Дикари» очень долго боялись фотографов. Уже в 1840-х годах этнографические экспедиции и просвещенные любители путешествий начали запечатлеть то, что считалось экзотическим, диковинным, чтобы привезти собранные материалы для научного изучения в столицы европейской цивилизации, где антропология едва зародилась, а общественный интерес к «казусам природы» был обозначен народными зрелищами, такими как ярмарочные представления карликов и уродцев, собрания кунсткамер. Фотография по своей де-контекстуализирующей природе способствует восприятию конкретных и индивидуализированных предметов как типичных, что сыграло значительную роль в антропологии¹. Вместе с такими этносувенирами, как маски и обрядовые скульптуры, попадающими в Европу из колоний, теряющими здесь свое ритуальное значение, фотографии «дикарей» стали тем визуальным артефактом, который помог вывести формальные поиски искусства начиная с постимпрессионизма, в новое измерение. Не только изображения, сделанные с этнографическими намерениями, но и любопытные диковинки, эротические открытки и любительские снимки путешественников стали частью естественной истории, фольклора, современной европейской художественной модели, основанием которой стали «другие».

1 Edwards E. (Ed.)
Anthropology and
Photography, 1860–1920.
New Haven, London, Yale
University Press, 1992.



ФОТОГРАФИЯ/ НАРОДОВЕДЕНИЕ

О фотографе известно мало. Э. Тиссон (*E. Thiesson*) родился во Франции, активно работал в Португалии, Южной Америке и Африке. Как свидетельствуют архивные записи от 2 сентября 1844 года, президент Французской академии наук Этьен Рено Огюстен Серр (*Étienne-Renaud-Augustin Serres*) представил собранию дагеротипы Тиссона, изображающие двух коренных жителей из Северо-Восточной Бразилии. По всей видимости, фотограф был хорошо знаком с Луи Дагером. Он оставил нам один из образов великого изобретателя, который сегодня хранится в Музее Карнавале в Париже².

Автор: Э. Тиссон / E. Thiesson
Название: Женщина из Софалы / Native Woman of Sofala
Год создания: 1845
Техника: Дагеротип / Daguerreotype
Размеры: Изображение: 15,3 × 12,9 см;
пластина: 20,3 × 16,5 × 0,6 см
Собрание: Музей Джорджа Истмана, Рочестер, Нью-Йорк /
The George Eastman Museum. Rochester, New York

ИСТОРИЯ

2 Дагеротип был сделан в 1844 г. Как и на большинстве работ, Тиссон выгравировал свою подпись и дату прямо на пластине портрета. Обстоятельства съемки неизвестны. Дагер принял позу, совершенно иную, которую он занимает на других известных фотографиях: прямой взгляд, одна рука скользит по жилету, другая лежит на ноге; ордена Легиона чести почти не видно. Положение портретируемого на снимках Сабатье-Блока (*Sabatier-Bloc*) или Чарльза Мида (*Charles Meade*) более каноничны. Отстраненный взгляд изобретателя, устремлен куда-то вдаль, в соответствии с закрепившимися в портретной фотографии правилами. Тиссон был признан коллегами-современниками выдающимся фотографом.

Прошло совсем немного времени с рождения фотографии, как с ее помощью стали удовлетворять разнообразные потребности общества в собственной визуализации. Этнография и фотография были детьми не только одного века, но и одного десятилетия. Оба феномена попали в поле зрения ученых около 1840 года, и обе были продуктом научной одержимости этого времени. Этнографическая съемка стала инструментом колониальной политики и имперских амбиций, национальной идентификации и государственного строительства. Все части света оказались предметом интереса фотографов, любителей и профессионалов, камера попала в руки туристов и ученых.

Смелые первопроходцы уже в XV веке начали открывать новые земли. Теперь можно было не только описывать, но и запечатлеть увиденное. Новые земли с высокими водопадами, огромными горами, реками или пустынями всегда интересовали путешественников, но ничто не могло вызвать большего любопытства, чем их обитатели: люди со странными привычками, особенной одеждой (или вообще без нее), необычной внешностью. Европейцев можно было встретить на всех континентах, — от темной, влажной или жаркой Африки до засушливой и сухой Центральной Азии, экзотического Дальнего Востока, высоких южноамериканских гор или даже североамериканских прерий. Многие художники и фотографы XIX века искали экзотическую образность за пределами «белой культуры». Современная цивилизация уничтожила «эдем», и только в отдаленных уголках земли еще можно было обнаружить его «осколки», туземцы, казалось, сохранили обычаи прародителей, их образ жизни олицетворял природную естественность.

Коммерческие интересы были не менее важными для фотографов-профессионалов. «Экзотическая съемка» стала пользоваться спросом, дагеротипы хорошо продавались, а позже и бумажные отпечатки небольшого формата, так называемые *carte-de-visite*, стереографические виды, открытки, создаваемые в том числе фотомеханическими способами и печатавшиеся большими тиражами. Любопытство к «заморскому» приносило значительные дивиденды. Сегодня особый интерес представляют первые дагеротипы, которые были сделаны в Африке. В коллекциях известных музеев и институтов существуют

отдельные примеры отпечатков, привезенных из Западной и Южной Африки начала 1840-х годов. Один из самых старых и хорошо сохранившихся был сделан на юге континента, недалеко от Сахары Э. Тиссоном.

Ранние дагерротипы, безусловно, были не только особыми сувенирами, но и визуальной записью или свидетельством нового опыта. Географические и антропологические исследования были отдельными видами деятельности, которые в совокупности играли значительную роль в европейской колониальной экспансии. Предметы, привезенные из странствий и экспедиций, являлись не только научными образцами, которые изучались в комфорте кабинета, они вообще были доказательством существования «других». Подобные «трофеи» подтверждали статус ученого-путешественника как «покорителя» других мест и других народов посредством приобретения знаний о них. Они узаконили его профессиональную репутацию, поскольку без «доказательств» нет ученого. Фотограф-натуралист в качестве поставщика научных свидетельств способствовали созданию модели, в которой дагерротипам был приписан научный статус, как впоследствии и фотографии в целом, в силу ее кажущейся безупречной подлинности. Это значение не было устойчивым; оно не возникло из тесной связи между фотографией и антропологической наукой или из конвенций, порожденных интересами, общими для обеих дисциплин. Авторитет ученых, сделавших первые снимки, и блестящее образование тех слоев общества, которые могли позволить себе путешествия и увлечение фотографией, стали основой ее информативной непогрешимости. Изображения содержали важные сведения не только для дисциплин, которым служили материалом исследований, но и для культуры в целом. Снимки имели множество значений для современников, последующие поколения находят в них источники понимания практик и взглядов, культурных контекстов XIX века.

Фотография может запечатлеть и сохранить внешний облик людей, окружающий их материальный мир во всей его полноте. Она может показать что-то новое, которое должно соотноситься со знакомым, иначе останется непонятым. Таким образом, смысл фотографии как научного свидетельства не находится в самом изображении — он зависит от опыта, знаний и убеждений, которые зритель привносит в акт созерцания. Один из специфических контекстов этнографической фотографии, особенно ранней, связан с демонстрацией власти «белых» с Запада над варварскими народами. Будучи почти «богоподобной технологией», основанной на могуществе света, фотография сама по себе считалась способной принести «свет цивилизации» в «темные» уголки мира. Фотограф осуществлял контроль над теми, кого фотографировал, и был одним из «белых» представителей высшего класса. Власть, необходимая для того, чтобы заставить людей позировать фотографу, была частью

3 Мокрый коллодионный процесс — первый метод получения негативов на стекле. Изобретен в Англии Фредериком Скоттом Арчером (Frederick Scott Archer) в 1848 году и представлен публике в 1851 году. Стеклопластина, покрытая тонкой пленкой коллодия (нитроцеллюлозы, растворенной в эфире), содержащего йодид калия, после нанесения на нее раствора серебра делалась светочувствительной. Пластины необходимо было немедленно экспонировать, так как эмульсия теряла свои свойства при высыхании (отсюда и название процесса). После экспонирования в фотокамере пластину сразу проявляли на свету с помощью раствора железного купороса. В результате негатив был готов для печати, как правило альбуминовой. В 1864 году Уильям Бланчард Болтон (William Blanchard Bolton) и Бенджамин Джонс Сайс (Benjamin Jones Sayce) предложили новую технологию производства сухой коллодионной фотоземли, позволявшей иметь запас готовых фотопластинок и фотографировать вне студии и лаборатории.

4 Физионотрас (от фр. *physiologie* — черты лица, *tracé* — след, черта, линия) — дофотографическая механическая технология, особый способ получения профильных портретных изображений с помощью прибора под названием пантограф. Способ был изобретен французским музыкантом Жиль-Луи Кретьеном в конце XVIII века. С помощью физионотраса с «автоматической» точностью, не требующей художественных навыков, на бумаге фиксировался силуэтный рисунок модели. Детали костюма или прически прорабатывались вручную, далее изготавливалась гравюра-акватинта.

более широкой концепции власти колониальной или правящей элиты. Глаз фотографа и глаз камеры были аналогичны глазу наблюдения, обеспечивающему контроль над населением.

Одна из первых рекомендаций по использованию фотографии для изучения «других» была дана в 1852 году в «Руководстве по этнологическим исследованиям» (*Manual of Ethnological Inquiry*), опубликованном Британской ассоциацией содействия развитию науки. Тогда использование фотографий еще не было широко распространенной практикой из-за технических несовершенств камеры и сложности самого процесса съемки. Тем не менее, фотоаппарат стал обязательной частью оборудования исследователей ближе к концу XIX века, а фотографировать стало намного проще с помощью сухих коллодионных пластин³ и портативных камер.

Хотя дагеротипы Тиссона и демонстрировал европейцу что-то необычное, изображение не существовало в репрезентативном вакууме. Визуально оно было связано с нормами студийных портретов. Здесь почти сразу установились свои каноны, и по этой причине этнографические дагеротипы в некотором роде имеют определенное сходство с типичными портретами, изображающими «белых». В сложившейся типологии профили встречались достаточно редко, преобладали портреты в три четверти или фронтальные, за исключением особой категории снимков — криминальной. Интересно, что профильные портреты существовали задолго до изобретения фотографии, речь идет о вырезанных из бумаги силуэтах и физионотрасах⁴.

Возможно, изображения, сделанные для исследований, в меньшей степени связаны с культурными стереотипами, чем изображения, сделанные коммерческими фотографами и любителями. Однако сходство этнографических фотографий со всего мира является доказательством формирования междunarодного стандарта и его происхождения из идеологии прогресса, господствующей в XIX веке. Специфика ранних съемок все еще жива. И сегодня во многих местах — от португальских рыбацких деревень до пестрых африканских рынков, люди, одетые в оригинальные наряды, в ожидании мелочи от туриста-фотографа, который даже не догадывается, что помогает сохранять традиции ранней этнографической фотографии.

ДЕТАЛИ

В 1845 году французский фотограф Э. Тиссон снял тридцатилетнюю жительницу Мозамбика, которая, в соответствии с исследованиями Артура Бенсюзана (Arthur David Bensusan), специалиста в области истории фотографии, основателя музея и библиотеки фотографии в Музее Африки в Ньютауне, Йоханнесбурге (Newtown, Johannesburg), «могла быть королевой Хай-Хай в провинции Завала, так как в те дни только важный сановник был достоин дагеротипа»⁵.

На снимке профильное изображение чернокожей женщины, сидящей на деревянном стуле на светлом фоне. У нее обнажена грудь, а нижняя часть тела задрапирована тканью. Дагеротип подписан и датирован: «E. Thiesson 1845». Еще одна сохранившаяся, не стершаяся надпись на лицевой стороне стекла гласит: «*Naturelle de Sofala, Monoto âgée de 30 ans. Quoique jeune encore celle femme a cheveux Presque entierement blancs*», что в переводе с французского означает: «Уроженка Софалы, Мономо [Тапа?] тридцати лет. Хотя эта женщина и молода, у нее почти полностью седые волосы». Возможно, это оригинальная заметка Тиссона. Интересна еще одна деталь. На обороте пластины наклеена вырезка из *La Mouche journal* от 7 ноября 1844 года, где указано, что монсеньор Араго только что объявил Академии, что Тиссон представил способ фотографических портретов, «которые не оставляют желать ничего лучшего». Дата «1844 год» (за год до создания дагеротипа из Софалы) может свидетельствовать о том, что Тиссон ранее сделал несколько ракурсных снимков коренных бразильцев народа ботокудо (*botocudo*). Эти изображения сейчас находятся в Музее человека в Париже (*Musée de L'Homme, Paris*). Таким образом, фотограф был одним из первых дагеротипистов, снятых в двух форматах — профиль и анфас — для фиксации этнических типов, что впоследствии стало нормой для этнографических и антропологических исследований.

Дагеротипы с индейцами ботокудо проливают свет на мозамбикский снимок. «В 1844 году двух туземцев ботокудо из Бразилии привез во Францию некий г-на Порте [*Porte*], который собирался оставить их в Париже на несколько месяцев. Мужчина и женщина, названные в печати Мануэль и Мария, вызвали определенный интерес у антропологов Музея естественной истории. Вернер, художник музея, делает их портрет акварелью, а Тиссон фотографирует их с помощью дагеротипа. Они также поддаются формовочной сессии в лаборатории антропологии»⁶. В свете этих более ранних примеров весьма вероятно, что существовало два изображения женщины из Софалы: одно в профиль, которое и сохранилось, а другое анфас — утерянное. Сравнение демонстрирует идентичность.

Особый интерес фотографа к экзотической природе, в том числе и человеческой, связан с собственными профессиональными задачами: снято не белое, а темное тело, что подразумевает новый опыт в работе со светом. Конечно, почти одновременно с исследовательским подходом интерес европейцев мужского пола к сексуальным характеристикам черных женщин начал обслуживаться и фотографами. Иконографические же совпадения в исследованиях мужского и женского тела позволяют сделать вывод, что интерес Тиссона оставался сугубо научным.

5 Bensusan A. D. Silver Shadows: History of Photography in Africa. Cape Town: Howard Timmins: 1966. P. 9.

6 Barthe C. La scène ethnographique, rideau de fond et accessoires // Exhibitions — L'invention du sauvage, catalogue de l'exposition au musée du quai Branly du 29 novembre 2011 au 3 juin 2012, Actes-Sud / MQB, 2012.



ЖИВОПИСЬ/ ЭКЗОТИКА ЭДЕМА

Не только гипертрофированные пропорции тела, смелые цвета и резкие контрасты французского художника Поля Гогена (*Paul Gauguin*) стали его визитной карточкой. Экзотическая образность Таити и полные аллегорий и метафор изображения женщин оказались поистине удивительным открытием постимпрессиониста. Он родился в Париже в 1848 году, создал свой собственный, уникальный стиль живописи, почти такой же неповторимый, как его жизнь. Гоген не имел формального художественного образования. Он следовал своему собственному видению, отказался от семьи, также как и от академических условностей.

Автор: Поль Гоген / Paul Gauguin (1848–1903)
Название: Таитянка / Tahitian Woman
Год создания: 1894
Техника: Бумага, уголь, пастель / Paper, charcoal, pastel
Размер: 54,9 × 49,5 см
Собрание: Бруклинский музей, Нью-Йорк / Brooklyn Museum, New York

Родители будущего художника решили переехать в Перу, откуда была родом его мать. Отец, журналист Кловис Гоген, умер во время поездки в Южную Америку. Детские впечатления о жизни в богатом поместье дяди в экзотической Лиме, несомненно, остались в памяти мальчика. Вернувшись во Францию, Поль записался в торговый флот, много путешествовал, впоследствии став биржевым маклером. В 1873 году он женился на датчанке, у пары родилось пятеро детей. Гоген начал рисовать в свободное время, но быстро стал относиться к своему увлечению серьезно. Одна из его работ была принята на Салон 1876 года, важную художественную площадку в Париже. Примерно в это же время он познакомился с художником Камилем Писсарро. Гогена пригласили на четвертую выставку импрессионистов в 1879 году, его картины висели рядом с работами Писсарро, Эдгара Дега, Клода Моне.

К 1883 году Поль Гоген бросил работу маклера, чтобы полностью посвятить себя искусству. Вскоре он расстался с женой и детьми и уехал в Бретань. Живописец был поистине одним из самых эксцентричных художников своего времени. Он называл себя дикарем и утверждал, что в нем течет кровь инков, любил алкоголь и кутежи, дружил с Винсентом Ван Гогом. Гоген создал свой собственный образ и миф о себе: одевался крайне необычно, писал хвалебные отзывы на свои произведения, обхаживал прессу и раздавал свои фотографии поклонникам.

В 1891 году Гоген решил найти антицивилизацию, свободную от предрассудков общества, полагая, что далекая загадочная Океания воплотит его мечты о личной и творческой свободе. Переехав на Таити, художник был разочарован, обнаружив, что французские колониальные власти «вестернизировали» большую часть острова, поэтому он решает поселиться среди коренных народов, подальше от европейцев, живущих в столице. Известный своей склонностью к юным красавицам, Гоген познакомился с тринадцатилетней таитянкой, которая служила моделью для его картин и родила художнику сына. В 1893 году он вернулся во Францию, чтобы показать некоторые из своих таитянских холстов в Париже. Реакция на его картины была неоднозначной, продались лишь немногие полотна. Критики и покупатели не оценили его примитивистский стиль.

Гоген вернулся во Французскую Полинезию, а в 1901 году переехал на более отдаленные Маркизские острова. К этому времени его здоровье сильно ухудшалось; он перенес несколько сердечных приступов и продолжал страдать от прогрессирующего сифилиса и депрессии. Весной 1903 года художник скончался в своем уединенном островном доме.

ИСТОРИЯ

Как правило, исследователи творчества Гогена выделяют две основные причины, по которым он покинул Европу: интерес к «примитивному» и секс⁷. Многие художники искали первобытную культуру, которая могла бы способствовать возрождению европейского искусства, «гибнущего» от цивилизации, которую Гоген, например, считал разновидностью болезни. Его также интересовали женщины загадочные, мягкие, «природные». Он ожидал оказаться в новом мире красок, запахов, вкусов, чувств. Остров Таити нравился европейцам климатом, красочной флорой и фауной, незамысловатой едой и культурой; он также славился привлекательностью и сексуальной доступностью женщин, хотя к тому времени, когда туда прибыл Гоген, полинезийские обычаи почти исчезли в результате миссионерского обращения островитян в католицизм.

Не обнаружив на островах Эдема, художник создал свой собственный воображаемый Таити, сосредоточенный в образности местных дев, на которых он, безусловно, проецировал свои собственные экзотические и чувственные фантазии, освобождаясь от фобий, как ему казалось, включая религиозные.

Незнакомая изобразительная модель в европейском искусстве начала XIX века обнаруживается уже в ориентализме, чей художественный стиль воплощал «условный Восток» и был связан с концепцией романтизма. Реалии искусства Ближнего и Дальнего Востока в меньшей степени интересовали художников, но модные мотивы стали приметой таких направлений, как *шинуазри*⁸ или *японизм*⁹. Особый интерес художников вызывала отличительная специфика восточной жизни — гаремы. Мнимая этнография часто была предлогом эротического мотива. Вспомним, например, одалисок Жана Энгра (*Jean-Auguste-Dominique Ingres*), картины Теодора Шассерио (*Theodore Chassériau*), Джона Фредерика Льюиса (*John Frederick Lewis*), Жана-Леона Жерома (*Jean-Leon Gerome*) и др. Африканская образность станет предметом исследования европейского искусства позже, в начале XX века, хотя уже с 1870-х годов тысячи скульптур и масок с Черного континента заполнили сувенирные лавки в Европе наряду с дагеротипами и появившимися вслед за тем «коллодионами» и «альбуминами», изображающими местные виды и население. Матисс, например, неоднократно путешествовал по Северной Африке. В 1906 году он побывал в Алжире, где хотя ничего и не написал, но увлекся мотива-

7 Даниельссон Б. Гоген в Полинезии. М.: Искусство, 1973; Sweetman D. Paul Gauguin. N.Y. Simon & Schuster, 1996.

8 Шинуазри (от фр. *chinoiserie* — китайщина) — стилизация, подражание произведениям искусства и архитектуры китайских мастеров.

9 Японизм (от фр. *japonisme*) — направление в европейском искусстве XIX в., сложившееся под влиянием японских традиционных ремесел и цветной ксилографии.

ми мусульманского Востока, о чем свидетельствуют не только узорчатые ткани, появившиеся в его картинах, но и графические мотивы арабесок.

ДЕТАЛИ

Пастель Гогена из Бруклинского музея представляет обобщенную форму женщины, чья брутальная выразительность усилена ярким цветовым решением. Модель изображена сидящей, полуобнаженной, ее взгляд направлен на зрителя. Несмотря на известность толкований, связанных с символическим аспектом приручения «дикого» и важность названий в творчестве Гогена, их значение часто далеко не очевидно, и, похоже, в подобном выборе есть некоторая степень типичной для художника прихотливой двусмысленности. Таитянская женщина — местная Мадонна. Гоген изображает ее в полунише, на заднем плане которой просматриваются очертания бога-идола — отца или мужа — мужского фалического начала. Тогда темно-зеленый экзотический лист, скорее всего монстера (*Monstera*), может символизировать опасные чувственные удовлетворения¹⁰.

Тревожная сексуальность, напряженность отражает субъективный опыт художника. Неопознанная натурщица — вероятно, одна из его подружек, возможно, даже Техамана (*Tehamana*), молодая жена-любовница Гогена, олицетворяет собирательный мифический образ экзотической «дикой» женственности. По сравнению с этническими фотографиями того же времени этот образ выглядит болезненно провоцирующим, хотя, казалось бы, художественная экспрессия не может соперничать с «пугающим» натурализмом дагеротипа. Нереалистичность картины остается не только вне естественных сексуальных переживаний, но и за пределами ученых интересов, провоцируя не увиденным, но придуманным. Нарисованная и сфотографированная «другая» удовлетворяет интерес к экзотике внешности, чувств, традиций, культуры, который демонстрировал новый век в своем позитивистском порыве познать близкое и далекое, понятное и запредельное.

¹⁰ В начале XVIII в. в Европе ходили легенды о гигантских растениях-убийцах, которые встречаются в южноамериканских джунглях. Путешественники принимали воздушные корни цветка за коварные щупальца. Из-за подобных легенд монстера и получила свое название: на латыни *monstrum* — чудовище. Но более вероятно, что слово «монстера» восходит к латинскому *monstruosus* — удивительная, причудливая.

08. ЗИМА

Пейзажный жанр в искусстве с самого начала был связан с созданием эстетических концептуализаций природы: мифологических, героических, эпических. Пейзажи вплоть до XIX века представляли некую близкую к реальности фантазию, их не писали на пленэре. Зимние и снежные пейзажи редко встречались в ранней европейской живописи, поскольку большинство сюжетов картин оставались религиозными, и разворачивались отнюдь не в северных широтах. Первые изображения снега стали появляться в XIV–XVI веках, и это была главным образом североевропейская тема.

Романтическое движение в искусстве начала XIX века усилило интерес к пейзажному жанру. Художники предпочитали изображать «далекие» или «дикие», т.е. первозданные виды. Зимние пейзажи, казалось, завораживали своей суровостью и холодной пустынностью, торжественной неподвижностью или бурными атмосферными аффектами. Тонкий серый полумрак непогожего дня помогал в решении непростой задачи: проиллюстрировать эффект отражения света от снега, когда главным мотивом изображения становится особое рассеянное свечение, создающее немного тревожную, застывшую картину.

Пейзаж практиковался в фотографии с самыми разными целями: как память о красивых местах и для того, чтобы служить шаблоном, например для художников, а также в качестве научных свидетельств. XIX век был веком открытий, включая географические. В рамках колониального предприятия путешественники и исследователи находили и наносили на карты новые точки. Фотография внесла свой вклад как в физическое, так и в культурное освоение экзотических территорий. Пейзажная фотография прекрасно вписалась в систему традиционных живописных жанров и, что важно, оказалась продуктом современной индустриальной культуры и ее отношения к природному окружению, оказавшемуся отделенным от горожан.

В Европе фотографировать ландшафт в пределах досягаемости стало железным дорогам и велосипеду, в конце века ставшими массовыми средствами передвижения. Фотографирование стимулировалось туризмом — современным явлением, неразрывно связанным с массовым производством, распространением и потреблением «механических» изображений. Средний класс с его ограниченным бюджетом и временем начинает активно путешествовать и покупать фотографии видов в качестве сувениров. Позже, незадолго до начала XX века, любители начинают делать собственные снимки небольшими фотоаппаратами, созданными специально для этого компанией *Kodak*¹.

¹ Taylor J. *Landscape. Photography and the Tourist Imagination.* Manchester: Manchester University Press, 1994.

2 Maxime Du Camp, Louis-Désiré Blanquart-Evrard, Gide et J. Baudry, 1849–1851.

3 Мокрый коллодионный процесс (негативно-позитивный) изобретен английским фотолюбителем Фредериком Скоттом Арчером (1813–1857) в 1848 г. В 1851 г. он был представлен публике и получил широкое распространение вплоть до 1880-х годов. После проявки негатив был готов для печати, как правило, альбуминовой.

4 Процесс создания бумажных негативов был открыт английским ученым и фотолюбителем Уильямом Генри Фоксом Тальботом в 1840 году. Для улучшения качества негатива использовалось вощение бумаги. Она становилась более прозрачной и позволяла получать значительно более четкие изображения.

Фотографы-профессионалы довольно быстро осознали привлекательность дальних стран, особенно Востока, экзотика которого должна была привлечь к их «товару» самую широкую публику. Ранние привезенные из Египта снимки датируются 1849 годом, они послужили материалом для публикации альбома, ставшего первым во Франции изданием, иллюстрированным изображениями, сделанными с фотографий².

Воспроизведение природы было поводом продемонстрировать мастерство, т.к. ранняя фотографическая техника не позволяла легко справляться с этой задачей. Съемка пейзажа обнаруживала множество подводных камней. Например, синий цвет неба, коричневый и зеленый цвета земли и деревьев требовали разной выдержки. Медленный процесс экспонирования не позволял снять движущиеся облака или воду. Разработанный в 1851 году «мокрый коллодион»³ был достаточно чувствительным материалом, чтобы запечатлеть наконец движение облаков на небе или морских волн.

Зимой или в условиях жаркого климата проблем было еще больше. Коллодионную пластину нужно было покрыть жидкой светочувствительной эмульсией и вставить в камеру непосредственно перед использованием, при низкой или высокой температуре необходимо было проделывать все процедуры очень быстро. Процесс «вощенной бумаги»⁴, также ещё популярный в начале 1850-х годов, позволял сенсibilизировать негативы за несколько дней или даже недель до экспозиции. Но его особый, «живописный» характер не всем казался приемлемым для качественной фотографии.



ФОТОГРАФИЯ/ СЕРЫЙ СНЕГ

Луи Адольф Умбер де Молар (*Louis Adolphe Humbert de Molard*) родился в 1800 году в Париже. Его отец сделал блестящую карьеру в армии, получив в 1809 году титул барона. Хотя родители жили в поместье д'Аржентель (*château d'Argentelle*) в горной части Прованса, есть свидетельства, что детство Умбера прошло в окрестностях Парижа. Точных сведений о первых тридцати годах жизни фотографа не сохранилось. По-видимому, какое-то время молодой человек изучал право, как было принято в аристократических семействах, но неизвестно, закончил ли он курс или нет. В парижских кругах Молар пользовался репутацией весьма преуспевающего художника. В молодости он помогал своему дяде в ретушировании репродукций тропической флоры. Во втором браке супругой Умбера стала одаренная миниатюристка Генриетта Рене Патю (*Henriette Renée Patu*). В этот период он начинает заниматься фотографией, которая оказалась поистине всепоглощающей страстью. Первые уроки

Автор:	Луи Адольф Умбер де Молар / Louis Adolphe Humbert de Molard (1800–1874)
Название:	Заснеженные фермы, Аржентель / Fermes sous la neige, Argentelle
Год создания:	Ок. 1850
Техника:	Отпечаток на соленой бумаге с бумажного негатива / Epreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier
Размер:	11,7 × 21,7 см
Собрание:	Музей Орсе, Париж / Musée d'Orsay, Paris

5 Француз Ипполит Байар был одним из ранних экспериментаторов в фотографии, хотя сегодня мало кто знает его имя. Работая государственным служащим в Министерстве финансов в конце 1830-х — начале 1840-х годов, он посвятил большую часть своего свободного времени поиску возможностей, позволяющих фиксировать изображение на бумаге, сделанные с помощью простой камеры, химикатов и света. Объявление об изобретении дагеротипа его соотечественником Луи-Жаком Дагером 7 января 1839 года и фотогенического рисунка англичанина Генри Фокса Тальбота вскоре после этого значительно уменьшило возможности признания вклада Байара.

6 Анри Ле Сек проводил свои первые эксперименты с фотографией на бумаге в 1848 г. вместе с Гюставом Ле Греем, с которым познакомился, когда они вместе учились живописи в студии Поля Делароша. Наряду с архитектурой Ле Сек в равной степени увлекался пейзажем, став выдающимся мастером этого жанра. На его отпечатках природа обретает «земную концепцию», которая отличается от более метафизического видения Ле Грея.

ремесла Умберу де Молару преподавал его друг, Ипполит Байар (*Hippolyte Bayard*)⁵ давал ему первые уроки ремесла. Умбер де Молар использовал дагеротипический процесс и весьма в нем преуспел. Затем, примерно в 1844 году, он занялся калотипом (бумажным негативно-позитивным процессом) и сначала практиковал обе процедуры, но в конечном итоге остановился на второй. Он также экспериментировал с альбуминовой фотографией в конце 1840-х годов и мокрым коллодионом в 1850-х.

На протяжении всей своей фотографической карьеры Умбер де Молар интересовался химическими экспериментами, занимался улучшением технологий печати, что было свойственно многим ранним фотографам-энтузиастам. Молар ввел ряд новшеств в калотипию, включая фиксацию изображений без использования *hуро* (гипосульфит натрия) и добавление слабой щелочи в проявитель с целью ускорения процесса. Большинство из его отпечатков сохранились в очень хорошем состоянии. В 1854 году он стал одним из основателей Французского фотографического общества — *Société française de photographie*, которое имело в своих членах довольно много известных фотографов того периода.

Работы Умбера де Молара, дошедшие до наших дней дагеротипы и калотипы, сняты в период 1845–1849 годов. Это пейзажи, сделанные в окрестностях Лагни (*Lagny*) или Марнье (*Margne*), либо фотографии его семьи, друзей и знакомых. Пейзажи, как правило, представляют собой бесхитростные деревенские виды, снятые в духе его более известного современника Анри Ле Сека (*Henri Le Secq*)⁶. Молар преуспел и в постановочных портретах, используя реквизит и костюмы, искусно воссоздавая атмосферу повседневной жизни в Лагни. Его снимки характеризуются особыми театральными качествами, он, как и большинство фотографов тогда, режиссировал мизансцену будущей композиции с целью получить «художественную картину», а не слепок реальности.

Умбер де Молар умер в 1874 году.

ИСТОРИЯ

Жанр пейзажной фотографии был не только продуктом новых видов производства изображений, но и новым видением природы и сельской местности. Ранняя фотография фокусируется на том, что ландшафт — это не фантазия художника, это естественная сцена, но опосредованная им. Для фотографов уголок природы был частью реальной окружающей среды, но его появление в объективе — результат выбора. Художественные условности и культурные отсылки продолжали играть немалую роль. «Снежные пейзажи» представлялись отдельной темой, как метафорической, так и технологической. Главная сложность заключалась в большой контрастности. Фотографы традиционно ценили тонко сбалансированные тональные отпечатки, выбирая хмурый день вместо солнечного. Тщательно подобранные точки съемки были обязаны традициям живописи.

Дагеротиписты почти не снимали ландшафты, но уже англичанин Генри Фокс Тальбот, изобретатель бумажных негативов, в начале 1840-х годов фотографировал виды своего поместья в аббатстве Лакон и в поездках по Шотландии. Они представляются блистательными примерами формировавшегося жанра. Напечатанные небольшим тиражом, эти снимки стали образцом для многих фотографов. «Живописность», быстро ставшая приметой «английскости», в действительности была изъёмом технологии. Бумажный негатив не позволял получать тонко детализованные отпечатки. Но концепция в целом окажется очень перспективной для пейзажной фотографии. Муар, дымка, мягкая, рыхлая очерченность надолго станут «атрибутами» художественного пейзажа.

В 1890-х годах массовый потребитель создал спрос на туристические виды, красивые отпечатки украсили гостинные горожан. Ранняя пейзажная лирика была самодостаточна, она представляла поэтический взгляд на родную природу, сельскую местность. Совершенно очевидно, что не все фотографы были обеспокоены финансовыми вопросами. Молар занимался «чистым искусством», не обремененным требованиями рынка. Новые романтические понятия, такие как возвышенное и живописное, вошедшие в лексику, представляли природу не только как идеальное место для совершения героических или трагических поступков, но и как первоисточник смысла и красоты самой по себе. Уже в начале века многие фотографы стремились продемонстрировать, что новый медиум⁷ идеально подходит для визуализации подобных чувств и настроений, создавая фотографические эквиваленты литературных и живописных образов натуры. Борьба с дикой природой уступила место созерцанию, основанному на сбалансированных пропорциях, кулиском ракурсе, гармоничной интеграции передних и задних планов. Концепция живописности, связанная с иллюзией художественной образности, невнятность очертаний и обобщающий характер пятен, олицетворяли картинное видение, став популяр-

7 В первоначальном значении материала или средства искусства, а не носителя информации.

ным ориентиром для многих пейзажных фотографов, как профессионалов, так и любителей. Фотографы снимали не столько леса, ручьи, нивы с пейзажами — они воплощали различные эстетические качества в пейзажах, которые могли быть красивыми, возвышенными, меланхоличными, унылыми и т.д. Таким образом, пейзаж представлял собой визуальную категорию самых разных человеческих эмоций.

ДЕТАЛИ

В черно-белой фотографии яркость и контрастность определяют настроение, в этом его уникальная специфика. «Заснеженные фермы» Молара сняты в пасмурный день. В черно-белой фотографии яркость и контраст чаще всего определяют настроение. Бумажный негатив не позволял получать резкие отпечатки, и в этом состояла его уникальная специфика. На фоне довольно плотных сероватых масс неба и снега темные стволы голых деревьев и пятна домов не «раздирают» целостную композицию, а, напротив, будто сбивают ее в непроницаемое единство.

Ранняя пейзажная фотография была в значительной степени зависима от технических ограничений, а не только от желания автора. Снег не блестит на солнце, его обычно сияющая фактура притушена хмурой погодой, кажется даже, что «соленая бумага» — на стороне художника. «Живописная» специфика бумажных отпечатков как нельзя лучше подошла романтической концепции «снежного уныния». Пейзаж оставался деревенским видом, ничуть не идеализированным, но, став объектом художественного изображения, воплощал метафору. Природа и ферма здесь ассоциируются с социальным порядком и традиционными ценностями, окаменевшей незыблемостью, о чем, кажется, свидетельствует властный покой зимнего дня.

Уильям Гилпин (*William Gilpin*), выдающийся теоретик и практик, утверждал в конце XVIII века, что «живописное» не должно быть совершенным и должно состоять из вещей грубых, деревенских или старинных, лишенных утилитарных ассоциаций⁸. Такие вещи провоцировали бы в чувствительном зрителе поэтическое размышление о течении времени, о краткости славы и об эфемерности человеческих достижений. Создается ощущение, что Молар почти буквально следует теории «живописного». Его зимний вид не имеет утилитарной ценности, отвечая цели философских размышлений о бренности бытия и вечном безмолвии. Зима, ее тонкая живописная транскрипция создана самым «правдивым» средством — фотографическим. И в то же самое время отпечаток неизмеримо больше, чем уму, дает наслаждение глазу. В *British Journal of Photography* (1864) шотландский фотограф Джордж Вашингтон Уилсон (*George Washington Wilson*) описывал живописное как «потворство глазу, который незаметно притягивается градацией тонов», как «гармонию всех частей в замкнутой компо-

8 В 1768 г. английский священник и художник Уильям Гилпин опубликовал свой «Очерк о гравюрах» (*Essay on Prints*), в котором определил «живописное» как «такую красоту, которая приятна в картине», и изложил принципы «живописной красоты», основанные главным образом на примерах пейзажной живописи.

зиции, которая не вызывает чувства неудовлетворения». В другой книге, «Живописный эффект в фотографии» (*Pictorial Effect in Photography*, 1869), ставшей настоящим бестселлером среди фотографов Англии и Франции, пионер художественной фотографии Генри Пич Робинсон (*Henry Peach Robinson*) отмечал, что «живописное никогда не имело такого совершенного интерпретатора», как фотография.

Во второй половине XIX века живописное стало свободно интерпретировать пейзаж как вид, наделенный особым очарованием. Помимо этого, массовая фотография окончательно демократизировала это понятие, которое изначально связывалось с исключительной способностью высшего класса воспринимать эстетическое, да и рождалась фотография главным образом в особняках и поместьях увлеченных науками или искусством образованных любителей. Теперь средний класс использовал фотографию, чтобы наслаждаться видами природы, а не ее художественным толкованием. «Культ живописного» вылился в тысячи и тысячи отпечатков, запечатлевших скромные деревенские пейзажи и пасторальные сценки, ставшие штампами.



ЖИВОПИСЬ/ ХОЛОД МАЛЕНЬКОГО МИРА

О жизни Густава Ланге (*Gustav Johan Lange*) известно немного. Немецкий художник-пейзажист, представитель так называемой дюссельдорфской школы живописи, в 1832–1833 годах он был учеником пейзажного класса Иоганна Вильгельма Ширмера (*Johann Wilhelm Schirmer*) в Дюссельдорфской художественной академии⁹.

Густав Ланге специализировался на изображении романтических пейзажей «зимнего настроения». Он предпочитал писать немецкие лесные виды, часто это были картины с могучими букowymi и дубовыми деревьями, по-видимому, олицетворяющими мощь национального духа. Его работы отличаются безупречным рисунком и тонким колоритом. Дюссельдорфская школа живописи, к которой относился художник, оказывала большое

Автор: Густав Йохан Ланге / Gustav Johan Lange (1811–1887)
Название: Зимний пейзаж / A Winter Landscape
Год создания: 1880-е
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размер: 67 × 95 см
Собрание: Частная коллекция / Private collection

9 Дюссельдорфская школа живописи стилистически объединяет художников, которые преподавали или учились в Дюссельдорфской академии (позже Художественной академии Дюссельдорфа) в 1830-х и 1840-х гг. Работы школы характеризуются тонко детализированными, причудливыми пейзажами, часто с религиозным или аллегорическим подтекстом. Ведущие члены школы выступали за «пленэрную живопись», работая над этюдами непосредственно на природе, но законченное полотно создавалось в студии. Главные представители школы: Вильгельм фон Шадов (Wilhelm von Schadow), Карл Фридрих Лессинг (Karl Friedrich Lessing), братья Андреас и Освальд Ахенбахи (Andreas and Oswald Achenbach), Ганс Фредрик Гуде (Hans Fredrik Gude), Иоганн Вильгельм Ширмер (Johann Wilhelm Schirmer).

10 Hespers S. Kunstlandschaft. Eine terminologische und methodologische Untersuchung zu einem kunstwissenschaftlichen Raumkonzept. Stuttgart: Hirzel Verlag. 2007. S. 13, 14.

11 Там же, с. 16.

влияние на пейзажную живопись XIX века с 1830-х до 1860-х годов. Её основными изобразительным признаком считается драматическое освещение, как особое состояние природы (бури, грозы, штормы) — непогода во всех ее эффектных проявлениях. На полотнах изобилуют исторические развалины, трагические сцены кораблекрушений, благородные селяне, совершающие свои сезонные ритуалы. Горные или речные пейзажи пронизаны особой эпической чувственностью. Некоторые художники школы имели опыт рисования театральных декораций, что оказалось перенесенным в станковые картины.

ИСТОРИЯ

Хотя романтические пейзажи основаны на непосредственном наблюдении, они не воспроизводят природу, в прямом значении слова. В немецком художественно-историческом дискурсе используется специальный термин — *Kunstlandschaft*, его переводят как «художественный пейзаж», хотя это не совсем точно¹⁰. Главной целью живописца-романтика было наполнить пейзаж настроением: героическим, трагическим, патетическим, меланхолическим и пр., — где чувства были связаны со спецификой национального характера и традиций. **Создавая драматические эффекты, пейзажисты использовали натуру как зеркало человеческих эмоций. «Идея состоит в том, что душа народа выражается через сельскую местность, ландшафт; художники делают эту душу видимой»¹¹.** Романтиков привлекали величие дикой природы и ее подвижные свойства. Природа в XIX веке становится альтернативой цивилизации, городской жизни. Художника восхищает нетронутый, т.е. лишенный человеческого воздействия мир, представленный как божественная стихия. Вековая дикая природа считалась чем-то угрожающим, но постепенно происходит трансформация этого видения; потеряв недружелюбность, натура обрела поэтизированную эстетическую модель. Изображениями побережий, лесов и скалистых гор перестали описывать географические особенности местности, романтики часто использовали жанр для воплощения особого, религиозного мистицизма, художественного визионерства.

Зимние пейзажи представляли собой аллегорические сцены, тема которых была связана с проблемами этого времени года: холодом, темнотой, непогодой, лишениями. Часто помимо заснеженных деревьев и скованных льдом водоемов на картине

изображались убогие строения, погребенные под снегом, иногда фигурки людей, преодолевающих напасти зимы: катающихся на льду, собирающих хворост, охотящихся, бредущих под порывами снега и ветра. Путники на дороге, или груженная телега, или даже просто дым из трубы — все придавало унылому серому пейзажу надежду на скорые перемены, новую жизнь... Природа не всегда была жестока к человеку, и она всегда оставалась непревзойденным божественным творением, потому изображения и описания пейзажа в живописи и романах помогали делать людей добродетельнее, как считали многие прогрессивно мыслящие умы XIX века. Отношения между Богом и природой стали горячей темой дискуссий в области истории, философии и естественных наук.

«Итак, жизнь по своей сути бесконечна; но ее формы подвержены непрерывным изменениям, постоянно возникающим и исчезающим; и поэтому каждая индивидуальная форма жизни существует в четырех фазах, которые можно определить как развитие, зрелость, упадок и исчезновение. <...> Все они в изобилии представлены в тех аспектах природы, которые предлагают себя пейзажисту. Наиболее очевидно, что существует постоянная смена времен суток и года. Примером четырех фаз являются утро, полдень, вечер и ночь, а также весна, лето, осень и зима. <...> Незанятый ум черпает вдохновение и стимул в стремительной, энергичной жизни природы, в чистом утреннем свете и в яркой весенней сцене; его радует и успокаивает прозрачный голубой летний воздух и обилие зелени; чувства становятся меланхоличными, когда жизнь замедляется, чтобы остановиться в осеннем мраке и оказаться крепко связанной пеленой зимней тьмы. <...> Очевидно можно сказать, что последовательность различных настроений в атмосфере [погоде] относится к жизни природы точно так же, как последовательность различных настроений относится к жизни человека»¹². Эти слова принадлежат одному из немецких художников-романтиков, известнейшему теоретику пейзажа Карлу Густаву Карусу (*Carl Gustav Carus*).

ДЕТАЛИ

Композиция «Зимнего пейзажа» Густава Ланге идеально соответствует «трагической декорации», на фоне которой может разыгрываться сколь угодно метафорическое действие. Передний план занимает пустая сцена замерзшего озера. По бокам — два похожих строения с пристройками, расположенные почти симметрично. Линия горизонта делит полотно на равнозначные части. Безбрежный снежный покров, рассвет, провожающий темные тучи, клочки ясного неба.

«В эти чудесные зимние дни я проводил большую часть своего времени на открытом воздухе, наслаждаясь разнообразным и изысканным взаимодействием между голубоватым небом и заснеженной землей. Бесчисленные прекрасные эффекты

¹² Карус был ведущим художником немецкого романтизма, уступая по значимости только своему близкому другу Каспару Давиду Фридриху. Он был разносторонне одаренным человеком: теоретиком, исследователем искусства, профессором медицины, королевским врачом, известным ученым. Его знаменитые «Девять писем о пейзажной живописи» (*Nine Letters on Landscape Painting*, 1831) отражают меняющееся отношение художника к природе. Первоначально приняв религиозно-мистический романтизм, который питала его дружба с Фридрихом, Карус обращается в сторону большей объективности зарождающегося натурализма. Carus C. G. *Nine Letters on Landscape Painting, Written in the Years 1815-1824*. Published by the Getty Research Institute, Los Angeles, 2002. P. 93-94.

преломленного света предстают перед опытным глазом: они поистине удивительны и великолепны! Там на каменном выступе сверкает отблеск снега, оттененный коричневатым камнем с его редким покровом мха и лишайника; здесь сугробы лежат в тени, и выступающие части их поверхности проявляются в голубоватых, иногда пурпурных тонах», — так писал о зимнем пейзаже Густав Карус¹³. С небольшими поправками на описание предметов, этот отрывок, кажется, полностью соответствует картине Ланге. Наверняка художник также прогуливался в окрестностях места, где жил, открывая для себя их скромное величие и трогательное обаяние. Вернувшись в мастерскую, он начинал «живописать свои чувства». В тепле и покое студии в холодный день можно было «сочинить» любую зиму: снежную, суровую, ветреную, промозглую, недобрую, но конечную...

Интересно сравнить ощущения от фотографии и картины. Отпечаток Молара фрагментарен, а его плоский план и отсутствие даже намека на какой-либо способ преодоления заснеженного пространства (дорожка, тропинка, фигура) создают у зрителя ощущение безнадежности. Серый снег, кажется, навсегда завалил ферму. Полотно Ланге, несмотря на драматическую черноту туч, в буквальном смысле дарит иллюзию надежды: в центре композиции розовое небо. Столкновение бесхитростного натурализма живописной фотографии и сочиненного художественного мира наглядно демонстрирует противоречия стилей, нарастающий конфликт изобразительных начал. Камера освободила живопись от бремени подражания природе. Фотография, кажется, взяла эту ношу на себя, хотя ее претензии на эстетизм родились вместе с ней.

09. MEMENTO MORI

Человека, изучающего историю ранней фотографии и рассматривающего сохранившиеся коллекции дагеротипов, пожалуй, больше всего удивляет количество изображений умерших. Есть фотографии детей и взрослых, родителей, держащих своих мертвых младенцев, и групп мрачных скорбящих, собравшихся вокруг усопшего. Чем объясняется этот обычай? Ответ кроется как во взглядах на фотографию, так и в отношении общества середины XIX века к смерти и ее репрезентации.

Изображение покойного, особенно ребенка, представляет своего рода домашний реликварий. Традиционно мемориальные изображения были связаны с живописью и привилегированными классами. С рождением фотографии подобный жанр стал популярен среди широких слоев населения. Снимок на смертном одре действительно последний шанс семьи сохранить память о любимом человеке, иногда единственный. В некоторых случаях тела даже эксгумировались, поскольку не было сделано посмертной фотографии. К 1850-м годам портреты умерших, сделанные при жизни или сразу после смерти, начинают появляться на надгробиях.

Фотографии этого жанра существенно отличались от своих живописных аналогов. Картины, выполненные маслом или акварелью, почти всегда представляли ребенка живым. Часто единственным признаком смерти здесь служили определенные символы, значение которых варьируется в зависимости от общественных установлений. Посмертные фотографии (*post-mortem*), как и живописные произведения, объединяет стремление показать жизнь вместо смерти. Часто тело изображают вне гроба, умершего фотографируют в естественных позах, как живого. И никаких ритуальных примет. Родители держат малышей на коленях или руках. Дети постарше читают книгу в креслах или ведут беседу вместе со своими живыми братьями и сестрами.

Позже умершие запечатлевались в более шаблонной манере. Камеру могли поместить прямо над телом, снимая сверху, но в большинстве случаев она располагается на одном уровне с лежащим, фокусируясь на лице, особо важном для воспоминаний, которые требовалось сохранить. В качестве «декора» использовались цветы или нехитрая домашняя атрибутика: игрушки, книжки и пр. Тщательно скрываются следы болезни. Наиболее частой иконографией детских портретов становятся мирно покоящиеся, словно уснувшие маленькие ангелы.



ФОТОГРАФИЯ/ КАК ЖИВЫЕ

ИСТОРИЯ

Дагеротип с его сакральной функцией запечатлевать человека и окружающий его мир навечно представлялся обывателю XIX века чем-то мистическим. Автор статьи, посвященной светописси, как тогда называли фотографию, опубликованной в журнале *Godey's Lady's Book* (v. 38, Jan. — June 1849)¹, справедливо заметил, что фотографы «заняты ловлей „теней“, прежде чем „субстанция“ вообще исчезнет». Эта образная фраза устанавливала важное положение: дагеротипы, даже те, что были сделаны задолго до того, как человек умер, однажды станут памятниками. В сознании людей того времени фотографический отпечаток ассоциировался почти физически с тенью, материальным следом². У *post-mortem* была еще одна особенность, которая отличала его от нарисованного сюжета: он запечатлевал физическую реальность смерти, хотя порой «театрализованную», в то время как живописные посмертные портреты, за редким исключением, изображали человека живым. Идеализация могла быть предпочтительнее: в случае физических увечий, оставленных аварией, или следов тяжелой болезни. Однако в обычных случаях памятная реальность дагеротипа имела дополнительное преимущество.

1 Американский женский журнал, выходивший в Филадельфии с 1830 по 1878 гг.

2 Ruby J. Secure the shadow: Death and Photography in America. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.

Автор:	Неизвестный американский фотограф / Unknown American photographer
Название:	Посмертная фотография ребенка / Postmortem Baby
Год создания:	1850-е
Техника:	Дагеротип / Daguerreotype
Размеры:	Изображение 6,6 × 5,4 см; пластина 8,3 × 7 см; футляр 9,2 × 8,1 × 1,6 см
Собрание:	Метрополитен Музей, Нью-Йорк / The Metropolitan Museum of Art, New York

3 Halttunen K. Title: Confidence Men and Painted Women: A Study of Middle-Class Culture in America, 1830–1870. Yale University Press, 1982. P. 144.

Сентиментальная культура среднего класса середины XIX века отдавала предпочтение моменту самой смерти, когда лицемерие всей жизни человека отпадало, а «драгоценные последние слова были произнесены пред вечностью»³. Казалось, что *post-mortem* фотография могла «захватить» что-то из этого состояния; в некотором смысле портрет умершего был даже более точным в отражении сути жизни, чем портрет живого. Помимо этого, смерть в XIX веке воспринималась как момент христианского упокоения по воле Бога. Казалось даже, что реалистичный дагеротип, сделанный сразу после смерти, может показать «блаженное», «торжественное» вхождение в его Царство.

Значительное число *post-mortem* дагеротипов показывает не только покойных, но включает или даже сосредотачивается на живущих и скорбящих. Выделяется новый изобразительный стандарт, который объединил портрет умершего и его оплакивание. Дворянские традиции включали культ траура. Тяжелая утрата считалась одной из самых чистых, глубоких эмоций, и длительное состояние печали было обычным делом. Траур стал публичным проявлением скорби и для среднего класса. Руководства и журнальные статьи объясняли, как правильно обращаться с близкими и сочувствующими друзьями, давали советы — от выбора одежды до порядка визитов с соболезнованиями. Траурная иконография снимков сложна: торжественные, печальные лица родственников, церемониальные условия. Порой даже создавалось впечатление, что «мертвые соперничали с оплакивающими их за внимание и часто проигрывали состязание»⁴. Эмоциональная модель подобной фотографической мизансцены — это не несчастье как таковое, а «хореография» скорби. Часто фон таких композиций — домашний интерьер. Например, «уснувший» младенец на руках матери или отца тонко инсценирует тот факт, что он мертв. Но в действительности никто не думал, что он был поднят со своего смертного одра, родители чаще всего уже в траурной одежде, а малыш, нарядно одетый, держит вложенный ему в руку цветок. Только «скованность дитя» свидетельствует о том, что час смерти уже прошел.

Посмертные дагеротипы пронзительно интимны, ведь они были частным наследием. Они подводят зрителя доста-

4 Ibid. P. 127

точно близко к лицу покойного, что позволяет увидеть длинные ресницы мальчика или пятнышки веснушек у девочки. Многих фотографировали дома. Здесь нет реквизита. Именно в этих дагеротипах мы обнаруживаем то, что французский критик Ролан Барт назвал *punctum* фотографии: элемент, который своей остротой «ранит» зрителя⁵.

С 1851 года дагеротипия уступила место коллодиону, что сделало фотографию дешевле, она создавалась быстрее и, самое главное, — воспроизводилась. Ее популярность резко возросла, а рынок посмертной фотографии расширился. К 1860-м годам обнаруживаются явные попытки «оживить» умерших. Родители и фотографы оказались вовлечены в какую-то странную игру воображения. Но мертвые дети словно отказывались подыгрывать и выглядели совершенно неодушевленными, несмотря на попытки создать максимально живую сценографию. Это сползание к гротескному сентиментализму совпадает с глубинными изменениями в отношении западной цивилизации к смерти.

1870-е годы стали свидетелями религиозных потрясений в Америке и Западной Европе. Традиционным аргументам о бессмертии не хватало того веса, который они имели всего несколько десятилетий назад, особенно среди среднего и высшего слоев общества. Прикосновение к смерти в этот период уже не отражает прежние благочестие и духовное смирение. Поэтому неудивительно, что попытки «укротить» и хотя бы украсить смерть с помощью живых сценок потерпели крах в конце XIX века. Родственники умерших начали заказывать собственные фотографии в трауре, чаще это делали женщины, одетые в черный креп; они прижимали к глазам кружевные платочки, демонстрируя отчаяние. Прежний стоицизм сменяется исполнением печали, мелодрама вытеснила искреннюю веру. Другие модели траурных фотографий ставили во главу угла акт поминовения. Те, кто потерял близких, стоят или сидят рядом с портретами умерших.

Начиная с 1890-х годов посмертная фотография обратилась к теме захоронений. Здесь нет претензий на жизнь: просто смерть, отмеченная гробами, кладбищами, подобающими ритуалами. Воспроизведенные на открытках, эти изображения отправлялись друзьям и родственникам, живущим далеко, тем, кто не смог присутствовать на церемонии прощания. Изображения стали уязвимыми для чужих глаз и рук. Посмертная фотография потеряла сакральность, став формальностью, социальной функцией. К середине 1920-х годов она почти исчезла из поля зрения общественности. Страх смерти, безусловно, остался с нами, а фотографические напоминания о ней стали расцениваться как циничные и не соответствующие современной морали.

ДЕТАЛИ

Иконография умерших младенцев, безмятежно заснувших в своей постели, буквально повторяет образ, который был весьма популярен в детских скульптурных надгробных памят-

5 Барт Р. *Camera Lucida*. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997. С. 15.

6 Burns S. B. *Sleeping Beauty: Memorial photography in America*. Altadena, Ca.: Twelvetreets Press, 1990.

7 Из письма Мэри Митфорд ее дочери Мэри Рассел Митфорд (*Mary Russell Mitford*). 14 November, 1802 // Terry R. C. Trollope. *Interviews and recollections*. Palgrave Macmillan (UK), 1987. P. 6–8.

никах, — сон тела, душа которого уже в вечности⁶. Ребенок на американском дагеротипе неизвестного автора из музея Метрополитен представлен спящим, заботливо укрытым красивой, расшитой цветами шалью. Дагеротип оформлен в складной футляр с бархатной отделкой.

Условность подобного изображения создает ощущение смерти как легкой и нежной, это своего рода отдых от трудов и земных печалей. «В нем райское спокойствие», — заметила английская писательница Мэри Митфорд (*Mary Mitford*) в 1842 году⁷. Конечно, здесь есть скрытый «утешительный» мотив: заставить зрителя поверить в то, что уход — это только сон, красивая метафора. И все же на каждый снимок, подобный этому, существует еще не одна дюжина, в которых неудержимый реализм фотографии обнажает страшные приметы болезни, агонии. В таких вещах иллюзорная «благоустроенность» сочетается с жестокой действительностью.

Посмертная фотография часто была первым и единственным портретом умершего малыша. Дагеротипы стоили два доллара за штуку, а на открытых просторах Америки студии находились за много миль от большинства домов. Но смерть все меняет. Люди, которые никогда не думали о фотографии, в отчаянии обращались к ней.

Дагеротип обычно полировался до блеска. Когда его держали под прямым углом, скорбящая мать видела, как ее образ сливался с образом ребенка — поразительное воссоединение после утраты. Дагеротипы поставлялись в небольших футлярах из кожи или черного дерева, часто с тиснением или резьбой. Памятный «сувенир» позволял поместить внутрь не только изображение в позолоченной раме. Подобно крохотным реликвариям, коробочка с дагеротипом хранила и другие вещи, например завиток шелковых волос или кусочек девичьей ленты. Посмертная фотография помогала преодолеть горе, служа напоминанием, что «посреди жизни мы все находимся в смерти».



ЖИВОПИСЬ/ УСНУВШИЙ МАЛЕНЬКИЙ АНГЕЛ

Альбер Дюбуа (Albert Dubois-Pillet), сын богатого торговца, родился в 1846 году в Париже. После обучения в Тулузе и специальной военной школе *Ecole Impériale Militaire* Сен-Сира он стал кадровым офицером. Во время франко-прусской войны 1870 года входил в состав 1-го полка вольтижёров Имперской гвардии; участвовал в подавлении Парижской коммуны в рядах регулярной армии в мае 1871 года. После нескольких назначений он вернулся в столицу в 1879 году. Альбер любил живопись, но не получил формального образования. В начале своего творческого пути он писал натюрморты, которые отвергались салонами — официальными

Автор: Альбер Дюбуа-Пилле / Albert Dubois-Pillet
(1846–1890)
Название: Мертвый ребенок / L'Enfant mort
Год создания: 1881
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размеры: 56 × 70 см; с рамой 78 × 92 см
Собрание: Музей Крозатье, Ле-Пюи-ан-Веле / Musée Crozatier,
Le Puy-en-Velay

8 Одно из направлений неомимпрессионизма, имеет и другое название — дивизионизм. Термин «пуантилизм» (от фр. *point* — точка) описывает технику живописи, когда вместо смешивания цветных пигментов на палитре художники наносят маленькие точки или штрихи чистого цвета прямо на холст или бумагу; на должном расстоянии от глаз зрителя цвета оптически смешиваются.

регулярными экспозициями Парижской Академии изящных искусств.

Тонкий натурализм художника обнаруживается уже в его ранней картине «Мертвый ребенок» (*L'Enfant mort*, 1881), которая впоследствии была описана Эмилем Золя в романе «Творчество» (*L'Œuvre*, 1886). Позже Дюбуа-Пилле будет ориентироваться на школу постимпрессионизма, а в 1885 году, под влиянием своего друга, художника Жоржа Сёра, он присоединился к пуантилизму⁸. Некоторые из его пуантилистических работ, созданные в этот период, написаны буквально с «фотографической точностью». Как и Синьяк, художник использовал перо и тушь.

Альбер Дюбуа-Пилле стал одним из основателей Общества независимых художников, в которое вошли Жоржа Сёра, Поль Синьяк и Одилон Редон, помогал писать устав группы. Официально общество было образовано 29 июля 1884 года. Выставка, открывшаяся 1 декабря 1884 года, включала работы художника. Удивительный факт: два гениальных самоучки, таможенник Руссо и жандарм Дюбуа-Пилле, участвовали в первом Салоне Независимых!

Квартира-студия Дюбуа-Пилле служила неофициальной штаб-квартирой неомимпрессионистов в первые годы движения. Она располагалась возле казарм республиканской гвардии, на набережной Сен-Мишель, напротив собора Парижской Богоматери. Сам художник регулярно выставлялся вместе с Независимыми до 1889 года, а прижизненная персональная выставка состоялась в *Revue Indépendant* в 1888 году. По сути, его профессиональная карьера продлилась всего пять лет. Шестнадцать четыре его произведения были выставлены на *Salon des Indépendants* в 1889 году после смерти Дюбуа-Пилле.

С 1884 года, стремясь скрыть свою артистическую деятельность от строгого военного начальства, он начал подписывать свои работы двойной фамилией, присоединив к Дюбуа девичью фамилию своей матери — Пилле. Хотя армейские правила и запрещали участвовать в выставках, он неоднократно нарушал их. Возможно, из-за этого неповиновения в 1889 году Дюбуа был отправлен в Ле-Пюи (*Le Puy-en-Velay*) на юг Центральной Франции в качестве командира местной жандармерии. Здесь художник умер во время вспышки оспы в 1890 году.

ИСТОРИЯ

Посмертные портреты, в том числе детей и младенцев, стали особо популярными после 1830-х годов. Лицо похороненного ребенка «воссоздавали» по описаниям родителей или родственников. Подобный бизнес оказался достаточно востребованным, и на него приходился значительный процент художников-миниатюристов, работающих с этой непростой темой. Семьи объединяло желание сохранить память о покинувшем их ребенке, и такая возможность была. Рынок, охватывая все ценовые категории, позволял среднему европейцу или американцу заказать подобный мемориальный портрет. «Реконструкции», созданные малоизвестными художниками, демонстрировали условности народной, или примитивной, живописи. Девочка или мальчик, стоящие на фоне пейзажа, иногда задний план был просто гладким, однотонным, походили на деревянные куклы. Черты лиц скорее предполагались, чем изображались. Иное дело портреты, выполненные с натуры, по быстрым эскизам, которые художник успевал сделать до погребения. Но подобная практика стоила гораздо дороже.

Представления семьи о смерти и загробной жизни связывались с вознесением ребенка на небеса. Довольно часто фоном посмертных изображений были явно близкие и весьма «материальные» небеса, расположенные прямо над облаками, наполненные цветами и деревьями. Океаны и реки, конечно, походили на земные, но нарисованный Эдем был намного причудливее. Родители с надеждой ожидали воссоединения со своими детьми, их душами в этом божественном месте, бесхитростно воплощенном местным живописцем.

ДЕТАЛИ

Небольшое овальное полотно «Мертвый ребенок» было представлено в *Tuilleries* в мае 1884 года, на выставке художников, чьи работы оказались отклоненными официальным Салоном. Картина привлекла внимание Эмиля Золя, который использовал ее образ для одного из эпизодов в своем романе. Его главный герой — художник Клод Лантье, обезумевший из-за смерти своего сына, создал его портрет на смертном одре. «Это была одна из удачных картин прежнего Клода — шедевр чистоты и мощи, — но в ней чувствовалась безмерная печаль, конец всему, словно вся жизнь угасла со смертью этого ребенка»⁹.

Младенец, запечатленный Дюбуа-Пилле, вероятно, был написан сразу же после смерти, он довольно живописен и детализирован, как и любой другой портрет. В правом углу отчетливо читается имя младенца — Луиза Сесиль (*Cecile Louise*). Цветы — популярное обозначение ухода и, вместе с тем, любви; их белый цвет свидетельствует о невинности. Перевязанное одеяльце, в которое завернута малышка, символизирует, скорее

⁹ Золя Э. Собрание сочинений. Т. 11. Творчество. Гослитиздат, 1963. С. 85.

всего, подчинение воле Бога и, как следствие, необходимость смирения родителей перед лицом утраты. Кажется, что художник чувствует себя сопричастным к одному из таинств мироздания. Он ожидает подобного эмоционального отклика и от зрителей. Понятная образность, возвышенно-печальное содержание типизирует горе, как бы не позволяя ему увеличиться в размерах. Крохотное тельце Луизы, покоящееся в белом облаке подушки, кажется уже нематериальным, в бледном мраморе лица и ручек нет жизни, овальный формат полотна придает ему особое благочестие.

Подобные изображения сегодня кажутся пугающими. «Архив Танатоса» есть и в музеях, и у частных коллекционеров. Сначала живопись, а затем и фотография подарили человечеству определенного рода бессмертие.

10. НЕВЕСТА

С первых лет существования медиума социальный статус фотографического портрета обеспечивался потребностью людей самого разного общественного положения иметь свои изображения. Для среднего и рабочего классов фотография представляла собой не просто недорогой способ удовлетворения этого интереса, а скорее демократизацию некогда эксклюзивной сферы живописи как таковой. Более того, в доме середины XIX века портреты стали неотъемлемым компонентом семейных обрядов. Свадебные фотографии невесты, жениха и священника, который их венчал, часто включались в свидетельства о браке. Выпускные фотографии как отдельных лиц, так и классов датируются по меньшей мере началом 1850-х годов. Нередки были посмертные фотографии детей: недавно умерших снимали фотографы, специализирующиеся в этой особой области.

В начале XIX века редко кто позировал живописцу для официальных свадебных портретов из-за их высокой стоимости. По сути, именно фотография ввела в повседневный обиход эту практику. Одним из самых ранних считается снимок английской королевы Виктории и принца Альберта. На заре истории фотографии большинство пар с более скромным достатком не нанимали фотографа для запечатления самой свадебной церемонии, но становилось традицией делать портреты накануне или, чаще всего, после свадьбы.



ФОТОГРАФИЯ/ ПОД ВЕНЕЦ

Альберт Саутворт (*Albert Southworth*) родился и провел детство в Вермонте, в юности переехал в Массачусетс, где поступил в Академию Филлипса (*Phillips Andover Academy*) — школу-интернат для мальчиков. С фотографией он познакомился случайно, но это знакомство оказалось судьбоносным: в 1840 году Альберт увидел на выставке в Бостоне дагеротипы, привезенные в Америку Франуса Гуро (*François Fauvel Gouraud*), агентом Луи Дагера. Чтобы купить камеру, Саутворт отправился в Нью-



Автор: Альберт Сэндс Саутворт / Albert Sands Southworth
(1811–1894)
Название: Неизвестная невеста/Unidentified Bride
Год создания: Ок. 1850
Техника: Дагеротип / Daguerreotype
Размер: 21,5 × 16,5 см
Собрание: Музей Джорджа Истмана, Рочестер, Нью-Йорк / George Eastman Museum, Rochester, New York



Название: Без названия / Untitled
Год создания: Ок. 1851-1854
Техника: Дагеротип / Daguerreotype
Размер: 19.9 x 14.8 см
Собрание: Художественный музей Принстонского университета / Princeton University Art Museum

Йорк к одному из первых торговцев фотографическим инструментарием. Он писал своей сестре: «Я не могу в одном письме описать все чудеса этого аппарата. Снимок изображает светотени гораздо лучше, чем все гравюры, которые ты когда-либо видела»¹. В другом письме: «В ясный день требуется три минуты для экспозиции, и мы точно знаем, что сможем заполучить аппарат, который потребует три секунды»². В том же году художник открыл ателье дагеротипов. В 1841 году на Третьей выставке Массачусетской благотворительной Ассоциации механиков двадцать два его портрета были признаны лучшими.

Важным событием в истории студии Саутворта стало заключение партнерства с фотографом Джозайей Джонсоном Хозом (*Josiah Johnson Hawes*, 1808–1901) — именно в 1840–1850-х годах их компания обрела наибольшую популярность³. Посетителями *Southworth&Hawes* стали многие знаменитости: государственные деятели, писатели, актеры. Главным отличием студии было то, что владельцы не нанимали операторов, как тогда называли фотографов. Они сами занимались и постановкой мизансцен, и съемкой. Саутворт так писал о работе: «Все, что необходимо делать, нужно делать быстро. Характер сидящего должен просматриваться с первого взгляда — весь образ, каким он станет в завершении, должен возникнуть в начале, во всей полноте и деталях»⁴. Предприятие преуспевало, здесь можно было сделать фотографию на любой вкус и по любому случаю. Современник Саутворта, критик Дариус Кобб (*Darius Cobb*) писал о глубинной «силе понимания» натуры» его портретов, которые «заставляют красоту человека не казаться обыденностью»⁵.

Фотографы стремились расширить границы принятого в дагеротипе — дух новых идей присутствует не только в портретах, но и в снимках движения клиперов, несущихся под парусом, операционного кабинета главного Массачусетского госпиталя, школьного класса, заполненного детьми. При всем открытом и необычном художественном видении Саутворт был талантливым изобретателем: он стал первооткрывателем трехмерной фотографии, создателем большого салонного стереоскопа (1849), усовершенствованного позже для просмотра двенадцати пар цельнопластинчатых дагеротипов (1876).

В 1894 году Альберт Саутворт умер, оставив по-настоящему бесценное наследие.

ИСТОРИЯ

Свадебная фотография стала популярной примерно в середине 1850-х годов. Дагеротипные портреты невест в полный рост студии *Southworth & Hawes* датируются 1854 годом, сохранились также и другие изображения свадебных пар неизвестных авторов того же периода. Большинство ранних свадебных фотографий сделаны после события, когда жених и невеста, взявшись за руки, представили на камеру левую руку невесты с обручальным кольцом. Ввиду громоздкости аппаратуры и ограничен-

1 Stokes I. N. The Hawes-Stokes Collection of American Daguerreotypes by Albert Sands Southworth and Joisiah Hawes. New York: The Metropolitan Museum of Art. 1939.

2 Там же.

3 Isenburt M. R. Southworth and Hawes: The Artists // The Daguerreotype: A Sesquicentennial Celebration. Wood J. (Ed.) Iowa City: University of Iowa Press, 1989. P. 74–78.

4 Southworth, Albert S. An address tot the National Photographic Association of the United States. Philadelphia Photographer, VIII (1871). P. 315.

5 Cobb D. Mental and Moral training in Photography // Photo Era, III (1900). P. 361.



Автор: Роджер Фентон / Roger Fenton (1819–1869)
Название: Королева Виктория и принц Альберт. Букингемский дворец / Queen Victoria and Prince Albert. Buckingham Palace
Год создания: 1854
Техника: Альбуминовый отпечаток / Albumen print
Размер: 22,4 × 16,2 см
Собрание: Королевская коллекция, Лондон / Royal Collection Trust, London

ных возможностей освещения подобные фотографии делали не на месте церемонии, а в студии. Снимки отличались постановочной напряженностью: молодые имели чопорный вид, выглядели довольно холодными и отстраненными, их взгляд был направлен в камеру или в пространство чуть выше — «в вечность». Такого рода портрет имел особое значение, играя важную памятную роль для новой семьи, поэтому дагеротипы богато декорировали. Их выставляли на самое видное место — каминную полку или столик в гостиной. Даже если фотография стоила недорого, запечатлеть знаковый момент в жизни семьи было бесценно.

Обычно дагеротиписты руководствовались профессиональными стандартами: существовало несколько универсальных позиций фигуры и головы — они встречаются на большинстве снимков. Редки профильные изображения, гораздо чаще фотографировали анфас или в позиции «три четверти».

Эмоционально подобные изображения, как, впрочем, и живописные, не были связаны с реальными чувствами людей. Общий настрой был скорее серьезным, с оттенком меланхолии или грусти. Никто не мог догадаться об истинных переживаниях невесты, даже если предстоящее замужество, казалось, счастливым для нее событием. Любовь не имела ничего общего с браком в XIX веке, за редким исключением. В жанровой живописи появлялись особые мотивы, как, например, неравный брак, имеющие социально-критический контекст. Это был формальный контракт, часто экономический, романтика, как правило, была случайной привилегией.

Примерно с конца 1860-х годов большинство пар стали снимать фотографа, чтобы тот приехал на место церемонии, где запечатлевались в том числе и родственники молодоженов. Свадебные альбомы стали обычным явлением к 1880-м годам, все они включали церемонию, банкет и фотографии гостей, а не только новобрачных. Даже свадебные подарки могли быть сняты. Новобрачных можно было увековечить в виде так называемой «кабинетной карточки» (*cabinet-portrait*) и напечатать ее в любом количестве⁶. Подобные изображения стали очень популярными благодаря королеве Виктории и принцу Альберту. Хотя пара поженилась в 1840-х годах, их свадебная фотография была создана через четырнадцать лет. В начале 1854 года они специально позировали перед камерой одного из прославленных английских фотографов — Роджера Фентона (*Roger Fenton*). Альберт в полной парадной форме и Виктория в воссозданном свадебном платье 1840 года. Ставший известным отпечаток был растиражирован и распространен по всему миру. Многие обыватели были очарованы любовной историей молодой королевской четы и с удовольствием приобретали «счастливое изображение». Четыре года спустя, в 1858 году, Калдези (*Caldesi*)⁷ сфотографировал свадьбу старшей дочери королевы Виктории. На фотографиях изображена восемнадцатилетняя невеста со своими родителями, а также сохранилась групповая фотография восьми подружек новобрачной. В течение десятилетия, когда изображения королевских бракосочетаний стали широко доступны в качестве отпечатков карт-де-визит (*carte-de-visite portraits*)⁸, популярность свадебной фотографии начала стремительно расти.

Немаловажно, что «королевская свадьба» знаменовала начало создания портретной фотографии как «любовного перформанса», где присутствующие жених и невеста выражают свои отношения друг другу. Снимок Фентона демонстрирует будущий стандарт этой мизансцены, довольно театральный. «Кабинетки» явно не унаследовали холодность и отстраненность

6 Cabinet portrait (кабинетный портрет) — пространственный формат портретных фотографий 16,5 × 11,5 см (4½ × 6½ дюйма). Чаще всего это были изображения в рост, одиночные или парные. Отпечаток монтировался на паспорту (*passport*), размеры самого снимка были примерно 10 × 14 см (4 × 5½ дюйма). Кабинетные портреты впервые появились в Англии в 1866 году, затем в США и постепенно распространились по всему миру.

7 Калдези (*Caldesi*) — итальянский фотограф, работал в Лондоне. Снимал королевские семьи, также скульптуры, картины и другие художественные сокровища частных коллекционеров. Имел портретную студию.

8 В 1854 г. французский фотограф Андре-Адольф-Эжен Дисдери (*André-Adolphe-Eugène Disdéri*) получил патент на *carte-de-visite*. Портретная фотография, смонтированная на картонную основу размером с визитную карточку, была популярным форматом во второй половине XIX в. Обычно делалось несколько копий с одного негатива, на который помещалось восемь изображений 3,5 × 2,5 дюйма (8,89 × 6,35 см). Большой отпечаток, сделанный с этой пластины, разрезали на маленькие портреты, которые отдельно монтировались на картонках размером около 4 × 3 дюйма (10 × 7,6 см).

раннего дагеротипа, где молодожены стояли едва касаясь друг друга, но чаще даже разделенные «неуместным» предметом — столом, подставкой, вазой. Они почти никогда не смотрели друг на друга и уж тем более не выказывали чувств.

ДЕТАЛИ

Будучи блестящими мастерами в вопросах техники дагеротипного портрета, Саутворт и Хоуз первыми в Бостоне построили так называемый «световой люк», который обеспечивал прекрасный ровный свет в студии. Тогда еще не пользовались искусственным светом или вспышками. Дневное рассеянное освещение позволяло моделировать натуру неконтрастно, изображение получались очень натуральным, естественным. Еще одним их нововведением стало добавление дополнительного слоя серебра к стандартным пластинам для повышения яркости дагеротипов. Особенно удачным это новшество представлялось для фотографирования белых или светлых платьев невест.

Модель снята в студийном интерьере на фоне бутафорской колоны и полуколонны с вазой, на тумбочке — очаровательная шляпка (на другом отпечатке — бархатный диван). На снимках часто использовался один и тот же набор реквизита, с небольшими отличиями. Изображение включает большое количество разнообразных светлых оттенков и фактур (гипс, газ, шелк, атлас и пр.). Это усложняло задачу — передать естественное воздушное пространство во всех сложных тональностях белого. Дагеротип «Невеста» является примером очень сложного портретного режима 1850-х годов: пластина дагеротипа сначала маскировалась⁹, а затем перемещалась для получения на ней отдельных экспозиций планов с помощью механизма держателя пластин, изобретенного Саутвортом.

⁹ Маскирование позволяет редактировать (изменять) что-либо в изображении. В XIX в. наиболее распространенным было применение маскирования для коррекции четкости или контрастности планов или исключения каких-то деталей. Маску делали из пергаментной бумаги, например, или использовали специальные химикаты.



ЖИВОПИСЬ/ ЕЕ КОРОЛЕВСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО

Художник Франц Ксавер Винтерхальтер (*Franz Xaver Winterhalter*) родился в местечке Шварцвальд в Германии. Уже в детстве мальчика вдохновляли школьные уроки рисования. В 1818 году он отправился во Фрейбург, чтобы стать учеником художника Карла Людвига Шюлера (*Karl Ludwig Schüller*). В 1823 году он посещал Академию художеств, переехав в Мюн-

Автор: Франц Ксавер Винтерхальтер / Franz Xaver Winterhalter (1805–1873)
Название: Королева Виктория в свадебном платье / Queen Victoria in her Wedding Dress
Год создания: 1847
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размер: 53,4 × 43,2 см
Собрание: Королевская коллекция, Лондон / Royal Collection Trust, London

1 Von Reisberg E. B. Franz Xaver Winterhalter (1805–1873). Catalogue Raisonné, BvR Arts Management, 2007.

хен, работал у модного портретиста Йозефа Штилера (*Joseph Karl Stieler*). Прежде чем стать живописцем при короле Франции Луи-Филиппе, Винтерхальтер оказался к кругу французских художников в Риме. В 1835 году, после создания портретов Леопольда Баденского и его жены, началась его блистательная международная карьера придворного портретиста. Не получив должного признания в родной Германии, он стал весьма востребованным художником при дворах королевских семей Англии, Франции и Бельгии¹. Портреты Винтерхальтера ценились за их тонкую чувственность, а также способность уловить нравственный, политический климат в каждом монаршем семействе, создать образы знатных персон такими, какими они сами хотели бы себя видеть, и вместе с тем, чуждыми идеализации. Важным событием его жизни стало знакомство с английской королевой, при дворе Виктории художник остался всю жизнь, написав для нее с 1842 года до дня своей смерти в 1873 году множество портретов.

ИСТОРИЯ

Традиционно свадебный портрет невесты заказывался ее родственниками. В XIX веке это могли позволить себе только знатные аристократические фамилии или царствующие персоны. Он создавался заблаговременно до самой церемонии, его могли отправить в подарок жениху. Брак был формой дипломатии, связывающей королевские семьи политическими узами, часто вступающим в семейный союз не удавалось увидеть друг друга до свадьбы². Одним из примеров такого рода жанра является живописный портрет принцессы Алисы, второй дочери королевы Виктории, написанный в мае 1859 года по заказу матери Францем Винтерхальтером. Девятнадцатилетняя принцесса изображена в белом платье, в котором она появилась на своем первом приеме. В 1862 году она вышла замуж за Людовика IV, Великого герцога Гессенского. Иконография этого изображения очень близка дагеротипу Саутворта. На светлом фоне, прописанном довольно нечетко, определяются очертания все той же классической колонны.

До начала XIX века большинство невест, несмотря на то что это кажется древней традиций, не всегда надевали белые платья: этот

2 Stacy J. W. The Bride of Literature: Ruskin, the Eastlakes, and Mid-Victorian Theories of Art / Victorian Newsletter 26, Fall 1964. P. 23–28.



Автор:	Ричард Уэстолл / Richard Westall (1765-1836)
Название:	Принцесса Алиса, позже Великая герцогиня Гессенская / Princess Alice, later Grand Duchess of Hesse
Год создания:	1859
Техника:	Холст, масло / Oil on canvas
Размеры:	50.8 × 40.7 см
Собрание:	Королевская коллекция, Лондон / Royal Collection, London

цвет был слишком дорогим и непрактичным. Кажется, белый символизировал больше статус и социальные возможности, нежели невинность девушки, вступающей в брак, хотя *Godey's Magazine and Lady's Book* (August, 1849) в статье «Этикет приданого» читаем: «Обычай определил белый цвет платья как правильный, символизирующий свежесть и чистоту девичества».

Ухаживать за белой одеждой было трудоемким делом. У людей, которые носили светлое или белое, конечно, была прачка. Довольно часто девушки просто надевали свои лучшие воскресные наряды или использовали праздничную одежду

матери. В противном случае платье должно было служить еще несколько лет, становясь выходным. Невесты выбирали более темные оттенки, практичным считался синий или зеленый. Важным событием, действительно изменившим свадебную моду, стала королевская свадьба. Принцесса Виктория решила отказаться от принятого обычая быть в коронационной одежде на церемонии венчания. Она выбрала белое платье, стиль и цвет которого затем очень долго копировали в самых разных странах. С того времени белый цвет свадебного платья стал признаком статуса, а с наступлением эпохи массового производства — самым популярным у европейских невест.

Дофотографической аналогией интимных портретов, в том числе и свадебных, можно считать миниатюрную живопись, которая процветала в Европе и США в начале XIX века. Изобретение Дагера практически уничтожило этот доходный бизнес. Миниатюры обычно заказывались в память о рождениях, помолвках, браках, смертях и других событиях, что стало традиционными и для фотографии. Одним из важных качеств здесь была камерность. Миниатюры были популярны и в качестве свадебных подарков. Жены носили изображения своих мужей оформленным в виде брошей, кулонов или в браслете. Впоследствии эта идея стала использоваться и фотографами, которые помещали крохотные отпечатки в разнообразные медальоны и подвески.

ДЕТАЛИ

На портрете Винтерхальтера изображена королева Виктория в образе невесты, ставшем столь популярным. Она в белом с легким кремовым оттенком сатиновом платье с лентой ордена Подвязки на левом плече. Платье отделано оборкой из хонитонского кружева ручной работы в старинном стиле. Свадебный венок, надетый поверх вуали вместо традиционной диадемы, был сделан из фарфора и золота. Виктория, как почти любая англичанка, прекрасно разбиралась в значении цветов, и для украшения своего платья она выбрала драгоценности, мотивом которых стали цветы флёрдоранжа (померанцевого дерева). Принц Альберт дарил будущей жене искусно сделанные веточки этого растения в течение нескольких лет с момента их помолвки. Виктория записала в своем дневнике: «Мой возлюбленный сделал мне такой прекрасный неожиданный подарок. <...> Листья из матового золота с цветами апельсина из белого фарфора»³. На груди Виктории на портрете запечатлена сапфировая брошь, подаренная женихом в день свадьбы. Другие ее украшения, запечатленные на холсте Винтерхальтером, также реальны — это длинные серьги и кольцо из бриллиантов, которые турецкий султан Махмуд II вручил королеве в 1838 году.

У портрета было особое назначение, о котором Виктория также упомянула в дневнике: он служил «сюрпризом для любимого Альберта». Картина была помещена в гардеробную принца в Виндзоре. На оборотной стороне сохранилась трогательная надпись с датой свадьбы — 10 февраля 1840 года.

3 <https://www.royal.uk/sites/default/files/media/victoria.pdf>
<https://www.rct.uk/resources/activity-challenge-queen-victorias-diary>

11. ЛЕС ФОНТЕНБЛО

Искусство XIX века ознаменовалось отказом от академической студии и ее условностей, поиском вдохновения в реальном мире. С другой стороны, возрос интерес к индивидуальному опыту, обусловленный изменением социально-экономических структур и нашедший воплощение в романтическом движении в живописи и литературе. Эстетическое сопротивление урбанизации оборачивалось не только идеализациями и грезами о «золотом веке», но и выходом на пленэр. Внимание к натуралистическому разнообразию было отражено в эффектах погоды, очертаниях деревьев и геологических форм, запечатленных на картинах Пьера-Анри де Валансьена (*Pierre-Henri de Valenciennes*) и Джона Констебла (*John Constable*). Художники создали новый изобразительный словарь живописного и возвышенного, находя эти категории в природе.

Фотографы-пейзажисты соперничали с художниками и литераторами буквально: в картинной манере и тех же местах. Во Франции Гюстав Ле Гре (*Gustave Le Gray*) и Эжен Кувелье (*Eugène Cuvelier*) состязались с барбизонцами в Фонтенбло, а Роджер Фентон (*Roger Fenton*) и Джордж Уилсон (*George Wilson*), кажется, проиллюстрировали поэмы Сэмюэла Тейлора Кольриджа (*Samuel Taylor Coleridge*) и Уильяма Вордсворта (*William Wordsworth*)¹, снимая в британском Озерном крае.

Наполеон III, создавший Вторую империю, продолжил исследование прошлого своей страны, начатое его дядей, организовавшим первое государственное предприятие по учету культурных ценностей, осуществляемое Гелиографической миссией (*Mission héliographique*). Работа, начатая фотографами, сотрудничающими с миссией, имела поистине «наполеоновские цели»: съемка всех исторических памятников страны. В их число входил и Фонтенбло с его знаменитым замком, часто посещаемым Наполеоном I и Жозефиной, и поскольку французские короли останавливались здесь со времен Средневековья, место стало центром постреволюционного интереса к монархическому прошлому. Для фотографов лес предлагал гораздо больше интересных возможностей, чем патриотическая пиитика.

Расположенный менее чем в часе езды от Парижа, огромный лесной массив помимо дворца включал живописную деревушку под названием Барбизон, давшую название целой художественной школе. Здесь будущие ее представители работали под открытым небом среди вековых деревьев и высоких скал. Фонтенбло стал одним из первых туристических объектов после Наполеоновских войн, общественным пространством,

¹ Английский поэт, литературный критик, философ и теолог, Сэмюэл Кольридж вместе со своим другом поэтом и автором лирических баллад Уильямом Вордсвортом был основателем романтического движения в Англии и членом группы «озерных поэтов».

местом пикников и прогулок. Путешественники осваивали территорию без каких-либо проводников или схем и порой терялись в чаще. Эта проблема была до такой степени актуальна, что в 1839 году отставной наполеоновский солдат Клод Франсуа Денекур (*Claude François Dénecourt*) решил составить карту местности, направляя любопытствующих к тем или иным деревьям, например наиболее старым, или к тропинкам, ведущим к особо красивым видам. Хотя во времена Денекура железнодорожная сеть была крохотной, к 1850-м она значительно расширилась, а горожанин, садившийся на поезд в Париже, приезжал в Фонтенбло, купив перед тем на вокзале карту Денекура.



ФОТОГРАФИЯ/ ПОЗНАНИЕ ПРИРОДЫ

В 1820 году на окраине Парижа в семье галантерейщика Ле Гре родился мальчик, которого назвали Гюставом (*Gustave Le Gray*). Юноша хотел стать живописцем и начал свое образование у Франсуа-Эдуара Пико (*François-Edouard Picot*) и Поля Делароша (*Paul Delaroche*). 1843–1846 годы он провел в Италии, где писал портреты и сценки сельской местности. Ле Гре выстав- лял свои картины на французских салонах в 1848 и 1853 годах. Фотография очень заинтересовала художника, его ранние даге- ротиры датируются 1847 годом. Это были портреты, пастораль- ные сценки, пейзажи в лесу Фонтенбло, архитектура Парижа, замки долины Луары. В 1848 году он впервые эксперименти- рует с бумажной фотографией. Практическую работу фотограф совмещал с написанием трактатов, опубликовав четыре изда- ния в период с 1850 по 1854 годы. Уже в первой из своих книг Ле Гре смело утверждал, что будущее фотографии «находится

Автор:	Гюстав Ле Гре / Gustave Le Gray (1820–1884)
Название:	Дубы и камни, лес Фонтенбло / Oak Tree and Rocks, Forest of Fontainebleau
Год создания:	1849–1852
Техника:	Отпечаток на соленой бумаге с бумажного негатива / Salted paper print from paper negative
Размер:	25,2 × 35,7 см
Собрание:	Метрополитен-музей, Нью-Йорк / The Metropolitan Museum of Art, New York

на бумаге». В общих чертах он описал процесс Уильяма Генри Фокса Тальбота, но предложил способ его усовершенствования: обработку бумажных негативов воском перед сенсibilизацией (экспонированием), что позволяло сделать их более прозрачными, а значит, получить значительно более четкий отпечаток.

Ле Гре много преподавал, его студентами были Шарль Негре (*Charles Nègre*), Анри Ле Сек (*Henri Le Secq*), Надар (*Nadar*), Максим Дюкан (*Maxime du Camp*), признанные впоследствии величайшими мастерами XIX века. В 1851 году он был первым включен в список фотографов, осуществлявших проект Гелиографической миссии. В том же году он помог основать *Société Héliographique*, первую фотографическую организацию в мире. К тому времени, когда французское правительство пригласило Ле Гре принять участие в миссии, он уже заработал блестящую репутацию благодаря портретам, пейзажам и парижским видам. В издании своего трактата 1852 года он пишет: «Мое истинное желание, чтобы фотография, вместо того чтобы относиться к сфере промышленности или торговли, была включена в сферу искусства. Это ее единственное законное место, и я всегда буду стремиться вести ее именно в этом направлении»². В подтверждение своих намерений в 1855 году Ле Гре основал фешенебельно обставленное ателье, став официальным фотографом Наполеона III, знаменитым парижским портретистом.

Портретная студия *Gustave Le Gray et Cie* на бульваре Капуцинов, 35 (позже здесь будет размещаться процветающее предприятие Надара, а также пройдет первая выставка импрессионистов) открылась на деньги маркиза де Бриге (*marquis de Briges*). Он покровительствовал фотографу и выделил немалую сумму на ее обустройство — сто тысяч франков. *L'Illustration* в апреле 1856 года так описывает роскошь, призванную соответствовать вкусам и чаяниям изысканных клиентов: «Из центра фойе, стены которого обиты кожей из Кордовы <...> поднимается двойная лестница со спиральными балясинами, задрапированными красным бархатом с бахромой, ведущая в застекленную студию и химическую лабораторию. В салоне, освещенном большим эркером, выходящим на бульвар, находится резной дубовый шкаф в стиле Людовика XIII. <...> Напротив камина — зеркало в стиле Людовика XIV <...> различные предметы рас-

2 Parry J. E. The Photography of Gustave Le Gray. Exhibition catalogue. Chicago: Art Institute of Chicago and University of Chicago Press, 1987.

положены на шикарном малиновом бархате, подвесы, служащие фоном. <...> Наконец, на венецианском столе, украшенном резьбой и позолотой в сочетании с фламандскими гравюрами и китайскими вазами, помещались фотографические отпечатки выдающихся личностей, запечатленных объективом г-на Ле Гре. <...> Однако главная заслуга заведения — несравненное мастерство художника»³.

Несмотря на успех начинания, бизнес провалился, он плохо управлялся, Ле Гре влез в долги. Надар в своих воспоминаниях писал, что к 1859 году его финансовые покровители «проявляли некоторую степень волнения и первые признаки усталости от того, что всегда платили и никогда не получали»⁴. В конце концов они обвинили его в том, что фотограф получал больше личного дохода, чем допускалось по контракту, не платил проценты по ссудам и отказывался открыть свои бухгалтерские книги для проверки. Портретному делу также угрожала популярность новых карт-де-визит, небольших серийных портретов, которые были гораздо дешевле, чем грандиозные студийные постановки. «Ле Гре не мог смириться с тем, чтобы превратить свое ателье в фабрику; он сдался», — напишет Надар⁵. 1 февраля 1860 года *Gustave Le Grey et Cie* была закрыта, фотограф, оставив семью, бежал из страны, спасаясь от кредиторов.

Ле Гре сорок лет. В плавании по Средиземному морю в Марселе он присоединился к писателю Александру Дюма-отцу, который хотел повидать места, прославленные историей и мифами. Путешествие представлялось не побегом, но открывшимися новыми возможностями. После конфликта с Дюма через два месяца пути Ле Гре оказался на Мальте, затем добрался до Ливана и, наконец, Египта. Здесь он провел последние двадцать лет жизни в качестве фотографа и учителя рисования сыновей паши. Он так и не вернулся во Францию. В Александрии фотографировал Эдуарда VII, будущего короля Соединенного Королевства, переписывался с Надаром, посылал ему свои отпечатки. Ле Гре открыл небольшой фотомагазин в Каире, продолжая преподавать рисунок и живопись. В 1867 году он отправил свои работы на Всемирную выставку, но они не привлекли особого внимания.

Фотограф умер в 1884 году в Каире.

ИСТОРИЯ

Дагеротипический метод представлял множество проблем для пейзажной фотографии. Тяжелое оборудование и небезопасные химикаты затрудняли съемку в путешествиях, первые реактивы были малочувствительны к зелени и требовали длительной выдержки. Любой ветерок был помехой для более или менее четкого отпечатка. Введение в 1847 году процесса негативной печати, предложенного Тальботом, произвело революцию. Гюстав Ле Гре, возможно, первый фотограф, снимавший с большим эффектом в лесу Фонтенбло, использовал его преимущества.

3 Malcolm D. Gustave Le Gray (1820–1884) / In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

4 Мемуары Надара впервые опубликованы 25 апреля 1891 года в журнале *Paris-photographie*.

5 Bann S. When I Was a Photographer: Nadar and History / *History and Theory*. Vol. 48. No. 4. Theme Issue 48: Photography and Historical Interpretation. Dec., 2009. P. 95–111.

Он увлекся фотографированием пейзажей в Фонтенбло в 1850-х годах, снимая сначала на бумажный негатив, а затем, вероятно, примерно с 1855 года, на стеклянный, используя коллодионный процесс. До начала 1860-х годов это были «этюды деревьев», как тогда называли художники и фотографы подобного рода работы. Ле Гре представлял свои отпечатки на различных выставках в Париже и Лондоне, но, несмотря на их несомненную поэтичность, снимки прежде всего демонстрировали новейшие технические достижения. В книге, которую фотограф опубликовал в 1851 году, он, исходя из своего опыта, давал практические рекомендации для пейзажистов: «растительность и зеленые объекты в целом требуют гораздо более длительного времени для съемки, вплоть до двадцатиминутной экспозиции»⁶.

6 Gustave Le Gray. *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*, 1850.

Свет всегда оставался «главным героем» *светописи*. Несомненно, Ле Гре видел задачу фотографа, снимающего пейзаж, в том, чтобы уловить мельчайшую игру солнечных отблесков в листве и на стволах деревьев, создающих настроение композиции. Критик Поль Перье (*Paul Périer*), в 1855 году посетивший первую выставки французского Общества фотографии, нашел его «натурные исследования» замечательными «по тонкости светотеневых эффектов»⁷. Достигнув хрупкого равновесия между темными областями и резко освещенными деталями, подобные изображения действительно кажутся прекрасным примером того «жертвоприношения второстепенных деталей», за которое ратовал Ле Гре и близкие ему по духу фотографы-художники⁸. Идея не была новой, многие художники того времени, например Делакруа, утверждали, что подробности нужно игнорировать ради общего эффекта, но сбалансировать количество деталей при использовании инструмента, такого как механическая камера, было намного труднее, нежели работая кистями и красками.

7 Malcolm D. Gustave Le Gray (1820–1884) / *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

8 Sylvie A. (et al.) *Gustave Le Gray, 1820–1884. Exhibition catalogue*. Los Angeles: Getty, 2002.

Гюстав Ле Гре был частью художественного сообщества Франции, с его взглядами и целеполаганием. Фотограф составил визуальный каталог архитектурного наследия на юго-западе страны, начиная с замков в долине Луары и церквей на паломническом маршруте в Сантьяго-де-Компостела и заканчивая средневековым городом Каркассон, сняв его незадолго до «реставрации» укреплений XIII века Виолле-ле-Дюком. Он собрал «достопримечательности» леса Фонтенбло. Неясно, придерживался ли Ле Гре маршрутов, проложенных Денекур, но вполне вероятно, что его ориентиры совпадали с местами, обозначенными на карте. **Природа не была для него романтической мистерией, он искал в ней образцы национального величия, фотографируя самые старые деревья, самые загадочные скалы, самые тихие рощи и самые прозрачные ручьи.** Лес не рассматривался как единое целое, его можно было узнать только по его частям, подобно средневековым постройкам, образующим ансамбли вместе с другими. Вход в лес был подобен входу

в нетронутый цивилизацией мир, хотя по нему уже бродили путешественники, скалолазы-любители и заядлые рисовальщики.

Самые известные работы Ле Гре относятся к периоду с 1856 по 1858 годы. Возможно, с целью облегчить финансовые положение студии он предлагал клиентам популярные «марины» и «дубы и камни», «лесные чащи». Может быть его больше интересовали художественные задачи, чем рутина портретной студии. Но именно морские виды и лесные пейзажи Ле Гре вошли в историю. Несмотря на похвалы критиков и очевидный коммерческий успех (в одном обзоре 1857 года указано, что фотограф получил 50 000 франков за заказы на морские пейзажи), он действительно оказался плохим бизнесменом.

ДЕТАЛИ

На снимке «Дубы и камни, лес Фонтенбло» изображены молодые деревья в окружении старых, покрытых мхом валунов, скорее всего где-то недалеко от Паве де Шайи (*Le Pave de Chailly*) — главного маршрута между Парижем и Фонтенбло. Светлые и темные пятна составляют орнамент природного ковра, а игра солнечных бликов на стволах и камнях, запечатленная фотографом, демонстрирует его зрелые навыки и художественное мастерство. С технической стороны этот большой отпечаток с бумажного негатива, который был точно такого же размера, демонстрирует безупречное владение процессом. В те далекие времена фотографии еще не могли увеличивать изображения, печать осуществлялась так называемым контактным способом⁹.

Технология «вощенной бумаги», которую, очевидно, применил здесь Ле Гре, позволяла, с одной стороны, усилить четкость, с другой — смягчить чрезмерную детализацию. Фотограф писал: «С моей точки зрения, художественная красота фотопечати почти всегда заключается в принесении в жертву подробностей, что сотворит впечатление, которое порой достигает высот искусства»¹⁰. Действительно, для фотографов, таких как Ле Гре, стремящихся создавать произведение искусства, буквальность казалась синонимом механического воспроизведения. Вместе с тем любая мягкость или размытость на самом деле была результатом несовершенства технологии. Камера не могла остановить движение облаков или шевеление листвы от дуновения ветра: длительная выдержка или некомпетентность фотографа, не умеющего контролировать процесс съемки, создавали множество проблем. Ле Гре был мастером своего дела. Он, например, учитывал, что во время длинных выдержек свет бледнеет на переднем плане, необходимо было концентрироваться на среднем, выставляя точку фокусировки именно там. Детали переднего плана, трава, листья, камни и пр. немного «стирались», становясь бледным основанием для деревьев с их тщательно очерченной фактурой коры и массами листьев. Результат получался удивительно художественным.

9 Контактная печать — способ, при котором негатив накладывается на светочувствительный материал, чаще всего бумагу, после чего в течение некоторого времени производится экспонирование светом через обратную сторону негатива. Размер получившегося в результате позитивного отпечатка совпадает с размером негатива.

10 Aubenas S. Gustave Le Gray. London; New York: Phaidon Press, 2003.



ЖИВОПИСЬ/ БАРБИЗОНЦЫ

Камиль Коро (*Jean-Baptiste Camille Corot*), сын Луи Жака Коро, торговца тканями, родился в 1796 году в Париже. В возрасте одиннадцати лет мальчика отправили в Коллеж де Руан, а в 1814 году он завершил образование в школе-интернате в Пасси. Камиль не хотел продолжать семейный бизнес и объявил о своем желании стать художником. Хотя его родители не одобряли этого выбора, они все же перечислили юноше годовое пособие в размере тысячи пятисот ливров, что позволило молодому человеку вести беззаботный, хотя и скромный образ жизни. Начав обучение живописи, Коро поступил в мастерскую Ахилла-Этна Мишальона (*Achille Etna Michallon*), лауреата Римской премии за исторические пейзажи. Когда Мишальон умер, Коро начал посещать классы Жана-Виктора Бертена (*Jean Victor Bertin*), более строгого классика, который в течение трех лет обучал его своим методам, но Коро умел воспринимать только то, что соответствовало его собственному видению. В этот пе-

Автор:	Камиль Коро / Jean-Baptiste-Camille Corot (1796–1875)
Название:	Скалы в лесу Фонтенбло / Rocks in the Forest of Fontainebleau
Год создания:	1860–1865
Техника:	Холст, масло / Oil on canvas
Размеры:	46 × 59 см
Собрание:	Национальная галерея искусств, Вашингтон / National Gallery of Art, Washington, D. C.

риод, примерно с 1822 по 1825 годы, он начал делать зарисовки с натуры в лесу Фонтенбло и в Руане.

В 1825 году Коро совершил свою первую поездку в Италию и прожил там три года. Тогда он начал запечатлевать свежие впечатления от увиденного, писать свободные от классических правил этюды. Позже художник совершил еще два путешествия в Италию, летом 1834 и 1843 годов. В 1830 году Июльская революция заставила аполитичного Коро уехать в Шартр. В 1831 году Салон принял несколько его итальянских и французских полотен; хотя они и получили мало внимания, это был важный шаг в карьере.

Коро понимал, что для того, чтобы оказаться замеченным на «многолюдных» стенах экспозиции, он должен работать в большом масштабе и выводить интересные сюжеты на передний план, так как его простые пейзажи не привлекали покупателей. Постепенно формировался авторский стиль художника, сочетающий более ранние пейзажные исследования, сохраняющие свежесть наблюдаемой реальности с прагматичными заимствованиями старых мастеров. В 1840 году государство приобрело одну из его работ для *Musées de Metz*, а в 1845 году Коро поручили написать крещение Христа для церкви Святого Николая дю Шардоне в Париже. Уже в следующем году он получил крест Почетного легиона. Тогда же живописец нашел своего первого частного клиента, Константа Дютийё (*Constant Dutilleux*). На Салоне 1855 года император купил его полотно «Шарет, память о Маркуси» для своей частной коллекции, художник приобрел настоящую известность и начал продавать свои картины в больших количествах. С этого времени его работы условно делятся на три основные группы: исследования природы или человеческой фигуры; исторические композиции, предназначенные для Салона; работы на продажу — пейзажи «в туманной атмосфере», на которые был большой спрос.

В 1860-х годах Коро заинтересовался фотографией и познакомился со многими ранними фотографами. По мнению исследователей, это обстоятельство привело к тому, что живописная палитра художника стала более монохромной. Сам он тоже пробовал фотографировать. Не исключено, что его картины

стали менее драматичными, но несколько более поэтичными, хотя некоторые критики говорят о монотонности его поздних работ. Художник также экспериментировал с процессом *клише-верр* — гибридом фотографии и гравюры¹¹.

Камиль Кору умер в Париже в 1875 году.

ИСТОРИЯ

С 1820-х годов, вскоре после того, как французская Академия учредила премию за пейзажную живопись, художники с живостью обратились к этому жанру. Многие начали писать за пределами Парижа, чаще в дворцово-парковых ансамблях: Версале, Сен-Клу и Фонтенбло. В эпоху Ле Гре знаменитостями Барбизона были Теодор Руссо (*Théodore Rousseau*), Нарциссо Диас де ла Пенья (*Diaz de la Peña, Narcisse Virgile*), Камиль Кору (*Jean-Baptiste-Camille Corot*), Шарль-Франсуа Добиньи (*Charles-François Daubigny*), Жан-Франсуа Милле (*Jean-François Millet*) и др. Хотя работы, созданные художниками этого направления, не рассматривались как единое целое, так, как мы воспринимаем их сегодня и что кажется очевидным, эти произведения пейзажного искусства дают исчерпывающее представление о том, как живописцы и присоединившиеся к ним фотографы видели французскую природу: от романтических до сугубо патристических воззрений¹².

Фонтенбло действительно стал центром нового подхода к пейзажу. Непосредственная близость к столице делала его удобным и доступным местом для работы, а его разнообразный рельеф, сочетающий великолепные старые деревья, крутые плато и драматические каменоломни, предлагал множество мотивов. В 1820-х и 1830-х годах Кору и Руссо превратили местные деревни Шайи и Барбизон в неформальные колонии художников, а лес — в студию под открытым небом. Новая гостиница *Auberge Ganne* предоставила удобное пространство, где живописцы могли встречаться, обмениваться идеями, налаживать сотрудничество. Барбизонская школа — так было названо течение — привнесла категорию натурализма в пейзажную живопись, явно бросив вызов давним декоративным ландшафтными традициям, но вместе с тем конкурировала с фотографией. В 1860-х годах новая генерация художников, которую представляли Клод Моне и Альфред Сислей, заново открывает Фонтенбло, заложив основы импрессионистического подхода к изображению природы взамен драматической брутальности барбизонцев. Фонтенбло — тихое убежище от городской суеты, как ни парадоксально, исчезнет под напором воскресных туристов, что как раз и засвидетельствуют импрессионисты.

Барбизонцы, очень разные по духу, создавали непохожие произведения, но, безусловно, как это мы называем сегодня, — «атмосферные». Кто-то из художников, например Руссо, избегал аффектаций в пользу спокойных идиллических изображений с пышной зеленью, залитой солнечным светом, благоухающей

11 *Cliché verre* — представляет собой разновидность «полуфотографической» гравюры. Изображение гравится на прозрачной поверхности, такой как стекло, которое предварительно покрывается сажей. В результате оно становится фотографическим негативом, так как помещается на светочувствительную бумагу в фотолаборатории и подвергается воздействию света. При этом части изображения пропускают свет и отпечатываются на бумаге. Можно сделать любое количество копий изображения.

12 Kenneth C. *Landscape into Art*. New York: Harper Collins, 1991.

свежестью. Этот манящий образ обещал передышку от многолюдия и шума урбанизации. Другие художники, такие как Коро или Курбе, напротив, стремились превратить природные виды в театральные кулисы для своих мизансцен, если не жанровых или идиллических, то непременно «метеорологических»: в ход шли восходы и закаты, ветры и грозы или, напротив, блаженное умиротворение после ливней и бурь. Курбе создавал бесчисленные «настроения леса», он вообще много фантазировал на тему, по всей вероятности, не находя в оригинале должного состояния. Его знаменитый холст «Порыв ветра» слишком огромный, чтобы быть написанным на открытом воздухе. Курбе хорошо знал Фонтенбло, писал этюды, но картина — продукт воображения художника, как и любая наблюдаемая реальность — субъективна.

Для Курбе лес мог оказаться творческой фантазией, для Мане он стал впечатлением. Весной 1863 года он отправляется в Фонтенбло, чтобы начать работу над своим монументальным полотном «Завтрак на траве». В течение нескольких месяцев художник писал этюды, делал рисунки, в том числе возле деревни Шайи, где поселился. На одном из полотен он написал знаменитый дуб, названный в честь швейцарского художника Карла Бодмера — *Bodmer Oak*, который тот часто использовал в качестве одного из объектов в своих картинах, начиная с 1850 года. Несмотря на довольно причудливый сюжет «Завтрака», в действительности его можно описать как пикник — так отдыхали парижане в лесу Фонтенбло. Шокирующая нагота дам для Мане — это не бесстыдство, а естество, что роднит человека и природу. Но Париж на самом деле менялся. Куртизанки, вино, «отдых» на траве, свобода от морали отцов — это все уже витало в воздухе, в воздухе леса Фонтенбло.

ДЕТАЛИ

В начале 1820-х годов Коро начал писать и рисовать пейзажи в Фонтенбло и его окрестностях. Он никогда не жил в этом районе, но часто приезжал туда. Художник был влиятельным и активным сторонником естественного пейзажа — барбизонцем. Идея движения концентрировалась на доктрине «где» — живописи на открытом воздухе; она стала первой концепцией натурализма¹³, который провозгласил достоверность изображения основополагающим критерием. Коро пишет «Скалы в лесу Фонтенбло», безукоризненно соответствуя означенной пейзажной модели. Валуны, стволы деревьев, зелень крон и травы. Живопись, кажется, соперничает с фотографией.

Еще во времена учебы у художника Ахилла-Этна Мишальона Коро учился естественности в написании природных мотивов. «Я сделал свой первый пейзаж с натуры <...> под присмотром этого художника, единственный совет которого заключался в том, чтобы передавать с величайшей скрупулезностью все, что ты видел перед собой <...> с тех пор я всегда дорожил точ-

13 Эмиль Золя в 1868 году написал очерк «Натуралисты».

ностью»¹⁴. Следование этой концепции можно обнаружить уже в одной из ранних его работ — «Исследование ствола дерева в лесу Фонтенбло, октябрь» (*Study of a Tree Trunk in the Forest of Fontainebleau, October. 1822*), — в которой он старательно изображает упавшее и раздробленное дерево вплоть до текстуры коры. «Скалы в лесу Фонтенбло» написаны сорока годами позже. Несмотря на то что теперь Коро прекрасно понимал спрос, объединил неоклассицизм с натуралистической манерой написания ландшафта, а в его работах богини или нимфы из античной мифологии предавались неге во французском лесу, художник отдавал предпочтение тщательной трактовке пейзажа, скрупулезному изображению, а не идеализирующему обобщению, одобренному неоклассицизмом. В своем романе «Сентиментальное воспитание» («Воспитание чувств», 1869) Флобера описывает лес как место действия, центральный мотив романа, где двое влюбленных покинули Париж ради умиротворения на природе на фоне революционных событий 1848 года. Кажется даже, что описание пейзажа здесь дано в соответствии с работой Коро, который, как и барбизонцы, оставался приверженцем строгой дисциплины реальности.

14 Pomarède V.,
De Wallens G. Corot:
Extraordinary Landscapes.
New York: Harry
N. Abrams, 1996. P. 22.

12. ПОЖАР

История, мифология и религия оставались главными темами картин начала XIX века. Однако новый интерес был обращен на повседневную жизнь, художники создавали, казалось бы, несбалансированные или случайные композиции, их хаотичные мазки символизировали эфемерность момента и субъективность восприятия. Формальные поиски в современном искусстве раздражали и тревожили. Напряжение между художественными средствами, в число которых вошла, хотя еще и не официально, и фотография, и темами, идеями и способом ее воплощения, между поверхностью и предметом является центральным в том, чем станет называться искусством модернизма. Тем не менее, можно упустить что-то важное, если не уделить внимания выбору сюжетов. Уже в начале века художники искали признаки перемен и новизны в окружающей действительности. Индустриальный мир оказал особое влияние и на уклад жизни, и на язык искусства, пытающийся описать ее. Ключевым предвестником перемен в живописи стало изобретение фотоаппарата. Фотографическое изображение позволило художнику большее, чем просто изображать человека или событие такими, какими они были «на самом деле», но так, как их видел автор. В злободневных темах можно было найти новую социальную роль для искусства, фотографии пока досталась роль хроникера.

Романтики увидели напряжение чувств и эмоций даже в текущих событиях, реалисты перевернули условность с ног на голову, чтобы придать критический акцент повседневности. Эдуард Мане и другие импрессионисты возмутил публику своими очевидными образами современной парижской жизни. То, что раньше не считалось достойной темой искусства, теперь зарекомендовало себя как эстетическое постижение действительности. Фотография не хотела отставать, она так же стремилась постичь ее, для начала просто точно и тщательно запечатлевая все, что в ней существовало: человека, его жизнь, его обычные дела, события, вещи и объекты, его окружающие. Реальность предоставила интересный, совершенно новый материал и для художников и фотографов. В новом времени фотографы и художники буквально обменивались идеями. Они были очарованы этими открывшимися возможностями. Жизнь, став площадкой для искусства, помогла осознать, что произведение — это то, что художник (фотограф) выбрал или постулировал, а не только то, что он сочинил или создал. Эта парадигма позволила взглянуть на обычные вещи и события в совершенно новом свете.



ФОТОГРАФИЯ/ ХРОНИКА ПРОИСШЕСТВИЯ

Джордж Барнард (*George Norman Barnard*) родился в Коннектикуте в 1819 году. Вскоре семья переехала в северную часть штата Нью-Йорк. После непродолжительной карьеры в сфере гостиничного бизнеса Джордж увлекся фотографией и открыл ателье дагеротипов в Освего, где снимал портреты. В 1853 году он стал секретарем Ассоциации дагеротипистов штата Нью-Йорк. После покупки студии в Сиракузах в 1854 году начал производить амбротипы¹; во второй половине десятилетия изучил коллодионный процесс. В 1857 году Барнард был вынужден закрыть свое предприятие из-за низкого дохода. Через два года он присоединился к фотографической фирме Эдварда Энтони



Автор: Джордж Н. Барнард / George N. Barnard (1819–1902)
Название: Горящие мельницы в Освего, Нью-Йорк / Burning Mills at Oswego, New York
Год создания: 1853
Техника: Раскрашенный дагеротип / Daguerreotype with applied color
Размеры: Изображение 5,7 × 6,9 см; пластина 7,0 × 8,3 см
Собрание: Музей Джорджа Истмана, Рочестер, Нью-Йорк / George Eastman Museum, Rochester, New York



Название: Пожар на мельницах в Освего / Fire in the Ames Mills, Oswego
Год создания: 1853
Техника: Раскрашенный дагеротип / Daguerreotype with applied color
Размеры: Изображение 5,7 × 6,9 см; пластина 7,0 × 8,3 см
Собрание: Музей Джорджа Истмана, Рочестер, Нью-Йорк / George Eastman Museum, Rochester, New York

(Edward Anthony) в Нью-Йорке в качестве стереоскопического фотографа. Стереодофотографии, первые фотографии массового производства, были популярным развлечением для высшего и, главным образом, среднего классов. Имена фотографов, их снимавших, не всегда указывались, часто только издатели получали признание. В 1860 году Барнард отправился на Кубу с целью создания набора стереодофотографий о жизни на экзотическом острове.

В начале 1860-х годов Джордж Барнард стал сотрудничать с Мэттью Брэди (Matthew Brady) — известным нью-йоркским фотографом. В его обязанности входила съемка студийных портретов, он делал групповые портреты солдат, когда в Америке началась гражданская война. В 1861 и 1862 годах он снимал военные действия в Северной Вирджинии, а в 1864 году стал официальным армейским фотографом Военного дивизиона Миссисипи генерала Уильяма Текумсе Шермана (William Tecumseh Sherman). Барнард запечатлел события в Нэшвилле, Ноксвилле и Чаттануге, сопровождал армию Союза на так называемом «Марше к морю» в ноябре и декабре. Он вернулся на Юг в 1866 году, где фотографировал места, разрушенные войной. Позже он опубликовал альбом под названием «Фотографические виды кампании Шермана», содержащий шестьдесят один альбуминовый отпечаток. Наряду с альбомом Александра Гарднера Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War² это издание считается шедевром американского фотографического дела.

Барнард работал в Чикаго, когда 8 октября 1871 года огромный пожар уничтожил его студию. С 1873 по 1880 годы он управлял студией в Чарльстоне, Южная Каролина. Помимо обычной коммерческой работы, он завершил серию работ о восстанавливаемом Юге, фотографируя рабочих с плантаций и уличных торговцев. В 1880 году, продав свою студию, Барнард переехал в пригород Рочестера, штат Нью-Йорк, где в течение нескольких лет работал представителем новой линейки фотопринадлежностей, производимой молодым Джорджем Истменом (George Eastman), легендарным создателем Kodak.

Джордж Н. Барнард умер в 1902 году в возрасте восьмидесяти двух лет.

ИСТОРИЯ

Главная специфика фотографии была связана с ее основной целью — документированием. Нет точного определения или значения термина «документальная фотография», поскольку это действительно общее название для множества работ, включающих самые ранние отпечатки. Фактически любая фотография — документ, так как запечатлевает только то, что существует в реальности. То, что делает фотографическое изображение документом, а фотографирование — способом документации, — это точность и правдивость, которые, как считалось, оно гарантировало. Поскольку фотография является копией реальности, отпечаток представлял собой подлинное свидетельство, иначе говоря, объективную информацию. Документальный статус

1 Амбротип — позитивное изображение, созданное с использованием процесса коллодирования влажных пластин, изобретенного англичанином Фредериком Скоттом Арчером в 1851 году. Сначала негатив стеклянной пластины покрывают светочувствительным материалом, подвергают воздействию, пока этот материал остается влажным, а затем проявляют и фиксируют. Затем на обратную сторону негатива прикрепляется черная бумага, ткань или наносится краска, чтобы при просмотре на свету негатив казался позитивным изображением. Американец Джеймс Амброуз Каттинг (James Ambrose Cutting) запатентовал этот процесс в 1854 году, после чего он получил широкое распространение. В США амбротипы стали очень популярны в качестве недорогой замены дагеротипов. Технология в основном использовалась для портретной фотографии.

2 В 1866 году Александр Гарднер опубликовал двухтомный труд — «Книгу фотографических зарисовок Гарднера о гражданской войне». Каждый том содержал 50 оригинальных отпечатков, сделанных вручную.

остался, хотя и принял множество порой довольно противоречивых форм и дискурсов. Фотография, задуманная как документ, привлекла внимание художников, а их «документальные проекты» обрели силу художественного высказывания, подтвержденную временем.

Фотография-документ — вид фотографии с резким фокусом и ясной композицией, которая фиксирует событие (явление, объект), чтобы передать значимое сообщение о том, что происходило в определенный момент. В отличие от фотожурналистики, которая концентрируется на последних новостях и ангажирована СМИ, или уличной фотографии, которая сфокусирована на непостановочных мгновениях повседневной жизни, документальная фотография — более широкое понятие, и обычно она сосредоточена на текущей проблеме (или истории), которую может описать (рассказать) через серию снимков, имеющую повествовательный характер. Конечно, все эти тонкости не столь очевидны, но они важны для понимания сущности медиума.

Союз между дагеротипией и документацией был закреплен отчетом Франсуа Араго, представленным Палате депутатов 3 июля 1839 года, в котором говорилось о целесообразности фотографии, а также приводились аргументы в пользу того, чтобы государство приобрело изобретение Дагера. Физик и генеральный секретарь Академии наук, Араго намеревался ответить на вопрос, «может ли наука извлечь пользу» из нового способа фиксации реальности. Его целью было показать, что фотография — это документ, то есть надежный носитель информации. Он видел все возможные области ее применения, от египтологии до астрономии и физики. Араго считал, что она «ускорила бы прогресс наук, которые больше всего чтит человеческий разум». Уильям Генри Фокс Тальбот, изобретатель другого фотографического процесса, также подчеркнул доказательную природу фотографии в своем издании «Карандаш природы» (1840). Он воспроизвел полку, полную коллекционного фарфора, а в сопроводительном описании утверждал, что подобное изображение может послужить визуальным доказательством, если предметы будут украдены. Хотя это всего лишь «немое свидетельство», фотография способна продемонстрировать правду перед «судьей и присяжными».

Сотрудничество Дэвида Октавиуса Хилла (*David Octavius Hill*) и Роберта Адамсона (*Robert Adamson*), основавших первую в Британии фотографическую студию в 1843 году, привело к созданию одного из ранних документальных проектов, получивших признание «Рыбаки из Ньюхейвена». В течение четырех лет, до неожиданной смерти Адамсона в 1848 году, они создали около 3000 калотипических изображений, запечатлевших обычную жизнь в шотландских рыбацких деревнях, а также пейзажи и городские сцены.

Документальными стали снимки другого британца, Филипа Деламотта (*Philip Delamotte*), который одним из первых применил фотографию как визуальное средство записи важных событий, таких, например, как строительство и демонтаж «Хрусталь-

ного дворца» в Лондоне в 1852 году. Поля сражений, офицеры, солдаты, оружие, сфотографированные Роджером Фентоном (Roger Fenton) в Крыму в 1853–1856 годах, стали первыми аутентичными изображениями войны, хотя и недостаточно эффективными с точки зрения сегодняшнего дня. Документальным призванием медиума явилось основание в 1851 году во Франции Гелиографической миссии, задачей которой было «собрать фотографические зарисовки исторических зданий».

Практика документирования распространилась и в частных кругах. В 1897 году в Англии сэр Бенджамин Стоун (Sir Benjamin Stone) учредил Национальную ассоциацию фотографических записей (*National Photographic Record Association*) с целью создать свод изображений материального (архитектура, мебель, предметы одежды и пр.) и нематериального (промыслы, обычаи, праздники и др.) британского наследия. Намерением этого ориентированного на память и будущее банка изображений стало воспитание чувства национальной гордости, связанного с историческим наследием и правлением королевы Виктории. Между 1897 и 1910 годами он и его коллеги передали в Британский музей около 6000 фотографий, почти четверть из которых были сделаны самим Стоуном. Многие из этих архивных изображений даже в сочетании с описательными этикетками поражают зрителя неоспоримой красотой.

Хотя сегодня трудно представить фоторепортажи без какой-либо формы мобильности, в то время это не было очевидным: пришлось ждать несколько десятилетий, пока оборудование станет более портативным, а фотопластинки начнут производиться в промышленных масштабах готовыми к использованию. Благодаря техническим нововведениям фотография превратилась в демократичную практику, и многие любители стали снимать свои путешествия, сценки из семейной жизни. Те, кто уезжал за границу с художественной или научной целью, по вопросам бизнеса или с дипломатической миссией, часто делали фотографии с намерением поделиться своим опытом с друзьями и близкими. Их глазами можно было увидеть реальность дальних стран и континентов, которую до этого представляли только художники. Фотография открыла поистине новые горизонты.

Типичный пример такого рода — альбом Максима Дюкана (*Maxime Du Camp*) под названием «Египет, Нубия, Палестина и Сирия». Изображения, попавшие в него, были сделаны в поездках 1849, 1850 и 1851 годов. Писатель и журналист, Дюкан убедил французское государство организовать археологическую миссию и в качестве «модного» жеста планировал дополнить свои исследования фотографиями. Несмотря на то что ему, конечно, не удалось составить полный перечень богатств Древнего Египта, его работа насчитывала более двухсот снимков, сто двадцать пять из которых он включил в свой альбом. Издание сочетало в себе искусство и исторические знания и содержало отпечатки, точность и реалистичность которых сделали их визуальными документами высочайшего качества.

ДЕТАЛИ

«Пожар на мельницах в Освего» сегодня считается одной из самых ранних «новостных» фотографий, созданных при помощи первого в истории техники «светописи». Можно с уверенностью сказать, что этот дагеротип положил начало газетным репортажам; очень скоро в периодике повсеместно стали использовать полутоновые изображения, сделанные с отпечатков, для демонстрации тех или иных важных событий. Безоговорочное положение фотографии как копии реальности, предоставляющей документальные свидетельства, было существенным для журналистики.

Огонь вспыхнул и превратился в страшную катастрофу в ночь с 4 на 5 июля 1853 года. В результате этого несчастия погибла деловая часть города на его восточной стороне. Пожар начался на мукомольне Дж. Фитцхью (*J. Fitzhugh*), все мельницы и элеваторы были разрушены. Дальше загорелись и соседние здания: склад Сильвестра Дулиттла (*Sylvester Doolittle*), элеваторы *Ames&Brothers, Howlett, Gardner&Co*, литейный завод *Talcott&Canfield* и десятки других объектов, занимающих район, простиравшийся вдоль реки.

Единственный в своем роде дагеротип горящих мельниц был сделан Джорджем Н. Барнардом ночью! Небо освещено яркими вспышками, фиксирующими драматический момент с поразительным «эффектом». Технически производить съемки ночью было чрезвычайно сложно. Это требовало очень длительного времени экспозиции и, следовательно, неподвижности, а также света от луны или другого источника, такого, как огонь пожара на снимке Барнарда. Дополнительным осложнением была специфика, связанная с созданием дагеротипов. Они должны были быть проявлены вскоре после экспонирования, что существенно осложняло ситуацию для фотографа, находящегося в темноте и зависимости от скудного освещения, а в нашем случае — недалеко от опасного места.

Джордж Барнард, снявший грандиозный пожар, хотел показать не только неординарное событие, задокументировать его, но и, вероятно, осуществить технически сложную ночную съемку. Впечатляющий кадр с клубами дыма и всполохами огня в небе представлялся завораживающе-красивым, особенно подкрашенный. Это был чрезвычайно сложный процесс: использовалось пламя специальной горелки, нагревающее пластину, на которую наносился очень тонкий слой цветных пигментов.

Потрясённый страшным зрелищем, фотограф решил запечатлеть его, вернувшись за тяжелым, громоздким оборудованием. После он сделал еще один кадр, уже на рассвете. В некотором роде перед нами действительно один из самых ранних «репортажей» с места события.



ЖИВОПИСЬ/ ЦВЕТ СТИХИИ

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер (*Joseph Mallord William Turner*) — выдающийся художник эпохи романтизма. Сын парикмахера, мастера париков из Ковент-Гардена, он оставался очень близок с отцом, который полностью поддерживал стремление мальчика писать картины. В подростковом возрасте Тёрнер раскрашивал гравюры для продавцов в книжных лавках и учился у архитектурного рисовальщика Томаса Малтона (*Thomas Malton*). В 1789 году молодой человек поступил в Школу Королевской академии. Тёрнер много работал, писал этюды, регулярно осуществляя вылазки на Британские острова, копировал полотна старых мастеров. Художник представил свою первую картину маслом, морской пейзаж, на выставке в Королевской академии в 1796 году три года спустя в самом раннем допустимом возрасте был избран ассоциированным членом. Своим беспрецедентным пиететом к изобретению «ужасающего натурализма» он бросил вызов общепринятым представлениям о возвышенном в искусстве. Художник много



Автор: Уильям Тёрнер / William Turner (1775–1851)
Название: Пожар в здании лондонского Парламента,
16 октября 1834 г. / The Burning of the Houses
of Parliament, 16th October, 1834
Год создания: 1834
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размеры: 92 × 123 см
Собрание: Художественный Музей, Кливленд / Museum of Art,
Cleveland



2. Название: Сожжение палат лордов и общин, 16 октября
1834 г. / The Burning of the Houses of Lords and
Commons, 16th October, 1834
Год создания: 1834
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размеры: 92,1 × 123,2 см
Собрание: Художественный музей Филадельфии,
Пенсильвания / Philadelphia Museum of Art,
Pennsylvania

путешествовал: Швейцария, Бельгия, Нидерланды, Франция, Германия, Италия. В 1820-х и начале 1830-х годов Тёрнер занимается созданием литературных и туристических иллюстраций. Он понимал их потенциал, остро осознавая, что еще долго после того, как пигменты его полотен выцветут, репутация художника будет надежно сохранена благодаря более прочному блеску искусства репродукционной гравюры.

В последние десятилетия жизни естественные формы становятся все более неопределенными, растворяясь в стихии света, цвета и образах того, что Моне восхищенно называл «бурным романтизмом фантазии Тёрнера»³. Перспектива оказывалась намеренно искаженной, а колорит мог приближаться почти к искусственному, но это каким-то образом воплощало фундаментальные идеи Тёрнера, его веру в высшие силы природы и творца.

Живописец умер от холеры в 1851 году.

ИСТОРИЯ

Существует два взгляда на феномен «современного искусства», или две разные версии его истории. Первый: рассматривать искусство как особый род деятельности, радикально отделенной от повседневной жизни или мирских забот. С этой точки зрения оно существует как бы автономно от социума, то есть самореферентно. Такого рода концепция «искусства для искусства» существовала всегда. Другой взгляд: рассматривать искусство как ответ на злободневность, где художник погружен в конфликты и вызовы общества. Европейские художники XIX века искали собственные способы передать изменчивость мира, современный жизненный опыт с двумя новыми социальными явлениями — процессом коммерциализации (превращения повседневной жизни в товар) и урбанизации. С этой точки зрения современное искусство — способ осмыслить универсум, а идеологическая конструкция, которую принято называть «современностью» или «модернизмом», всегда предлагает актуальный список тем и сюжетов.

Уже романтики XIX века находили возможности изобразить в любом жанре, включая пейзаж с его драматическими эффектами и переходными свойствами атмосферы, современный мир — динамичный, вызывающий трепет и величие. Теодор Жерико воплотил человеческий героизм и страдания в картине «Плот “Медузы”» (1819), основанной на недавнем событии, Эжен Делакруа — революционный пафос масс в «Свободе, ведущей народ» (1830), написанной сразу после Июльской революции 1830 года. Это не были новости в том смысле, как это понимается сегодня. Патетика события или состояния составляла главный мотив работ. Романтизм подчеркивал индивидуальное, субъективное, иррациональное, образное, личное, спонтанное, эмоциональное, визионерское и трансцендентное. Никто из художников-романтиков еще не видел ценности ежедневной

³ Kenner R.J. M. W. Turner. New York, NY: H.N. Abrams, 1995. P. 77.

жизни, как это увидят импрессионисты через тридцать лет. Искусство все еще оставалось элитарным, а не повседневным, и с созданием художественного музея автономия искусства обрела свой определяющий институт. И оно не было еще по-настоящему «современным». Однако романтизм открыл возможность для художников попытаться преодолеть пропасть, отделяющую искусство от общества, путем создания произведений, связанных с постижением актуальной действительности.

Произведения Жерико и Делакруа часто рассматриваются как начало новой художественной традиции современного или авангардного искусства, которая утвердится ближе к концу века. Однако именно в этот период французский военный термин «авангард» (означающий, что часть войск идет впереди остальных) стал применяться к произведениям в значении социальных обязанностей искусства. Впервые он был использован в этом смысле социалистом-утопистом Анри де Сен-Симоном⁴.

Импрессионисты пошли дальше, полагая, что картины обыденной жизни заслуживают пристального внимания художников, а их доверительное пространство ориентированно на простого человека, а не только на интеллектуала. Сюжеты стали менее высокопарными, композиционные эффекты могли казаться преднамеренно резкими, а работа с цветом — живой и смелой. На их полотнах в красочном вихре мелькала «остановленная» жизнь. Фотография, которая быстро фиксировала любой бытийный момент, представлялась, таким образом, самым современным искусством, хотя все еще ориентировалась на практическое применение. Ответом на «обедневшую» культуру современной капиталистической демократии станет обращение модернистов XX века к умозрительному началу. Вместе с тем, их произведения вместят в себя критический опыт осознания современности, как при помощи фотографии, так и красок.

ДЕТАЛИ

«Незадолго до семи часов вечера жители Вестминстера и районов на противоположном берегу реки оказались в состоянии крайнего замешательства и тревоги из-за внезапного вспыхнувшего одного из самых ужасных пожаров, которые когда-либо видели... Дома лордов и общин и прилегающие к ним здания были в огне», — так писала *London Times* 17 октября 1834 года. Вместе с десятками тысяч лондонцев художник Уильям Тёрнер стал свидетелем этого события, которое зарисовал в нескольких набросках, используя карандаш и акварель. Впечатления от случившегося легли в основу его знаменитой картины, созданной в двух версиях. Картина из собрания музея в Кливленде показывает здания, охваченные огнем, расположенные на заднем плане, вниз по реке, с юго-восточного берега Темзы. В другой версии, из Художественного музея Филадельфии,

4 В статье «Художник, ученый и рабочий», вышедшей в год его смерти, в 1825 году, Сен-Симон отметил ведущую роль художника для выдвижения передовых идей, завоевывающих мир, и распространения их в массы.

зритель вместе с художником наблюдает происходящее рядом с Вестминстерским мостом. Пламя охватило Зал Святого Стефана, Палату общин и устрашающе надвигалось на башни Вестминстерского аббатства, которые чудом были спасены. Пароходы буксировали пожарное оборудование по реке, из-за отлива было трудно перекачивать воду на сушу. В течение нескольких часов огонь то утихал, то усиливался, ветер разносил тлеющие угли все дальше и дальше.

Тёрнер всегда уделял много внимания эпическим событиям, в том числе стихийным бедствиям, меняющим жизнь, поэтому было вполне естественно, что он захотел написать гибель здания парламента. Критики того времени видели в произошедшем символ крушения британской политической системы, что связывалось с реформой 1832 года. Картины имели огромный резонанс, хотя и были восприняты неоднозначно, что часто случалось с работами Тёрнера. Одни восхищались, другие возмущались, кто-то недоумевал, а газета *The Morning Chronicle* назвала художника «королем пожаров».

В юности Тёрнер подрабатывал декоратором в театре «Пантеон», но случилось несчастье, он сгорел дотла. Художник появился на пепелище рано утром и принялся зарисовывать увиденное, после чего более недели не ходил на занятия в академию, он работал над так захватившей его темой. Следующей весной в Королевской академии была выставлена его акварель «Театр “Пантеон” утром после пожара» (*Theater Pantheon in the morning after the fire*, 1792). Трагическое событие 16 октября 1834 года позволило художнику вернуться к теме катастрофы. Теперь он воплотил мощь огня буквально с помощью «горячих» цветов. Совершенно очевидно, ему хотелось запечатлеть силу и энергию стихии, разрушающей созданное человеком.

«Прекрасный несчастный случай», — сказал бы английский поэт, драматург и критик Джон Драйден (*John Dryden*), это он вывел известную формулу творческого успеха, основанную на «единстве времени, места и действия»⁵. Кажется, что Драйден имел в виду Тёрнера, хотя умер за целый век до него. Художник основывал картину на реальном событии, конечно, он гипертрофировал действительность для усиления визуального эффекта: увеличил высоту пламени, исказил пропорции и расстояния, масштабы. «Огненный» колорит палитры и несомненно впечатляющие атмосферные эффекты граничат с абстракцией. Тёрнер использовал бедствие как тему для воплощения одной из ключевых идей романтизма — показать беспомощность человека перед лицом разрушительных сил природы. Позже человечество столкнется с разрушительными силами цивилизации, современность станет не только сюжетом, но и угрозой.

Как и Барнарда, Тёрнера привлекали необычные творческие задачи, которые каждый художник решал при помощи того или иного средства — света или/и пигмента. Очевидно, однако, что ценность «пожаров» — не в реалистической достоверности,

5 Dryden J. Esq. Of Dramatick Poesie. An Essay. London: Henry Herringman, 1668. P. 82.

а несомненном величии и грандиозности стихии, осмыслении положения человека перед властью рока. Тёрнер видит в бушующем огне воплощение силы и могущества природы, а не просто городское происшествие, хотя и поистине масштабное. Вместе с тем он, без сомнения, увидел в пожаре реальную катастрофу, свидетелем которой стал, и что-то гораздо большее, нежели одну из человеческих трагедий, одну из «ежедневных новостей» от 14 октября 1834 года, попавших в объектив Джорджа Бернара.

13. НАГИЕ

Обнаженные модели традиционно олицетворяли идеальную красоту в искусстве, а амбициозные художники усердно работали над овладением человеческой формой. До конца 1800-х годов изучение обнаженной натуры ограничивалось самыми престижными академическими классами или студиями признанных художников¹. Во второй половине XIX века, кроме нагих богинь, купальщицы и одалиски без стеснения обнажались на полотнах неоклассиков и импрессионистов. Нагота больше не изображалась в героических или идеализированных мизансценах; она оказалась в современных интерьерах и восточных декорациях; теперь художники не чувствовали себя обязанными изображать совершенные фигуры. Работы Жана Огюста Доминика Энгра, Эдуарда Мане или Адольфа Уильяма Бугро (*Adolphe William Bouguereau*) демонстрируют эти радикальные визуальные изменения. Открытия художников повлияли и на отношение зрителей к восприятию обнаженной натуры как выразительного средства для передачи физических и эмоциональных состояний человеческого опыта.

Владение навыками изображения человеческой фигуры всегда оставалось ключевым принципом серьезной художественной подготовки. Шедевры эпохи Возрождения сделали обнаженное тело вершиной мастерства, и этот статус сохранялся на протяжении сотен лет. Когда в 1648 году Французская Королевская академия живописи и скульптуры учредила свою программу обучения рисованию, только самым талантливым ученикам было разрешено рисовать с обнаженной модели. Представлять их в картинах позволялось только художникам, работающим на аллегорические, мифологические и исторические сюжеты. Хотя академия была ликвидирована после революции 1789 года, а традиционные темы потеснили пейзажи и сюжеты из современной жизни, стандарты изображения нагого тела оставались незыблемыми для французского художественного истеблишмента вплоть до конца XIX века. «Олимпия» Эдуарда Мане шокировала публику и критиков на выставке Салона 1865 года. Полотно продемонстрировало действительно колоссальный сдвиг в мышлении и в истории искусства: реалистичное изображение обнаженной женщины, являющееся чем-то недостойным, неожиданно было представлено публике как обыденность. И хотя художник ссылается на хорошо известный мифологический сюжет, его героиня не более идеализирована, чем молодая парижанка.

Кажется с тех пор «непристойность» стала безнадежно старомодным понятием в живописи, но не в фотографии, где голое

¹ Deren Coke Van. *The Painter and the Photograph: From Delacroix to Warhol*. Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico Press, 1985. P. 12.

2 McCauley E. A. *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871*, New Haven: Yale University Press, 1994.

3 Там же.

тело означало вульгарный натурализм. Популярность дагеротипии во Франции, как и во всем мире, быстро росла, охватив все известные изобразительные жанры. С конца 1840-х годов некоторые из великих фотографов своего времени, такие как Феликс Мулен (*Félix Moulin*), Гюстав Ле Гре (*Jean-Baptiste Gustave Le Gray*), Шарль Негре (*Charles Nègre*), начали экспериментировать с темой. Изображения такого рода не только не признавались произведениями искусства, но даже запрещались. В соответствии со строгой системой цензуры Второй империи (1851–1870) любые письменные или визуальные материалы, продаваемые во Франции, должны были быть предварительно одобрены правительством. «1850-е годы стали свидетелями роста цензуры и общественного возмущения [против] рынка фотографий обнаженной натуры»². Конфискации подобных рисунков начались в 1851-м, а в 1852 году закон о цензуре был распространен и на фотографию. Он требовал, чтобы «фотографические отпечатки сдавались в Министерство внутренних дел или префектуру полиции»³. Эти учреждения определяли, можно ли выставлять их на публичную продажу или нужно ограничить использование натуры в художественных классах. В 1855 году полиция создала отдельный реестр для регистрации моделей, фотографов и торговцев эротическими/порнографическими изображениями, единожды привлеченными за нарушение общественной морали. Из полицейских записей становится понятным, каким образом распространялись незаконные фотографии: в кафе, на некоторых улицах, в танцевальных залах и борделях, в помещениях типографий, в известных фотостудиях. Осуждение было настолько сильным, что заставило рынок обнаженной фотографии уйти в подполье, но он весьма процветал, о чем свидетельствует всплеск арестов, начавшийся в 1859 году.

Только в 1860-х годах «академии», так тогда называли исследования обнаженной натуры, предназначенные для использования художниками и скульпторами в своих работах, в конечном итоге были одобрены для продажи в строго обозначенных местах. Изображения теперь продавались в Школе изящных искусств, а также в магазинах гравюр и фотографий. Известно, что Энгр, Курбе, Делакруа среди прочих использовали в своей работе подобные снимки. Изобретение альбумино-печати в середине 1850-х годов означало, что «академии» могли производиться в количествах, ранее немыслимых.



ФОТОГРАФИЯ/ НЕПРИСТОЙНАЯ НАТУРА

Феликс-Жак Антуан Мулен (*Félix-Jacques Moulin*) родился в Париже в 1802 году. О первых годах его жизни мало что известно. Считается, что он не имел формального художественного образования, но, вероятно, проходил ученичество, прежде чем открыть свою первую парижскую студию дагеротипии на *31 bis rue du Faubourg Montmartre*. Самые ранние известные работы Мулена — обнаженные модели. Изображения на подобную тему привели фотографа к серьезным проблемам, в том числе к суду за распространение «непристойностей», и даже к месячному тюремному заключению и штрафу в сто франков.



- Автор:** Феликс Мулен / Félix-Jacques Antoine Moulin (1802–1875)
- Название:** Обнаженная у стены / Nude at Well
- Год создания:** 1853–1856
- Техника:** Раскрашенный вручную стерео-дагеротип / Hand-colored stereo-daguerreotype
- Размер:** Изображение 6,4 × 5,7 см; пластина 8,5 × 17,5 см
- Собрание:** Институт искусств Детройта / Detroit Institute of Arts

После освобождения г-н Мулен вел себя сдержанно, обучая фотографии и продавая аксессуары для съемки. Однако он снова открыл свою студию, добавив ей черный ход, чтобы исключить дальнейшие юридические сложности, т.к. продолжил фотографировать ню. Теперь женщины были изображены в более социально приемлемой манере, со вкусом оформленных будуарах, в мягком «художественном» освещении.

Мулен был не только талантливым фотографом, но и прекрасным бизнесменом. Он приобрел права на печать со знаменитых дагеротипов Роджера Фентона, посвященных Крымской войне, что приносило ему неплохой доход. К середине

XIX века его портретные работы выставлялись по всей Европе, они появлялись на страницах влиятельных французских фотографических журналов, таких как *Bulletin de la Societe Francaise de Photographie*, *La Lumiere* и *Revue Photographique*. Однако Мулен не отказывался от своей «торговой марки» — женской обнаженной натуры.

В 1856 году Феликс-Жак Антуан Мулен отправился в большую экспедицию в Алжир, финансируемую правительством, чтобы запечатлеть страну, находящуюся под французским протекторатом. Несмотря на многочисленные технические трудности, с которыми столкнулся фотограф, в 1858 году он вернулся в Париж с сотнями пейзажей, снимками коренных жителей, архитектуры, археологических раскопок. Триста из них были опубликованы в виде трехтомного труда под названием *L'Algérie photoiée*, который он посвятил Наполеону III. Многие из этих работ печатались в журнале *La Lumiere*. Последней выставкой, в которой принял участие Мулен, была экспозиция на известной Всемирной выставке в Париже в 1867 году.

Фотограф умер в 1875 году.

ИСТОРИЯ

Не все изображения, одобренные правительством, должны были иметь высокие художественные устремления. Пользуясь расплывчатыми стандартами цензуры и популярным спросом, фотографы предлагали множество снимков с полураздетыми моделями явно эротического характера. Эти небольшие, часто стереоскопические изображения (для создания большего эффекта) представляли собой бесхитростные композиции, где дамы с обнаженными плечами или ножками в чулках лежат или сидят в нижних юбках, разыгрывая пикантные сценки. Критики от искусства того времени порицали работы такого рода. Даже традиционные «венеры», для которых позировали известные городские проститутки, запечатленные как на фотографиях, так и на картинах, созданных на основе этих снимков, подвергались остракизму. Например, в 1855 году один из авторов *Revue Photographique* бранил фотографа обнаженных натур для художников Феликса-Жака Антуана Мулена за его «уличные академии»⁴. В 1863 году картина известного художника академического толка Александра Кабанеля «Рождение Венеры» (1863) была подвергнута критике за то, что тот де просто изобразил «академию» — обычную продажную девку, и ничего больше. Это не целомудренная Венера, рождённая волнами, а женщина лёгкого поведения. Полотна с обнаженными — это художественное перевоплощение, «девка с улицы» не должна остаться ею⁵. Точность и реализм дагеротипа казались несопоставимыми с критериями образности, его плотский, слишком шокирующий натурализм представлялся грубым для среднего парижанина.

4 Biographie: M. Moulin // *Revue Photographique* I. Dec., 1855. P. 26, 27.

5 Du Camp. Les Beaux-Arts à l'exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867. Paris, 1867. P. 11, 29, 31–35.

Многие смелые фотографы шли еще дальше, фотографируя женщин и пары в различных состояниях обнаженности и сексуальной активности. Откровенные порнографические изображения продавались тайно, и, конечно, они не были атрибутированы. Уличные торговцы, предлагающие все — от зонтиков до туалетных принадлежностей, спекулировали ими по всему городу. Пикантную карточку можно было приобрести в винных магазинах и на террасах кафе, на рыночных развалах, у букинистов на берегу Сены.

Появление цветных стереоскопических изображений ознаменовало еще один шаг вперед на пути создания более совершенной реалистичности иллюзий. Стереоскопия позволяла получить трехмерное изображение: две почти идентичные картинки помещались рядом с небольшим разрывом, в соответствии со средним расстоянием между центрами глаз, а затем с помощью специального средства для просмотра, можно было увидеть вместо двух изображений одну трехмерную композицию. Такой метод применялся к любому типу изображений, в том числе дагеротипическому. Фотографии раскрашивались вручную.

В середине XIX века представители высшего и среднего класса проводили вечера за просмотром стереографий, с помощью которых взрослые и дети переносились в экзотические страны, могли рассматривать известных людей и не менее знаменитые места. Обнаженные красавицы были своего рода секретными «игрушками» безупречных буржуа, их прятали дома в тайниках мужских кабинетов.

ДЕТАЛИ

«Непристойные» дагеротипы обычно изображали моделей в интерьерах будуаров, украшенных парчовыми драпировками, часто с зеркалом, отражающим мягкие округлые формы молодых женщин в чувственной игре повторений. Стереопара Мулена создана в студии, где бутафорские камни и лианы имитируют уголок дикой природы. Девушка сидит в трехчетвертном повороте, почти спиной к зрителю, немного опустив голову. Отвечая, очевидно, академическому запросу, композиция вполне соответствовала иконографии «нимфы».

Конечно, технологии и камеры середины XIX века во многом диктовали стиль подобных работ. Студия, где фотографы в сюртуках стоят возле громоздких пластинчатых аппаратов на штативах, и обнаженные модели, которым приходилось удерживать позу в течение пятнадцати-тридцати секунд, — из таких обстоятельств возникают лишь определенные образы, немного скованные и довольно однотипные. Новая мобильность, связанная с совершенствованием съемочного процесса, станет катализатором творчества, появятся эротические фотографии с намного более сложными композициями и сюжетами.



ЖИВОПИСЬ/ ИГРА ВООБРАЖЕНИЯ

Описываемый современниками как жизнерадостный, харизматичный и общительный человек, художник Эдуард Мане знаменовал начало нового периода в истории французской живописи. Он был чрезвычайно важной фигурой в развитии импрессионизма и в целом искусства на его пути из XIX в XX век. Современный Париж стал отражением его личности и творческих интересов. На протяжении большей части карьеры город-

Автор: Эдуард Мане / Édouard Manet (1832–1883)
Название: Удивленная нимфа / *La Nympe surprise*
Год создания: 1861
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размер: 122 × 144 см
Собрание: Национальный музей изящных искусств Аргентины,
Буэнос-Айрес / National Museum of Fine Arts
of Argentina, Buenos Aires

ские сюжеты и, казалось бы, отстраненный подход к классическим темам Мане вызывали один скандал за другим.

Он родился в парижской семье, принадлежавшей к верхним слоям среднего класса. Его отец был высокопоставленным государственным служащим, а мать — дочерью дипломата. Вместе со своими двумя младшими братьями Мане вырос в образованной буржуазной среде, консервативной в социальном плане и благополучной в финансовом отношении. В лучшем случае посредственный ученик, в тринадцать лет он поступил в класс классического рисования в *The Rollin School*. Несмотря на желание отца, который видел юношу морским офицером, Эдуард продолжил художественное образование в мастерской исторического живописца Томаса Кутюра (*Thomas Couture*). Он быстро отошел от условностей и традиций. Возможно, его самый важный опыт связан с посещением Испании и Нидерландов, где живописец увидел полотна Диего Веласкеса, Франсиско де Гойи и Франса Хальса. Уже в ранних работах Мане нашел собственный способ наложения пастозных мазков и некоторого упрощения форм. Он пишет картины, отражающие жизнь респектабельного общества французской столицы и ее бедняков, зрелище новых бульваров, шумных кафе, ипподрома, зачастую в масштабе, который использовался главным образом для королевских парадных портретов и исторических полотен. Отвечая на призыв поэта и друга Шарля Бодлера к искусству, призвание которого — отражать специфику современной жизни, подход Мане к живописи казался современникам столь же провокационным. Что особенно эпатировало парижскую публику, так это обращение художника с темой наготы.

Художник много работает в своей студии, пишет копии картин мастеров прошлого, путешествует по Италии, посещает *Bibliothèque nationale de France*, чтобы ознакомиться с собранием гравюр библиотеки.

Амбициозные полотна Мане 1860-х годов, связанные с новейшей историей, заложили основу раннего французского модернизма. Он стал своего рода посредником между взглядом современности и творчеством художников прошлого в построении французской модели нового искусства, претендующего на универсальность. Примерно в 1863 году он начал посещать *Café Guerbois*, где шли острые дебаты о творце и творчестве,

участниками которых были Поль Сезанн, Клод Моне, Пьер-Огюст Ренуар⁶. Только к концу 1870-х годов молодые импрессионисты приняли Мане. С 1874 года стиль Мане во многом сближается с импрессионизмом. Он дружит с Дега. С конца 1870-х годов его авторитет у критиков неуклонно растет, работы принимаются салонами.

С 1880-х годов Мане, будучи тяжело больным, с трудом дописывает свое последнее большое полотно «Бар в „Фоли-Бержер“». В 1882 году оно с триумфом было принято на Салоне. Через год художник скончался. По ходатайству Антонена Пруста (*Antonin Proust*), друга его детства и на тот момент министра культуры, в 1881 году Эдуард Мане был награжден орденом Почетного легиона. Однако его творчество не было до конца признанным почти до 1890-х годов, когда его картины начали приобретать в частные и государственные собрания.

ИСТОРИЯ

Несмотря на название, работа Эдуарда Мане «Удивленная нимфа»⁷, кажется, написана в традициях иконографии сюжета «Сусанна и старцы». Героиня эпизода греческого перевода Ветхого Завета была женой одного из граждан Вавилона. Она благочестива и красива. Двое старейшин общины наблюдали за ней в саду во время прогулки и купания. Девушка испугалась их неожиданного появления, тем более что старцы угрожают объявить о ее прелюбодеянии. Секрет останется в тайне, если Сусанна отдастся им. Изображение мотива можно найти уже в раннехристианском искусстве римских катакомб. Большинство картин на интригующую тему появляется в период Возрождения, начиная с 1500 года, и во многом, похоже, благодаря возможности работать с обнаженной женской натурой. Сюжет входил в число немногих, в которых, по решению Тридентского собора, дозволялось изображение наготы.

На протяжении веков образ Сусанны трактовался весьма разнообразно. Изменялись не только каноны красоты, но и «дух эпохи». Перед нами появлялась то томная гурия, сознающая силу своей привлекательности, и не исключено, знающая, что за ней подглядывают, то благонравная матрона, пытающаяся сохранить достоинство, то юная красавица, охваченная ужасом. Изменения интерпретации темы наглядно демонстрируют перемены восприятия наготы и оценки сюжета, происходившие в общественном сознании на протяжении веков.

Предполагается, что моделью на картине Мане была Сюзанна Леенхофф, пианистка, преподававшая музыку в семье художника, на которой он женился в 1863 году. Учитывая, что имя модели — Сюзанна, и она была голландкой, а поза фигуры идентична позе на картине Рембрандта «Сусанна и старцы», не исключено, что Мане действительно имел в виду известный мотив, увековечив в нем свою любовь, тем более что в начале карьеры идея «отождествления» себя с уважаемы-

6 Перрюшо А. Эдуард Мане. М.: Терра, 2000.

7 Нимфы — божества, имеющие женский облик и олицетворяющие силы природы. Как правило, они связаны с определенными объектам или местам: лесам или рощам (дриады), ручьям, рекам и озерами (наяды). Есть горные нимфы — ореады, морские — nereиды и др.

8 Clark, T.J. The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers. Knopf Doubleday Publishing Group, 2017.

9 В то время приглашения на участие в выставках, размещенные Имперской Академией, публиковались в газетах крупных городов Западной Европы. Мане решил отправить работу в Россию для выставки и продажи. «Удивленная нимфа» была амбициозной работой с точки зрения размера и степени мастерства, но провокационный характер содержания сделал бы невозможным ее продажу на консервативном российском художественном рынке. Превращение работы в приемлемый салонный объект было осуществлено путем придания ей классического характера, не только в названии, но и, что более важно, путем включения в нее фигуры еще одного или нескольких участников, определенных сюжетом. Поскольку ни в одном из описаний картины парижских современников Мане не упоминается мужская фигура, можно только заключить, что после того, как картина была возвращена из России, и за некоторое время до ее выставки в 1867 году сатир был удален, а название картины изменилось.

ми мастерами прошлого прослеживается во многих его полотнах. Сегодня исследователи считают «Удивленную нимфу» его первой работой, в которой художник переосмыслил изобразительные модели великих итальянских и голландских картин XVI и XVII веков⁸.

Тема картины не только не была необычной, но, напротив, вполне салонной. Это не вуайеризм или иллюстрация полемики о преимуществах искусства. «Обнаженная натура» символизировала наслаждение всем, что она олицетворяла в старом и новом искусстве. Когда это стало ясно самому Мане? Пока он обдумывал окончательную версию своей картины и, оставив Библию, обратился к более подходящей аркадской ссылке или когда оказался в настоящих отношениях с любимой женщиной? На самом деле это не имеет большого значения. Несомненно, поэтому изменения остались незамеченными теми, кто случайно видел картину до того, как сатир, напугавший нимфу, был стерт. Скорее всего, изображение представляет собой портрет Сюзанны Леенхофф в роли удивленного божества. Обравившись к обнаженной натуре как к объекту, Мане, находившийся в конфронтации со своими современниками, художниками Салона, вероятно, решил побороться за право на свое видение. Его методы и его ощущение от картины были отражением его личности. Он просто считал свою работу «искренней», т.е. правдивой, как это следует понимать в контексте реалистического движения эпохи.

В 1861 году, после завершения работы, полотно было отправлено на выставку в Российскую Академию художеств в Санкт-Петербург, но под названием «Нимфа и сатир» (*Nymphe et satyre*)⁹. Это произошло за два года до выставок на *Salon des Refusés*, где были продемонстрированы «скандальные» «Завтрак на траве» и «Олимпия». Известно, что холст оставался у Мане до самой его смерти, что, возможно, свидетельствует о том, что он считал его одной из самых важных своих работ. В 1867 году художник включил полотно в экспозицию «протестной» выставки на улице *Avenue de l'Alma* после того, как его картины не попали на Всемирную выставку в Париже.

ДЕТАЛИ

Сюжет картины «Сусанна и старцы» предполагает изображение обнаженной модели, как правило, с распущенными волосами, в тот момент, когда она готовилась к купанию. На картине Мане нимфа стыдливо прижимает к себе простыню, которой обычно вытираются после омовения, ее богатый наряд и украшения лежат рядом. Интересно, что платье не часто было атрибутом нимф. Древнегреческие божества природы в женском облике не были столь робкими. Они воплощались по-разному, их прекрасные обнаженные тела не нуждались в покрове, но из-за моральных или эстетических канонов XIX века нимфы порой прикрывали наготу.

Мане изображает свою героиню в лесу, возле ручья. Она явно застигнута врасплох и почти судорожно пытается укрыть тело. Сюжет действительно гораздо ближе к иконографии из библейских апокрифов, хотя из него, кажется, «выпали» старцы. Праведная обнаженная красавица Сусанна купалась в своем саду, когда случилась известная история, описанная в ветхозаветной книге пророка Даниила. Такой мотив мог дать волю фантазиям. В конце концов, двусмысленная трактовка: Сюзанна, превращенная в нимфу, или нимфа, ставшая Сюзанной, — скорее всего, связана с проблемой выбора подходящего мотива для обнаженной любовницы. Плоское пространство картины, хотя иллюзорно уходящий вдаль ручей и создает некое подобие глубины, позволяет художнику сосредоточить интерес на написании женского тела, в чем он весьма преуспел. В последующих своих работах — «Завтраке на траве» и «Олимпии», Мане повторил ту же схему, но куда более решительно.

Поза сидящей нимфы совпадает с одной из популярных композиций «академии». Девицы, позирующие фотографам, старательно принимали положения «венер», «сусанн», «олимпий», «одалисок» и прочих формально разрешенных нагих «мифологических» тел. В 1840 году парижская оптическая фирма Lerebours, которая уже обладала большой коллекцией дагеротипных видов, начала предлагать художникам наборы «обнаженных этюдов» для использования в работе. Они быстро получили широкое распространение, потому что, в отличие от живых моделей, были недорогими, более удобными и, что немаловажно, превосходили предыдущие литографские примеры разнообразием. Одним из сторонников использования подобных изображений был известный художник Эжен Делакруа, который говорил своим студентам, что «академии» отображают особенности, которые часто остаются незамеченными, когда художник рисует с живой натуры. Кроме того, градации света, запечатленные хорошим дагеротипистом, позволяли проявиться формальным качествам тела, точно показывая его твердость или мягкость. Сам Делакруа часто использовал фотографии обнаженной натурщицы Эжен Дюрё (*Eugene Durieu*).

14. РАБОЧИЕ

Портретная живопись в Европе, начиная с XVI века, была крайне разнообразна: профессиональный портрет, интерьерный портрет, портрет в пейзаже, семейный портрет и пр. Остававшаяся долгое время привилегией высшего дворянства и духовенства, портретная живопись для новой городской элиты становится средством публичной демонстрации социальных амбиций и статуса. Множество клиентов художественных мастерских — от придворных герцогов до священнослужителей, патрициев, а теперь купцов и банкиров, хотят получить визуальное «удостоверение» собственной личности. Однако не только избранные представители социальной верхушки получили свои мемориальные свидетельства, но и некоторые «привилегированные специалисты». «Портрет ювелира» (1505–1510) Герарда Давида¹ можно считать одним из ранних «профессиональных портретов».

В XVIII веке несколько факторов, в том числе переход к использованию масел и холста, а также развитие торговли, повлияли на увеличение числа желающих заказать портрет. Появляется представительная группа богатых бизнесменов, купцов и землевладельцев, выходцев из среднего класса, портретная живопись для которых представилась удобным способом рассказать о своем нуворишестве. В любом случае в этот период наблюдался значительный рост заказов, в том числе миниатюрных портретов, который был остановлен только появлением в XIX веке фотоаппарата.

Как и фотография, искусство реализма родилось во Франции. Революция 1830 года провозгласила победу Июльской монархии. Фактическая государственная власть оказалась у тех, чей статус существенно изменился в результате этого «промышленного переворота», — в руках финансовой аристократии, владельцев угольных и рудниковых шахт, производств. Начинаются процессы индустриализации страны. Недовольство бродило в рядах молодого французского пролетариата, распространяясь и на другие слои населения. Уже в феврале 1848 года разразилась буржуазно-демократическая революция, свергнувшая монархию и провозгласившая республику.

Как и фотография, реализм во многом демократизировал искусство. Прежде всего художники отвергли то, что было до них, наследие прошлого. Подобно Бальзаку, в своих произведениях они хотели представить современную жизнь. Человек труда стал субъектом творчества². Рабочий класс, борющийся за свое физическое выживание, в XIX веке не имел «собственного искусства», кроме, пожалуй, фотографического. Если художни-

¹ Герард Давид (*Gerard David*, 1460–1523) — нидерландский художник, последний великий мастер так называемой школы Брюгге.

² Weisberg G. P. *The Realist Tradition: French Painting and Drawing, 1830–1900*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art in Cooperation with Indiana University Press, 1980.

ки-романтики смотрели на человека труда, главным образом сельского, с сочувствием и сентиментальностью, то реалисты типа Гюстава Курбе продемонстрировали иной взгляд на новую тему. Конечно, никто из рабочих не помышлял о том, чтобы прийти в салон живописца и заказать свой портрет. Важно другое: собирательный образ был создан самими художниками, ставшими, пожалуй, первыми, кто вывел человека труда из области романтики и идеализации в сферу жизненных реалий. Курбе утверждал, что «живопись — это, по сути, конкретное искусство и может представлять только изображение реально существующих вещей»³. Кажется, что он говорит о фотографии...

Изобретение дагеротипии оказало огромное влияние на искусство портрета в середине XIX века. Дагеротип осуществил глобальную демократизацию жанра. Одним из его специфических направлений стал так называемый профессиональный портрет, в котором человек, чаще всего мужчина, изображался с атрибутами своего дела. Визуальный каталог профессий дает возможность заглянуть в жизнь рабочего класса, пока только с парадной ее стороны.

Профессиональный дагеротипический портрет представляет особый пример способности ранней фотографии конструировать социальную идентификацию. Люди разных специальностей — от кузнецов и пожарных до инженеров и проповедников, были сфотографированы за своими повседневными занятиями. Репрезентации профессий заняли свое место в истории фотографии, став иллюстрациями нового контекста индустриального века, где работающий человек обретал классовый статус на фоне отмирания сословно-ремесленных страт. Дагеротипический портрет представлял собой изображение, лишенное релятивности живописного портрета, и в то же время он еще не был связан с обличительными тенденциями социального реализма. Развитие этого жанра особенно характерно для Америки с ее короткой художественной историей, тягой ко всему новому, умением быстро налаживать выгодный бизнес⁴.

3 В 1855 г. Курбе написал короткое эссе, известное теперь как «Манифест реалистов», когда выставил свои работы отдельно от академического Салона.

4 Floyd R. The American Daguerreotype. Athens: University of Georgia Press, 1981; Foresta M., Wood J. Secrets of the Dark Chamber: The Art of the American Daguerreotype. Washington, D. C.: Published for the National Museum of American Art by the Smithsonian Institution Press, 1995.



ФОТОГРАФИЯ/ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

ИСТОРИЯ

Эпоха дагеротипа совпала со временем явных и быстрых перемен в жизни общества. Для растущей численности трудового населения значительное увеличение рабочих профессий, появившихся в XIX веке, было новым. Молодые люди приезжали из сельских регионов, пополняя ряды разнорабочих, и в основном они не имели навыков, востребованных городом. Быстро развивающаяся рыночная система давала временную работу разносчикам, уборщикам, разнорабочим. Подобная сфера деятельности не предполагала демонстрации особой профессиональной гордости.

Еще в начале века люди труда жили в основном в деревнях или небольших городах, зная всех или почти всех, с кем они всту-

Автор: Неизвестный фотограф / Unknown photographer
Название: Каменщик / Stonemason
Год создания: 1850–1860
Техника: Дагеротип / Daguerreotypes
Размеры: 8,1 × 7,2 см
Собрание: Коллекция дагеротипов, Библиотека Конгресса
США, Вашингтон / Daguerreotype collection, Library
of Congress, Washington, D.C.

пали в контакт. Доверие составляло основу для отношений всех видов. Живя рядом друг с другом на протяжении всей жизни, они разделяли как местную самобытность, так и чувство национальной и религиозной идентичности. Структура общества начала трансформироваться в условиях промышленной революции. Специфика городской работы быстро эволюционировала. До XIX века ремесленник был одной из центральных фигур города. Он гордился своим делом и независимостью, которая напрямую была связана с республиканской системой ценностей. Начиная с 1830-х годов производство переходит от кустарного к фабричному, хотя некоторые области, например, кузнечное дело и плотничество, до конца века фактически не были индустриализированы. Городской культурный климат навсегда изменился. Ремесленники остались, однако система учеников, обеспечивающая их гильдейское единство, не сохранилась. Социальная специфика ремесленника с ее смесью цеховой элитарности и республиканских традиций исчезала, формировалось капиталистическое устройство, гораздо более унифицированное, а значит, обезличенное. Города росли, заполняясь приезжими рабочими, незнакомцами. Не имея привычной основы общественного доверия, на которой традиционно выстраивались связи, новые горожане задавались вопросом, кто они для других и, в конечном счете, кто они сами. Отношения стали определяться социальными этикетом, сводом правил, набором законодательных практик.

Дагеротип оказался особым средством самоопределения и репрезентации, как в мире семьи, так и в более широком охвате. Появление профессиональных портретов совпало с экономическими преобразованиями и эволюцией культуры в целом, в том числе культуры труда. На глазах исчезал патриархальный образ жизни, умирали многие промыслы, становится ненужным редкое мастерство. В ответ на перемены люди стремились запечатлеть уходящие ценности, оставить собственные изображения в окружении своих инструментов или изделий. Профессиональный портрет оказался удобной формой демонстрации гордости и индивидуализма. Подобный жанр представляет «художественную» фотографию — инсценированное повествование о некоем моменте из жизни, например, рабочего, близкое к действительности, но идеализированной.

Каменщик на снимке, без сомнения, яркий представитель этой профессии, но фотография не преследует цель рассказать о нем. Дагеротип представляет несколько сентиментальный «подкрашенный» образ. Герой словно серьезный ребенок, играющий во взрослого, трудолюбивого и доброго парня. Подобные репрезентации напоминают жанровые сценки, изображающие праведного сельского труженика в «лучшем наряде», когда зрителю предлагается понаблюдать за ним как бы издали.

До того, как заказные дагеротипы «за работой» получили широкое распространение, этот жанр должен был выработать условности, демонстрирующие уважение к предмету и профессии. Определилась специфика, удовлетворяющая этому требованию, — документальное «произведение». Хотя документальность этих фотографий имеет первостепенное значение, благородство театральной постановки скрашивает реалии нелёгкого труда и жизни. Для большинства героев подобных дагеротипов профессиональная гордость связана с вопросом социального положения. Профессиональный портрет был свидетельством того уклада, в котором работа человека почти полностью определяла его личность. Кажется, что ремесленники, которым угрожало вымирание, имели ясное представление о том, какими бы они хотели остаться в истории.

После того как на смену дагеротипии пришли новые технологии, профессиональные портреты начали изготавливать наиболее демократическим способом. Речь о тинтипиях (*tintype*) или ферротипиях (*ferrotype*) — изображениях на оловянных или железных пластинах. Этот вид фотографии, запатентованный в 1856 году, был дешевым, быстрым, простым в изготовлении, практически неразрушимым. С конца XIX века он стал чрезвычайно популярным. Для обывателей и их семей эти пластинки позволяли иметь изображения родных и близких, а рабочий по-прежнему мог снять свой портрет с орудиями труда⁵. К 1890 году многие профессии квалифицированного ремесленничества перестали существовать. В результате жанр профессиональный портретов в конце концов исчез.

Символические обозначения профессий среднего класса были более сложной задачей. Юристы, врачи, инженеры, профессора — портретов такого рода гораздо меньше, чем образов ремесленников за работой. Не исключено, что мужчины среднего класса удовлетворяли свою потребность в самопрезентации частными портретами в «домашнем стиле». Чаше встречаются примеры, которые изображают хобби портретируемого, например охоту или коллекционирование бабочек. Можно предположить, что подобные занятия казались вполне достойными для социализации среднего класса.

Фотографии особого жанра так называемые «типы» перекликаются с темой профессиональных портретов. Однако «типы» — коллекция образов городских обывателей, собираемая сами фотографом, а портреты, оставшиеся для нас анонимными, зака-

5 Carlebach M. L. Working Stiffs: Occupational Portraits in the Age of Tintypes. Smithsonian Institution Scholarly Press, 2002.

зывали конкретные люди для себя. Условность обоих изображений в некотором смысле очевидна: показать профессию посредством предметов труда или его результата. Атрибуция снимков происходит по инструментам, предметам, вещам, с которыми люди фотографировались. Таким образом, изображения, утратившие на сегодняшний день персональную идентификацию, представляют собой каталог профессий и в какой-то степени образов трудового городского населения, его собирательный портрет.

ДЕТАЛИ

Однажды, где-то в 1850-х годах, один каменотес решил сделать свой портрет. Как и многие другие ремесленники, он обратился в студию местного дагеротипа. Красивый мужчина среднего возраста с модной бородкой и мощными руками оделся в свое «лучшее воскресное платье». Добавив к образу профессиональные атрибуты, он несколько секунд позировал фотографу. Сосредоточив мысли и усилия на руках, каменотес боялся пошевелиться, но, по всей видимости, забыл о глазах и... моргнул. На первый взгляд всё кажется обыденным: рабочий со своими инструментами. Однако каменщик хотел представить себя как искусного ремесленника, гордящегося своим положением, достойного члена социума.

Ремесло каменотеса — одно из старейших, связанных со строительством, зодчеством. Секреты профессионального мастерства чаще всего передавались от отца к сыну. Фотограф уделяет особое внимание инструменту как обязательному реквизиту жанра. Чувство достоинства, которое демонстрировал рабочий, было еще одним атрибутом подобных изображений. Фотография такого рода — частный заказной портрет; независимый, «республиканский» ремесленник сам осуществлял контроль над своей референцией. Конечно, он был отчасти иллюзорным — субъект находился во власти дагеротиписта и условностей репрезентации, которых тот придерживался, тем не менее это был мощный символ личного самоопределения.

Каменотес одет в традиционный жилет, белую рубашу, на его голове выходная шляпа. Он поднял свой молот, будто собирается ударить по зубилу. Нужно было создать видимость, что камера запечатлела человека непосредственно во время работы. Профессиональный жест создавал дополнительный уровень реализма, но очевидные условности вряд ли кого-то обманывают. Взмах руки с молотком над куском камня воспринимается как «подлинный» в определенном смысле: он демонстрирует типичный жест рабочего, вторя устойчивому представлению о нем. Социальная идентификация важна для поддержки чувства уважения к самому себе, и неважно, что рабочий процесс здесь — всего лишь условность, каменщик-то настоящий! Профессиональный портрет увековечил уникальную ценность индивидуального труда, когда мир сознательно и подсознательно стремился обесценить его.



ЖИВОПИСЬ/ ОБРАЗ РАБОЧЕГО

Гюстав Курбе родился в 1819 году в богатой буржуазной семье в местечке Орнан (*Ornans*) на востоке Франции. В 1841 году он покинул родной дом и отправился в Париж, чтобы изучать право. Именно здесь Курбе обнаружил страсть к рисованию и вскоре окончательно потерял интерес к закону и порядку. Молодой человек начал вести богемный образ жизни, посещал художественные курсы, изучал и копировал шедевры в Лувре, уделяя особое внимание мастерам 1600-х годов.

Принято считать Курбе одним из тех, кто ввел практику социально ориентированной живописи, основанной на реализме.



Автор: Гюстав Курбе / Gustave Courbet (1819–1877)
Название: Дробильщики камня / The Stone Breakers
Год создания: 1849
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размер: 165 × 257 см.
Уничтожена в 1945 г.

Объективные изображения этого художественного направления, бросили вызов идеализации академической живописи, возмущив спокойствие парижского общества XIX века.

В 1844 году автопортрет Курбе с черной собакой был принят Салоном, ежегодной публичной выставкой произведений искусства, спонсируемой влиятельной Королевской академией. В 1848 году политическая революция во Франции стала предвестником революции в искусстве. Курбе пишет ряд картин, которые успешно выставлялись на салонах 1849 и 1850 годов. Его полотна сильно отличались от романтических или академических картин многих кол-

лег. В 1855 году он завершил работу над большим холстом «Мастерская художника». Эта действительно вызывающая работа не была принята официальным сообществом, Курбе смело представил свои полотна возле выставочного зала Салона. В 1856 году он посетил Германию, где его приветствовала критика. К 1859 году живописец становится бесспорным лидером нового поколения французского реалистического движения. Он писал всевозможные сюжеты, в том числе портреты и чувственные женские образы, сцены природы и жанровые картины огромного формата. Курбе-бунтарь принимал участие в революционных событиях, за что в 1871 году был заключен в тюрьму на полгода. Помимо этого, он подвергся штрафу на сумму, превышающую ту, что он мог заплатить.

Художник бежал в Швейцарию, где и умер в местечке Ла-Тур-де-Пей (*La Tour-de-Peilz*) в декабре 1877 года.

ИСТОРИЯ

В 1851 году Курбе представил на Французском салоне, крупнейшей ежегодной художественной выставке в Париже, два полотна, которые поистине произвели революцию в искусстве. Это были его картины «Похороны в Орнане» и «Дробильщики камня». Никто до него не показывал приватную траурную процессию на сельском погосте в такой масштабной репрезентации, а рабочих — так убедительно и честно. Было не принято изображать повседневные сюжеты таких размеров, жанровую живопись писали в небольшом формате, а историческую — в крупном. И если сельский труд и разнообразные сцены из крестьянской жизни были более или менее обычными мотивами, то городской почти не изображался. Новаторство Курбе состояло в том, что, он запечатлел не историю в новом свете, а современность, в самом ее обыденном ракурсе.

Конечно, «Дробильщики» не могли не шокировать буржуазных зрителей. Некоторые были в восторге, но большинство возмутились. Критики даже обвинили художника в социалистической пропаганде. Курбе, однако, твердо верил в историческое значение своего реализма. В 1855 году он выставил свои непринятые картины в импровизированной деревянной хижине. Над входной дверью красовалась надпись: «Реализм Ж. Курбе». Каталог представленных работ стал его художественным манифестом. Курбе видел себя не только живописцем, а социальным реформатором, революционером.

ДЕТАЛИ

В 1849 году художник ехал в семейном экипаже. На дороге возле деревни Мезьер, недалеко от своего родного городка Орнан, он увидел двух рабочих, мужчину и юношу, разбивающих камни на гравий для дорожного полотна. Художник пригласил их в свою мастерскую и попросил попозировать для будущей картины, которая войдет в историю под названием «Дробильщики камня»⁶. Курбе было тридцать лет. Маркс и Энгельс опубликовали «Манифест Коммунистической пар-

6 Rubin J. H. Courbet.
London: Phaidon.

7 Другие работы: «Крестьяне из Флажи, возвращающиеся с ярмарки в Орнане» (*The Peasants of Flagey Returning from the Fair*, 1850–1855), «Веяльщицы» (*The Corn Sifters*, 1854). Курбе разрушил миф о «сельской идиллии», представив жизнь своих героев, связанной с тяжелым физическим трудом.

тии» годом ранее, заявив в качестве первой фанфары: «История всего существовавшего до сих пор общества — это история классовой борьбы». Дробильщики Курбе не кажутся способными на борьбу за свои права, они заняты обычным делом, их повседневность — борьба за выживание. Это была не единственная картина Курбе, написанная на народную тему⁷.

Рабочие изображены почти в натуральную величину и занимают большую часть картины. Мужчины, чьих лиц мы не видим, олицетворяют два поколения: один только начинает трудовую жизнь, а другой приближается к ее концу, что весьма убедительно подчеркивается диагонально нисходящей линией горизонта и позами. Левый каменщик стоит, согнувшись под тяжестью нагруженной корзины, фигура правого еще более согбенная. Критики усматривали здесь аллегорическое прочтение жизненного круговорота, связанного с тяжелой долей и неумолимыми страданиями. Несмотря на нелегкий труд, эти люди исполнены достоинства, заслуживая не жалость и сочувствие, напротив — уважение. Их одежда поношена, местами порвана, но нехитрый обед в правой части картины обещает небольшой отдых. Выделяется жилет пожилого мужчины в полоску и соломенная шляпа. На «профессиональном» дагеротипе одежда мужчины почти идентична, разве что головной убор не для работы. Конечно, он чище и опрятнее, ведь это его собственное заявление о добродетели и самоуважении, в то время как перед художником стояла совершенно иная задача.

Первое, на что обращаешь внимание, рассматривая полотно, — детали. Однако мы не можем различить лица рабочих. Курбе представил здесь не конкретных людей. Это безусловно собирательный образ, хотя картина и написана в реалистической манере. Деиндивидуализация здесь сродни профессиональным портретам на дагеротипах того же периода, однако важное отличие — эмоциональная окраска. И в том, и в другом случае анонимность героев позволяет зрителю делать обобщения. На полотне Курбе нет места идеализации. Художник выражает свое собственное уважение рабочим. Персонажи на фотографиях демонстрируют собственную гордость и достоинство. Направленность переживаний как бы противоположная, одно изнутри (исполненный важности взгляд в камеру), в то время как другое — извне (почтительный взгляд художника).

Композиция полотна больше напоминает мгновенную фиксацию, чем постановку в духе жанровых картин прошлого десятилетия. Бросается в глаза сфокусированность на переднем плане, неглубокое пространство картины, как часто бывает в фотографических ателье, где мизансцена разыгрывается на переднем плане в нарисованных декорациях. «Дробильщики» Курбе с точки зрения иконографии — жанровая сцена. Профессиональный портрет не в меньшей мере «жанровая сцена», где герои играют самих себя. И в том, и в другом случае изображения достоверны и реалистичны. Хотя философия картины и фотографии разная, в обоих случаях эстетическая программа репрезентации основана на актуальности представления о человеческих достоинствах, не зависящих от классовой принадлежности.

15. БЕЗУМЦЫ

История безумства вызывает из прошлого череду образов, связанных с мифами и наукой, сексуальностью и сенсационностью. Графические иллюстрации ментальных проблем изображались уже в научных текстах. Неудивительно, что фотография присоединилась к другим изобразительным методам в середине XIX века. Снимки стали весьма важным инструментом науки, тем более что они считались абсолютно подлинными документами. Прежде всего, их использовали для диагностики, они фиксировали внешние проявления каждой из форм безумия. Помимо этого, они помогали классифицировать различные типы и проявления тех или иных заболеваний. Фотографическая медицинская иллюстрация в этот период основывалась на реализме самой природы представления действительности. Фотография сделала возможным для зрителя увидеть «выставку человеческих страданий»¹. Достоверность отпечатка по сравнению с живописными портретами или графическими иллюстрациями позволяла ощутить присутствие настоящего человека в кадре.

¹ Diamond H. W. On the application of photography to the physiognomic and mental phenomena of insanity // Burrows A., Schumacher E. Portraits of the insane: the case of Dr. Diamond. London: Quartet Books, 1990. P. 156.



ФОТОГРАФИЯ/ ДИАГНОЗ

Хью У. Даймонд (*Hugh Welch Diamond*) родился 23 октября 1808 года в Гоудхерсте (*Goudhurst*) в графстве Кент. Как указано в переписи 1861 года, он старший сын Уильяма Бэтчелора Даймонда, хирурга Ост-Индской компании, вероятно, из гугенотов, поселившихся в Кенте в начале XVII века. Получив образование в Норвичской гимназии, с 1824 года Хью изучал медицину в Ко-

Автор:	Хью Уэлч Даймонд / Dr. Hugh Welch Diamond (1809–1886)
Название:	Портрет неопознанной женщины с психическим расстройством / Portrait of an Unidentified Woman Diagnosed with a Mental Illness
Год создания:	1852–1855
Техника:	Альбуминовый отпечаток со стеклянного негатива / Albumen silver print from glass negative
Размеры:	18.2 × 12.9 см
Собрание:	Королевское общество медицины, Лондон / Royal Society of Medicine, London

ролевском колледже хирургов, а в 1828 году начал врачебную практику. В 1831 году Даймонд женился и приступил к частной практике в Лондоне, пока в 1848 году не был назначен суперинтендантом женского отделения психиатрической лечебницы графства Суррей, где проработал следующие десять лет. Интерес к психиатрии появился примерно в 1842 году и был подкреплён его стажировкой по профилю в больнице Бетлема.

Даймонд увлекся фотографией, сделав свой первый снимок через три месяца после того, как Уильям Фокс Тальбот представил в 1839 году свой негативно-позитивный процесс, а в 1847 году присоединился к Обществу английских калотипистов (*Calotype Society*). Врач начал применять свои навыки для фиксации признаков болезни в приюте для умалишенных, за что даже получил звание «отец психиатрической фотографии». Его фотографии были использованы и другим английским психиатром, Джоном Конолли (*John Conolly*), в публикации 1858 года «Физиогномика безумия» (*The Physiognomy of Insanity*). В 1856 году Даймонд представил статью «О применении фотографии к физиогномическим и психическим явлениям безумия» (*On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity*) Королевскому медицинскому обществу. Через два года открыл частную лечебницу в Твикенхэм-Хаусе, Мидлсекс (*Twickenham House, Middlesex*), которой управлял до своей смерти в 1886 году.

Помимо профессиональной съёмки, он фотографировал пейзажи и особенно серьезно относился к археологическим исследованиям. Даймонд часто обнародовал свои методы и идеи, оказавшись наставником для многих фотографов первой волны. Он входил в число основателей Лондонского фотографического общества, стал его секретарем, а также редактором влиятельного *Photographic Journal*. Хью Даймонд был еще страстным коллекционером. В 1834 году его избрали членом Лондонского общества антикваров. Большая часть деятельности Даймонда в качестве научного сотрудника общества была связана с исследованием и атрибуцией керамики и гравюр. Он собрал значительную коллекцию и использовал фотографию для изуче-

ния и учета своих сокровищ. К моменту проведения в 1852 году большой фотовыставки в Обществе искусств в Лондоне Даймонд начал объединять свои профессиональные и любительские интересы, создавая пронизательные портреты безумцев. Коллеги восхищались работами фотографа и расточали похвалы в публичных отзывах. В 1867 году Фотографическое общество, позднее называвшееся Королевским фотографическим обществом, вручило Хью Уэлчу Даймонду свою первую медаль, не только за его «выдающиеся заслуги перед искусством в целом», но и из «личного уважения».

ИСТОРИЯ

Реформы середины 1800-х годов в английской законодательной системе были направлены в том числе на согласованные усилия с целью сделать государственную систему приютов более гуманной, предоставив места для исцеления бедным одиноким пациентам, от которых отказались родственники за неимением средств на их попечение. Приютам предписывалось создание благоприятной среды, способствующей скорейшему выздоровлению, обеспечение хорошего питания и возможного посильного труда в саду, мастерских или прачечных, а также развлечений, таких как танцы, спектакли, хор и др. При необходимости прописывались лекарства и другие формы физического лечения: душ, упражнения, сон. В то время средняя продолжительность пребывания, например в приюте в Суррее, где работал доктор Хью Даймонд, составляла четыре с половиной года. К сожалению, оптимистичный взгляд на то, что серьезное психическое заболевание можно вылечить гуманизмом, просуществовал всего несколько десятилетий. К 1880-м годам переполненность общественных приютов привела к повторному введению физических и, в конечном итоге, химических способов контроля в особо тяжелых случаях.

В середине XIX века, в эпоху расцвета физиогномики — популярной концепции, предполагающей физическую визуализацию душевных и поведенческих отклонений на лицах пациентов, — Даймонд, как и его современники, считал фотографию средством записи «объективной» и, следовательно, научной «реальности». Фотограф-первопроходец, он рассматривал портретную фотографию как эмпирическое доказательство безумия². Каждое снятое им изображение занимало определенное место в социальной, культурной и морально-этической иерархии. Даймонд был убежден, что подобного рода портреты выполняют двойную функцию, отмечая психологический статус и индивидуальные черты больных, а также фиксируют их как членов группы, уязвимой для мер социального признания и контроля. Фотографический проект Даймонда воплощал распространенные концепции эпохи, такие как: ценность систематической и эмпирической категоризации, основанной на коллекции образцов (что пересекалось с его антикварными интересами);

2 Darwin M. *Photography and Human Behaviour / The Nineteenth Century. History of Photography* No 9, April — June, 1985. P. 141–147.

представления о физиогномике — видимом проявлении психического состояния; взгляды на реформу приютов и лечебниц, которая предполагала более гуманный метод обращения с людьми, имеющими ограничения. Фотографии явилась правдивым свидетельством в обосновании ответа на вопрос, почему люди с измененной психикой должны жить в человеческих условиях.

Медицинский суперинтендант в сумасшедшем доме округа Суррей, врач женского отделения, Даймонд фотографировал главным образом своих пациенток, но в коллекции его снимков есть, например, серия, изображающая мужчин-лунатиков, не менее выразительная. Поскольку для создания подобных портретов требовалось относительно короткое время экспонирования, часто в сложных условиях, Даймонд использовал новую технологию мокрого коллодиона. Персонажи на снимках, сделанных доктором-фотографом, мягко освещены, что позволяет без ложного драматизма представить характер заболевших. Пациенты выглядят удивительно открытыми, они, безусловно, доверяют снимающему. Некоторые держат предметы, которые, вероятно, имели для них личное значение: яблоко, корзинку, куклу. Модели кажутся полноправными участниками фотографического процесса, а не образцовыми примерами недугов. Хотя отпечатки и вызывают некоторое беспокойство у неподготовленного зрителя, однако совершенно очевидно, что женщины получали хороший уход и достойное содержание. Даймонд всегда утверждал, что его намерения носят сугубо научный характер. Больше всего его интересовало, как фотография может обеспечить объективную категоризацию психических расстройств. Той же идеей был озабочен и другой психиатр, знаменитый Жан-Мартен Шарко (*Jean-Martin Charcot*) из клиники Сальпетриера, чьи фотографии женской истерии впоследствии оказали влияние на сюрреалистов, особенно Андре Бретона и Макса Эрнста.

Даймонд фотографировал примерно десять лет. Помимо научного интереса, изображения демонстрируют «портретную» ориентацию и даже подчеркиваемую некоторыми исследователями художественную устремленность. Скорее всего инстинктивно, он воплощал визуальные модели своего времени. Одна из героинь, например, снята с реквизитом, вызывающим в памяти облик Офелии: пациентка завернута в черный плащ, а ее голову украшает цветочный венок. Конечно, сама девушка могла вообразить себя знаменитой шекспировской сумасшедшей, ведь она была нездорова. Художники, современники Даймонда, часто воплощали образ, популярный в викторианском искусстве³. Интересно, что и психиатры того времени обращались к пьесам Шекспира, находя в них модели психических отклонений, которые можно было бы применить в клинической практике. Снимки, тем не менее, оставаясь объективными характеристиками проблемы, отражали ее понимание,

3 Английские художники-прерафаэлиты часто обращались к теме утонувшей Офелии. Работы Артура Хьюза и Джона Эверетта Милле были выставлены на выставке Королевской академии в 1852 г.

преобладающее в то время. Реквизит (мертвая птица), одежда (несколько растрепанное платье или соскользнувшая шаль), позы (бессильно опущенная голова или руки) подчеркивали состояние, что разительно противоречит теории физиогномики, которая не должна была прибегать к внешней символике. Фотографии, кажется, демонстрируют противоположное тому, что доктор намеревался сделать: не на всех лицах обнаруживаются свидетельства каких-либо отклонений. В конечном счете, хотя проект Даймонда не доказал его намерений, эти женщины действительно «очеловечили» лицо страданий.

ДЕТАЛИ

«Портрет неопознанной женщины с психическим расстройством» представляет пациентку, сидящую на стуле лицом к зрителю. Ее возраст нельзя определить точно, но она немолода. Одежда проста и опрятна. Волосы собраны под чепцом. Руки женщины лежат на коленях, левая расслаблена, в то время как правая сжата в кулак. Лицо недоброжелательное, кажется, что она смотрит на снимающего зло и даже с отвращением. Не исключено, что она могла вести себя агрессивно, хотя ее заболевание и не названо. Поза больной выглядит неустойчивой, что подчеркивают диагональ светлого фона и тело, чуть наклоненное вперед. Что-то определенно тревожное есть во всей постановке. В то же время недраматическое освещение и появление светлого пятна на заднем плане смягчают враждебность героини. Специально ли фотограф подобрал такой фон или это было сделано интуитивно, сказать трудно, но подобный «символизм» на каком-то практически бессознательном уровне внушает надежду, может быть и ложную, на исцеление. Фигура выплывает из темноты левого края и вот-вот окажется в светлой части фона, возможно, олицетворяющей ее будущее.

Очевидно, что Даймонд был очень искусным фотографом, чьи портреты столь же проникательны, как и красивы. Не исключено, что его друг, Генри Пич Робинсон (*Henry Peach Robinson*), один из выдающихся адептов ранней художественной фотографии, мастер студийных портретов, вдохновлял доктора своим творчеством. Даймонд писал: «Фотограф <...> во многих случаях не нуждается в помощи каких-либо собственных приемов, предпочтительнее слушать, держа картину перед собой, тихий, но слышный язык природы»⁴.

4 Diamond H. W. On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity. P. 153.



ЖИВОПИСЬ/ КАРТИНА БЕЗУМИЯ

Теодор Жерико (*Jean-Louis-André-Théodore Géricault*) родился в Руане во Франции, в довольно богатой семье. Его склонности подпитывались и подкреплялись с самого раннего возраста. В 1808 году он начал обучение у Карла Верне (*Carle Vernet*), художника-неоклассика, разделявшего увлечение молодого Теодора лошадьми. Два года юноша провел в мастерской Верне, прежде чем решил, что вобрал в себя все, что мог получить от своего щеголеватого учителя. Жерико никогда не испытывал недостатка в уверенности в себе. Художник работал в студии Пьера-Нарцисса Герена (*Pierre-Narcisse Guérin*), где встретил еще одного, не менее пылкого француза, молодого Эжена Делакруа.

Автор:	Теодор Жерико / Théodore Géricault (1791–1824)
Название:	Портрет женщины, страдающей навязчивой завистью. Из серии «Портреты безумцев» / <i>Portrait of a Woman Suffering from Obsessive Envy. Portraits of the Insane</i>
Год создания:	1822
Техника:	Холст, масло / Oil on canvas
Размер:	72 × 58 см
Собрание:	Музей изящных искусств, Лион / Musée des Beaux-Arts, Lyons

круа (Eugène Delacroix). Они подружились, их взгляды во многом совпадали. Оба разделяли идеологию художественного движения, известного как романтизм. И оба оказались под влиянием Жана Огюста Доминика Энгра (Jean Auguste Dominique Ingres).

Жерико нравился стиль живописи, который был менее формальным и надуманным, чем неоклассический, которому его учили. Вместо того чтобы заранее готовить подробные эскизы, он рисовал позы с живых моделей прямо на холсте. Знаковой работой живописца стало полотно «Плот “Медузы”», написанное в 1818 году. На картине представлено трагическое кораблекрушение одноименного судна, произошедшее за два года до того. Ужасная история безумия, ставшая иллюстрацией неспособности французского правительства оказать помощь выжившим. Решив изобразить это событие в столь эмоциональной манере, Жерико сделал смелое заявление. Что интересовало его больше, человеческая деградация или мужество, трудно сказать. Но что очевидно, его безумцы — вымышленные, обобщенные образы, которые не могли вызвать сострадательные эмоции у зрителя, но патетические — да. Картина принесла художнику известность и богатство. Она во многом повлияла на растущее движение романтизма, которое в то время захватило Англию, где Жерико провел несколько лет, общаясь с такими художниками, как Тёрнер (William Turner) и Уотерхаус (John William Waterhouse).

По возвращении во Францию в 1822 году Жерико написал серию из десяти картин, изображающих людей, страдающих так называемой мономанией (*monomania*)⁵. В это время он также пишет довольно страшные натюрморты с отрубленными головами и картины с другими жуткими сюжетами.

Любовь Жерико к лошадям сослужила ему недобрую службу: в 1824 году художник получил серьезные травмы во время верховой поездки, которые обострили его туберкулез. Он умер в 1824 году в возрасте тридцати двух лет, на пике карьеры.

ИСТОРИЯ

Возможно, самым большим достижением последних творческих лет Теодора Жерико стали портреты сумасшедших. Первоначально их было десять. Сегодня известны только пять,

⁵ Мономания — это преувеличенная или навязчивая озабоченность чем-то одним, разнообразность психического расстройства.

среди которых: женщина, увлекающаяся азартными играми; похититель детей; женщина, страдающая навязчивой завистью, kleptomан и мужчина, считающий себя полководцем. Об утраченных полотнах нет никакой информации. Жерико написал серию после возвращения из Англии для Этьена-Жана Жорже (*Étienne-Jean Georget*), главного врача лечебницы Сальпетриера в Париже⁶. Картины находились у Жорже до самой его смерти.

Как познакомились двое мужчин, доподлинно неизвестно. Возможно, Жорже лечил Жерико как пациента или, возможно, они встретились в больнице Божон, из морга которой художник забирал рассеченные конечности, чтобы использовать их в качестве пособий для своих фигур в «Плоте “Медузы”»⁷. Первая версия связана с нервным срывом, который, как полагают исследователи, случился осенью 1819 года, после завершения «Плота». Не исключено также, что портреты были написаны и переданы доктору в знак благодарности или Жерико написал их по просьбе доктора, чтобы помочь ему в изучении психических отклонений. Единый характер серии с точки зрения масштаба работ, композиции и цветовой гаммы предполагает определенную общую идею.

Этьен-Жан Жорже являлся большим сторонником в значительной степени дискредитированной науки физиогномики, считая, что по внешности можно говорить о расстройствах личности. У него хранилось более двухсот рисунков, изображающих пациентов, часть из которых была выполнена художником Жоржем-Франсуа Габриэлем (*Georges-Francoise Gabriel*). Они даже выставлялись на Салоне 1814 года. В том году как участник выставки, весьма вероятно, Жерико и увидел их. У художника оказалось несколько причин интересоваться психиатрией. В его собственной семье были проблемы с ментальным здоровьем: дед и один из его дядей умерли безумными. Эмоциональная нагрузка, переживания и особое нервное напряжение во время работы над «Плотом», должно быть, тоже оставили свой след.

Пять сохранившихся портретов представляют собой фронтальные погрудные изображения мужчин и женщин. Художник не пишет руки, фиксируя только лица. Никто из натурщиков не назван; их образы просто отождествляют с их проблемой. Холсты различаются по размерам, но головы всех персонажей близки к натуральной величине. Точка обзора находится на уровне глаз для троих мужчин, но немного сверху — для женщин. Вероятно, что женщины были написаны в женской больнице Сальпетриер (*Salpêtrière*), а мужчины выбраны из числа пациентов Шарантона (*Charenton*) и Бикетра (*Bicêtre*).

ДЕТАЛИ

Никто из душевнобольных на картинах Жерико не смотрит прямо на зрителя, что создает тревожное ощущение рассеянности, потерянности людей, отрешенных от реальности. Никаких

6 Clément Ch. Géricault Théodore, 1791–1824. Extrait de la Gazette des beaux-arts. Paris. 1866. P. 73. <https://archive.org/details/details/gericault02clem/page/n15/mode/2up?q=Georget>

7 Clément Ch. P. 72.

экстатичных жестов или поз. Пожилая женщина, страдающая навязчивой завистью, как и другие персонажи, изображена в трехчетвертном ракурсе. Она повернула голову немного вправо, взгляд направлен в ту же сторону. Она больна завистью, может быть, поэтому ее губы плотно сжаты. Ее вид в немного небрежен: чепец не завязан, оттого седые волосы выбиваются из-под него. Изобразительная модель типична для частных заказных портретов. Свет отделяет лицо пациентки от мрачного фона и наряда, голова слегка наклонена вперед. Сдержанная композиция и цветовая гамма не делают очевидным тот факт, что героиня находится в приюте для умалишенных. Повседневная одежда «зависницы», как и других пациентов, позволяет говорить об определенной степени личного достоинства — в ней нет каких-либо страшных примет, свидетельствующих о безумии. Человек, страдающий манией величия, носит на груди медальон, шляпу с кисточками и плащ через плечо, должно быть, это указывает на его «странность».

Картины серии были написаны быстро, полностью с натуры, вероятно, каждая за один сеанс. Критики часто отмечают живописные качества работ, необычайную беглость мазков в отличие от более раннего «скульптурного стиля» художника, который обнаруживается в «Плоте “Медузы”». Некоторые исследователи предполагают, что беспорядочная манера письма отражает хаос мыслей и сумятицу чувств самого автора⁸. Местами он наносит почти полупрозрачные слои краски, а где-то более пастозные мазки создают очень выразительные контрасты фактур. Манера, в которой Жерико завершил свои портреты безумцев, включая мономанию зависти, своего рода реминисценция стиля барокко. Он придает огромное значение свету — «эффект прожектора» напоминает прием Рембрандта, например, его автопортрет 1652 года.

Конечно, художнику, в отличие от ранних фотографов, помогает цвет. Жерико используют богатые «осенние» оттенки, чтобы придать портрету спокойное и теплое ощущение. Однако платок на плечах женщины окрашен в киноварь, мазки красного — в ее усталых и больных глазах, что придает образу нервный импульс. Бледная кожа в различных телесных, персиковых и коричневых тонах, серость волос художник оттеняет кремовым оттенком чепца. Глубокие тени рисуют впадины щек.

Визуально сильный образ, созданный Жерико, не мог оставить равнодушным современников. Главный вопрос заключался в контексте: если бы публика не знала, что человек психически нездоров, смогла бы она понять это? Портрет женщины, страдающей навязчивой завистью, и других безумцев заставил зрителей и критиков переосмыслить общепринятые представления о портрете в целом. Когда работы в конце 1800-х годов были обнаружены и представлены вместе с серией других, более зрелищных изображений, например,

8 Lorenz E. Géricault, his life and work. London: Orbis Pub, 1983.

женщин, находящихся в истерике, наряду с фотографиями, демонстрирующих аналогичное поведение, стало очевидным, что внешние проявления чаще всего не обозначают проблему. Теория физиогномиков очевидно потерпела фиаско, став пережитком прошлого.

Привнося чуткость художника в научные поиски, Жерико был близок к изысканиям ранних фотографов, чьи исследования отвечали задаче практического применения снимков, но чье мастерство могло сделать их произведениями искусства. Художник-романтик блестяще запечатлел почти мимолетную игру эмоций на лице душевнобольной, так же как фотограф фиксирует ту же реальность в ее моментальности. Пожалуй, со времен Возрождения искусство так блистательно не иллюстрировало проблемы научной области.

16. ГОРОД

Художники и фотографы, живущие в стремительно меняющемся мире XIX века, хотели не только запечатлеть современную жизнь, но передать особые приметы новой реальности. Многие продолжали писать и снимать в традиционных жанрах — пейзажи, портреты, натюрморты, — но важнейшим объектом творчества стал город как среда. Были разработаны ранее неизвестные способы документирования драматических изменений, свидетелями которых они стали. Фотография порой даже играла центральную роль в преобразовании городского ландшафта. Конечно, она была средством, которому еще предстоит доказать свою ценность на фоне давних живописных традиций.

Архитектура оказалась наиболее подходящим объектом съемки. С одной стороны, большинство изобретателей бессознательно ввели частный мотив: вид из окна своей студии. Помимо практического удобства, это свидетельствовало о весьма романтическом воззрении: некоем взгляде в будущее, порой правда «туманное», в силу несовершенства технологии. Фотография предложила новый формат воззрения на действительность, поскольку ограничивала человеческое зрение индивидуальным видением, осуществляемым выбором. Снимки города, относящиеся к 1850-м годам, демонстрируют активную «социализацию» фотографии; ее использование в общественном пространстве вышло далеко за рамки портретного жанра, главного в предыдущем десятилетии.

Поначалу установления живописи и офорта, сформированные «ведутами»¹, легли в основу эстетической модели «документальной», т.е. не «живописной» фотографии. Художественная фотография стремилась адаптировать консервативные условия и лексику «ведуты» и соответствовать философии современного пейзажа. Интересно, что в живописи XIX века градостроительная революция не была отражена очевидным образом. Импрессионисты, конечно, писали вокзалы, пассажи, новые парки и бульвары, которые появились при Наполеоне III в Париже. Тем не менее, темы городского гедонизма, развлечений, отдыха на природе доминируют во французском искусстве XIX века, почти исключая рафинированный урбанизм. Фотографии того же периода, демонстрируя порядок визуального контроля, запечатлевают не только разрушения, но и восстановление городской среды. Конформизм между художественными устремлениями и прикладными задачами подтверждается консервативным уважением ранних фотографов к академическим традициям, в отличие от импрессионистов и некоторых их предшественников, которые решительно порвали с ними.

¹ Термин «ведута» (от ит. *veduta*) в переводе означает «вид», «точка зрения». Относится к картинам, изображающим городской ландшафт и знаменитые памятники архитектуры. Жанр был популярен в западноевропейской живописи и графике, особенно в XVIII веке в Венеции.



ФОТОГРАФИЯ/ НОВЫЙ УРБАНИЗМ

Сын портного и прачки, Шарль-Франсуа Босу (*Charles-François Bossu*) родился в Париже в 1813 году. По-французски *Bossu* означает горбун, и около 1832 года Шарль стал называть себя Марвилем. Будущий фотограф никогда не менял свое имя на законных основаниях, и многие юридические документы, касающиеся его жизни, оставались незамеченными на протяжении десятилетий. К девятнадцати годам молодой человек начал карьеру гравера и литографа. О его художественном образовании известно немного, например то, что в 1830-х годах он посещал Швейцарскую академию, где за деньги (так делал в том числе и Курбе) можно было рисовать модели. Нет никаких свидетельств карьеры художника, и ни одна из его картин не сохранилась. С 1851 года Марвиль начал заниматься фотографией, сделав множество снимков как для Лувра, так и для издательства Луи Дезире Бланкара-Эврара (*Louis-Desiré Blanquart-Evrard*)², основанного в Лилле. Он оставил гораздо

2 Французский фотограф Луи Дезире Бланкар-Эврар — изобретатель альбуминовой печати, был одним из ранних фотоиздателей. Торговец тканями по профессии, он заинтересовался фотографией, в том числе её массовым производством. Первая крупная полиграфическая компания *Imprimerie Photographique de Lille* просуществовала с 1851 по 1855 годы, проиграв в конкуренции с литографиями. В 1860-х Бланкар-Эврар опубликовал несколько важных текстов, в том числе «О вмешательстве искусства в фотографию», где он впервые



Автор: Шарль Марвиль / Charles Marville (1813–1879)
Название: Сена с моста Каррузель, вид, обращенный к собору Парижской Богоматери / The Seine from the Pont du Carrousel Looking towards Notre Dame
Год создания: 1853
Техника: Отпечаток на соленой бумаге / Salted paper print
Размер: 15,8 × 42,7 см
Собрание: Национальная галерея искусства, Вашингтон / National Gallery of Art, Washington, D. C.

обратился к прошедшим трем десятилетиям истории фотографии и сформулировал интересные выводы для будущего развития фотографии как теоретические, так и эстетические.

больше негативов, чем другие фотографы, сотрудничавшие с компанией. Её издания, включающие выпуски альбомов путешествий *Les Bords du Rhin* 1853 года, свидетельствуют об авторстве Марвиля. Фотограф дружил с художником Жаном Огюстом Домиником Энгром, который поручал ему делать «фотографические записи» своих произведений. Объем работы расширился, он создавал репродукции произведений искусства, фотографировал архитектуру, работу строительных компаний, фиксируя в том числе общественные подряды от различных городских структур. С 1862 года до своей смерти в 1879 году Шарль Марвиль был официальным фотографом мэрии Парижа. Его снимки — не только исторические документы. Он хотел быть художником. С этим концептуальным мироощущением он подходил к съемке. Марвиль сознательно сформировал свою карьеру, сменив имя в тот момент.

Свои отпечатки он неоднократно демонстрировал во Французском фотографическом обществе в 1857, 1864 и 1865 годах,

хотя и не вступил в него, так как не считал себя одним из любителей, которые главным образом его составляли. Осознавая фотографию как профессию, Марвиль не желал ни с кем делиться секретами мастерства, как было принято на встречах объединения. Его работы были показаны на крупнейших международных выставках в Лондоне в 1862 году, Париже в 1867 и 1878 годах и Вене в 1873 году. Запись о смерти фотографа еще предстоит найти. Марвиль, похоже, оставался в стороне от журналов и сообществ, которые создавали парижскую сцену фотографии, и при жизни его мало кто замечал. В 1879 году некто Арман Герине (*Armand Guérine*) приобрел бизнес и негативы Марвиля, в итоге продав последние Службе исторических исследований (*Service des Travaux historiques*). Многие работы фотографа до сих пор хранятся в архивах и институтах, для которых они были сделаны.

ИСТОРИЯ

Наполеон III был полон решимости превратить Париж в самый комфортный город, организация этого проекта возлагалась на барона-градостроителя Жоржа Эжена Османа. Не только ликвидация остатков «средневекового дискомфорта», но и превращение Парижа в главную территорию модернизма в Европе — таков был амбициозный план правительства. Прогрессивное мировоззрение требовало тщательной визуальной документации; Шарль Марвиль оказался идеальным фотографом для выполнения этой миссии: он, казалось, демонстрировал необходимое отсутствие воображения для такого рода задания. В начале 1860-х ему было поручено, как указано в договоре, «создать запись материальной культуры старого города, который вскоре будет разрушен». Фотограф XIX века еще не был ни «модернистом», ни «концептуалистом». С другой стороны, талантливый человек не был и заурядным техническим экспозиционером, хотя, по сути, требовалась всего лишь архивная съемка, с целью создания точной описи городской среды. Марвиль-художник находил безупречные городские ракурсы, воздавая должное предмету в духе романтического времени. Следовало запечатлеть, но для того, чтобы фотографировать максимально изобразительно, ему необходимо было делать это выразительным языком.

Даже в самом начале карьеры фотографа не интересовали возможности портретной съемки, приносящей хорошие доходы. С камерой на штативе он отправился к любимым мостам через Сену, бродил по городским улицам и площадям. Теперь у него появился особый доступ к любым местам, он мог фотографировать даже ангелов и горгулий на крыше собора Парижской Богоматери. Марвиль снимал развалины и лачуги, посещал карьеры, где добывали камни для строительства новых районов. Он переходил от бордюра к бордюру, фиксируя уличные знаки, фонарные столбы, киоски и общественные пис-

суары. И все же его любимая композиция представляла собой фронтальный вид на узкую улицу, в конце которой — свет. Он увлеченно снимал тот темный мир, где все еще блестили ручейки сточных вод, но которому вскоре суждено исчезнуть.

Действительно, до того, как начались работы по реконструкции города, Париж выглядел «гигантской гниющей клоакой»: канализационной системы не было, поэтому люди просто выбрасывали и выливали все на улицу. Марвиль снял появившиеся общественные заведения «для отправления естественной нужды», называвшиеся публичными писсуарами: полукруглые, окруженные плотным забором на столбиках, без крыши. Уединения было немного, но они закрывали то, что было нужно — часть тела от плеча к колену. По плану Османа на улицах Парижа было установлено около 20 000 газовых фонарей, изображения многих из них остались в истории только потому, что их запечатлел Марвиль. Париж стал одной огромной строительной площадкой, тянувшейся от центра на западную окраину. Куда бы вы ни шли, везде гремело, летела пыль, под ногами хлюпала грязь, а обломки и мусор создавали непроходимые препятствия. Новые прямые бульвары должны были служить беспрепятственному движению транспорта и войск при необходимости, став также местом дефиле праздного класса.

Десятью годами позже Томас Аннан (*Thomas Annan*) снимал старые здания и улицы Глазго незадолго до их сноса. А еще через десять лет компания *John Bool & Henry Dixon* основала Общество по фотографированию реликвий Старого Лондона. Все ранние фотографии, вовлеченные в подобные проекты, кажется, испытывали противоречивые чувства. Было ясно, что старые районы, чей исторический облик останется только на отпечатках, будут уничтожены по соображениям изменения социальных и гигиенических норм, но, с другой стороны, подобные реконструкции представляли существенную угрозу потери уникальной морфологии каждого города.

В последней четверти XIX века была произведена почти полная «фотографическая топография» большинства европейских городов и их памятников. Гелиографическая миссия (*Mission Héliographique*)³, начавшая свою деятельность по архивации памятников еще в 1850 году, стала первым государственным проектом, направленным на визуальное увековечивание истории. Учитывая стандартную иконографию и описательный характер подобного рода изображений, все они в конечном счете послужили отправной точкой в последующем подходе к съемке архитектуры, вплоть до современных концептуальных проектов. Без психологии (в отличие от портретной съемки), без драмы (в отличие от репортажа), архитектурная фотография стала «научным» аспектом эстетических и интеллектуальных поисков. Любопытно, что пейзажный жанр сыграл сравнимую роль в развитии европейской живописи на столетие ранее.

3 В 1837 году писатель и политик Проспер Мериме основал Комиссию исторических памятников, финансируемую французским государством, а в 1838 году он предложил провести инвентаризацию всех зданий, которые стоит сохранить. Когда в январе 1839 года объявили об изобретении фотографии, предстоящая инвентаризация была подкреплена возможностями нового медиума. Прошло почти десять лет, прежде чем Ипполиту Байару (*Hippolyte Bayard*) было поручено сделать первые несколько фотографий реставрационных работ в соборе Нотр-Дам в Париже. Наконец, в 1851 году комиссия основала первый проект фотографической документации: Гелиографическую миссию. Одним из ее основателей был Леон де Лаборд (*Léon de Laborde*), который в том же 1851 году стал соучредителем общества «Гелиография», чьи интересы были связаны с публикацией фотографий.

Марвиль принимал участие в проекте Гелиографической миссии среди известных фотографов, нанятых ею, хотя об этом сохранилось довольно мало сведений⁴. Он выработал свой особый стиль: здания обрамляют и структурируют каждый вид, создавая устойчивые, хотя и не совсем симметричные композиции; точки обзора рассчитаны таким образом, чтобы максимизировать длину перспективы и количество элементов в кадре; снимки часто делались на перекрестках. Глубокая перспектива и вытянутые композиции предлагают множество деталей для созерцательного взгляда и дают максимум информации.

ДЕТАЛИ

Снимок сделан с правого берега Сены: река, собор Нотр-Дам, новое крыло Лувра вдоль набережной. Берега, выложенные карьерным камнем, склады и множество других примет дают реальное представление о важности реки как центра экономики города. Сена его главная магистраль: все товары и грузы шли вверх или вниз по течению. Набережные, как и грандиозные бульвары, вскоре превратятся в места променада горожан. Еще одним увеселением станут речные прогулки на небольших судах или лодках, они давали возможность посмотреть на памятники Парижа отстраненно, с водной глади. Слева на снимке виден порт *Le port Saint-Nicola*, справа — набережная *Malaquais* и строящийся *Le port des Saint-Pères*. Восточная часть *Galerie du bord de l'eau* сооружалась с 1849 по 1856 годы. Здание, начатое еще при Генрихе IV Этьеном Дюпераком (*Étienne Dupeirac*) и Луи Метезо (*Louis Métézeau*) в период между 1595 и 1610 годами, оставалось незавершенным. Вопреки тому, что подпись указывает 1853 год как дату съемки, более вероятно, что она была произведена раньше, где-то в 1851 году. На фотографии видно, что арка большого рукава моста Пон-Нёф (*du Pont-Neuf*) находится в стадии строительства и что на мосту все еще есть магазины. Работы здесь были завершены в 1852 году. Ход работ на набережной Конти и другие детали также подтверждают эту дату.

Удобный панорамный формат стал уже довольно распространенным, его часто использовали для создания эффектных городских видов⁵. Марвиль применил здесь широкоформатную камеру 8 × 10 см. Он снимал при дневном освещении, напечатал изображение в тонах сепии по технологии «соленой бумаги». Отпечаток сделан на длительной выдержке, хотя на смену дагеротипам и бумажным негативам пришли коллодиновые, гораздо более светочувствительные⁶. Фотограф определенно хотел детально проработать объекты и для этого использовал продолжительное экспонирование, которое «стерло» все быстро движущиеся подробности: облака, рябь текущей реки, не исключено, что и проходящих людей.

4 В 1851 году в миссию попали Эдуард Дени Бальдус (*Edouard Denis Baldus*), которому впоследствии предстояло стать первым в Европе профессиональным фотографом архитектуры, Анри ле Сек (*Henri le Secq*), который уже делал снимки средневековых соборов Амьена и Реймса, и Гюстав Ле Гре, который «окончил» школу живописи Барбизона и был признанным практиком.

5 Один из самых известных видов *PARIS Panorama de la Cité* был сделан Эдуардом-Дени Бальдусом (*Edouard Baldus*) в середине 1865 г.

6 Внедрение процесса мокрого коллодиона и печати с применением белка — альбуминовой технологии — в начале 1850-х годов привело к технологическому сдвигу в фотографии от художественной практики к средству визуальной коммуникации. С середины 1850-х годов производство большого количества копийных отпечатков и всевозможных видовых альбомов достигло полупромышленного состояния: начались времена известных туристических фотографов.

ТЕХНОЛОГИЯ

Технология «соленой бумаги», которую придумал Генри Фокс Тальбот, использовалась для печати изображений с бумажных негативов. Замачивание бумаги в ванне с хлоридом натрия (поваренной солью), а затем нанесение на нее раствора нитрата серебра создает светочувствительный хлорид серебра. Далее негатив находится в контакте с «соленой бумагой» и подвергается воздействию прямых солнечных лучей. Появляется позитивное изображение. «Соленая бумага» производилась примерно до 1860 года, но постепенно была заменена альбуминовой бумагой, которая могла создавать более четкую картинку.



ЖИВОПИСЬ/ СОБОР НА НАБЕРЕЖНОЙ

Йохан Бартольд Йонгкинд (*Johan Barthold Jongkind*) родился в деревушке Латтропе (*Lattrop*), Нидерланды, недалеко от границы с Германией. Он бросил школу в шестнадцать лет, чтобы найти работу в адвокатской конторе, но в 1837 году его овдовевшая мать разрешила ему уехать в Гаагу, учиться в Академии рисования. В 1846 году молодой живописец получил королевскую стипендию, которая позволила ему отправиться во Францию. Здесь он начинает посещать мастерскую Эжена Изабе (*Eugène Isabey*). Позже художник вернулся в Нидерланды и открыл свою студию в Роттердаме. Впоследствии он неоднократно бывал в Париже, где познакомился с Гюставом Курбе, Камилем Коро и Жаном-Франсуа Милле, крупнейшими пейзажистами своего времени. В 1850-х годах он пишет виды Монмартра, демонстрируя его полуразрушенные коттеджи, лошадей и телеги в грязи разбитых дорог, три характерные ветряные мельницы на горизонте. За эти картины Йонгкинд получил признание критиков, таких как Бодлер, Эмиль Золя. Его произведения не имели

Автор:	Йохан Бартольд Йонгкинд / Johan Barthold Jongkind (1819–1891)
Название:	Париж, собор Парижской Богоматери, вид с набережной де ла Турнель / Paris, Notre-Dame Seen From Quai de la Tournelle
Год создания:	1852
Техника:	Холст, масло / Oil on canvas
Размер:	28 × 40,5 см
Собрание:	Малый дворец, Музей изобразительных искусств города Парижа / Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

коммерческого успеха, и он снова уехал на родину. В 1859 году Йонгкинд вернулся в Париж в надежде, что рынок теперь здесь будет более восприимчив к его новаторской живописи. Франция оставалась его вторым домом до конца жизни. Картины Йонгкинда выставлялись на нескольких парижских салонах, с 1848 года по 1855-й, последний был частью Парижской Всемирной выставки. В 1863 году три его полотна попали на первый исторический *Salon des Refusés*.

Последние двадцать лет жизни художник провел в Ниверне и Дофине, путешествовал по Швейцарии, Бельгии, югу Франции, где написал множество этюдов. Его физическое и душевное здоровье было подорвано, он всегда был одержим алкоголем. Поездки в Париж стали редкими. Тем не менее, его репутация среди арт-дилеров столицы продолжала неуклонно расти. Не страдая от финансовых проблем, он нашел новое средство самовыражения в акварельной живописи. К концу жизни его техника стала более смелой; он упростил мотивы, усилил мягкие акварели цветными штрихами гуаши и не колеблясь использовал белый цвет бумаги в качестве дополнительного.

Художник умер в 1891 году в Ла-Кот-Сент-Андре (*La Côte-Saint-André*), в Изере, где жил с 1878 года. Аукцион его картин, организованный в декабре 1891 года, имел огромный успех. Мане писал о нем как об «отце современной пейзажной живописи», Синьяк поместил Йонгкинда, «этого новатора современного пейзажа», между Коро и Моне.

ИСТОРИЯ

Йохан Йонгкинд открыл для себя Париж в конце правления Луи-Филиппа. «Эта горячая любовь к современному Парижу — я нашел ее у Йонгкинда», — писал Эмиль Золя⁷. Художник стал пионером развивающегося жанра городских пейзажей, где город — целостный организм, включающий в себя самые разнообразные элементы, какими бы приземленными они ни были. Французская столица предлагала ему уникальные панорамы: берега Сены, набережные, мосты. Для наследника голландской школы все это довольно традиционные мотивы, но его «непо-

7 Émile Zola. Jongkind.
Lettres parisiennes,
published in La Cloche,
January 24, 1872.

пулярный» Париж оказался населенным не только красавицами и джентльменами в изящных экипажах, но и рабочими. Его «поэтические» виды написаны вдали от шума больших бульваров, толпы праздных гуляк. Собор Парижской Богоматери, видимый с прекрасных перспектив набережных реки, был одним из любимых сюжетов Йонгкинда. Вот только несколько его работ: «Нотр-Дам Парижа, вид с набережной Турнель» и «Королевский мост, вид с набережной Орсе, и подъемная машина», «Пон-де-ла-Турнель, Париж» и «Пон-де-л'Эстакад». Большинство мостов обычно не считались эстетически привлекательными, приоритетной оставалась их функциональность. Однако романтическая модель часто включала мосты в список своих объектов, помимо изображения речек и лодок, рыбаков или прачек, мирно выполняющих свою нехитрую работу.

XIX век стал не только следующим звеном в цепочке истории, но был сформатирован в соответствии с новейшей категорией, которая сегодня называется модернизмом, или современностью. Тогда искусство обратилось ко времени «за окном» с его злободневными проблемами. Новый специфический язык и система символов были сложны для понимания, но однозначно воспринимались как нечто острое и актуальное. Хронологически модернизм начался примерно в 1850-х годах, и, как это не парадоксально, с реалистических направлений в искусстве. В течение следующих десятилетий в западном мире произошли значительные изменения, которые превратили Европу и Соединенные Штаты из традиционных обществ, основанных на сельском хозяйстве, в индустриальные с их современными городами, фабриками, общественным транспортом и увеличившейся численностью горожан. Города стали центрами нового богатства и возможностей благодаря их производственному потенциалу и коммуникативным возможностям. Люди, переезжающие туда из сельских районов в поисках лучшей жизни, способствовали разрушению традиций патриархальной культуры и ценностей прошлого. Не только город как набор сооружений, новых и не очень, красивых и уродливых, но его повседневная жизнь стали важной моделью осмысления художников и фотографов. Йонгкинд, этот предтеча импрессионизма, продолжал «ведутное» направление пейзажа, нашедшее отголоски в фотографическом «натурализме» Марвиля, но его город — прежде всего живой организм с его живым современным сердцем. Его город не декорация, не документ, не праздничный «стол» для беспечных гостей, в его городе есть место тучам и грязи, если только прачки на Сене не успели уже ее отстирать.

ДЕТАЛИ

Одна из известных работ художника французского периода — «Нотр-Дам де Пари, вид с набережной де ла Турнель». На полотне — величественный исторический памятник,

Нотр-Дамский собор. Его темные очертания на заднем плане фокусируют перспективу композиции. Здания, расположенного за мостом, слева от собора, больше не существует: это бывший *Hôtel-Dieu*, снесенный по плану Османа и восстановленный на другой стороне Сены, где он находится и сегодня. Мост архиепископства (*Le pont de l'Archevêché*), второй главный герой картины, был построен в 1828 году. Он вел с левого берега реки к собору. Большую часть холста занимает изображение неба. Традиция изображать низкий горизонт, длинные диагонали, очевидно, вошла в плоть и кровь пейзажистов еще с XVII века.

На переднем плане работы художник запечатлел небольшую сценку с рабочим. На более раннем полотне, «Пон-де-ла-Турнель, Париж» (1859), крупным планом изображены женщины, стирающие белье. Таким образом, картина оставалась жанровой. Труд прачки не имел особой окрашенности, он не был спецификой сугубо городской или сельской жизни. Фигурки рабочих и повозка слишком мелкие, чтобы стать лейтмотивом. Они часть современного городского пейзажа, и оживляют его несколько мрачный вид с тяжелыми темными облаками.

Йонгкинд никогда долго не работал под открытым небом. Он делал быстрые этюды акварелью, затем использовал их для создания картин в студии; он писал их «вне жизни». Обладая прекрасной зрительной памятью, художник мог воссоздать в студии пейзаж, набросок к которому был сделан много лет назад. Продуманная композиция, прорисовка деталей в сохранившихся предварительных карандашных рисунках позволяют предположить, что художник использовал оптическое устройство, возможно, камеру-обскуру. Влияние фотографии на развитие пейзажной живописи в настоящее время широко признано, и есть все основания предполагать, что Йонгкинд экспериментировал с техникой применительно к своей живописной практике⁸.

8 Gernsheim H. The History of photography. From the camera obscura to the beginning of the modern era. Neuaufl. Oxford Press, 1969. P. 75–83.

17. КОРОВА

Интерес к изображению сельских занятий в XVIII и начале XIX веков можно обнаружить в богатстве и разнообразии картин и гравюр с деревенскими сценами. Отдельно выделяются «портреты» призовых животных — натуралистические и стилизованные, появившиеся как ответвление этой традиции примерно в 1750-е годы и популярные вплоть до 1880-х годов. Чаще всего художники, специализирующиеся в подобном жанре, были странствующими и работали под пристальными, критическими взглядами своих заказчиков. Заводчик и владелец, нанявший художника-анималиста, платил именно за то, что хотел увидеть, т.е. за наиболее желательные черты и пропорции распределения мяса или шерсти на своей свинье или овце. Многие животные были откормлены до максимально возможного веса и размера. Но и этого порой было недостаточно для хозяина. Чудовищно толстые и на непропорционально тоненьких ножках — это были комичные картинки, но владельцы оставались очень довольными.

Невероятно, что некоторые из изображений, которые выглядят крайне неправдоподобно, были нарисованы в масштабе и совпадали с реальными размерами, тщательно записанными прямо на гравюрах. Самых уникальных животных возили по стране, демонстрируя на популярных выставках как прибыльные диковинки. Издатели печатной продукции (гравюр, а позже фотооткрыток) тоже могли хорошо заработать, продавая картинки не только в своей лавке, но и на многочисленных ярмарках. Таким образом, «анималистический портрет» был важным средством рекламы. Фотографии оказались максимально точным способом представить реальность, не приукрашивая ее. Снимок позволял также показать различия между бесчисленными местными разновидностями крупного рогатого скота, кудлатыми овцами и жирными свиньями, пригодными для тягловой силы, шерсти и сала, и особую «бокастость» животных, предназначенных для обеденной тарелки растущего городского населения.

К середине века они начали знакомиться с новыми породами, которые выводились пионерами в области улучшения животноводства. Так появился класс животных-знаменитостей, таких как, например, «даремский бык», изображение которого использовалось даже в качестве узора обеденных тарелок. Исключительных животных можно было продать за большие деньги.

Прекрасно иллюстрированные книги по животноводству издавались уже в начале XIX века, но немногие фермеры

покупали их, не все вообще умели читать. Традиция иллюстрировать справочники гравюрами существовала издавна, изготовление графических отпечатков призовых животных для развешивания их изображений на стенах стало совершенно новым предприятием в конце XVIII века. Граверы использовали преимущества существующих методов печати: офортной, акватинтной, меццо-тинтовой и литографической. Сначала картинки раскрашивалась вручную, затем перешли к полноцветной печати. В дальнейшем требовалось все меньше наглядных изображений как свидетельств качества живого товара, но они по-прежнему украшали жилища фермеров и мясные лавки. Хозяева просто ссылались на родословную животного, записанную в племенной книге с указанием количества выигранных наград. Для литографа, изображавшего животных на плакатах и этикетках, ещё оставалась работа — графическая реклама требовалась для продаж, например, кормов. Традиция продолжается до сих пор.



ФОТОГРАФИЯ/ СКОТНЫЙ ДВОР

Уильям Гранди (*William Morris Grundy*) родился в 1806 году в семье одного из владельцев и партнеров крупной бирмингемской фирмы *Horton & Grundy*, производящей кожу, и после смерти отца стал его преемником в процветающем бизнесе. Он проявил интерес к фотографии, которая едва только зародилась. В 1855 году в его доме появилась «темная комната», а позже Уильям создал даже собственную передвижную лабораторию — специальный фургон, запряженный лошастью, оборудованный всем необходимым для выполнения сложных процессов проявки и печати на месте съемки. Слуга Томас Бромвич стал его главным помощником в работе с фотографией. Впервые Гранди представил свои отпечатки на выставке в «Хрустальном дворце» в 1858 году¹. Снимки получили высокую оценку крити-

¹ «Хрустальный дворец» был построен в Гайд-парке в Лондоне, чугун и листовое стекло составляли его легкую конструкцию. Здание послужило выставочным залом для первой Всемирной выставки 1851 года. После завершения выставки он был разобран и перенесен на новое место, где существовал и эксплуатировался в том числе как выставочное пространство вплоть до 1936 года, когда произошел большой пожар. Дворец не удалось спасти.



- Автор:** Уильям Морис Гранди / William Morris Grundy (1806–1859)
Название: Корова на скотном дворе / The Cow in Barnyard
Год создания: 1857–1859
Техника: Альбуминовый отпечаток, монтированный на картон, ручная раскраска/Albumin silver print mounted on cardboard, hand colored
Стереофотография / Stereograph
Размеры: Изображение 7,5 × 7,3 см; карточка 8,5 × 17,5 см
Собрание: Музей Гетти, Лос-Анджелес / The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

² The Photographic News, a weekly record of the Progress of Photography, edited by William Crookes, F. C. S., London, 1859. Volume 1. P. 52.

³ Два отпечатка, расположенные рядом, которые при просмотре через специальное устройство — стереоскоп — создают трехмерный эффект.

ков, а «досконально продуманная фотография модели, изображающей голландского рыбака», как писали в прессе, достигла «немыслимой высоты, на которую, как мы можем с полным основанием утверждать, фотография взошла»².

В 1850 годах Гранди опубликовал большую серию стереоскопических фотографий³ «Пасторальная Англия» (*Rural England*); лишь небольшая ее часть вошла в изданный после его смерти сборник стихов «Солнце в деревне»⁴. Все его состояние было завещано сестрам — фотограф так никогда и не женился. В 1859 году, после смерти Уильям Гранди, Лондонская стерео-

ТЕХНОЛОГИЯ

СтереогRAFия впервые была продемонстрирована публике на Всемирной выставке 1851 года. Интерес к новому изобретению быстро распространился, началось ее коллекционирование, которое продолжалось в течение следующих двадцати лет. Два почти идентичных снимка, сделанные камерой с двумя объективами, наклеивались на карточку с небольшим расстоянием между ними. При просмотре через стереоскоп — нехитрый прибор с двумя линзами, наподобие очков — картинки объединяются в единое изображение и создают объем. Принцип использования бинокулярного зрения для создания иллюзии трехмерного пространства был известен, но стереоскоп, придуманный британским физиком сэром Чарльзом Уитстоном (*Charles Wheatstone*) и модифицированный сэром Дэвидом Брюстером (*David Brewster*), позволил фотографии выйти за рамки двух измерений. Лондонская стереоскопическая компания (*London Stereoscopic Company*) обеспечила викторианскую манию на стереофотографии. В 1854 году она заявила в своей рекламе, что «ни один дом не обходится без нее». Фотографы, которые сотрудничали с *Stereoscopic Company*, путешествовали по всему миру — от Ближнего Востока до Америки, привозя удивительные изображения из дальних странствий, подогревая интерес к путешествиям у зрителей. Хотя модное увлечение и высмеивалось интеллектуалами того времени, называясь «низким искусством», оно, безусловно, является важным свидетельством викторианской жизни, новой формой зарождающейся массовой культуры.

4 *Sunshine in the Country: A Book of Rural Poetry.* London: Richard Griffin and Company, 1861. Антология *Sunshine in the Country*, одна из самых ранних фотопозитивных книг на английском языке, содержит подборку пасторальных стихов Лонгфелло, Каупера, Китса, Клэр и Вордсворта. Фотографии Гранди, озаглавленные «Книга деревенской поэзии», представляют собой множество живописных видов, сцен идиллической жизни и традиций, включая рыбную ловлю, пчеловодство и охоту. Антология переплетается с историями традиционных альбомов в технике скрапбукинга, особого вида творчества по оформлению семейных альбомов, популярного в викторианский период, и это отражено в манере, в которой стихи и фотографии были собраны в сборнике.

скопическая компания выкупила двести авторских негативов и использовала их в том числе для иллюстрации повторного издания поэтического сборника.

ИСТОРИЯ

Домашние животные всегда были частью семьи и нередко появлялись на снимках. Из-за необходимости длительной экспозиции первые десятилетия истории фотографии демонстрируют главным образом окаменелости, чучела или их мертвые тушки в «охотничьих натюрмортах», хотя есть и редкие исключения: в середине 1840-х годов домашние животные в статических позах запечатлены на дагеротипах Биссона Фрепа (*Bisson Frères*) и некоторых других. Конечно, ранняя дагеротипическая технология не позволяла сфотографировать собаку, если она не спит, неспособную усидеть на месте столько, сколько времени требовалось для экспонирования. Сложно было сделать идеальный кадр. Малейшее движение портило картинку: размытый, нечеткий контур. Фотографировать животных в их естественной среде обитания было вообще серьезной проблемой, пока в конце XIX века на рынке не появились быстрые пленочные компактные камеры. В 1878 году британец Эдвард Мейбридж (*Eadward Muybridge*) использовал высокоскоростную технологию, чтобы создать первую последовательность, изображающую фазы движения. Его известный отпечаток «Скачущая лошадь с всадником» (1881) доказал теорию о том, что все четыре копыта лошади отрываются от земли во время галопа. Мейбридж разработал систему для одновременного срабатывания затвора на двадцати четырех камерах, установленных в низкой позиции, когда животное двигалось по ипподрому. Этот способ позволил покадрово визуализировать любое движение.

Популярность животных на фотографиях связана в том числе и с появлением зоологических садов в крупных городах по всей Европе. Люди смогли впервые в жизни взглянуть на экзотических существ. Носорог больше не был мифом, его можно было увидеть живым собственными глазами. Стереографии стали общедоступной увлекательной формой изучения «чудес» со всего мира. Выпускались отдельные наборы изображений животных.

Пасторальные фотографии также выступали в качестве вспомогательных средств для художников, как своего рода визуальная энциклопедия крестьянского быта. На них люди вместе с домашними животными изображались в повседневных сценах. Как фотограф Гранди, по-видимому, не особенно интересовался нравами и традициями деревенской жизни, в отличие от своих французских современников — Вире и Фраге (*Fraget & Viret*) или Томаса Ричарда Уильямса (*Thomas Richard Williams*) из Англии. Он не искал «живописности» в образах и повседневных ритуалах. Чаще его снимки включали одну-две фигуры, сосредоточенные на своих делах, нередко даже в неряшли-

вой одежде. Гранди, конечно, не был лишен поэтического видения, но скорее интуитивно, нежели сознательно стремился к художественной правде. Позже, в 1890-х, пикториализм оглушительно громко заявит о своих претензиях на эстетическую истину, обнаружит вкус к условностям, «туманным видам» и театральным постановкам.

ДЕТАЛИ

Уильям Гранди наиболее известен двадцатью оригинальным альбуминовым отпечаткам поэтического сборника «Солнце в деревне»⁵. Книга вышла через два года после смерти фотографа. Каждый снимок иллюстрирует идиллическую тему, некоторые довольно прямолинейно («Птицелов», «Охота на белок»), другие чуть менее конкретно, представляя просто пейзажи. Изображение коровы появляются на разворотах рядом со стихотворениями «Сельские удовольствия» (стадо коров, переходящих ручей), «Однажды в апреле» (коровы, отдыхающие возле ручья), «Полдень» (отдыхающие коровы), «Ферма зимой» (коровы, лежащие на скотном дворе). Эти фотографии — половинки первоначальной стереоскопической пары, у некоторых остался даже характерный закругленный верхний угол. Издание было одним из предвестников «золотого века фотоиллюстрации книг»⁶, который создали такие известные художники-фотографы, как Фрэнсис Фрит (Francis Frith), Джон Томсон (John Thomson), Адольф Смит (Adolphe Smith), Томас Аннан (Thomas Annan). Помимо этого, свои эксперименты с медиумом продолжали мастера старшего поколения, такие как Пич Робинсон (Peach Robinson) и амбициозный натуралист Питер Эмерсон (Peter Henry Emerson)⁷.

Пасторальный взгляд Гранди можно характеризовать как элегический, что редко встретишь в «примитивном» стереоскопическом жанре, относящемся скорее к ценности зрелища, нежели созерцания. Фотографии Гранди по-особому молчаливы. Их тихий лиризм освящен традицией жизни крестьян, охотников или рыбаков, которые порой являлись анонимными героями снимков, величием покоя лесов и рек, не нуждающихся в демонстрации мощи и силы. Камера действительно запечатлела этот покой как еще не утраченную ценность. Даже корова, мирно стоящая на скотном дворе, кажется, никогда не утратит своего эпического спокойствия.

5 Сборник включал в себя стихотворения группы писателей, известных как «Поэты у камина», названных так за их популярность среди семей, члены которых собирались по вечерам у огня, чтобы почитать вслух эту изящную лирику. В книге 102 стихотворения, 20 из которых иллюстрированы фотографиями. Из этих стихотворений только пять были опубликованы полностью, остальные пятнадцать — отрывки из более длинных произведений.

6 Sunshine in the Country: A Book of Rural Poetry. London: Richard Griffin and Company, 1861. Антология Sunshine in the Country, одна из самых ранних фотопозитивских книг на английском языке, содержит подборку пасторальных стихов Лонгфелло, Каупера, Китса, Клар и Вордсворта. Фотографии Гранди, озаглавленные «Книга деревенской поэзии», представляют собой множество живописных видов, сцен идиллической жизни и традиций, включая рыбную ловлю, пчеловодство и охоту. Антология переплетается с историями традиционных альбомов в технике скрапбукинга, особого вида творчества по оформлению семейных альбомов, популярного в викторианский период, и это отражено в манере, в которой стихи и фотографии были собраны в сборнике.

7 Groth H. Victorian Photography and Literary Nostalgia. Oxford University Press, 2003. P. 44.



ЖИВОПИСЬ/ ЛЮБИМИЦА, КРАСАВИЦА

Рудольф Коллер (*Rudolf Koller*) — швейцарский художник-анималист. Он родился в семье мясника, пивовара и трактирщика в 1828 году. Мальчик постоянно видел возниц и торговцев скотом. Свои первые изображения животных он рисовал на стенах и дверцах шкафов гостиницы *Schwarzen Adler*, которой управлял его отец⁸. Первые уроки Рудольф получил у своего дяди — пей-

Автор: Рудольф Коллер / Rudolf Koller (1828–1905)
Название: Корова на пастбище / Weidende Kuh
Год создания: 1898
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размер: 123 × 95 см
Собрание: Частная коллекция / Private collection

8 Семья, владеющая впоследствии отелем, купила у Коллера много работ, и теперь они украшают его холлы. Здесь представлены «Всадник и жена фермера у озера» (*Rider and Farmer's Wife at the Lake*), «Портрет матери» (*Portrait of Mother*), «Коровы на лугу» (*Cows in the Meadow*), «Стада коров и овец на опушке леса» (*Herd of Cows and Sheep at the Edge of the Forest*) и другие работы.

9 Fischer M. Rudolf Koller, 1828–1905. Fretz & Wasmuth Verlag, 1951.

зажиста. Он тоже очень хотел стать художником. После посещения начальной школы Фраумюнстера (*Fraumünster*) в 1840 году Коллер поступил в местную кантонскую промышленную школу. Его страстью остались животные — в первую очередь лошади, хотя о нем говорили, что он был «художником национального символа» — коровы⁹.

В 1843 году он оставил индустриальное училище. Чтобы продолжить свои исследования, молодой человек поехал в Штутгарт, где писал этюды арабских племенных жеребцов в королевских конюшнях. В период 1846–1847 годов Коллер учился в Академии художеств в Дюссельдорфе, где встретился со швейцарским символистом Арнольдом Бёклином (*Arnold Böcklin*), немецким классическим художником Ансельмом Фейербахом (*Anselm von Feuerbach*), который отметил его работы. В Брюсселе он изучал художников-анималистов периода барокко, в Париже постигал манеру великих живописцев Лувра, на чьих полотнах были изображены сцены охот и сражений. Во Франции Коллер посетил мастерскую художника-анималиста Жака Раймона Браскасса (*Jacques Raymond Brascassat*), познакомился с барбизонской школой и стал ее поклонником. Путешествия привели его в Антверпен, затем Мюнхен, но в 1848 году из-за материальных затруднений он возвращается в Цюрих. Коллер обзавелся семьей и хозяйством, в котором было много домашнего скота. В Цюрихе он проживет до самой своей смерти в 1905 году, выполняя многочисленные заказы на картины с изображениями животных.

ИСТОРИЯ

XIX век установил моду на «портреты» сельскохозяйственных животных. Конечно, скаковые лошади, написанные со всем тщанием, прославляющим их красоту и грацию, всегда оставались главным объектом полотен и гравюр. На картинах корова, овца или свинья, обычно массивные, грузные, нелепо пузатые, демонстрировали свои лучшие потребительские качества. Иногда рядом с «товаром» были изображены и хозяева, гордящиеся своим «живым достоянием», но чаще всего животные стоят в одиночестве или небольшой группе. Подобную традицию с буквальностью манер безыскусных местных мастеров можно назвать «деревенской», а ее образы простодушными, но оттого не менее очаровательными. Картины известных художников были наполнены более поэтическими сентенциями. Часто

они украшали гостинные загородных имений землевладельцев или дома богатых фермеров, чтобы произвести впечатление на гостей и соседей.

Романтизм как художественное направление характеризуется акцентом на эмоциях и индивидуализме, а также особым пиететом к прошлому и природе. Его адепты воплощали идеи, ставшие реакцией на последствия промышленной революции, социальные и политические взгляды эпохи Просвещения, попытки «ученого обоснования» природы. «Научное животноводство», ставшее частью фермерской жизни, во многом способствовало появлению гравюр и картин на сельскохозяйственные темы, в том числе изображающих домашних животных не только в качестве «товарных объектов», но символов домашнего мира, семьи, патриархального уклада. В XIX веке «романтичный» означало в том числе сентиментальный: милые любимцы вызывали много чувств и переживаний. Природа идеализировалась, а жизнь в деревне казалась априори добродетельной. Романтиков не впечатляли города, в отличие от реалистов. **Натура как естественное начало была источником поэтического вдохновения и придавала жизни духовное измерение, основанное на органичной связи между человеком и животным в традиционном сельском сообществе, которое на глазах умирало под натиском новых технологий ведения хозяйства.** Открытия экзотических миров не обесценивали, а, наоборот, до некоторой степени усиливали местный колорит: с романтизмом происходит всплеск культурного национализма. И если корова представлялась символом благополучия, то спрос на ее изображения не ослабевал. Теперь художник больше не изображал мясо-молочную тушку на тоненьких гротескных ножках, это было в чем-то даже грациозное животное, любимица семьи, кормилица.

ДЕТАЛИ

Для швейцарцев корова действительно значила дом — мирный дом, чей покой укрывал от стихии внешнего мира. Ее также считали чем-то вроде олицетворения фермера-домоседа. В 1857 году международное экспертное сообщество было впечатлено работами Коллера-анималиста, который так тщательно изучил национальный нрав, что умудрился показать, что олицетворяет швейцарцев кроме сыра, шоколада и часов — ласковая, верная, мужественная, терпеливая, сердечная, милая корова! Образ этого животного стал одним из рекламных, оставаясь самым любимым.

Рудольф Коллер был чрезвычайно опытен в пейзажной живописи, но его лучшие работы, сочетавшие реализм и романтические обертоны, представляли классические композиции, связанные с изображением животных. Начало 1800-х годов стало пиком живописи домашнего скота. Работа художников хорошо оплачивалась, хотя и привлекала очень немногих веду-

щих живописцев и рисовальщиков того времени. Специалист в этом жанре мог рассчитывать на постоянный спрос на свои картины и стабильный доход.

На картине Коллера животное пасется на пастбище, утопая в прекрасном луговом разнотравье, благородно пощипывая цветы. Нет пастушек и пастухов, молочниц и детишек, никаких дополнительных метафор; реальность с легкой сентиментальной окраской. Корова на снимках Гранди, сарай или скотный двор — свидетельства обыденности, а не возвышенности.

Фотография, выказав свою демократическую, далеко не рафинированную сущность, позволила запечатлевать все что угодно. Искусство всегда считалось сакральным подражанием природе, мимесисом. Существовал не только канонический список вещей, которые стоило изображать, но и правила корректировки природы в соответствии с идеалами прекрасного, построенными на гармонии частей и целого. Реализм и фотография как одно из его технологических воплощений предъявили совершенно иное видение, в котором, казалось, нет никакой цели, кроме воссоздания действительности, где изображение объявлялось образцом правдоподобия. Фотография утвердила за собой право на документальность, оставив искусству фантазию и воображение.

18.

МАЛЕНЬКИЕ ЛЕДИ

XIX век ознаменовался рядом культурных изменений в отношении к детству. Появляется несколько новых художественных концепций. Для романтиков ребенок — символ невинности и безграничного потенциала. Восторженность детства часто переходила в сентиментальность, балансируя на грани фетишизма. Помимо этого, начинает формироваться отношение к детской личности, с ее субъективными переживаниями, которые закладывают фундамент взрослой жизни человека. Ребенок становится полноправным, хотя скорее бесправным, членом общества.

Реалистическое видение детства обнаруживается в произведениях Чарльза Диккенса, где среди прочих социальных проблем обрисовано бедственное положение детей, ставших жертвой колоссальных изменений, вызванных, в частности, урбанизацией. Однако в искусстве детство чаще всего представлялось как особый мир, «автономное царство». Прекрасные фантазии писателей Льюиса Кэрролла и Джорджа Макдональда (*George Macdonald*)¹, художников-иллюстраторов Уолтера Крейна (*Walter Crane*) и Артура Рэкема (*Arthur Rackham*) остаются непревзойденными и по сей день. Марк Твен создал американский миф о детстве в «Приключениях Гекльберри Финна». Визуальный эквивалент представлен Уинслоу Хомером (*Winslow Homer*) в работах «Попутный ветер» (*Breezing Up*, 1873) и «Щелкни хлыстом» (*Snap the Whip*, 1872). Другой американец, Генри Джеймс (*Henry James*), исследовал проблемы, связанные с положением маленьких членов общества, сталкивающихся с моральным двуличием взрослых, будто готовил почву для ошеломляющего предположения Фрейда о том, что дети не свободны от сексуальных влечений. Его друг, портретист Джон Сингер Сарджент, один из известных летописцев, американцев космополитического круга, живших за границей, писал в том числе и детские портреты. Художник представил свой блистательный декадентский спектакль, где детям отводилась немалая роль.

С тех пор как технологии портретной съемки продвинулись, изображения детей стали едва ли не самой популярной темой. Ранняя фотография имела немалое значение в создании и распространении романтически идеального образа ребенка как невинного, ранимого, эмоционально подвижного существа, нуждающегося не только в родительской заботе, но и в защите от «взрослых» форм социальной жизни. Детская изобразительная модель, существуя в поле либеральных буржуазных ценностей, сформировавшихся в эпоху Просвещения, основыв-

¹ Джордж Макдональд был шотландским писателем, поэтом и христианским священником. Он написал более 50 книг. Макдональд, особенно известный своими пронзительными сказками и фантастическими романами, вдохновлял многих авторов, таких как Г. К. Честертон, К. С. Льюис, У. Х. Оден, Дж. Р. Р. Толкин, Л. Кэрролл и др.

влась на наследии живописи и рисунка. Дети, запечатленные на дагеротипах 1838–1850-х годов, как правило, члены семей представителей среднего класса. Они позируют с родителями, с братьями и сестрами. Изображения «ангелочков» помещались в небольшие красиво декорированные кассеты или медальоны. Дагеротипы вообще обладали некоторой особой торжественностью и почти магической аурой в силу не только особенности технологии их создания: они делались с большой выдержкой, требующей долгого, терпеливого и неподвижного сидения перед аппаратом, но и из-за важности «исторического момента» и оттого серьезного к нему отношения.

Невероятное «правдоподобие» этих семейных мемориальных свидетельств создавало спрос, к тому же к концу XIX века фотография становится вполне доступной для самых широких слоев населения. Она уже не наносила урон семейному бюджету, а также перестала зависеть от творческих амбиций салонных художников-фотографов, не желающих снимать капризных младенцев.

Семейный снимок от самого своего появления традиционно служил доказательством повседневного счастья и благополучия, художественная история «детской фотографии» начинается от Джулии Маргарет Кэмерон (*Julia Margaret Cameron*), Льюиса Кэрролла и Гертруды Кезебир (*Gertrude Käsebier*), для которых маленькие персонажи стали важным мотивом творчества и в некотором роде сакральной иконографической практикой. Здесь эмпирический факт присутствия ребенка перед камерой становился поводом для обращения к аллегорическим или религиозным темам, литературным ссылкам или даже сложным эстетическими программам, связанным с литературой и живописью. Девичество стало источником вдохновения для Льюиса Кэрролла, как и для многих викторианских художников. Осознавал ли тогда фотограф-ученый-сказочник сексуальный подтекст портретов, ставший почему-то очевидным в XX столетии и превратившийся в предмет горячих дискуссий в обывательской и даже научной среде?



ФОТОГРАФИЯ/ АЛИСА ИЗ ЗАЗЕРКАЛЬЯ

Льюис Кэрролл (настоящее имя Чарльз Лютвидж (Латуидж) Доджсон (*Charles Lutwidge Dodgson*) — священник, профессор математики в Оксфордском университете, логик, фотограф, писатель, автор хорошо известных «Алисы в Стране чудес» и «Алисы в Зазеркалье».

Автор: Льюис Кэрролл / Lewis Carroll (1832–1898)
Название: Алиса Лидделл / Alice Liddell
Год создания: 1860
Техника: Альбуминовый отпечаток / Albumen print
Размеры: 13.3 x 9.4 см
Коллекция: Библиотека Принстонского университета / Princeton University Library

2 Carroll L.; Green R. L. The diaries of Lewis Carroll. New York: Oxford University Press, 1954.

Чарльз появился на свет в 1832 году в Дарсбери (Daresbury), деревне на северо-западе Англии. Он был третьим ребенком англиканского священника. Семья постепенно росла, в ней родилось одиннадцать детей. Чарльзу хватало компании: из его дневников мы узнаем, что мальчик обожал рассказывать истории своим братьям и сестрам, придумывать игры, ему очень нравилось развлекать детей, и они любили его в ответ².

Поступив в Оксфорд в 1850 году, в возрасте восемнадцати лет Доджсон стал студентом колледжа Крайст-Чёрч (College of Christ Church). Согласно правилам этого учебного заведения старшеклассники должны были быть рукоположены в священники и дать обет безбрачия; Доджсон уклонился от правила рукоположения и жил в колледже без брака до своей смерти в 1898 году.

Светопись стала для него не просто увлечением, но великой страстью, которой он отдал немало времени и которой посвятил несколько небольших сочинений, включая стихотворное:

С плеч могучих Гайавата
Фотокамеру из бука,
Полированного бука
Снял и сей же час составил;
Упакована в футляре,
Плотно камера лежала,
Но раздвинул он шарниры,
Сдвинул стержни и шарниры
Так, что ромбы и квадраты
Получились, словно в книгах,
Книгах мудрого Евклида.
На треногу все воздвиг он —
Заползал под темный полог —
Простирал он к небу руки —
Восклищал: «Не шевелитесь!» —
Сверхъестественное действо!

3 Льюис Кэрролл. Фантазмагория. М.: TriMag, 2008 г.

Гайавата фотографирует (1857)³

Писатель создавал замечательные портреты, показав себя тонким знатоком психологии, в том числе детской. Подобно своим современникам, художникам-прерафаэлитам, в поисках идеальной красоты уходившим в мир своих фантазий, Кэрролл искал свою прекрасную деву в фотографическом Зазеркалье.

Как и многие викторианские холостяки, мистер Доджсон стал чем-то вроде дядюшки детям своих друзей, сочинял рассказы и игры, брал в короткие поездки; эта роль обеспечила ему теплый прием во многих домах. В 1855 году новый декан Генри Лидделл (*Henry Liddell*) прибыл в колледж со своей женой Лориной, сыном Гарри и дочерьми Лориной (Иной), Алисой и Эдит. «Дядюшка Чарльз» обучал Гарри гребле и арифметике, проводя с ним много времени, водил его на прогулки. Когда сестры Гарри подросли, Доджсон также взял их под свое крыло с благословения родителей, конечно. В это время он начинает фотографировать. В письме от 1877 года Льюис Кэрролл пишет своему корреспонденту, что считает себя фотографом-любителем, чьей «специализацией являются дети»⁴. Через три года он прекращает занятия фотографией, решив посвятить остаток жизни писательству. В 1871 году он опубликовал «Зазеркалье» и «Что там нашла Алиса?», а в 1876 году — «Охоту на Снарка» (*The Hunting of the Snark*).

4 Carroll L., Cohen M.N., Green R.L. The letters of Lewis Carroll. New York: Oxford University Press, 1979.

За сравнительно небольшой период жизни фотограф Чарльз Доджсон создал примерно три тысячи изображений, из которых до нас дошло около тысячи, большая часть — фотографии маленьких девочек. Он снимал их в повседневной одежде, исторических, сказочных или этнических нарядах, но и обнаженными. Такого рода «безобидные образы» бытовали, например, на поздравительных открытках на тему рождений и именин и в английской культуре не считались постыдными. Искусные композиции с ангелами и религиозными младенцами Джулии Маргарет Камерон, современницы Кэрролла, заявили о рождении художественной фотографии, находящей свои темы в живописном наследии. Викторианцы рассматривали детство как состояние благодати; фотографии обнаженных детей понимались как метафоры невинности, чистоты и непорочной девственности.

Чарльз Доджсон оставил преподавание математики в 1881 году. В 1898 году, навещая своих сестер в Гилфорде, недалеко от Лондона, он заболел и умер от пневмонии.

ИСТОРИЯ

Обращение к детской теме во многом связано с модой того времени, английскими традициями, моралью, викторианским культом ребенка, но и конкретными обстоятельствами жизни писателя и фотографа. Кэрролл находил в детях близкое мироощущение, отсюда дружба с ними, сочинительство, фотографирование. Он сблизился с прерафаэлитами, был лично знаком с Джоном Рёскином, Данте Габриэлем Россетти, Уильямом Хантом, видел в девичестве олицетворение моральности и чистоты, как физической, так и нравственной.

Еще один немаловажный биографический факт: Чарльз Лютвидж Доджсон был очень застенчивым человеком, и это обстоятельство сильно затрудняло ему жизнь. Кроме того, он заикался, а в присутствии детей все это проходило. Часто

он заходил в дом своего друга, декана колледжа, поиграть с его дочерью Алисой и двумя ее сестрами, разумеется, получив предварительно приглашение от миссис Лидделл; девочки заглядывали к нему в гости (конечно, с позволения матушки); они вместе гуляли, катались на лодке, ездили за город на пикники (само собой, в присутствии гувернантки, мисс Прикетт). Во время одной из таких прогулок, как известно, он сочинил сказку, ставшую впоследствии знаменитой. Потом Алиса выросла, и когда она стала подростком, встречи прекратились: для тринадцатилетних леди считалось уже неприличным встречаться с неженатым мужчиной.

Кэрролл отдавался фотографии с таким рвением, что трудно даже вообразить, когда он успевал прилежно исполнять преподавательские обязанности, писать книги о сказочной Алисе, не говоря уже о неиссякаемом потоке литературных и математических публикаций. Первые фотографии он делал в Крайст-Чёрч в своей квартире или квартире декана. Въехав в 1868 году в роскошные апартаменты в северо-западном углу Том Квад (*Tom Quad*), он добился разрешения построить на крыше фотостудию. Одна из его юных моделей, мисс Эвелин Хэтч, вспоминала: «... по темной дубовой лестнице поднимались в студию на верхнем этаже его квартиры. Запах некоторых химикалий и сейчас рождает в памяти воспоминания о таинственном мрачном чулане, где он проявлял пластины, гардеробной с причудливыми костюмами и почти молитвенный ритуал выбора позы, чему уделялось огромное внимание...»⁵ Эта студия была для детей сущим раем: немыслимое количество кукол, медведей, кроликов, заводных механических игрушек, которые бежали и прыгали. Зеркала, музыкальные шкатулки, игры, шарады, фокусы... Алиса Лидделл на склоне лет рассказывала сыну: «Гораздо интереснее, чем фотографироваться, было получить допуск в темную комнату и смотреть, как он проявляет большие стеклянные пластины»⁶.

ДЕТАЛИ

Алиса Плезанс Лидделл со своими сестрами Эдит и Лориной впервые встретила Чарльза Доджсона 25 апреля 1856 года, когда он и его друг собирались фотографировать собор Крайст-Чёрч из сада резиденции декана. В течение следующих нескольких лет одинокий Кэрролл стал близким другом семьи Лидделлов, а Алиса и ее сестры — героями его снимков.

Фотография «Алиса Лидделл и папоротник» запечатлела девочку в белом платье. Ей восемь лет. Маленькая леди сидит вполоборота на покрытой полосатой тканью скамье, взгляд направлен на зрителя, голова чуть наклонена. Рядом с ней цветочный горшок. Этот элемент мог оказаться случайным, немного усложняющим простую композицию, а может быть, это было данью поветрию... В период с 1850-х по 1890-е годы Англию охватила так называемая «папоротниковая лихорадка»:

5 Taylor R.,
Wakeling E. Lewis Carroll,
Photographer. Princeton:
Princeton University
Press, 2002.

6 Cohen M.N. Lewis Carroll:
A Biography. London:
Macmillan, 1995.

все, и богатые, и бедняки, чрезвычайно заинтересовались этим растением. Ученые и любители изучали папоротник, собирали гербарии с различными его видами, носили одежду с растительным принтом, коллекционировали предметы быта с его изображениями и имели множество растений у себя дома. Дамы забросили вышивки и занялись сбором папоротников в надежде найти самый редкий экземпляр. В то время садоводство и ботаника действительно были одними из немногих доступных для женщин способов развлечься и получить незабываемые впечатления от самостоятельного времяпрепровождения. Молодые англичанки могли принимать участие в прогулках за папоротником без сопровождения компаньонов, поскольку это считалось совершенно нормальным (с точки зрения морали) и полезным видом деятельности.

Не исключено, что папоротник рядом с девочкой намекал на ее «сказочный образ», так как в Великобритании это растение часто ассоциировалось с феями и магией. Фотография была опубликована в миниатюре на последней странице оригинального произведения Кэрролла о приключениях Алисы. Писатель закончил рукописную версию своей истории, которую представил семье Лидделл, в 1864 году. Тогда повесть получила название «Приключения Алисы под землей». Затем он придумал другое, более знакомое нам, появившееся в книге, опубликованной в 1865 году, в котором заменил *under* на *wonder* и *ground* на *land*.

Кэрролл оставил множество изображений Алисы, ее сестер и других юных созданий. Вероятно, что он думал о Стране чудес как о туманном соединении грез и рая. Это место приветствовало людей всех возрастов, но только если они следовали библейскому повелению «стать, как дети», согласившись смотреть на жизнь, например, глазами юной героини сказки. Только так они могли оказаться здесь и увидеть «яркие цветы» и «прохладные фонтаны» в конце коридора, а затем, став еще меньше, войти в «самый прекрасный сад, который когда-либо видели». Только так люди могли разделить открытие Кэрролла, что Страна чудес — это не место, а состояние души. Вымышленная Алиса осталась девочкой из Зазеркалья, как на фотографиях, где маленькие леди навсегда остаются маленькими.



ЖИВОПИСЬ/ ДЕВУШКА В БЕЛОМ

Большую часть своей жизни американский художник Джон Сингер Сарджент (*John Singer Sargent*) прожил в Европе, где прославился как один из лучших портретистов своего времени,

Автор: Джон Сингер Сарджент / John Singer Sargent
(1856–1925)
Название: Мисс Элси Палмер / Miss Elsie Palmer
Год создания: 1890
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размер: 190,8 × 114,6 см
Собрание: Центр изящных искусств Колорадо-Спрингс /
Colorado Springs Fine Arts Center

6 Weinberg H. B. John Singer Sargent (1856–1925). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

хотя, например, Писарро отзывался о нем только как о «хорошем исполнителе». Он был дружен с Клодом Моне, а сегодня его считают виднейшей фигурой прекрасного *fin de siècle*.

Род Джона происходил из Новой Англии. Его дед, Уинтроп Сарджент IV, имел отношение к одной из старейших колониальных фамилий. Потерпев неудачу в торговом судоходстве, он перевез свою семью в Филадельфию⁶. Сын Уинтропа, зажиточный филадельфийский врач, будущий отец Джона, впоследствии обосновался в Европе. Мальчик родился во Флоренции в 1856 году. Родители зимой жили в Риме и Ницце, а летом — в Альпах или в более прохладных регионах Германии и Франции.

Детство и юность Сарджента прошли в фешенебельных отелях в ставшем привычным для него взрослом обществе. Мальчик почти не ходил в школу, но знал итальянский, французский и немецкий языки. Он изучал географию, арифметику, чтение и другие дисциплины под руководством своего отца. Джон также стал отличным пианистом. Его мать, художник-любитель, поощряла его рисовать. В 1873–1874 годах юноша обучался в Академии изящных искусств во Флоренции, а с 1874 по 1879 год посещал мастерскую модного парижского живописца Эмиля Огюста Каролюса Дюрана (*Emile Auguste Carolus Duran*), одного из востребованных портретистов Третьей республики. Его прогрессивный метод чрезвычайно заинтересовал молодого Сарджента. Каролюс-Дюран, отказавшись от традиционного академического подхода в пользу метода *alla prima*, работал непосредственно на холсте. Покинув Францию, молодой художник отправился в Испанию, чтобы учиться у великих живописцев прошлого. В то время, когда мир искусства сосредоточился на поисках нового — импрессионизме, фовизме и кубизме, — Сарджент практиковал свою собственную форму реализма, которая отсылала к Веласкесу, Ван Дейку и Гейнсборо. Его тонкое умение перефразировать старых мастеров привело к потоку заказных портретов, созданных с поистине выдающейся виртуозностью.

Всю свою жизнь Сарджент работал во Франции и Великобритании, много путешествовал по Европе, Северной Африке, Ближнему Востоку, часто бывал в Италии и неоднократно приезжал в США. По словам его биографа, он «был дома везде и нигде»⁷. Эстет и денди, Джон Сингер Сарджент никогда не имел постоянного места жительства в Америке, но счи-

7 Ratcliff C. John Singer Sargent. New York: Abbeville Press, 2001.

тал себя американцем. В мае 1876 года, когда ему было чуть больше двадцати, художник впервые посетил родину родителей и очень полюбил ее. Много лет спустя он даже откажется от предложения стать английским рыцарем, так как этот титул присваивался только подданным Великобритании, а художник не пожелал отказаться от американского гражданства.

На рубеже веков Сарджент устал от портретной живописи, хотя оставался востребованным и успешным в этой области. Он занялся росписями для Бостонской публичной библиотеки и Музея изобразительных искусств, а также Мемориальной библиотеки (*Harry Elkins Widener Memorial Library*) в Гарвардском университете. Начиная с 1890 года, увлекся акварельными пейзажами, в 1903 году он продемонстрировал свои акварели в Лондоне и Нью-Йорке, что стимулировало большой спрос на них. К 1907 году художник заработал прочную репутацию акварелиста.

На протяжении карьеры он создал около девятисот картин маслом и более двух тысяч акварелей, а также бесчисленное количество эскизов и рисунков.

Сарджент умер в Лондоне в 1925 году.

ИСТОРИЯ

Кажется, что Джон Сарджент больше всего любил писать женщин в роскошных нарядах, но он нашел для себя особые способы создания детских портретов. В этой области художник мог быть более спонтанным и неформальным, чем работая со взрослыми, которые, без сомнения, ожидали, что социальный статус, а также привлекательность станут главным выразительным мотивом. Художник экспериментировал с кистью и композицией. Вкус у Сарджента был довольно эклектичный. Кроме Моне, он восхищался работами прерафаэлитов, в частности Данте Габриэля Россетти, посещал студию сэра Эдварда Бёрн-Джонса (*Edward Burne-Jones*)⁸.

«Гвоздика, лилия, лилия, роза» (*Carnation, Lily, Lily, Rose*, 1885–1886) — одна из ранних работ художника на «детскую тему». Маленькие девочки в белых платьях зажигают японские фонарики среди цветов. Написанная на пленэре, мизансцена тщательно продумана. Художник фокусируется на эффектах освещения, он увлечен мягким светом фонарей в сумерках сада. Изображение, кажется, пропитано символизмом. Сарджент, в отличие от многих других художников и писателей того времени, не делал из детства фетиша и не сравнивал проблемы отрочества с «изгнанием из эдемских садов». Дети на природе не обязательно означали райские кущи и их обитателей. Пространство картины сплющено, отсутствие глубины и горизонта делает полотно похожим на ширму или гобелен. Этот цветочный ковер, несмотря на свою декоративность, — портрет двух сестер, дочерей иллюстратора Фреда Барнарда (*Frederick/Fred*) *Barnard*), который был приятелем Сарджента. Созданные

8 Эдвард Бёрн-Джонс — один из ведущих английских художников и дизайнеров конца XIX в., чьи картины с использованием средневековых образов были одними из последних проявлений стиля прерафаэлитов. Представитель идеалов движения «Искусства и ремесла», он оказал большое влияние на развитие промышленного дизайна XX в.

для заказчиков круга покровителей, а также коллег-художников, детские портреты часто служили знаком особой дружбы.

Портрет Элси Палмер, дочери генерала Джексона Палмера (*William Jackson Palmer*), известного американского инженера-железнодорожника и основателя города Колорадо-Спрингс, был написан в то время, когда семья жила в Англии в арендованном поместье Игхэм Мот (*Ightham Mote*)⁹. В апреле 1887 года Мэри Линкольн Меллен Палмер, получившая в свете прозвище Королева, привезла своих дочерей, Элси, Дороти и Марджори, из горной местности Колорадо на юго-западе США в позднесредневековую усадьбу в графстве Кент. Они жили там до марта 1890 года. Отец время от времени, насколько позволяла работа, навещал их.

Мадам Палмер была страстной сторонницей так называемого эстетизма с его идеей искусство ради искусства, культом прекрасного. Не исключено, что именно поэтому она решила арендовать старинный английский особняк со рвом. Очень скоро Королева превратила его в сельский «салон», который посещали такие знаменитости, как американский писатель Генри Джеймс (*Henry James*), актриса Эллен Терри (*Ellen Terry*), художник по костюмам Алиса Коминс Карр (*Alice Comyns Carr*), художники Эдвард Бёрн-Джонс и Уильям Моррис. Гости обожали старый дом, его историческую атмосферу, лебедей. Сарджент, чьи работы в Англии считались новаторскими и, по его собственным словам, «чудовищно французскими», написал здесь портрет старшей дочери хозяйки в средневековой обстановке «замка». Он принимал активное участие в «салоне», всегда любил порассуждать о литературе и искусстве.

Для Королевы было весьма смелым шагом выбрать этого художника, чтобы запечатлеть девочку. Пока ему тридцать один, и его слава еще впереди. Но мадам Палмер не ошиблась, Сарджент будет признан лучшим портретистом своего поколения, получит признание за блистательное воплощение эдвардианской роскоши и элегантности.

Хотя портрет был заказным, он входил в список из трех картин, выставленных Сарджентом в 1891 году. Работа была встречена относительно успешными отзывами, критики были заинтригованы пронзительным взглядом юной леди.

ДЕТАЛИ

Сарджент написал портрет семнадцатилетней Элси на фоне рельефных дубовых панелей юго-западного коридора Игхэм Мот. Он создал удивительный баланс между плоским задником и феноменальной иллюзией складок юбки на переднем плане, что-то очень близкое раннему фотографическому отпечатку. Элси сидит в центре композиции на темной деревянной скамье. Девушка изображена в атласном платье легкого кремового оттенка. Нижняя рубашка из муслина или шелка видна в области шеи и манжет, широкий пояс значительно выше талии,

⁹ *Ightham Mote* (гр. Кент) — одна из наиболее хорошо сохранившихся и, безусловно, одна из самых красивых усадеб в Англии. Дом датируется XIV в.

светло-лиловая шаль упала с плеч (лиловый — символический цвет «эстетизма»). Изысканно написанное платье великолепно сочетается с насыщенными коричневыми оттенками скамьи и панелями на заднем плане. Элси не улыбается. Взгляд кажется изучающим, ее большие глаза (в действительности она страдала от гипертиреоза) смотрят прямо перед собой, что обнаруживает какое-то напряжение между художником и моделью. Девушка записала в дневнике, что ей было весьма «трудно угодить» живописцу.

Сарджент прожил в поместье почти полтора года. Семья заказала несколько портретов дочери, некоторые из которых до сих пор хранятся в их частной коллекции. В конце концов, Элси гордилась тем, что ее писал Джон Сингер Сарджент, и в последующие годы часто приглашала его на званые обеды. Они оставались друзьями до самой смерти художника.

Портрет девушки имеет готические нотки как некую добавку аскезы к расцветающей чувственности. Похоже, на Сарджента здесь повлияло искусство прерафаэлитов, эстетизм. Справедливее сказать, что он исследовал здесь новую эмоциональную территорию, территорию отрочества. Взаимосвязи портретов Сарджента со «священной традицией» в изображении детей неоднозначны. Обнаруживается, например, что у юной леди короткая челка, которая в то время была приемлема только для девочек. Этот факт, кажется, оставляет ее в детской; в то же самое время чайное платье — длинное, с пышным лифом, с силуэтом, который был бы слишком тонким для ребенка — свидетельствует уже о юной цветущей женственности. Вероятно, портрет Элси занимает промежуточное положение между традиционной иконографией «невинной девы» и воплощением нового интереса к психологии подросткового возраста¹⁰. Распущенные каштановые волосы и светлое одеяние, определенно, намекают на переходный момент между девственностью и феминностью, который включает Элси («Девушку в белом») в своего рода «сестринство», куда входят, например, девушка из «Симфонии в белом № 1» Уистлера (*Symphony in White, No. 1*, 1862) и ее многочисленные реплики, в том числе фотографические.

¹⁰ Концепция подросткового возраста приобрела заметную силу в культурной и научной сферах примерно в 1890 г., когда исследования сосредоточились на годах, соединяющих детство и взрослую жизнь, и предложили интерпретацию этого периода жизни человека как этап физического пробуждения сексуальности. Gallati, Barbara Dayer. *Great Expectations: John Singer Sargent Painting Children*. Brooklyn, NY: Bullfinch Press, 2004.

19. НАТЮРМОРТ

Уже в XVIII веке голландские художники научились точно копировать природу. Их «изобильные полотна» предназначались для украшения стен гостиных и столовых, реквизит «завтраков» свидетельствовал скорее не о щедрости природы, а о вкусах их хозяев. Фруктово-цветочные композиции имели оттенок *vanitas* и *memento mori*, служа напоминанием о бренности бытия и смерти. Их жизнь была быстротечна. Иногда червячок лакомялся сочным персиком прямо на глазах зрителей, а подвядший цветок уже наклонял свою изящную головку. Изображение «мертвой натуры» является частью традиции изучения внешнего мира через воссоздание его точного подобия. Жанр исследовал повседневное существование, в котором есть место цветению и распаду.

Викторианцы видели в растениях символический словарь, многие молодые особы охотно пользовались его «языком», используя маленькие «говорящие букетики» (*tussie mussies*), чтобы продемонстрировать свои чувства и эмоции. Дамы собирали гербарии; эти хрупкие изящные останки, казалось, жили вне времени.

Фотография могла навсегда сохранить недолговечную красоту природы. Ее применение позволяло документировать всякого рода ботанические образцы, в том числе из самых отдаленных экзотических мест. Например, известное фотографическое ателье Скоуэна (*Scowen & Co.*) специализировалось на фотографировании редких видов растений для музеев¹. Распространение получили и фотографические натюрморты, одним из известных британский мастеров этого жанра стал Роджер Фентон (*Roger Fenton*). Сохранилось более сорока его негативов, довольно однообразных по композиции, однако искусных с технической точки зрения². Мало кто из фотографов посвятил всю свою карьеру столь узкой тематике. Самыми известными стали Роджер Фентон и Адольф Браун (*Adolphe Braun*), которые создавали свои работы в 1850-х и 1860-х годах, на пике популярности жанра.

Фотографии натюрмортов XIX века можно рассматривать через призму живописи, где повседневные вещи обретают особую «художественность» благодаря подходящей композиции и правильному освещению. Философия натюрморта всегда основана на парадигме материальности сущего и его недолговечности. Ранняя фотография во многом следовала живописной модели, претендуя на эстетическую позицию, время от времени отстраняясь от собственной документальной сущности.

1 Английский фотограф Чарльз Т. Скоуэн (1852–1948) прибыл в Шри-Ланку в 1873 г. В 1876 г. он основал свою первую фотостудию, *Scowen & Co.*, в Канди, а к 1885 г. открыл студию в Коломбо. *Scowen & Co* была особенно известна своими снимками цветов и растений и просуществовала до середины 1890-х гг.

2 Сейчас они находятся в собрании Национального медиамузея Бредфорда, Великобритания.



ФОТОГРАФИЯ/ ВЕЧНОСТЬ МОМЕНТА

Роджер Фентон (*Roger Fenton*) родился в 1819 году в богатой семье в Ланкашире, что позволило ему выбирать себе занятия по интересам, нисколько не заботясь о карьере, связанной с финансовыми выгодами. Пройдя начальное обучение живописи в Лондоне и Париже³, он обратился к юриспруденции. Уже став адвокатом, он занялся фотографией, выбрав эту новую изобразительную практику, остававшуюся его неизменной страстью несколько лет. Фентон действительно стал одним из выдающихся профессионалов своего дела. Его влияние на раннюю британскую светопись было весомым и продолжительным — как с точки зрения мастерства и видения, так и с точки зрения институциональных концепций. Он принимал участие в создании Лондонского фотографического общества,

3 В годы, предшествовавшие тому, когда он полностью переключил свое внимание на фотографию, Фентон представлял свои картины в Королевской академии художеств (1849, 1850 и 1851). После 1852 г. он выставлял только фотографии.

4 Журнал фотографического общества, позже *Royal Photographic Society*, впервые вышел 3 марта 1853 г. и с тех пор не прекращал существование.

Автор:	Роджер Фентон / Roger Fenton (1819–1869)
Название:	Натюрморт с фруктами / Still Life with Fruit
Год создания:	1860
Техника:	Альбуминовый отпечаток со стеклянного негатива / Albumen silver print from glass negative
Размеры:	35,2 × 43,1 см; с паспарту 46,6 × 60,3 см
Собрание:	Метрополитен-музей, Нью-Йорк / The Metropolitan Museum of Art, New York

5 Оказавшись в Париже в 1851 году, Фентон узнал об организации здесь так называемой Гелиографической миссии (*Missions Héliographiques*). Вернувшись в Британию, он предложил организовать подобный профессиональный союз в Лондоне. В 1853 г. Фентон стал его почетным секретарем и на протяжении десяти лет вел активную организаторскую деятельность. Впоследствии объединение было переименовано в Королевское фотографическое общество.

6 Фентон сыграл важную роль в создании в 1850 г. Северо-Лондонской школы рисунка и моделирования (*North London School of Drawing and Modelling*), покровительство которой осуществлял принц-консорт Альберт. Фентон впервые встретился с королевой Викторией и принцем Альбертом в январе 1854 года на выставке Фотографического общества. Вскоре после этого его попросили отправиться в Букингемский дворец, чтобы сфотографировать царствующую династию. В 1854 и 1856 гг. последовало несколько заказов, в том числе поездка в Балморал, чтобы сфотографировать королевских детей и недавно отстроенный замок.

публиковался в *The Photographic Journal*⁴. Знакомство Фентона с принцем Альбертом, который высоко оценил его творчество, впоследствии переросло в особый интерес последнего к работе сообщества⁵. Он лично учил принца основам фотографии⁶.

Когда Фентон обратился к фотографии, точно неизвестно. Скорее всего, это было связано с его поездкой в Париж в начале 1840-х годов. Самые ранние датированные снимки, сделанные с использованием модификаций процесса «вощенной бумаги» Гюстава Ле Гре, относятся к 1852 году. Около сорока из них были выставлены на Первой лондонской фотовыставке, организованной Обществом искусств (*Society of Arts*) в декабре того же года. Они включали в себя три снимка Фентона из поездки в Россию, а также виды, сделанные в окрестностях дома на Альберт-Террас в Лондоне, в Глостершире, а также на его родине — в Кримбл-холле в Ланкашире.

Увлечение Фентона фотографией длилось всего десять лет: в 1862 году он вернулся к своей первой профессии, связанной с областью права. Это было поистине блистательное десятилетие. Он работал во множестве жанров и был не просто профессионалом, но уникальным в каждом из них. В течение периода 1852–1862 годов фотограф предпринял несколько длительных путешествий, не расставаясь со своей камерой; снимал в разных странах, запечатлел не только достопримечательности, но и исторические события, например Крымскую войну в России в 1855 году⁷. Фентон создавал портреты, студийные мизансцены, натюрморты, архитектурные, пейзажные и документальные снимки. К концу своей относительно короткой карьеры он приступил к созданию серии натюрмортов, с рвением неопита изучая текстуру фруктов, цветов, стекла и керамики, драпировок и пр. Когда отпечатки впервые были публично продемонстрированы, они были единодушно признаны безупречными образцами фотографического искусства, а также отмечены как высшее техническое достижение своего времени. Работы принесли Фентону множество наград и лестных отзывов, в том числе медаль на Всемирной международной выставке 1862 года.

Фотограф скончался в 1869 году в возрасте всего пятидесяти лет.

ИСТОРИЯ

Жанр цветочных и фруктовых натюрмортов родился сразу же с появлением фотографии. По всей вероятности, Фентон присоединился к моде на него, уже распространившийся во Франции. Адольф Браун работал дизайнером по текстилю и, обнаружив интерес к флоральной теме в фотографии, основал в 1854 году крупную коммерческую студию, создавая изображения под названием «Этюды цветов». Уже через год он продемонстрировал свои работы на Всемирной выставке в Париже. Прекрасные качественные отпечатки были восприняты с энтузиазмом, фотограф получил золотую медаль «за чувственность текстуры, мягкость тона и игру отражений». Снимки оказали такое влияние на спрос, что многочисленные помощники Брауна едва успевали его удовлетворять. Студия создавала также наборы «этюдов», предназначенных для художников, использующих растения в декоративных мотивах. Комплект состоял из трехсот отпечатков с цветочными композициями, которые служили шаблонами для орнаменталистов, работающих на местных фабриках тканей. В 1864 году французский дизайнер по текстилю Шарль Обри (*Charles Aubry*) начал использовать фотографию для создания своих цветочных узоров. Он стал фотографировать, а также продавал отпечатки с растительной темой в качестве образцов для студентов, изучающих промышленный дизайн. Снижение спроса на «натуралистические узоры» привело к остановке продаж в 1870-х годах.

Другой не менее знаменитый француз — Анри Ле Сек, около 1855 года создал успешную серию натюрмортов известных как «Фантазии». Работы Фентона, созданные при помощи одного только света, были напечатаны на больших листах, восхищая великолепием почти тактильных ощущений, созданных при помощи одного только света, в то время как работы Ле Сека более живописные с точки зрения обобщающих возможностей, так называемого, художественного видения. Безусловно, Фентон во многом опирался на традиции фламандской и французской живописи. Роскошные фруктовые композиции демонстрируют определенный статус, весьма привилегированный образ жизни тех, кому были доступны экзотические плоды, цветы, богатые ткани. Таким образом натюрморты, оставаясь до некоторой степени символическими, напоминая об изобилии эдемских ценностях и их утрате, становятся в том числе маркерами социального достатка и успеха, что было очевидно для прагматизма нового века.

В 1860 году Роджеру Фентону удался сделать копию картины Джорджа Лэнса (*George Lance*) и представить ее на строгий суд в Фотографическом обществе. Это было поистине исключительное достижение. Сфотографировать живописное полотно было заведомо трудной задачей, которая мучила фотографов с самого зарождения медиума. Один из рецензентов *British Journal of Photography*, впечатленный увиденным, написал, что Фентон

7 В 1855 г. издатель Томас Агнью (*Thomas Agnew & Sons Ltd*) поручил Фентону сфотографировать Крымскую войну. Фотограф экспериментирует с коллодином, находя его наиболее подходящим методом на тот момент. Он сделал более 306 фотографий, которые продавались по отдельности и в наборах, отвечая интересам публики к «историческим сюжетам», демонстрируя стремительный рост фотографического бизнеса.

8 London Photographic Society's Exhibition // *British Journal of Photography*, No. 111, 1 Feb. 1860. P. 42.

9 Gernsheim H. *Masterpieces of Victorian Photography*. London: Phaidon Press, 1951.

10 Pam R. *Roger Fenton and the Still-Life Tradition* // Baldwin G., Daniel M., Greenough S. (Ed.) *All the Mighty World: The Photographs of Roger Fenton 1852–1860*. New Haven and London: Yale University Press, 2004. P. 91–99.
Lloyd, Valerie. *Roger Fenton, Photographer of the 1850s*. London: Yale University Press and the South Bank Board, 1988.

получил «эквиваленты цвета в светах и тенях»⁸. Не исключено, что проделанная работа пробудила интерес фотографа попробовать себя в этом новом для него жанре. Он начал снимать коллекции и интерьеры Британского музея. Его блестящие фотографические копии всегда точно воплощали не только специфику оригиналов, но и самого медиума.

Историк фотографии Гельмут Гернсхайм предположил, что британский художник натюрмортов и портретных миниатюр Джордж Лэнс использовал впоследствии снимки Фентона в качестве предварительных «этюдов» для своих картин, хотя именно фотографа в то время обвиняли в плагиате⁹. Порой оригинальные композиции, картины и их копии было непросто отличить.

Пересечения живописи и фотографии в истории случались постоянно, обостряя важные вопросы об отношениях между разными видами искусства, идеологии копийной, тиражной природы медиума. Уже в середине XIX века натюрморты Ланса и отпечатки Фентона выявили проблемы нового искусства, обострили скептическое отношение к «натуральному» и «эстетическому» статусу фотографии, ее несвободе от мира реальности. Тогда рождаются две убедительные и конкурирующие модели, претендующие на художественную идентичность: рукотворное мастерство и механическое воспроизведение, — которые оставались актуальными более полувека.

ДЕТАЛИ

Снимки цветов и фруктов Фентона — пожалуй, самые роскошные фотографические натюрморты, созданные в Британии в середине XIX века. Чаще всего фотограф просто выкладывал на ткань (скатерть, ковер) или мрамор столешницы разнообразные плоды, цветы, иногда вазы, корзинки, статуэтки. В статьях и книгах часто встречается ремарка, что за одну сессию автор снимал несколько композиций: на различных отпечатках обнаруживались одни и те же фрукты¹⁰. Почти всегда элементы натюрморта сгруппированы в плотное нагромождение в виде горки. Фотографируя с близкого расстояния и примерно на уровне глаз, действительно, кажется, Фентон, задумал свои натюрморты как штудии текстур, складывая их в последовательности, в которых деталь за деталью демонстрировала все фактурное разнообразие плодов: колючие чешуйки ананаса, рябую кожуру клубники, нежную прозрачность белой смородины, матовую тяжесть черного винограда. Натюрморты Фентона весьма художественны по своим формальным качествам. Даже отсутствие цвета не делает их менее яркими.

Исследователи, рассуждая об увлечении Фентона, часто подчеркивают, что его интерес связан со способностью медиума обессмертить даже малое. На отпечатках даже фрукты и цветы приобретают какое-то «мраморное качество», которое характеризует многие его постановки. Таким образом обнаружи-

вается связь с фотографией скульптуры — его более ранних работах. Склонность черно-белых снимков «окаменевать», превращаться в памятник, кажется, очень захватывала Фентона. Такое качество явственно демонстрируют и фотографии древностей, сделанных им в Британском музее, но оно проявляется и в натюрмортах. Безусловно, его интересовали скрытые метаморфозы мемориальности фотографического изображения¹¹. С 1856 года он создал серию отпечатков, с которых впоследствии были сделаны гравюры, вошедшие в альбом под названием «Сокровища фотографического искусства: природа и искусство в иллюстрациях искусства и природы» (*Photographic Art Treasures: Nature and Art illustrated by Art and Nature*)¹². Новый медиум, делая живой мир «мемориальным», заставлял Фентона верить, что, оставляя свой след в вечности, фотограф просто обязан творить искусство.

11 Smith L. Roger Fenton's Nature Morte: The Pull of Sculpture // History of Photography. V. 37, 2013. Issue 4: P. 409.

12 В 1854 г. венский фотограф и изобретатель Пауль Преч (Paul Pretsch) запатентовал в Лондоне процесс, называемый фотогальванографией (*photo-galvanography*), для печатного воспроизведения фотографий. Первая часть проекта — *Photographic Art Treasures: Nature and Art illustrated by Art and Nature*, опубликованная этим методом в ноябре 1856 г., содержит четыре полутоновых отпечатка, каждый с напечатанным названием, каждое изображение приблизительно 21,5 × 18 см, размер листа 56 × 38 см.



ЖИВОПИСЬ/ МАСТЕРСТВО ПОДРАЖАНИЯ

Джордж Лэнс (*George Lance*) родился на юго-востоке Британии, в графстве Эссекс. Мальчик проявил склонность к искусству в очень раннем возрасте, но ему не исполнилось еще и четырнадцати, когда он начал трудиться на фабрике в Лидсе. Работа пошатнула его здоровье, он переехал в Лондон. Зайдя однажды

Автор: Джордж Лэнс / George Lance (1802–1864)
Название: Натюрморт с фруктами, чашей и кубком / Still Life of Fruit with Chalice and Goblet
Год создания: 1855
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размеры: 53,9 × 53,9 см
Собрание: Частная коллекция / Private collection

в Британский музей, Джордж случайно разговорился с Чарльзом Ландсиром (*Charles Landseer*), который практиковал там копийное мастерство. Узнав, что Ландсир был учеником Бенджамина Роберта Хейдона (*Benjamin Robert Haydon*), известного исторического живописца, он смело отправился в резиденцию художника и попросил взять его в ученики. Хейдон не отказал, и Джордж остался в его мастерской на семь лет. Начав самостоятельную работу над картиной «Илиада» по знаменитой поэме Гомера, он решил, что прежде чем приступить к сюжету, необходимо попрактиковаться в написании фруктов и овощей. Эти полотна привлекли внимание, появились заказы, оказавшиеся настолько прибыльными, что Лэнс решил посвятить себя натюрмортам.

Он начал выставляться в 1824 году, отправив в Британский институт «Мальчика с фруктами», а в Общество британских художников — «Озорного мальчика» (*The Mischievous Boy*), а также две «фруктовые» композиции. В 1828 году живописец впервые представил свои картины в Королевской академии. Хотя Лэнс приобрел свою репутацию главным образом как «художник фруктов и цветов», он создал несколько исторических и жанровых работ, не оставшихся без положительных отзывов.

Художник умер недалеко от Биркенхеда (*Birkenhead*) в 1864 году.

ИСТОРИЯ

В академической иерархии жанров натюрморт считался наименее возвышенным видом искусства, лишенным эмоций, требующим от художника только технического совершенства. Художник сэр Джошуа Рейнольдс (*Joshua Reynolds*) в конце XVIII столетия и влиятельный английский искусствовед Джон Рёскин (*John Ruskin*) в середине XIX века рассуждали о голландской живописи, ставшей главным «поставщиком» фруктов, дичи и прочих даров земли, в пренебрежительных тонах. Рейнольдс заявлял, что это искусство «обращено только к глазам»¹³. Голландские художники никогда не отрицали связи с ремесленным миром, но претендовали на привилегированное в нем место. Живопись была искусной работой рук, а хороший живописец — в высшей степени искусным мастером. Да и услаждать глаз не было чем-то недостойным.

Великолепные образцы изобилия даров природы появились не без влияния протестантского духа, который полагался на убеждение, что любое божественное творение достойно изображения.

¹³ Reynolds J. A Journey to Flanders and Holland. Mount H. (Ed.) Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1996. LXIII.

Натюрморт действительно стал свидетелем преобразующей эволюции в иерархии художественных жанров. Он идеально подходил для интерьеров буржуазных семей и быстро приобретал популярность. Вполне вероятно, что художники, подобные Лэнсу, знали голландские работы, но в основном по гравюрам, особенно до того, как коллекция Роберта Пиля (*Robert Peel*)¹⁴ была передана Национальной галерее в 1871 году. С голландским искусством можно было познакомиться в картинной галерее Далвича на юге Лондона (*Dulwich Picture Gallery*), а те, кому посчастливилось посетить Париж, могли видеть работы Геррита Доу (*Gerrit Dou*), выставленные в Лувре.

В 1859 году, когда Фентон фотографировал картину Лэнса «Золотой век» (*The Golden Age*), художник находился на пике своей славы. Возродив жанр в Британии, он вернул фруктовые и цветочные сюжеты в сферу «высокого искусства», успешно соединив свой талант с растущей общественной оценкой голландских натюрмортов. Извлекая выгоду из подъема среднего класса и его интереса к подобного рода искусству, Лэнс действительно выставлял свои работы в Королевской академии и региональных институтах, таких как Манчестерский институт и Ливерпульская академия. Он поддерживал дружеские отношения с герцогом и герцогиней Мальборо, запечатлевая «призовые» фрукты из их оранжерей в Бленхейме. К 1846 году *Illustrated London News* называли художника «королем натюрморта»¹⁵. пышные композиции, блистательно предающие особенности различных фруктовых поверхностей, от шишковатой тыквы до восковой сливы, буквально выплескивали свою свежесть и спелость. Зрителей восхищали не только природное пиршество, но и артистизм автора.

Можно ли сегодня рассматривать натурализм картин Лэнса как иллюстрацию к размышлениям о значении «рукотворного мастерства» в эпоху промышленной революции? Кажется, что живописное величие Лэнса представляется своеобразной рефлексией новой эпохи, в то время как фотографии Фентона превращают натюрморт в праздник для объектива камеры, глаз викторианцев и продавцов копий.

ДЕТАЛИ

«Натюрморт с фруктами, чашей и кубком» изобилует разнообразием предметов, материалов и фактур. Лэнс словно ведёт диалог с прошлым. Иллюзорно связывая свою композицию с одной из историй происхождения натюрмортов, он отправляет просвещенного зрителя к настенным росписям древних Помпей, недавно открытых, на одной из которых, как известно, изображена стеклянная чаша. Прозрачное стекло, металлическая поверхность, тканый гобелен, плоды — множество изобразительных задач, как будто бы еще один из поводов для художника продемонстрировать свою техническую виртуозность, помимо знания истории искусств. Идеальная геометрия чаши

14 Сэр Роберт Пиль (1788–1850) был английским премьер-министром в 1834–1835 и 1841–1846 гг. и попечителем Национальной галереи с 1827 г. до конца жизни. Примерно с 1820 г. Пиль начал собирать картины. К моменту его смерти коллекция насчитывала около семидесяти голландских и фламандских работ XVII в., около 60 британских картин и рисунков Рубенса и Ван Дейка. Его сын, сэр Роберт Пиль (1822–1895), расширил собрание, но в 1871 г. финансовые проблемы вынудили его принять решение продать коллекцию на *Christies*. После переговоров галерее удалось выкупить большую часть вещей. Некоторые картины оказались в собраниях других культурных институций: рисунки — в Британском музее, живопись — в галерее Тейт.

15 *The Royal Academy // The Art Journal*, June 1855. P. 169.

может свидетельствовать, что Лэнс использовал «сетку» для перевода трехмерных объектов на двумерную плоскость холста, как это делали мастера раннего Возрождения, например Паоло Уччелло.

Уже в 1861 году рецензенты сравнивали работы Фентона с натюрмортами Лэнса, один из них заявил даже, что Фентон «теперь может рассматриваться в фотографическом мире в том же свете, что и Лэнс среди художников»¹⁶. Камера-обскура, скорее всего, помогала Лэнсу достигать того натурализма, который восхищал его современников. Недавние исследования подчеркивают важность камеры-обскуры и для голландской живописи натюрмортов¹⁷. Иллюзионистская проекция реальности, изобретенная художниками, в некоторой степени близка идеям фотографии, которая как раз и создавала ее идеальные проекции. Фентон применял новейшие достижения в области оптики, чтобы добиться таких потрясающих результатов. Линза Петцваля¹⁸, которую он использовал, была первой, рассчитанной математически (а не отшлифованной в соответствии с опытом изготовителя), что сделало ее более точной и позволило «собирать» больше света, т. е. сокращало время экспозиции. Обоим художникам приходилось воплощать «иллюзии» основательно оснащенными!

16 London Photographic Society's Exhibition // *British Journal of Photography*. No. 134, 15 Jan. 1861. P. 37, 38.

17 Woodall J. Laying the Table: The Procedures of Still Life // *Art History*, vol. 35, No. 5, 2012. P. 977–1003.

18 Объектив для фотокамер был разработан немецко-венгерским математиком Йозефом Максимилианом Петцвалем (*Josef Maximilian Petzval*) в 1858 г.

20. ТИПЫ

С самого начала фотография была признана в разных научных областях и широко использовалась в качестве инструмента для сбора и каталогизации данных, что высоко ценилось в XIX веке. Люди не были исключением в этой системной работе, которая документировала невиданные ранее племена Африки или аборигенов Северной Америки, также и крестьянские или городские типы. Профессиональные фотографы и любители, ученые и пытливые дилетанты — все были заняты запечатлением «других», создавая и увековечивая социально-исторические паттерны, преследуя выгоду, удовлетворяя собственное любопытство или ища повод для культурного миссионерства. Даже если научная ценность подобного материала долгое время подвергалась сомнению, сегодня эти отпечатки приобретают все большее значение. В конце концов, не все фотографии имеют этнографическую ценность, но все они задокументировали поведение и костюмы тех, чьи образы нечасто попадали на полотна художников, разве что в качестве «массовки».

Идея фотографирования «невидимого» социального мира имела большое значение для общества, открывающего для себя новые типы реальности. Крестьяне, водоносы, торговцы и даже нищие — все оказались в центре внимания фотографии. Некоторые народные сценки представляли собой результат культурного выбора, сконструированной реальности, как, впрочем, и в живописи того же времени. Радениями передвижников закрепилась иконография «народной трагедии», «народной мести», «народной удали» и всего прочего, что связывалось с «русской идеей». В 1867 году была осуществлена самая масштабная концептуальная репрезентация панславянской имперской концепции — Московская этнографическая выставка, на которой были показаны в том числе фотографии различных народностей и профессиональных типов. Тогда же художники-передвижники озаботились идеей национальной самоидентификации в живописи, хотя и довольно субъективно. Желание изобразить «правду жизни» порождало порой довольно поверхностные интерпретации, то, что лежало на поверхности, оказалось неравнозначно глубинам народной ментальности.

Для традиционного патриархального общества России, где крепостное право было отменено лишь в 1861 году, тема «народа» стала занимать ключевое место в произведениях прогрессивных деятелей искусства. Образы угнетения, тяжелой доли можно было найти в литературе, музыке и живописи. Иван Тургенев, Михаил Глинка, Алексей Кольцов и многие другие дея-

тели русской культуры рассуждали о «своем» народе. При этом образованная элита оказалась как бы вне его. Утвердился сторонний взгляд на образ труженика, как на нетронутый пласт, который необходимо подвергнуть эстетической огранке. Выбранный передвижниками метод критического анализа — сугубо рациональный. Архетип народа для них представляли крестьянство и малоимущие городские слои населения. Если портреты крестьян Ивана Крамского индивидуализировали народную массу, в них персональное явно преобладало над общим, то типы Леонида Соломатина, добавляя фольклорный компонент, вписываются в типологию социально ориентированной живописи.



ФОТОГРАФИЯ/ СОЦИАЛЬНАЯ ЭТНОГРАФИЯ

В сентябре 1859 года уроженец Эдинбурга Вильям Каррик (*Willam Carrick*) открыл фотографическую студию в Санкт-Петербурге. Вместе с Джоном МакГрегором (*John MacGregor*) Каррик создал галерею образов местных обывателей, которых

Автор:	Вильям (Василий) Андреевич Каррик / William Carrick (1827–1878)
Название:	Торговец фруктами из серии «Уличные типы Петербурга»
Год создания:	1860-е
Техника:	Альбуминовый отпечаток, картон
Размеры:	Изображение 9,3 × 5,1 см; карточка 10,3 × 6,2 см
Собрание:	Мультимедиа Арт Музей, Москва

назвал «русскими типами», и продавал их туристам как «визитные карточки».

В 1828-м, через год после рождения Вильяма, семья переехала из Шотландии в Российскую империю. Его отец был торговцем леса в Кронштадте, а позже и в Санкт-Петербурге. По мере того как дело процветало, круг друзей родителей расширялся, в него вошли художники, музыканты. Мальчику нравилось искусство, и в шестнадцать лет по рекомендации польского живописца Каневского (*Kaniewski*) Каррик поступил в Петербургскую Академию художеств, где посещал классы Александра Брюллова. По окончании курса он отправился в Рим, чтобы продолжить изучение искусства и архитектуры, и в 1856 году вернулся в Санкт-Петербург. Только что закончившаяся Крымская война нанесла ущерб не только отношениям Великобритании и России, но и разорила семейный бизнес. Чтобы заработать на жизнь, Каррик решил заняться портретной съемкой. В 1857 году он отправился в Эдинбург учиться этому ремеслу. Здесь произошла его встреча с фотографом Джоном Мак-Грегором (*John MacGregor*), и уже осенью того же года оба приехали в столицу империи с амбициозной целью — открыть свое дело на Невском проспекте. В сентябре 1859 года распахнуло свои двери ателье на Малой Морской улице, 19. МакГрегор стал бессменным помощником Вильяма «Андреевича».

Сотрудничество было очень плодотворным. После неожиданной смерти МакГрегора в 1875 году Каррик уехал в Симбирск, продолжая работу, начатую в 1871-м, фотографируя великорусские типы и быт: мордовских и русских крестьян, чувашей и татар. В 1876 году он был удостоен звания «фотограф Академии художеств» и получил мастерскую в здании заведения. К этому времени Каррик стал известной и уважаемой фигурой в петербургском обществе, его даже звали уважительно по-русски Василием Андреевичем Карриком. Работы фотографа с успехом демонстрировались в Академии художеств и на международных выставках в Москве, Лондоне, Париже.

Фотограф умер в Санкт-Петербурге в 1878 году.

ИСТОРИЯ

Вильям Каррик был известен не только своим исполинским ростом, который составлял 6 футов и 4 дюйма (около 195 см),

но и уникальной темой, сделавшей его знаменитым. Сначала фотографический бизнес шел неважно, клиентов было мало. Всякий раз, когда посетителей не было в студии, фотограф искал сюжеты на близлежащих улицах, снимая жителей Петербурга; так началось дело всей его жизни... В 1860-е мало кто из простолюдинов фотографировался, и Каррик сам пошел «в народ». Современник писал: «...всякий раз, когда под их окнами проходил особенно “русский тип”, они тут же выбегали и звали его для съемки»¹. Приглашенные — люди из работающего сословия и торговавшие крестьяне — стали все чаще и чаще появляться в ателье, позируя с атрибутами своего дела. В результате получился уникальный альбом характерных типов северной столицы.

Вильяма Каррика часто называют одним из первых этнографических фотографов в России. Его снимки напоминают работы известного «собираателя нации» Августа Зандера (*August Sander*)² из Германии, снимавшего более чем полвека спустя, и конечно, масштабнее. Каррик демонстрирует городскую идентичность российской столицы на примере отдельной категории ее обитателей. Образы служанок и кормилиц, уборщиков и прачек, продавцов, священников и паломников, крестьян и их детей, извозчиков и разнорабочих — одна из глав «социального атласа» середины XIX века. Фотографии не датированы, но почти наверняка все они сделаны в начале 1860-х годов, поскольку известно, что в декабре 1862 года Каррик был удостоен высочайшей щедрости после того, как подарил старшему сыну императора Александра II, Николаю, свои отпечатки — факт, обнаруженный в письме его матери: «Недавно он [сын] получил в подарок красивое кольцо с бриллиантом стоимостью 20 фунтов стерлингов от великого герцога, сопровождаемое очень благодарным письмом, в котором выражалось восхищение и признательность за набор из 40 открыток, который Вильям послал ему, представляя крестьян, одетых в соответствии с их различными профессиями и призванием»³.

На протяжении всей своей жизни фотограф поддерживал тесные связи со многими художниками, был особенно близок с передвижниками, верившими в социальное предназначение искусства. Опираясь на эти связи и поощряемый в своем интересе придворным художником графом Михаилом Александровичем Зичи, Каррик стал одним из первых фотографов в России, который создавал фотографические репродукции произведений русского искусства. Он хорошо понимал ограничения современных форм репродукции: требовалось превратить картины маслом и акварелью в гравюры для последующего тиража. Таким образом, оригинал существенно менялся. Фотограф был уверен, что новая область практики предоставляет более точные способы воспроизведения работ, созданных живописцами, и вместе с тем она позволяла ему внести свой вклад в социальные исследования, начатые русской интеллигенцией.

1 W. R. S. Ralston. A Few Russian Photographs. Good Words, 11 (1870). P. 667–673.

2 Выдающийся немецкий фотограф Август Зандер, портретист и документалист, в 1909 г. начал работу над главным в своей жизни проектом: «Люди двадцатого века». С некоторыми перерывами он фотографировал около тридцати лет. Основой его идеи были типологизация, анализ, поиск социальных архетипов. Его съемку можно назвать визуальной «переписью» населения довоенной Германии. Зандер каталогизировал свои работы по семи различным группам: «Город», «Фермер», «Художник», «Женщина», «Квалифицированный торговец», «Занятия и профессии», «Последние люди».

3 Ashbee F. The Carricks of St Petersburg / The Caledonian Phalanx: Scots in Russia. Edinburgh, 1987. P. 91–105.

Каррик никогда не переставал создавать этнографические фотографии, поскольку видел в такого рода работах самостоятельную культурную ценность. В 1871 году — в том же году, когда передвижники организовали свою первую групповую выставку — Каррик и МакГрегор отправились на юго-восток по Волге в Симбирскую губернию, где провели лето в имении Николая Соковнина, вице-адмирала и богатого помещика, основателя «Товарищества по постройке воздухоплавательного корабля „Россия“». Он вспоминал: «Пейзажи, огромные просторы и красота местности, обилие свежего материала наполнили обоих юношеской энергией. Они работали не покладая рук, от восхода до заката, не отдыхая, часто производя до двадцати пяти негативов в день»⁴. Отпечатки этого периода демонстрируют буколические (пастушеские) сцены сельской жизни и крестьян, традиционно обрабатывающих землю в эпоху «до механизации». Во вполне реалистической традиции герои фотографий представлены с достоинством и уважением к их труду и образу жизни.

В 1875 году Каррик совершил еще одну длительную поездку со своим новым помощником. Он объехал Ярославскую, Тверскую, Костромскую и Казанскую губернии, спустился по Волге и добрался до Нижнего Новгорода. Фотографии, кажется, отражают образ жизни крестьян в естественной среде, однако Каррик всегда оставался идеалистом в творчестве: создавал наилучшие композиции, организуя группы, выбирал ландшафт и точку обзора. Безусловно, он не запечатлел драматизм социальных реалий, и не потому, что не видел или не понимал происходящее, скорее он пытался обнаружить поэзию русской деревни. Кажется, что попытка была обречена на провал, слишком много темного, патриархального и проблемного обнаруживалось в действительности, которую невозможно было не режиссировать для воплощения художественных задач. Его постановки воплощают идеал крестьянской жизни, что, конечно, делает этот материал бесценным источником этнографической и социальной информации.

В ходе поездки было сделано более восьмисот снимков. Основную часть работ приобрела Публичная библиотека Санкт-Петербурга по инициативе влиятельного искусствоведа и историка Владимира Стасова. Он сам выделил наиболее важные с точки зрения художественно-исторического контекста отпечатки. Именно Стасов создал коллекцию фотографий в этой библиотеке, в которую попали и снимки Каррика. Его одобрение много значило в художественных кругах того времени. По настоятельной рекомендации Стасова часть фотографий, относящихся к бытовому крестьянскому жанру, была передана в Академию, чтобы художники могли использовать их в качестве вспомогательных изображений для своих работ.

ДЕТАЛИ

Технические ограничения мокрого коллодиона на открытом воздухе сначала заставили Каррика ограничиться работой в студии. Здесь он делал фотографии городских типов, инсценировал бесхитростные бытовые сценки. Позже его интерес привлекли и обыватели на улицах Санкт-Петербурга и его пригородов. Мастерство Каррика проявлялось не только в безупречной работе с фотографическими материалами, но в умении устроить почти естественную мизансцену, где герои позируют, и что не кажется плохим актерством. Для упрощения задачи положения часто моделировались по одному и тому же лекалу, что приводило к обобщениям и унификации. Сам фотограф называл подобные снимки «русскими типами» (*russian types*).

Многие персонажи из его петербургской серии были «разносчиками» (*“rasnoshchiki”, hawkers*). Они принадлежали к устоявшейся традиции изображения уличных торговцев, которые объявляли о своих товарах выкриками и пением, их так и называли — криками. Получив художественное образование, Каррик, вероятно, был знаком со знаменитыми «Лондонскими криками» (*Cries of London, 1792–1795*) Фрэнсиса Уитли (*Francis Wheatley*), гравюрами, продававшимися по всей Европе, а также другими вариациями на эту тему, например офортами Гейслера (*Paul Geissler*)⁵ или иллюстрациями, опубликованными в «Живописном изображении нравов, обычаев и развлечений русских»⁶.

Продавец фруктов снят в студии. Он стоит перед своим раскладным столиком, жестом предлагая товар. Ассортимент вполне современный: бананы, арбуз, виноград. В другой руке шляпа. Он будто сделал какой-то хитрый фокус — и вот, протягивает зрителю коробочку с ягодами. Эта реприза придает особый артистизм его фигуре. Торговец в городской одежде похож скорее на приказчика из лавки, нежели на деревенщину-разносчика. Широкие штаны заправлены в добротные сапоги, рубаха, двубортный жилет, сюртук на подкладе. Волосы по-купчески уложены на прямой пробор. Торговец улыбается покупателю, и он определенно доволен своим положением.

5 Пауль Гейслер (1881–1965) — немецкий художник, наиболее известный своими большими гравюрами пейзажей, фигур и уличных сцен в таких городах, как Париж, Вашингтон и Берлин.

6 Трехтомный альбом «Живописное изображение нравов, обычаев и развлечений русских» посвящен этнографии России середины XVIII — начала XIX в. Он содержит 100 раскрашенных акварелью гравюр, выполненных Дж. Аткинсоном в технике акватинты, на которых изображены бытовые сценки. Его отличительной чертой стало обилие сюжетов, связанных с трудом. Вышел в 1803 г.



ЖИВОПИСЬ/ ЛУКАВЫЙ ПРОДАВЕЦ

Валерий Иванович Якоби — русский живописец, академик Императорской Академии художеств и один из учредителей Товарищества передвижных художественных выставок. Он родился в семье помещика в 1834 году, получил классическое образование в гимназии, затем поступил в Казанский университет, но не окончил его. Биографы будущего художни-

Автор:	Якоби Валерий Иванович (1834–1902)
Название:	Разносчик фруктов
Год создания:	1858
Техника:	Холст, масло
Размеры:	67 × 52,8 см
Собрание:	Государственная Третьяковская галерея, Москва

ка пишут, что Валерий Якоби принимал участие в Крымской войне, хотя подлинных доказательств этому нет. Мальчик очень рано полюбил живопись, но только в 1856 году приехал в Санкт-Петербург и решил посвятить себя изобразительному искусству, начав посещать классы Академии художеств. Валерий Якоби оказался талантливым студентом, и уже во время учебы получал награды: малую серебряную медаль в 1858 году за картину «Разносчик фруктов», а затем большую серебряную медаль в 1859 году за холст «Татарин, продавец халатов». Большая золотая медаль за дипломную картину «Привал арестантов» (1862) позволила художнику стать пенсионером Академии и отправиться за границу. Якоби посетил города Германии и Швейцарии, Париж, Неаполь, Рим. В это время он пишет небольшие жанровые картины в духе экзотически-красочного этнографизма.

Живописец вернулся в Северную столицу в 1869 году, очень скоро став членом Академического совета, а в 1871 году получил звание профессора. Якоби вступил в Товарищество передвижных выставок, но пробыл там недолго: в 1872 году его исключили из общества за то, что он не предоставил работы на очередную выставку. В 1870-х годах художник создал серию работ из отечественной истории — о временах правления Анны Иоанновны. В 1878 году он шесть месяцев провел в Париже в качестве комиссара Русского художественного отдела на Всемирной выставке и участником международного жюри.

В 1883 году, оставаясь членом совета академии, Якоби был назначен профессором-преподавателем в ее старших классах. С обеих должностей его уволили в 1891 году после происшедших преобразований. В последние годы жизни живописец много путешествовал, часто бывал в Алжире и на юге Франции, привозя из этих поездок множество этюдов и картин на этнические темы.

Художник умер в 1902 году, похоронен в Ницце.

ИСТОРИЯ

Разносчика, продающего сладости или сувениры, сегодня можно встретить разве что в детском парке или на фольклорном празднике. В царской России торговля вразнос, т. е. вне лавки или магазина, была узаконена и составляла заметную часть купеческого оборота, являясь обычным сюжетом в жизни любого крупно-

го города, особенно столиц — Москвы и Санкт-Петербурга. Чтобы работать официально, необходимо было получить специальную металлическую бляху с номером. Без нее продавали — чаще всего папиросы или леденцы — дети и старики. Другие торговали всем: пирожками, квасом, пивом и медовухой, молоком и яйцами, мясом и фруктами, игрушками, тканями, посудой, сувенирами и др.

В любую погоду с самого раннего утра разносчикам приходилось ходить по улицам, неся на себе груз или толкая тяжелую тележку с поклажей. Оповещающая горожан громкими криками, порой нараспев или в рифму, лотошники расхваливали свои нехитрые товары. В большинстве своем разносчики были молодыми или средних лет крестьянами из окрестных областей. В Петербурге подобным делом занимались в основном крестьяне-ярославцы. Сметливые, оборотистые, они ехали в столицу на заработки из-за малоземелья в своей губернии и торговали готовой едой, овощами и зеленью, которые выращивались на огородах недалеко от города. Продавалось только свежее.

В Москве было много разносчиков из владимирских земель. Однако в любом большом городе работали лоточники, приезжавшие из тех мест, где имелись особые промыслы: нижегородцы продавали резные ложки, подмосковные крестьяне — деревянные игрушки, владимирцы — клюкву, казанцы — кожу для обуви. В конце XIX века появились китайцы, удивлявшие самым своим видом: в шелковых кофтах, расшитых цветами, красных или черных, в обуви на мягкой подошве без каблука, на головах — маленькие шапочки. В больших тюках они тащили шелк, чесучу, атлас. Многие диковинки можно было купить только у них: бумажные фонари, резные костяные шары, ширмы и веера. Особой категорией торговцев были старьевщики, которые задешево скупали у горожан старую одежду и предметы домашнего обихода. Свой товар они сбывали скупщикам, а те оптом сбывали ветошь портным на заплатки, а мебель — плотникам. Все шло в дело.

Над образами из низов размышляли многие русские художники. Алексей Венецианов одним из первых увлеченно искал романтическую гармонию в красоте традиционного крестьянского жизненного цикла и бесхитростной русской природы. Его последователи сформировали самостоятельное направление в русской живописи 1830–1840-х годов. Они вывели на свои полотна городских ремесленников, торговцев, извозчиков и пр., предложив зрителю «нарядное представление» о том, как жили люди труда, не пытаясь, однако, отразить острые социальные темы. Отсюда несколько лубочный дух работ. Передвижники впоследствии наполняют жанровые сцены обличительным или во всяком случае сострадательным подтекстом. Живописцы новой реалистической школы оказались по преимуществу «сатириками» или «трагиками».

7 Стасов В. В. Двадцать лет русского искусства // Избранные сочинения в 3 т. Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 2. М., Государственное издательство «Искусство», 1952.

8 Наиболее известны, например, такие произведения русских художников, как: «Селедочница» (1867), «Девочка с горшком молока» (1868), «Торговка у крыльца» (1868) К. Е. Маковского; «Деревенская швея», «Деревенский пестун» (обе 1869) И. А. Пелкина; «Носильщик» (1874), «Трубочист» (1874), «Официант» (1876) Ф. С. Журавлёва, «Курская горожанка» (1874) Г. С. Седова, «Крестьянский мальчик, играющий на гармонике» (1870) М. А. Кудрявцева; «Кочегар» (1878) Н. А. Ярошенко и др.

9 Сам художник был поистине щеголеватым баринком. Из воспоминаний современников: «Довольно полная фигура с закрученными вверх усами и эспаньолкой. Одет в черный бархатный пиджак, повязанный особо артистическим бантом — белым шелковым галстуком, кружевные манжеты изпод бархатных рукавов, цепочка от часов со множеством брелоков, вечно надутый духами, чрезвычайно горделивый вид и сознание собственного достоинства, вид генеральский. Наружному его виду соответствовала и обстановка его мастерской в Академии: громадная комната, напоминающая внутренность Альгамбры с лепными украшениями в мавританском стиле. Посреди комнаты большой фонтан с мраморным бассейном, окруженный тропической растительностью, высокими пальмами. Наверху фонтана статуя

Сюжеты, связанные с отечественной историей, а также картины на тему повседневной жизни стали основным содержанием работ передвижников. Все то, что не вмещало понятие исторического направления, обычно связанного с патетикой и эпохальностью события, глубокими душевными движениями героев, как положительных, так и отрицательных, представляло собой жанровые картины. Передвижники, кажется, обнаружили в своем народе исключительно проблемы. Особняком стояли незамысловатые, почти бессюжетные полотна, изображающие «сцены или фигуры, [которые] интересны по своей правдивости, естественности, грации, простоте»⁷. «Разносчик фруктов», «Казанские татары, продавцы халатов» (1859), «Татарка-знахарка» (1865), написанные Якоби, как и другие «торговки» и «шарманщики», «пастухи» и «прачки», много раз повторенные разными авторами, стали самостоятельным жанром, называемым «типами»⁸. В подобных работах не было ничего значительного, да и сами персонажи не были драматическими героями, разыгрывающими спектакль с нужными декорациями и правильными жестами. Торговцы и швеи олицетворяли русскую натуру, тему ранее весьма далекую от интересов искусства, тем более академического. Правдивость и юмор здесь часто шли рука об руку.

ДЕТАЛИ

«Разносчик фруктов» — одна из ранних работ Валерия Якоби, создана в так называемом бытописательском жанре. Впервые она была представлена публике в 1858 году на выставке Академии художеств в Петербурге. Павел Третьяков купил ее для своей московской коллекции. Человек на полотне — не портрет, хотя не исключено, что позировавший мужчина действительно был разносчиком или, как иначе называли подобных торговцев, коробейником, лотошником. Мужичок лукаво улыбается, протягивая зрителю лимон, продукт заморский, хотя в XIX веке цитрусовые уже выращивали в оранжереях средней полосы. Фруктовый натюрморт на переднем плане явно скопирован по голландским образцам, хотя и с русским окрасом.

Разносчик Якоби выглядит хитрым и даже плутоватым, что не лишает его обаяния, которое, как оказалось, присуще народу, особенно если не усиливать социальную проблематику. В интерьере комнаты слева на стене висят атрибуты художественного класса или мастерской: гипсовые ступня и голова, — стоит этажерка с книгами. Бородатый торговец — определенно живая пародия на античного бородача на стене. Его домотканая экзотичность в рафинированном мире классики и образованности очаровывает. Мужичок-то не лаптем щи хлебает, слишком уж благообразен. Предложение лимона выглядит ироничным, он ухмыляется в усы, глаз с прищуром. Крестьянин, оторванный от земли, утеравший свое начало, превратившийся в городской типаж. Одет в зипун и рукавицы, да и улыбается как-то уж слишком лукаво⁹.

Социальная обеспокоенность передвижников не была революционной, но предвещала перемены. Якоби точно не был революционером, и художественные достоинства его живописи оценивали далеко не все. Бенуа рассуждал о русской школе «не всегда лестно». Якоби со всем его «гардеробом безвкусно-маскарадных костюмов», со всеми его «плохо нарисованными куклами»¹⁰ установил жанр типов в русской живописи со «ско-моросьей бравадой». Но, смягчившись, выделил его картину «Привал арестантов» (1861), позволившую зачислить художника в «эпигоны исторической живописи».

Типы, каталогизированные фотографиями и художниками, стали многостраничным социальным уврачем (старинной книгой), своего рода визуальным народоведением, захватывающим и поучительным.

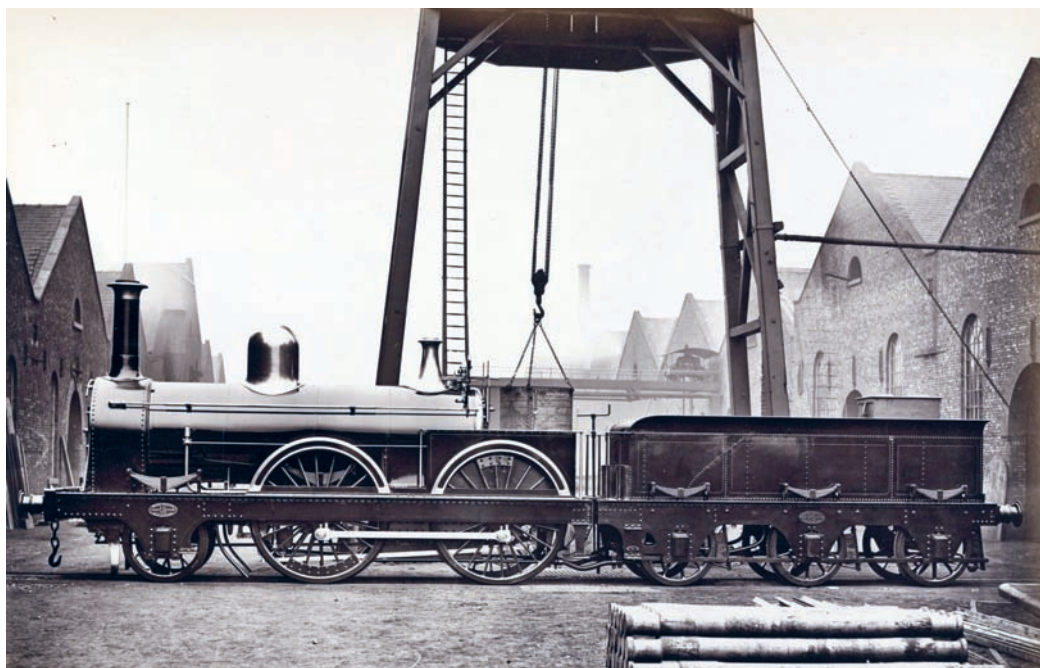
девочки работы Чижова. Стены до половины затянуты прекрасными коврами и восточными тканями, вдоль стен мягкие тахты с бесчисленным количеством всевозможных подушек, и на этих подушках восседает сам Валерий Иванович и принимает дам, своих поклонниц, угощая их бульдегом [бульдегом — леденцы от кашля *boules de gomme*!]. Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников. XIX — начало XX в. / Сост.: Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. СПб.: Историческая иллюстрация, 2013. С. 165, 166.

10 Бенуа А. Русская школа живописи. М.: Арт-Родник, 1997.

21. ПАРОВОЗ

Первые поездки по железной дороге были необычным ощущением. Подобные мулу локомотивы едва достигали скорости до 25 км в час и довольно сильно грохотали. Представители старшего поколения не смотрели в окна «мчащегося» поезда, опасаясь приступов тошноты. Тогда, как и сейчас, молодые люди с большей легкостью адаптировались к новой реальности. Для них мимолетные виды на сельскую местность, размытый передний план, казалось, стали настоящим откровением. Это был взгляд, в котором множество деталей уступали место очертаниям, как и в пейзажах их современников — импрессионистов.

Существует значительный хронологический разрыв между появлением первых пассажирских составов в середине 1830-х годов и возможностью делать снимки достаточно быстро, чтобы зафиксировать их движение. Только в 1880-х годах сняты первые фотографии идущего поезда, и это стало возможным с появлением серебряно-желатиновой бумаги, компактных камер и очень короткой экспозиции. Для многих неофитов, собиравшихся в обществах или клубах, основным занятием стали тогда «фотографические экскурсии». Увешенные фотоаппаратами и штативами, они рано утром оказывались на платформе станции, чтобы устроить настоящую охоту за изображениями. Конечно, для них не было еще очевидным гипотетическое сходство между фотографией и «железнодорожным видением», мельканием сменяющихся кадров за окном. Фотография, сделанная из поезда на полной скорости, — удержанный кадр, но не что иное, как ординарный пейзаж. Вот почему заявленный как образ мгновенности результат съемки разочаровывал. Это импрессионисты отреагировали на «остановленность» подвижного изображения подвижностью мазков и зыбкостью пятен. Таким образом, железнодорожные пейзажи, написанные Дега между 1890 и 1894 годами, демонстрируют «узоры», детали которых исчезают под ударами кисти, а формы растворяются в цветном пигменте. Фотографы обратят внимание на выразительность смазанного кадра гораздо позже — модернисты по достоинству оценят его экспрессию. Вместо того чтобы выглядывать из поезда, первые фотографы предложили взгляд на поезд. Но никому из любителей не были интересны паровозы как статичные объекты во всей их инженерной красе.



ФОТОГРАФИЯ/ ИНЖЕНЕРНОЕ ЧУДО

Джеймс Мадд (*James Mudd*) родился в Галифаксе, Великобритания, в 1821 году. В конце 1830-х годов семья переехала в Манчестер, здесь подросток начал учиться на дизайнера. В 1846 году Джеймс и его брат Роберт открыли собственный бизнес, связанный с текстилем. Интерес братьев к фотографии, вероятно, начался вскоре после этого. Их самые ранние известные фотографии — пейзажи, сделанные с использованием процесса «вошенной бумаги», относятся к 1854 году. На выставке 1856 года Манчестерского фотографического общества талант Маддов был замечен. В дополнение к двум коллодионным видам они выставили почти пятьдесят архитектурных и пейзажных фотографий на «соленой бумаге» поразительного количества. Увлечение вскоре превратилось в профессию: в 1857 году Джеймс и Роберт Мадд открыли фотостудию, где снимали, а также продавали фотоаппараты под своей маркой — *J. & R. Mudd*. Оба бизнеса, должно быть, были очень успешными, поскольку год спустя Джеймс переехал из Солфорда в большой дом в Роуз-Хилл в Боудоне (*Bowdon*), графство Чешир. К 1861 году Джеймс Мадд

Автор:	Джеймс Мадд / James Mudd (1821–1906)
Название:	Вест-Мидлендская железная дорога, Англия / West Midland Railway, England
Год создания:	1862
Техника:	Альбуминовый серебряный отпечаток с мокрого коллодионного негатива/ Albumen silver print from a wet-collodion glass negative
Размер:	24,7 × 37,2 см
Собрание:	Музей современного искусства, Нью-Йорк / The Museum of Modern Art, New York

приобрел новое ателье в фешенебельном районе и нанял ассистента, который помогал работать со студийными портретами.

Джеймс Мадд, вероятно, стал первым англичанином, который регулярно фотографировал промышленные объекты. В 1856 году он получил заказ на фотографирование локомотивов и машин, производимых на заводах *Beyer, Peacock works, Gorton, Manchester*. Мадд экспериментировал с процессом мокрого коллодиона, но обнаружил, что получить изображение приемлемого качества слишком сложно. В результате он вернулся к использованию негативов на воощенной бумаге, но примерно с 1857 года фотограф начал использовать усовершенствованный процесс сухого коллодиона. С 1861 года Мадд применял темный лак на негативах промышленных снимков, чтобы замаскировать фон с целью получения четких очертаний силуэта на отпечатке. Это было прогрессивным новшеством¹.

Мадд действительно наиболее известен своим уникальными фотографиями локомотивов, исключительно детализированными, во всей красе их технической эстетики. Учитывая несовершенство оборудования того времени, сегодня кажется невозможным получение таких превосходных, удивительно искусных снимков². Для своей работы он использовал большую камеру размером 12 × 15 дюймов и соответствующие ей пластины. Помимо паровозов, Мадд делал и «художественные фотографии». Свою первую медаль он получил на выставке фотографического общества Шотландии в 1860 году за снимок водопада *Conistون waterfall*. К концу жизни художник сосредоточился на живописи и рисовании. Его сюжетами главным образом были пейзажи и морские виды, которые появлялись на многочисленных экспозициях.

Джеймс Мадд умер в Боудоне (*Bowdon, Greater Manchester*) в 1906 году в возрасте восьмидесяти пяти лет.

ИСТОРИЯ

Сегодня существуют обширные исследования о наиболее популярных областях фотографии XIX века — портретной, пейзажной, архитектурной, но удивительно мало написано о явлении и значении индустриальной фотографии. Подобного рода при-

1 Taylor R., Schaaf L.J. *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840–1860*. Metropolitan Museum of Art, New York, 2007.

2 Gray P. M. *James Mudd: Early Manchester Photographer*. University of California, 1982.

кладные жанры стоят особняком от документирования жизни, людей и событий, как и от стремления к «живописному», т.е. художественному осмыслению действительности. Индустриальная фотография стала одной из существенных областей применения технологического новшества для нужд инженеров и производителей, тех, чья роль заключалась в создании и продвижении новаций. И если наследие портретных студий сообщает о том, как выглядели наши предки, то собрания промышленных фотографий XIX века предоставляют намного больше информации о том, как работал их мир. Едва только появилась камера, она была признана не только забавным развлечением или алхимическим фокусом, ее потенциальные возможности определенно связывались с прикладным аспектом. Уже в 1840-х годах выдающийся шотландский инженер Александр Гортон (*Alexander Gorton*) утверждал, что очень скоро фотография сможет отлично послужить индустрии как средство фиксации хода тех или иных производственных циклов, она позволит, например, запечатлеть виды техники и оборудования, когда они не находятся в эксплуатации или, наоборот, вышли из строя, с точностью и в очень короткий срок при сравнительно небольших расходах.

В 1840-х годах дагеротипический процесс начал применяться для фотографирования машин и устройств, эти изображения охотно использовались в качестве торгового пособия коммивояжерами. Калотипия позволила печатать с негатива неограниченное количество снимков. Она оставила нам ставшие историческими изображения механизмов, используемых в области сельского хозяйства, инструментов, оборудования для ткацких или сахарных заводов, а также других производственных процессов, паровозов, новейших судов и пр.

«Железнодорожная мания» началась в 1830-х и 1840-х годах, тогда многие директора транспортных компаний начали заказывать литографии с изображениями станций, паровозов, главных вокзалов. Процесс был медленным и требовал участия высокопрофессиональных граверов и типографов. Некоторые подобные работы были опубликованы в элегантных томах, например альбоме, посвященном строительству и эксплуатации Лондонской и Бирмингемской железных дорог Джона Кука Борна (*John Cooke Bourne*). Это было довольно дорого, иногда стоимость оттиска равнялась недельной заработной плате рабочего.

Технологии развивались быстрыми темпами, фотография появилась весьма своевременно. Но при отсутствии возможностей репродуцирования, если изображения необходимо было выпустить в некотором количестве, их нужно было так же, как и в случае с полиграфическим способом печати, вручную выгравировать на металлической пластине или деревянном бруске. На протяжении всей своей истории рукотворные оттиски неизменно использовались для престижных проектов: изображений знаменитых личностей, всемирно-исторических событий, предметов и объектов, которые официальная культура

считала возвышающими или достойными внимания. Тиражная фотография наилучшим образом подходила для каталогов промышленных объектов. Таким образом, чертежи локомотивов делались для того, чтобы разработать идею и осуществить ее, а фотография демонстрировала конечный продукт или стадии его создания.

В 1856 году производитель локомотивов *Beyer, Peacock & Co. Ltd.* в Манчестере нанял Джеймса Мадда для фотографирования своих моделей, а вскоре многие крупные железнодорожные компании Великобритании также последовали этому примеру. Все началось со статичных изображений транспортных средств, вокзалов, пакгаузов, но по мере совершенствования фотографических технологий появляются изображения поездов, «мчащихся» на фоне прекрасных пейзажей, которые использовались, например, для украшения вагонов и рекламы транспортных услуг. Когда после Второй мировой войны паровой транспорт стал историей, только энтузиасты отыскивали редкостные локомотивы, доживающие свой век на удаленных ветках, но фотография навсегда запечатлела для нас виды этих раритетов. XX век обнаружит новый интерес к теме, железные дороги будут сниматься как часть индустриального ландшафта — примерно так, как на картинах Моне или Писсарро почти столетие назад.

ДЕТАЛИ

Паровоз с грузовым вагоном на отпечатке Джеймса Мадда представляет собой один из образцов ранней индустриальной фотографии. Исходя из названия, он ходил по Вест-Мидлендской железной дороге. Снимок горизонтальный, четкий, тонкая альбуминовая печать и удивительное мастерство фотографа позволяют рассмотреть все детали объекта и даже зданий на заднем плане. Длинная выдержка и довольно пасмурный день с ровным светом, когда нет опасности столкнуться с жесткими контрастными тенями, позволили получить превосходный изобразительный результат. Статичная композиция подчеркнута не только форматом, боковым ракурсом, симметрией расположенных по бокам объектов, но и тем, что локомотив запечатлен в месте погрузки, хотя и приостановленной, но не дающей возможности уехать. Стойки опор подъемника будто бы удерживают его на месте. Ничего, кроме объекта, не интересует фотографа, как, впрочем, и зрителя. Небо светлое, без единого облачка. При максимально раскрытой диафрагме и длинной выдержке получался именно такой результат. Фотограф уже использовал черный лак для ретуши негативов, но ставший «невидимым» дым, который мог идти от соседних паровозов или из трубы на заднем плане, удачно чуть размывает фон над крышами пакгаузов, позволяя сконцентрироваться на объекте. Никаких рабочих, инженеров и других людей. Превосходная статика «технического» снимка — машина, которой предложено восхищаться и без движения, хотя, конечно, одно другому не противоречит.



ЖИВОПИСЬ/ ПАР

ИСТОРИЯ

Наступила новая индустриальная эра. Художники оказались свидетелями беспрецедентных изменений реальности, которые они наблюдали и запечатлевали день за днем. Импрессионизм демонстрирует не только солнечные пейзажи и буржуазный досуг. Его новым проектом стал город — главный центр современности. Помимо поменявшихся городских декораций, на полотнах появляются дым и выхлопные газы, серые по природе, но цветные по природе импрессионизма. Художники пристально наблюдали за горожанами, демонстрировали множество новых примет индустриального мира и, обратившись к теме повседневной жизни, не обошли своим вниманием железную дорогу. «Железнодорожный мост в Понтуазе» Камилля Писсарро (1873) предвосхитил более поздние фотографии Эдуарда Бальдюса (*Edouard Baldus*) и Огюста-Ипполита Коллара (*Auguste-Hippolyte Collard*). В 1895 году «Прибывший поезд» братьев Люмьер буквально разорвал привычную визуальную статику.

В отличие от других художников, Клод Моне* был не просто увлечен темой, но признавал поезда, паровозы и вокзалы

* Биография художника в теме «Стог».

Автор:	Клод Моне / Claude Monet (1840–1926)
Название:	Железнодорожный вокзал в Аржантёе / The Railroad Station at Argenteuil
Год создания:	1872
Техника:	Холст, масло / Oil on canvas
Размер:	47 × 71 см
Собрание:	Музей Таве-Делакур, Понтуаз, Иль-де-Франс / Musée Tavet-Delacour, Pontoise, Île-de-France

особым реквизитом городского театра с его ускоряющимися темпами и устроенностью. Они буквально интриговали его, художник, кажется, видел то, чего не видели обыватели в суете дорог и толчее вокзалов. Клубы дыма локомотивов формировали особый свет! Суть импрессионизма заключалась в том, чтобы писать не объекты, а цвета, в которые они были окрашены в той или иной атмосферной среде, всегда переменчивой. Таким образом, если желтый свет фонарей освещал дым снизу, а голубое небо отражалось на нем сверху, то дым мог и должен был быть окрашен в оттенки желтого, оранжевого или синего, в зависимости от ситуации. И это было удивительным открытием!

Поезд действительно стал неотъемлемой частью жизни, но вряд ли интересовал Моне в качестве объекта. Его первая работа на тему — «Поезд в сельской местности» 1871 года, где локомотив на заднем плане, скрытый за деревьями, оставляет в небе лишь дымный след. Железнодорожные вагоны выглядят как крошечные квадратные коробочки. Художник не позаботился даже о том, чтобы точно передать их пропорции, но ведь и Дж. М. У. Тёрнер написал свою знаменитую картину «Дождь, пар и скорость» (1844), явно удлинив форму паровоза, подчеркивая этим мотив, заявленный названием. Моне будто бы удивлен проникновением в пасторальный мир парового транспорта, слишком быстрого для медленного деревенского времени и оттого немного карикатурного. Картина наполнена иронией в отношении современной утопии романтического благоденствия: дамы безмятежно прогуливаются, а их светлые силуэты с зонтиками на зеленом, похожи на милые облачка на голубом небе, едва «запаханные» дымом.

Другие работы становятся частью радикализма Моне, они передают взволнованность горожанина того времени, его впечатление от новых технологических чудес. Помимо большой серии работ, посвященных вокзалу Сен-Лазар, Моне в период с 1870 по 1877 год написал по меньшей мере восемь работ, в которых поезд занимает видное место. Кажется, он занимался исследованием типологий паровых облаков, классифицируя их «бесформенности», а не постижением грандиозности архитектуры вокзала или дизайна локомотивов.

ДЕТАЛИ

Вместе с семьей Клод Моне переезжает в Аржантёй в декабре 1871 года. Городок популярен у любителей яхтинга и гребли, регаты сделали его довольно модным местом для отдыха обывателей. Близость к Парижу (двенадцать километров на северо-запад) и то обстоятельство, что Аржантёй соединен со столицей железной дорогой, превратили его в популярный пригород для воскресных вылазок горожан. По стечению обстоятельств он стал своего рода Меккой зарождающегося импрессионизма, навсегда обеспечив себе место в истории мирового искусства. Моне провел здесь семь счастливых лет.

Что заставило художника поставить свой мольберт здесь, на вокзале Аржантёя, этого небольшого городка на берегу Сены, ставшего знаменитым в последней четверти XIX века? Он появлялся не только на полотнах Моне, но Ренуара, Кайботта. Все писали здесь главным образом лодки, рябь реки и отражения парусов — игру света в воде, ее нескончаемые вариации. Моне писал здесь и станцию, и мост, и цветы, за написанием которых его даже запечатлел Ренуар³.

На полотне «Железнодорожный вокзал в Аржантёе» изображены пакгаузы и несколько паровозов. Так же, как и на фотографии Мадда, нет никаких примет живописного окружения, это всего лишь конечная станция. Живописцу приходилось работать рано утром, когда не мешал «железнодорожный бизнес». На переднем, довольно пустом плане картины художник едва намечил очертания рельс, наверху, на небе происходит гораздо больше движения, нежели в сонно-недвижном темном низу композиции. На горизонте сквозь облачное небо и дым паровозных труб встает солнце, какофония света и цвета занимает чуть ли не большую часть картины. Художник не беспокоится о недостатке деталей, хотя локомотив справа блестяще прорисован, учитывая редкость мазков кисти. Моне на этот раз «остановил» паровоз и заставил нас смотреть, но скорее не на него, а на цвет — цвет дыма, неба, грунта. Дым, кажется, претендует здесь на главную роль. Обычно он бывает беловатым или темно-серыми. Моне изображает его сложными оттенками, включающими желтый и розовый, сиреневым. Эмиль Золя, который так любил поезда, что построил свой дом рядом с железнодорожными путями, чтобы наблюдать за ними из сада, был очень впечатлен работами Моне.

Распознавание и воспроизведение влияния условий освещения на цвет было великой миссией импрессионистов. Кажется даже, что Моне обнаружил лиризм в этом суровом, грязном, чугунном мире, окрасив его в цвета «впечатления» от восхода, смешанные с клубами пара. Он рассматривал железную дорогу с точки зрения пластических проблем, света, цвета. К теме он возвращался снова и снова, изображая железнодорожный мост Аржантёя: с поездом, и дымом, и все еще голубым небом. Художник нарисовал четыре вида этого моста, три из которых сделаны с одинаковой точки зрения: «Прибытие в Монтеже-

3 Речь о картине Пьера Огюста Ренуара «Моне в своем саду в Аржантёе», 1873 г.

4 Zola E. Une exposition: les peintres impressionists. April 1877.

рон» (1876), «Поезд в снегу» (1875), «Поезд в снегу в Аржантёе» (1875). Все эти картины демонстрирует визуальные эффекты, которые больше всего интересовали живописца: контраст облаков пара с твердым камнем и железом современного мира. Паровой двигатель, изрыгающий большие клубы пара, стал символом темы. «Наши художники, — писал Эмиль Золя, — стремятся найти поэзию на станциях, как их отцы находили ее в лесах и полях»⁴.

22. ВОЙНА

С незапамятных времен война была одной из любимых тем художников. Начиная с древних египтян и ассирийцев, она изображалась как славная и победоносная: правители сокрушали врагов, убивали неприятельскую армию, часто слабую, чтобы сопротивляться и победить. Хотя время от времени художники, например, Антуан-Жан Гро (*Antoine-Jean Gros*), расписывали на своих полотнах некоторые натуралистические подробности, в целом в XIX веке общая картина войны была одним из красочных зрелищ. Аудитория темы разрослась, появился отдельный батальный жанр. Картины сражений и походов, полных драматических действий, раскрашивались блеском оружия и яркой униформой. Растущий вкус к подобным сюжетам соответствовал росту имперских амбиций века. Батальные полотна со всем их «картинным» героизмом и порой романтической тональностью отражали очень прагматичный образ мышления. Военные художники прославляли битвы, завершившиеся историческими победами, утверждая патриотизм и гордость за свою страну. Визуально война воплощалась в театральной драме, где изящно одетые победители и проигравшие противостояли друг другу на пустом поле, или живописная шеренга солдат двигалась к ничуть не менее изысканному строю противника, или даже как сражение, где есть место потерям, но где главный герой в центре композиции оправдывает цену победы.

Мифологический идеал победоносной бравурной войны будет окончательно разбит реальностью XX века в августе 1914 года. Внезапно человечество окажется лицом к лицу с ужасом того, во что превратился современный конфликт, а художникам придется решить новую задачу: как показать войну, лишенную славы и определяемую бессмысленными потерями. С ностальгией они оглядывались на прошлое, где не было унижения проигравших, а на полях сражений царила честь, и где смерть могла быть главным выразительным символом, но не явность. Конечно, войны всегда содержали страшные подробности, которые впервые были показаны с пугающей откровенностью, пожалуй, только фотографиями. Благодаря камере и современным способам связи репортажи с мест военных действий стали не метафорой, а информацией. Общественность, зависящая от официальных военных и правительственных объявлений, начинала понимать истинную цену войны. Правда сначала снимки редко печатались в газетах, это было трудоемко, да и газетная бумага не предлагала нужного качества для воспроизведения тональных изображений. Чаще всего их видели в галереях, альбомах или в виде гравюр и рисунков.

Развитие типографского дела позволило объединить на одной печатной форме текст с фотографиями, что привело к росту количества изображений в периодических изданиях уже во время испано-американской и второй англо-бурской войн конца XIX века.

Ранняя фотография была общепризнана как правдиво отражающая действительность. В истину снимка верили безоговорочно. И лишь впоследствии стало ясно, что многие, в том числе и военные сюжеты не обошлись без подтасовки. Уже на заре фотографической истории «оператор» хотел отразить нечто большее, чем он видел своими глазами. Обобщения казались почти невозможны из-за натурализма и нарративности медиума, а попасть в гущу событий с камерой, громоздкой, неповоротливой, небыстрой, тоже было немыслимо, относительно длительная выдержка не позволяла съемку движущихся объектов. Освещение могло быть слабым, сумеречным, стеклянные негативные пластины приходилось обрабатывать быстро, на месте, для чего применяли переносные «темные комнаты» или вообще устраивалась полная мобильная лаборатория в конном фургоне. Как сделать эффектный кадр? Как вообще фотографировать на поле боя, когда в суматохе происходящего нужно выполнить все предписанные технологией правила?

Автор: Тимоти Х. О'Салливан / Timothy H. O'Sullivan (1840–1882)
Название: Жатва смерти / A Harvest of Death
Год создания: 1863
Техника: Альбуминовый отпечаток. Оригинальный лист из альбома / Albumen silver print. The original is one of the album sheets
Размер: Отпечаток 17,2 × 22,5 см; альбомный лист 31,7 × 43,7 см
Собрание: Музей современного искусства, Нью-Йорк / Museum of Modern Art, New York

2 Dingus R. The Photographic Artifacts of Timothy O'Sullivan. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1982.

графов². Когда в США разразилась Гражданская война, О'Салливан фотографировал на многих фронтах в составе команды, набранной Брэди, а затем вместе с другим выдающимся фотографом — Александром Гарднером (*Alexander Gardner*). Фотограф оставил работу у Брэди, как и Гарднер, из-за спорных вопросов об авторстве и гонорах.

После войны О'Салливан начал снимать эпические пейзажи. В период с 1867 по 1869 годы он становится официальным фотографом «Геологической разведки 40-й параллели Соединенных Штатов Америки», а в 1870 году сотрудничает с экспедицией, которая отправилась в Панаму в поисках маршрута будущего канала. В 1871, 1873 и 1874 годах О'Салливан участвовал в серии научных изысканий на юго-западе Америки, где фотографировал величие местных ландшафтов. Тогда же он делает снимки коренных американцев, изображая их с серьезностью и глубоким чувством уважения. По возвращении на восток он был назначен первым фотографом недавно созданной Геологической службы США, в 1880 году, по рекомендации Брэди и Гарднера О' Салливан, — главным фотографом Министерства финансов, но вскоре он тяжело заболел и скончался в возрасте сорока двух лет.

ИСТОРИЯ

Имя Мэттью Брэди наиболее синонимично теме Гражданской войны. Сам фотограф, ссылаясь на патриотический дух, утверждал, что он был буквально призван на войну: «Я чувствовал, что должен идти. Дух в моих ногах сказал: “Иди”, и я пошел»³. Успешный портретист решил, что сможет заработать на съемках военных действий, закрыв большинство своих студий, где фотографировались главным образом богатые и знаменитые американцы. Он даже провел несколько встреч с президентом Линкольном, который впоследствии утверждал, что его портрет, ставший теперь наиболее хрестоматийным, сделанный Брэди, оказал неоценимую помощь в его победе на выборах.

Прибыв в зону боевых действий, Брэди столкнулся с тем, что поначалу многие солдаты подозрительно смотрели на камеру как на своего рода оружие. Команда, которую собрал Брэди, снимала на основных полях сражений, сам он уже очень плохо

3 Armstrong J. Photo by Brady: A Picture of the Civil War, New York: Atheneum, 2005.

видел. Была организована сложная система оснащения, каждый из фотографов имел портативную лабораторию с запасами химикатов и стеклянных пластин. Сегодня насчитывается более семи тысяч негативов, созданных компанией Брэди во время войны.

Одним из лучших в команде был Александр Гарднер. Его первые военные отпечатки Брэди выставил в своей студии в сентябре 1862 года. Они запечатлели ужасающие итоги сражения при Антьетаме (*Battle of Antietam*), самой кровопролитной битвы этой войны, в которой погибли или были ранены более двадцати пяти тысяч солдат. В галерею пришли огромные толпы людей, отчаянно желавших увидеть свидетельства, правдиво изображающие страшные реалии войны. Фотографии были драматически натуралистичны в отличие от героических сцен, которые представляли художники. Несмотря на рафинированный доступ к зрителю, фотографии Гражданской войны, кажется, впервые опровергли героическое. Они показали ужасную правду войны, изменив картину того, как вообще она выглядит. Ужасающие свидетельства — разлагающиеся искалеченные трупы, мародерство — вся бесчеловечность бойни оказалась реальным и наглядным опытом. Восемь из этих снимков появились на страницах ежедневника *Harper's Weekly* 18 октября 1862 года.

The New York Times писала тогда, что мистер Брэди принес трагедию событий в каждый дом. Действительно, все отпечатки были помечены этикеткой «Галерея Брэди», а имена фотографов написаны мелким, едва заметным шрифтом. В знак протеста Гарднер, взяв свои негативы, покинул команду Брэди; вместе с Тимоти О'Салливаном и Джеймсом Ф. Гибсоном (*James F. Gibson*) они создали собственную команду.

Александр Гарднер — автор самого впечатляющего проекта в истории военной фотографии. Сорок четыре отпечатка О'Салливана были включены в изданный им фотоальбом⁴. «*Жатва смерти, Геттисберг, Пенсильвания, июль 1863 года*» — лист № 36 из «Книги военных зарисовок Гарднера», стал, пожалуй, самым знаковым не только в этом альбоме, но в целом в изобразительной риторике гражданской войны в Америке. Книга была опубликована дважды: в 1865 и 1866 годах. Оба издания состояли из двух томов, включающих пятьдесят оригинальных фотографий каждый, напечатанных на альбуминовой бумаге, сопровождаемые комментариями автором которых считается Гарднер. Оригинальные отпечатки были наклеены на картон. По оценкам историков, было выпущено не более двухсот экземпляров альбома. Небольшой тираж обусловлен прежде всего трудностями массового производства книг с фотографическими иллюстрациями в 1860-х годах, когда еще не вошли в обиход простые и надежные фотомеханические процессы⁵. Набор из двух томов продавался за сто пятьдесят долларов. Высокая цена отражала издержки ручного производства. Она же, скорее всего, объясняет и финансовую неудачу проекта. Большая часть негативов была впоследствии продана компании *E. & H. T. Anthony & Co*, ко-

4 Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War. Washington: Philp & Solomons, 1865–1866.

5 Промышленная революция в корне изменила и стародавние методы воспроизведения иллюстраций в печатных книгах. В XIX в. были созданы многочисленные фотомеханические способы репродуцирования, в основе которых лежит фотография. Фотомеханический процесс включал в себя создание типографских клише для глубокой печати полутонных изображений.

ТЕХНОЛОГИЯ ПЕЧАТИ

В 1850 году французский торговец тканями Луи-Дезире Бланкар-Эврар (*Louis-Desire Blanqart-Evrard*) получил патент на так называемые альбуминовые фотоотпечатки. Альбуминовый процесс заключался в покрытии листов бумаги эмульсией из смеси альбумина (яичного белка), арроурута (крахмальная мука из клубней и плодов тропических растений) и поваренной соли. После высыхания получалась блестящая ровная поверхность, которую впоследствии покрывали раствором нитрата серебра, а затем экспонировали в непосредственном контакте с негативом. Изображение на альбуминовых бумагах появлялось исключительно под воздействием света, без какого-либо последующего химического проявления. Такой процесс требовал большой экспозиции. Отпечатки были подвержены выцветанию со временем, и чтобы этого избежать, их могли тонировать в хлориде золота. Это был один из видов негативно-позитивного процесса, вытеснившего устаревшие прямые позитивные процессы, такие как дагеротипия, амбротипия, ферротипия.

торая могла печатать более тысячи фотографий в день⁶. Публика могла увидеть и приобрести их в галереях и книжных лавках.

Архивные отпечатки, сделанные в условиях военных действий, имеют размер не более десяти сантиметров. Смотреть работы такого формата не так уж и просто, нужно всматриваться, пробираться сквозь чащу черно-белой информации, беспорядка из деревьев, конечностей, людей, разбитых повозок и прочих ужасающих артефактов⁷. Масштабные батальные сцены, которые веками волновали европейскую публику, всегда были «театром военных действий», хорошо продуманной и оттого величественной постановкой. Вместо того чтобы внушать волнение и восхищать красочностью, фотографии требовали внимания и сосредоточенности, осмысления. Своей интимностью небольшой формат превращал патетику события в частное горе.

Фотография играла уникальную роль для семей, чьи близкие уходили войну. **Портреты будущих солдат часто снимали перед отправкой на фронт, а в части приезжали операторы, создавались импровизированные студии, позволяющие солдатам отправлять домой свои изображения. Особой популярностью пользовались недавно разработанные и недорогие тинтайпы (tintype)⁸.**

ДЕТАЛИ

Фотографические отпечатки Гражданской войны — документы истории, их названия непременно демонстрируют географию и хронологию событий: «Батарея № 4, Йорктаун» (*Battery No.4 near Yorktown, 1862*) или «Руины Арсенала, Ричмонд» (*Ruins of Arsenal, Richmond, Virginia, 1865*). Рядом с отпечатком под названием «Жатва смерти» читаем комментарий: «Такая картина порождает практическую мораль: она показывает настоящий ужас, реальность войны в противовес ее зрелищности». Название работы никак не связывает снимок с местом произошедшего, оно аллегорично. Если воспринимать эту фотографию как действительно универсальное высказывание, обнаруживается несколько уровней его прочтения. Пожалуй, первое, что бросается в глаза, — страшный факт мародерства. Совершенно очевидно, что тела погибших солдат были обысканы, их карманы вывернуты, обувь и оружие отсутствуют. Исследователи настаивают на том, что композиция кадра специально выстроена. Можно предположить, что некоторые убитые попали в кадр не случайно.

Утренняя дымка скрыла детали на заднем плане, оставив различимыми силуэты всадников. Этот живописный эффект напоминает сфумато, не исключено, что фотограф сознательно выбрал его. Поистине — «Жатва смерти», где «жнецы» на лошадях, окутанные «туманом смерти», собирают души умерших. Строгость документа, а это качество не отрицает обаятельная трактовка, как будто бы подавлена высокой степенью обобщения. Пример этого снимка наглядно демонстрирует,

6 В XIX в. компания братьев Энтони была крупнейшим поставщиком и дистрибутором фотооборудования и фототоваров в США. В течение почти тридцати лет, начиная с 1870 года, они издавали периодический журнал под названием «Фотографический бюллетень Энтони» (*Anthony's Photographic Bulletin*), который демонстрировал снимки всех жанров, в нем печатались технические, практические и научные статьи, а также реклама продуктов и других услуг компании.

7 Davis W. C. *The Civil War in Photographs*. Carlton Books. London, 2013.

8 Тинтайп (англ. *tin* — олово, жель; лат. *ferrum* — железо), или более научно — ферротипия) — одна из ранних технологий фотографии, которая позволяет создать изображение на тонком листе металла, покрытом химическими веществами, чувствительными к воздействию света в камере, а для защиты от поверхностных повреждений — темным лаком или эмалью. Это были первые фотографии, доступные обычному человеку. Благодаря своему серебристому блеску и дешевизне они оставались культовыми на протяжении достаточно долгого времени.

что фотография может говорить на языке как информации, так и метафоры. Все эти выводы несомненны при сравнении «Жатвы» с другими, порой не менее драматическими сюжетами, чьи названия просто фиксируют место действий: «Убежище снайпера повстанцев» (*Plate 41. Home of a Rebel Sharpshooter. Gettysburg, Pennsylvania. July, 1863. Alexander Gardner*) или «Похороны, Колд-Харбор, Вирджиния» (*Plate 94. A Burial Party. Cold Harbor, Virginia. April, 1865. John Reekie*).



ЖИВОПИСЬ/ БОЙ «ОЛОВЯННЫХ СОЛДАТИКОВ»

Будущий американский художник Туре де Тулstrup (*Thure de Thulstrup*) появился на свет в семье министра военно-морского флота Швеции. Он получил образование в военной академии в Стокгольме, служил во Французском иностранном легионе во время франко-прусской войны. В 1872 году де Тулstrup изучал рисунок и топографическую инженерию в Париже. Эмигрировав в 1873 году в Канаду, а затем в Бостон, начал работать в литографической фирме *Prang*. В Нью-Йорке, куда де Тулstrup перебрался впоследствии, он продолжил обучение в Лиге студентов-художников (*Art Student's League*). Сочетая свои военные знания, полученные не только в стенах учебного заведения, с художественными занятиями, он начал специализироваться на военных и морских сценах. В Нью-Йорке Тулstrup сделал успешную карьеру в качестве иллюстратора *Illustrated Newspaper* и *New York Daily Graphic*. Во время испано-американской войны

Автор: Туре де Тулstrup / Thure de Thulstrup (1848–1930)
Название: Хэнкок в Геттисберге / Hancock at Gettysburg
Год создания: 1887
Техника: Литография / Lithograph: L. Prang & Co. (Boston)
Размеры: 27.94 × 43.18 (C size)
Собрание: Библиотека Американского Конгресса, Вашингтон / Library of Congress, Washington, D. C.

художник работал для *Harper's Weekly* и *Collier's*. На протяжении своей долгой жизни он проиллюстрировал множество книг, был членом Американского общества акварелистов и Общества иллюстраторов.

Умер в Нью-Йорке в 1830 году.

ИСТОРИЯ

XIX век в США стал временем роста и перемен. Новая нация стремительно перешла от сельскохозяйственной экономики к индустриальной, провела крупную экспансию на Запад, попутно занимаясь перемещением коренных народов, осуществляя быстрое развитие технологий и транспорта, и даже пережила гражданскую войну. Это был сложный этап становления демократии. Безусловно, война — травматический опыт, оставшийся не только в письменных, но и визуальных документах, запечатленный во многих произведениях американского искусства⁹.

В истории американской культуры не существовало традиций батальной живописи, приходилось учитывать европейские примеры, либо «изобретать велосипед». На самых больших и драматичных картинах, посвященных гражданской войне, порой нет ничего особенно воинственного: ни пушек, ни дыма, ни штыков, блестящих на солнце. Скорее всего, это будут горные пейзажи, приморские идиллии и ночное небо. Даже изображенные солдаты, кажется, больше связаны с травой, деревьями и далекой бегущей рекой, чем со страхом или отвагой. Художники гражданской войны разработали особый визуальный язык — они использовали пейзаж. Это был жанр, кажется, лучше всего отражающий американскую идентичность, амбиции и моральные цели. Пейзажи середины XIX века просто переполнены национальным духом, они всегда созвучны эпосу. Уже в XX веке один из великих фотографов Америки Ансель Адамс (*Ansel Adams*), снимавший поистине монументальную природу своей страны, прославил и поднял пейзаж на значительную высоту в этом жанре искусства.

Конечно, на полотнах присутствуют реалии войны. Панорамные картины превратили войну в красивое зрелище для скучающих, невежественных и праздных обывателей XIX века. Историческая живопись, недолгий срок существовавшая в Америке, вышла из моды к тому времени, когда назрела гражданская

⁹ Jacobson D. *The Civil War in Art*. New York: New Line Books, 1998.

война, а фотография опровергла многие из героических претензий, на которых основывалась батальная образность. Снимки реальных событий отвергали героический пафос и ненужную браваду. Совершенно новое восприятие темы продемонстрировало, что изменения оказались настолько сильны, что навсегда разрушили устаревшие представления о силе и славе. Солдаты больше не умирали, как на картинах, в своей элегантной форме в окружении доблестных сослуживцев, офицеров и генералов, втянутых в безудержный драматизм сцены. Они просто падали и гнили, как запечатлено на фотографиях О'Салливана или Гарднера.

ДЕТАЛИ

На картине «Хэнкок в Геттисберге» перед зрителем разворачивается довольно широкая панорама военных действий. Генерал федеральной армии Уинфилд Скотт Хэнкок изображен едущим вдоль линии укреплений перед атакой Джорджа Пикетта (*George Pickett*) на третий день битвы при Геттисберге. Около пятидесяти пяти тысяч солдат пострадали с обеих сторон в трехдневном противостоянии. Здесь были самые большие потери в одном сражении за всю войну. Трупы или раненые на полотне не попали в центр зрительского внимания. Автор отдает дань уважения павшим, включив их в композицию, но главным остается победный дух армии северян. Туре де Тулstrup передает напряженность происходящего посредством повествовательного сюжета и приглушенно зелено-коричневого колорита, руководствуясь традициям европейской батальной живописи и, одновременно, патетического американского пейзажа. Панорамное видение олицетворяет масштаб события, хотя художник изображает один из эпизодов сражения, и основную часть холста занимают северяне. Вместе с тем вид с высоты птичьего полета придает композиции какой-то игрушечный характер. «Оловянные солдатики» никогда не умирают. Горизонтальный формат и обрезанный сюжет создают динамичную «ленту», в центре которой оказался генерал-герой — имя национальной победы. Внутренняя фабула — человеческая трагедия — реализуется не без помощи эффектных поз, выразительной жестикологии, дыма от ружейных выстрелов и пожаров.

Документальные фотографии, несмотря даже на возможную постановку, всегда демонстрируют грубую реальность, далекую от театральных битв и аффектации. Единственное, пожалуй, что их объединяет — общественно значимое послание зрителям и потомкам. Создается ли это при помощи эстетических допущений или непосредственной фиксации, художником или фотографом, это всегда субъективная оценка события, осуществляемая через призму национального опыта и традиций.

23. ОБЛАКА

Когда XVIII век подошел к концу и эпоха Просвещения уступила место романтизму, художники последовали за новыми культурными моделями, научными концепциями и технологиями. Геология и метеорология только зарождались и в 1800-х годах обрели академическую основу, штат исследователей и популярность. Романтики Джон Констебл, Уильям Тёрнер в Англии и Эжен Делакруа во Франции демонстрируют свои наблюдения за природой, небом, действием ветра и солнечного света. Манера письма, палитра, освещение, композиция пейзажей — все менялось. Живописцы увлеклись преувеличенными драматическими эффектами. Они также интересовались современной наукой — от разработки пигментов до исследования зрения, от геологии до гидрологии, от теории цвета до недавно изобретенной фотографии.

В истории живопись облака представляются важным объектом многих полотен. Рядом с идеализированными небесами европейского искусства — величественными сводами Тьеполо или зефирными тучами Лоррена — этюды Констебла кажутся мелодраматичным, а небеса Тёрнера — апокалиптическими. Излишне «метеорологическое небо» Джона Констебла по сравнению с вихрями фантазмагорий Уильяма Тёрнера явно свидетельствует о прогрессивном устремлении века к познанию мира. Многие английские поэты не обошли тему стороной. Как известно, Вордсворт «скитался одиноким, как облако». В стихотворении Шелли «Изменчивость» (*Mutability*, 1816) облака, что часто бывает в романтической поэзии, символизируют мимолетности и перемены. Для Сэмюэла Кольриджа (*Samuel Coleridge*) они стали метафорой свободы: «Вы, облака, чей вознесенный ход / Остановить не властен человек!»¹

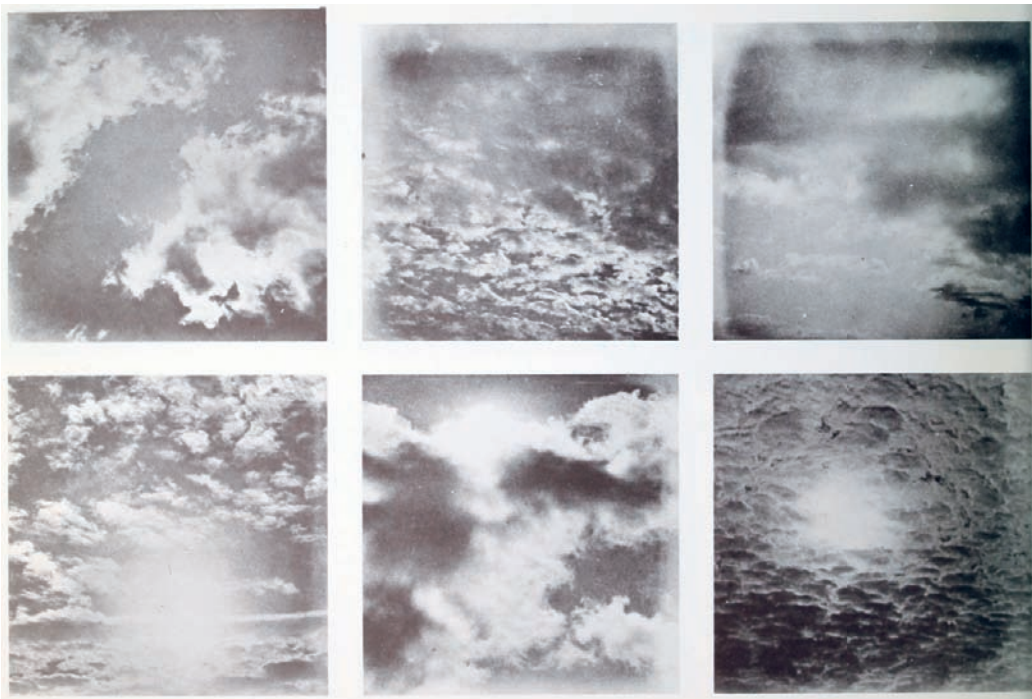
Сюжеты ранних фотографий существовали «под безоблачным небосводом». Ни дагеротипы, ни бумажный негативный процесс Генри Фокса Тальбота не могли запечатлеть несущиеся тучи. Небо было представлено тусклым, однородным оттенком серого, без перспективы и глубины. Отсутствие плывущих объектов придавало изображениям пустынный, меланхолический вид, отчасти даже загадочный. Действительно считалось, что запечатлеть движение облака на снимке невозможно, некоторые фотографы перед печатью даже рисовали их чернилами на обратной стороне бумажных негативов. Примерно в 1850 году компания *Southworth & Hawes* начала добавлять нарисованные вручную облака на заднем плане женских портретов. Это, несомненно, эстетическое решение, и вместе с тем благочестие почиталось добродетелью, дарованной женщинам

¹ Сэмюэл Тейлор
Кольридж. Франция.
Ода. 1796 г.

Богом, да и небесное царство в западном искусстве издавна было представлено облачными кущами. С улучшением линз и изобретением процесса коллодиона передать небесные эффекты естественным путем, без уловок, стало проще.

Казалось ли отсутствие туч на отпечатке, запечатлевшем шторм, странным? Бурное море бушевало под парадоксально пустыми небесами. Французскому фотографу Гюставу Ле Гре, очевидно, — да. Он «исправил» ситуацию и даже получил международную известность в 1856–1858-х годах за свои драматические морские пейзажи, на которых были изображены и большие облака, и беспокойная вода. Они были созданы с помощью комбинированной печати. Однако некоторые его современники подвергали такие работы критике: пейзаж, сделанный из двух отдельных негативов, не соответствовал законам фотографической природы.

Спустя тридцать лет после рождения фотографии запечатлеть движение все еще оставалось проблемой. Эдвард Мейбридж стал одним из тех, кто посвятил ее реализации все свои силы. Созданные им в 1869 году «Этюды облаков» представляют собой четыре кадра, зафиксировавшие их благородные арабески. Возможность передать красоту неба в отпечатках определила художественный потенциал фотографии в дополнение к ее практическим целям.



ФОТОГРАФИЯ/ НАУЧНАЯ РОМАНТИКА

Эдвард Мейбридж (*Eadweard Muybridge*) родился в семье торговца углем в Кингстоне-на-Темзе, Англия, в 1830 году. В двадцать лет он отправился на запад Америки в поисках успеха в новой стране. В Калифорнии Мейбридж открыл книжный магазин, а позже занялся фотографированием девушек, пересекающих ручьи, кузнецов, размахивающих молотами, и других жанровых сюжетов. Снимал маяки, запечатлел величественные водопады национального парка Йосемити и его огромные гранитные скалы — виды, которые позже так вдохновили известного пейзажиста XX века Анселя Адамса. До своей смерти в 1904 году Мейбридж трижды сменил имя, чуть не умер, получив повреждение мозга при несчастном случае — его дилижанс врезался в дерево на северо-востоке Техаса, скатившись со склона горы. Возможно, что наиболее сенсационен тот факт, что он был оправдан за убийство любовника жены и истинного отца его предполагаемого сына Флорадо Гелиоса Мейбриджа.

Автор: Эдвард Мейбридж / Eadweard Muybridge (1830–1904)
Название: Этюд облаков / A Study of Clouds
Год создания: 1869
Техника: Шесть альбуминовых отпечатков, смонтированных на картон / six prints mounted on cardboard
Размер: 7,62 × 7,62 см
Собрание: Калифорнийский университет в Беркли, Калифорния / University of California Berkeley, California

Захватывающая личная биография в некотором роде даже превзошла его профессиональную, не менее выдающуюся. Он получил известность благодаря «авантюрной», т. е. комбинированной, прогрессивной с технологической точки зрения пейзажной съемке, прежде чем стать военным и официальным государственным фотографом. Мейбридж сыграл важную роль в развитии мгновенной фотографии. Чтобы сделать ставшую знаменитой съемку фаз движений, он разработал собственный высокоскоростной электронный затвор и электротаймер, которые применял вместе с «батареями» из двадцати четырех камер! До Мейбриджа фотографии впускали свет на пленку, снимая крышку объектива руками, а затем снова закрывали ее. В начале 1870-х годов он изобрел механические жалюзи, систему, в которой две планки с помощью спускового крючка и пружин защелкивались перед объективом в промежутки времени до одной тысячной секунды.

Он сфотографировал летающих птиц и скачущих американских бизонов. Его одержимость всеми видами движений побудила женщин вытряхивать простыни перед камерами, мужчин — подносить сигареты к губам. Он заснял и другие, менее повседневные виды человеческой активности. В 1887 году вышло одиннадцать томов работ Эдварда Мейбриджа «Движение животных: электрофотографические исследования последовательных фаз передвижения животных», опубликованных под эгидой Пенсильванского университета, которые содержали все фотографические эксперименты Мейбриджа, осуществленные в период с 1872 до 1885 годы (более ста тысяч фотографий).

В 1901 году Мейбридж выпустил другую книгу — «Фигура человека в движении». Особый интерес представляют снимки людей с физиологическими нарушениями, среди которых инвалид с ампутированной конечностью, патологически тучная женщина и девочка с рассеянным склерозом. Эти изображения предвосхищают диагностическую роль, которую фотография будет играть в научных исследованиях, особенно в опытах Эттьена-Жюль Маре (*Etienne-Jules Marey*)² и его коллег.

Зафиксированные последовательности произвели революцию в фотографии и послужили идеей для развития кино. Действительно, фотограф поразительно близко подошел к созданию фильмов со своим проекционным устройством

2 Эттьен-Жюль Маре (1830–1904) — французский ученый, физиолог и хронофотограф. Его разработки сыграли важную роль в развитии кардиологии, физических приборов, авиации, кинематографии и науки о лабораторной фотографии. Он широко известен как человек, сделавший немалый вклад в изобретение кинематографа.

под названием зоопраксископ (англ. *zoopraxiscope*, от др. — греч. зоион — животное, живое + праксис — деятельность, движение). Это был проектор, разработанный по принципу фенакистископа Плато³, со стеклянными дисками, на которых изображались нарисованные фигуры. С его помощью Мейбридж демонстрировал на своих лекциях в Европе и Америке анимацию движения человека и не только.

В 1894 году фотограф вернулся в Кингстон-апон-Темз (*Kington-upon-Thames*), где последние десять лет жизни занимался садоводством. Он почти не снимал в это время, хотя продолжал читать лекции.

Эдвард Мейбридж умер в 1904 году.

ИСТОРИЯ

XIX век, несомненно, был склонен к прогрессу и инновациям, так же как Мейбридж и многие ранние фотографы-изобретатели. К сожалению, его помнят в основном за его отпечаток, запечатлевший галоп лошади. Значение его работы гораздо существеннее: дойдя до абсолютных пределов статики, фотография не стала чем-то совершенно новым. Действительно, Мейбридж задокументировал скачущее животное, и этот снимок помог в разрешении спора о том, отрывает ли лошадь все четыре ноги от земли во время галопа или нет⁴. Другая серия, например, изображала кошку, которую бросили вверх ногами, чтобы изучить ее поведение при приземлении. Фотограф открыл новую вселенную движения с помощью своей камеры, и это в значительной степени заслонило его выдающиеся достижения в других жанрах фотографии. «Этюды облаков», появившиеся в 1869 году, поначалу служили той же научной цели.

Ученому-естественнику, как правило, приходилось фиксировать атмосферные образования, чтобы изучать их классификацию, что, очевидно, было довольно ненадежным способом. Фотография оказалась намного точнее рисунка, а изображения могли быть изучены неоднократно, чтобы сделать обобщающие или сравнительные выводы. Кроме того, она позволяла визуализацию в определенные моменты времени. До ее появления внезапные изменения конфигурации неба оставались только в памяти, которая не так сильна, как картинка. Снимки создавались гораздо быстрее, чем рисунок, не нужно было тратить минуты или часы на эскизы.

Вера в безусловную правду фотографического отпечатка определяла ее идеологию. Однако исследователи обнаружили, что фотографии Мейбриджа, как и многих его современников, предлагали версию «реальности», которая порой противоречила фактам. Известно, что Эдвард Мейбридж, как и другой его современник, француз Ле Гре, использовал технику комбинированной печати для «улучшения» своих работ. «Бегущие облака» не могли быть сняты. Добавление облаков к сценам или пейзажам стало обычной практикой, ответом на техни-

3 Фенакистископ — прибор, созданный бельгийским изобретателем и физиком Жозефом Плато (*Joseph Plateau*), конструкция которого основана на способности сетчатки человеческого глаза сохранять изображения, феномене персистенции — инерции человеческого зрения.

4 Несмотря на то что люди издревле проводили свою жизнь рядом с лошадьми, величайшие художники порой заставляли их на своих полотнах бегать с четырьмя растопыренными ногами, как если бы это была качалка. В движении лошади есть момент, который невозможно заметить невооруженным глазом. Основатель Стэнфордского университета был так одержим этой загадкой, что нанял для ее решения фотографа Эдварда Мейбриджа.

ческие ограничения камер. Стекло́нные пластины, покрытые светочувствительной эмульсией, особенно чувствительны к синему свету, а это означало, что небо на отпечатке часто оказывались почти белыми. Фотографы делали одиночные экспозиции, чтобы лучше передать тонкие детали атмосферы на готовом отпечатке. Два отдельных негатива, небо и горы, например, впоследствии монтировались вместе, чтобы получился идеальный «натуральный» вид при печати⁵.

5 Aubena S. Gustav Le Gray: 1820–1884. Los Angeles: Getty, 2002.

Известный британский фотограф XIX века Генри Пич Робинсон особенно подчеркивал важность «небесных высей» в пейзажной фотографии. «Художественные возможности облаков, — отмечал он, — безграничны. Небо всегда перед нами, поэтому мы не осознаем, насколько оно красиво. Очень редко можно увидеть, как кто-нибудь приходит в восторг от чудес небосклона, но из всего, что происходит в мире, нет ничего, что могло бы приблизиться к его разнообразию, красоте, величию и бесконечности»⁶.

6 H. P. Robinson. The Elements of a Pictorial Photograph. Bradford: Percy Lund & Co, 1896.

С самого начала фотографии облака стали центральным элементом эстетических и технологических дебатов в профессиональных и любительских кругах. Более того, эта тема стала частью дискурса о природе самого носителя. Споры вокруг облаков демонстрируют концепцию фотографического медиума, зависящую от противопоставлений, таких как быстротечность против фиксированности, отражение против проекции, естество против комбинирования и монтажа.

Опубликованный в 1896 году «Международный атлас облаков» стандартизировал определения и описания облачных образований и изложил инструкции для дальнейшей их классификации. Атлас иллюстрирован хромофотографиями, сделанными по фотографиям. Ученые могли теперь использовать стандартный словарь для описания своих наблюдений⁷. Фотография помогала исследователям во многих областях, утверждая свою прогрессивную миссию.

7 International Cloud-Atlas, edited by Hugo Hildebrand Hildebrandsson (Swedish, 1838–1925), Albert Riggenbach (Swiss, 1854–1921), and Léon Philippe Teisserenc de Bort (French, 1855–1913), published by Gauthier-Villars et Fils (Paris).

ДЕТАЛИ

Вероятно, что у Мейбриджа имелась целая коллекция изображений облаков, которые он мог пролистывать, чтобы найти подходящее сочетание для своих пейзажей. Можно представить его собрание в деревянном ящике, заполненном стеклянными негативными пластинами, упорядоченными и индексированными в соответствии с визуальными и эстетическими свойствами.

Фотограф отлично владел технологией комбинированной печати и широко использовал ее на протяжении всей своей карьеры. Конечно, соединить два негатива по прямой линии горизонта не составляло особых проблем, однако панорама горных хребтов требовала значительно более сложного монтажа, чтобы получился «естественный ландшафт». Добавление облаков в сложных пейзажах предполагало очистку лишних пятен

с линии стыка путем закрашивания непосредственно на исходном негативе ненужных деталей черными маскирующими чернилами. Таким способом фотографу было легче соединить «землю» с облачным небом, граница монтажа становилась довольно натуральной.

Хотя «Этюды облаков» так же тщательны, как и другие изображения Мейбриджа, в них есть свойства, которые придают им особые художественные достоинства. Отпечатки определенно создают ощущение, которое испытывает человек, лежащий на траве в погожий летний день, устремив взгляд в небесную высь. Черно-белый формат и некоторая нечеткость придают изображениям мечтательный характер. Подобному романтическому впечатлению способствуют сами образы. На каждом из четырех снимков представлены разные формы облаков, которые можно интерпретировать как «фантазии», что является обычной практикой при созерцании неба.



ЖИВОПИСЬ/ ИЗЯЩНАЯ ЭМПИРИКА

Джон Констебл (*John Constable*) родился в 1776 году в Ист-Бергхольте (*East Bergholt*) в Суффолке (*Suffolk*) в семье преуспевающего землевладельца, мельника, торговца зерном. Он посещал гимназию и любил бродить по сельской местности в окрестностях своего дома, делая зарисовки; пейзажи впоследствии стали центром его творчества. Сэр Джордж Бомонт (*Sir George Beaumont*), заядлый коллекционер, с которым дружила семья юноши, познакомил его с живописью Клода Лоррена (*Claude Lorrain*), которая стала для него особым источником вдохновения⁸. И хотя отец надеялся, что сын присоединится к бизнесу, в возрасте двадцати двух лет Джон все-таки получил его позволение поступить в школу Королевской академии

⁸ Клод Лоррен — французский художник, живописец, гравер. Считается одним из самых великих художников-пейзажистов XVII в.

Автор: Джон Констебл / John Constable (1776–1837)
Название: Эскиз облаков / Cloud Study
Год создания: 1822
Техника: Масло на бумаге / Oil on paper
Размер: 47,5 × 57,5 см
Собрание: Музей Тейт, Лондон / Tate Museum, London

художеств. Почти десять лет, пока не была завершена учеба, Констебл делил свое время между Восточным Бергхольтом, где писал этюды на открытом воздухе весной и летом, и Лондоном, где в Академии выставлял законченные картины, основанные на этих эскизах. В 1816 году, поссорившись с отцом, Констебл женился. Его избранница страдала туберкулезом, и поэтому молодая семья поселилась в Хэмпстеде на севере города, который считался более здоровым, чем центральный Лондон с его непрекращающимся смогом. Констебл продал свою первую важную работу «Белая лошадь», в том же 1819 году он был избран членом Королевской академии. В 1821 году он написал картину «Телега для сена», показав вместе с двумя другими своими полотнами на Парижском салоне 1824 года, где был награжден золотой медалью Карла X. Хотя во Франции он был более успешным, чем на родине, Джон Констебл отказался пересечь Ла-Манш, он «предпочел быть бедным человеком в Англии, чем богатым человеком за границей».

Смерть жены в 1828 году стала разрушительной для художника. Он остался один с семьей детьми. Для дополнительного заработка Констебл был вынужден писать портреты местных сановников. Последние несколько лет жизни он провел, читая публичные лекции по пейзажной живописи в Королевском институте в Хэмпстеде, Литературно-научном обществе и Вустерском атенеуме (*Worcester Athenaeum*). Влияние, которое он оказал на французских художников-романтиков, бесспорно.

Живописец умер в Лондоне в 1837 году.

ИСТОРИЯ

Облачные исследования Констебла были антиакадемическими по своей сути. Это «самое великолепное таинство облаков», как писал Джон Рёскин (*John Ruskin*) в «Современных художниках» (1856), «больше не указывает на бесконечность или Божественное, но на полностью материальные сущности, и вероятно, на особенности климата»⁹. Вместе с тем этюды облаков ввели в культурное пространство новый мотив, такой же важный для естественной истории, как и для интеллектуальных раздумий¹⁰. Облака Констебла, действительно, предполагают новую изобразительную риторику. Это не история про погоду в один из осенних дней 1822 года. Спор о «метеорологии» и романтизме — точно так же, как оппозиция между наукой и искусством — был предан анафеме самим Констеблем:

9 Ruskin J. *Modern Painters*. IV, P. 12. «Современные художники» (1843–1860) — пятитомная работа выдающегося викторианского критика-искусствоведа Джона Рёскина.

10 Серия облаков под названием «Эквиваленты» будет создана в 1918 г. одним из ключевых идеологов модернизма американским фотографом Альфредом Стиглицем (*Alfred Stieglitz*).

«Исторические исследования» более разнообразны, чем можно полагать. Не только пассивные наблюдения или впечатления от природы, но и откровенно материалистические штудии или метафизические модели кажутся чересчур материальными. Складывается даже впечатление, что их очертания регистрируют совершенно разные эстетические программы, как будто то, что изображает Констебл, вовсе не облака, а скорее целые школы живописи вместе с их доминирующим настроением. Некоторые из этюдов демонстрируют легкомысленное изящество рококо, напоминая работы Фрагонара или Буше; с добавлением птиц, они могли бы стать узором севрского фарфора. Другие воплощают в себе тяжеловесную грацию барокко, перекликаясь с росписями потолков церквей Реформации. Третьи — сдержанный неоклассический баланс Пуссена или Клода Лорена с их героическими небесами, в которых облака всегда походят на парящих божеств.

В искусстве начала XIX века Джон Констебл стал одним из самых методичных исследователей неба. Он был убежден, что живопись должна быть как можно ближе природе. Он написал сотни этюдов маслом на открытом воздухе, запечатлев меняющееся небо. Это было самое счастливое время в его родном Суффолке. Художник работал в Солсбери, Брайтоне и Хэмпстеде, проводя многочисленные исследования облаков над его пустошью. Отвергая общепринятую иерархию жанров, которая возвела в канон идеализированные пейзажи, на фоне которых происходили исторические или мифологические события, выше «натурных видов», он искал вдохновения в скромных сценах сельского труда и окружающих ландшафтах. Этот акцент на естественности отличает подход Констебла от классической традиции пейзажной живописи с ее аллегорическим подтекстом и стилизацией форм. Небо не было для художника местом жительства Бога, грозовые тучи — знаком его кары, а «тревожный закат» не предвещал грядущие бедствия. Пейзажист понимал его как главный источник света, которой легко проходит сквозь легкий облачный покров, а любые атмосферные эффекты в целом меняют характер картины. Констебл был хорошо осведомлен о современных научных исследованиях в этой области и следил за текущими событиями в новейшей науке — метеорологии¹².

ДЕТАЛИ

В начале 1820-х годов художник жил в Хэмпстеде, небольшой деревне, расположенной на возвышенности к северу от Лондона. Открытая холмистая пустошь вокруг позволяла наблюдать за постоянно меняющимися видами неба. В 1821 и 1822 годах он создал большое количество живописных этюдов, показывающих только облака, иногда с бахромой деревьев, каймой

11 Constable, John, Discourses. Beckett, R. B. (ed.). Ipswich, Suffolk: Suffolk Records Society, 1970. P. 69.

12 Эссе Люка Ховарда «Об изменениях облаков» (Luke Howard. *On the Modifications of Clouds*) впервые опубликовано в серийной форме в 1803 г. и переиздано в его книге «Климат Лондона» в 1818 г. Книга Томаса Фостера (Thomas Foster) *Исследования атмосферных явлений» (Researches about Atmospheric Phenomena)* опубликована в 1812 г. Ховард внес научный порядок в то, что часто казалось полнейшим хаосом небес, перестав использовать такие поэтически-образные названия, как «кобыльи хвосты» и «шерстяной покров».

зданий внизу. «Двадцать исследований неба были проведены Констеблом за этот период. <...> Они написаны маслом на больших листах плотной бумаги, на оборотах указано время дня, направление ветра и другие подробности»¹³. Бумажная основа помогала Констеблу писать плавно, а ее впитывающие свойства позволяли краске высыхать раньше, чем на холсте. Листы прикреплялись к доске. Точечные отверстия видны в нижних углах. Он называл эти живописные упражнения *skying*, и действительно работал очень быстро, тратя часто менее часа на одну штуку. Подобная практика помогала замечать быстро меняющийся свет, окрашивающий небо и облака в те или иные оттенки, в различных атмосферных состояниях. Художник всегда опирался на эти работы, когда писал законченные пейзажи в своей мастерской, но никогда не переносил облака прямо из этюдов.

Примерно в то же время, когда Констебл изучал небо, он работал над крупными пейзажными композициями, такими как «Телега для сена» и «Мельница в Стратфорде», которые писал в двух вариантах: сначала делал свободный полноразмерный набросок маслом и затем законченную версию, которую называл «шестифутовой». Эти большие полотна с неспешными рыбаками, лошадьми, лениво тянущими телегу, лодками были полны метафорических мирских эпизодов, как и брейгелевские. Облачные этюды, напротив, по своей воздушности могут показаться картиной пустоты, но в них, удивительным образом, белая борозда мастихином полностью меняет настроение.

Ближе к концу жизни, в 1830-х годах, искусство Констебла становится чуть более эмоциональным. Он всегда был уверен, что небо — главный выразитель чувств в пейзажной живописи, и весьма вероятно, что теперь обращался к своим ранним исследованиям облаков из-за их самостоятельной экспрессии, а не только по причине эмпирического или научного содержания.

Озабоченность Констебла взаимодействием науки и искусства была продемонстрирована в этюдах облаков, которые подвигли «ученого» искать истину в небесах, а «романтика» — обратиться к красоте и возвышенности явления. И если Констебл превращал «погоду» в искусство, то и фотография через тридцать лет не просто зафиксировала тучки, но превратила небо в изумительный художественный снимок, полный жизни и движения.

24. ПОВСЕДНЕВНОЕ

Эдуард Мане зачал импрессионизм под влиянием реализма Курбе, и до того, как враждебно настроенные критики оскорбительно назвали его манеру этим словом, большинство художников, относящихся к этому движению, считали его реалистом. Внутри движения они были резко дифференцированы: Моне, Сислей и Писсарро в первую очередь приверженцы пейзажа, тогда как Мане и особенно Дега сделали человеческую повседневность предметом своего искусства. И когда Дега побывал в Америке в 1872 году, он был очень очарован темными женщинами, чувствуя, что в них есть «то прикосновение уродства, без которого нет спасения»¹. Конечно, говорил не об «инаковой» красоте, но об общей эстетической картине, где есть место разному. Под «уродством» Дега подразумевал «некрасивость» обычной жизни, где красивая женщина может совсем непривлекательно повернуться в ванной или просто встать, «неправильно» поставив ноги.

Дега как фотограф-любитель мог запечатлеть «неважное», повседневное. Оно могло быть «уродливым», но прекрасным в своей мимолетности и важности в чьих-то глазах. И если у импрессионистов цвет был немаловажной составляющей стиля, как и манера работать с краской, то у фотографа черно-белый мир мог быть окрашен только его собственным взглядом, неосознанным желанием поймать все его эмоциональные оттенки, зафиксировать на тонкой серебряной поверхности повседневное еще не очень обыденным фотоаппаратом.

¹ Грутрой Г. Дега. Впечатления великого мастера. Минск: Белфакс, 1998.



ФОТОГРАФИЯ/ ПОЕЗДКА В ЭКИПАЖЕ

ИСТОРИЯ

Никому не известный автор амбротипа из американского Музея современного искусства был представлен на одной из ключевых выставок конца XX века, куратором которой был легендарный Джон Жарковский² (*John Szarkowski*). По сути, это одно из тысяч и тысяч неопознанных изображений, примеров ранних фотографических технологий, которые бережно сохраняют музеи и коллекционеры. Что же особенного в этой работе?

В течение первых шестидесяти лет фотографических экспериментов было разработано множество процессов для получения позитивных изображений. Гордые изобретатели, как пра-

² Джон Жарковский (*John Szarkowski*) — американский фотограф, критик, историк фотографии, директор Отдела фотографии Музея современного искусства с 1962 по 1991 гг.

Автор: **Неизвестный фотограф / Unknown photographer**
Название: **Без названия / Untitled**
Год создания: **1870–1875**
Техника: **Амбротипия / Ambrotype**
Размер: **7 × 8,3 см**
Собрание: **Музей современного искусства, Нью-Йорк /
Museum of Modern Art, New York**

3 *Aristo-Platino* — название бумаги, покрытой галогенидом серебра, продаваемой американской компанией *Aristotype* (1894), которая требовала тонировки золотом, платиной или и тем и другим. Платино-матовые и платино-бромистые бумаги также опровергали свои названия, будучи бумагами из галогенида серебра с «накрахмаленными» матовыми поверхностями, имитирующими платинотип.

вило, давали своим инновациям особые названия, порой сбивающие с толку. Однако все они представляли основные процессы XIX века, иногда являясь лишь их незначительными вариациями. Технологии этого периода можно разделить на пять основных категорий, в зависимости от природы светочувствительного химического вещества, будь то соль серебра, железа, урана или хрома или полностью органическое соединение. Основные процессы производства позитивных изображений: дагеротип, фотогенический рисунок, «соленая бумага», альбуминовая, бромистая, желатиносеребряная печать, тинтипия (тинтотипия) и мокрый (сухой) коллодион. Большинство из перечисленного отличается друг от друга только связующим, которое выступало в качестве носителя для галогенида серебра или подложкой, на которую он был нанесен. Например, «аристотип» был просто элегантным фирменным названием бумаги³, покрытой хлоридом серебра, где использовался либо коллодия, раствор нитратов целлюлозы в смеси спирта, (*Johann Obernetter*, 1868) либо желатин (*Paul Liesegang*, 1884) в качестве склеивающего вещества, а не яичный белок, как в случае с альбумином.

До того, как слово «снимок» (англ. *snapshot*) приобрело фотографический смысл, с которым он теперь в основном ассоциируется, его первоначальное значение было охотничьим, описывающим выстрел, сделанный быстро, без тщательного прицеливания или подготовки. В 1860-х годах, когда «мгновенная» фотография стала технически возможной, этот термин, по-видимому, впервые начал использоваться в фотографическом контексте. В 1860 году сэр Джон Гершель писал в *The Photographic News* о возможности делать, так сказать, «моментальные снимки», т.е. за десятую долю секунды. На основании этого Гершелю обычно приписывают «изобретение» термина «снимок» для обозначения фотографии, сделанной с очень короткой экспозицией.

Слова ученого, хотя и пророческие, совсем не отражали возможности фотографии в то время. Правда, так называемые «мгновенные» фотографии действительно производились в 1860-х годах, часто в виде стереоскопических пар, но эта практика получила распространение только в конце 1870-х годов, когда появились гораздо более чувствительные сухие желатиновые пластины. Их введение в оборот оказало радикальное влияние на вид камеры. Впервые экспозиция стала достаточно

короткой, чтобы при съемке можно было держать фотоаппарат в руке. Освободившись от штативов, новое поколение портативных камер коробчатой формы появилось в 1880-х годах. Благодаря сравнительно не приметному внешнему виду и скорости работы, можно было осуществлять «скрытую» съемку, т.е. без ведома субъекта. Их даже называли детективными. В большинстве своем это были просто деревянные ящики, обернутые кожей или коричневым картоном, чтобы походить на сумки или свертки. Предпочтительным станет более точный термин — «ручная» камера. Идея подобных аппаратов связана с фотографированием врасплох, которая сразу захватила воображение широкой публики. Фотография быстро становится видом хобби. Профессионалы возмущались отсутствием мастерства у горе-любителей, а нравоведы — их недостойным поведением. В 1895 году в журнале для фотолюбителей писали: «Мы начинаем думать, что, когда человек берет в руки компактную камеру, он теряет часть своего морального равновесия и делает вещи, о которых в противном случае и не подумал бы»⁴.

Большинство «моментальных снимков» сделаны с короткой экспозицией, что также допускает определенную степень спонтанности, в отличие от традиционной студийной фотографии, являющейся результатом работы, требующей времени на подготовку. Фундаментальная идеология подобных снимков заключается в том, что этот «наивный» документ мотивировался исключительно личным желанием создать фотографическую запись человека, места или события, без каких-либо художественных претензий или коммерческих соображений, т.е. с целью сугубо частного существования. Это была своего рода бытовая зарисовка повседневности, темы, ставшей уже актуальной у художников-импрессионистов.

Для большинства семей среднего класса до 1880 года даже любительская фотография все еще оставалась недоступным и сложным процессом. Фотографы должны были смешивать химические вещества как для съемки, так и для проявления изображений — процесс, который был непростым, и часто приводил к неоднозначным результатам. Камеры, что считались недорогими, были таковыми только в том случае, если их стоимость окупалась. По сути, лишь работая профессиональным фотографом, можно было вернуть потраченное. Серьезные попытки технологического решения проблемы начались в 1869 году, с появлением на рынке готовой бумаги, покрытой светочувствительной эмульсией из хромидов серебра, производимой компанией Иоганна Баптиста Обернеттера (*Johann Baptist Obernetter*), — коллодиевой бумаги. В 1878 году Чарльз Беннет (*Charles Bennet*) описал способ массового производства сухих фотографических пластин с эмульсией из желатина, придуманных английским врачом и фотографом Ричардом Мэддоксом (*Richard Maddox*) за восемь лет до этого⁶. В результате к началу 1880-х годов стало

4 *The Amateur Photographer* был основан в 1884 г. как ответ на стремительно растущую популярность фотографии.

5 Ellis M. H. *The Ambrotype and Photographic Instructor or photography on glass and paper*, Philadelphia: Myron Shew, 1856, reprint by Peter Pamquist, Arcata, California: January 1990.

6 *Brothers A. Photography: Its History, Processes, Apparatus, and Materials. A Practical Manual*, London: Charles Griffin, 1892.

ТЕХНОЛОГИЯ

Амбротип, изобретенный Фредериком Скоттом Арчером в 1851 году, представлял собой недоэкспонированный мокрый коллодионный негатив на стекле (самые темные области были прозрачными, а более светлые имели большую плотность серебра и оставались тонально насыщенными), который экспонировался в футляре на черном фоне, чтобы позитивное изображение было видно при отраженном свете. В Англии их называли позитивными коллодионами (*collodion positive*), а в США — амбротипами.

Амбротип, как и дагеротип, является уникальным изображением. Разнообразные темные подкладки обеспечивали инверсию. Чаще всего использовалась бархатная ткань, черная бумага или «японская черная» краска, которая наносилась на заднюю часть корпуса футляра либо прямо на стеклянную основу изображения. Снимок мог быть раскрашен вручную⁵. Амбротипы производились почти исключительно коммерческими фотографами-портретистами и, как правило, продавались в кассетах, как более дешевые имитации дагеротипов, которые они частично и вытеснили. Технология была очень популярна около пятнадцати лет, но и позже, вплоть до конца XIX века, многие отдавали предпочтение этим небольшим и недорогим портретам в нижнем сегменте рынка.

возможным фотографировать, используя предварительно смешанную стандартизированную химию. Спрос на серебряно-желатиновые сухие пластины послужил сильным стимулом для дальнейшего развития непрофессиональной фотографии. Между 1880 и 1890 годами на рынке появились первые портативные камеры, к которым были прикреплены складные фотолaborатории. Подобного рода техника использовалась Эдгаром Дега, о чем известно из письма его друга, Даниэля Лоппе (*Daniel Loppé*), фотографа-любителя, снимавшего главным образом альпийские виды⁷.

На протяжении 1880-х годов Джордж Истман (*George Eastman*) и его коллеги работали над разработкой упрощенных пленочных камер. С самого начала Истман нацелил свой бизнес на растущий массовый рынок, включив в число фотографов-любителей женщин и детей. Его компактная камера *Kodak* 1888 года, карманный *Kodak's Pocket Model* 1895 года и «детская» *Brownie* 1900 года полностью реализовали потенциал общедоступной съемки⁸. Семейные альбомы помимо фотографий, сделанных в специальных студиях, стали пополняться изображениями, созданными друзьями и родственниками. Отпечатки были личными, не предназначенными для чужих глаз. На них запечатлены люди, оставшиеся для нас «неизвестными», в различных общественных и частных пространствах. Дагеротипные футляры-коробочки ушли в прошлое, а богато украшенные альбомы уступили место более простым, в которых хранилась домашняя галерея. Таким образом, фотограф-любитель, появившийся в конце XIX века, создавал иконографию частной жизни.

С 1890-х годов к профессиональным и доморощенным любителям присоединилась новая группа фотографов. Чаще всего это были представители интеллигенции и просвещенной буржуазии. Они фотографировали те моменты жизни, которые не интересовали фотографов-любителей и профессионалов или, скорее, ускользали от их внимания. Их главным интересом стало исследование повседневной жизни современников, и их число значительно возрастет уже в XX веке.

ДЕТАЛИ

На фотографии изображена повседневная сценка с коляской, в которой сидит группа людей, вероятно семья, и кучер, стоящий на переднем плане. Он смотрит прямо в камеру и, кажется, не особенно удивлен тем обстоятельством, что его снимают, хотя выглядит недовольным. Неизвестно, в какой стране сделано изображение, его сложно точно датировать. Можно указать лишь период, когда бытовала амбротипная технология. Считается, что к 1865 году она практически исчезла, но это только в больших городах и столицах. Историки костюма приписывают работу следующему десятилетию.

Снимок не изображает ничего существенного, непонятно, какую цель преследовал фотограф. В кадр не попали даже

7 Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1971.

8 Henisch H. K., Henisch B. D. *The Photographic Experience, 1839–1914, Images and Attitudes. The Pennsylvania State University Press, 1993.*

лошади: обычно если изображались экипажи, они снимались с более отдаленного расстояния. Фигура кучера обрезана снизу. Не исключено, что это семейный портрет, созданный фотографом-любителем, во всяком случае амбротип удивительно похоже на «моментальный снимок», хотя такая возможность станет реальностью только с изобретением первых ручных фотоаппаратов. Кадр спонтанный, неформальный, если даже не неумелый.

Сторонники импрессионистской живописи защищали быструю работу кистью как средство записи мгновенных впечатлений. Фотограф хорошо понимал это, его камера могла почти мгновенно запечатлеть сцену с нужной детализацией и точностью. Сами художники неоднозначно относились к «мгновенности». В 1872 году Эдгар Дега жаловался на склонность молодых художников начинать работу без раздумий: «Мгновенное — это фотография, не более того»⁹. Действительно, обнаруживаются эстетические взаимосвязи между моментальными снимками и импрессионизмом. Асимметричные и, казалось бы, произвольные композиции, уплощение пространства, акценты на объектах переднего плана — такие элементы появились в стереоскопической фотографии еще в 1860-х годах и далее стали признаками любительской практики. Эти странные, порой неожиданно выразительные кадры, кажется, готовили почву для модернизма, который поставит во главу угла объективное видение — видеть вещи такими, какие они есть, без условностей, или, наоборот, культивировал «неправильный», деструктивный формализм.

9 Armstrong C. M. *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1991.



ЖИВОПИСЬ/ СЕМЬЯ ЗА ГОРОДОМ

Французский живописец Илер-Жермен-Эдгар де Га (*Hilaire Germain Edgar de Gas*) или Эдгар Дега, родился в 1834 году. Отец будущего художника, богатый банкир де Га, чью аристократическую фамилию наследник переименовал, обожал искусство. Он посещал выставки, с любопытством рассматривал картины сына, которые, по его мнению, никуда не годились. Мать Эдгара была оперной певицей-любителем и иногда устраивала концерты известных музыкантов в своем доме. В 1853 году Дега получил разрешение копировать в Лувре. Молодой человек не хотел заниматься юриспруденцией, хотя его родителям казалось, что это было бы верным выбором будущего. В 1855 году он поступил в Школу изящных искусств (бывшая Академия изящных искусств) в Париже, однако после всего лишь года обучения он оставил занятия, чтобы провести следующие три, путешествуя и рисуя, участь на примерах старых мастеров Италии.

Вернувшись в Париж, художник понял, что хочет отображать жизнь, которую видит вокруг, а не писать полотна на героические сюжеты из истории или мифологии. Он и его новый друг

Автор: Эдгар Дега / Edgar Degas (1834–1917)
Название: Скачки за городом / At the Races in the Country
Год создания: 1869
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размер: 36,5 × 55,9 см
Собрание: Музей изящных искусств, Бостон / Museum of Fine Arts, Boston

Эдуард Мане, а также Пьер-Огюст Ренуар, Клод Моне и Альфред Сислей создали авангардное направление, которое один из возмущенных критиков назвал импрессионизмом — от слова «впечатление», и живописцы его с дерзостью приняли. Художники создали свое «профессиональное» сообщество *Société Anonyme des Artistes*. 15 апреля 1874 года прошла их первая выставка в ателье известного французского фотографа-портретиста Надара.

Картины Дега представляли современных женщин, не принадлежащих к высшему классу: он пишет модисток, прачек и балерин, часто с довольно «уродливых» точек зрения и ракурсов. Его работы отражают меняющуюся жизнь Франции. Часами художник бродит по городу, но не ради пейзажей: он наблюдает за людьми. Вечерами становилось одиноко и неприятно в его холостяцком жилище, он никогда не был женат, и Дега придумал себе развлечение: кататься на omnibusах и трамваях, непременно наверху, на империале — открытой площадке со скамейками. Он дожил до XX века, хотя в последние годы писал меньше, став заядлым коллекционером произведений искусства.

Художник умер в Париже в 1917 году в возрасте восьмидесяти трех лет.

ИСТОРИЯ

Жизнь Дега полна интересных подробностей. Однажды он отправился за город на ипподром, сел в поезд, переполненный публикой, ехавшей туда же, и оказался в купе рядом с подозрительным на вид мужчиной. Выложив на стол колоду карт, тот предложил сыграть. Дега отказался. Попутчик был возмущен и риторически заметил: «Мсье не играет? Но что тогда он собирается делать на скачках?» Художник парировал в ответ: «О, вы были бы удивлены, узнав, что я буду там делать!» Публика вокруг начала шептаться, и Дега уловил слово «полиция». Вероятно, его приняли за переодетого полицейского! Никто так и не узнал, что странный пассажир направлялся на ипподром, чтобы... делать зарисовки лошадей. С тех пор, как живописец впервые побывал на конном заводе в Нормандии, он полюбил грациозных животных, чьи ноги, по его мнению, так же стройны, а поступь так же изящна, как у балетных девиц, особенно когда балерины стоят в ряд, синхронно повторяя свои па. Это сходство Дега подметил в Парижской опере, которую обожал настолько, что заказал себе абонемент на двадцать лет вперед¹⁰.

¹⁰ Подробнее: Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1971.

В конце своей карьеры Дега немного экспериментировал с фотографией, главным образом летом и осенью 1895 года. После создания большинства своих теперь ставших хрестоматийными картин и экспериментов с пастелью и монотипией он действительно обратился к съемке. Это были любительские занятия, снимки никогда не выставлялись при его жизни. Они долгое время не признавались как часть его творчества, и многие работы, возможно, были выброшены или уничтожены после смерти художника. Значительная часть сохранившихся негативов — автопортреты и портреты близких друзей, среди которых поэты Стефан Малларме и Эмиль Верхарн, живописец Огюст Ренуар, брат Рене и др.

Влияние фотографии на живопись Дега является предметом многочисленных дискуссий. Действительно, он знал о фотографии с самого начала своей карьеры¹¹. Он позировал для визитных карточек, изучал снимки движения Эдварда Мейбриджа и делал фотографии балерин для своих полотен. Можно было бы предположить, что композиции многих полотен Дега, «случайно» обрезанные, передают мгновенность и фактуру современной жизни, как на «моментальных» снимках. Подобная особенность любительской фотографии, расцветшей через несколько лет после появления ручной камеры *Kodak*, стала находкой для художника. Однако все было как раз наоборот. Он работал гораздо более обдуманно, используя камеру большего формата, установленную на штативе, а стеклянные желатиновые негативы размером 9 × 12 сантиметров требовали экспонирования по крайней мере две-три секунды.

Поскольку зрение художника постепенно ухудшалось, а драгоценные дневные часы отводились для работы над пастелью и скульптурами, Дега предпочитал фотографировать вечером. Всю осень и зиму 1895 года он часто обедал в доме своих близких друзей Людовика и Луизы Халеви (*Ludovic and Louise Halévy*) и их сыновей Эли и Даниэля. Многие такие вечера заканчивались долгими фотосессиями, ярко описанными в книге воспоминаний Даниэля: «Дега повышал голос, став диктатором, приказал принести лампу в маленькую гостиную и чтобы все, кто не собирался позировать, вышли. <...> В наши дни все его друзья говорят о нем с ужасом. Если вы пригласите его на вечер, вы знаете, чего ожидать: двух часов военного послушания»¹².

Среди наиболее интригующих аспектов творчества Дега — несколько примеров, когда его поразительно своеобразные фотографии легли в основу его картин и пастелей 1890-х годов: изображения обнаженной вытирающейся модели и три стеклянных негатива с танцовщицами. Они послужили «образцом» для десятков рисунков и пастелей в конце 1890-х годов и для небольшой статуэтки. Фотографическое оборудование Дега оставалось в его студии на момент его смерти в 1917 году.

11 Newhall B. Degas: Amateur Photographer. Eight Unpublished Letters by the Famous Painter Written on a Photographic Vacation. Image 5, no. 6 (June 1956). P. 124–126.

12 Halévy D. Degas parle, Paris: La Palatine, 1960.

ДЕТАЛИ

Картина «Скачки за городом» — одна из ранних работ, проданных Дега в 1872 году Полю Дюран-Рюэлю (*Paul Durand-Ruel*), дилеру, ставшему одним из покровителей импрессионистов. Художник представил это красочное полотно на первой выставке импрессионистов в 1874 году.

Это небольшое полотно вмещает в себе несколько жанров: пейзаж, бытовую сценку и неформальный семейный портрет. На козлах экипажа сидит друг Дега, Поль Вальпинсон (*Paul Valpinçon*), здесь же изображены его жена, кормилица, маленький сын Анри и их собака. Сама гонка происходит на заднем плане, на переднем — домашняя идиллия. Картина иллюстрирует один из обычных летних дней, который почтенное семейство проводило за городом, один из повседневных эпизодов жизни новых буржуа. Забавным кажется «социальный комментарий»: цилиндр, бульдог. В то время среди высших слоев французского общества англофильство было в моде. Скачки, вид спорта английского происхождения, стали популярными уже в конце XVIII века. Тема вдохновляла таких художников, как Карл Верне (*Carle Vernet*) и Теодор Жерико, так же, как позже импрессионистов. Эдуард Мане подчеркивал элегантность дам и господ, изысканность мероприятия, Дега предпочитал наблюдать за лошадьми. В большинстве своих работ на эту тему он сосредоточился на движениях всадников и животных. Его первые зарисовки ипподромов относятся к началу 1860-х годов. В «Скачках за городом» его интерес от жокеев неожиданно переместился к зрителям.

Любопытно, что 27 сентября 1881 года газета *Le Globe* опубликовала снимок скачущей лошади, сделанный майором и фотографом-любителем Эдвардом Мейбриджем (*Eadweard Muybridge*); впоследствии Дега использовал их для своих работ. Фотографии показали, что традиционные английские гравюры неточно изображают галлопирующее животное, с вытянутыми передними ногами — так, как Дега изобразил их на заднем плане «Скачек за городом».

Работа кажется необычайно смелой, поскольку все главные действующие лица смещены в правый нижний угол полотна, рама резко обрезает лошадей, колеса коляски и часть другого экипажа слева. По всей видимости, Дега «заимствовал» эту точку зрения из фотографии, которой он в то время заинтересовался. Композиция, вдруг «съехавшая» вниз, напоминает «любительский» кадр, сделанный человеком, не задумывающимся о ее существовании. Линия горизонта делит картину почти пополам. Историки искусства находят в ней оригинальное цветовое решение, построенное на «ограниченной палитре». Но не менее удивляет ее небрежная «фотографичность»¹³.

13 Terrasse, Antoine.
Degas et la photographie,
Paris: Denoël,
1983.

25. ТРУДНОЕ ДЕТСТВО

Социальная документация родилась примерно в 1850 году как следствие расширяющихся функций камеры, рождения позитивно-негативного процесса, а также интереса к запечатлению исторических и современных общественных структур и явлений. Фотографы-документалисты, хотя тогда их так еще не называли, демонстрировали такие качества фотографии, как беспристрастность и мобильность, а, следовательно — информативность. Они, казалось, не стремились ввести в заблуждение или что-то скрыть, однако довольно быстро стало понятно, что умелая работа со светом добавляет эстетическое измерение к описанию объектов и событий, а небольшая «режиссура» мизансцены, еще малозаметная для неопытного взгляда, помогает «правдиво» выразить любую идеологическую программу.

Количество изображенных нищих, особенно детей, в живописи XIX века исчислялось десятками, они вызывали не только сочувствие, но и привлекали внимание к реалиям морального упадка общества. Образы бедности с их сентиментальной окрашенностью, что наиболее очевидно на полотнах с маленькими нищими или работающими подростками, взывали к добродетельной природе зрителей. Предполагалось, что изображение девочки, торгующей цветами на грязном тротуаре, будет привлекательно своей нежной мягкостью, в то время как мальчишка-чистильщика обуви — задорным оптимизмом. «Позвольте ему утром потерять работу, и он без раздумий начнет продавать спички или газеты в полдень»¹. Действительно, мальчишка был уподоблен уличному воробью, способному озорничать и беззаботно добывать пропитание. Такая картина кажется слишком благодушной, чтобы отражать реальность положения дел. Сделала ли фотография, признанная правдиво представить «трудное детство», действительность менее художественной и поверхностной?

¹ Rose L. The erosion of childhood child oppression in Britain 1860–1918. London and New York: Routledge, 1991. P. 76.

E. E. J. M.
Home for Working & Destitute Lads.



No. 35. — "Buy 'DAILY NEWS' or 'ECHO'!"
(The same lad as on card No. 36.)

ФОТОГРАФИЯ/ «ДО» И «ПОСЛЕ»

Томас Джо Барнардо (*Thomas John Barnardo*), которого часто называли «отцом нищих детей», родился в Дублине в 1845 году. В 1866 году он начал работать в лондонской больнице, готовясь стать миссионером в Китае, но начал свою деятельность

Автор:	Томас Джо Барнардо / Thomas John Barnardo (1845–1905)
Название:	Томас Джон / John Hearn
Год создания:	1873
Техника:	Альбуминовый отпечаток, смонтированный на картон/ Albumin print mounted on cardboard
Размер:	Изображение 8,3 × 10,7 см; карточка 10,8 × 16,5 см
Коллекция:	Архив Томаса Барнардо, Эссекс / Barnardo's Photographic Archive, Essex

в бедном районе Степни (*Stepney*), месте к востоку от английской столицы, где организовал школу для обучения бездомных детей. Здесь же в 1871 году Барнардо открыл свой первый дом-интернат.

За довольно небольшой срок он сумел создать целую сеть детских приютов. Учреждения были призваны не просто заботиться о сиротах, но дать им шанс на будущее. Барнардо одним из первых задумал заниматься сбором денег для конкретных проектов, делал это активно и постоянно, иногда даже агрессивно, по воспоминаниям современников. На момент смерти под его патронажем действовали 112 детских домов нового типа. Считается, что только при жизни он помог не менее шестидесяти тысячам беспризорным. У Томаса Барнардо и его жены Луизы было семеро своих детей, трое из которых умерли, а младшая, Марджори, родилась с синдромом Дауна. Ее болезнь подвигла доктора на создание еще и специальных детских учреждений.

Уже в 1870 году Барнардо начал фотографировать беспризорников, попадавших в приюты, демонстрируя их в день прибытия в учреждение и на момент ухода, назвав свой проект «До и после». В 1874 году он открыл фотографический отдел, задача которого состояла в съемке каждого вновь прибывшего ребенка. До 1888 года большинство отпечатков были сделаны фотографом Томасом Барнсом (*Thomas Barnes*) и его сыном, а с 1883 года — Родериком Джонстоном (*Roderick Johnstone*). Фотографии печатались в виде открыток, воспроизводились в брошюрах и в издаваемом Барнардо журнале *Night and Day*.

К моменту смерти Томаса Джо Барнардо в 1905 году отдел сделал более пятидесяти пяти тысяч снимков, многие из которых до сих пор хранятся в его фонде.

ИСТОРИЯ

В XIX веке фотографии стали неотъемлемой частью социальных проектов по спасению обездоленных детей. В архиве Барнардо, например, сохранился интересный документ, датированный 1874 годом, — договор на сумму 25 213 шиллингов 9 пенсов. Деньги были потрачены на аппараты и химикаты для нового фотографического отдела, а также на зарплату фотографа

и его помощника». Детей снимали в студии или, что чаще всего, во дворе приюта Бернардо — *Stepney Boys' Home*. Идея ведения визуальной документации заключалась в том, чтобы «получить и сохранить точное сходство, которое, будучи прикрепленным к достоверной записи в нашей Книге, сбережет историю каждого отдельного случая, позволит нам в будущем проследить судьбу каждого ребенка; вспомнить особые факты без фотографии было бы невозможно»².

Отпечаток помещался в досье ребенка вместе с указанием пола, возраста, роста и происхождения. Фотография начала активно использоваться в социальной паспортизации, и доктор Бернардо был не единственным, кто использовал камеру с подобной целью. В качестве средства записи и наблюдения фотоаппарат использовался в тюрьмах, психиатрических приютах и полицейских отделениях. Его потенциал был сразу высоко оценен в обществе.

Помимо каталогизации «спасенных» Бернардо использовал снимки для пропаганды своих идей. Проект имел успех как своеобразный «рекламный» материал, который помогал в привлечении средств. Речь о парных карточках: на одной была фотография ребенка при поступлении, грязного, оборванного, напуганного и истощенного, на второй — он же после пребывания в приюте. Теперь это был чистый, сытый и полезный член общества, т. к. здесь его обучили навыкам профессии. Кто бы отказался помочь в таком деле, способствуя подобным волшебным преобразованиям?

Картинки «до и после» были довольно популярны среди викторианского среднего класса, и Бернардо продавал их наборами по двадцать штук за пять шиллингов. Они принесли ему полезную известность. Заработанные деньги вкладывались в миссионерскую работу. Снимки выражали основную философию Бернардо, осуществляя важную социальную миссию, они были визуальным свидетельством «чуда». Фотография и сама долгое время оставалась мистификацией для простого обывателя. Дети, попадая на попечение доктора, прощались со своим прошлым и начинали все сначала. Отпечатки стали частью своеобразной церемонии инициации, в которой ребенок терял прежнее естество и принимал новое, чтобы никогда больше не оглядываться назад. Для Бернардо каждый маленький беспризорник был *tabula rasa* (лат. «чистая доска»), на которой он — «отец ничьих детей» — мог поставить свою подпись.

Существует мало свидетельств того, что викторианская филантропия изображала реалии мира беспризорных детей, показывая раны и синяки, вшей, приметы полного истощения или свидетельства актов насилия, совершенных взрослыми. Вместо этого, изображения уличных бродяг, как и миленьких «ангелов» из среднего класса с корзинками цветов или кроликами, которые также были весьма популярны, сочетались друг

2 Camera and Doctor Barnardo. The Exhibition publication. National portrait gallery, London. 1974.

с другом в художественном дискурсе, очищенном от ужаса и грязи и представленном в образах, которые касались понятий приемлемого и неприемлемого детства.

Конечно, доктор Бернардо не был святым и нападков на него самого и его деятельность было предостаточно. Возникли упреки в сомнительных методах ведения дел, угрожающие не только его репутации, но и всей его миссии. Стало понятно, что если общественность потеряет веру в его честность, он больше не сможет находить средства и помогать маленьким беспризорникам. В 1877 году Бернардо был обвинен в том числе в «установке ложных картин». Его отпечатки называли художественным вымыслом, постановками, не имевшими ни малейшего отношения к судьбам его подопечных. Здесь важно понимать восприятие снимка в то время. Фотографиям доверяли безоговорочно, и, если доктора подозревали в махинациях, считая его документальные свидетельства хорошим спектаклем, это было действительно серьезным обвинением. Мало кто догадывался о монтаже, который начал применять, например, Оскар Густав Рейландер (Oscar Gustave Rejlander)³ уже в конце 1850-х годов. Состоялся суд, который Бернардо, кстати, выиграл.

Фотографии, созданные для архива доктора Бернардо, представляют собой особый жанр, они не являются портретами в классическом понимании, скорее это типические образы. Вместе с тем отпечатки представляют один из примеров изобразительной документации, хотя и не без идеализации, ставшей основой изобразительной концепции. Парные фотографии, снятые Томасом Барнсом, были призваны выразить потенциальную силу идеи, показать ее реальное воплощение. Пример подростка, который смог вырваться из ужасных обстоятельств жизни, позволял и другим смотреть в будущее с оптимизмом. Сентиментальные викторианцы могли не только посочувствовать «затруднительному положению» маленьких сироток, в котором они оказались, и не из-за своей собственной вины или ошибок, но и помочь им. Ориентация на грядущее, создаваемое сегодня, была ключом проекта «До и после». Она предлагала «лучшее будущее» для детей, а фотография должна была подтверждать, что это возможно, даже если для этого и требовалось разыграть маленький спектакль.

ДЕТАЛИ

В архивных документах, в так называемых «картах детского приюта» (*eine kinderheimkarte*) мальчики на снимках выглядят стереотипно. Босые и одеты в лохмотья — в рваных штанах, в пиджаках без пуговиц, порой в невероятных «модных» шляпах и даже когда-то бывших прекрасными пальто и куртках. Да, филантроп доктор Бернардо создал театрализованное повествование о нищете и возможностях ее преодоления, но это была действительно благородная задача. Он выдумал особый стандарт фотографической правды, чтобы усилить впечатле-

3 Художественная фотография Рейландера была основана на образах, которые он заимствовал из живописной традиции. Он использовал артистов для представления своих аллегорических сюжетов. Это были своего рода попури из викторианской морали, нравучительной литературы и художественного вымысла. Считается, что снимки Рейландера с уличными детьми были сделаны в 1860-х годах, по-видимому, в качестве реакции на «художественную фотографию», которая не смогла создать ему репутацию у публики. Его студия находилась на Малден-роуд, на северо-западе Лондона. Моделями были дети из соседних домов. Они изображали подметальщиков перекрестков, чистильщиков обуви и просто беспризорных. Наиболее известная фотография «Бедный Джо» (Poor Jo, 1863) воспринималась буквально как иллюстрация к одному из образов «Холодного дома» (Bleak House, 1853) Ч. Диккенса.

ние, стремясь сделать реальность более реальной. Действительно, в студии хранилась рваная одежда, ее одевали на детей, если нужно было сделать особенно выразительный «рекламный снимок»⁴. Безусловно, есть и фотографии подростков, занятых профессиональной деятельностью, с которой они столкнулись, только когда оказались перед объективом фотографа. В защиту своего проекта Бернардо писал на страницах журнала *Night and Day*, что «хотя эти снимки не были абсолютно подлинными в отношении идентичности ребенка, они были правдивыми до мельчайших деталей о классе, из которого он происходил»⁵. Изображение продавца спичек не было портретом, но обобщенным представлением о такого рода «проблемном» мальчике.

Критики утверждали, что Бернардо стирал различие между вымышленным и реальным. Однако доктор учитывал опыт, полученный им в наблюдениях за уличными бродягами. Он обнаружил, например, что их аудитория была удовлетворена картиной той реальности, которую они демонстрировали, и охотно подавала, осознавая себя причастной христианской морали. Бернардо начал наряжать своих «спасенных» в лохмотья и представлять их на сцене на ежегодном собрании попечителей приютов. В числе «зрителей» оказывалась не одна сотня потенциальных жертвователей. В июне 1893 года группа из девяноста детей из Лондона, Ливерпуля и Лидса была даже показана на сцене Альберт-Холла⁶.

«Мы делаем так, считая, что ни один случай портретной живописи <...> не обходится без реального зрелища сотни беспризорных детей, которых можно найти повсюду. <...> Наша цель состоит в том, чтобы показать общественности зло, которое устраняет наша работа, и мы считаем, что это законно, с помощью изображения, с помощью пера или из уст в уста, описывать факты, существование которых, увы, слишком легко игнорировать»⁷.

4 Одна из причин наличия запасного комплекта «нищенской одежды» связана с тем, что реальные вещи чаще всего просто сжигали, чтобы уничтожить вещь и предотвратить заражение других детей в приюте.

5 *Night and Day*. November 1, 1877. P. 125.

6 *Night and Day*. Vol XVII, 1893. P. 74.

7 Там же, с. 126.



ЖИВОПИСЬ/ ОТВЕРЖЕННЫЙ

Автор: Фернан Пелес / Fernand Pelez (1843–1913)
Название: Маленький нищий (Нищий со шляпой) / Petit misère (Mendiant au chapeau)
Год создания: Ок. 1886
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размер: 156,2 × 78,7 см
Собрание: Малый дворец, Париж / Petit Palais, Paris

Фернан Пелес (*Fernand Pelez*) родился в семье художника испанского происхождения Фернана Пелеса де Кордова (*Fernand Pelez de Cordova*) и получил от отца первые уроки живописи. Он продолжил образование в академической мастерской Александра Кабанеля (*Alexandre Cabanel*). Его ранние работы 1870-х годов были недалеко от традиционных салонных сюжетов и имели некоторый успех. Но Пелес выбрал другой путь. Примерно с 1880-х годов и на протяжении всей своей дальнейшей карьеры его академизм неожиданным образом нашел применение в совершенно иной теме: он начинает писать фигуры и сцены отчаявшихся и несчастных — оборотную сторону Парижа «прекрасной эпохи» — *Belle Époque*. Бездомные дети-нищие, старики, стоящие в очередях за хлебом, прачки, цирковые труппы и их артисты стали героями его полотен. В 1901 году Пелес обратился к властям Парижа с просьбой сохранить целостность собрания его работ, поскольку каждая была страницей в «книге», описывающей историю бедняков города. После провала на Салоне 1896 года он стал кем-то вроде затворника и отказался выставлять или продавать свои работы.

Пелес умер в своей мастерской почти в безызвестности в 1913 году.

ИСТОРИЯ

К XIX веку в изобразительном искусстве уже существовала устоявшаяся традиция изображать бездомных или нищих⁸. Такие салонные художники-академисты, как Вильям Бугро (*William Bouguereau*) и Поль Деларош (*Paul Delaroche*), писали картины на эту непростую тему. Жюль Бастьен-Лепаж (*Jules Bastien-Lepage*) вполне натуралистически изображал тяжелый сельский труд, и особенно детский, хотя не без некоторой сентиментальности. Пелес создал новый уровень правдоподобия, интерпретацию, которая ранее была куда более поэтической. Увлечение художника столь специфической темой связано не с обличительным пафосом, но с мотивом уязвимости человека. Бедственное положение городских низов запечатали и более известные его современники: Жоржа Сера, Эдгара Дега и Анри Тулуз-Лотрек, — однако модели разительно отличаются стилистически. Фернан Пелес, работающий «на задворках» парижского авангарда, занимает ни с чем не сравнимое положение хроникера изнанки «прекрас-

8 Green A. *French Paintings of Childhood and Adolescence, 1848–1886*. London, New York: Routledge, 2007.

ной эпохи», запечатлевая не только ее экзотических маргиналов, но и обездоленных антигероев.

К 1880-м годам население таких городов, как Лондон и Париж, исчислялось уже миллионами, отчасти из-за миграции безработных сельскохозяйственных рабочих, устремившихся в города в надежде на лучшую жизнь. Взрослые мужчины могли найти работу на фабрике или заводе, женщины — в качестве прислуги или няньки, детям же не полагалось работать до восьми лет, а позже и до двенадцати. Выброшенные на улицу, никому не нужные, предоставленные сами себе, даже имеющие родителей, не очень-то озабоченных их существованием, порой они оставались без крыши над головой и средств.

Противостояние отверженных вдохновило многих художников XIX века обратиться к темам, связанным с острыми и неудобными социальными вопросами. Пелес, как и другие, помогал формировать общественное внимание к нуждам неимущего класса. «Гримасы и несчастья» (*Grimaces et misère*) — наиболее многозначная работа. Это монументальное полотно вызвало поистине фурор на Салоне 1888 года. Его нищие — образ социальной изоляции, телесных и душевных страданий, чувства отчаяния и унижения. *Misère* — симптом и символ промышленной революции.

ДЕТАЛИ

Впервые показанная на Салоне 1886 года, картина «Маленький нищий» (*Petit misère*) изображает одинокую фигурку уличного мальчишки, босого, в поношенном взрослом пиджаке и с таким же огромным «буржуазным» цилиндром в руках. Бледная кожа ребенка покрыта пылью и грязью, но горделивый вид не позволяет говорить о нем как о *misère*. С французского языка это слово обычно переводится как «материальная бедность», но в XIX веке *misère* означало состояние «бедности, ощущаемой морально». *Petit Misère* написана с тщательной детализацией и в неожиданно нежном колорите. Сегодня, как и в те времена, зрители чувствовали определенную эмоциональную дистанцию с ее героем. Паренек вызывал сочувственные взгляды, но не допускал жалости или умиления.

Особенность изобразительной модели Пелеса заключается в «прямоте обращения, простоте жеста и точности выражения лица, которые были почти фотографическими по своему воздействию и буквально захватывали зрителя»⁹. Вместо того, чтобы изображать повествовательную сцену, как традиционно поступали другие художники, например Георг Мейер фон Бремен (*Georg Meyer von Bremen*), написавший своих «миленьких» «Нищих детей» в том же 1880 году, Пелес сосредотачивает внимание на физическом облике подростка. Его грязная одежда с чужого плеча — словно символ «наследия», переданного ему вместе со взрослыми проблемами. Плоское пространство картины создает ощущение физической близости к зрителю, а ее

9 Weisberg G. Beyond Impressionism: The Naturalist Impulse in European Art, 1870–1905. Thames & Hudson, 1992. P. 87.

высота соизмерима с ростом ребенка. Полотно не лишено изящества, но без какой бы то ни было идеализации или мученической аффектации, представляет фигуру очень натуралистически, будто Пелес использовал грязь на своих кистях, как описал его критик того времени Эмиль Анрио (*Émile Henriot*). Однако официальные суждения причислили художника к «апологетам попрошайек».

Исследователи творчества художника убедительно доказали, что бродяга изображен возле двери мастерской Пелеса на *Boulevard de Clichy*, 62. Очевидно, что нищий с этой улицы — знакомая ему фигура. Тем не менее, академическое образование Пелеса не предполагало подлинного реализма. Эта, безусловно, собирательный образ, один из самых узнаваемых типов Парижа — *gamin* (фр.), уличный мальчишка. Этот любимый в визуальном и литературном дискурсе конца XIX века тип был настолько глубоко встроен в контекст современного города, что даже Виктор Гюго утверждал в романе «Отверженные» (1862), что *gamin* просто означает Париж.

Душераздирающий натурализм работы Пелеса связан и с духом героев «Западни» (1877) Эмиля Золя, рассказами и романами, изображающими жизнь низов общества, написанными Диккенсом («Оливер Твист», 1837), Андерсеном («Маленькая спичка», 1845), Мало («Никто не мальчик», 1878). Все эти авторы, кажется, не согласны с эстетическими установками XIX века, касающимися изображения бедности. Такого рода произведения нельзя еще называть социально ориентированными и уж тем более документальными. Пелес видится осторожным поборником силы фигуративного искусства, способного вызывать у людей симпатию и привлекать внимание к «униженным и оскорбленным».

После смерти художника газета *The New York Sun* писала: «Называя его поэтом бродяг, отверженных, несчастных, мир не совсем правильно понял его. Он был мистиком, он даровал нищему самое чистое, самое прекрасное живописное исполнение, какое только может вообразить сон. Его кисть стирала слезы несправедливой скорби с лица несчастного»¹⁰.

10 Ibid.

26. КОРОЛЕВА И РЫЦАРЬ

Взаимовлияние живописи и фотографии с 1850-х до середины 1870-х годов, когда последняя смело заявляла о себе как о новой форме искусства, очевидно на примере эстетики прерафаэлитов, движения, сформировавшегося, несмотря на сказочную тематику, не без формальных нововведений фотографии. Современники заподозрили прерафаэлитов в слишком скрупулезном копировании деталей, «как на снимках», и даже если в большинстве случаев это было не так, несколько десятилетий истории течения убедительно показывают, как тесно были связаны оба медиума, и в том числе в рамках общественного дискурса о художественных критериях фотографии. Сходство в характеристиках и эстетике картин и отпечатков просматривается в множестве деталей: уплощенном рельефе, безвоздушной среде, отсутствии взаимодействия между формами, порой в «обрезанном» поле зрения и, конечно, темах.

Сформированные своими антикварными интересами и начальным образованием в живописи, первые практики фотографии смотрели на прерафаэлитский сюжет и визуальные стратегии как на прекрасное средство узаконивания статуса своего медиума в качестве изобразительного искусства. Рейландер, Робинсон и Камерон часто выбирали темы из тех же литературных источников, что и прерафаэлиты. Шекспир, Теннисон, легенды, мифы, религиозные тексты стали главными поставщиками образности. Прекрасные дамы и рыцари неожиданно стали героями внесторического жанра. Фотографы, такие как Джулия Маргарет Камерон, стремились к выразительному «сфумато», создавая его посредством манипулирования фокусом, чтобы соответствовать поэтическому стилю второго поколения прерафаэлитов. Она использовала похожий диапазон положений и жестов для своих моделей, которые выделялись на столь же плоском фоне. Вероятно, что Камерон познакомилась с членами группы через Теннисона или на знаменитых воскресных салонах сестры, Сары Принсеп (*Sara Prinsep*), которая превратила свой большой беспорядочный дом в место сбора последователей движения. Художники были лично знакомы с фотографами, на чьих отпечатках они появлялись и в качестве моделей, а некоторые из них даже снимали сами.

Фотографии и картины полностью отвечали ненасытному викторианскому вкусу дидактических повествований, который являлся отличительной чертой британского искусства этого

периода. В изображениях было достаточно деталей и символических намеков, чтобы расшифровать их нарративную модель. Литературная фабула придавала фотографиям более высокий статус, чем портретный или иной прикладной жанр. Сюжетные отпечатки имели также дополнительное преимущество: они в меньшей степени были коммерчески ориентированы. Галереи и музеи стали желанными институциями, куда теперь хотели попасть не только художники, но и фотографы.



ФОТОГРАФИЯ/ СКАЗОЧНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Джулия Маргарет Камерон (*Julia Margaret Cameron*) родилась в 1815 году в Калькутте, в семье британского чиновника Ост-Индской компании. Она получила образование во Франции, но вернулась в Индию, выйдя замуж за Чарльза Камерона, юриста, члена правовой комиссии, дислоцированной в Калькутте. Муж был старше ее на двадцать лет. Вместе они вырастили шестерых своих детей, а когда вернулись в Лондон, на попечении семьи

Автор:	Джулия Маргарет Камерон / Julia Margaret Cameron (1815–1879)
Название:	Расставание Ланселота и Гвиневры / The Parting of Lancelot and Guinevere
Год создания:	1874
Техника:	Альбуминовый отпечаток со стеклянного негатива / Albumen silver print from glass negative
Размеры:	33,2 × 28,8 см
Собрание:	Метрополитен-музей, Нью-Йорк / Metropolitan Museum, New York

1 Альфред, лорд Теннисон, был самым известным поэтом викторианской эпохи. Его самая известная поэма — «Королевские идиллии» (1859–1885). Произведения английского лирика становились все более и более читаемыми в Англии, что приносило как внушительный доход, так и постоянно растущую известность. Переезд на остров Уайт в 1853 г. дал Теннисону возможность сбегать от растущей толпы поклонников.

2 Wynne-Davies M. *Women and Arthurian Literature: Seizing the Sword*. St. Martin's Press, 1996. P. 153.

оказались еще пять юных родственниц и ирландская девочка, которую Камерон нашла на улице города и взяла в свой дом. В 1848 году Чарльз Камерон вышел на пенсию. После посещения поместья лорда Альфреда Теннисона (*Alfred Tennyson*)¹ в 1860 году семья Камеронов решила перебраться на остров Уайт, став его соседями. Маргарет была настолько очарована красотой и спокойствием острова, что убедила супруга купить недвижимость и перевезти туда всю семью. Они решили назвать новый особняк Димбола Лодж (*Dimbola Lodge*), в честь своей резиденции на Цейлоне.

Маргарет впервые познакомилась с фотографией у своего друга, астронома сэра Джона Гершеля (*Sir John Herschel*), примерно в 1841 году. В декабре 1863 года она получила свой первый фотоаппарат в подарок от дочери и зятя. На приложенной карточке было написано: «Возможно, вам будет интересно, мама, попробовать фотографировать в то время, когда вам одиноко». Камерон сорок восемь лет, она мать шестерых уже выросших детей, глубоко религиозная, начитанная женщина, несколько эксцентричная, и у нее много друзей, среди которых художник Д. Ф. Уоттс (*G. F. Watts*), поэты Роберт Браунинг (*Robert Browning*), Генри Тейлор (*Henry Taylor*) и Альфред Теннисон, ученые Чарльз Дарвин (*Charles Darwin*) и сэр Джон Гершель (*Sir John Herschel*), историк и философ Томас Карлейль (*Thomas Carlyle*). Портреты многих из них она оставила нам.

За десять лет, последовавших за подарком, камера стала для нее чем-то большим, чем просто развлечение: «С первого же мгновения я взялась за объектив с болезненным пылом, — писала она. — Он стал для меня живым существом, с голосом, памятью и творческой энергией»². Маргарет почти не расставалась с фотоаппаратом, превратив свой курятник в студию, а угольный сарай — в темную комнату. Ее завораживающие портреты и групповые мизансцены на литературные и библейские темы были беспрецедентны для того времени и остаются одними из самых знаковых фотографий эпохи. Камерон взяла на себя труд обращения с громоздкими камерами и опасными химическими веществами в то время, когда фотография все еще считалась сложным и уж точно не женским делом. А еще

это было похоже на «черную магию». Многие викторианцы думали, что снимок может украсть их души, и очень суеверно относились к съемкам.

Камерон создавала иллюстрации-истории на протяжении своей короткой практики. Вскоре после того, как она и ее супруг покинули Англию, вернувшись на Цейлон, где владели кофейными плантациями, она перестала заниматься фотографией и большую часть времени проводила, помогая мужу управлять поместьями.

Маргарет умерла в 1879 году.

ИСТОРИЯ

Сегодня Камерон приписывают первенство в создании художественных портретов крупным планом, где одним из важных аргументов «картинности» был рассеянный фокус. Пикториализм («картинность») стал международным направлением, особым эстетическим видением, которое доминировало в фотографии в конце XIX и начале XX веков. В целом это была попытка осмысления реальности нереалистическим способом. Изменения природы медиума, связанной с определенностью и беспристрастностью, превращали фотографический натурализм в живописную картину. Сюжеты, напрямую заимствованные из литературных или художественных источников, подтверждали положение произведения искусства, отпечаток становился результатом создания изображения, а не его записи.

Поначалу Маргарет Камерон интересовало фотографирование прекрасных меланхоличных женщин с длинными распущенными волосами, которых она одевала в костюмы и изображала аллегорическими или историческими фигурами. Большинство ее персонажей были родственниками, друзьями, прислужой, а главным критерием выбора — юная, незрелая красота, знакомая по картинам прерафаэлитов. Двумя ее особенно любимыми моделями были горничные Камеронов — Мэри Энн Хильер (часто изображаемая в образе какой-нибудь из Мадонн) и Мэри Райан, та самая ирландская нищенка, которую взяли в дом, как кажется, из-за ее привлекательной внешности. Снимки «дев» были гораздо более мягкими и более отстраненными, чем портреты блистательных современников. Фотограф ставила камеру чуть дальше, чем обычно, избегая своего любимого крайне крупного плана, открывала все окна в своей студии-оранжерее, что делало освещение не контрастным, а трактовку образов — пластичной и нежной. «Библейские картины» были вдохновлены ее ревностным отношением к христианству, что не противоречило деятельной натуре Камерон.

Действительно, она была очень энергичной особой: продала восемьдесят отпечатков Музею Виктории и Альберта и договорилась с владельцем гравюрной лавки в Вест-Энде о реализации других своих фотографий. Несмотря на все это,

социальный статус не позволял ей считаться профессионалом. Женщинам в викторианской Англии было чрезвычайно трудно самостоятельно достичь общественного положения. Камерон гордилась своим «любительством»: быть коммерческим фотографом обозначало принадлежность к классу работающих. Помимо этого, ателье зарабатывали себе на жизнь, ориентируясь на вкусы заказчиков. Камерон считала себя художником, стремясь при помощи фотографии достигнуть идеалов высокого искусства. «Любитель» значило благородный, артистичный, независимый, в то время как студийный фотограф слишком часто воспринимался как ремесленник, потворствующий публике.

Маргарет не имела представления о том, что она делает, когда принялась фотографировать. Ее критиковали за темные, туманные отпечатки, уже гораздо позже они стали маркерами ее неповторимого стиля. Глубокие тени, размытый фокус рождали образы, которые появляются будто из сумрачных сновидений. Мистический мир — это то, что до сих пор завораживает в ее работах. Неудивительно, что Альфред Теннисон решил сотрудничать с ней, и Камерон великолепно справилась с этой задачей. Она проиллюстрирует его поэтические легенды — «Королевские идиллии». Совместная работа оказалась удачной, особенно если учитывать, что печатание книг в то время было весьма дорогостоящим и хлопотным делом.

Произведение Теннисона — стихотворная интерпретация средневековых легенд о короле Артуре, облаченная в доспехи романтизма. Артуровское возрождение — так называют целый период в истории английского искусства XIX века. Его герои исключительные и возвышенные, их истории захватывают дух, и в них так много страсти и печали. Повествование о короле Артуре, помимо сказочной атмосферы, представляет собой набор сложных и противоречивых гендерных, классовых и эстетических моделей, обнаруживаемых в английской культуре, особенно в контексте викторианского рынка литературы и искусства. Представленные здесь титулованные особы легко классифицировать на страдалиц от неразделенной любви, распутниц, развращающих храбрецов, непорочных мечтательниц и порочных грешниц. Поэтические строки «Идиллий» давали вполне реалистическое представление о том, какой может быть современная женщина, несмотря на то что эпоха прекрасных дам и рыцарей исчезла навсегда. Артуровский эпос и его иконография вошли в викторианскую жизнь прежде всего как новая национальная назидательная аллегория.

Камерон запланировала создать серию отпечатков, изображающих наиболее драматические моменты истории. В ее особняке шла подготовка: шили и подгоняли костюмы для натурщиков, собирали декорации. Как и любительские театральные постановки, очень популярные в семье, эти приготовления

и само фотографирование всегда имели шумный успех у домашних. Всем было очень весело, но иногда этот мешало работе, особенно когда муж Камерон, одетый в халат с капюшоном и с прикрепленной белой длинной бородой, не мог сдерживать смех во время съемок. Тем не менее результаты работы очень обрадовали и самого Теннисона. Камерон сделала более двухсот снимков, прежде чем выбрать двенадцать отпечатков, которые стали иллюстрациями книги. В 1874–1875 годах вышли первый и второй тома «Идиллии».

Эти работы на самом деле в чем-то близки картинам прерафаэлитов. Фотографические композиции приобретали качества станковой картины, включая богатство деталей, исторические костюмы, замысловатый реквизит. Камерон действительно рассматривала фотографии как искусство, сравнимое с живописью, которую они имитировали. Несомненно и другое: построение мизансцен, декорации и усиленные жесты, используемые в литературных иллюстрациях, имеют явное сходство с театральными фотографиями того же времени. Сцены из спектаклей продавались в виде открыток, как реклама постановок и артистов, в них участвующих.

ДЕТАЛИ

Один из самых известных поэтических сюжетов «Королевских идиллий» — любовная история Ланселота и Гвиневры. Фотография Камерон запечатлела последние объятия трагических любовников перед тем, как те простились навсегда. Создать иллюстрацию «Расставания» оказалась непросто. Камерон израсходовала более сорока негативов, прежде чем достигла желаемого результата. Одна из трудностей заключалась и в том, что необходимо было найти подходящих роли моделей. В конце концов главного героя сыграл носильщик, которого фотограф отыскала на местном пирсе. Из дневниковых записей Камерон мы знаем, что мистер Эндрю Хиченс (*Andrew Hichens*) «сыграл» сэра Ланселота, а миссис Мэй Принсеп (*May Prinsep*) — королевы Гвиневры.

В отличие даже от Теннисона, Камерон, кажется, сочувствует жене Артура. В строках, иллюстрирующих расставание, автор недвусмысленно напоминает читателю о священном браке Гвиневры с королем. «И тогда они договорились о ночи / (Когда доброго короля не должно быть), чтобы встретиться / И расстаться навсегда»³. Строка в скобках подчеркивает «недобрую» природу отношений любовников. Отпечаток Камерон окутан нежной грустью, оставляя чувство горечи запретных чувств. Проникновенная лирическая атмосфера «живой картины» противоречит сосредоточенности поэмы на ужасных последствиях, связанных с прелюбодеянием королевы. На фотографии внешность и жесты Гвиневры говорят о ее покорности судьбе, в которой, как оказалось, есть место и пороку, и любви, а ее опущенные глаза не смотрят ни на любимого, ни на зрителя. Коро-

3 Теннисон А. Королевские идиллии. (Пер. с англ. В. Лунина). М.: Грантъ, 2001. С. 54. В русском переводе строки в скобках нет.

лева уже полна решимости искупить свой грех, подобно Марии Магдалине, одной из любимых героинь Камерон. Этот посыл типичен для ее «живых картин» на католическую тему, которые сочетают светскую и религиозную программу, иллюстрируя не только мифологические сюжеты, но и викторианские догмы и мораль.



ЖИВОПИСЬ/ КУРТУАЗНАЯ ДЕКОРАЦИЯ

Данте Габриэль Россетти (*Dante Gabriel Rossetti*) родился в Лондоне в семье англичанки и итальянца в 1828 году. Он был вторым из четырех детей, один из его братьев, Уильям Майкл Россетти, стал художественным критиком, а сестра Кристина — поэтессой. Все их детство прошло в атмосфере средневековой Италии. Как литературовед, лингвист и преподаватель Лондонского королевского колледжа, отец мальчика был одержим творчеством Данте и говорил в основном по-итальянски. Получив домашнее образование, Россетти читал Библию, любил Шекспира, Диккенса, сэра Вальтера Скотта, лорда Байрона и Уильяма Блейка. Произведения этих авторов стали источниками вдохновения будущего художника. Юноша посещал подготовительную школу с 1837 по 1842 годы, а затем Ко-

Автор:	Данте Габриэль Россетти / Dante Gabriel Rossetti (1828–1882)
Название:	Сэр Ланселот в покоях королевы Гвиневры / Sir Lancelot in Queen Guinevere's chambers
Год создания:	1857
Техника:	Бумага, перо, тушь / Paper, pen, ink
Размеры:	35,4 × 26,2 см
Собрание:	Музей и художественная галерея в Бирмингеме / Birmingham Museums & Art Gallery

ролевскую академию. Пробыв там всего год, он разочаровался и ушел в мастерскую художника Форда Мэдокса Брауна (*Ford Madox Brown*), который впоследствии стал его другом.

Викторианское искусство казалось Россетти слишком банальным, чрезмерно сентиментальным, лишенным воображения. Как и Браун, чистоту стиля и высокое предназначение создателя он видел в доренессансной живописи. В его творчестве поэзия тесно переплетается с визуальными образами. Понимание идеалов прекрасного через искусство всегда оставалось для него священным. И в литературе, и в живописи Россетти исследовал собственные фантазии главным образом через тему женской красоты и природы, отдаваясь размышлениям о земной и духовной любви.

Еще в академии художеств он познакомился с Уильямом Холманом Хантом. Вместе с Джоном Эвереттом Милле в 1848 году они стали называть себя Братством прерафаэлитов. Тогда же Россетти закончил перевод «Новой жизни» (*Vita Nuova*) Данте, а через год представил на выставке свою первую большую картину маслом — «Юность Девы Марии». Пять его иллюстраций были включены в издание стихотворений Теннисона, опубликованное в 1857 году. С 1854 года он дружит с критиком и влиятельным теоретиком искусства Джоном Рёскином (*John Ruskin*), который сыграл важную роль в привлечении внимания общественности к прерафаэлитам. В 1857 году Россетти показал восемь работ на частной выставке Братства, проходившей на Рассел-Плейс (*Russell Place*). С 1864 по 1867 год художник получал заказы от богатого судовладельца, коллекционера предметов искусства Фредерика Ричардса Лейлэнда (*Frederick Richards Leyland*). Свою первую супругу и модель он потерял в 1862 году, но позже полюбил жену своего друга, Уильяма Морриса. Болезненные отношения, пристрастие к алкоголю и наркотикам привели Россетти к попытке самоубийства, после чего его считали безумцем, хотя он и продолжал работать. Его новое издание стихов, баллад и сонетов было опубликовано в 1881 году. В конце жизни он страдал ужасными галлюцинациями и был разбит параличом.

Габриэль Россетти умер в 1882 году в пансионате в курортном местечке Бирчингтон-он-Си (*Birchington-on-Sea*), графство Кент.

ИСТОРИЯ

Трое молодых идеалистов объединились в особое братство, на манер средневековых, чтобы создавать произведения, отражающие их восхищение благородством и простотой художников до-Рафаэля. Они мечтали, чтобы их искусство вдохновляло, пробуждало чистые, светлые чувства, и выбирали темы, казалось бы, не имеющие отношения к злободневности. Тем не менее сюжеты с изрядной долей морали и нравоучительства связывали их мировоззрение с современной викторианской идеологией или в ряде случаев с ее критикой.

Со временем в братство вошли скульптор Томас Вулнер (*Thomas Woolner*), живописцы Джеймс Коллинсон (*James Collinson*) и Фредерик Джордж Стивенс (*Frederic George Stephens*), а также брат Россетти, писатель и критик Уильям Майкл Россетти. Это были официальные участники, но по мере роста движения другие художники начали поддерживать идеи группы. «Братья» видели идеалы в искусстве Раннего Возрождения, мастера которого привлекали их искренностью и особыми качествами живописи. Романический взгляд на Средневековье, в котором они также черпали свои сюжеты, кажется, особенно соответствовал их пылким натурам. Импульсивному характеру Россетти особенно близок был поэт-романтик Джон Китс (*John Keats*) с его интенсивностью чувств и ярко выраженным горячим индивидуализмом. Большое впечатление на прерафаэлитов произвело творчество вновь открытого ими Уильяма Блейка; Россетти даже приобрел в 1847 году его иллюстрированную рукопись.

В середине 1850-х Россетти начал серию работ на тему, основанную на цикле легенд о короле Артуре. Он придумал особую технику акварели, отвергнув тонкие переходы тонов и нежные цвета, так же как «воздушные» пространственные эффекты. Его графические листы пастозны и близки к иллюстрациям средневековых манускриптов с акцентом на отдельные формы. С скромный размер работ требовал близкого и вдумчивого рассмотрения. Отсутствие перспективы и огрехи в изображении фигур усиливают впечатление примитивизма.

В 1857 году Россетти с несколькими другими художниками взялся за роспись круглого зала клуба *Oxford Union Debating Society*. Предполагалось сделать фрески по мотивам «Смерти Артура» Томаса Мэлори (*Thomas Malory*)⁴. Были подготовлены эскизы и начата работа над одной из них — «Видение Святого Грааля», которая осталась неоконченной. Фреска вскоре разрушилась, так как никто из художников, принявших участие в проекте, не работал раньше с подобной технологией. Лист «Сэр Ланселот в покоях королевы», выполненный пером и чернилами, мог быть предназначен для другой части помещения.

Множество сюжетов, связанных с легендарными любовными историями, такими как «Тристан и Изольда», «Франческа и Паоло», «Ромео и Джульетта», в изобилии распространивши-

4 Томас Мэлори — английский писатель XV века, автор «Книги о короле Артуре и о его доблестных рыцарях Круглого стола». Она состоит из восьми романов и представляет собой исчерпывающий свод артуровских легенд. В 1485 году английский первопечатник Уильям Кэкстон (*William Caxton*) издал книгу Мэлори под названием «Смерть Артура». Она стала своеобразной энциклопедией мифологического рыцаря.

еся иконографии «поцелуев» и «мелодраматических прощаний» стали особенно модной темой в викторианскую эпоху и дошли до наших дней в открытках, пазлах, мультфильмах, мюзиклах и даже комиксах. Эпоха модерна, символизма и ар-нуво по-своему обыгрывала эти чувственные сцены. Фотография, однако, не добилась больше такого успеха в художественном воплощении образов, которого достигла викторианская любительница Теннисона — Маргарет Камерон.

Пикториализм был важной попыткой осмысления возможностей медиума, может быть, такой же наивной, подражательной, как и побег прерафаэлитов в историю. Что сближает работы художников и фотографов, так это явное дистанцирование от современности. Пропаганда правдоподобия Джона Рёскина, которая даже узаконила использование снимков в качестве вспомогательного средства для рисования художниками-прерафаэлитами Холманом Хантом и Томасом Седдоном, привела их к кропотливой имитации способности камеры «записывать» детали. Однако сам теоретик к концу 1860-х годов называл фотографии продуктом «механическим», которым искусство, безусловно, быть не должно⁵. Отношение самого Россетти к фотографии было прагматичным. Он использовал снимки в качестве основы для многих своих более поздних портретов и этюдов, например Джейн Моррис. Ее альбуминовые отпечатки были сделаны в 1865 году в саду дома Россетти в Челси фотографом Джоном Робертом Парсонсом (*John Robert Parsons*). В серии портретов Джейн позирует в томных и плавных позах, которые Россетти сделал знаковыми в своих картинах.

5 Michael B. *The Pre-Raphaelite Camera: Aspects of Victorian Photography*. London: Weidenfield and Nicolson, 1985.

ДЕТАЛИ

Рисунок Россетти «Сэр Ланселот в покоях королевы Гвиневеры» изображает влюбленных в тот момент, когда рыцари короля Артура пытаются ворваться в королевские покои, чтобы раскрыть греховное свидание. Гвиневера (с чертами лица Джейн Моррис)⁶ кажется, раскаивается, ее молитвенно сложенные руки и закрытые глаза отстраняют женщину от происходящего, в то время как Ланселот выглядит разъяренным и по-деловому решительным. Вместо прощальных объятий и поцелуев Россетти изобразил «опасную», полную трагических предчувствий сцену.

Некоторые из довольно драматических жизненных обстоятельств, в том числе личного характера, будь то супружеская измена, нарушение моральных норм и социальных правил поведения, были частью жизни самих прерафаэлитов. Мифологический аспект большинства подобных сцен выводил из тривиальной реальности аспекты жизни женщин, спутниц художников в то время. Их поведение не оправдывалось, но, оказавшись во власти романтической образности, им позволялось сочувствие. Например, неверность самого Россетти Элизабет Сиддал, его первой супруге, сыграла свою роль в его трагической

6 Воплощая прерафаэлитский идеал красоты, Джейн Моррис, урожденная Джейн Бёрден (*Jane Morris, née Jane Burden*), была женой художника Уильяма Морриса, моделью и музой Россетти.

жизни, как, впрочем, и любовь к Джейн. Поэтому рисунок, кажется, отражает внутренние противоречия самого художника.

Помимо главных героев, в правом углу композиции — символические фигуры женщин, оплакивающих потерю чести и достоинства королевы. Огромный Ланцелот едва помещается в кажущейся небольшой спальне. Он готов защищаться и держит меч наготове. Множество условностей, которые наполняют работу, не представляются сегодня очевидными, однако именно они предвещают рождение европейского символизма. По сравнению с фотографией Камерон на тот же сюжет графика Россетти выглядит плоской, декоративной, напоминая гобелен. Ее эстетизм — своего рода боязнь пустоты, заставившая художника заполнить все и без того тесное пространство разнообразными деталями, сплетающимися в единый ритмический рисунок, сообщая этой и многим другим композициям мастера особую орнаментальность. Россетти менее других прерафаэлитов был склонен к детализации своих работ.

Критик Уильям Майкл Россетти, брат Данте Габриэля, первоначально хвалил способность Камерон художественно преобразовывать предметы, хотя сам процесс фотографирования считал просто транскрипцией действительности. Однако позже он критиковал ее образы и надуманную практику литературных реконструкций, с помощью которых она, по его мнению, пыталась имитировать визуальные и концептуальные идеи прерафаэлитов. Сегодня фотография Камерон кажется чрезмерно театральной, а иллюстрация Россетти — излишне декоративной, они оба — декорации викторианского вкуса, манерные, нарочито вычурные — но оттого не менее прекрасные.

27. АКТРИСА

Ранние портреты — дагеротипы — имели тенденцию уделять пристальное внимание чертам лица, предлагая детальную его проработку для частного использования. Появление *cartes de visite* требовало иного подхода¹. Клиенты не только надевали лучшую одежду и замирали на фоне декорации, но принимали позы, создавая образность, предназначенную «для других». Так было и в живописи, портрет всегда акцентировал социальную репрезентацию модели. Фотостудии помогли надолго закрепить эти условности, посетитель мог увидеть, как позировать, посмотрев на примеры удачных работ, развешенных здесь же. Критики часто высмеивали визитные карточки, которые порой были настолько похожи друг на друга, что казались почти неразличимыми, тем более что они были небольшими по размеру. Учитывая предназначение изображений, подобная критика, похоже, не попадала в цель. Идея *cartes de visite* была связана не столько с индивидуализмом и уникальностью, сколько с участием в общем социальном ритуале, что можно сказать и о «рекламных» портретах знаменитостей. Они действительно были публичными лицами. Изображения актеров, писателей, политиков приносили им дополнительный доход, расходясь большими тиражами.

Портреты знаменитостей до появления дагеротипов были представлены в виде офортов, ксилографий и литографий. Общественный протокол, опираясь на новую форму визуальной «публичности», которую предоставляли фотографические визитные карточки, позволил статусной персоне войти в любые частные пространства. Так, например, фотография сыграла ключевую роль в создании «знакомого» образа королевы Виктории в ее вдовьих одеждах, который был во многих викторианских домах. Снимки знаменитостей создали новую модель культурной значительности, менее связанную с традиционными представлениями о статусе и богатстве. Это, безусловно, стало одним из наиболее заметных последствий коммерциализации фотографии в конце 1850-х годов. В Европе, как и в Северной Америке, визитная карточка заявила о формировании тесных связей массовой культуры и фотографии. Таким образом, в то время как Дисдери (*André-Adolphe-Eugène Disdéri*) был занят фотографированием императорского двора, Надар (*Nadar*) снимал портреты парижской богемы, включая Бодлера, Готье, Доре, Дюма и Сару Бернар. Карточки и кабинетные портреты как нельзя лучше обеспечивали известным деятелям публичное существование.

¹ Визитная карточка представляла собой небольшой недорогой фотографический портрет размером примерно 6,35 на 10,16 см, который был придуман во Франции и приобрел поразительную популярность в Европе и Северной Америке в период с 1859 по 1870-е гг. Фотография, сделанная в коммерческой фотостудии в нескольких экземплярах на тонкой бумаге, укреплялась плотным картоном. Карточки можно было заказать по относительно доступной цене. Первоначально на них фигурировали в основном знаменитости, в первую очередь Наполеон III, королева Виктория и ее семья. Огромный общественный спрос на эти изображения привел к тому, что фотостудии предложили новый метод для частных клиентов. Стратегия оказалась удивительно эффективной: люди заполняли студии, чтобы сделать портреты, которые затем раздавали друзьям, членам семьи и далеким знакомым. Не будет преувеличением сказать, что с ростом интереса к *carte de visite* фотография стала настоящим средством массовой информации, запечатлевая образы не только привилегированной элиты, но и среднего класса. В качестве визуального образа, предназначенного для распространения, люди XIX в. видели в ней мощное средство виртуальной самопрезентации.



ФОТОГРАФИЯ/ ПОРТРЕТ ЗНАМЕНИТОСТИ

Гаспар-Феликс Турнашон (*Gaspard-Félix Tournachon*) — знаменитый французский фотограф, гравер, рисовальщик, писатель, воздухоплаватель и отчасти авантюрист. Для своего друга Шарля Бодлера он олицетворял «самое невероятное выражение жиз-

Автор:	Надар (Гаспар-Феликс Турнашон) / Nadar (Gaspard Félix Tournachon) (1820–1910)
Название:	Сара Бернар в роли доньи Соль / Sarah Bernhardt as Dona Sol
Год создания:	1877
Техника:	Альбуминовый отпечаток / Albumen print
Размер:	14,5 × 10,5 см
Собрание:	Национальная библиотека Франции, Париж / BNF, Paris

ненной силы». Гаспар родился в семье печатника и очень рано познакомился с миром книг и оттисков. Сначала юноша хотел посвятить жизнь изучению медицины, но отказался от этой идеи в пользу журналистики, начав работать в газетах в Лионе, а затем и в Париже. С 1840-х годов Турнашон вращается в божемных кругах, становится убежденным республиканцем. Примерно тогда же он начал использовать псевдоним Надар (от фр. *tourne à dard* — «жалящий направо и налево»), прозвище, которое получил из-за пристрастия к карикатуре — к ней он имел особый талант. В 1845 году литератор Надар опубликовал свой первый роман — «Платье Деяниры» (*La Robe de Dejanira*), уже в следующем году начал карьеру карикатуриста, сотрудничая с *La Silhouette* и *Le Charivari*, затем, в 1848 году, — с *Revue comique*, а с 1849-го — с *Charles Philipon's Journal pour rire* (с 1856 г. *The Journal amusant*). Ему нравился стиль рисунков британского сатирического журнала *Punch*, он познакомился с иллюстраторами Полем Гаварни (*Paul Gavarni*) и Константином Гайсом (*Constantin Guys*). Художник Надар закончил успешную карьеру карикатуриста в 1865 году, к тому времени став уже Надаром-фотографом.

Он начал фотографировать в 1853 году, а в 1858-м стал первым, кто смог осуществить аэрофотосъемку с воздушного шара. Он был пионером в использовании искусственного освещения в фотографии — вспышки, работая в катакомбах Парижа. Однако слава портретиста французской элиты стала его визитной карточкой.

В апреле 1874 года Надар предоставил свою фотостудию группе художников, что сделало возможной первую выставку импрессионистов. За год до этого он приобрел дом недалеко от Парижа, где вместе с женой проводил большую часть времени. Политические потрясения в стране, среди которых падение Наполеона III и Парижская коммуна, конечно, не прошли мимо Надара, который был истощен как эмоционально, так и финансово. Он освободил свою большую студию на бульваре Капуцинов: теперь его сын Пол управлял бизнесом, хотя Надар официально передал ему все права только в 1895 году. Отойдя от фотографии, он вспомнил о своем писательском таланте и издал собственные мемуары «Когда я был фотографом» (*Quand j'étais un photographe*, 1900).

Надар умер в 1910 году в возрасте восьмидесяти девяти лет и был похоронен на кладбище Пер-Лашез в Париже. Сегодня его отпечатки хранятся во многих крупных национальных коллекциях фотографий.

ИСТОРИЯ

С 1840-х годов студии фотографии, которых становилось все больше и больше в столицах и крупных городах, начинают регулярно рекламировать свои услуги. Объявления появляются в газетах, журналах, каталогах и даже непрофильных изданиях, например, в расписаниях поездов, с целью максимально расширить потребительскую аудиторию. Довольно часто реклама была не просто текстом, но содержала сведения о покровителях или упоминания о медалях и призах, полученных на престижных выставках. В конце 1850-х годов некоторые выдающиеся фотографы обзавелись даже королевским покровительством, которое свидетельствовало о высоком статусе, престиже и мастерстве, а значит, позволяло добиться коммерческого успеха. Применялись и другие формы популяризации, например предложения бесплатных сеансов «особым» членам общества: государственным деятелям, писателям, музыкантам и другим публичным персонам, чьи портреты затем продавались как «визитки» или «кабинетки» (*cabinet cards*)². Это могло принести несколько тысяч за продажу тиража «карточек», и на каждой указывался адрес ателье! Повальное увлечение *carte de visite* послужило поводом для расширения ассортимента всевозможных альбомов, конвертов и прочих «милых мелочей» с фирменными реквизитами студии.

Кабинет-портрет имел площадь изображения почти в четыре раза большую, чем визитная карточка, у фотографов появилось множество возможностей для творчества. Кто-то по-прежнему ограничивался бесхитростными композициями: фигура в полный рост, стоящая у колонны, сидящая за столом или в кресле, «портрет-бюст» с виньетками. Делались и групповые портреты. Однако были и любители сложных мизансцен, которые применяли декорации, разнообразную бутафорию. Например, известный американский фотограф Сарони (*Napoleon Sarony*) славился безудержными фантазмагориями, он был способен превратить свою нью-йоркскую студию в египетскую пустыню или ледяной полюс³.

Дифференциация типов и социальные различия определяют мир портретной фотографии середины XIX века. Конкуренция, царящая между парижскими ателье, число которых резко возросло в 1860-е годы, привела, с одной стороны, к специализации: теперь почти не встречались универсальные фотографы, каждый был мастером в своей области. С другой — к появлению портретных студий, предназначенных для определенной аудитории, т.е. социально ориентированных. Например, компания *Disdéri* легендарного изобретателя «визитных карточек» со времен

2 «Кабинетные карточки» появились примерно в 1860-х гг. и постепенно вытеснили меньший формат «визиток». Отпечатки монтировались на картон, украшенный атрибутами ателье или именем фотографа. На обратной стороне часто помещались адрес, информация о наградах, и все это украшалось виньетками и другими декоративными элементами. Популярность «визитных карточек» пошла на убыль на рубеже веков, особенно после появления фотографических открыток, но они производились вплоть до Первой мировой войны. «Кабинетка» была в основном увеличенной версией «визитной карточки». Отпечатки на бумаге размером около 13,97×10,16 см были приклеены к картонным паспорту стандартного размера 16,51 × 10,79 см.

3 McCauley E. A. *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871*. New Haven: Yale University Press, 1994.

4 Gostling N. Nadar. New York: Knopf, 1976.

5 В 1851 г. Лакан основал журнал *La Lumière* — это было первое в Европе издание, посвященное фотографии: на его страницах публиковалось множество статей о конкретных произведениях и их авторах, обсуждались художественные и технические достоинства отпечатков, здесь же печатались статьи о технологических новинках и рецепты, улучшающие качество снимков. В 1856 г. Лакан выпустил сивашую очей популярной книгу «Фотографические наброски» (*Esquisses photographiques*).

Второй империи (1852–1870) имела консервативную клиентуру, представленную в основном французской аристократией и иностранцами, а также известными актрисами и танцорами. В свою очередь, ателье Надара, помимо литераторов, в основном посещали представители либеральной буржуазии⁴. Огромный красный логотип салона доминировал не только на доме, расположенном на бульваре Капуцинов, но и в республиканских политических кругах, которые способствовали его популяризации. По словам французского журналиста Эрнеста Лакана (*Ernest Lacan*), современника Надара, фотограф творил в своей мастерской «красную оргию»⁵. Он присутствовал без необходимости присутствовать: все были подвластны магии одного только имени. Отпечатки, подписанные до 1870-х годов впечатляющей красной буквой N, выделяются среди подобных работ блестящими профессиональными качествами. Надар был мастером тонкой светотеневой моделировки и естественности и предпочитал обходиться без избыточной театральности.

Сара Бернар впервые посетила салон Надара в 1862 году. Доказательство тому — визитная карточка, хранящаяся в Национальной библиотеке Франции. Этот снимок был, вероятно, одним из ранних среди ее бесчисленных изображений, сделанных художниками, фотографами, скульпторами. Надар почти не использовал реквизит в своих ранних портретах. Обычно многочисленные вазоны, колонны, балюстрады, декоративные подставки и другие аксессуары, считавшиеся незаменимыми, создавали любую мизансцену по вкусу заказчика. Позже, отвечая запросам времени, в фотоателье Надара тоже нашлось место для всякого рода «барахла из лавки старьевщика», но он никогда не перебарщивал, как многие из его коллег. Типичный пример — фрагмент «античного постамента» из папье-маше на одном из известных портретов «божественной Сары» 1864 года.

ДЕТАЛИ

Отпечаток, созданный в 1878 году, представляет Бернар уже прославленной актрисой. Она сыграла множество блистательных ролей в парижских *Odéon*, *Comédie-Française*, впереди еще Дездемона в шекспировском «Отелло», а через два года начнется ее мировой триумф. Перед зрителем уже не дерзкая юная «богиня» с обнаженными плечами, как на отпечатке 1864 года, а немного уставшая, но роскошная парижанка. Она играет в «Эрнани» (*Hernani*), трагедии, написанной Виктором Гюго. Актриса сидит, облокотившись на спинку кресла, правой рукой поддерживая голову. Взгляд направлен прямо в камеру. Темный фон и платье концентрируют внимание зрителя на светлом пятне лица. Надар всегда придавал большое значение композиции. Диагональная, довольно неустойчивая конструкция создает живой, кажущийся органическим эффект, подчеркнутый плавной линией силуэта. Она напоминает цветок, наклон-

нившийся от порыва ветра, или же это бутоньерка на ее плече создает такой образ...

Бернар почти не появлялась в свете вне собственной мифологии. Этот снимок, кажется, возвратил её многочисленным поклонникам привлекательную женщину с меланхоличным взглядом. «Звездный статус» не был помехой для фотографа, разглядевшего «страх сцены», глубоко запрятанный в глазах Генриетт Розин (настоящее имя актрисы), преследующий ее всю жизнь. Виртуозное мастерство, тонкая техника и изящество сочетались у Бернар, по отзывам некоторых критиков, с преувеличенной эффектностью, искусственной страстностью и эпатажем. Антон Чехов писал: «Каждый вздох Сары Бернар, ее слезы, ее предсмертные конвульсии, вся ее игра есть не что иное, как безукоризненно и умно заученный урок»⁶. Характер звезды описывали как своенравный и скандальный. Все вышесказанное будто бы не имеет отношения к элегическому образу, запечатленному Надаром. Конечно, Бернар — великая актриса, и ей под силу сыграть любую роль... Американский писатель Генри Джеймс (*Henry James*) назвал ее «гением саморекламы». Она представляла героинь и героев в самых разнообразных пьесах и была заснята во множестве ролей. Слава и огромное внимание, которое она привлекала повсюду, предвосхитили феномен медийности, отличительную черту нового века. Фотография, без сомнения, стала одним из его прародителей.

⁶ Чехов А. Опять о Саре Бернар // Журнал «Зритель». 1881. No 21, 22.



ЖИВОПИСЬ/ ФЕМИНА

Альфред Стевенс (*Alfred Emile-Léopold Stevens*) — преуспевающий художник, главной темой творчества которого стала блестящая жизнь Второй французской империи. Его связи с влиятельными людьми Парижа позволяли получать весьма выгодные заказы. Живописец писал не только портреты богатой буржуазии, но и активно участвовал в декадентской жизни столичного общества. Среди его близких друзей были главные лица фран-

Автор: Альфред Эмиль-Леопольд Стевенс / Alfred Emile-Léopold Stevens (1823–1906)
Название: Сара Бернар / Sarah Bernhardt
Год создания: 1885
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размер: 65,3 × 46,4 см
Собрание: Музей Хаммера, Лос-Анджелес / Hammer Museum, Los Angeles

цузских литературных и художественных кругов — от Шарля Бодлера и Александра Дюма-младшего до художников Эдуарда Мане, Эдгара Дега, актрисы Сары Бернар.

Стевенс родился в Брюсселе в 1823 году, где получил начальное художественное образование. Его отец коллекционировал произведения искусства, а бабушка и дедушка по материнской линии владели кафе, ставшим местом сбора политиков, писателей и художников. Старший брат Альфреда, Джозеф, стал известным художником-анималистом, младший, Артур, выбрал профессию искусствоведа, торговал антиквариатом из Парижа и Брюсселя, его репутация позволяла даже давать советы королю Бельгии.

Стевенс впервые выставил свои работы на Салоне в Брюсселе в 1851 году. Это были четыре исторических полотна. В следующем году он поселился в Париже. Здесь в 1853 году в возрасте тридцати лет художник дебютировал на Салоне. На Всемирной выставке в Париже в 1867 году Стевенс выставил восемнадцать картин и был отмечен орденом Почетного легиона. Начался триумфальный успех! Он зарабатывал около ста тысяч франков в год, чем не мог похвастаться никто из его коллег, утверждала впоследствии французская художница Берта Моризо (*Berthe Morisot*).

Альфред Стевенс стал невероятно богатым благодаря своим портретам стильных и изысканных современных парижанок, созданных для украшения роскошных частных резиденций заказчиков. Его великолепный дом знал весь парижский бомонд. Сын бывшего офицера Первой империи Франции, художник оставался гражданином Бельгии, но когда 15 июля 1870 года император Наполеон III объявил войну Пруссии, Стевенс попросил мэра Франции записать его в национальную гвардию, сказав: «Я прожил в Париже двадцать лет, женился на парижанке, здесь у меня родились дети — своим талантом, если он у меня есть, я во многом обязан Франции»⁷. Тогда ему было уже сорок семь лет — его направили в отряд, который не участвовал в боевых действиях. Через несколько месяцев после франко-прусской войны и кровавых дней Парижской коммуны, Стевенс убедил арт-дилера Поля Дюран-Рюэля (*Paul Durand-Ruel*) купить более двадцати полотен Эдуарда Мане, одного из своих многочисленных друзей.

Он продолжал жить во французской столице экстравагантно, на широкую ногу. Его работы по-прежнему пользовались

7 Derrey-Capon D., De Bodt S., Draguet M. Alfred Stevens: Brussels 1823 — Paris 1906. Brussel, Mercatorfonds. 2009.

успехом, особенно у нескольких американских коллекционеров, в том числе железнодорожного магната Уильяма Генри Вандербильта (*William Henry Vanderbilt*), оптового торговца спиртными напитками из Балтимора Уильяма Т. Уолтерса (*William T. Walters*) и главы нью-йоркского сахарного завода Теодора А. Хавемейера (*Theodore A. Havemeyer*). Около 1875 года Стевенс переехал в роскошную резиденцию XVIII века на 65, *rue des Martyrs*, недалеко от площади Пигаль, с большим английским садом. Студия Стевенса была оформлена так, чтобы напоминать японский кабинет со стенами, выкрашенными тусклым золотом, черными лакированными дверями, позолоченной мебелью, с многочисленными предметами восточного декоративно-прикладного искусства. Художник коллекционировал антиквариат, картины старых мастеров, восточные гравюры и просто изящные безделицы, включающие кимоно, зонтики, веера, ширмы, фарфор. Он открыл частную художественную школу, которая привлекала богатых студентов, включая Сару Бернар (считается, что тогда они были любовниками).

Альфред Стевенс покинул Париж только в конце жизни. Вернувшись на родину, он выполнял заказы короля Леопольда II. Умер в Бельгии в 1906 году.

ИСТОРИЯ

Кто только не писал портреты Сары Бернар, и потому ее живописные образы весьма разнообразны, от довольно карикатурных до серьезных, от чувственных и романтических до страстных и вызывающе дерзких. Что, в принципе, не противоречило жизни самой актрисы: она и была такой...

Живопись — искусство иллюзий. Фотограф запечатлевает реальность, может быть, не всегда объективно, художник может написать то, что, как ему кажется, он видит, а не то, что есть на самом деле. Стевенс применял много трюков и справлялся с «сентиментальностью» как никто другой. Ему по праву дали прозвище «Вермеер девятнадцатого века». Он часто изображал женщин на портретах в частных пространствах (будуары, спальни, ванны), тех сугубо «дамских» местах, где мужчина — «гость», где женщина обращена только к себе. Здесь, несомненно, скрывались истинные желания его героинь, но они, кажется, терялись в блеске шелестящих платьев, уложенных волос, роскоши декора и украшений. Критики обвиняют Стевенса в поверхностности, называя летописцем легкомыслия, бессодержательным художником. Но если присмотреться внимательнее, можно различить сдержанные эмоции, распознать сложные чувства, элегантно замаскированные, но от этого не менее осязаемые. Специфика жанра не предполагала «неприятностей», и вряд ли кто-то из заказчиков хотел открыто демонстрировать свои заботы или проблемы, скрытые за бархатом и атласом штор.

Бернар была актрисой, и уж тем более не позволяла демонстрировать своё личное пространство. Она всегда играла

и в жизни, и на сцене. Её талант был несомненным, блистательным, но подчинялся театральным стандартам своего времени, в которых реплике должен предшествовать хорошо подобранный жест. Тело и голос вместе, в одном порыве. Однако Сара кое-что добавила к этому правилу, что позволило современникам назвать её гениальной актрисой. Она предвосхищала жесты, набор которых был рекомендован в справочниках для молодых актеров, взглядом, изменением выражения лица. Ее метод можно охарактеризовать как «слово — жест — взгляд». Получилась именно та наигранность, которая сегодня кажется излишней. Актриса лишь демонстрировала, что любая эмоция возникает из внутреннего порыва. «Возвышенность», которой Бернар покоряла аудиторию, связывалась с ее телом и была своего рода внутренним качеством души, что впечатляло гораздо больше, чем формализм ее коллег по сцене. В «Даме с камелиями» зрители не видели Маргариту Готье — умирала сама Сара. Об этом написано в серьезной литературе об артистизме Бернар. То, что она делала полтора столетия назад, можно увидеть в фильмах и услышать на записях с восковых валиков. Но того взгляда, которым она сопровождала слово и жест из бездны своего внутреннего «я», никто не запечатлел. Только Стевенс.

ДЕТАЛИ

В 1880-х годах Стевенс написал несколько небольших портретов великой актрисы, и все они имеют довольно камерный, интимный характер. Стевенс изобразил Сару погрудно, в темном платье, украшенном расшитым воротником и газовыми оборками. В центре выреза — бутоньерка, на шее — голубая бархотка. Голова опирается на руку в браслетах. Внимательному взгляду удастся заметить чуть влажные глаза Сары. Такой эффект достигается с помощью смазанного пятна белой краски на зрачке, но ведь это только ощущение, а не слезы. Безусловно, художник мог видеть это в реальности, но не в глазах актрисы Бернар. Увлажнившийся взгляд на портрете женщины, скорее всего, милая фантазия Стевенса, особый прием, но этого оказалось достаточно, чтобы освободить «звезду» от роли «звезды», от обязательств быть знаменитой. Здесь есть то, чего не обнаружишь в большинстве ее изображений.

В своей автобиографии *Ma double vie* (1907) актриса писала: «Чем отличается игра [от женской натуры. — Прим. автора, Bernhardt S.] — окрашиваешь лицо, скрывая свои истинные чувства, доставляя удовольствие своему окружению, стремишься обратить на себя взор — качества, которые женщины носят как вторую натуру»⁸. Эта худенькая женщина была не одна даже в своем будуаре, не говоря уже о сцене, она играла себя всю свою жизнь, и чаще в трагических постановках. Кажется, Стевенс развенчал эту пьесу.

Он изобразил ее нежной и холодной одновременно. Зритель чувствует, что она больше, чем то, что представляет. Гений ху-

8 Bernhardt S. *Ma Double Vie*, 1907. Published in English as *My Double Life*, 1908. State University of New York Press, 1999. P. 56.

дожника заключался в том, что он написал неуловимую «фотографию» живой Сары. Этим портретом он воздал должное феноменальной женщине, чего нельзя было добиться ни в одной другой среде. В каком-то смысле этот портрет является ключом и к творчеству Стевенса — синопсис его лучших произведений. Игра и жизнь — одно и то же; роль, которую играешь становится настоящей, когда возникает подозрение на искренние чувства.

28. ОЧАГ

Образ престарелых родителей, безмятежно сидящих перед очагом, — канонический в викторианской визуальной культуре. Очаги, каминные были важной частью дома и семьи, а старшие ее члены рассматривались как главные действующие лица этой любезной многим сердцам темы. Старики или старухи возле огня, греющие руки, читающие, держащие рукоделие на коленях, — эти популярные сентиментальные сюжеты стали появляться в середине XIX века в Европе. Картины с подобными благостными историями выставлялись даже в Королевской академии в Лондоне, а их копии в большом количестве воспроизводились британскими полиграфическими компаниями, такими как *Raphael Tuck & Sons*, американским издательством *Currier & Ives*. и др. Викторианцы действительно оказались ответственными за формирование концепции старения, которая с тех пор долгое время определяла понимание «поздней жизни». Сложные и разнообразные идеи о преклонном возрасте в XIX веке нашли отражение в национальной культуре, представившей образцы счастливого и горестного старения. В контексте жанровой живописи в изобилии обнаруживаются и те и другие примеры, к ним относятся работы таких популярных викторианских художников, как Фрэнк Брэмли (*Frank Bramley*), Стэнхоуп Александер Форбс (*Stanhope Alexander Forbes*), Хуберт фон Херкомер (*Hubert von Herkomer*), Уолтер Лэнгли (*Walter Langley*), Томас Вебстер (*Thomas Webster*), Уолтер Денди Садлер (*Walter Dendy Sadler*) и Фредерик Дэниел Харди (*Frederick Daniel Hardy*).

Джордж Мур (*George Moore*), известный ирландский литератор и критик, писал в 1886 году, что «современное искусство умеренно реалистично; не великий реализм идеи, а жалкая реальность материализма; не глубокая поэзия Питера де Хоха¹, а пошлость Фрайта²; не крылатый реализм Бальзака, но уничижительный натурализм цветной фотографии»³. «Фотография художников» попыталась переосмыслить бытовой сюжет, облагородив его иносказаниями и аллегориями.

1 Питер де Хох (*Pieter de Hooch*) — голландский художник так называемого «Золотого века» живописи XVII в., известный своими картинами тихой домашней жизни, так называемых «сцен с открытой дверью».

2 Уильям Пауэлл Фрит (*William Powell Frith*) — английский художник, специализирующийся на портретах и жанровых картинах, повествующих о жизни в викторианскую эпоху.

3 Moore G. *Confessions of a Young Man* (1886). Edited and annotated by Moore in 1914 and 1916. London: Heinemann, 1917. Internet Archive. Contributed by Robarts Library, University of Toronto.



ФОТОГРАФИЯ/ АЛЛЕГОРИЯ

Генри Пич Робинсон (*Henry Peach Robinson*) родился в 1830 году в Ладлоу (*Ludlow*), Великобритания, его отец был учителем начальной школы. Генри рано проявил способности к искусству. Самостоятельно научившись рисовать, он создал сотни акварелей, рисунков пером и чернилами, а также гравюр. Ему было всего двадцать один год, когда одна из его картин была продемонстрирована в Королевской академии в Лондоне, — уникальный случай для того времени. Это произошло в 1852 году, тогда же, когда Робинсон открыл для себя довольно молодой вид искусства нового времени — фотографию. В 1853 году молодой человек переехал в Лимингтон (*Leamington*), чтобы работать у местного книготорговца, но продолжал заниматься живописью. Здесь он освоил процесс дагеротипирования у заезжего фотографа, а далее сам постоянно экспериментировал с фотографическими рисунками и калотипами, а затем с коллодионом.

Склонность к образному языку не позволяла Робинсону просто документировать действительность и привела его к сотрудничеству с Оскаром Гюставом Рейландером⁴, новатором в худо-

4 Оскар Рейландер (*Oscar Gustave Rejlander*) был первым, кто объединил несколько негативов — тридцать два (!), если быть точным — в один окончательный комбинированный отпечаток, ставший первой фотографической аллегорической картиной, названной «Два пути жизни» (1857).

Автор:	Генри Пич Робинсон / Henry Peach Robinson (1830–1901)
Название:	Рассвет и закат / Dawn and Sunset
Год создания:	1885, печать 1901
Техника:	Платиновый отпечаток со стеклянного негатива / Platinum print from glass negative
Размер:	26,3 × 36,6 см
Собрание:	Метрополитен-музей, Нью-Йорк / Metropolitan Museum, New York

жественной фотографии, которая только что начинала заявлять свои претензии на самостоятельность. Главный вывод, который сделал для себя Робинсон, познакомившись с методом английского коллеги: окончательное изображение может не зависеть от объективных обстоятельств, для этого оно должно полностью находиться под контролем автора. Создавать, а не просто фиксировать действительность, — вот задача творца. Осознав подобный потенциал фотографии, Робинсон занялся «производством» жанровых картин, конструируя довольно сложные фотомонтажи на аллегорические темы. Он всегда был уверен, что фотографии, как и художники, должны иметь возможность использовать любую технологию, которая способствует рождению совершенного произведения, хотя многие его критики считали, что комбинированная печать была «нечестной» фотографией.

Генри Пич Робинсон основал свою профессиональную студию в январе 1857 года. Первый год существования был очень трудным. Не хватало опыта, растворы замерзали зимой в плохо протопленном помещении, мало того, в его лаборатории однажды случился пожар. Когда первая семья пришла к нему для снимка группового портрета, Робинсон впал в панику и буквально убежал. Через несколько минут он, конечно, вернулся, чтобы предстать с извинениями перед своими озадаченными клиентами и сфотографировать их. Портретный бизнес не процветал из-за небольшого спроса в городке, доходы приносила лишь продажа пейзажей. Робинсон купил пони и фургон, который использовал в качестве передвижной фотостудии, снимая Лимингтон и его окрестности.

В 1858 году художник создал свою самую известную фотографическую картину, которую назвал «Угасание» (*Fading Away*). Были приглашены актеры, изображающие тяжело больную девушку в окружении семьи. Техническая инновация заключалась в том, что для получения отпечатка применялась комбинация нескольких негативов. Сцена не разыгрывалась перед объективом и не была снята как единый кадр. Принц Альберт приобрел копию этой работы, что существенно укрепило репутацию Робинсона и обеспечило ему дальнейший успех в бизнесе. В течение следующих пятидесяти лет он создавал фотографии, которые почти всегда имитировали британскую жанровую жи-

вопись, изображали трудолюбивых деревенских дев, умиротворенных стариков, заботливых матерей. Подобный способ работы позволил раскрыть творческие принципы фотографии, что было ново, и в то же время Робинсон оставался в консервативной, хорошо знакомой ему модели реальности.

«Художественные фотографии» критиковались, но вызвали такое всеобщее восхищение публики, что побудили вдохновленного автора написать свое ставшее знаменитым эссе «Живописный эффект в фотографии» (1869)⁵. На протяжении десятилетий оно оставалось наиболее влиятельной работой на английском языке по пикториальной практике и ее эстетике⁶. Оно было переведено на многие языки, что придало идеям Робинсона большую актуальность и значимость. Он продолжал получать официальные награды и в 1892 году стал одним из основателей *Linked Ring* — ассоциации ведущих фотографов-пикториалистов.

Генри Пич Робинсон дожил до начала нового века и умер в 1901 году.

ИСТОРИЯ

Оскар Рейландер и Генри Пич Робинсон стали главными идеологами производства составных отпечатков, не только как технологии, но подходящего способа создания фотокартин. Оба рассматривали фотографию как способ визуализации популярных тем, в которых главным оставался элемент повествования с моральным подтекстом.

Сюжетные композиции, созданные Рейландером в течение карьеры, действительно представляют довольно стандартные сюжеты, отработанные уже жанровой живописью. Часто это морализаторские сцены, повседневность в аллегорическом ключе, в строгом соответствии с этической моделью времени. Одной из наиболее важных для британской картины оставалась тема традиций, или преемственность культурных ценностей. Она могла бы характеризовать большую часть так называемой «деревенской» живописи. Иконография навсегда установленного образа жизни, в рамках надежной, прочной сельской общины, олицетворяла миф о «доброй старой Англии», который сам по себе занял центральное место в парадигме английской национальной идентичности. Благополучие настоящего, накрепко связанное с традициями прошлого, основанное на честном труде и вере, занимало в ней центральную позицию.

Еще одним общим достоянием были добродетели, связанные с семьей, включающей несколько поколений. Очень часто идеальная семья изображалась в интерьере коттеджа, где и дети, и старики наслаждаются отдыхом у камина или трапезой за общим столом. Для старшего поколения жизнь в семье представлялась счастливой возможностью избежать необходимости доживать свои дни в работном доме⁷. Пожилые домочадцы играли особую роль в передаче традиций своим вну-

5 Harker M. Henry Peach Robinson: Master of Photographic Art, 1830–1901. Oxford, UK: Basil Blackwell, 1988.

6 Примечательно, что в названии книги появляется термин «живописный» (*pictorialism*), что является первым случаем, когда он используется по отношению к фотографии. Сегодня он используется для определения целого направления середины XIX — начала XX в. Фотография, определяемая как «живописная» в эпоху Робинсона и его последователей, сегодня чаще всего понимается как «художественная».

7 Работный дом — особое учреждение, куда по «закону о бедных», принятому в Англии в 1834 г., помещались все, кто обращался за общественной помощью. Его обитатели получали кров и скромное питание, но должны были трудиться. Условия существования там мало чем отличались от тюремных.

кам. Понятие семьи ассоциировалось с такими достоинствами, как трудолюбие, уважение к старшим, избегание порока, следование христианской морали, общинному укладу. Поэтическая или, в каком-то даже смысле, сентиментальная риторика подобных картин связана с идеалами викторианской Англии, нравственными аспектами сельской жизни, которую хотели воспеть, увековечить и художники, и фотографы.

Использование актеров для создания жанровых сцен было вполне обычным явлением для фотографов в 1840–1870-е годы. Но для Робинсона это было одним из основных условий того типа художественного высказывания, которое он популяризировал. **Идея художественной фотографии состояла в том, чтобы как можно тщательнее сконструировать сцену, найти подходящих героев. Традиционно считалось, что простые люди не способны демонстрировать «приятное выражение», потому что эстетическое чувство находится за пределами их понимания**⁸. Подобного мнения придерживались не только такие фотографы, как Робинсон, но и многие критики того времени. В этом состояло главное возражение против использования реальных обитателей деревни.

8 Smith L. *Victorian Photography, Painting and Poetry: The Enigma of Visibility in Ruskin, Morris, and the Pre-Raphaelites*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ДЕТАЛИ

«Рассвет и закат» — отпечаток Робинсона, получивший медаль на выставке Лондонского фотографического общества в 1885 году, является образцовым примером интерпретации темы семейной добродетели. В аккуратном коттедже перед очагом сидит старик, в другой части комнаты, по всей видимости, его дочь, держащая на руках младенца. Помещение опрятно: предметы на каминной полке прилежно расставлены, как и ухоженные растения под окном. На переднем плане стоит добротная люлька. Дедушка кажется умиротворенным, его положение определено почетно, он спокоен относительно будущего. Архетип трех поколений — образ непрерывности и вечного обновления жизни. Аллегорическое название как раз свидетельствует об умозрительности. Подобная идеализация не только нравоучительна, но и умиротворяет взоры, настраивает на благообразное созерцание, рождая благородный отзыв в душе зрителя.

Современники Робинсона приписывали его работам понятие «истина». Она не была связана реальностью, ее субъектами были актеры, воплощающие нужные мизансцены, потому что жизнь не была столь совершенной. И хотя некоторые критики призывали художников-фотографов создавать правдивые снимки, не увлекаться лицедейством и комбинаторикой эффектных монтажей, Робинсон понимал правду как художественную реальность, т.е. как некую универсальную условность, а вовсе не как натурализм. В коллекции Музея Виктории и Альберта хранятся три стеклянных негатива, которые использовал Робинсон для создания композиции «Рассвет и закат». На них сняты разные части мизансцены впоследствии собранные в единую композицию.

ТЕХНОЛОГИЯ

«Фотографические конструкции» — монтаж нескольких негативов для получения «живых картин». Способ значительно опережал существовавшую тогда относительно примитивную технологию студийной фотографии, которая накладывала определенные ограничения на работу. Необходимость длительной экспозиции и отсутствие искусственных средств освещения интерьеров не позволяли без «помарок» сфотографировать многофигурные сцены. Комбинированная печать предъявляла значительные требования к профессионализму фотографов. Отпечаток с негатива делался контактным способом, без увеличения или уменьшения, т. е. перспектива и масштаб общей композиции должны были быть продуманы на стадии подготовки. Маскировка нежелательных областей на негативах требовала искусного мастерства ретуши, а для работ со сложной иконографией необходимо было четкое понимание общей мизансцены, расстановки и взаимодействия персонажей.

Робинсон напечатал снимок в одной из любимых технологий художественно фотографии — платинотипии. Платиновый способ был изобретен англичанином Уильямом Уиллисом (*William Willis*) в 1873 году. Поскольку изображение на отпечатках создавалось без «хрупкого» и «чувствительного» к воздействию света серебра, оно было устойчиво к выцветанию и отличалось исключительной стабильностью во времени. Фотографии имеют богатые тональные градации и четкие детали. Считалось, что нежные тона в среднем диапазоне особенно красивы. Технология была популярна примерно до середины 1910-х годов, когда резкий рост цен на платину заставил фотографов отказаться от этого процесса. Некоторые современные фотографы вновь обратились к этому уникальному материалу.



ЖИВОПИСЬ/ ДОБРОДЕТЕЛЬНЫЙ ЖАНР

Фредерик Дэниел Харди (*Frederick Daniel Hardy*) родился в Виндзоре, Великобритания, и был одним из шестерых детей Джорджа Харди, музыканта Георга IV и королевы Аделаиды. Фредерик поступил в Музыкальную академию в возрасте семнадцати лет. Он проучился три года, но в конце концов отказался от музыки в пользу изобразительного искусства, следуя примеру своего старшего брата Джорджа, тоже художника. Вместе они стали основателями артистической колонии в Крэнбруке (*Cranbrook*), графства Кент, образованной последователями жанровой живописи. Фредерик отправился в Крэнбрук в 1854 году, там к нему присоединился брат Джордж. В 1857 году их учитель и друг Томас Вебстер (*Thomas Webster*), а также такие живописцы, как Джон Каллкотт Хорсли (*John Callcott Horsley*) и Джордж Бернард О'Нил (*George Bernard O'Neill*), Август Эдвин Малре-



Автор: Фредерик Дэниел Харди / Frederick Daniel Hardy (1827–1911)
Название: Сельский очаг / Cottage Fireside
Год создания: 1850
Техника: Масло, дерево / Oil on panel
Размер: 22.6 × 15.9 см
Собрание: Галерея Ричарда Грина, Лондон / Richard Green Gallery, London



Название: Интерьер деревенского дома с матерью и детьми / Interior of Cottage with Mother and Children
Год создания: 1854
Техника: Масло, дерево / Oil on panel
Размер: 22,8 × 30,4 см
Собрание: Роял Холлоуэй, Лондонский университет / Royal Holloway, University of London

ди (Augustus E. Mulready) и Джордж Генри Боутон (George Henry Boughton), стали считать себя творческой группой. Обитатели колонии и их семьи часто проводили время вместе на прогулках, пикниках, вечеринках и чаепитиях. Харди, как и его коллеги, имел репутацию художника, чей интерес был сосредоточен на внутренней жизни английской деревни. Он, бесстрастный

наблюдатель, создавал простые, но чувственные композиции, полные теплоты и трогательности. Немного идеализированные, они написаны в достаточно реалистической манере. Художник добился большого успеха, его картины около семидесяти раз! выставлялись в Королевской академии художеств.

Харди был не только художником, но и офицером 37-го стрелкового добровольческого корпуса Кента, увлекался литературой, входил в комитет местной Литературной ассоциации. Набожный человек, он работал церковным старостой. Его картины были столь популярны, что художник писал от пяти до десяти копий некоторых из своих самых востребованных сюжетов.

Джордж Харди умер в Крэнбруке в 1877 году.

ИСТОРИЯ

Первоначально Харди писал интерьеры коттеджей, но одновременно с этим он начал «населять» свои композиции: появляются одиночные фигуры, затем дети, семьи, домашних животных. «Декоративный» статус фигуры пожилого человека у огня довольно точно определен известной писательницей Мэри Элизабет Уилсон Шервуд (*Mary Elizabeth Wilson Sherwood*) в ее книге «Домашние удобства» (*Amenities of Home*), вышедшей в 1881 году. Она писала, что нет лучше жанра среди картин, столь украшающих гостиную, чем камин и старая дама с седыми кудрями. Популярный «эксперт» в области этикета и домоустройства она утверждала, что в идеале «дом всегда должен содержать бабушку, старую тетюшку или какую-нибудь родственницу, которая видела мир, прожила свою жизнь и бодра сейчас <...>, это порождает приятный интерес к маленькой трагедии или комедии повседневной жизни и представляется особым провидением для младших». Пассаж относился также и к пожилым мужчинам: «Милый старик — самое восхитительное сбережение для любого общества»⁹. Поэтому неудивительно, что появление подобных сцен в жанровой живописи пользовалось особой популярностью в самых широких кругах.

Очаги и камины — «места почета и любви» — были зарезервированы как места благоговения и нежности в случае благополучной картины старости. Этот факт следует учитывать при оценке бесчисленных изображений пожилых викторианцев и их семей, сидящих у огня. Возможно, прекраснотушие мотива в сочетании с изобилием ее интерпретаций привела к поверхностному отношению к произведениям подобного рода, однако в культурном контексте времени эти сюжеты говорят о такой важной теме, как социальная забота. Старомодный сюжет «у камелька» — гораздо более значительный, чем кажется на первый взгляд, несмотря на свою бесхитростность и простоту. Даже в начале нового века ситуация ничуть не изменилась. Например, некая миссис Бертон Кингсленд (*Burton*

⁹ Мэри Элизабет Уилсон Шервуд — известная американская писательница и светская львица. Она сочиняла рассказы, стихи, руководства по этикету, публиковала статьи для журналов, переводила поэзию с европейских языков. Занималась благотворительностью, много путешествовала по Европе и была знакома с королевой Викторией.

Kingsland) в материале под названием «Быть счастливым в старости», опубликованном в модном журнале *Ladie's Home Journal* (март 1900 г.), призвала своих немолодых читательниц наслаждаться «зимой жизни», согревая у огня свои сердца, несмотря на плохие новости и отражение в зеркале. «В семье, — писала она, — мы становимся с ними [домочадцами] ближе у камина».

Тема старости была связана и с тривиальными вкусами общества, находящими воплощение в повторяющихся стереотипных сюжетах, порой иронических или язвительных: престарелый денди, веселая старая вдова, сладострастный или глупый старик, сонная вязальщица с котом. Подобные сюжеты также в изобилии были представлены на полотнах викторианских художников и графиков.

ДЕТАЛИ

Многие из полотен Фредерика Харди включают в себя фигурки сидящих у очага стариков и членов их семей, пришедших с визитом друзей и родственников. Художник относился к своим героям с тактичностью и уважением, хотя это были простые, небогатые люди. В образах «бедной старости» нет сетований на злополучную судьбу, несчастную долю, физические страдания. Комнаты в коттеджах имеют довольно скудную обстановку и сходные сугубо утилитарные предметы, такие как чайники, меха для раздувания огня, ведра, корзины. Кроме того, часто можно увидеть овощи, которые представляют основу скудного рациона обитателей. Знаменитая серьезность и отстраненность Харди еще больше увеличивают ценность этих небольших полотен, таких как «Тихий вечер у камина», «Сельский очаг», «Интерьер деревенского дома с матерью и детьми», в качестве доказательства документального и художественного интереса живописи к бытованию человека. Тема материнства последней из перечисленных работ представляет еще одну из ключевых в английской «сентиментальной» изобразительности, олицетворяя начало или, наоборот, продолжение жизненного пути стариков.

В самом широком смысле так называемый бытовой жанровый сюжет — это картина социального и материального присутствия. Повседневные события и действия за счет идеализации, и благодаря этому, становятся особо любимыми для современников. Привлекательность таких произведений была связана с «гуманитарным идеализмом викторианцев»¹⁰. Как правило, они рассказывают истории и представляют положение дел с какой-то особой визуальной полнотой с точки зрения деталей и текстуры. Они подчеркивают сердечный характер изображенной сцены, а не красоту идеала.

В ранней художественной фотографии «бытовых сюжетов» было совсем другое измерение. Фотография изначально более натуралистична, и в конструировании идеалов она вынужде-

10 Maas J. *Victorian Painters*. London: Barrie and Jenkins, 1978. P. 121.

на намного больше, чем другие изобразительные искусства, прибегать к языку аллегорий и метафор. Уютные домашние сюжеты, снятые в благоприятный момент, изображения сцен повседневности с их нехитрыми декорациями — все это можно рассматривать как реконструкцию жанровой живописи, но скорее не в повествовательной фабуле, а ее поэтизации.

29. РУССКАЯ КРАСАВИЦА

Постреформенная вторая половина XIX века — время особого интереса к народной, древнерусской культуре. Строятся теремки в национальном стиле: Торговые ряды, Исторический музей, Георгиевская электростанция, Спас на Крови, Ярославский вокзал. Мода распространяется на современные предметы быта и детали костюма. Ближе к концу века, через историзм модерна с его стремлением к кустарному и рукотворному уже лежал кратчайший путь к символизму. А пока благодаря усилиям княгини Марии Тенишевой и ее мастерским в Талашкино и Флёново русский колорит приобретают многие повседневные вещи. Другая княгиня, Зинаида Юсупова, устраивает в своем доме костюмированные приемы и любительские спектакли, на которых и сама блистает в «старорусских» нарядах.

Эмоциональная сторона национальной идеологии демонстрировала озабоченность высшего и среднего классов оторванностью от народной, т.е. деревенской жизни. Единение, хотя бы бутафорское, в ответ на трансформацию социальных структур, казалась живительным. Сосредоточение на древнерусском стиле, т.е. его культурологической, перформативной и эстетической привлекательности, а также его связях с патристическим пафосом XIX века позволяло переосмыслить национальную историографию, и костюм играл в этом не последнюю роль. Отечественная этнография помогала представить альтернативу академической исторической живописи, почти не связанной с русской темой. Основываясь на реконструкции этнических древних и особенно славянских мифов и фольклора, художники XIX века шли «в народ», каждый по-своему.

Костюмированные портреты в XIX веке стали особенно популярными в контексте историзма, теории официальной народности¹, русского модерна и символизма. Поиски национальной идеи в русском искусстве связаны в том числе с фигурой мистической русской души, очевидно имеющей женский род. С другой стороны, образы в кокошниках и сарафанах были воплощением сказочных героинь, своего рода «Василис Прекрасных», «Марий-Моревен», до того, как стали иллюстрациями Ивана Яковлевича Билибина.

Русская тема начинала входить в моду в Европе. В 1900 году на Всемирной выставке в Париже были показаны фотографии из коллекции Натальи Шабельской². Традиционная одежда из разных губерний Российской империи была частью темы «*a la russe*», но скорее в этнографическом ключе. Собрание Шабельской имеет большую историческую ценность, впоследствии фотографии стали образцами для многих художников

1 Впервые термин «официальная народность» встречается у филолога и этнографа Александра Николаевича Пыпина в его трудах по истории русской литературы и общественной мысли в 1872–1873 гг. Основные принципы теории были изложены графом Сергеем Семеновичем Уваровым при вступлении его в должность министра народного просвещения в докладе императору Николаю I. Фабрикой сторонников этой теории стало выражение «Православие, Самодержавие, Народность». На протяжении всего XIX в. теория официальной народности оказывала сильнейшее влияние на русскую интеллигенцию, войдя в число важных культурных дискурсов эпохи.

2 Супруга крупнейшего землевладельца Харьковской губернии, Наталья Леонидовна Шабельская, основала в Москве первый частный музей русского народного костюма. Она много путешествовала по России, собирая предметы старины и костюмы разных областей. Фотографирование коллекции началось с середины 1890-х годов.

и графиков, также как и модисток. Качество отпечатков позволяло рассмотреть мельчайшие детали сложных женских нарядов. «Родную старину» демонстрировали дочери Шабельской — русские красавицы Варвара и Наталья. Фотографический архив, созданный прежде всего с целью фиксации, стал абсолютно самостоятельным феноменом в истории русской фотографии.



ФОТОГРАФИЯ/ МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И ЭТНОГРАФИЕЙ

Андрей Осипович Карелин родился в 1837 году недалеко от Тамбова, в селе Селезни. Мальчик был незаконнорожденным ребенком крестьянки и помещика. В юности он готовился стать

Автор: Карелин Андрей Осипович (1837–1906)
Название: Портрет Чудновской
Год создания: 1890-е
Техника: Альбуминовый отпечаток, ручная раскраска
Размер: 21,6 × 14,3 см
Собрание: Государственный Музей А. М. Горького,
Нижний Новгород

иконописцем в родной губернии. Местный барин признал его талант и в 1857 году отправил в Петербургскую академию художеств. В академии Андрей Осипович учился у известных художников, таких как Иван Крамской и Константин Маковский. За время учебы он получил две серебряные медали за свои работы. В 1866 году по состоянию здоровья художник переехал в Нижний Новгород и здесь открыл для себя «светопись», начав работать в мастерской Михаила Петровича Настюкова, одного из первых фотографов в Поволжье. В 1869 году распахнула двери его собственная студия. Сначала Карелин использовал технику мокрого коллодиона, но затем перешел на большие бром-желатиновые пластины размером 50 × 60 сантиметров. Технология получения отпечатков оставалась контактной. Андрей Осипович предпочитал максимальный формат для своих работ, демонстрирующий все достоинства отпечатков.

Мастерство Карелина до сих пор поражает зрителя. Получив академическое образование, он навсегда остался художником. Среда, в которой работал фотограф, обладала необычным потенциалом для воплощения идей и съемок натуры. Карелин фотографировал не только портреты и виды, но и сложные жанровые сцены. Здесь были самые разнообразные репризы из крестьянской и городской жизни: дамы, раздающие милостыню, беседующие девушки, влюбленные пары и прочие постановки, осуществляемые детьми, родственниками, друзьями. В его гостиной всегда собиралось высшее новгородское общество, и жаловаться на нехватку клиентов в ателье не приходилось.

Студия процветала главным образом за счет производства портретов. Поскольку Карелин был членом местного земства и архивной комиссии, в его обязанности входила в том числе съемка этнографических объектов губернии, он много путешествовал. Отпечатки, включенные в «Художественный альбом фотографий с натуры» (1870-е гг.), относятся к числу лучших, представляя амбициозный характер его искусства. По просьбе новгородского предводителя дворянства Карелин создал этот «увраж» вместе с известным русским пейзажистом Иваном Шишкиным, который после долгих уговоров согласился раскрасить отпечатки акварелью. Образцовый альбом был подан императору Александру II.

Работы Карелина довольно быстро получили национальное и международное признание. Его первая зарубежная выставка

состоялась в Вене в 1873 году; три года спустя он получил серебряную медаль в Париже за портреты и этюды, а затем бронзовую медаль на Всемирной выставке в Филадельфии. Королевская Академия наградила его золотой медалью в Эдинбурге в 1876–1877 годах³.

В губернии не было ни одной общественной организации или сферы деятельности, хоть сколько-нибудь значимой, где Карелин не играл бы активной роли: в 1873 году он стал членом Императорского Российского музыкального общества, в 1874 году — Нижегородского отделения Российского общества защиты животных, в 1880 году — фотографического отдела Российского технического общества (РТО), в 1887 году — Нижегородского губернской архивной комиссии. В 1888 году фотограф был принят в Нижегородский кружок любителей физики и астрономии (за свою работу по съемке солнечного затмения в Костромской губернии), а в 1889 году он участвовал в праздновании пятидесятилетия изобретения фотографии, организованном Обществом распространения технических знаний в Москве. В 1895 году Карелин стал основателем Общества исторической живописи, одновременно открыл собственную галерею для демонстрации своей коллекции антикварных предметов и одежды. В 1897 году его избрали членом Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, а также почетным членом Казанского фотографического общества. В 1898 году студия Андрея Карелина приступила к работе по подготовке слайдов для «волшебных фонарей», которые планировалось использоваться в школах и гимназиях для популярных лекций. В 1901 году он был избран членом Нижегородского общества любителей искусства, в 1902 году фотографировал городские трущобы для постановки МХАТ «На дне» Максима Горького.

Общественная деятельность Карелина оказала огромное влияние на развитие фотографии в России. В 1895 году он стал членом Русского фотографического общества в Москве, влиятельного профессионального сообщества. Помимо фотографии Андрей Осипович писал портреты и иконы для нижегородских храмов.

Художник умер в бедности в 1906 году в Нижнем Новгороде.

ИСТОРИЯ

Андрей Осипович Карелин, один из блистательных фотографов XIX века, неутомимый собиратель русского прикладного искусства и общественный деятель, вошел не только в историю русской, но и европейской культуры XIX века. Существовала еще одна сфера, в которой современники признавали его личностью незаурядной. Карелин был не просто известным в России коллекционером, а величайшим знатоком старины, сознающим важность сохранения исторического наследия для последующих поколений. По свидетельству купца А. П. Бахрушина, «все

3 Evtuhov C. Portrait of a Russian Province: Economy, Society, and Civilization in nineteenth-century Nizhni Novgorod. University of Pittsburgh Press, 2011.

4 Карелин А. О. Творческое наследие нижегородского художника и фотографа / Сост. А. А. Семенов, М. М. Хорев. Н. Новгород: Арника, 1994.

5 Сабурова Т. Г. Андрей Карелин: портрет на фоне русской фотографии // Андрей Карелин: портрет в интерьере. С. 11.

6 Нижегородская фотография: город, люди, события, 1843–1917 / Сост. Я. Гройсман. Нижний Новгород: Деком, 2012.

интересующиеся старинными русскими вещами перебивали у него»⁴. Сам Алексей Петрович, так же, как и другой знаменитый собиратель XIX столетия П. И. Щукин, постоянно пользовался его услугами и советами. Почти каждое лето фотограф совершал длительные экспедиции по Нижегородской губернии, отыскивая в отдаленных поселениях любовно сохраненные образцы народного творчества. Он был завсегдатаем известной Нижегородской ярмарки, барахолок и антикварных салонов. По воспоминаниям Щукина, «по вечерам можно было встретить Андрея Осиповича в Ярославском ряду у старьевщика, где он искал редкости»⁵.

Нижегородцы почитали его дом как музей. Печки были украшены здесь уникальными изразцами, в комнатах — старинная мебель, на стенах — живопись и гравюры. Шкафы буквально ломились от разнообразных вещей: ларцов, сундуков с посудой, предметов крестьянского быта и одежды, украшений. В 1890-е годы Карелин даже организовывал дома публичные выставки для вех желающих. Помимо этого, художник часто портретировал своих друзей и знакомых в национальных костюмах. Подобные композиции в «русском стиле» создавались не без влияния Константина Маковского, с которым фотограф находился в дружеских отношениях⁶.

Андрей Осипович открыл свою студию «Фотография и искусство» через три года после переезда в Нижний Новгород из Санкт-Петербурга. Уже название устанавливало ее концепцию. Деятельность фотографа тесно связана с провинцией, ее идеологией и культурой. На протяжении десятилетия он представлял свои работы на знаменитой Нижегородской ярмарке. В 1885 году участвовал в Нижегородской кустарно-промышленной выставке, а в 1886 году сам организовал в родном городе первую художественную выставку. В том же году были опубликованы «Виды Нижнего Новгорода» — прекрасные «русские декорации», в то же самое время «Художественный альбом» (1870–1880-е гг.) представлял «фотографию жизненных сюжетов», из тех, что как раз и разыгрывались в этих декорациях.

Как художник и фотограф Андрей Карелин, вне всякого сомнения, воплощал интересы провинциальной буржуазии, отвечая ее вкусам, моде на русское. Талант, умение выстраивать композицию, сочетая безупречную репрезентацию с тщательно организованным освещением, искусное использования языка жанровой живописи, создали работы, представляющие поистине уникальный пример раннего русского пикториализма.

Очевидно, что отпечатки Карелина совершенно противоположны документальным снимкам: они придуманы, тщательно поставлены и сфотографированы. Именно таким образом и реализовывалась эстетическая программа. Сама тщательность, можно даже сказать — добротность, с которой сделаны работы, рассказывает о провинциальном мире конца XIX века

едва ли не больше, чем любое спонтанное изображение. Кроме того, в отличие от портретов, цель которых — запечатлеть специфику индивидуальных черт, «картины» изображают типичные жанровые сценки, в которых персонажи, даже если они, что естественно, узнают себя, остаются анонимными. За сорок лет работы в Нижнем Новгороде Андрей Карелин воплотил все возможные модели викторианского репертуара фотографии на национальный сюжет, включая костюмированные портреты. С точки зрения художественной поекции «живые картины» создавались по лекалам позднего академизма и в какой-то степени русского модерна в его исторической версии, ничуть не отвечая социально ангажированной идеологии передвижников.

Он снимал свои «полотна» в гостиных, но часто — в собственном специальном просторном павильоне, используя максимальное количество света, часто применял отражающие рефлекторы, которые создавали ту особую световую насыщенность, которая характерна именно для его отпечатков. Карелин хорошо разбирался в оптике, что позволяло ему снимать с расстояния до семи метров со стабильной резкостью, свет мягко моделировал объем каждого отдельного объекта, подчеркивал разнообразие фактур.

ДЕТАЛИ

Снимок Чудновской — один из прекрасных образцов костюмированного портрета. Конечно, женщина XIX века уже не носила подобную одежду. Во второй его четверти купцы и богатые горожанки, живущие в провинциальных городах России, переняли западный стиль одежды, демонстрируя «современную» социальную идентичность. Однако во многих отношениях они все еще патриархальны по духу. Традиционным сохранился даже семейный уклад, основанный на власти старших над младшими, мужчин над женщинами. Сыновья и дочери вступали в брак согласно воле родителей, мужчины — главы семейств — имели неограниченный контроль и неограниченные возможности, в то время как их жены оставались в гостиных проводить время по большей части за вышиванием, в окружении детей, мамок и нянек. В то же время появляются массовые развлечения, которые могли посещать и женщины, например городские сады, театры, ярмарки с их увеселительными павильонами. Стремление к удовольствиям являлось одной из определяющих черт модернизации жизни; оно включало в себя участие женщины в различных невинных играх, таких как домашние спектакли, танцы, маскарады. В этом виделось некоторое расширение свобод, женщина получала доступ к новым способам досуга, времяпрепровождения и наслаждения собой.

Поход в фотоателье был тоже особым видом увеселения, особенно в провинции. Это был маленький театр, зрелище, игра, забава. Не было уже той скованности и серьезности перед ка-

мерой, как в первых дагеротипических студиях. В ателье Карелина выбор костюмов и утвари позволял получить особые ощущения. Национальный костюм с его богатой фактурой и образностью превращал молодую кокетку в русскую красавицу. Позже мода а'ля рюс в высших классах воплотится как в императорских костюмированных балах, так и в популярности певицы-крестьянки Анастасии Вяльцевой — на рубеже веков она исполняла свои горько-сладкие романсы, снискав большой успех у поклонников из самых разных социальных групп.

Неизвестная героиня на снимке Карелина довольна. На несколько часов освободившись от условностей, налагаемых семьей и обществом, она смогла почувствовать себя эмансипированной, хотя бы и в древнерусском наряде. «Костюмированный портрет» не предполагал, конечно, особой индивидуализации, а уж тем более психологизма. Специфика жанра была очень близка к так называемому артистическому портрету, с той лишь разницей, что актриса была из провинциальных любителей.



ЖИВОПИСЬ/ КНЯГИНЯ-БОЯРЫНЯ

Константин Егорович Маковский родился в Москве в 1839 году в семье непрофессионального художника. Юноша учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, поступив туда в 1851 году, затем с 1858 года — в Императорской Академии художеств, но диплома не получил, отказавшись писать картину на заданную тему из скандинавской мифологии. Поначалу он разделял взгляды передвижников, но в 1880-х годах приобрел известность как модный автор портретов и исторических картин, отойдя от социальных идеалов групп-

Автор:	Константин Егорович Маковский (1839–1915)
Название:	Портрет княгини Зинаиды Николаевны Юсуповой в русском костюме
Год создания:	1890-е
Техника:	Холст, масло
Размеры:	92 × 71 см
Собрание:	Государственный исторический музей, Москва

пы. В 1867 году Маковский получил звание профессора, а затем и академика.

Наибольшую известность художнику принесли работы в «русском стиле», изображающие богатую, красивую, сказочную жизнь ушедших времен. Он был одним из самых дорогих живописцев своего времени: портретировал высший свет и царствующих особ, его «боярыни» и «русские красавицы» имели особый успех как в Европе, так и в Америке. Появлявшиеся в самом массовом дореволюционном журнале «Нива», гравированные воспроизведения картин Маковского неизменно сопровождались эпитетами «исключительные», «грациозные», «превосходные», и за всем этим стояли виртуозность и блестящее мастерство художественного исполнения. В 1915 году, вместе с другими художниками своего времени, он участвовал в учреждении Общества возрождения художественной Руси. Осенью того же года Константин Маковский стал жертвой несчастного случая.

ИСТОРИЯ

Маковский во всех отношениях был баловнем судьбы. Успешный живописец, кумир женщин, он был красив, богат и любил жизнь во всех ее проявлениях. В его доме царила роскошь, о которой не могли помыслить многие русские художники. Маковский — страстный коллекционер. По воспоминаниям его сына, Сергея Константиновича, ставшего художественным критиком, приоритетом отца оставалась «красивая старина», которую тот «безостановочно покупал <...> со вкусом знатока, но без особого разбора — и нужное, и ненужное, и то, что могло пригодиться как аксессуар для исторической картины, и то, что просто “понравилось” своим изяществом, своеобразием или вычурой и что можно было куда-нибудь пристроить в жилых комнатах и мастерских»⁷.

Интерес художника к русской теме сформировался под влиянием так называемого историзма — явления культуры, когда не только знаменательные события прошлого, но и его материальные артефакты оказались предметом пристального интереса. На процесс формирования отношения к национальному наследию большое влияние оказывал известный критик Владимир Васильевич Стасов. Его труды, в том числе альбомы «Русский народный орнамент» (1870), «Образцы русского орнамен-

7 Маковский С. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. С. 76.

та» (1872), отражают этнографические особенности, присущие одежде той или иной российской губернии, с максимальным приближением к натуре. Стасов призывал оказывать практическую помощь кустарям.

В начале 1870-х годов, не без влияния идей народничества, Маковский путешествует по российским губерниям, собирая предметы сельского быта. Тогда же он напишет картину «Жница», изображающую крестьянку в праздничном наряде Рязанской области. Но достоверное изображение костюма и предметов обихода не повлекли изменения формального языка, связанного как с реализмом, так и с историческим модерном, ростки которого уже начинали прорастать в русском искусстве. Художник изображает идеализированных героев в национальном, даже скорее фольклорном стиле, в виде так называемых «живых картин». Интересно, что подобная забава в то время была чрезвычайно популярна в высшем обществе. Участники костюмированного действия делились на группы, каждая демонстрировала немую сценку, которую соперники должны были распознать. И в доме Маковского разыгрывались такие «театры». Для этого использовался реквизит, который был тут в изобилии. Для художника подобные инсценировки оказались не только игрой, но своего рода творческой лабораторией. Придумав сюжет будущей картины, он сначала воссоздавал ее вместе с гостями, эту постановку снимали, затем Маковский писал на основе фотографических «этюдов» большое полотно. Именно так было с «Боярским свадебным пиром в XVII веке» (1883).

В русской истории Маковского привлекал именно XVII век, безусловно, самый декоративный, церемониальный, с его самобытной патриархальной древностью, народно-бытовой архаичной культурой, еще не ставший по проекту Петра I частью европейской цивилизации. Взгляды художника на отечественное прошлое явно совпадали со взглядами историка Ивана Егоровича Забелина, считавшего, что представления и верования, существующие в укладе и традициях народа, и есть его история⁸. Концепцию Маковского отличает именно такое отношение к истории, собирательству, творчеству.

Как правило, живопись Константина Маковского отличается чрезмерной скрупулезностью в передаче деталей. Его любовь к тщательному прописыванию предметов свидетельствует об особом «этнографическом» интересе, где само изображение давно забытых вещей, кажется, гораздо интереснее, чем лица красавиц, порой обобщенные, если речь не идет о заказном портрете. Маковский хочет познакомить зрителей с историческими и эстетическими раритетами, как и Карелин, который использует для этого более точный инструмент — фотоаппарат. В «костюмированных портретах», как их называли авторы критических статей, к воспроизведению нарядов оба художника относились с большой ответственностью и серьезностью. Константин Егорович тщательно изучал, копировал, порой за-

8 История русской жизни с древнейших времен. Ч. 1. Сочинение Ивана Забелина. М.: Типография Грачева и К°, 1876. История русской жизни с древнейших времен. Ч. 2. Сочинение Ивана Забелина. М.: Типография Мартынова и К°, 1879.

9 Художественное объединение «Мир искусства» оформилось в России в конце 1890-х гг. С 1898 г. члены группы начали издавать журнал под тем же названием. «Мир искусства» просуществовал чуть более десяти лет, став решающим фактором в становлении русского модерна. Идеи «мирискусников» концентрировались в области эстетики. В концепции группы переплелись романтизм и символизм, английский префазализм и югендстиль. Прекрасное вне социального или идеологического контекста — в этом виделись цель и смысл искусства. Не найдя безмятежно-идиллического начала в тревогах современности, они обратили свой взор в прошлое, казавшееся временем рафинированной красоты и покоя.

10 Фортунато Е. М. Встречи в пути. Воспоминания // Нева. 1957. № 12. С. 174.

11 А. Блок. "Прошедших дней немеркнущим сияньем..." (28 мая 1900 г.). Из цикла «*Ante Lucem*» (лат. До света).

трачивая немало времени на поиски нужных образцов, нередко обращаясь с этой целью к другим коллекционерам.

Эстетическая программа Маковского в определенной степени предшествует идеям знаменитого союза «мирискусников»⁹. В эволюции русского исторического жанра на пути к обобщению, стилизации и символизму работы художника оказались невероятно важным звеном.

ДЕТАЛИ

Особняком от жанровых картин в живописи Маковского стоит тема «русских красавиц». Писательница Евгения Михайловна Фортунато, которую художник пригласил в качестве модели, вспоминала: «Маковский молча снял с меня шапочку и <...> вытащил шпильки из моей прически. Волосы рассыпались по плечам. Оглядев меня <...> Маковский стал заплетать косу, и я удивилась, как ловко он это делает. Покончив с косой, достал из венецианского резного шкафчика великолепный голубой штофный боярский сарафан с самоцветными пуговицами и голубую повязку с жемчужными поднизями. По-прежнему молча он повел меня к венецианскому граненому трюмо, накинул на меня сарафан поверх платья и надел мне на голову повязку. Ни слова не говоря, он поворачивал меня то так, то этак. И смотря то на меня, то в зеркало, щурил глаза...»¹⁰

Портрет Зинаиды Николаевны Юсуповой в русском костюме, написанный Маковским, удивительно красив. Все вещи здесь достоверны: сарафан, кокошник с плоским дном. Наряд не был вольной импровизацией на тему, как на знаменитых придворных балах. Знание народных традиций пригодилось Юсуповой в эмиграции, когда ее сын, Феликс, открыл в Париже свой модный дом, сделав акцент на экзотических для французских мотивов русских мотивах.

Современники отмечали, что княгиня была не только очаровательной светской женщиной, как на портрете Валентина Серова, написанном в 1900 году, но и идеальным выражением национальной красоты, что подтверждает её образ Маковского. Артистизм Юсуповой, выпестованный любительскими спектаклями, которые давались с благотворительными целями в усадебном театре в Архангельском, костюмированными приемами в московском доме, придворными маскарадами, позволял Зинаиде Николаевне быть превосходной моделью в любом наряде. Кажется, она вообще могла бы органично носить этот «неудобный» костюм. Яркий сарафан, узорочье головного убора и рукавов нижнего платья, блеск жемчуга и глаз боярыни-княгини, милый румянец, чуть улыбающийся ротик и мягкий жест сомкнутых рук. «Прошедших дней немеркнущим сиянием, Душа, как прежде, вся озарена»¹¹ — особая ностальгия по былому в век машин и городов, такому прекрасно мифологическому, как на картинах Маковского и фотографиях Карелина.

30. ХРИСТОС

Хотя в Европе и Америке XIX века религиозный скептицизм и антиклерикальные настроения достигли беспрецедентных высот, немногие были готовы полностью отрицать веру в целом. Об этом убедительно свидетельствует непреходящая актуальность Библии и ее толкований в искусстве. Как важный элемент трансцендентного, морального, литературного и исторического наследия, Святое писание, которое якобы скрепляло западное общество, начинает использоваться для целей, выходящих за рамки житейского богословия. Репрезентацию христианской истории и ее главных событий можно было увидеть во множестве недогматических толкований. Символы веры и духовные практики в новом, прогрессивном мире предполагали индивидуальный подход к хрестоматийным изображениям, иногда курьезные, спорные или скандальные. Бунтарство искусства стало одним из революционных импульсов, которые пронизывали весь XIX век.

Несмотря на широкое авторское толкование библейских сюжетов в XIX веке, фотография как медиум реальности казалось неподходящим инструментом, однако, подобная тема была подвластна и ей. Она могла полагаться на свои собственные художественные концепции и традицию живописи, имеющей многовековое наследие. Религиозные чувства фотографов должны были соединяться с канонической иконографией известных сцен, а не с реализмом жизни. Для обывателя снимки воплощали прагматическую сторону обширного общественного проекта по визуализации современного мира и не имели отношения к искусству, а уж тем более столь благочестивому. Таким образом, фотографам приходилось бороться не только за доказательства обратного, но и за утверждение себя в качестве современного художника со своим собственным мировоззрением.



ФОТОГРАФИЯ/ ЛИЦЕДЕЙСТВО

Автор: Фред Холланд Дэй / *Fred Holland Day* (1864–1933)
Название: Распятие / *The Crucifixion*
Год создания: 1898
Техника: Платиновый отпечаток / *Platinum print*
Размер: 14,4 × 6,4 см
Собрание: Музей Виктории и Альберта, Лондон / *Victoria and Albert Museum, London*

1 *Copeland & Day* были издателями Оскара Уайльда в США. Напечатан «Саломея» в 1894 г. и «Сфинкса» в 1899 г., а также североамериканское издание «Желтой книги» Бёрдслея в 1894–1896 гг. Дэй выпустил произведения Стивена Крейна (*Stephen Crane*), Луизы Имоджен Гини (*Louise Imogen Guiney*), Лайонела Джонсона (*Lionel Johnson*) и Уильяма Батлера Йейтса (*William Butler Yeats*).

2 «Искусства и ремесла» (*Arts & Crafts*) — художественное объединение викторианской эпохи конца XIX в., в главе которого стоял поэт, художник и мыслитель Уильям Моррис. Его идеология была во многом близкой префазабитам с их идеализацией самобытного творчества ремесленников Средневековья. Участники занимались ручным созданием предметов декоративно-прикладного искусства, устанавливая оппозицию бездушному, обезличенному машинному производству индустриального общества.

3 Братство *Linked Ring* — ассоциация английских фотографов, образованная в 1892 г., одна из первых групп, продвигавших идею фотографии как изобразительного искусства. Среди членов-основателей был известный влиятельный пикториалист Генри Пич Робинсон (*Henry Peach Robinson*).

Фред Холланд Дэй (*Fred Holland Day*) родился в 1864 году, во время Гражданской войны, и умер во время Великой депрессии, в 1933 году в Америке. Единственный наследник внушительного состояния своего отца, бостонского торговца, Фред посвятил жизнь творчеству. Он был одним из представителей пикториализма или ранней художественной фотографии и влиятельным издателем. Дей любил литературу, проявлял особый интерес к жизни и творчеству трагического поэта-романтика XIX века Джона Китса, собрав значительную коллекцию его книг, и даже возглавил кампанию по возведению мемориала в Англии. Дэй опубликовал около ста изданий, среди которых наиболее известными были произведения Роберта Луи Стивенсона и Оскара Уайльда с иллюстрациями Обри Бёрдслея¹. В 1883 году он основал бостонское издательство *Copeland & Day*, став новатором в области книгопечатания, соединив современное графическое искусство и мастерство полиграфии, публикуя небольшими тиражами изысканные тома в ручных переплетках с удивительно красивыми и технически безупречными иллюстрациями. Компания не добилась значительного финансового успеха, но приносила репутационные дивиденды. Вокруг нее сформировался особый круг эдвардианских эстетов. Дэй разделял идеи движения «Искусства и ремесла»². Он интересовался архитектурой и был близким другом американского церковного зодчего Ральфа Адамса Крама (*Ralph Adams Cram*).

Слава Дэй-фотографа пришла быстро, но его самые продуктивные годы приходятся на 1895–1905 годы. В 1895 году он был избран (третьим из американцев) членом престижного братства *Linked Ring*³, представлен на престижном Лондонском салоне фотографии. Возможно, апогеем его карьеры стала выставка Королевского фотографического общества 1900 года. Дэй всегда жил жизнью богемы, человека свободного мышления и самовыражения, а его работы, казавшиеся тогда скандальными, впоследствии были признаны новаторскими. Свою «инаковость» он скрывал внутри — вероятно, хотел избежать ошибки Уайльда, которая в конечном итоге стоила жизни великому писателю.

В 1900 году Дэй организовал *The New School of American Photography* — первую выставку американской пикториалистической фотографии в Европе. Экспозиция была представлена в Лондоне и Париже, помимо его собственных снимков, она

включала работы Эдварда Стайхена (*Edward Steichen*), Гертруды Кезебир (*Gertrude Käsebier*) и Кларенса Уайта (*Clarence White*), знаменитым покровителем которых был американский фотограф, галерист, куратор и издатель Альфред Стиглиц (*Alfred Stieglitz*). Патрон американского пикториализма обратил внимание на работы Дэй в середине 1890-х годов. Тогда он основал объединение *The Camera Club* и превратил свой журнал *Camera Work* в самое влиятельное издание о фотографии своего времени. Напечатать снимок здесь означало успех и признание! Стиглиц и Дэй — оба были сторонниками концепции фотографии-искусства. Дэй отказался представить свои отпечатки в *Camera Work*, что положило конец не только отношениям, но, возможно, стало концом карьеры⁴. Он не понял статуса, который имела *Camera Work* в те годы в качестве арбитра направления, или просто не хотел с ним соглашаться. Помимо этого, Дэй не заинтересовался и идеями модернизма, пришедшим на смену пикториализму, в отличие от Стиглица.

Пожар в студии фотографа в Бостоне в 1904 году ускорил его уход из публичного пространства, но Дэй продолжил работать в большом загородном доме *Little Good Harbour*, который также служил приютом для мальчиков-сирот. После 1917 года он вообще редко покидал свой удивительный особняк в Норвуде, став отшельником после смерти матери в 1922 году⁵. В эти годы его интересы были связаны с поиском записей и артефактов, относящихся к семейной генеалогии и истории городка.

Фред Холланд Дэй умер в 1933 году.

ИСТОРИЯ

Фотографы, как и художники, всегда создавали автопортреты; воплощение собственного подобию — часть привилегии художника. Потенциал камеры подталкивал на невероятные идеи, поощряя, например, театральные порывы до того, как был изобретен кинематограф. Можно было разыграть любую мизансцену, изобразить себя арлекином, или человеком противоположного пола, или даже Иисусом Христом. Холланд Дэй, богатый и эксцентричный бостонец, начал фотографировать в 1886 году, причем создавал довольно специфические работы. Сначала он снимал главным образом дома бостонских писателей, позже построил летний лагерь на острове в штате Мэн, где поселил молодых людей — в качестве моделей они воплощали юных богов из античной мифологии. Фотографии обнаженных мужчин вызвали серьезные споры. Свои ранние отпечатки Дэй делал при тусклом газовом свете, из-за чего нужно было долго оставаться в одной позе. Работы получались мягкими по тону, малоконтрастными.

Холланд Дэй, по-видимому, не придерживался каких-либо твердых религиозных убеждений, находясь под влиянием Оскара Уайльда, с которым познакомился еще в 1882 году. С июля по сентябрь 1898 года он работал над новым проектом. Фото-

4 Альфред Стиглиц включил работы Дэй в свой более ранний бюллетень *Camera Notes*, но ему так и не удалось убедить его стать официальным членом Фото-Сецессион (*Photo-Secessionism*). Следуя модели других художественных ассоциаций Европы рубежа веков, в частности английского *The Brotherhood of the Linked Ring*, членом которого были Стиглиц и многие из его окружения, американский глава пикториализма решил организовать и возглавить самостоятельное объединение — Фото-Сецессион — в 1902 г. За исключением Холланда Дэй, почти все фотографы — коллеги Стиглица присоединились к Фото-Сецессиону. Работы группы публиковались в *Camera Work* и выставлялись в *Little Galleries* (позже известной как галерея «291»). Альфред Стиглиц также курировал участие Фото-Сецессиона в национальных и международных салонах фотографии, став таким образом лидером движения, авторитарным и влиятельным.

5 В начале 1890-х Дэй занимался реконструкцией семейного дома в Норвуде, штат Массачусетс, особняка, построенного в стиле эпохи Тюдоров. В интерьерах была гостиная «королевы Анны», покои в старинном колониальном стиле для его родителей, классический и французский ампир в его собственной половине. Он также построил летний домик в стиле швейцарского шале с видом на океан в Литл-Гуд-Харбор (*Little Good Harbor*) в штате Мэн.

граф, группа его друзей и актеров поднялись на холм недалеко от Бостона, в Норвуде, где был расположен семейный особняк чтобы при помощи камеры запечатлеть моменты жизни, смерти и воскресения Иисуса Христа! Выбранные за предполагаемое сходство с библейскими персонажами, одетые в костюмы, сшитые в соответствии с археологическими исследованиями, участники перформанса помогли Дэю создать более двухсот пятидесяти этюдов с самим художником в главной роли. Серия воспроизводила главные сцены Евангелия, от Благовещения до Воскресения, и получила название «Священные предметы» (1895–1898).

Цикл был воспринят весьма неоднозначно и в Соединенных Штатах, и в Европе, несмотря на то что ряд других известных авторов использовали метафорический язык, чтобы продемонстрировать способность фотографии выходить за пределы материального мира. Попытка использовать камеру для воссоздания образов из христианской истории была предпринята, например, Джулией Маргарет Камерон (*Julia Margaret Cameron*) в 1864–1865 годах. Ее слуги и родственники изображали Мадонн, Анн, Иосифов, младенцев-ангелов и Иисусов, а фотографии в «мягком фокусе» олицетворяли искусство, похожее на живопись.

Первая попытка освоить эту спорную территорию была осуществлена в 1896 году. «Погребение» (*The Entombment*) демонстрирует Дэя-Христа, распростертого на смертном одре, среди камней, с нарисованными ранами и картонным нимбом под немного сомнительным углом. Этот «автопортрет» был удивительно смелым выпадом. Стало очевидно, что Дэй — не только художник, который сознательно пошел на риск, но также защищен от хулы и нападок неоспоримым фотографическим опытом и смелыми эстетическими воззрениями. Его идеи должны были найти продолжение, так появились «этюды» о Христе.

ДЕТАЛИ

Готовясь к своей роли, Дэй похудел, отрастил волосы и бороду. Из всей серии часто выделяют цикл, известный как «Семь последних слов Христа» — семь изображений, которые относятся к высказываниям Иисуса с момента его распятия до смерти. На каждом отпечатке мистер Дэй в соответствующем образе лицедействовал, полагая, что таковыми были выражения лица, созвучные испытаниям богочеловека. Однако не менее интересен отпечаток под названием «Распятие». Фотограф, практически обнаженный, в набедренной повязке и терновом венце, привязал себя к одному из трех крестов, которые специально привез из Сирии. В левой руке торчит деревянный гвоздь, и похоже, его тело только что распяли, однако Дэй безмятежно и мягко нажимал пальцем правой руки на рычажок, соединенный с камерой тросиком⁶.

Ярый поборник художественной фотографии, Дэй не хотел видеть в медиуме сугубо научную или мемориальную миссию.

6 Marable D. The crucifixion in photography // *History of Photography* 18, no. 3 (1994). P. 257.

Реальность как она есть была не интересна пикториалисту. Он создавал при помощи камеры искусство. Исторически сакральные темы были отдельным, высоким жанром, причастность к которому фотографии могла упрочить ее художественный статус. Как гласит история, работа вызвала ожесточенные споры. Большинство критиков оценили ее как акт святотатства. Как ни парадоксально, театральность сцен не осуждалась, но аура божественности, казалось, терялась в материальных качествах света, стекла и бумаги⁷. Находились и те, кто видел в Дэе художника-романтика или даже символиста. Для него фотографическое воплощение столь неоднозначной темы представлялось вызовом, доказательством, что фотография свободна для художественного самовыражения, как и другие виды искусства.

Серия «Священные предметы» родилась не без влияния представления страстей в местечке Обераммергау (*Oberammergau*)⁸, которое Дэй видел во время поездки в Баварию в 1890 году, идеей Уолтера Патера⁹, Алджернона Чарлза Суинбёрна¹⁰, пристрастия к эстетизму, в том числе интереса к обрядам розенкрейцеров, которые, как известно, проводили ритуальные церемонии. Трактровка «Распятия» связана и с внутренними противоречиями художника, проблемами самоидентификации. «Автопортреты» в образе Иисуса вызывают сложные эмоции, поскольку каждый зритель пытается примирить здесь факт и вымысел. Дэй, несомненно, видел в образе распятого Христа символ страдающего и непонятого художника, воплощением которого были Китс, Уайльд, Бёрдслей. Могла ли фотография на столь сакральную, каноническую тему стать вызовом, связанным с непростыми вопросами свободы человека и творчества? Является ли «Распятие» благоговейной реконструкцией самого страшного события в истории христианства или это гомеотропизированная версия случившегося? Религиозный догмат, как известно, «бичевал» квин-культуру, к которой принадлежал художник и многие из его друзей. Несмотря на широту трактовки и вариативность ответов, работа воплощает бунтарский характер натуры Дэя, подрывающего традиции, отстаивающего собственное видение жизни и творчества.

7 Schwain K.F. *Holland Day's Seven Last Words and the Religious Roots of American Modernism* // *American Art* 19, no. 1 (Spring 2005). P. 49.

8 Представления «Страстей Христовых» начались еще в 1633 г., когда в Баварии разразилась эпидемия «черной смерти» — чумы. Жители Обераммергау дали обет: если чума обойдет их деревню стороной, они будут каждые десять лет на Пасхальную неделю лишь силами местных жителей давать самостоятельные спектакли на тему Страстей. Их обет был принят: ни один человек не заболел чумой. С тех пор стали устраивать обещанные спектакли, разыгрываемые прямо под открытым небом. Согласно традиции сегодня, как и триста лет назад, представление длится около шести часов, в нем принимают участие актеры-любители из местных жителей.

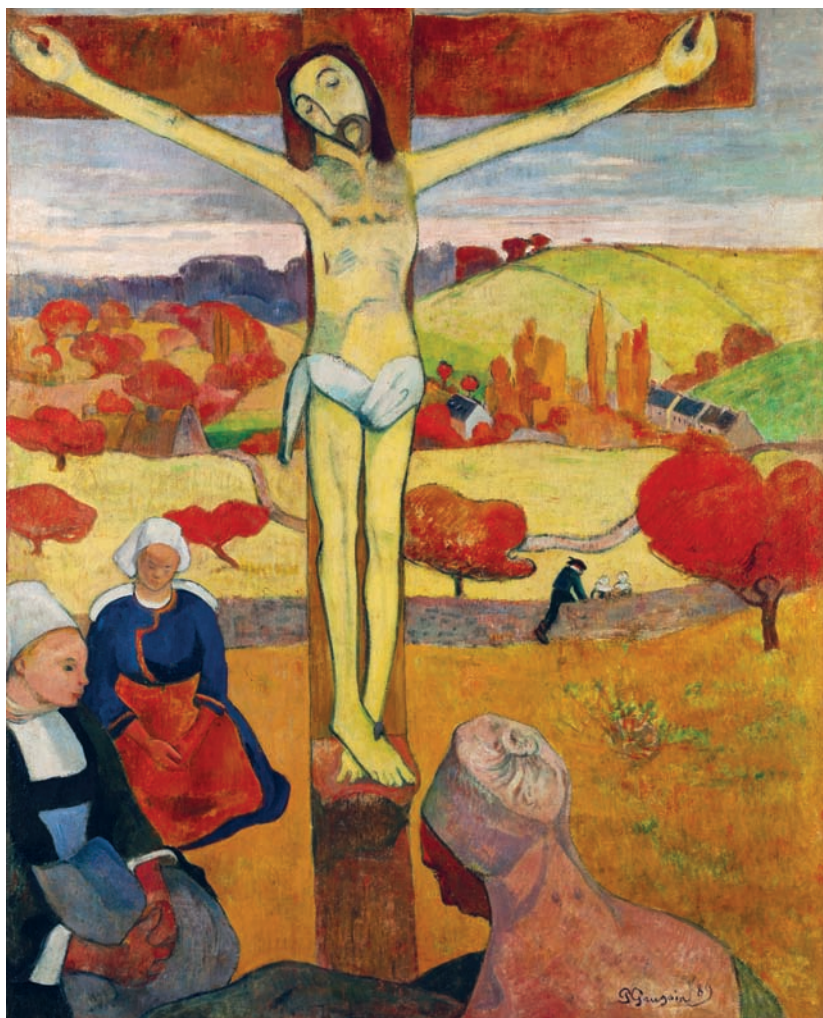
9 Уолтер Патер (*Walter Pater*) — влиятельный английский критик, эссеист, искусствовед, чья пропаганда «искусства ради искусства» стала кардинальной доктриной движения, известного как эстетизм.

10 Алджернон Чарлз Суинбёрн (*Algernon Charles Swinburne*) — английский критик, поэт и драматург, прославившийся смелыми экспериментами в стихосложении. Воспевал свободу, отрицание догмы, пантеистическое отношение к природе, любовь к чувственной красоте, к средневековому язычеству. Отвергал воспитательную роль искусства, дидактизм. Суинбёрн был близок к прерафаэлитам, но предложил свое толкование концепции «искусство для искусства». Представитель эстетизма.

ТЕХНОЛОГИЯ

Холланд Дэй рассматривал каждую из фотографий как отдельное произведение искусства, используя различные сорта бумаги и способы печати для создания уникальных объектов. Технология, которую предпочитали многие пикторалисты, — платинотипия. Это особый, несеребряный способ получения изображения, в котором красящим веществом выступают соли платины, чья благородная тональность придает глубину и бархатистость черно-белому отпечатку; особенно красивы нежные тона в среднем диапазоне.

Уильям Уиллис (*William Willis*) из Великобритании изобрел этот метод в 1873 году. Платинотипии устойчивы к выцветанию, отличаются исключительной стабильностью, т. е. не подвергаются изменениям с течением времени. Процесс часто использовался до 1920-х годов, когда резкий рост цен на платину заставил фотографов отказаться от этой технологии.



ЖИВОПИСЬ/ ДРУГОЙ ХРИСТОС

ИСТОРИЯ

Поль Гоген* создал своего «Желтого Христа» незадолго до того, как перебрался из Франции в южную часть Тихого океана. Он протестовал против цивилизации! Он всегда был выше условностей Парижа и Салона. До того, как отправиться на Таити, художник провел почти четыре года в местечке Понт-Авен в Бретани. Здесь вдали от городской суеты он пытался найти творческий покой и вдохновение. Именно здесь родился безошибочно узнаваемый стиль Гогена — яркая палитра желтых, зеленых, красных и оранжевых цветов с четкими

* Биография художника в теме «Экзотика Эдема».

Автор:	Поль Гоген / Paul Gauguin (1848–1903)
Название:	Желтый Христос / The Yellow Christ (Le Christ jaune)
Год создания:	1889
Техника:	Холст, масло / Oil on canvas
Размер:	91,1 × 74,3 см
Собрание:	Галерея Олбрайт-Нокс, Буффало / Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

11 Gauguin et le Christ jaune. The exhibition catalogue, Musée de Pont-Aven. 2000.

обрисовками пятен. Потом ему не стало хватать места и женщин, которые позировали бы ему обнаженными, но какое-то время он был полностью доволен жизнью на полуострове. Бретань стала первым шагом Гогена к побегу.

Исследователи творчества художника считают, что изображение Христа вдохновлено деревянным распятием XVII века из часовни Тремало (*Trémalo Chapel*) недалеко от Понт-Авена¹¹. Три женские фигуры в иконографии распятия — три Марии: Дева Мария, Мария Магдалина и Мария Клеопова. На полотне это местные крестьянки. Чрезвычайно набожные люди, они вели традиционное сельское хозяйство, которое испокон веков имело свой «христианский жизненный цикл»: рождение, жизнь, смерть и возрождение. Молитва и усердная работа составляли все дни их жизни.

«Желтый Христос» во многих отношениях является апогеем раннего, так называемого синтетического стиля Гогена. Даже сегодня это полотно потрясает, а тогда, когда пестрые мазки импрессионистов все еще считались революционными, это почти плоское изображение было более чем просто дерзким или вызывающим. Однородные цветные поверхности, линии, очерчивающие фигуры, — намеренно жесткие и упрощенные. И все же Гоген — внимательный наблюдатель: костюмы точны, свет — холодный свет Бретани, поле насыщено оттенками зеленого, ржавого и желтого. Художнику удалось трансформировать натуралистические наблюдения в символическую формулу. Утонченный живописец, путешественник, человек из столицы, чьи родители никогда не были крестьянами, он хотел, чтобы его холст передавал то, что он сам пытался постичь: «великую суеверную простоту», которую нашел среди бретонцев. И поэтому он «упростил» свою картину, сгладил ее пространство, огрубил контуры и усилил цвета, чтобы сделать ее прямым визуальным символом строгости и ясности, воплощенных здесь в вере.

ДЕТАЛИ

В конце 1880-х годов Гоген уже не импрессионист. Он пишет Христа горячим кадмием на фоне темной охры креста в оранжевом осеннем пейзаже. Художник выбрал желтый, цвет солнца, светящий, озаряющий благочестие крестьян, которые изображены здесь одетыми в характерные региональные ко-

стюмы, преклонившими колени у подножия креста в час Ангелуса — католической молитвы, читаемой ежедневно в шесть часов утра и вечером, а также в полдень. Пейзаж на заднем плане не менее аллегоричен. Осень, время урожая, имела глубокое духовное значение, символизируя плоды, смысл жизни. Смерть Христа — земной финал жизни. Возрождение, которое последовало за этим — не только наивысший духовный акт. Жизнь человека Иисуса дала своего рода метафизический «плод» — христианского бога.

Несомненно, что еще одна тема, связанная с этим полотном, — автопортрет художника. Символично, что за несколько месяцев до отъезда на Таити он решил изобразить себя в этой неоднозначной работе. Распятый Христос — распятый Гоген, бунтарь и страдалец. Его возрождение произойдет вдали не только от городской, но и от христианской цивилизации. Лицо Иисуса, которое принимает собственные черты художника, уподоблено метафорическому объявлению искупления первобытным и диким.



ЖИВОПИСЬ/ ЕССЕ НОМО!

Автор: Томас Икинс / Thomas Cowperthwait Eakins (1844–1916)
Название: Распятие / The Crucifixion
Год создания: 1880
Техника: Холст, масло / Oil on canvas
Размеры: 243,8 × 137,2 см
Собрание: Художественный музей Филадельфии,
Пенсильвания / Philadelphia Museum
of Art, Pennsylvania

Томас Каупертвейт Икинс (*Thomas Cowperthwaite Eakins*) родился в 1844 году в Филадельфии. Его отец был каллиграфом и мастером шрифтов. Томас вырос в большом семейном доме на *Mount Vernon Street* и прожил там всю жизнь. В 1862 году юноша окончил среднюю школу в Филадельфии, начал посещать курсы в Пенсильванской академии изящных искусств и лекции по анатомии в Медицинском колледже Джефферсона. В 1866 году он отправился в Париж учиться в Школе изящных искусств. Его преподавателями были Жан-Леон Жером (*Jean-Léon Gérôme*), оказавший на Томаса огромное влияние, а также Леон Бонна (*Léon Bonnat*) и скульптор Огюстен Александр Дюмон (*Augustin-Alexandre Dumont*). Перед возвращением в Америку Икинс полгода провел в Испании. Живопись восхитила его, особенно искусство Веласкеса.

В 1869 году художник вернулся в Филадельфию. Он возобновил учебу в Медицинском колледже Джефферсона, в 1878 году начал преподавать в Пенсильванской академии изящных искусств, а уже через год был назначен профессором живописи и рисунка. В своем курсе Икинс настаивал на рисовании обнаженных моделей. Споры вокруг этой практики привели к его скандальному увольнению в 1886 году. Слава Икинса пришла к нему после смерти. Его творчество было малоизвестно при жизни.

Художник умер в Филадельфии в 1916 году в возрасте семидесяти одного года.

ИСТОРИЯ

Сегодня Томас Икинс считается одним из величайших живописцев в истории американского реализма. Его работы охватывают множество сред, включая скульптуру и фотографию. Икинс был увлечен математикой и анатомией, а также искусством. Обнаженное человеческое тело — главный повторяющийся мотив в его творчестве. Художник регулярно пренебрегал политикой преподавания университета, выступающего против использования в классах полностью обнаженных моделей. Он даже позировал нагим для своих учеников. Икинс был убежден, что исследовать способы представления человеческого тела — одна из эстетических задач, которая со времен Ренессанса оставалась исключительно важной. В 1886 году его

уволители с должности преподавателя Пенсильванской академии изящных искусств, в том числе из-за опасений, что изображения обнаженной натуры студентами были слишком реалистичным и, следовательно, неприличным. Интерес Икинса к теме — до сих пор предмет научных дискуссий. Некоторые исследователи связывают это с его ранним анатомическим интересом, ставшим частью его образования, другие характеризуют его увлеченность обнаженным телом как переосмысление классической идеализации. Последнее может быть привело художника к фотографии. Ее возможности в качестве дополнительного средства для обучения или как самостоятельного выразительного средства оказались поистине безграничными.

Томас Икинс разделял внимание своей эпохи к индивидуальному. Человек — его способность к интеллектуальным достижениям, физическая и психологическая сложность, уязвимость к разрушительным действиям природы и социума — был все еще малоизучен. Художник понимал важность интеллектуального осмысления природы человека, далеко не божественной. «Распятие» — одна самых многозначительных и противоречивых работ Икинса. Обвисшее на кресте тело Христа изображено вопиюще натуралистично. Мелкие детали, такие как скрюченные пальцы или струящаяся кровь, заставляют зрителя съеживаться. Художник был полон решимости изобразить не Бога, а человека, даже если это кого-либо смущало. Он впервые продемонстрировал свою картину в 1882 году, критики единодушно осудили ее «грязный» реализм как полностью не соответствующий священному сюжету. Икинс, очевидно, считал картину значительной и упорно отправлял ее на публичные выставки по всей стране до своей смерти в 1916 году. Он надеялся, что полотно сможет приобрести один из музеев: маловероятно, чтобы церковь или даже частный коллекционер купили бы такое спорное произведение. В конце концов, желающих действительно не нашлось. Впоследствии его жена включила «Распятие» в число произведений мужа, которые передала Художественному музею Филадельфии.

Почти все биографы Икинса рассматривали картину как своего рода «аномалию». Вторя комментариям популярной прессы XIX века, они часто характеризовали эту работу как объективное анатомическое исследование, не имеющее религиозного смысла. Но на самом деле «Распятие» — проекция современных европейских эстетических и идеологических конструкций. Большеформатное полотно Икинса демонстрирует способность американца создать историческую картину в европейской, в частности французской академической традиции, которую он постигал в течение трех лет. Полотно определенно представляет высокий технический уровень зрелого академика и сугубо авторское понимание литературных и художественных источников.

Решение Икинса изобразить человека Иисуса, имело последствия. Светские критики сочли трактовку неуместной. Протестантские хулители, наиболее радикальные и резкие в суждениях, отождествляли видение сюжета с католицизмом — слишком физиологически точным казалось изображение. Но Богу не хватало божественности — Христос Икинса не устраивал и католиков. Известно, что картина была одолжена семинарии Борромео в Овербруке (*Catholic Saint Charles Borromeo Seminary, Overbrook*), штат Пенсильвания, но семинаристы спрятали ее, вместо того чтобы выставить на всеобщее обозрение¹². Многие просто сочли живописное изображение тела «отвратительным», не вызывающим священный трепет.

Картина вполне соответствует собственным убеждениям Икинса, который хотя и вырос как протестант, не был особенно религиозным. Фактически в письмах, написанных в студенческие годы из Парижа, живописец выражал глубокий скептицизм по отношению к известным положениям вероучения и особенно критически относился к католическому духовенству. Его друзья характеризовали художника как агностика, не верящего в божественность Христа. Действительно, Икинс создал «современное распятие», бросившее вызов догмату. Картина Икинса обескураживала зрителей акцентом на физическом состоянии Иисуса.

Желание заново переосмыслить тему для современной аудитории не ново. Вступая в диалог с традицией старых мастеров, любой из художников тем самым демонстрировал свои амбиции. С другой стороны, вне «обслуживания» клерикального заказчика «Распятие» демонстрирует личное отношение художника с Богом. Работа бросила вызов как религиозному сообществу, так и художественным условностям, предвещая революционный потенциал будущего искусства.

ДЕТАЛИ

Томас Икинс начал работу над «Распятием» летом 1880 года. Это был единственный библейский сюжет, который он когда-либо написал. Реалист, прошедший обучение в престижной Школе изящных искусств в Париже, Икинс заработал свою репутацию на тщательно прописанных портретах и жанровых сценах из жизни в Филадельфии и ее окрестностях. Методы Икинса всегда были скрупулезными. Он пригласил своего шестнадцатилетнего ученика Дж. Лори Уоллеса (*J. Laurie Wallace*) помочь ему. Вместе они отправились на болота в Нью-Джерси, где художник сделал зарисовки модели, позирующей на большом деревянном кресте, специально сколоченном для этого.

Безусловно, Икинс бросил вызов традиционной иконографии распятия, исключив признаки божественного присутствия. И он хорошо понимал, что современная аудитория оценит это как святотатство. Художник представил сцену как дневную, исключив чудесным образом «потемневшее полуденное

небо», описанное в трех евангельских текстах. Дневной свет подчеркивает человеческую ипостась Иисуса, чье худое тело и кровь, текущая из ступней и ладоней, свидетельствует о длительных физических страданиях. Над упавшей головой Иисуса нет нимба. По словам друга Икинса, критика Уильяма Кларка (*William J. Clark*), он намеревался, благодаря своему чрезвычайно реалистичному подходу к предмету, «представить распятие как событие, которое действительно произошло при определенных понятных условиях»¹³. Вероятно, художник находился под влиянием работ библеистов XIX века, таких, как, например, Эрнст Ренан (*Ernst Renan*), который пытался восстановить «исторического Иисуса», используя археологические данные для точной реконструкции его жизни¹⁴. Исследователь пытался представить Христа как историческую личность, подтверждая это свидетельствами его реального существования.

Сегодня кажется, что Икинс создал «скандально»-реалистичную интерпретацию одного из центральных религиозных сюжетов в христианском искусстве специально для того, чтобы «поспорить» с фотографией. Работа почти монохромная. Красные акценты в серой массе цвета устанавливают характерные реперные точки. Глубокая тень от упавшей головы почти полностью закрывает страдающее лицо, не давая индивидуализировать образ и, вместе с тем, представляет реализм полуденной свето-теневой модели, как если бы действие происходило в реальном времени. Понимание фотографии позволило художнику затемнить «лик», очевидно усиливая «анонимность» Христа как человека и трансцендентность Бога.

13 Clark W. J. *The Fine Arts. Evening Bulletin* (Philadelphia), November 1, 1882. P. 5.

14 Первая публикация Renan E. *Vie de Jésus (Life of Christ)* появилась в 1863 г.

31. ХУДОЖНИК И ФОТОГРАФ

Изобретение портативной камеры *Kodak* в 1888 году стало важнейшим этапом в истории фотографии, как профессиональной, так и любительской. Все начали использовать фотоаппарат, снимая свою частную жизнь, но не только. Многие художники взглянули на мир через видоискатель, и это видение во многом стало новой категорией живописи, что привело к удивительным творческим открытиям. Фотографии Пьера Боннара (*Pierre Bonnard*), Мориса Дени (*Maurice Denis*), Эдуара Вюйара (*Edouard Vuillard*), Феликса Валлотона (*Félix Vallotton*), ведущих членов группы «Наби»¹, фиксировали все, что их окружало — от шумных уличных сцен и Эйфелевой башни до обнаженных моделей и семейных поездок за город, праздников и будней повседневной жизни. Ни один из художников не считал себя фотографом. Это было скорее увлечением, а снимки чаще всего делались по той же причине, по которой люди и по сей день используют камеры, создавая хронику драгоценных моментов, проведенных в тех или иных местах с друзьями и близкими. И, конечно, они никогда не переводили фотографические изображения непосредственно в работы, однако при сопоставлении их с картинами или гравюрами обнаруживаются увлекательные параллели, совпадения ракурсов, точек зрения, подходов к освещению и пр. Постимпрессионизм или символизм далеки от натурализма фотографического языка, но камера, кажется, подсказала немало композиционных и формальных идей.

Достоинства подобных снимков долгое время определялись качествами личных документов. Сегодня не менее интересен и другой подход. Отпечатки представляют собой исследования возможностей нового медиума профессиональными художниками. Среди них оказался и голландец Георг Хендрик Брейтнер (*George Hendrik Breitner*), друг Винсента Ван Гога. Он писал главным образом на тему повседневной городской жизни. Брейтнер увлекся фотографией и снимал приблизительно с 1889 по 1915 годы во время прогулок по Амстердаму, поездок в Париж и Лондон. Сегодня существует около трех тысяч его негативов, которые вместе с живописными работами художника представляются целостным творческим наследием, в котором есть и документальный, и художественные пласты. Все вместе — это редкая синтетическая модель, в которой выразительные средства оказались взаимозаменяемы. Модернисты в начале XX века, чаще всего художники, включают медиум в сферу своих экспериментов, доказав самостоятельное значение фотографического искусства, его большие возможности, в том числе в формальных поисках, а не только в подражательной концепции ранней художественной фотографии.

1 «Наби» происходит от еврейского слова «пророк». Группа художников-символистов «Наби» была основана Полем Серюзье (*Paul Sérusier*). Художники полагали, что их назначение — быть провидцами, обладающими силой открывать невидимое, и что они являются творцами субъективного искусства. Несмотря на общие формальные принципы, творчество членов «Наби» очень индивидуально. Термин *Les Nabis* придуман поэтом Анри Казалисом (*Henri Cazalis*).

Георг Хендрик Брейтнер (*George Hendrik Breitner*) родился в 1857 году в семье торговца зерном в Роттердаме. Окончив начальную школу, молодой человек устроился клерком в зерновую компанию *Palthe&Haentjes*, а в возрасте семнадцати лет поступил в Делфтскую политехническую школу. Он проявил большой талант в рисовании, и в январе 1876 года, тогда ему исполнилось восемнадцать, отчасти благодаря рекомендации художника Чарльза Рохуссена (*Charles Rochussen*), отец согласился записать его на четырехгодичный курс в Королевскую Академию искусств в Гааге (*Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten*). Брейтнер был хорошим учеником, выиграл ряд наград, в том числе второй приз за композицию, а через два года занял первое место в конкурсе живых моделей. Около 1880 года он стал учеником Виллема Мариса (*Willem Maris*), одного из основных участников движения натуралистов, известного как «гаагская школа». Под влиянием Мариса Брейтнер отошел от принципов академического образования и начал создавать очень динамичные, энергично написанные красочные уличные сцены. В октябре 1877 года Георг Брейтнер получил свидетельство преподавателя и последующие несколько лет учительствовал в Лейденском художественном сообществе (*Ars Aemula Naturae*). В 1880 году живописец был исключен из Академии художеств за проступок, который, как утверждалось, заключался в том, что он писал не по правилам. Через два года Брейтнер познакомился с Винсентом Ван Гогом. На протяжении нескольких лет они вместе исследовали бедные районы Гааги «в поисках необычных фигур и сцен»².

В духе писателей-реалистов, таких как Гюстав Флобер и Эмиль Золя, Брейтнер хотел стать художником «правды жизни». Можно предположить, что интерес к фотографии был связан с этим его намерением. Камера как нельзя лучше оказалась приспособленной для этой цели. В мае 1884 года он отправился в Париж, где ненадолго посещал мастерскую академического живописца Фернана Кормона (*Fernand Cormon*), сетуя, что не получил должных технических навыков в Амстердаме. В 1886 году Георг вернулся в Нидерланды. Репутация художника была установлена в том же году, когда государство купило его картину «Конная артиллерия» для нового Рейксмузеума. Помимо военной тематики и современной жизни, Брейтнер часто обращался к женской обнаженной натуре; эти работы вызвали некоторую критику из-за слишком натуралистического подхода.

Георг Хендрик Брейтнер стал одним из признанных художников в Нидерландах, что продемонстрировала его очень успешная ретроспективная выставка в *Arti et Amicitiae* в Амстердаме (1901). Он часто путешествовал по Европе. В 1909 году побывал в Соединенных Штатах Америки. После 1914 года писал очень мало, перестал содержать мастерскую. Его нелегко отнести к категории художников-импрессионистов: пали-

2 Letter from Vincent van Gogh to Theo van Gogh, c. 11 July 1883 // letter 361 in Vincent van Gogh, *The Letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition*. Eds. Jansen L., Luijten H., Bakker N. <http://vangoghletters.org/vg/letters/let361/letter.html>.

3 Ян Слэйтерс вместе с Лео Гестелем (*Leo Gesteel*) и Питом Мондрианом (*Pieter Cornelis (Piet) Mondriaan*) считаются первыми голландскими «модернистами». Постмодернизм Слэйтерса, абстракционизм Мондриана, кубизм Гестеля иллюстрировали изменчивый характер искусства начала XX в.

тра, строго говоря, слишком темная. В то же время его мазки излишне свободны, чтобы называть живописца реалистом. И он почти ничего не перенял из творчества Ван Гога. Ни одно из новых движений, появившихся на рубеже веков, эстетика которых нашла свое выражение в работах Пита Мондриана (*Piet Mondriaan*) или Яна Слэйтерса (*Jan Sluijters*), также не пришлась по вкусу Брейтнеру³. Он оставался весьма самобытным художником, держась на расстоянии от молодого поколения.

Художник умер в 1923 году в Амстердаме в возрасте шестидесяти пяти лет.



ФОТОГРАФИЯ/ СЛУЧАЙНЫЙ КАДР

ИСТОРИЯ

Самое раннее указание на то, что Брейтнер заинтересовался фотографией, можно найти в письме, написанном, вероятно, в 1889 году Герману ван дер Виле (*Herman van der Weele*), художнику и фотографу: «Пожалуйста, будьте любезны, сообщите мне по почте, со схемами в качестве объяснения, как я могу сделать фотоаппарат, подобный тому, что я видел у вас дома»⁴. В конце 1880-х годов можно было купить различные доступные и нехитрые в использовании модели, и кажется удивительным, что Брейтнер думал о создании камеры самостоятельно, поскольку это была бы только очень простая конструкция, предлагающая ограниченные возможности и дающая примитивные результаты. Снимок, который, как предполагается, является первой точно атрибутированной работой Брейтнера, — портрет писателя Лодевейка ван Дейсселя (*Lodewijk van Deyssel*) — был снят в 1889 году, в любом случае, он не был сделан самодельным

4 Hefting P.H. Brieven van G.H. Breitner aan H.J. van der Weele // 19de eeuwse Nederlandse schilderkunst. Een zestal studie. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, vol. 27, 1976. P. 139.



Автор: Георг Хендрик Брейтнер / George Hendrik Breitner
(1857–1923)

Название: Вид на мост с Гальгенстраат и на Малую Бикерсграхт /
Gezicht op de Galgenstraat met de brug naar de Kleine
Bickerstraat

Год создания: 1889–1915

Техника: Бумага, серебряно-желатиновый отпечаток
с оригинального негатива/Paper, gelatin silver print
from the original negative

Размер: Пейзажный формат/rectangle, landscape format

Собрание: Нидерландский институт истории искусств, Гаага /
Netherlands Institute for Art History, Hague



Название: Дети на Гальгенбрюге по направлению к Бикерсграхта /
Kinderen op de Galgenbrug richting de Bickersgracht

Год создания: 1889–1915

Техника: Бумага, серебряно-желатиновый отпечаток
с оригинального негатива/Paper, gelatin silver print
from the original negative

Размер: Пейзажный формат/rectangle, landscape format

Собрание: Нидерландский институт истории искусств, Гаага /
Netherlands Institute for Art History, Hague

фотоаппаратом, учитывая его оптическое и техническое качество⁵.

Если согласиться, что Брейтнер занялся фотографией в 1889 году, то его деятельность в этой области длилась двадцать пять лет. Последние датированные снимки — два городских пейзажа Амстердама — сделаны в 1915 году⁶. Он почти перестал писать после 1914 года и, вероятно, вскоре забросил и фотографию. Ранние биографы художника сходятся во мнении, что большинство его отпечатков были сделаны в 1890-х годах. Исследования более позднего времени свидетельствуют, что он использовал камеру и после 1900 года⁷.

Брейтнер фотографировал в своем доме и студии, снимая интерьеры, обнаженные тела, портреты и домашних животных, но все это составляет лишь небольшую часть его архива. Большинство снимков сделаны на улицах его родного Амстердама. Намного меньше было снято в других европейских городах, где побывал фотограф, таких как Харлем, Роттердам, Утрехт, Антверпен, Брюссель, Париж и Лондон. Художник не входит в число тех, кто первым выбрал городскую среду в качестве объекта исследования, но, в отличие от ранних фотографов, город не был для Брейтнера набором достопримечательностей или эффектных видов. Не столько архитектура или динамика урбанизации — более всего его интересовали обыватели. На кадрах проездов, площадей, мостов люди — главные герои, все другое — фон повседневной жизни. В то время как большинство фотографов держалось на расстоянии от снимаемого, город и горожане как бы «позировали» им, Брейтнер ходил по улицам со своей камерой, буквально касаясь плечом других пешеходов. Тогда это был поистине революционный подход. Амстердам, запечатленный художником, не кажется статичным и унылым или, напротив, помпезным и историческим — он наполнен жизнью, людьми, которые просто прогуливаются, делают покупки, остановившись, болтают, играют дети, проезжают экипажи. В уличных сценах очевидна социальная разница: горничные и простолюдинки носят белые фартуки или ходят с непокрытой головой; дамы — в шляпах с вуалью. Все вместе — большой многоликий организм. Именно таким видит свой Амстердам художник-визионер.

Брейтнер в полной мере использовал возможности камер небольшого размера для создания городской «хроники». Термин «моментальный снимок» (*snapshot*), лучше всего применимый к его работам, обозначал фотографию, сделанную быстро и без заботы о сбалансированности композиции в соответствии с «правилами искусства» и даже правилами съемки, требующими точности, выверенного ракурса, рассчитанной экспозиции. Фотографии, снятые на «мобильные» камеры того времени⁸, технически не могли конкурировать с теми, что были сделаны на большие, устойчивые аппараты-треноги, которые использовались до этого и которые оставались стандартом профессио-

5 G. H. Breitner, fotograaf en schilder van het Amsterdamse stadsgezicht. Anneke van Veen (Ed.). Amsterdam: Gemeentearchief, 1997. P. 179, cat. 263, 264.

6 Там же.

7 Hegeman H. 300 originele fotoafdrukken, George Hendrik Breitner, 1857–1923 // Vereniging Rembrandt. Nationaal Fonds Kunstbehoud. Verslag over 1984. P. 40, 43; Hegeman H. George Breitner // Leijerzopf I. (ed.). Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen. Vol. 7 (1987). P. 2. Выводы этих работ основаны на анализе примерно 300 фотографий, которые сейчас находятся в библиотеке Лейденского университета. Однако не меньшее количество отпечатков, датированных 1905–1906 гг., хранятся в городских архивах Роттердама, исследования которых можно найти, например: Osterholt A. B. Breitner en zijn foto's. Amsterdam 1974. Hegeman H. 300 originele fotoafdrukken, George Hendrik Breitner, 1857–1923 // Vereniging Rembrandt. Nationaal Fonds Kunstbehoud. Verslag over 1984. P. 38–43.

8 Карманная камера Kodak — Pocket Kodak (1895 г.) стоила всего 5 долларов. Это был коробчатого типа фотоаппарат, он легко помещался в карман пальто и давал негативы размером 1½ x 2 дюйма.

нальной съемки еще долгое время. Брейтнера, без сомнения, заботило не столько техническое совершенство работ, сколько возможность спокойно передвигаться по улицам, не чувствуя препятствий из-за размера и веса камеры, ее установки на штатив, что требовало времени и мешало живым наблюдениям. Это «любительство», ставшее впоследствии даже особым жанром, называемым теперь уличной фотографией, позволяло художнику отказаться от «оков» профессиональных обязательств, фотографировать смело и очень непринужденно.

Художник исследовал возможности разных ручных камер, которые тогда появлялись на рынке. Камера *Kodak Model 1 Box* (1888 г.) — самый первый портативный фотоаппарат — продавалась за двадцать пять долларов вместе с пленкой на сто кадров. Она делала круглые снимки диаметром 6,4 см. Человеку, ее использующему, нужно было только навести объектив на объект и потянуть за проводок с кнопкой спуска затвора; т.е. она позволяла сделать несколько снимков подряд, почти незаметно. Перезарядка камеры стоила около десяти долларов. В то время немногие имели фотоаппарат дома: фотография была развлечением среднего класса, на которое уходило больше времени и денег, чем мог себе позволить простой амстердамец. Среди камер, которые использовал Брейтнер, был аппарат среднего формата, который снимал на стеклянные негативы размером 9 × 12 сантиметров. Вероятно, он купил эту камеру примерно в 1900 году, когда она появилась на рынке⁹. В начале следующего века люди с фотоаппаратами стали уже обычным уличным явлением, что было на руку художнику: он мог снимать почти без привлечения внимания.

ДЕТАЛИ

Хотя Брейтнер фотографировал преимущественно спонтанно, просто фиксируя окружение, горожане, понимая, что их снимают, часто начинали позировать: на улице, на стройке или в парке. В идеале люди, которых он намеревался снять, должны были не обращать на него никакого внимания, они могли стоять к нему спиной, продолжать работать или идти по своим делам.

Действительно, кажется, что художника вообще не особо беспокоило, как фотографировать. Иногда, правда, очевидно, что какое-то время он наблюдал за взрослыми или детьми, и они, возможно, ненадолго оборачивались, увидев камеру, прежде чем идти дальше. Так произошло с девочками, спешащими в сторону улицы Бикерстраат. Название точно обозначено на негативе. Поскольку фотографов, снимающих «что придется», можно было увидеть еще нечасто, пешеходы иногда останавливались или поворачивались к снимающему, порой заглядывая в объектив, таким образом «портя» изображение, но подобные сцены и сюжеты как раз и привлекали Брейтнера.

9 Hefting P. Notities over G. H. Breitner // Bulletin van het Rijksmuseum 16, 1968. P. 170, 172.

Дети были особенно любопытными. Три девочки, вероятно школьницы, сфотографированы со спины. Фотограф, должно, шел за ними несколько минут. Он сделал несколько кадров: на одном из них группа беседующих мужчин видна вдалеке на заднем плане, на другом дети почти поравнялись с ней. Одна из них, очевидно, заметив художника, оглянулась. Это естественная реакция, придающая особую выразительность моментальным снимкам, вместе с размытостью, «неправильностью кадра», «случайным» содержанием. Некоторые критики предполагали, что Брейтнер делал фотографии просто как этюды для своих картин, таких же «небрежных», сильно импастированных холстов, чтобы не работать на открытом воздухе. Это утверждение в некотором роде обоснованно, т.к. ряд живописных работ художника напрямую связан с его отпечатками, но большинство не имеют отношения к живописи. Снимок с девочками получил свое «продолжение» в картине, неожиданно яркой, пестрой, очень солнечной.

«Пойманные моменты», подаренные фотокамерой, привели к открытию новых сюжетов в живописи, но что действительно поражает в снимках Брейтнера, так это не случай интуитивной прозорливости, а открытие формального языка. Художник придумал своего рода антипикториализм, позволив себе оригинальные решения, которые его современники, фотографы-пикториалисты, вряд ли смогли бы одобрить¹⁰. Фотографии Брейтнера, как и его картины, неожиданно обрезаны, герои порой оказывались за пределами видоискателя, никакой «эстетической мутности» и выверенной картинности.

¹⁰ Движение в художественной фотографии, известное как пикториализм, распространилось в конце XIX — начале XX в. в Европе, Соединенных Штатах и даже в Японии. Одним из толчков к этому движению стало появление класса непрофессиональных фотографов, которые стремились создавать фотографии похожими на картины; с другой стороны, оно было связано с широким распространением сухой желатиновой пластины, упростивших технологию. Как результат — рост числа любителей. Резкость отпечатков, которая была значительно улучшена со времен калотипа, в глазах пикториалистов представлялась недостатком, излишним натурализмом. Избавляясь от этой сильной стороны фотографии, оказавшейся ненужной, они использовали монокуляр, мягкий фокус, рукотворные «благородные печати» и пр.



ЖИВОПИСЬ/ СЛУЧАЙНЫЙ СЮЖЕТ

Летний день, мост Вестермаркт. Пятнистые силуэты и непривычная точка видения отличают композицию полотна. Большинство персонажей написаны со спины. Контрастные тени на изображении создают эффект полудня, все пространство залито светом. К слову сказать, на фотографиях день был пасмурным и дождливым — на мостовой поблескивают лужи. Девочки, идущие по мосту, как и другие, не смотрят в камеру, не замечают его присутствия. Они как яркие мотыльки, и даже передники сложены на их спинах наподобие светлых крылышек, вот-вот упорхнут, как и хрупкий мир *La belle époque*.

Работы Брейтнера часто топографически связаны с мостами и площадями. Как раз здесь собиралось довольно большое количество людей, лошадей и телег, здесь без труда можно было затеряться в толпе. Еще одним из любимых мест, где Брейтнер мог свободно наблюдать за горожанами, была карусель

Автор:	Георг Хендрик Брейтнер / <i>George Hendrik Breitner</i> (1857–1923)
Название:	Три девочки на мосту на Вестермаркт / <i>Three Schoolgirls on the Bridge at Westermarkt</i>
Год создания:	Ок. 1895
Размер:	25 × 33 см
Техника:	Холст, масло / <i>Oil on canvas</i>
Собрание:	Художественный музей Ден Хааг, Гаага / <i>Kunstmuseum Den Haag, Hague</i>

на Харлеммерплейн (*Haarlemmerplein te Amsterdam*). Он часто фотографировал пешеходов из окна первого этажа общества художников *Arti et Amicitiae* и из своего дома на Лорьерграхт (*Lauriergracht*). Ему нравилось снимать сериями, или по крайней мере он часто делал несколько снимков темы за раз. Образы, лишенные классических или повествовательных ассоциаций, не были предназначены для обозначения чего-либо, это были записи впечатлений городского вуайериста. В большинстве случаев художник не стремится показать отношение к предмету, не выбирает узнаваемые объекты, что создает ощущение непознаваемости современного города, о чем свидетельствуют подписи, дающие хоть какую-то ориентацию.

Опасения Брейтнера по поводу неумолимого прогресса были налицо. Его многочисленные кадры сносов и строительных площадок рожают почти бодлеровские чувства неустойчивости от постоянно меняющегося мегаполиса. Подвижность, зыбкость, фиксируемые фотографией, передались и картинам. Думается, что художник уклонился от изображения торжества перемен. Незамысловатая повседневность — вот его стихия! И здесь малейшие вибрации обыденности, словно кусочки цветных стеклышек калейдоскопа, выстраиваются в новую неожиданную композицию.

Сегодня, кажется, фотографии Брейтнера вызывают больший интерес, чем его картины, потому что его консервативное отношение к натурализму, когда-то приведшее к разладу с Ван Гогом, по мнению последнего, к живописи «грубой и отталкивающей», преодолевается революционными находками, воплощенными его камерой. Он удивляет зрителей, предлагая видение города, которое не поддается ностальгии, как в случае с его живописью, и определенно ушло вперед. То, что является модернистским в этих изображениях, кажется взятым из будущего: тени, виды сверху, обрезанный и смазанный кадр. Формальная модель неожиданно взяла верх над нарративной. Заглянув в будущее, несложно найти что-то общее с живописью немецкого экспрессионизма, но еще проще обнаружить параллели с известными «фотографами момента», такими как Анри Картье-Брессон (*Henri Cartier-Bresson*) или Роберт Франк (*Robert Frank*).

ФОТОГРАФЫ/ ХУДОЖНИКИ

Жозеф Нисефор Ньепс (Joseph Nicéphore Niépce, 1765–1833) — стр. 12

Джованни Губернатис (Giovanni Battista de Gubernatis, 1774–1837) — стр. 18

Луи Жак Манде Дагер (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787–1851) — стр. 24

Чарльз Бёрд Кинг (Charles Bird King, 1785–1862) — стр. 30

Жозеф-Филибер де Пранжи (Joseph-Philibert Girault de Prangey, 1804–1892) — стр. 36

Сэнфорд Робинсон Гиффорд (Sanford Robinson Gifford, 1823–1880) — стр. 42

Анна Аткинс (Anna Atkins, 1799–1871) — стр. 50

Марианна Норт (Marianne North, 1830–1890) — стр. 57

Уильям Генри Фокс Тальбот (William Henry Fox Talbot, 1800–1877) — стр. 66

Клод Моне (Oscar-Claude Monet, 1840–1926) — стр. 74

Винсент Ван Гог (Vincent van Gogh, 1853–1890) — стр. 78

Э. Тиссон (E. Thieisson) — стр. 86

Поль Гоген (Paul Gauguin, 1848–1903) — стр. 92

Луи Адольф Умбер де Молар (Louis Adolphe Humbert de Molard, 1800–1874) — стр. 98

Густав Йохан Ланге (Gustav Johan Lange, 1811–1887) — стр. 104

Неизвестный американский фотограф, из собрания Музея современного искусства, Нью-Йорк (*Unknown american photographer, Museum of Modern Art, New York*)

Альбер Дюбуа-Пилле (Albert Dubois-Pillet, 1846–1890) — стр. 114

Альберт Сэндс Саутворт (Albert Sands Southworth, 1811–1894) — стр. 120

Франц Ксавер Винтерхальтер (Franz Xaver Winterhalter, 1805–1873) — стр. 126

Гюстав Ле Гре (Gustave Le Gray, 1820–1884) — стр. 132

Камиль Коро (Jean-Baptiste-Camille Corot, 1796–1875) — стр. 138

Джордж Н. Барнард (George N. Barnard, 1819–1902) — стр. 146

Уильям Тёрнер (William Turner, 1775–1851) — стр. 152

Феликс Мулен (Félix-Jacques Antoine Moulin, 1802–1875) — стр. 160

Эдуард Мане (Édouard Manet, 1832–1883) — стр. 164

Неизвестный фотограф, из коллекции дагеротипов, Библиотека Конгресса США, Вашингтон (*Unknown photographer, Daguerreotype collection, Library of Congress, Washington, D.C.*)

Гюстав Курбе (Gustave Courbet, 1819–1877) — стр. 176

Хью Уэлч Даймонд (Dr. Hugh Welch Diamond, 1809–1886) — стр. 182

Теодор Жерико (Théodore Géricault, 1791–1824) — стр. 188

Шарль Марвиль (Charles Marville, 1813–1879) — стр. 196

Йохан Бартольд Йонгкинд (Johan Barthold Jongkind, 1819–1891) — стр. 202

Уильям Морис Гранди (William Morris Grundy, 1806–1859) — стр. 208

Рудольф Коллер (Rudolf Koller, 1828–1905) — стр. 214

Льюис Кэрролл (Lewis Carroll, 1832–1898) — стр. 220

Джон Сингер Сарджент (John Singer Sargent, 1856–1925) — стр. 226

Роджер Фентон (Roger Fenton, 1819–1869) — стр. 234
Джордж Лэнс (George Lance, 1802–1864) — стр. 240

Вильям/Василий Андреевич Каррик (William Carrick, 1827–1878) — стр. 246

Якоби Валерий Иванович (1834–1902) — стр. 252

Джеймс Мадд (James Mudd, 1821–1906) — стр. 260

Клод Моне (Claude Monet, 1840–1926) — стр. 264

Тимоти Х. О'Салливан (Timothy H. O'Sullivan, 1840–1882) — стр. 270

Туре де Тулstrup (Thure de Thulstrup, 1848–1930) — стр. 276

Эдвард Мейбридж (Eadweard Muybridge, 1830–1904) — стр. 282

Джон Констебл (John Constable, 1776–1837) — стр. 288

Неизвестный фотограф, из собрания Музея современного искусства, Нью-Йорк (*Unknown photographer, Museum of Modern Art, New York*)

Эдгар Дега (Edgar Degas, 1834–1917) — стр. 300

Томас Джо Барнардо (Thomas John Barnardo, 1845–1905) — стр. 306

Фернан Пелес (Fernand Pelez, 1843–1913) — стр. 312

Джулия Маргарет Кameron (Julia Margaret Cameron, 1815–1879) — стр. 318

Данте Габриэль Россетти (Dante Gabriel Rossetti, 1828–1882) — стр. 324

Надар/Гаспар-Феликс Турнашон (Nadar/Gaspard Félix Tournachon, 1820–1910) — стр. 332

Альфред Эмиль-Леопольд Стевенс (Alfred Emile-Léopold Stevens, 1823–1906) — стр. 338

Генри Пич Робинсон (Henry Peach Robinson, 1830–1901) — стр. 346

Фредерик Дэниел Харди (Frederick Daniel Hardy, 1827–1911) — стр. 352

Карелин Андрей Осипович (1837–1906) — стр. 360

Константин Егорович Маковский (1839–1915) — стр. 366

Фред Холланд Дэй (Fred Holland Day, 1864–1933) — стр. 372

Поль Гоген (Paul Gauguin, 1848–1903) — стр. 378

Томас Икинс (Thomas Cowperthwait Eakins, 1844–1916) — стр. 382

Георг Хендрик Брейтнер (George Hendrik Breitner, 1857–1923) — стр. 392/398

ФОТОГРАФИЯ

1816

Братья Нисефор и Клод Ньепс (*Nicéphore, Claude Niépce*) во Франции начинают эксперименты по фиксации изображений, используя светочувствительные химические элементы

1826

Немецкий литограф Иоганн Алоиз Зенефельдер (*Johann Alois Senefelder*) изобретает процесс цветной литографии

1829

Французский художник, химик и изобретатель Жак Луи Дагер (*Louis Jacques Mande Daguerre*) вступает в партнёрство с Нисефором Ньепсом с целью получить устойчивые изображения, создаваемые при помощи света в камере-обскуре; обнаруживается светочувствительность йодида серебра

1833

Уильям Генри Фокс Тальбот (*William Henry Fox Talbot*) — английский аристократ, учёный, художник-любитель изобретает негативно-позитивный процесс, ставший альтернативой дагеротипии, формально первого способа получения фотографических изображений

1838

Британский физик Чарльз Уитстон (*Charles Wheatstone*) открывает принцип стереоскопической проекции

1839

Процесс получения изображения на металлической пластине, покрытой чувствительными к свету солями серебра, предложенный Дагером, запатентован и выкуплен французским правительством

Исследователь Ипполит Баярд (*Hippolyte Bayard*) из Франции демонстрирует собственный способ получения прямых изображений, сделанных под воздействием света на сенсibilизированной бумаге в камере-обскуре

Тальбот сообщает британцам, что разработал свой процесс получения изображений на бумаге с помощью света

1841

Тальбот запатентовал процесс, названный им калотипией

1842

Тальбот начинает публикацию своей фото-книги «Карандаш природы»

(*Pencil of Nature*), чтобы продемонстрировать потенциал изобретённого им способа, позволяющего тиражировать отпечатки с бумажных негативов в любом количестве. Не имела коммерческого успеха

Британский учёный Джон Фредерик Уильям Гершель (*John Frederick William Herschel*) открыл цианотипию, один из бессеребряных фотографических процессов

1843

Дарид Октавиус Хилл (*Darid Octavius Hill*) и Роберт Адамсон (*Robert Adamson*) начинают сотрудничество, фотографируя портреты шотландских дворян и рыбаков, зарождается жанр художественного внестудийного портрета

1847

Луи Дезире Бланкар-Эврар (*Louis Désiré Blanquart-Evrard*) внедряет процесс калотипирования Тальбота и открывает салон фотопечати в городе Лилль (Франция)

Клод Феликс Абель Ньепс де Сен-Виктор (*Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor*) предлагает использовать стеклянные пластины, покрытые альбумином с бромидом серебра, в качестве негативов

1849

Шотландский физик Дэвид Брюстер (*David Brewster*) изобрел устройство для просмотра стереопар, позволяющее увидеть изображение объёмным

Гюстав Ле Грей (*Gustave Le Gray*) представляет вощено-бумажный негатив во Франции, позволяющий получить более чёткие изображения при печати

Портретный фотограф Мэтью Б. Брэди (*Mathew B. Brady*) в США публикует альбом — «Галерея выдающихся американцев». Начинается бум коммерческой фотографии, связанный с растущим спросом на портреты знаменитостей

1850

Луи Дезире Бланкар-Эврар предложил использовать альбумин (яичный белок) как вещество, удерживающее светочувствительные соли. Его типографии стали первым успешным коммерческим предприятием, выпускающим тиражные альбуминовые отпечатки

1851

Фредерик Скотт Арчер (*Frederick Scott Arche*), британский скульптор, изобрёл мокрый колодионный процесс, с его появлением фотография начала своё массовое распространение в том числе в среде любителей

Луи Дезире Бланкар-Эввар запускает производство альбуминовой бумаги, покрытой белком, содержащим светочувствительные вещества. Она использовалась в качестве основной почти до конца XIX века

Во Франции создаётся первая государственная институция учёта памятников архитектуры, в которую был включён отдел, занимающийся их фотографированием — «Гелиографическая миссия». Фотография обретает статус общественного архива

1854

Представлены коллоидные позитивные изображения, называемые в США «амбротипами» (*ambrotype*). Технология запатентована Джеймсом Каттингом (*James Ambrose Cutting*)

Французский фотограф Адольф Дисдери (*André-Adolphe-Eugène Disdéri*) запатентовал мелкоформатную фотографическую карточку *carte-de-visite*, ставшую одной из ранних форм социального портрета

1852

Уильям Фокс Тальбот запатентовал прототип фотогравюры — фотоглифию (*photoglyphy*)

1854-1855

Роджер Фентон (*Roger Fenton*), Джеймс Робертсон (*James Robertson*) и Кэрол Попп де Сатмари (*Carol Popp de Szathmary*) снимают Крымскую войну. Первая документация общественного конфликта

1853

Процесс тинтатайпа (*tintype*) или ферротип (*ferrotype*) был описан фотографом Адольфом-Александром Мартином (*Adolphe Alexandre Martin*) во Франции. Он был запатентован в 1856 году в США Гамильтоном Смитом (*Hamilton Lanphere Smith*) и Уильямом Коэном (*William Kloen*). Вместо бумаги фотографии печатались на металлических пластинках, покрытых темным лаком и светочувствительной эмульсией

1857

Фотограф шведского происхождения Оскар Густав Рейландер (*Oscar Gustav Rejlander*) демонстрирует отпечатки, составленные из нескольких негативов, создающих сложные многофигурные сцены

1857-1860

Британский фотограф Фрэнсис Фрит (*Frances Frith*) фотографирует в Египте, открывая новые возможности видовой фотографии

1861

Надар (*Nadar*) делает первые снимки в Париже, используя подсветку с электрическими батареями Бунзена (*Bunsen batteries*)

Английскому физiku Джеймсу Максвеллу (*James Clerk Maxwell*) удалось впервые получить цветное изображение — результат совмещения трёх негативов, сделанных при съёмке одного и того же предмета с разными фильтрами: красным, синим и зелёным

1861-1864

В США идёт гражданская война между Севером и Югом; осуществляется её масштабная фотографическая документация. В число военных фотографов, собранных Мэтью Брэди, входили Джордж Барнард (*George Barnard*), Александр Гарднер (*Alexander Gardner*), Тимоти О'Салливан (*Timothy O'Sullivan*). Изображения представлялись в публичной сфере как хроника актуальных событий

1862

Французский физик Луи Артюр Дюко дю Орон (*Lonis Ducos du Hauron*) описывает методы получения перманентных цветных фотографических изображений. До этого времени сделать фотографию цветной можно было только раскрашивая вручную

1863-1875

Английская любительница Джулия Маргарет Камерон (*Julia Margaret Cameron*) фотографирует семью, друзей, а также различные постановки в стиле, связанном с прерафаэлитами

1864

Уолтер Вудбери (*Walter Bentley Woodbury*) в Англии запатентовал вудберитипию (*woodburytype*) фотомеханический процесс, способ глубокой печати с переносом на бумагу окрашенного желатинового рисунка

1868

Британский фотограф Генри Пич Робинсон (*Henry Peach Robinson*) публикует эссе «Художественный эффект в фотографии» (*Pictorial Effect in Photography*), представив раннюю эстетическую концепцию медиума

1871

Английский врач Ричард Лич Мэддокс (*Richard Leach Maddox*) изобрёл броможелатиновый процесс, сделавший возможным изготовление сухих фотографических пластинок для негативов

1872

Эдвард Мейбридж (*Eadweard Muybridge*) впервые сфотографировал лошадь в движении

1873

Метод платиновой печати запатентован в Англии Вильямом Уиллисом (*William Willis*), он стал еще одним способом получения бесребряных фотографий. Питер Модсли (*Peter Mawdsley*) создал фотобумагу с желатиновой эмульсией

1879

Венский печатник Карол Клинок (*Karl Klič*) совершенствует методы фотогравюры

1880

Первое полутонное воспроизведение фотографии появляется в массовой прессе — *New York newspaper*

1883-1890

Внедрение небольших камер, использующих сухие пластины или рулонную плёнку, созданных компанией Kodak Джорджа Истмана (*George Eastman*), приводит к росту популярности фотографии среди самых широких слоёв населения

Чарльз Дриффилд (*Charles Driffeld*) и Фердинанд Хартер (*Ferdinand Hurter*) разработали методы измерения яркости изображения, экспозиции и чувствительности к освещению, представив результаты исследований в 1890 году

Джейкоб Риис (*Jacob Riis*) демонстрирует снимки нью-йоркских трущоб в своей книге «Как живёт другая половина» (*How the Other Half Lives*), подтверждая социальные функции фотографии

1884

Джордж Истмен получает патент на роликтовую фотопленку на бумажной подложке в кассете

1888

Джордж Истмен получает патент на портативную фотокамеру, в которой использовалась запатентованная ранее роликтовая фотопленка

1889

Британский фотограф
Питер Генри Эмерсон
(*Peter Henry Emerson*) публикует книгу «Натуралистическая фотография» (*Naturalistic Photography*), устанавливающую эстетические параметры художественной фотографии

Джордж Истман подаёт заявку на патент прозрачной рулонной фотографической пленки

Компания *Kodak* наладила производство прозрачной гибкой плёнки из нитрата целлюлозы

1900

Появляется камера *Eastman Brownie* с фиксированным фокусом

ЖИВОПИСЬ

1800

РОМАНТИЗМ

Художественное, литературное и интеллектуальное движение, зародившееся в Европе в конце XVIII века. Ответ на промышленную революцию, бунт против аристократических социальных и политических норм эпохи Просвещения, реакция на научную рационализацию мира

1820

НАТУРАЛИЗМ

Художники ссылаются на реалистичные объекты, запечатлевая их в естественной обстановке. Важной частью натуралистического движения была его связь с дарвинизмом, понимание тщетности человека в противостоянии силам природы

1848

ПРЕРАФАЭЛИТЫ

Группа английских художников, поэтов и критиков викторианской эпохи, противостоявшая академизму, его классическим традициям. Прерафаэлиты часто черпали вдохновение в мифологических или литературных сюжетах, связывая произведения старых мастеров с современностью

1850

РЕАЛИЗМ

Общая попытка для живописи и литературы изображать предметы без приукрашивания или интерпретаций. Одной из разновидностей была социальная направленность произведений

1860

ИМПРЕССИОНИЗМ

Главной темой становится современная жизнь, цвет раскладывается на спектральные составляющие. Художники стремились представить на холсте впечатления от момента

1875

СИМВОЛИЗМ

Художественное направление представлялось попыткой уйти от противоречий реальной действительности в область вечных тем и идей. Особое значение в полотнах имеют таинственные знаки и символы

1885

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ

Проявление личности художников через созданные ими образы. Использовался яркий цвет и особая стилизация

1885

НЕОИМПРЕССИОНИЗМ

Французское движение, которое разработало новые колористические техники. Современные городские сюжеты и пейзажи стали основными темами работ художников

1890

МОДЕРН

Декоративный стиль, переходный между историзмом, неоклассицизмом и модернизмом. Характеризуется внешней декоративностью, стилизацией, плоскостной орнаментальностью

ПРАВА НА ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРИНАДЛЕЖАТ:

Joseph Nicéphore Niépce / View from the Window at Le Gras©The Harry Ransom Center, University of Texas, Austin;

Giovanni Battista de Gubernatis / The Artist's Studio in Parma©Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin;

Louis Jacques Mandé Daguerre / L'Atelier de l'artiste©Collection of Société française de photographie, Paris;

Charles Bird King / The Vanity of the Artist's Dream©Fogg Art Museum, Harvard University;

Joseph-Philibert Girault de Prangey / East Side of the Parthenon, Athens©The Metropolitan Museum of Art, New York;

Sanford Robinson Gifford / Ruins of the Parthenon©National Gallery of Art, Washington;

Anna Atkins / Dictyota Dichotoma in the Young State and in Fruit (in "Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions" / Part XI)©The New York

Public Library's collections;

John Everett Millais / Ophelia©Tate Britain, London;

Marianne North / Vegetation and Ourang-Outang in forest of Mattanga, Borneo©Marianne North Gallery, Kew Gardens, London;

Martin Johnson Head / Hummingbird and Passionflower©Metropolitan Museum, New York;

William Henry Fox Talbot / Folio X. The Haystack from "Pencil of Nature"©National Science and Media Museum, Bradford;

Oscar-Claude Monet / Grainstack (Sunset)©Museum of Fine Arts, Boston;

Vincent van Gogh / Korenschelf onder wolkenlucht©Kröller-Müller Museum, Otterlo;

Vincent van Gogh / Korenschelven in de Provence©Kröller-Müller Museum, Otterlo;

E. Thiesson / Native Woman of Soñala©The George Eastman Museum, Rochester, New York;

Paul Gauguin / Tahitian Woman©Brooklyn Museum, New York;

Louis Adolphe Humbert de Molard / Femmes sous la neige, Argentelle©Musée d'Orsay, Paris;

Gustav Johan Lange / A Winter Landscape©Private collection;

Unknown American photographer / Postmortem Baby©The Metropolitan Museum of Art, New York;

Albert Dubois-Pillet / L'Enfant mort©Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay;

Albert Sands Southworth / Unidentified Bride ©George Eastman Museum, Rochester, New York;

Albert Sands Southworth / Untitled©Princeton University Art Museum;

Roger Fenton / Queen Victoria and Prince Albert. Buckingham Palace©Royal Collection Trust, London;

Franz Xaver Winterhalter / Queen Victoria in her Wedding Dress©Royal Collection Trust, London;

Richard Westall / Princess Alice, later Grand Duchess of Hesse©Royal Collection Trust, London;

Gustave Le Gray / Oak Tree and Rocks, Forest of Fontainebleau©The Metropolitan Museum of Art, New York;

Jean-Baptiste-Camille Corot / Rocks in the Forest of Fontainebleau©National Gallery of Art, Washington, D. C.;

George N. Barnard / Burning Mills at Oswego, New York©George Eastman Museum, Rochester, New York;

George N. Barnard / Fire in the Ames Mills, Oswego©George Eastman Museum, Rochester, New York;

William Turner / The Burning of the Houses of Parliament, 16th October, 1834©Museum of Art, Cleveland;

William Turner / The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16th October, 1834©Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania;

Félix-Jacques Antoine Moulin / Nude at Well©Detroit Institute of Arts;

Édouard Manet / La Nymphe surprise©National Museum of Fine Arts of Argentina, Buenos Aires;

Unknown photographer / Stonemason©Daguerreotype collection, Library of Congress, Washington, D.C.;

Gustave Courbet / The Stone Breakers / The original is lost;

Dr. Hugh Welch Diamond / Portrait of an Unidentified Woman Diagnosed with a Mental Illness©Royal Society of Medicine, London;

Théodore Géricault / Portrait of a Woman Suffering from Obsessive Envy. Portraits of the Insane©Musée des Beaux-Arts, Lyons;

Charles Marville / The Seine from the Pont du Carrousel Looking towards Notre Dame©National Gallery of Art, Washington, D. C.;

Johan Barthold Jongkind / Paris, Notre-Dame Seen From Quai de la Tournelle©Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris;

William Morris Grundy / The Cow in Barnyard©The J. Paul Getty Museum, Los Angeles;

Rudolf Koller / Weidende Kuh©Private collection;

Lewis Carroll / Alice Liddell©Princeton University Library;

John Singer Sargent / Miss Elsie Palmer©Colorado Springs Fine Arts Center;

Roger Fenton / Still Life with Fruit©The Metropolitan Museum of Art, New York;

George Lance / Still Life of Fruit with Chalice and Goblet©Private collection;

Вильям (Василий) Андреевич Каррик / Торговец фруктами из серии «Уличные типы Петербурга»©Мультимедиа Арт Музей, Москва;

Якоби Валерий Иванович / Разносчик фруктов©Государственная Третьяковская галерея, Москва;

James Mudd / West Midland Railway, England©The Museum of Modern Art, New York;

Claude Monet / The Railroad Station at Argenteuil©Musée Tavet-Delacour, Pontoise, Île-de-France;

Timothy H. O'Sullivan / A Harvest of Death©Museum of Modern Art, New York;

Thure de Thulstrup / Hancock at Gettysburg©Library of Congress, Washington, D. C.;

Eadweard Muybridge / A Study of Clouds©University of California Berkeley, California;

John Constable / Cloud Study©Tate Museum, London;

Unknown photographer / Untitled©Museum of Modern Art, New York;

Edgar Degas / At the Races in the Country©Museum of Fine Arts, Boston;

Thomas John Barnardo / John Hearn©Barnardo's Photographic Archive, Essex;

Fernand Pelez / Petit misère (Mendiant au chapeau)©Petit Palais, Paris;

Julia Margaret Cameron / The Parting of Lancelot and Guinevere©Metropolitan Museum, New York;

Dante Gabriel Rossetti / Sir Lancelot in Queen Guinevere's chambers©Birmingham Museums & Art Gallery;

Nadar (Gaspard Félix Tournachon) / Sarah Bernhardt as Dona Sol©BNF, Paris;

Alfred Emile-Léopold Stevens / Sarah Bernhardt©Hammer Museum, Los Angeles;

Henry Peach Robinson / Dawn and Sunset©Metropolitan Museum, New York;

Frederick Daniel Hardy / Cottage Fireside©Richard Green Gallery, London;

Frederick Daniel Hardy / Interior of Cottage with Mother and Children©Royal Holloway, University of London;

Карелин Андрей Осипович / Портрет Чудновской©Государственный Музей А. М. Горького, Нижний Новгород;

Константин Егорович Маковский / Портрет княгини Зинаиды Николаевны Юсуповой в русском костюме©Государственный исторический музей, Москва;

Fred Holland Day / The Crucifixion©Victoria and Albert Museum, London;

Paul Gauguin / The Yellow Chris (Le Christ jaune)©Albright-Knox Art Gallery, Buffalo;

Thomas Cowperthwait Eakins / The Crucifixion©Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania;

George Hendrik Breitner / Gezicht op de Galgenstraat met de brug naar de Kleine Bickerstraat©Netherlands Institute for Art History, Hague;

George Hendrik Breitner / Kinderen op de Galgenbrug richting de Bickersgracht©Netherlands Institute for Art History, Hague;

George Hendrik Breitner / Schoolgirls on the Bridge at Westermarkt©Kunstmuseum Den Haag, Hague;

Все права защищены. Книга или любая ее часть не может быть скопирована, воспроизведена в электронной или механической форме, в виде фотокопии, записи в память ЭВМ, репродукция или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения разрешения от издателя. Копирование, воспроизведение и иное использование книги или ее части без согласия издателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

Издание для досуга

ФОТОГРАФИЯ КАК ИСКУССТВО

Аверьянова Ольга Николаевна

ФОТОГРАФИЯ/ЖИВОПИСЬ — ВЕК XIX

От сюжета к содержанию

Главный редактор *Р. Фасхутдинов*

Руководитель направления *М. Терёшина*

Ответственный редактор *А. Оголева*

Научный редактор *А. Геворкян*

Младший редактор *А. Кузнецова*

Художественный редактор *В. Иванова*

Компьютерная верстка *Г. Балашова*

Страна происхождения: Российская Федерация

Шығарылған елі: Ресей Федерациясы

ООО «Издательство «Эксмо»

123308, Россия, город Москва, улица Зорге, дом 1, строение 1, этаж 20, каб. 2013.

Тел.: 8 (495) 411-68-86.

Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru

Өндіруші: «ЭКСМО» АҚБ Баспасы,

123308, Ресей, қала Мәскеу, Зорге көшесі, 1 үй, 1 ғимарат, 20 қабат, офис 2013 ж.

Тел.: 8 (495) 411-68-86.

Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru

Таяр белгісі: «Эксмо»

Интернет-магазин : www.book24.ru

Интернет-магазин : www.book24.kz

Интернет-дүкен : www.book24.kz

Импортёр в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы».

Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.

Дистрибьютор и представитель по приему претензий на продукцию,
в Республике Казахстан: ТОО «РДЦ-Алматы»

Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша арыз-талаптарды
қабылдаушының өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС,

Алматы қ., Домбровский көш., 3«а», литер Б, офис 1.

Тел.: 8 (727) 251-59-90/91/92; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz

Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.

Сертификация туралы ақпарат сайтта: www.eksmo.ru/certification

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ
о техническом регулировании можно получить на сайте Издательства «Эксмо»

www.eksmo.ru/certification

Өндірген мемлекет: Ресей. Сертификация қарастырылмаған

16+

Дата изготовления / Подписано в печать 02.08.2022. Формат 70х108¹/₁₆.

Гарнитура «Spectral». Печать офсетная. Усл. печ. л. 36,4.

Тираж

экз. Заказ

В электронном виде книги издательства вы можете
купить на www.litres.ru

ЛитРес:
один клик до книги



Москва. ООО «Торговый Дом «Эксмо»

Адрес: 123308, г. Москва, ул. Зорге, д.1, строение 1.
Телефон: +7 (495) 411-50-74. **E-mail:** reception@eksmo-sale.ru

По вопросам приобретения книг «Эксмо» зарубежными оптовыми
покупателями обращаться в отдел зарубежных продаж ТД «Эксмо»
E-mail: international@eksmo-sale.ru

*International Sales: International wholesale customers should contact
Foreign Sales Department of Trading House «Eksmo» for their orders.
international@eksmo-sale.ru*

По вопросам заказа книг корпоративным клиентам, в том числе в специальном
оформлении, обращаться по тел.: +7 (495) 411-68-59, доб. 2261.
E-mail: ivanova.ey@eksmo.ru

Оптовая торговля бумажно-беловыми
и канцелярскими товарами для школы и офиса «Канц-Эксмо»:
Компания «Канц-Эксмо»: 142702, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное-2,
Белокаменное ш., д. 1, а/я 5. Тел./факс: +7 (495) 745-28-87 (многоканальный).
e-mail: kanc@eksmo-sale.ru, сайт: www.kanc-eksmo.ru

Филиал «Торгового Дома «Эксмо» в Нижнем Новгороде

Адрес: 603094, г. Нижний Новгород, улица Карпинского, д. 29, бизнес-парк «Грин Плаза»
Телефон: +7 (831) 216-15-91 (92, 93, 94). **E-mail: reception@eksmonn.ru**

Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Санкт-Петербурге

Адрес: 192029, г. Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 84, лит. «Е»
Телефон: +7 (812) 365-46-03 / 04. **E-mail: server@szko.ru**

Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Екатеринбурге

Адрес: 620024, г. Екатеринбург, ул. Новинская, д. 2ш
Телефон: +7 (343) 272-72-01 (02/03/04/05/06/08)

Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Самаре

Адрес: 443052, г. Самара, пр-т Кирова, д. 75/1, лит. «Е»
Телефон: +7 (846) 207-55-50. **E-mail: RDC-samara@mail.ru**

Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Ростове-на-Дону

Адрес: 344023, г. Ростов-на-Дону, ул. Страны Советов, 44А
Телефон: +7(863) 303-62-10. **E-mail: info@rnd.eksmo.ru**

Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Новосибирске

Адрес: 630015, г. Новосибирск, Комбинатский пер., д. 3
Телефон: +7(383) 289-91-42. **E-mail: eksmo-nsk@yandex.ru**

Обособленное подразделение в г. Хабаровске

Фактический адрес: 680000, г. Хабаровск, ул. Фрунзе, 22, оф. 703
Почтовый адрес: 680020, г. Хабаровск, А/Я 1006
Телефон: (4212) 910-120, 910-211. **E-mail: eksmo-khv@mail.ru**

Республика Беларусь: ООО «ЭКМО АСТ Си энд Си»

Центр оптово-розничных продаж Cash&Carry в г. Минск
Адрес: 220014, Республика Беларусь, г. Минск, проспект Жукова, 44, пом. 1-17, ТЦ «Outleto»
Телефон: +375 17 251-40-23; +375 44 581-81-92
Режим работы: с 10.00 до 22.00. **E-mail: exmoast@yandex.by**

Казахстан: «РДЦ Алматы»

Адрес: 050039, г. Алматы, ул. Домбровского, 3А
Телефон: +7 (727) 251-58-12, 251-59-90 (91,92,99). **E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz**

**Полный ассортимент продукции ООО «Издательство «Эксмо» можно приобрести в книжных
магазинах «Читай-город» и заказать в интернет-магазине: www.chitai-gorod.ru.**

Телефон единой справочной службы: 8 (800) 444-8-444. Звонок по России бесплатный.

Интернет-магазин ООО «Издательство «Эксмо»

www.book24.ru

Розничная продажа книг с доставкой по всему миру.
Тел.: +7 (495) 745-89-14. **E-mail: imarket@eksmo-sale.ru**



БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва 2022

ISBN 978-5-04-122650-3



9 785041 226503 >



book 24.ru

Официальный
интернет-магазин
издательской группы
"ЭКМО-АСТ"



Ольга Аверьянова
заведующая отделом
фотографии ГМИИ
им. А. С. Пушкина, доктор
искусствоведения

Книга предлагает изящный променад в мир искусства XIX века. Как беззаботный бодлеровский фланёр читатель сможет погрузиться в истории популярных сюжетов фотографии и живописи. Почему так много пересечений и так ли они однозначны? Повсеместно в иерархии художественных академий историческая живопись занимала приоритетное положение, за ней следовали портреты, пейзажи, натюрморты. Ботанические и цветочные композиции как самый низкий жанр был делегирован женщинам-художницам. А что же в «светописи»? Портрет и пейзаж так или иначе представляли большую часть фотографических практик XIX столетия.

Уильям Генри Фокс Тальбот и Клод Моне, Гюстав Ле Гре и Камиль Коро, Льюис Кэрролл и Джон Сингер Сарджент, Карелин Андрей Осипович и Константин Егорович Маковский, Фред Холланд Дэй и Поль Гоген...

Великие имена и знаменитые произведения. Уникальные и массовые технологии (дагеротипы, калотипы, цианотипы, отпечатки на альбуминовой и солёной бумагах) — искусство и наука. Сравнение с живописью не лишает фотографию её собственной истории, но позволяет понять специфику медиума, его способы использования и переосмысления традиционных тем и жанров. От бытовых до возвышенных, до изящных и эмпирических — универсальная лексика изобразительного языка, рождающая смыслы, толкования, контексты.



БОМБОРА – лидер на рынке полезных и вдохновляющих книг.
Мы любим книги и создаем их, чтобы вы могли творить, открывать
мир, пробовать новое, расти. Быть счастливыми. Быть на волне.

bombora.ru bomborabooks bombora

ISBN 978-5-04-122650-3



9 785041 226503 >