

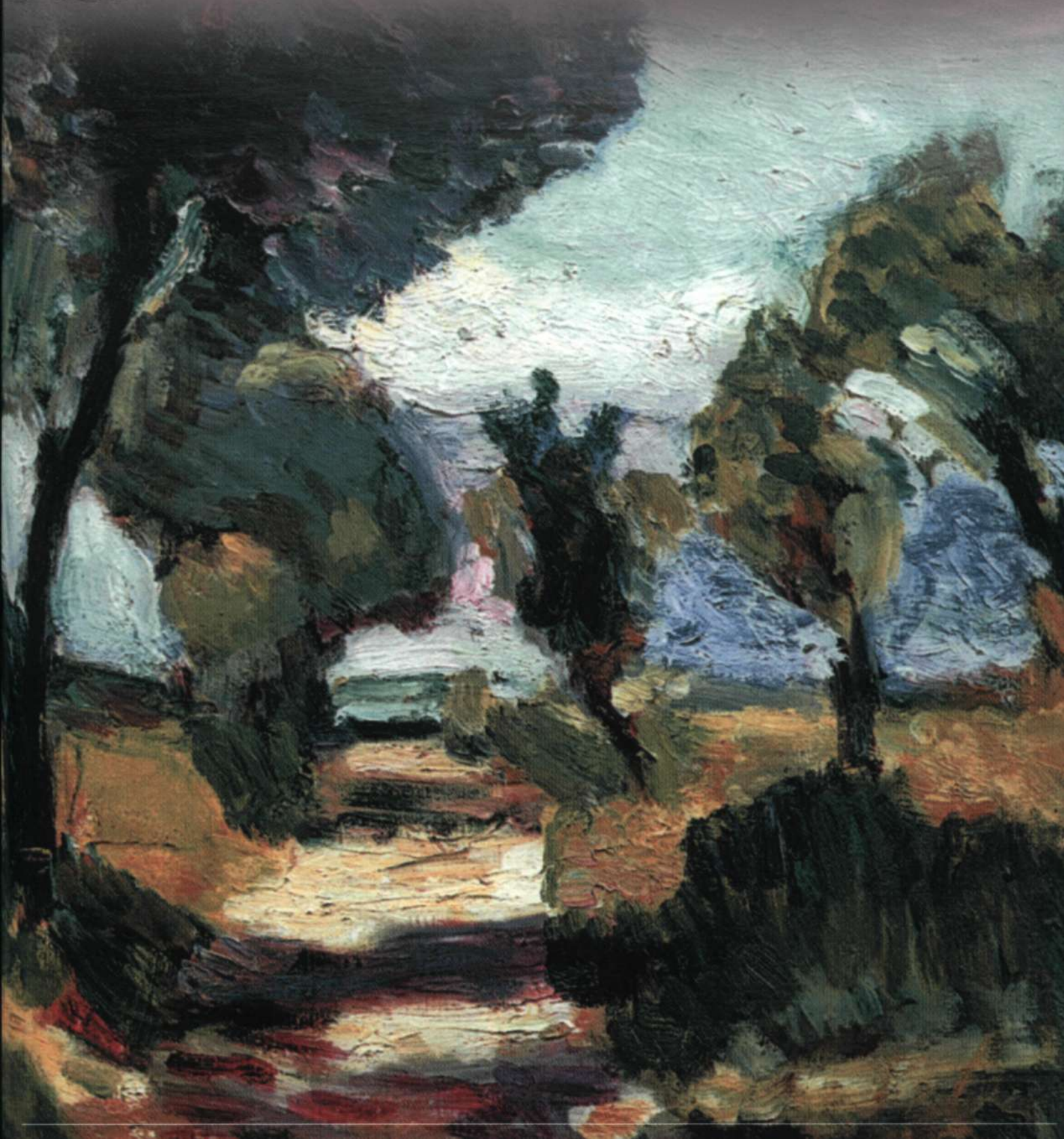
Собрание

иллюстрированный журнал по искусству

№ 3

сентябрь 2010

наследие и современность



Простая душа
Лев Дьяков 106

СОБРАТЬЯ

Случайное и неслучайное. О развитии фотоискусства.
1850—1920
Елена Якимович 114

ПРОВИНЦИЯ

Тобольская чернь
Надежда Полунина 126

ХРОНИКА

Таня Чернова и ее Россия
Александр Якимович 138

Происхождение Скрыпниковой
Александр Якимович 140

Слава боевая
Михаил Шаравин 143

«Музы и чудаки» Елены Колат
Оксана Воронина 146

В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ:

Тема следующего выпуска журнала — искусство, империи и революции. Наши авторы помогают понять всю сложность отношений художника с мощными государственными структурами прошлого и настоящего, а также парадоксы художественных революций. На эти проблемы направлена мысль Е. Золотовой и Д. Швидковского, О. Глебовой, Г. Зеленского, А. Якимовича и других.

Случайное и неслучайное. О развитии фотоискусства 1850–1920

Елена Якимович

Если полистать монографии и энциклопедии по истории фотографии, то бросается в глаза стремительная эволюция видения с 1850-х до 1920-х годов. При этом в ряду «нормальных», «привычных», «правильных» фотографий второй половины XIX века (профессиональных, предназначенных для массового зрителя/заказчика) попадаются такие, которые поражают своей формальной свободой. Они выглядят «ошибочными», «неправильными», «анормальными» и, кажется, предвещают открытия пикториализма и авангарда. По какой же причине появляются эти снимки, как бы предчувствующие дальнейшие этапы развития фотографии? Когда их новаторство — случайность, а когда это осознанный художественный прием?

В истории искусства известны случаи, когда до появления какого-либо нового художественного течения можно найти его отдельные признаки вне мейнстрима. Нередко впоследствии этим самым

классическим и «нормальным» мейнстримом может стать то, что раньше было просто случайностью или чем-то маргинальным, вроде зарисовок художника «для себя». История фотографии такие примеры знает: например, можно проследить зарождение фотографического видения еще до изобретения фотографии¹.

Если говорить о понятии «ошибки», то должна быть и некая «норма», набор правил, своего рода «код», язык, на котором говорят признанные в своей среде профессионалы. Из-за своей технической сложности фотография довольно долгое время была уделом именно профессионалов, зарабатывающих своим ремеслом на жизнь. Случайность для таких фотографов — враг, а контроль над «непослушными» технологиями — важнейшая задача. «Правила хорошей фотографии» существуют прежде всего для коммерчески успешных фотографов и обусловлены несколькими факторами: техническая необходимость (искажения при съемке движения, при малом расстоянии до объекта и т.п.), запросы заказчиков (желание оставить облагороженный, но узнаваемый образ себя), влияние традиционных (и представляющихся вечными и общеобязательными) композиционных схем изобразительного искусства.

«Нормы фотографии» сформировались на раннем этапе развития фотоискусства, в 1840-е годы. На примере портрета, самого распространенного в это время жанра, видно, что модели позируют неподвижно, ценится четкость изображения (особенно этим славится дагерротип), главный объект, как правило, в центре композиции, размеры объекта и расстояний между предметами понятны, точка зрения чаще всего фронтальная, во всяком случае, использование ракурсов не распространено (при необходимости применения штатива это неизбежно). В результате изображение довольно статично, и можно понять, какие объекты наиболее важны; смотрящий на снимок чувствует опору под ногами, раз заданы четкие границы пространства, масштаб и местоположение самого зрителя. Этот мир выглядит упорядоченным, ясным, устойчивым, уютным, надежным и хорошо контролируемым. Портрет —



Гюстав Ле Гре. Прибой в Сете (Средиземное море). Весна 1857 года. Альбуминовая печать со стеклянного негатива. Национальная библиотека, Париж

¹ Galassi P. Before Photography. Painting and the Invention of Photography. New York: Museum of Modern Art, 1981.



Студия Мэтью Брэди. Портрет сенатора Джеймса Генри Лэйна с супругой. 1861— 1866. Альбуминовая печать со стеклянного негатива. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

самый распространенный жанр, в котором проявляются эти схемы, но ими пользуются и фотографы, занимающиеся съемкой архитектуры и произведений искусства, академическим ню, постановочными жанровыми снимками, «фотокартинами» и т.п. Эта продукция была массовой, предназначенной либо для конкретного заказчика, либо на продажу.

Если присмотреться внимательнее, то выясняется, что степень «правильности» сильно зависит от задачи и назначения фотоснимка. Нарушение перечисленных выше правил в это время происходит

в немногом: это позы изображенных, расстояние до объекта, нечеткость изображения (стоит различать «смазанность» при движении и оптическую нерезкость), некоторая асимметричность, а иногда даже фрагментирование композиции. Можно выявить **основные причины**, по которым это происходит — разумеется, одна не исключает другую.

Прежде всего проявляются неконтролируемые или мало контролируемые технические недостатки (нечеткость изображения из-за длительной экспозиции, оптические искажения пространства, форм

объектов, соотношений тонов и др.). Самая распространенная ошибка такого рода — это то, что впоследствии фотографы назовут жаргонным словом «шевелёнка». Волны, деревья, дети, животные и некоторые другие объекты съемки не всегда предсказуемы в своих движениях, в результате чего получается смазанное изображение. Таких работ — великое множество; при этом интересно, что сейчас некоторые технические огрехи воспринимаются порой как выразительные особенности и даже как часть обаяния старых снимков. «Люди-призраки», бесплотные тени, туман вместо воды, пятна вместо дыма или кроны деревьев в ветреный день превратились в составную часть художественного языка старой фотографии, без которой она казалась бы слишком застылой.

Случается и намеренное использование специфических особенностей и «слабых сторон» фотографии в художественных целях. Здесь стоит говорить прежде всего об интересе к «смягченному», нерезкому изображению. Например, выразительные свойства техники калотипа осознавались уже эстетически «подкованными» современниками. Так, шотландец Дэвид Октавиус Хилл, работавший вместе с Робертом Адамсоном над калотипами в духе голландцев XVIII века, писал: «...Грубая поверхность и неоднород-



Джулия Маргарет Кэмерон. Молитва и хвала. 1865. Альбуминовая печать со стеклянного негатива. Музей Дж. Пола Гетти, Лос-Анджелес

ная текстура всей бумаги — основная причина того, что калотип проигрывает дагерротипу в детализации — и в этом самая его суть»².

Любопытно, что некоторые фотографы сами подчеркивали отличие своих снимков от массовой продукции, как это было с Джулией Маргарет Кэмерон. Она увлекалась мягкостью изображения, а также его укрупнением и кадрированием. Оригинальность ее работ связана отчасти с тем, что она была любителем, притом весьма просвещенным и склонным к экспериментам. Замечательно объяснение фотографом первого появления снимков не в фокусе «счастливой случайностью» (fluke): наводя на резкость, она просто остановилась в тот момент, когда изображение показалось ей красивым (надо заметить, что специфика используемых линз при необычно большом размере негатива также играла свою роль)³.

Этот пример показывает, что нельзя переоценить роль любителей для истории фотографии. Художественные амбиции непрофессиональных фотографов порой играли новаторскую роль. Но и такие профессионалы, как Шарль Нэгр, могли экспериментировать: линзы и бумажные негативы в некоторых работах использовались с целью передачи воздуха, движения. Это во многом близко тому, что будут делать несколько позднее импрессионисты. И даже такой известный противник фотографии, как Шарль Бодлер, писал матери в декабре 1865 года, что хотел бы иметь ее фотопортрет, но не сухой и жесткий, а мягкий, «расплывчатый», как рисунок⁴. Этот уход от чисто фотографической четкости будет иметь огромное значение впоследствии для эстетической теории и практики пикториалистов.

В случае с «фотографами-художниками» изменение привычной дистанции (приближение к объекту), асимметричное положение объекта и иногда кадрирование, а также неформальность поз встречаются реже, чем нерезкость, и больше связано в этом случае с осознанным выбором автора, а не с техническими особенностями или «счастливыми случайностями».

Наконец, укажем на незаказной характер изображения, на его «домашнее» предназначение. Здесь один из интересных случаев связан с работой Альберта Сэндза Саутворта и Джосайи Джонсона Хоуза. Будучи высококлассными профессионалами,

²Photography Speaks: 150 Photographers on Their Art / Brooks Johnson (Ed.). New York: Aperture. 2004. P. 24.

³Ibid. P. 66.

⁴Письмо от 22 декабря 1865 г. In: Du bon usage de la photographie: une anthologie de textes / M. Frizot et F. Ducros (dir.). Paris: Centre National de la Photographie (coll. «Photo Poche», №27). 1987. Pp. 34—35.



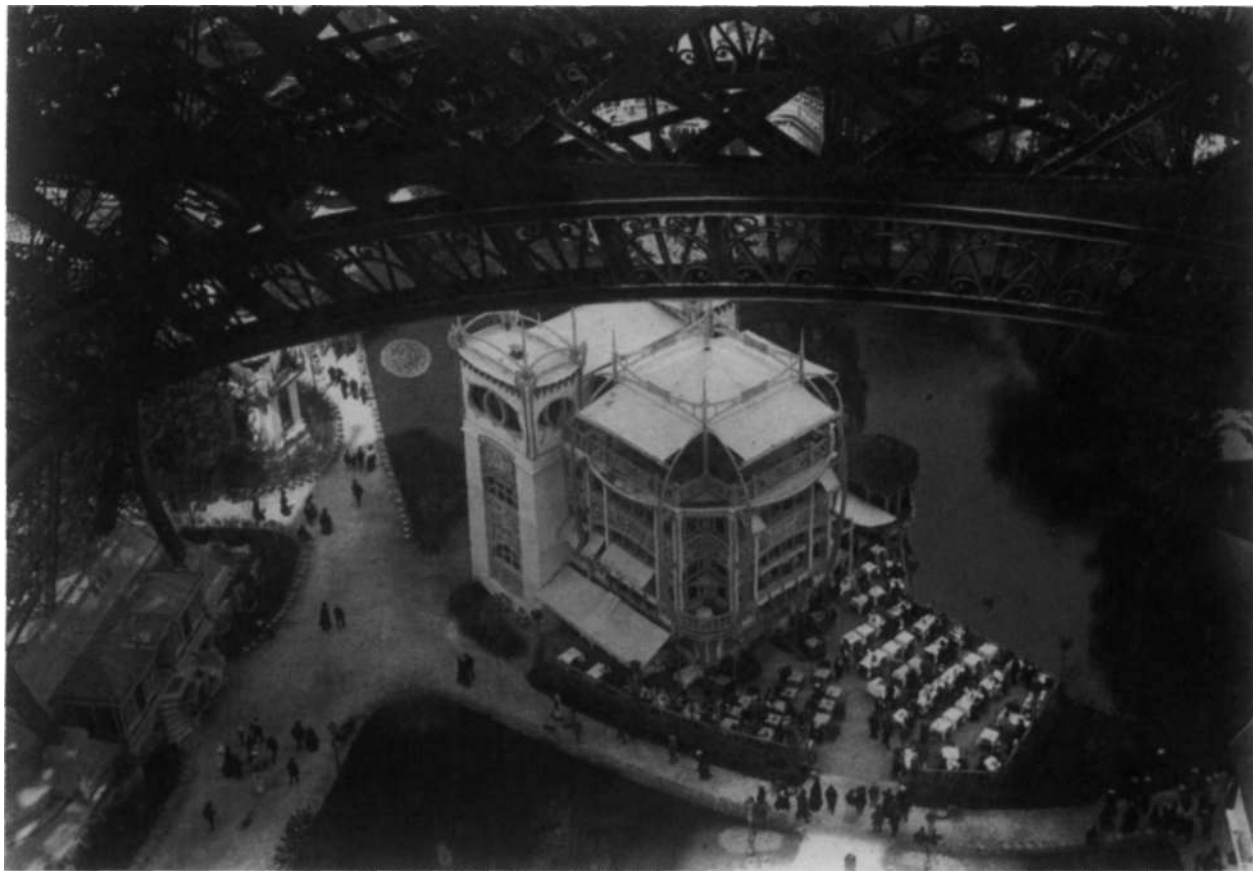
Шарль Нэгр. Идущие трубочисты. Около 1851. Соляная печать. Национальная галерея Канады, Оттава

эти бостонские дагерротиписты, работавшие вместе, создали немало красивейших портретов (каждый в единственном экземпляре), иллюстрирующих все нормы и требования «правильного» фотографирования. Но один портрет 1852 года из Международного музея фотографии (Дом Джорджа Истмена, Рочестер) привлекает к себе внимание необычайной свободой позы и укрупненностью изображения Элис Мэри Хоуз, дочери фотографа. Тот факт, что портрет сделан «для себя» или «для своих», вполне очевиден. Налицо сокращенная дистанция (обычно модель располагалась дальше). Красноречива расслабленная, неформальная, не скованная поза девочки. Она склоняет голову, будто бы в задумчивости, являя собой трогательный образ невинности, чистоты и застенчивой мягкости. Здесь важны не только и не столько фотографические методы, сколько поведение самой модели, связанное с тем, что фотограф не обязан был создавать строгую официальную «маску».

Для неофициального портрета (а также работ некоторых других жанров) неформальность поз, близкая дистанция, асимметрия, иногда даже фраг-

ментированность изображения — не столь уж редкий случай. Такие снимки можно сравнить с рисунком художника для себя. Отсутствие заказа всегда предоставляет больше свободы, в то время как при вмешательстве массового вкуса фотография (и не она одна) подчиняется более строгим правилам. Некоторые из «домашних» фотографий выглядят неожиданно современными из-за композиции, как, например, работа Шарля Нэгра *Обнаженная на кровати* начала 1850-х годов (негатив из Музея Орсе). Однако что касается манеры позирования, то она тоже зависит от жанра и задачи фотографа. Менее формальное позирование возможно и для «официального» снимка в визитных фотокарточках или в случае менее солидного статуса изображенных, как, например, в случае с фотографиями актеров, танцовщиц, то есть людей, принадлежащих профессиям артистическим, свободным и подчас, как полагает публика, несколько «сомнительным».

Несколько особняком располагается документально-репортажная фотография: здесь много случайного, невыстроенного, поскольку не



Эмиль Золя. Ресторан. Вид с первого этажа или лестницы Эйфелевой башни. Париж, 1900. Желатиносеребряная печать. Коллекция Франсуа Эмиля Золя, Жиф-сюр-Иветт, Франция

всегда стоит задача соблюдать некие «правила», да и не всегда обстоятельства этому благоприятствуют. Например, выполненные А. Гарднером снимки заговорщика Льюиса Пейна (участника заговора против президента Линкольна в 1865 году), а позднее — работы Я. Рийса могут допускать асимметрию и даже фрагментированность, в то время как осознанно допущенной нерезкости изображения в документальных фотографиях быть не должно. При этом нельзя утверждать, что документальное фото как таковое обладает в это время особым новаторским языком, поскольку доля допустимой случайности здесь все еще велика.

Важно отметить, что до конца 1880-х годов не распространена, в том числе в силу технических причин, ракурсная съемка; искажения же пространства и формы (технически возможные, но художественно не осмысленные), а также сверхкрупные планы (которые станут возможны благодаря оптике в том числе) — приемы еще более поздние. Однако если вспомнить эволюцию живописи 1860—1890-х годов, картина мира в это время медленно, но верно меня-

ется. Вспомним хотя бы «фотографическое видение» импрессионистов и в особенности Эдгара Дега. Фотография в этом отношении оказывается более консервативной в силу размеров фотоаппаратов, несовершенства оптики и тому подобных технических препон.

С наступлением эры массового фотолюбительства, начавшейся с появлением аппаратов «Кодак» в конце 1880-х годов, любители впервые значительно потеснили профессионалов (в количественном отношении). Формальные признаки таких снимков — это такие «вольности», как фрагментирование изображения, асимметрия в композиции, искажения пространства и формы, и разного рода ракурсы. Этот язык выглядит новым, но мало контролируемым, особенно в случае, когда у портативного аппарата нет видоискателя. Снимки иногда выглядят многообещающими, но подчас они явно непрофессиональны и непродуманны и потому контрастируют со студийной фотографией, где царит воля автора, притом в большей степени, чем в работах Кэмерон или Нэгра.

Тема движения оказывается важна как никогда (чуть раньше началась эпоха научной и полунауч-

ной хронофотографии). Тут и обнаруживается, что именно смазанное, а вовсе не четкое изображение выразительнее передает движение. Не по форме, а по сути феномена фотография приблизилась к импрессионизму. Она теперь может передать фрагменты «бергсоновского» потока жизни, случайные и мимолетные мгновения, хотя делает это не всегда удачно. Порой «Кодак» и сходные с ним портативные камеры, несложные в управлении, попадали в руки просвещенных любителей, людей со вкусом, вроде Эмиля Золя или Эдуара Вюяра. Снимок, сделанный знаменитым писателем с Эйфелевой башни на рубеже веков, уже напоминает поиски авангардистов, как и ракурсная съемка Вюяра, а некоторые схваченные «на лету» кадры графа Джузеппе Примоли можно было бы датировать гораздо более поздним временем, чем 1890-е годы. Но это — единицы среди бесчисленного множества сделанных как попало «карточек на память», авторы которых не стремились к сколько-нибудь выраженному визуальному эффекту.

Заметим, что параллельно с этим методы контроля над технологией все время совершенствуются, а коммерчески успешные профессионалы их используют. Требования профессионалов в значительной степени определяли техническую эволюцию фотографии, но мастер, претендующий быть Художником, был заинтересован не в коммерческом успехе своих произведений, не в удобстве и скорости процесса, а прежде всего в эстетически значимом результате. Технические усовершенствования в фотографии иногда даже противоречили устремлениям фотохудожников. Именно такой пример можно увидеть в пикториализме — первом в истории фотографии стилистическом направлении, заявившем о себе в полный голос.

Пикториализм кажется удивительным соединением концепции тотального контроля над изображением и нестабильной, иррациональной, наполненной смутными символами и аллегориями картины мира. Элитарно-просвещенное любительство — это принципиальный момент для адептов принципа «искусство для искусства». При этом фотографы отделяют себя и от непрофессионального массового фото, и от профессионального студийного (но тоже массового). Безусловно, ближе всего пикториалисты к экспериментаторам середины столетия, вроде Ш. Нэгра и Д.М. Кэмерон. Во многом они кажутся продолжателями художественных устремлений Хилла и Адамсона, Кэмерон, Ле Гре и других мастеров 1840—1860 годов.

Новые способы выражения у пикториалистов были связаны со стремлением приблизить фотографию к рукотворным техникам — живописным

и графическим. Прежде всего это достигалось мягкостью изображения, которая сама по себе, как видно из вышесказанного, не являлась чем-то новым. В частности, использовались фотокамеры без линз («монокль») или же мастер мог просто отказываться от наводки на резкость. Контроль над всем процессом, высочайшее качество и уникальность отпечатков были принципиальны для пикториалистов потому, что это сближало их с художниками, делало ремесленников творцами своих собственных миров. Этой цели служили и специальная рыхлая бумага, способы проявки и печати, цветные пигменты. Химическая проявка могла осуществляться с помощью кисти, чтобы изображение появлялось там, где нужно фотографу, а в масляной печати пигмент добавлялся вручную, что было адекватно работе живописца. Именно поэтому репродукции фоторабот — всегда бледная копия оригиналов (как и в случае, скажем, с рисунком или гравюрой). Большое количество затраченных на снимок усилий еще больше приближало работы пикториалистов к традиционным искусствам.

При всей любви к традиционности некоторые из новых методов композиции в фотографии, которые



Элвин Лэнгдон Кобёрн. Осьминог. 1912. Платиновая печать. Международный музей фотографии, Дом Дж. Истмена, Рочестер



Альфред Стиглиц. Третий класс. 1907. Фотогравюра. Частная коллекция



Джон Дадли Джонстон. Ливерпуль: впечатление. 1906. Гуммиарабиковая печать. Королевское фотографическое общество, Бат, Великобритания

приписывают авангарду, родились именно у пикториалистов уже на рубеже веков. В этом отношении особенно интересна и прогрессивна американская группа «Фото-Сецессион» и ее знаменитый предводитель Альфред Стиглиц, на примере работ которого можно наблюдать рождение модернизма в фотографии. Так, его фотография 1907 года *Третий класс* соединяет в себе динамичность (диагонали в кадре), асимметрию в композиции и «неустойчивость» точки зрения, создающей ощущение движения глаза в пространстве. Еще более ранняя фотография Эдварда Стейхена *Автопортрет, Милуоки* (1898) производит вполне авангардное впечатление сочетанием фрагментированности изображения и пустой плоскости стены, напоминающей об интересе художников к японскому искусству, возникшему намного раньше.

То, что раньше происходило редко и часто ненамеренно (смещение объекта из центра, фрагментированность изображения), стало осознаться как художественный прием. Также осознанно (и весьма эффектно) используется свободное позирование и достаточно близкая дистанция между фотографом и изображенными объектами (почти крупный план). Но мягкость, нерезкость очертаний будет очень дорога пикториалистам и исчезнет последней, в то время как ракурсы, активные диагонали и очень крупные планы уже станут частью языка фотографии в 1910-х годах.

Авангард, во многом сформировавший язык художественной фотографии XX века, использует множество выразительных приемов: к асимметричной, фрагментированной композиции, которую мы неоднократно встречали ранее, добавляются очень резкие ракурсы, диагонали, крупные и сверхкрупные планы, искажение форм и пространства, а о формальном позировании уже нет и речи. «Лягушачья перспектива» Ласло Мохой-Надя или полуабстрактные композиции Пола Стрэнда отражают совсем иное видение мира. Принципы фотографии XIX века как будто полностью забыты. Фотография сбивает зрителя с толку: вместо привычного мира, где на привычном месте находятся верх, низ, масштаб, соотношения частей, мы наблюдаем нечто иное: активное движение, «атаки» гигантских объектов, потерю границ и собственного масштаба, деформацию или трансформацию предметов (вплоть до абстракции), совмещение любых предметов и пространств (фотомонтаж).

Управляемость новой, более совершенной техники будет помогать художнику — новому демиургу — осуществлять осознанный контроль. Аппарат «Лейка» с его усовершенствованной оптикой в 1920-е годы появится в ответ на новые запросы, хотя и не будет их причиной. Уже в хрестоматийно известной работе



Кларенс Хадсон Уайт. Игра с кольцами. 1899. Платиновая печать. Библиотека Конгресса, Вашингтон



Пол Стрэнд. Абстракция. Твин Лэйкс, Коннектикут, 1916. Серебряно-латиновая печать. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Элвина Лэнгдона Кобёрна 1912 года *Осьминог* создается это ощущение неустойчивости, резкого движения глаза. Мир предстает менее стабильным, менее узнаваемым, он обнаруживает новые ассоциативные связи («город как осьминог»), он захватывает зрителя в свои объятия, далеко не уютные, но точно показывающие состояние «нового городского человека». Ракурс и геометризация пространства превращают привычное в незнакомое, выворачивают наизнанку прежний, более спокойный и надежный мир.

В этом ряду осознанных приемов останется место и случайности, если вспомнить о фотограммах (снимках без камеры) и отчасти соляризации, связанной с передержкой снимка. В полной мере оценить обаяние случайности и ее роль в фотографии смогут сюрреалисты с их интересом к иррациональному, нехудожественному, абсурдному и полностью выходящему за границы любых норм, а не только визуальных.

Авангард воспринимается как явление, навсегда изменившее язык фотографии. Но ведь с его приходом любительская съемка и студийная коммерческая фотография никуда не исчезли! Многие их формальные особенности сохраняются и сегодня, поскольку задачи этих видов фотографии глобально не менялись. Менялось соотношение мейнстрима и маргинальных

явлений: авангард, не будучи массовым, в конце концов повлиял на всю профессиональную фотографию, и маргинальными уже выглядят студийные коммерческие массовые снимки.

В центр внимания историков фотографии не попадают многие жанры, развивающиеся в XX веке: студийная коммерческая съемка и документальное фото «отданы» культурологам, в то время как арт-фотография, репортаж, фотография моды изучаются и искусствоведами тоже. Напротив, художественные снимки XIX века, как правило, рассматриваются наряду с документальными, коммерческими и любительскими, что создает порой ощущение «новаторства» в тех снимках, в которых формальная свобода не связана с нарушением каких-либо правил и запретов, а скорее со случайностью или специальными задачами автора.

В итоге создается не совсем точная картина соотношения разных жанров и видов фотографии в XIX и XX столетиях. Таким образом, необходим пересмотр подхода и структуризации уже существующего материала. По выражению Мишеля Фризо, есть скорее история фотографии — разных ее видов и жанров⁵.

Если сегодня уже не полагается рассматривать только отдельных гигантов живописи, вроде Сезанна и Гогена, и не учитывать существование академистов и салонных художников, то не следует и говорить о единой истории фотографии как истории «высших достижений». Думается, что имеет смысл исследовать историю «салонной», любительской, документальной и художественной фотографии как различных направлений со своими задачами, схемами и формальными особенностями.

Но при всем этом важным и примечательным остается тот факт, что в ранние годы своего существования фотография, находясь под сильным влиянием традиционных изобразительных схем, тем не менее как бы «натякается» на свои будущие возможности во многом благодаря случайностям. Здесь важны не столько формальные признаки сами по себе, сколько их цель или причина появления. Эти неконтролируемые случайности появляются еще до той эпохи, когда они могут быть осознаны и использованы как выразительный прием. Технологичность нового искусства взаимодействует с концепцией «контроля над изображением», и специфический именно для фотографии язык вырабатывается позднее, когда эта технологичность перестает быть врагом.

⁵Фризо М. Вступление: Век света // Новая история фотографии / М. Фризо (ред.); пер. с франц., нем., англ. В.Е. Лапицкого, В.М. Кислова, Ю.Н. Попова, А.В. Шестакова. СПб: Machina; Андрей Наследников. 2008. С. 9—13.

