

На правах рукописи

Горленко Наталья Михайловна

**Живопись и фотография в России
во второй половине XIX – начале XX века**

Специальность 17.00.04. –
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2010

Работа выполнена на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель доктор искусствоведения, профессор
Алленов Михаил Михайлович

Официальные оппоненты доктор искусствоведения
Толстой Андрей Владимирович

кандидат искусствоведения
Молок Николай Юрьевич

Ведущая организация Российский государственный
гуманитарный университет

Защита диссертации состоится «27» октября 2010 года в 16 часов на заседании диссертационного совета (Д 501.001.81.) при Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова.

Адрес: 119991, Москва, ГСП-1, Первый учебный корпус МГУ, аудитория А-416.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Фундаментальной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова

Автореферат разослан «__» сентября 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения

С.С. Ваняян

Предмет исследования

Диссертационное исследование посвящено русской живописи второй половины XIX – начала XX века в контексте ее отношений с новым искусством – искусством фотографии. 1839 – 1900-е годы – наиболее яркий период живописно-фотографического сосуществования: это история, де-факто, взаимного притяжения двух искусств и, де-юре, их отталкивания, отречения друг от друга. Мир был охвачен обсуждением последствий изобретения фотографии для живописного искусства. Вопрос о будущем живописи после открытия фотографии стал одним из основных для культуры середины и второй половины XIX столетия. Для искусства живописи начался новый этап, когда появился фотоснимок, на котором реальность могла воспроизводиться во всех подробностях. Живопись долгое время хотела подражать природе. В фотографии виделась конечная точка многовековых устремлений живописи.

Взаимодействие фотографии и живописи рассматривается на примере творчества русских художников разных стилистических и идеологических направлений: академистов, реалистов, символистов.

Актуальность темы

Актуальность диссертационного исследования определяется малой изученностью темы живописи и фотографии в России в контексте меняющихся представлений о художественных и социальных функциях изобразительного языка. Так как исследовательский и коллекционерский интерес к фотографии вообще и к русской фотографии в частности объявился в России только с середины 1990-х годов, а фотографические фонды архивов, библиотек и музеев до сих пор остаются малодоступными, то настоящая тема лишь затрагивалась исследователями. Между тем особенно в свете постсоветского взгляда на русское искусство тема живописи и фотографии заслуживает более глубокого внимания и анализа.

Степень научной разработанности темы

Общим вопросам отношений живописи и фотографии, а также взаимодействию двух искусств в Европе и США посвящено множество работ западных авторов. Что касается русского материала, то исследований, всецело посвященных отношениям русской живописи и фотографии во второй половине XIX – начале XX века, не выходило. В работах целого ряда отечественных авторов, в том числе и на страницах журнала «Советское фото», который выходил с 1926-го по 1991 год, упоминалось о связи русских художников с фотографией, но в основном в связи с живописным портретом. Благодаря этому тема казалась хорошо освещенной. Однако интерес в 1990–2000-х годах к началам русской фотографии заставил обратиться к ней вновь.

Цель исследования

Целью работы было показать, что русская живопись с момента изобретения фотографии не может рассматриваться без соотнесения с новым искусством, а также изучить, как именно фотография повлияла на русскую живопись.

Для полноценного раскрытия темы были поставлены следующие ***основные задачи исследования:***

- показать, что открытие фотографии во многом было подготовлено самой живописью; вектор, направленный к открытию фотографии, можно обнаружить в русской живописи уже с конца XVIII столетия;
- собрать и изучить все известные факты обращения русских художников к фотографии;
- систематизировать собранный материал;
- доказать взаимодействие русских живописцев с фотографией;
- выявить на примере дневниковых записей, воспоминаний и писем русских художников, критиков, поэтов и писателей, как было воспринято появление нового искусства, грозившего, казалось, уничтожить живопись;
- определить, как изменилась русская живопись под влиянием фотографии;
- проанализировать, как трансформировался образ видения художников;
- выявить, как фотоснимок участвовал в создании живописного полотна.

Методика исследования по необходимости имеет комплексный характер, в ней сочетается несколько подходов, что объясняется спецификой выбранной темы и вышеозначенных задач работы. С одной стороны, большое значение имело применение историко-культурного метода, требовался анализ общего характера эпохи, литературных памятников, дневников, мемуаристики, теоретических трудов живописцев. С другой стороны, необходимо было использовать данные формально-стилистического анализа, позволившего выявить сугубо фотографические черты в живописных полотнах русских художников второй половины XIX – начала XX века.

Хронологические рамки

1839-й – 1900-е годы – период наиболее близкого сосуществования живописи и фотографии. Фотография, отвоєывая себе место среди искусств, неизменно оглядывалась на живопись. Живопись же, отказывая фотографии в праве считаться искусством, невольно трансформировалась под влиянием фотографии. С постепенным отказом художников от реалистической живописи, с появлением любительской фотокамеры Kodak в 1888 году и ее широчайшим распространением в 1890-е годы, когда фотографирование стало очень доступным и не требующим специальных навыков, пути живописи и фотографии разошлись. Главный принцип компании Kodak – «Вы нажимаете на кнопку – мы делаем все остальное» – сделал искусство фотографии независимым. Живопись и фотография все меньше соотносились друг с другом, период соперничества завершился.

Научная новизна исследования

В диссертации впервые тема живописи и фотографии в России становится центральной темой исследования, а русская живопись второй половины XIX столетия рассматривается с точки зрения сосуществования с фотографией. В историографии – как зарубежной, так и отечественной – нет работ, всецело посвященных этому вопросу. Специфика разнообразных влияний фотографии на живопись анализируется не с точки зрения жанров (что часто можно обнаружить в работах на подобную тему), а с точки зрения стилистических и идеологических направлений живописи. Новизна предпринятого исследования заключается также в попытке проследить дофотографический этап русского

живописного искусства, в котором было заключено «предчувствие» фотографии. В работе предлагается новый подход к изучению влияния фотографии.

Практическая значимость работы

Собранный теоретический и фактический материал, а также предложенные выводы могут быть использованы для дальнейших специальных исследований как на тему влияния фотографии на русскую живопись, так и на русскую культуру в целом. Отдельные положения диссертации могут быть включены в материалы лекционных курсов, посвященных культуре и искусству России XIX столетия.

Апробация работы

Основные положения и выводы диссертации получили отражение в ряде публикаций в научных изданиях и сборниках. Диссертация подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Структура диссертации

Работа состоит из трех глав, заключения, сопровождаемых сносками и примечаниями, помещенными в конце основного текста, и библиографии. Во второй главе выделено пять подразделов.

Содержание работы

Глава I. Постановка вопроса. Историография

Первая глава посвящена постановке вопроса и анализу историографии с точки зрения общих вопросов отношений живописи и фотографии и в связи с темой живописи и фотографии в России.

В рамках постановки вопроса исследуются история и причины возникновения соперничества между живописью и фотографией и дальнейшего неизменного сравнения живописного полотна и фотографического отпечатка. Рассказывается о появлении фотографии в России, о ее быстром распространении, об экспериментах русских ученых по закреплению

изображения на плоскости, приводятся оценки нового изобретения критикой. Специально подчеркивается, что уже с момента своего появления фотография виделась угрозой для живописного искусства. В рамках обоснования выбора темы отмечается то, что с точки зрения живописного наследия Европа и Россия подошли к 1839 году по-разному, поэтому живописно-фотографические отношения в России имели свои характерные черты. Время поиска новых живописных эффектов и экспериментов по закреплению изображения с помощью солнечного света и химического раствора совпало в России с творчеством О.А. Кипренского, С.Ф. Щедрина, В.А. Тропинина, А.Г. Венецианова, П.А. Федотова, К.П. Брюллова, А.А. Иванова. Позже связанным с фотографией оказалось творчество В.Г. Перова, И.Н. Крамского, И.Е. Репина, И.И. Шишкина, В.В. Верещагина, Н.Н. Ге, А.И. Куинджи, И.И. Левитана, И.С. Остроухова, М.А. Врубеля, В.Э. Борисова-Мусатова. Век расцвета русской живописи совпал со становлением фотографии.

В историографической части анализируются работы западных авторов на тему живописи и фотографии с целью изучить методологию подобных исследований, а также выявить и сформулировать круг основных вопросов, которые должны затрагиваться при рассмотрении взаимоотношений живописи и фотографии. Особенно выделяются выводы о том, что фотографию нельзя считать феноменом только XIX столетия, ее дух намного старше. Человек был готов к ней еще со времен Возрождения, когда изучение правил перспективы повлекло использование художниками зеркал, линз и камеры-обскуры. Изобретение фотографии – результат социальных изменений в обществе и нового отношения к визуальному опыту. Она пришлась художникам очень кстати как раз в то время, когда они находились в поиске свежих визуальных идей, нового языка формы. Далее приводится хронология взаиморазвития живописи и фотографии, прослеживается трансформация в восприятии фотографии от отрицания ее как искусства к признанию новым и независимым от живописи искусством.

В русскоязычной литературе анализируются работы о фотографии в отношении французской живописи, специально отмечается исследование Ю.А. Годованца о дагеротипном портрете из собрания Государственного Исторического музея (1982). В этом исследовании формулируются важнейшие тезисы, касающиеся истоков русской фотографии, ее дагеротипного этапа,

дагеротипа и миниатюры, роли фотографии в культуре России. Отдельно упоминаются авторы, касавшиеся в своих работах соотношения фотографии и русского живописного портрета, прослеживается история вопроса на страницах журнала «Советское фото».

Глава II. «Фотография» до фотографии

Вторая глава – это ретроспективный взгляд на русскую живопись до появления искусства фотографии, попытка определить, в какой форме жило изображение до непосредственного изобретения фотоснимка. Фотографию во многом можно считать одновременно и кульминацией и завершением некоторых живописных тенденций. Прогрессирующее убеждение, что живописное изображение творит оптический образ, иллюзию действительности, можно считать первой ступенью на пути к фотографии. Для понимания сути живописно-фотографических отношений после 1839 года необходимо обратиться к русской живописи XVII–XVIII веков и первой трети XIX столетия, чтобы определить векторы, направленные к фотографии, выявить «фотографическое» в живописных произведениях того времени, то, чем впоследствии воспользуется фотография и что отнимет у живописи. Для выявления подобных векторов анализируются основные для живописи понятия **натуры, перспективы, света** и изменения, происходившие с ними в живописи художников дофотографической эпохи. Один из центральных героев исследования – художник, теоретик и основатель художественной школы А.Г. Венецианов. Понятие натуры в русской живописи до Петра I почти отсутствовало, в нем не было необходимости. Натую заменял образец, восходящий к произведениям художников Византии. С начала XVIII века таким образцом стало европейское искусство. Если на Западе обращение к натуре происходило эволюционно, то в России это случилось революционно. Петр I насильно обратил русскую живопись к натуре.

В подлинном смысле поставление натуры на место образца в русской живописи и теоретически и практически осуществил А.Г. Венецианов. Далее анализируется теоретическая система Венецианова, вскрывается суть его конфликта с Академией художеств. Основные положения венециановского метода «постановки глаза» были направлены к тому, чтобы научить художника видеть непредвзято реальную природу в противоположность академической

системе, которая, давая профессиональные навыки, воспитывала способность мыслить в большой мере с оглядкой на классические образцы. Спор Венецианова с Академией художеств о смещении акцента в воспитании живописца с образца на натуру рассматривается как первый прецедент одного из самых главных споров русских художников второй половины XIX столетия – что должно быть предметом изображения. Предпринятый анализ оценок венециановского метода со стороны других современных художнику живописцев и критиков позволяет сделать вывод, что Венецианов в своем стремлении создавать живописные произведения, не перерабатывая натуру, опережал время. Понимание Венециановым перспективы также было непривычным для академической живописной системы. Художник не выделял ее в отдельный «род» живописи, он считал знание законов перспективы неизменным условием правильного следования натуре. Здесь рассматриваются произведения Венецианова и учеников его школы (с обилием в них зеркал, отражений, анфилад, окон, дверных проемов) как иллюстрирующие мысль о том, что в живописи этих художников было заключено «предчувствие» фотографии как искусства, научившего видению природы без прикрас, «как она глазу является».

Далее рассматривается проблема **света**, особенно интересовавшая художников с начала XIX века. Среди них – С.Ф. Щедрин, А.Г. Венецианов, К.П. Брюллов, А.А. Иванов, Т.А. Нефф. Неслучайно Н.В. Гоголь, анализируя полотно Брюллова «Последний день Помпеи», делает вывод о том, что сильнее всего в нем постигнуто освещение; именно на этом основании весь XIX век писатель назвал веком эффектов. На юге Италии действовало целое общество любителей вулканов. Новым объектом внимания были световые эффекты, контрасты огня и дыма, солнца, луны, лавы и бликов на морской поверхности. С распространением в Европе диорам и панорам тема света и просвечивания (транспарантности) становилась все более популярной; устраивались выставки живописи на стекле, обладающей, как говорили, плотностью природы. Зрелищность и необычность презентации все больше привлекали публику. Известно, что при посредничестве В.А. Жуковского в 1830-е годы для русского двора были заказаны транспаранты Каспара Давида Фридриха. В своем романе «4338-й год: Петербургские письма» В.Ф. Одоевский описывает хрустальную архитектуру будущего. Прозрачные, просвечивающиеся фигуры присутствуют

в работах Венецианова «Гумно» (1822–23, ГРМ), «На пашне. Весна» (первая половина 1820-х, ГТГ); всю живопись художника можно назвать живописью света, «светописью», как позже назовут в России фотографию. Символом дематериализации плоскости и появления нового типа архитектуры стал знаменитый Хрустальный дворец Дж. Пакстона, возведенный в Лондоне в 1851 году. Увлечение художников эффектами освещения, «игрой светов», витражами, использование в работе прозрачных материалов, стекол, прозрачных бумаг и холстов, также как и новое понимание и видение природы, можно отнести к «предчувствию» фотографии, над открытием которой изобретатели трудились уже с конца 1810-х годов.

В подразделе **«Документальность в живописи до фотографии. Оптические приборы. Ускорение времени»** отмечается, что до появления фотографии документальная функция, то есть способность фиксировать и информировать, была возложена на живопись. Поэтому зачастую художник был призван выполнять функцию репортера – человека, передающего информацию. Для этого он мог использовать технические приборы, например камеру-обскуру – устройство, позволяющее с помощью проекции снимать виды.

Художники в качестве документалистов часто принимали участие в географических экспедициях. С начала XIX века поездки художников по России для зарисовок видов местностей и городов становились все более частыми, причем от них требовалось привезти как можно более точные изображения всего увиденного, по сути «фотографии».

Камера-обскура была средством для создания достоверного, максимально приближенного к действительности изображения. Она давала возможность детального изучения природы, создания насыщенного информацией произведения. Кроме того, камера-обскура служила для более быстрой фиксации природы. Это ее свойство отвечало общему стремлению эпохи к быстрому накоплению информации. Художники же в связи с учащением ритма и увеличением скорости жизни спешили наблюдать и фиксировать природу. Работу художников с камерой-обскурой можно считать репетицией фотографирования.

Подход живописцев к природе качественно менялся. наброски и этюды приобретали большую значимость как взятые непосредственно с природы. Время

на восприятие и созерцание быстро сокращалось. Постепенно формировался «новый тип наблюдателя, отказывающийся от «нормального» зрения во имя обнаружения фрагмента, детали»¹.

В завершающем главу подразделе **«Эпоха памяти. Историческая картина. Портрет»** первая треть XIX века рассматривается как время, отмеченное обостренным чувством истории, стремлением зафиксировать все явления эпохи. Большое распространение получает гравюра как тиражная техника.

Очередным вектором, направленным в сторону фотографии, а точнее, к одной из главных фотографических функций – быть памятником – стало желание людей эпохи Александра I осознать себя исторически. Серьезное и внимательное отношение к истории утвердило в живописи первенство исторической картины. Исторический живописец в соответствии с академической иерархией художеств занимал первенствующее место, его художественная деятельность была сравнима с трудом исторического писателя и даже государственного человека. Помимо этого исторический живописец виделся мастером высшего разряда, поскольку наименее всего зависел от природы (как, например, пейзажист) или модели (как портретист).

Вторым по важности в академической иерархии жанров, но первым по популярности шел портрет. Гравюры с портретами известных лиц стали продаваться и в граверных мастерских, и в книжных магазинах. Впервые стало популярным увлечение «коллекционированием знаменитостей». В это время Портретная галерея Зимнего дворца положила начало традиции галерей «лиц, дорогих Отечеству», в будущем ее продолжили Н.П. Румянцев, В.А. Дашков, П.М. Третьяков и В.В. Стасов в живописных и уже фотографических портретных галереях. В это же время отчетливо наметился конфликт внутри портретного жанра, который в полной мере почувствуется после появления фотографии и повлечет серьезную дискредитацию творчества художника-портретиста. Качество в портрете все больше уступало место массовости. Если портрет О.А. Кипренского – это портрет с идеей исторической картины, то портрет Дж. Доу – портрет с идеей фотографического снимка. Неслучайно критики обвиняли Доу в том, что он наклеивал гравюры и литографии на холст,

¹ Ямпольский М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 9.

а затем раскрашивал, чтобы исполнить как можно большее число портретов в короткий срок.

В заключении главы делается вывод о том, что новый взгляд на натуру, эксперименты живописцев со светом, интерес к оптическим машинам и световым эффектам, обостренное чувство истории и стремительное распространение портрета – все это можно считать «предчувствием» фотографии. Возникла все большая необходимость в информации (точной передаче натуры) и тиражности (доступности большому количеству людей). Живопись уже не могла, не должна была и не стремилась выполнить эти требования. Их взяла на себя фотография.

Глава III. Русские художники и фотография

В третьей главе рассказывается о появлении первых дагеротипных аппаратов и фотографии в России. Отмечается, что фотография быстро входила в художественную среду. Работы фотографов, переквалифицировавшихся из художников или с художественным образованием, ценились выше снимков нехудожников. Многие выпускники Академии художеств и Московского училища живописи сделали фотографическую карьеру. Зачастую художники и фотографы воспитывались вместе, бок о бок, что, помимо прочего, делало их игроками на одном поле – поле создания изображения на плоскости. Большинство известных фотографов второй половины XIX века имели художественное образование. Подчеркивается, что история живописи и фотографии во второй половине XIX – начале XX века – это история одновременно и взаимоотталкивания, и взаимопритяжения. Во многом это объяснялось психологией, подсознанием художника. Указывается на конфликт между сознательным и подсознательным: как правило, художники никогда не признавались в использовании фотокарточек для создания живописных полотен, не так часто можно обнаружить упоминание о фотографии в отношении их творчества. То, что живописцу стыдно прибегать к помощи фотографии, стало общим местом. Художественное сообщество, подкрепляемое художественной критикой, жестко ограничило область применения фотографии, а главное, тотчас провозгласило новое открытие неискусством. Да и фотография на начальном этапе, в отсутствие отработанной технической базы, мало сопротивлялась вынесенному ей со стороны

художников приговору. Однако с каждым годом фотография и количественно и качественно развивалась все стремительней и естественным образом влияла на живопись, чего живописцы порой сами не замечали, продолжая стоять на позиции подлинного искусства. С другой стороны, фотография воспринималась и расценивалась в основном с живописных позиций, так как пока не существовало ни специального терминологического аппарата (о фотоснимке говорили как о картине – с точки зрения композиции, света, образа), ни сформулированных сугубо фотографических свойств.

Быстрое развитие наук, распространение философии позитивизма и всеобщее увлечение фотографией видятся как взаимодополняющие и взаимообъясняющие явления. Одна из главных и наиболее популярных идей середины XIX столетия заключалась в том, что эру воображения сменяла эпоха наблюдения, символом которой и стала фотография. Далее приводятся основные положения теории позитивизма и делается вывод о том, что фотография всецело соответствовала духу позитивизма, даже работа над теорией позитивизма шла одновременно с экспериментами по открытию фотографии. Фотография как будто обеспечила позитивизм его важнейшим орудием. В ее лице эта философская система приобрела идеального наблюдателя и столь востребованного временем накопителя информации.

Специально подчеркивается, что многие художники второй половины XIX столетия интересовались наукой. В Академии художеств физик Ф.Ф. Петрушевский читал лекции на тему «Материальные средства масляной и акварельной живописи». Художник И.И. Шишкин работал над проектом объединения художников-пейзажистов и ботаников университета в целях совместного изучения природы. А.И. Куинджи интересовался астрономией, с помощью Д.И. Менделеева изучал химические свойства красок. В.В. Верещагин, как этнограф, изучал костюмы, жилища, обычаи народов Средней Азии, Индии, Балкан, Севера России. Менделеев вместе с художниками проводил опыты по определению чувствительности человеческого глаза. Из воспоминаний К.Н. Егорова, сотрудника Менделеева, известно, что в начале 1870-х годов родилась идея создания «Общества для единения ученых, художников и литераторов». Организаторами и распорядителями общества были И.Н. Крамской и Д.И. Менделеев. И.Е. Репин лично знал Д.И.

Менделеева, И.М. Сеченова, И.Р. Тарханова, В.М. Бехтерева, И.П. Павлова, посещал их публичные лекции, бывал в лабораториях.

Далее анализируются статьи и критические эссе в периодической печати середины XIX столетия, посвященные последствиям появления фотографии для живописи. В борьбе с фотографией художественной критикой были сформулированы основные причины, по которым фотография не могла считаться искусством и соперничать с живописью:

- фотография рождена научно-техническим прогрессом, она плод бездушной холодной машины;
- фотография не может передавать обобщенный образ, созданный воображением художника;
- фотография не требует художественного дара, она слишком доступна;
- фотография неразборчива в выборе предмета изображения (на карикатурах изображалась как женщина легкого поведения);
- фотография не может передавать цвет.

Однако сама критика фотографии была спорной.

В действительности же причины неприятия художниками фотографии крылись в другом. Но в отсутствие временной дистанции они не были очевидны. Дело в том, что:

– **с фотографией наступил век наблюдателя.** Наблюдатель потеснил созидателя. Субъект все в меньшей степени понимался как «человек мыслящий» и в большей степени как «человек наблюдающий». Отсюда различие в предназначении живописи и фотографии. Создатель картины – творец сакрального мира; создатель фотоснимка – борец с забвением. В век, когда наука стала новой религией, фотография оказалась очень близка позитивистскому сознанию. Но это пока не осознавалось современниками;

– **фотография отвечала все большей и нарастающей потребности в информации;**

– **фотография могла тиражироваться, а значит, быстро и легко распространялась;**

– **фотография была чужда аллегории.** До фотографии привычным было то, что произведение искусства должно предлагать некую программу, таить идею, намекать или скрывать. Фотокарточка убила аллегорию, лишила изображение иносказательности, без которой не мыслилось искусство. Вместе с

аллегорией пострадала и дидактика. Фотография виделась современникам ничему не научающей;

– **изменилось понятие о ремесле.** Ремесло живописца сильно отличалось от ремесла фотографа. Из необходимой составляющей мастерства, зарабатываемого годами в живописи, в фотографии ремесло превратилось в то, чем может овладеть каждый. Искусство в умах современников не могло предполагать простоту овладения. Доступность фотографии раздражала;

– **фотография сделала живопись уязвимой в глазах зрителя и нарушила монополию живописи на воспроизведение реального мира.** Появилась возможность сравнивать снимок с картиной. Художник боялся и стыдился написать непохоже, это заставляло многих художников писать утрированно натуралистично, что порой доходило до абсурда. Особенно ярко это проявилось в портрете.

Далее в работе специальное внимание уделяется истории творчества и преподавательской деятельности художника-портретиста С.К. Заряно. Влияние Заряно сравнивали с эпидемией, постигшей портретную живопись. Имя Заряно стало нарицательным, его вспоминали всегда, когда речь шла об излишне натуралистичных живописных произведениях. Портреты Заряно можно считать попыткой опередить фотографию, создать фотографию живописным методом. Заряно появился именно тогда, когда искусство забеспокоилось, неизбежно оказавшись перед необходимостью искать «свое» и одновременно пытаясь отстаивать традиционную миметическую функцию, на которую прежде всего посягал «соперник». Одним из способов этой защиты «стал эффект живописного иллюзионизма, подтверждающий способность искусства создавать образы «реальнее самой реальности»². Феномен Заряно показывает, насколько магическим, ценным и чрезвычайно важным считалось умение художника воспроизводить реальность.

Творчество отвергалось Заряно как лишённое математического расчета. Искусство, по воспоминаниям Перова, Заряно считал не чем иным, как «подражательностью», а живопись – искусством, изображающим только видимое в видимых формах.

² Степнова С.С. Московское училище живописи и ваяния. СПб., 2005. С. 123.

Создание натуралистичного изображения было признано современниками антихудожественным приемом, разрушающим художественный образ. Этому способствовала не столько натуральность изображения, сколько иллюзия выхода искусственно воссозданной природы за пределы пространства картины – в пространство зрителя, пространство реальности. В портретах Зарянка нарушалась невидимая стена между произведением и зрителем. В результате того, что он пытался добиться идентичности картины и действительности, магия произведения искусства исчезала, модели начинали «выходить» из портретов. Об этом – гоголевский «Портрет» (повесть написана в 1833–1834 годах, переработана в 1841–1842, уже после открытия фотографии).

В творчестве портретистов 1850-х годов – С.К. Зарянка, Н.Л. Тютрюмова, Ф.М. Славянского, И.А. Тюриня, К.И. Лаша, Е.А. Плюшара, И.К. Макарова, И.П. Келера – портрет становился жанром более декоративным, нежели исповедальным. В отзывах на академические выставки часто слышалось сожаление о том, что после фотографии и работ портретиста, «просидевшего всю жизнь за бобрами, эполетами и кисеями» (имелся в виду Зарянка), никто не достоин звания профессора.

Делается вывод о том, что фотография оказывалась ловушкой для не имевших «иммунитета» к воспроизведению реальности живописцев. Художественный метод и принцип творчества профессора Зарянка можно считать тупиком для живописи.

С 1860-х годов на академических выставках вместе с живописными полотнами стали демонстрироваться и фотографические снимки.

Художники оказались поставленными фотографией в новые условия, им потребовалось заново «выстраивать отношения с натурой». Должен был начаться новый этап искусства. Необходимо было найти другие способы воздействия на зрителя и работы с натурой.

Одним из таких новых способов стало провозглашение первенства социальной ответственности и значения искусства. Эта часть художников впоследствии образовала Товарищество передвижных художественных выставок.

В противовес передвижникам **художники-академисты**, «пленники красоты», пошли по пути **«украшения» природы**. Их «нарядная» живопись, поражающая прежде всего блистательным сочетанием красок и богатством

фактур, как будто бросала вызов не успевшей запечатлеть величие древних и мифологических миров и пока обделенной цветом фотографии.

Полотна К.Е. Маковского, Г.И. Семирадского, Т.А. Неффа, А.А. Харламова, П.А. Сведомского, Ю.Я. Лемана благодаря своей «барочной избыточности», «избыточности формы и чувства» уводили зрителя в яркий мир живописного мастерства, минуя черно-белую правду фотографии. Однако, задумывая новую картину, некоторые академисты ставили «живые картины», которые фиксировались фотокамерой, другими словами – работали в жанре постановочной фотографии. Мастерские салонных художников и ателье модных фотографов были очень похожи, и те и другие наполнялись разнообразным реквизитом, необходимым для создания произведений искусства.

Напротив, главенство сюжета, отказ от «красивостей» живописи, приглушение цвета, «смысловое дагеротипирование действительности», преподнесение зрителю **правды**, жизни такой, как она есть, без прикрас, делали искусство **художников реалистического направления** близким по духу фотографии, способной беспристрастно фиксировать действительность.

После «Бунта 14-ти» в 1863 году И.Н. Крамской воскликнул: «Началась действительность, а не фантазия», провозгласив тем самым переориентацию искусства на новое реалистическое направление. «Дагеротипирование действительности» было возведено в принцип. Но это было не формальное дагеротипирование Зарянка, а дагеротипирование смысловое.

«Социальный натурализм» В.Г. Перова требовал отказа от художественной красоты природы и утрирования ее «недостойств» ради наглядности руководящей идеи. «Наследие прошлого» (в том числе уроков Зарянка) изживалось Перовым путем исключения цвета в его эстетическом качестве, нарочитым сужением хроматического диапазона цветовой гаммы. Монохромность фотоснимков являла тот «колорит правды», к которому стремились передвижники.

Прослеживается ось «Венецианов – Зарянка – Перов», в которой Венецианов первым начал работать непосредственно с натурой, Зарянка, ученик Венецианова, довел работу с натурой до натуралистичности, а Перов, ученик Зарянка, вывел работу с натурой на новый уровень – уровень природы как правды.

Многие работы Перова 1860–1870-х годов («Сельский крестный ход на Пасхе», 1861, ГТГ; «Чаепитие в Мытищах, близ Москвы», 1862, ГТГ; «Проповедь в селе», 1861, ГТГ; «Дворник, отдающий квартиру барыне», 1864–1865, ГТГ; особенно «Проводы покойника», 1865, ГТГ; «Тройка. Ученики-мастеровые везут воду», 1866, ГТГ; «Последний кабаk у заставы», 1868, ГТГ; «Фомушка-сыч», 1868, ГТГ; «Странник», 1870, ГТГ; «Портрет А.Н. Островского», 1871, ГТГ; «Портрет Ф.М. Достоевского», 1872, ГТГ; «Портрет М.П. Погодина», 1872, ГТГ; «Портрет В.И. Даля», 1872, ГТГ) строятся на взаимодействии серого, черного, коричневого и желтого цветов.

В портрете происходит явное смещение акцента с художественных достоинств на иконографию. Кто изображен и в коей мере героя портрета можно отнести к великим деятелям эпохи – лицам, дорогим нации, «властителям дум», «духовным учителям», «совести народной» – становится более значимым, чем то, как выполнен портрет с художественной точки зрения.

В живописной манере В.Г. Перова и И.Н. Крамского как будто слились правдивость фотографии и сила обобщения живописи. Благодаря «фотографическому» «колориту правды» не только на уровне сюжета, но и на уровне техники, эта живопись иллюстрировала идеи социальной ответственности искусства. Неслучайно о Крамском говорили, что он штудировал натуру «не по одному вдохновению, а как ученый, всматривается в каждую черту, в каждый мускул»³. Интересно, что не только в 1870-е, но и в 1880-е годы тонкослойное письмо Крамского, его манера создавать объем незаметными штриховыми мазками нравились значительно больше, чем импульсивная живопись И.Е. Репина и Н.Н. Ге.

Художники второй половины XIX столетия восприняли не только документальное свойство фотографии – являть правду без прикрас, но и ее **способность «ловить» и «останавливать мгновенье»**. Появляются живописные произведения, в которых художник указывает точно день и час запечатленного события.

На портрете «Некрасов в период «Последних песен» (1877, ГТГ) И.Н. Крамской поставил дату «3 марта 77», хотя портрет был закончен позже. А 3 марта было написано стихотворение «Баюшки-баю», что наделяло изображение

³ Прахов А.В. Выставка в Академии художеств произведений русского искусства, предназначенных на всемирную выставку в Париже // Пчела. 1878. № 11. С. 170.

особенным смыслом. В «Портрете Е.А. Лавровской» (1879, ГРМ) Крамской также зафиксировал определенный момент, даже день и час события. Лавровская изображена в зале Дворянского собрания на юбилее в честь памяти М.И. Глинки, перед исполнением арии из оперы «Жизнь за царя».

Феномен репортажной и серийной живописи В.В. Верещагина также заставляет вспомнить фотографию, тем более что жанр военного фоторепортажа становился все более популярным. Неслучайно Крамской высказывал негативное мнение о серийном методе работы Верещагина, отмечал, что все его картины страдают спешностью, способны производить впечатление только своей новизной и воспринимаются только сериями. Нарекания Крамского вполне объяснимы: создавая серии, Верещагин нарушал традиционную типологию станковой картины, настраивал зрителя на репортажное восприятие. Верещагина обвиняли в несамостоятельной работе над картинами и этюдами Туркестанской серии. Заметки о том, что художник просто раскрашивал фотографии, часто появлялись в прессе.

Осознанная художниками способность фотографии «останавливать мгновенье», фиксировать каждый, вне зависимости от его значимости, миг наблюдения постепенно смещала понятие живописцев о композиции. Искусство французских импрессионистов (первую свою выставку они устроили в ателье французского фотографа Надара «Храм солнца») в каком-то смысле показало путь выхода живописи за пределы фотографического изображения. В русской живописи также вырабатывается специальная теория **«композиции жизненно-случайного»**. «Случайное» как бы возводится в принцип. Этюд и набросок начинают постепенно вытеснять законченную картину. Это прослеживается в работах В.А. Серова, А.И. Куинджи, И.И. Левитана, М.В. Нестерова, К.А. Сомова, Е.Е. Лансере, М.В. Добужинского, А.П. Остроумовой-Лебедевой.

Отдельно в работе рассматривается участие фотографии в творчестве М.А. Врубеля и В.Э. Борисова-Мусатова. На примере отношения к фотографии этих двух художников делается вывод о том, что в конце XIX – начале XX века фотография перестает видаться угрозой для живописи.

Заключение

В заключении повторяются основные тезисы диссертации, еще раз подчеркивается то, что фотография появилась именно в тот момент, когда живопись уже не могла выполнять поставленные перед ней задачи. В век позитивизма и научного прогресса фотография освободила живопись от объективной фиксации действительности. С другой стороны, фотография стала настолько сильным потрясением для искусства живописи, что борьба между двумя искусствами продолжалась несколько десятилетий. Художники не считали живопись освобожденной; напротив, нарушение монополии живописи на воспроизведение реального мира воспринималось ими крайне болезненно. Миметическая функция живописи ставилась под сомнение: зачем подражать, если можно копировать? То, что фотография – искусство иного рода, чем живопись, было осознано нескоро. Лишь распространение любительских фотокамер, которые делали процесс фотографирования предельно простым, и обретение фотографией цвета привели к осознанию фотографии как отдельного искусства. Однако период близкого соседства двух искусств в 1839–1900-х годах заставил живопись измениться, ренессансный принцип сходного с реальностью изображения перестал быть для художников основным. Отношения художников с фотографией выстраивались по-разному. Некоторые живописцы попались в ловушку фотографии. Среди них художник С.К. Зарянко и живописцы его школы, которые как будто соревновались с фотографией, пытаясь создавать изображения «реальнее самой реальности», что завело живопись в тупик натурализма. Некоторые работы художников академического направления сильно напоминали постановочные фотографии, но в цвете. Эти живописцы противопоставляли черно-белой правде фотографии красоту и красочность своей живописи. Беспристрастное изображение действительности, жизни такой, как она есть, чрезвычайно сближало с фотографией несущее социальную функцию искусство художников-передвижников. Они ценили способность фотографии к объективному и мгновенному изображению событий. Неслучайно И.Е. Репин провозгласил, что «реализм – это получить требуемый снимок»⁴. Живописный репортаж В.В. Верещагина заставляет вспомнить фотографические военные серии.

⁴ Цит. по: Кириллина Е.В. О работе И.Е. Репина с натурой. По материалам фотоархива художника // И.Е. Репин. К 150-летию со дня рождения. СПб., 1995. С. 102.

Использование фотографии для живописных полотен, в частности такими художниками, как М.А. Врубель и В.Э. Борисов-Мусатов, говорит о том, что фотоизображение стало восприниматься более отвлеченно, оно, как и живопись художников-символистов, виделось лишь намеком на реальность, отголоском движений души. В фотографии постепенно перестали видеть лишь механическое воспроизведение действительности, она больше не мешала творчеству. В 1890–1900-е годы, когда благодаря фотоаппарату Kodak, обращение с которым не требовало специальных навыков, быстрое и широкое распространение получила любительская фотография, когда пикториальная (живописная) фотография завоевывала все большую популярность, произошло освобождение от осознания фотоснимка как объективного, прямого отпечатка реального мира. В начале XX столетия живопись и фотография стали постепенно освобождаться из взаимного плена.

Список работ, опубликованных по теме диссертации:

1. «Все мы теперь пишем типы...». О жанре «городской тип» в русской фотографии и печатной графике 1840–1860-х годов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. № 1 (33). Январь – февраль. М., 2010. С. 247–250.

2. «Нового рода живопись». Фотография в Академии художеств во второй половине XIX века // Русское искусство. № 2. М., 2010. С. 152–157.

3. Фотография – ловушка для живописца. К вопросу о живописи и фотографии в России во второй половине XIX века // Третьяковская галерея. № 3. М., 2010. В печати.