

УДК 77.04

## Ирина Юрьевна Чмырева

кандидат искусствоведения, старший преподаватель. [irinachmyreva@gmail.com](mailto:irinachmyreva@gmail.com)

ORCID iD <https://orcid.org/00000-0001-8643-2872>

Школа Дизайна Научно-исследовательского университета «Высшая Школа Экономики», Россия, Москва, ул. Малая Пионерская, 12. 115054

# НИКОЛАЙ АНДРЕЕВ И ГЕОРГИЙ КОЛОСОВ. ДИАЛОГИ РУССКОЙ ПИКТОРИАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ ДЛИНОЙ В СТОЛЕТИЕ<sup>1</sup>

## АННОТАЦИЯ

Посвященный двум выдающимся фигурам истории русской пикториальной фотографии, текст представляет этих двух фотографов-художников, чье творчество отстоит почти на семьдесят лет друг от друга, как двух близких по духу и в эстетических поисках авторов. Конструкция текста построена на реперных точках биографиях Колосова и Андреева и выявляет помимо эстетического также биографическое сходство, ставя проблему роли художника в России на протяжении XX столетия.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

История русской фотографии; фотография XX в.; пикториализм; Георгий Колосов; Николай Андреев; диалог художников; русские фотографы; традиция.

*Георгия Колосова в России и за рубежом считают самым ярким представителем современного движения российских пикториалистов, а он сам называет фотографа 1920-х Николая Андреева своим духовным наставником.*

---

<sup>1</sup> Первая редакция этого текста была опубликована в 2009 г., в 2015 она частично сопровождала выставку Г. М. Колосова в рамках Международного «Месяца фотографии» в Братиславе.

В 2002 г. состоялось триумфальное обретение русского пикториализма в истории мировой фотографии. Выставка «Русская пикториальная фотография. 1890–1990»<sup>2</sup> в рамках Международной биеннале фотографии FotoFest в Хьюстоне, затем ее показ в Словацкой национальной галерее в рамках «Месяца фотографии» в Братиславе. С тех пор русская пикториальная фотография стала предметом ряда выставок в России и за рубежом, вышел одноименный альбом (Логинов, 2002), произведения русских авторов этого направления включены в международные экспозиции и издания по истории пикториализма (Kopanski, Philipp, 1999; Padon, 2008; Puttnies, 1995; Prodger, Daum, 2006).

В той первой зарубежной<sup>3</sup> памятной выставке среди пикториалистов начала XX в. выделялся поэтическими пейзажами Николай Андреев (Ил. 1–2), а завершали экспозицию фотографии Георгия Колосова (Ил. 3–4), пейзажи Русского Севера и портреты. От Андреева до Колосова. От одной вершины, уникальной по своей природе, до другой. История пикториализма в России начинается за два десятилетия до первых опытов Андреева, и в современной русской фотографии Колосов – отнюдь не единственный автор, создающий произведения в пикториальной стилистике, но творчество этих двух мастеров находится во внутреннем диалоге, глубинном родстве, понимая которое возможно оценить неповторимость явления русской пикториальной фотографии. Кроме того, исследователи русской фотографии, в том числе Евгений Березнер, отмечают пластическую близость произведений двух авторов, никогда не встречавшихся при жизни.

*Колосов – не только автор и фотограф-художник. В начале 1990-х гг. он сотрудничал в качестве фоторедактора с журналами «Огонек» и «Домовой». Еще более, чем редактор, он известен в России как куратор, первые экспозиции которого относятся к концу 1980-х. Сегодня он продолжает собирать коллекции из произведений современных фотографов и по-своему, очень «по-колосовски» представлять их публике, как он сам говорит, «находя наиболее адекватный подход к авторской фотографии и одновременно выделяя те произведения, ряд которых, представленный куратором са-*

---

<sup>2</sup> Выставка «Русская пикториальная фотография. 1890–1990» была подготовлена кураторами Е. Березнером и И. Чмыревой на материалах коллекции Михаила Голосовского и Кировского художественного музея им. А. и В. Васнецовых по заказу и при поддержке Международного фестиваля фотографии FotoFest. Это был первый с 1929 г. масштабный показ русского пикториализма за пределами России (Berezner, Chmyreva, 2002).

<sup>3</sup> Спустя более чем семьдесят лет после последнего показа русских пикториалистов за пределами Советской России.



Ил. 1. Николай Андреев. Рабфаковка. 1921. Аналоговая монохромная фотография.  
Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование, авторская печать.  
Частное собрание, Москва



Ил. 2. Николай Андреев. Зимний пейзаж с одиноким деревом. 1920-е.  
Аналоговая монохромная фотография, возможно, монокль.  
Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование, авторская печать.  
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 3. Георгий Колосов. Из цикла «Великорецкий крестный ход, Николай Чудотворец», 1992–1999. Аналоговая монохромная фотография, монокль. Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование, авторская печать. Собрание автора, Москва



Ил. 4. Георгий Колосов. Из цикла «Всякое дыхание...», 1992. Аналоговая монохромная фотография, монокль. Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование, авторская печать. Собрание автора, Москва

тому автору и публике, позволяет автору понять себя, подняться над собой»<sup>4</sup>. Причины продолжения кураторской деятельности для одного из гуру художественной фотографии в России можно определить как «служение», «ответственность», «проповедничество». Он находит для своих показов фотографов и представляет их в рамках тех событий, которые вызывают полемику. Она – свидетельство современности, болезненной остроты проблем языка, формы фотографии, выбираемой Колосовым. Продолжая цитировать Георгия: «Проповедь через культуру сегодня актуальна как никогда, стараюсь показывать то, чего современный зритель не видит – то, что является отражением вечного. Мои выставки – это не обличение и не протест, но свидетельство возможности инакостояния, свободы от времени».

В том же 2002 г., ставшем знаковым в судьбе русской пикториальной фотографии, Колосов-куратор представил публике персональную выставку пейзажей Андреева<sup>5</sup>. Тогда автор, известный по слабым репродукциям знатокам истории фотографии, стал предметом интереса и восхищения множества зрителей.

Николай Платонович Андреев родился в городе Серпухов Московской губернии в 1882 г. В том же году крупнейший представитель старшего поколения русской пикториальной фотографии<sup>6</sup> Алексей Мазурин в Москве впервые берет в руки камеру, знаменитый впоследствии фотограф-документалист Максим Дмитриев открывает свое первое фотоателье в Нижнем Новгороде, а фотограф и историк архитектуры Иван Барщевский назначается фотографом Российской Императорской Академии художеств.

---

<sup>4</sup> Цитируется по интервью Г. М. Колосова И. Ю. Чмыревой для журнала «ИМАГО», 24 мая 2007 г. (Chmyreva, 2008–2009).

<sup>5</sup> Выставка «Пейзаж в творчестве Николая Андреева», куратор Георгий Колосов. Московский дом фотографии, в рамках Московской Фотобиеннале 2002, тема фестиваля «Пейзаж».

<sup>6</sup> В статье к выставке «Русская пикториальная фотография. 1890–1990» (Berezner, Chmyreva, 2002) кураторы выделили три основных периода в развитии русской пикториальной фотографии 1890-х – 1930-х гг.: 1890–1900 – первый период, творчество старшего поколения русских фотографов-художников (среди которых А. Мазурин, Н. Петров и др.); 1910–1920 – второй, наиболее яркий период развития пикториализма в России (творчество С. Лобовикова, А. Гринберга, Ю. Еремина, Н. Андреева, А. Трапани, П. Улитина, Н. Свицова-Паолы и др.); 1920-е – приход к пикториальной фотографии младшего поколения (П. Клепикова, С. Иванова-Аллилуева). В 1928 г. фотографы-художники стали объектом жесткой критики (в первую очередь, за непролетарское происхождение и уход от тем, связанных со строительством советского государства). В 1935 г. в рамках выставки «Мастера советской фотографии» ведущими фотографами-пикториалистами были показаны крупные коллекции работ; казалось, что им, по сравнению с разгромленными накануне фотоаппаратами-авангардистами, благоволят, но иллюзия оказалась кратковременной, и уже в конце года некоторые из художников (Гринберг, Улитин) были арестованы. В обществе изменился климат, и пикториализм оказался вне поля зрительского внимания более чем на четыре десятилетия.

В детстве Андреев любил рисовать, но будущее мальчика из «небогатой семьи парикмахера»<sup>7</sup> связывалось скорее с техническими дисциплинами, что для конца XIX в. представлялось естественным: шел век технического прогресса. И все-таки новое столетие застаёт Николая посетителем рисовальных классов художника В. С. Ващенко. Но уже в 1908 г. молодой человек принимает участие в выставке Русского фотографического общества в Москве<sup>8</sup>, тема произведений Андреева – пейзаж Подмосковья.

*«Я не знаю никого в истории русской фотографии, чье чувство Природы было бы настолько глубоко мистическим»<sup>9</sup>, – говорит Колосов о пейзажах Андреева, считая их вершиной творчества фотографа. Рассуждения о мистике света и понимании небесной природы творчества в современном мире есть свидетельство отшельничества, отключенности мышления их автора от волны стереотипов. Столь же редко встречается понимание символической природы языка фотографии среди людей, сформировавшихся в самые серые годы советского строя. Но Колосов родом оттуда. Родившийся в интеллигентной московской семье в 1945 г., он вырос на посещениях музеев и консерватории, на кухонных спорах о политике и чтении современной поэзии. Стал инженером, писал стихи, играл на гитаре и, будучи уже взрослым человеком, взялся за камеру. Его первая большая работа появилась к середине 1980-х – это цикл «Русский Север», над которым фотограф работал почти шестнадцать лет.*

*Фотография для Колосова стала проводником в мир духа, уходом от мелочности «обыкновенного» существования маленького человека внутри тоталитарной системы, не предусматривающей свободы личного бытия.*

*В год рождения фотографа в Советском Союзе началась антисемитская кампания, в результате которой многие потеряли работу. Представители творческой интеллигенции еврейского происхождения были вынуждены работать в стол или искать другие источники существования, а молодые люди были ограничены в выборе профессии. Невозможно подсчитать, сколько молодых евреев-студентов*

---

<sup>7</sup> Как это указывалось в его официальной автобиографии, подготовленной Николаем Платоновичем в 1930-е гг.; по материалам исследований его внучки Н. В. Дурьиной, впервые опубликованных в 2000–2010-х гг., становится очевидным, что Андреев – наследник купеческого рода (Алейникова, Трошина, 2022).

<sup>8</sup> Русское фотографическое общество в Москве (1894–1918, 1920–1930).

<sup>9</sup> Здесь и далее – цитируется по интервью с Георгием Колосовым, 17 августа 2009 г. Полный текст – в архиве автора.

строительных специальностей мечтали быть архитекторами<sup>10</sup>, молодых инженеров и агрономов – композиторами или писателями, актерами, художниками. Но в разговорах с теми, чья молодость пришла на конец 1950-х – 1960-е гг. тема вынужденного выбора технических профессий всплывает очень часто. Общество, официально построившее социализм, на самом деле с трудом восстанавливало экономику после победы во Второй мировой войне и жестко подавляло среди молодежи метания в поисках себя, пробы в профессиях, не связанных с удовлетворением практических нужд. Поэтому фотография как вид любительского творчества стала одной из форм скрытой эмиграции для молодых людей, внешне соблюдавших правила, продиктованные социумом. Фотография, как и на рубеже XIX–XX вв., становилась для интеллигентов 1960-х – 1970-х формой самореализации и приобщения к современной художественной культуре.

Не добившись больших успехов в живописи, все более находивший в фотографии глубину и многообразие возможностей, молодой Андреев находит себя в ней как в творчестве, позволяющем ему любоваться и воспевать красоту мира, явленного в свете.

*В своих первых работах Колосов открывает для себя Русский Север – символическое для русской культуры пространство, где сохранились памятники древнерусской архитектуры, где живы Вера и традиции, где еще есть церкви и простота, чистота человеческих отношений. На севере, в Архангельской области, где путешествует с фотоаппаратом Колосов, его охватывает чувство гармонии, слияния человеческой жизни с красотой окружающей природы. Фотограф поражен необыкновенными эффектами освещения, белыми летними ночами, когда мир будто не спит. Дремлет.*

*Русский Север в 1970-е гг. привлекает многих: литераторов, художников, кинематографистов, историков искусства. Каждый ищет и находит на Севере свое. Колосов находит свет, требующий от него поиска специальной формы фотографического воплощения. Опубликованные в советских журналах современные живописные и фотографические пейзажи не находят у молодого автора отклика, а вот живопись Исаака Левитана кажется недостижимой для фотографии*

---

<sup>10</sup> Так, М. А. Дашевский, член фотоклуба «Новатор», чуть более старший по возрасту, чем Колосов, признавался в конце жизни, что в юности видел себя архитектором, отнюдь не инженером-строителем (Дашевский, 2020, с. 280).

*вершиной поэтичности, пока Колосов не встречается с оригинальными отпечатками фотографа Андреева.*

В 1906 г. Андреев, открывший свое ателье в Серпухове в 1901, как будто без отеческого благословения, возвращается под отчий кров и переносит свое ателье в родительский дом. Вплоть до начала Первой мировой войны он проживает несколько жизней одновременно: художника, ремесленника и коммерсанта, ученого, а перед самой войной — еще и молодого мужа. Как ученый, Андреев занимается конструированием мягко рисующей оптики для собственных нужд, снимает пейзажи линзами типа монокль, самостоятельно изготовленными по собственным расчетам. Заботы о семье и ведении дел в студии берет на себя молодая супруга и обширная родня, оставлявшая художнику время для съемок, экспериментов в лаборатории и частых поездок в столицу для общения с коллегами, а также для занятий музыкой (Николай Андреев всю жизнь оставался приверженцем кларнета, играл на коллекционных инструментах).

*«Рассматривая контрольные отпечатки Андреева, я с уверенностью могу сказать, что фотограф достиг необыкновенных успехов в разработке своих объективов: для разных сюжетов у Андреева есть разный рисунок оптики, это невероятно! — восклицает Колосов. — В публикациях об Андрееве историка фотографии Морозова<sup>11</sup> написано, что Андреев достигал эффектов свечения, мягкости, особой «андреевской» выразительности произведений при печати. Якобы для Андреева важен не негатив, но работа в лаборатории над отпечатком. Это заблуждение! Андреев — чистый фотограф. Контрольные отпечатки с негативов Андреева показывают нам, что тайна природы уже явлена на них во всей полноте<sup>12</sup>».*

*Впервые Колосов увидел работы Андреева у руководителя «Новатора» Георгия Сошальского, в клубе, куда он стал ходить с 1979 г. «Новатор» в те годы был дискуссионным центром и неофициальной школой, выставочным пространством для авторов разных поколений (официальный статус которых — «фотографы-любители» — не от-*

---

<sup>11</sup> На самом деле, С. Морозов в своей книге «Советская художественная фотография» (Морозов, 1958) идет по стопам А. Иванова-Терентьева (статья в журнале «Фотограф», 1926, №7-8) и В. Улитина (воспоминания, опубликованы А. Поповым в энциклопедической статье об Андрееве в 1-м томе «Российские фотографы. 1839–1930»), которые говорят о том, что «негатив для него был только канвой» (В. Улитин) (Цит. по: Попов, 2013, с. 49).

<sup>12</sup> Интересно, что В. Улитин в своих воспоминаниях отчасти это признает, противореча сам себе: негатив — канва, но «Творчество начиналось у него с приготовления объектива. ... объективы для художественных фотографий он делал сам» (Цит. по: Попов, 2013, с. 49).



Ил. 5. Николай Андреев. За общим котлом. 1924. Аналоговая монохромная фотография. Отпечаток в технике бромойль, масляная пастель. Авторская печать, раскраска. Серпуховский историко-художественный музей

*ражал ни глубины знаний, ни творческих амбиций, ни поисков в фотографии, которые далеко выходили за рамки стиля произведений, опубликованных в советских журналах).*

*«Новатор» стал местом, где Колосов постепенно приобрел знания и известность как автор, где он попробовал себя в роли куратора и редактора чужих коллекций. Но именно выставки старой русской фотографии, знакомство с оригиналами произведений и авторами старшего поколения, некоторые из которых, как, например, руководитель «Новатора» Сошальский (после смерти основателя фотоклуба Александра Хлебникова в 1979 г.), еще знали Андреева лично – все это стало бесценным для Колосова опытом приобщения традиции.*

Первую Мировую войну Андреев прошел рядовым пехоты, потом закончил автокурсы и стал водителем бронетанка, а в 1917 г. оказался в Петрограде в дни Октябрьского переворота, был контужен. Участвовал в разразившейся после революции Гражданской войне. Тяжело переболел тифом. И только в 1919 г. вернулся на родину, занялся прежними занятиями (Ил. 5). В городе, задыхавшемся от безработицы, Андреев также подрабатывал художником-декоратором местного театра, играл в провинциальном военном оркестре (оставаясь военнообязанным).



Ил. 6. Николай Андреев. Зимой (Ко дворам). 1920-е.  
Бумага, бромосеребряно-желатиновый отпечаток, ретушь. Авторская печать.  
Серпуховский историко-художественный музей



Ил. 7. Николай Андреев. Иней (Зимний пейзаж). 1926. Аналоговая монохромная  
фотография. Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование. Авторская печать.  
Частное собрание (коллекция Н. В. Дурыниной), Серпухов



Ил. 8. Николай Андреев (?). Посетители на выставке Н. П. Андреева в Белом зале Серпуховского музея. Апрель-май 1929. Аналоговая монохромная фотография. Серебряно-желатиновый отпечаток. Авторская печать. Серпуховский историко-художественный музей

*Как считает Колосов, именно в 1920-е пейзаж становится у Андреева произведением не просто поэтическим, но мистическим: «человек, побывавший между жизнью и смертью, не может не меняться» (Ил. 6–7).*

С 1922 по 1931 гг. Андреев участвовал более чем в 70 международных выставках; 20 произведений фотографа были награждены золотыми медалями выставок и 40 – серебряными. Его произведения были хорошо знакомы и российскому зрителю (Ил. 8). Увы, они все чаще становились объектами нападок в советской фотографической прессе. Неизвестный автор в журнале «Советское ФОТО»: «Если на снимке тов. Андреева не изображена церковь, все равно от его пейзажей несетя колокольный звон» (Н. К., 1929, с. 545-546). Повторяю эту цитату, бывшую смертельным доносом в конце 1920-х гг., а перед глазами встает одна из работ Андреева тех лет – «Над куполом». Тонкая горизонтальная полоска фактурной пористой бумаги, желатиновая фотоэмульсия от длинной выдержки (при печати) после проявки со временем покрылась зеркальным слоем амальгамы. Но только таким образом художнику удалось создать нужную тональность: глубокий, в тенях наждачный маренго. Полоса фотографии накле-

на на белую бумагу чуть шире снимка, а затем на плотный серый картон. Такая подача фотографии характерна для пикториализма: снимок оформляется самим автором как законченное произведение, его оформление – аккомпанемент фотографической композиции.

Сквозь жемчужно-серый туман на глубоком сером основного тона отпечатка как тушью прописаны кроны голых деревьев, тонкий шпиль колокольни и заходящее светило. Все растянуто по горизонтали, как детский стишок, где все слова, задыхаясь, перечислены в одну строку, и все-таки не можешь удержаться от длительного вглядывания в плавные переливы темной серой тональности.

*Уже в 1989 г. Колосов был одновременно экспонентом и экспозиционером крупнейшей в советской истории выставки «150 лет фотографии». Приблизительно в это время произведения из его первого цикла «Русский Север» – пейзажи с необыкновенными пронизанными косым светом небесами, шатровые церкви и интерьеры чисто прибранных изб, портреты ушедших в себя и будто мерцающих взглядами откуда-то издалека жителей Севера – вошли в фотографические собрания Национальной Библиотеки Франции, галереи Коркоран в Вашингтоне, Центра гуманитарных исследований Гари Рансома в Остине. Работы Колосова обозначали в этих собраниях символистскую метафизическую линию русской фотографии, связанную с изобразительными традициями русского искусства; и пусть кураторы зарубежных коллекций в тот момент еще не представляли богатство пикториальной традиции русской фотографии, «Русский Север» обещал собой неизвестное, но богатое прошлое.*

*«Описывать фотографии – последнее дело», – гласит старая фотографическая присказка. Тем более, когда в описании одной композиции стремишься передать квинтэссенцию серии. В коллекции «Русского Севера» за шестнадцать лет работы осталось после авторского отбора около тридцати снимков. Один из самых известных – «Распутица». Помните «Март. Распутица» Федора Васильева? Две фигурки, старик и ребенок среди вымоин и темного талого снега, полосою лежащего на вершинах санных следов, черные лужи и чернеющее к горизонту небо. У Колосова снизу вверх и как-то косо, вправо, наперекор движению глаза по листу, уходит полоса рыхлого серого снега. Слева над дорогой маленькая северная церковь. Пусто. Один силуэт: пирамида, увенчанная тонкой главкой. Тон всего листа очень плотный, и снег – серый, но на фоне сумеречных неба, земли, по контрасту с темным силуэтом храма он белый, сияющий. Для завершеного авторского отпечатка фотограф выбирает бумагу хо-*

лодного тона, отчего маленькая «Распутица» (ее длина едва превышает 20 см) превращается в черную ледышку. Вглядываешься в нее, и оттуда, как из сна Татьяны в «Онегине», веет холодом, не сюжетным, но возникшим как из перезвона звуков слов, у Колосова – из мелодий линий композиции, из найденных тональных отношений и колорита листа.

Формально язык фотографии Колосова был связан со школой авторской печати, вершина развития которой в России – именно пикториализм. Рассматривая выставочные отпечатки Андреева, невозможно не заметить общее для двух авторов стремление к сдержанности и одновременно богатству световых нюансов внутри «серой тональности». Также фотография Колосова – это световые эксперименты, использование архаических объективов (монокль); все объективы фотограф сделал сам. И в этом современный художник как бы вторит своему учителю.

Любопытно заметить, что формат отпечатков Колосова в 1980-е – 1990-е гг. совсем невелик: как правило, это около двадцати сантиметров по длинной стороне и даже меньше. Современная Колосову фотография уже начинала тяготеть к большим форматам отпечатков (особенно выставочных) – так, чтобы произведение сразу овладевало вниманием зрителя и было легким путешествием к сюжету и форме. Но Колосов работает с форматами, типичными для пикториальных выставок 1920-х: большинство сохранившихся (лучших) отпечатков Андреева также миниатюрны. В обоих случаях – и у Колосова, и у Андреева – срабатывает эффект парадоксального «прыжка», стремительного погружения в маленькую композицию, которая оказывается наполненной светом, изменчивостью форм, смыслами. Определение «миниатюра» подходит только к описанию размеров фотографий, но отнюдь не эффекта глубины и свободы, широты изображенного внутри снимка пространства. Как будто бескрайнее сфокусировано в малом. «Сквозь узкие ворота» входит зритель во вселенские пейзажи обоих авторов.

В начале тридцатых у Андреева умирает супруга, и он остается вдовцом с двумя сыновьями-подростками на руках. Он уже госслужащий, поскольку собственную фотостудию пришлось закрыть и передать государству – задушили налоги. Приходит еще более страшное испытание: фотограф заболевает менингитом и несколько месяцев находится между жизнью и смертью. Выход из болезни неутешителен: прогрессирующая слепота. И хотя «Советское ФОТО» не перестает считать андреевские фотографии «загадочными снимками», «при-



Ил. 9. Николай Андреев. Прикурил (Закурил, также Пастушок). 1924. Аналоговая монохромная фотография. Серебряно-желатиновый отпечаток с полного негатива. Авторская рабочая печать. Серпуховский историко-художественный музей

мером чуждого буржуазного влияния в нашей фотографии» (Болтянский, 1929, с. 725), прошлые заслуги фотографа столь неоспоримы и значительны, что новые и старые, ставшие классическими, снимки участвуют во многочисленных Всероссийских и Всесоюзных выставках. Андреев вынужден печатать новые версии со старых негативов. Так, в эти годы был сделан отпечаток «Закурил» (Ил. 9), сохранившийся в собрании фотографического деятеля Григория Болтянского в Российском государственном архиве литературы и искусства. Винтаж этой фотографии принес автору Большую золотую медаль на выставке в Париже в 1924 г.

«Закурил» – зарисовка, сделанная молодым Андреевым, ощущающим свои силы, но пробующим себя в разном. Прямоугольник, почти квадрат. Слева мальчик, в ладонях раскуривающий самокрутку, в центре и справа – ограда загона для скота и тьма хлева. Не видно ни лица подростка, ни огонька. Силуэт с характерным абрисом, по которому, зритель уверен, не ошибешься: композиция названа точно. Этот этюд напоминает о «крестьянских жанрах» Сергея

Лобовикова и Алексея Мазурина. Возможно, что сюжет – курящий у хлева подросток-пастушок в толстых онучах и мохнатой шапке – еще и дань постреволюционной фотографической моде, образ «человека из народа». Однако у Андреева это уже не этнографическая зарисовка, но интерес к психологии простого человека, наблюдение за выразительностью жестов не на театральных подмостках, а в «живой жизни». Знаменитый отпечаток был сделан в технике бромойль; со временем бумага пожелтела, все изображение утратило контрастность и стало еще более цельным в градации бурых, рыжих и песчаных красок.

*В 1990-е гг. Колосов переживает воцерковление. Приход к православию после утраты коммунистической идеологией своих позиций в России стал отличительным признаком времени, но каждый из приходящих в храм искал там свое; этот путь у каждого был неповторим, а его результаты – уникальны. Для Колосова православие стало смыслом жизни и, естественно, творчества. В 1993–1995 гг. он создает цикл «Всякое дыхание славит Господа» (названный по первым строкам 90 псалма) – это световое биение жизни простых форм.*

*Снятые моноклем камень, листья, струи воды. Объектив не только не дает жесткой резкости, но удваивает, удесятеряет звучание белого; попадая в объектив, блики воды осеняются ореолом. Сюжет, который Мартином Мартынчиком был бы прочитан как геометрическая композиция с плавной, но ясной структурой, у Колосова становится бурлением световых пятен, мерцанием, звоном; диагонали волны превращаются в мелко струящиеся линии стаккато. Но изображение не распадается на части, оно цельно и радостно. Описание композиции более хаотично, чем сам снимок, который к тому же настолько уравновешен по тональным пятнам, что, несмотря на небольшой размер, кажется монументальным. Остается дополнить, что весь цикл был снят в течение одной весны на берегу сточного ручья в одном из спальных районов Москвы.*

*В классический период пикториальной фотографии мы не находим авторов, фотографов-художников, которые бы обращались к подобным сюжетам за пределами классического жанра пейзажа. Безусловно, колосовский цикл – это фотография конца XX в., после абстрактного искусства, после смены дистанции и масштабов познания, скоростей и понимания единства макро- и микро-миров. Но ритмически композиции цикла «Всякое дыхание...» оказываются близки снимкам «Серпуховского цикла» Андреева начала 1930-х гг., когда, начиная экспериментировать с новой для себя кон-*



Ил. 10. Николай Андреев. Косцы. После 1928 – начало 1930-х. Аналоговая монохромная фотография, монокль. Отпечаток в технике бромойль, цветной карандаш. Авторская печать, ретушь по мокрому отпечатку. Серпуховский историко-художественный музей. Фотография создана в период работы над циклом «Жницы»

*структивисткой графикой, строя композицию в плоскости, используя «восточную перспективу»<sup>13</sup>, фотограф превращает всю поверхность отпечатка в орнамент, сеть из разных по тону пятен, означающих различные предметы: например, в фотографии «Рабфаковка» мягкие тени обозначают девушку, идущую по улице, деревья, топографию улицы – дом, линии дорожек на снегу...*

В 1930-е гг., по рассказам сыновей, Андреев ходит на этюды в поля, окружающие родной город, бродит по старинным усадьбам. Результат этих походов – появление многочисленных «крашенных» фотографий. Это фотографические отпечатки небольших форматов, раскрашенные масляной краской. Вероятно, сказалось юношеское увлечение живописью, стремление создавать цветные, со сложно выстроенными колоритами изображения. С другой стороны, именно к началу 1930-х относятся эксперименты с цветной печатью (отпечатки с трех клише, фотогравюры, полихромные бромойли) другого московского пикториали-

---

<sup>13</sup> «Восточная перспектива» – имеется в виду построение изображения пространства не по принципу ближе-дальше, но ниже-выше: то, что далеко, изображается в верхней части листа; мир как бы «ставится на дыбы». Мы, зрители, привыкли сегодня к такой манере изображения пространства отчасти благодаря опыту полетов над поверхностью планеты, пейзажа в иллюминаторе самолета или на снимках из космоса. См. также (Роули, 1989).



Ил. 11. Николай Андреев. Летний вечер. После 1928 – начало 1930-х.  
Аналоговая монохромная фотография, монокль. Отпечаток в технике бромойль.  
Авторская печать. Серпуховский историко-художественный музей.  
*Фотография создана в период работы над циклом «Жницы»*

ста – Василия Улитина, а также раскрашенные (как и у Андреева, масляными и темперными красками, белилами и цветными карандашами) фотографии Александра Родченко («Сбор на демонстрацию», 1928–1938; «Дом Моссельпрома», 1926 – конец 1930-х).

В 1930-х гг. Андреев снова обращается к жанровым сценам (Ил. 10–11). Цикл «Жницы» (1932–1935), который не был показан при жизни фотографа, значительно отличается от его крестьянских этюдов начала 1920-х.

Одна из наиболее известных композиций цикла – вертикальная, но почти квадратная работа, в центре которой, как древнегреческая «хиазма», фигура женщины в платке, выпрямившись, чуть откинувшись назад и опустив глаза – она вяжет сноп. При этом в одной руке продолжает держать серп, и хотя движения ее рук неудобны, зритель вряд ли обратит на это внимание. Ее фигура – символ. Даже лицо, опущенные глаза – все в ее фигуре обобщено. Еще большую степень стилизации снимку придает раскраска цветными карандашами по акварели, так что в отпечатке не остается холодных серых тонов, но все – золото.

«Жницы» Андреева – это гимнические изображения женщин во время сбора урожая, в их образах переплетаются черты матери (воплощения матери-земли плодоносящей) и богинь хтонического культа с серпами и косами – знаками пресечения, смерти. Весь цикл фотограф окрашивает в золотисто-пурпурные тона, как будто создает иконы (в них, по древнерусской традиции, часто встречаются золотые фоны – символ неземного, Небесного, символически божественного места действия).



Ил. 12-15. Георгий Колосов. Из цикла «Великорецкий крестный ход, Николай Чудотворец». 1992–1999. Аналоговая монохромная фотография, монокль. Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование, авторская печать. Собрание автора, Москва

*«Вначале интуитивно, обратившись к крестьянской теме и образам Русского Севера, мистического вместилища «русского духа», потом сознательно, знакомясь с творчеством Андреева и Улитина, Колосов создал «продолжение» истории пикториализма в России – собственную концепцию света, нетварного, но собранного душевным движением фотографа при помощи монокля, и философию религиозного подвига фотографа. Для него, как и для мастеров конца XIX – начала XX вв. пикториальная фотография становится формой духовного самосовершенствования художника, способом проникновения сквозь видимое к архетипу» (Березнер, Чмырева, 2002).*

В 1992 г. Колосов начинает свои ежегодные паломничества, продолжающиеся и по сей год: в начале июня вместе с тысячами богомольцев он идет в течение шести дней 160 км – от города Кирова к реке Великой и обратно. Этот крестный ход посвящен древней иконе, обретенной на Великой (Ил. 12–15). Благодаря фотографиям Колосова и немногих других авторов, ходивших в паломничество одновременно с ним, крестный ход стал известен во всем мире. Теперь на него приезжают десятки фотографов из разных стран. Но для Георгия Великорецкий ход остается событием глубоко личным, меняющим его самого и его фотографию. Этот опыт привел к появлению



Ил. 13

следующих циклов – церковных праздников, монастырских пейзажей и, наконец, портретов монахинь. Сам фотограф определяет образ своих циклов как духовное движение:

«Русский Север» – трагедия уходящего мира,

«Всякое дыхание...» – продолжение Творения,

«Великорецкий ход», «Валаамские фотографии», пасхальные съемки, цикл портретов мирян – преобразование мира и человека,

«Сестры радости» (портреты монахинь одной из Подмосковных обителей) – взлет, радость непрерывного восхождения духа...

Идеи «Великорецкого хода», «Валаамских фотографий» и «Пасхалий» построены на пластических возможностях монокля, преобразующего, раскрывающего свет повсюду; каждый едва заметный блик становится световым ударом огромной силы. Детали, как лишние подробности, уходят в сближенных серых тонах – именно так, игнорируя временные особенности предмета (когда он не пребывает ни в светах, ни во мраке), работает монокль. Фотограф выбирает сюжеты, происходящие в сложных по освещенности условиях, там, где обычно не снимают: серо – но в моноклеевой съемке Колосова каждый луч света становится копьём, пробивающим тени, тонкой графикой белого среди темноты.

«Сестры радости», как и другие, не вошедшие в законченные циклы портреты, – опыты фотографирования той же техникой, моноклем, но при печати фотограф стремится удержаться «в высоком ключе» – оставить лист отпечатка максимально светлым, как будто све-



Ил. 14



Ил. 15

тящимся. Обычно над портретами на съемке он работает подолгу, редко одним кадром, стремясь побороть маску лица, скованное выражение, которое присуще каждому из нас среди людей. Именно поэтому, получив возможность сделать портреты монахинь, фотограф сумел собрать из них законченный цикл, «сплести венок»: эти модели открыты, легко смотрят в объектив камеры, не держат за душой второй и третьей мысли. И фотограф буквально следует за ними, не стремясь что-либо выдумать или приукрасить.

*Идея света как духовного, божественного явления жила в русской религиозной традиции с XV в., с приходом из Византии идей исихазма и учения о Фаворском свете. Представление о фотографии как объективной фиксации мира сопрягается в представлении Колоцова с представлениями о явленности Фаворского света (невидимого глазу при отсутствии духовного опыта) – чуда, которое необъяснимым образом может быть уловлено фотокамерой.*

В 1937 г. Андреев в группе советских фотографов-художников (среди которых были также пикториалисты Юрий Еремин, Леонид Шокин, Петр Клепиков, конструктивист Борис Игнатович, фоторепортеры Иван Шагин и Марк Марков-Гринберг и др.) совершает путешествие на теплоходе по новому каналу Москва-Волга. Цель поездки – создать фотографии для отчетного альбома и выставки, посвященных завершению грандиозного строительства. Этот канал, как и северный путь (Беломоро-Балтийский канал) строился силами заключенных трудовых лагерей (системы ГУЛАГа), только климатические условия были иные: вместо длинной зимы и промерзшего грунта – жаркое лето, в некоторых местах болота и малярия. На берегах нового канала в качестве украшения стоят памятники Сталину, Ленину, аллегорические фигуры рабочих и колхозников. Одна из таких статуй Ленина на шлюзе канала Москва-Дон запечатлена на фотографии Андреева. Серый мутный свет. Архитектура то ли итальянская, то ли более древняя. Над ней стоит силуэт с вытянутой рукой. Фотограф спасло только то, что силуэт стал к середине 1930-х гг. уже каноническим, узнаваемым даже в намеке. Подтверждения персонификации не требуется, как в каноне икон, где по абрису фигуры уже ясно, кто изображен. Белесое марево отпечатка как будто съедает весь пейзаж, растворяет и здания шлюза, и скульптуру, и только сталкиваясь с поверхностью воды, уступает черноте ее тона. Андреев лично напечатал немногие фотографии из поездки. Это путешествие явилось в его биографии символическим знаком примирения с системой, знаком приятия социалистическим коллективом новых фотографий мастера «старой формации». Вскоре наступила полная слепота. Она окружала Андреева десять последних лет жизни. В эти годы фотограф женится во второй раз и переезжает из комнат в родовом доме в городскую квартиру. Во время переезда были потеряны, а позже, в годы войны, частично ушли на растопку бумаги из архива фотографа, были утрачены его библиотека, коллекция работ коллег-пикториалистов, исчезли многие негативы и камеры, включая сконструированные Андреевым объективы. Как гласит одна из фотографических легенд, только чудо (приезд в отпуск сына с фронта) спасло последние чемоданы с фотографиями мастера от огня печки-буржуйки.

Возможен ли для художника компромисс с обществом или компромисс с собой? К чему приводит такой компромисс? Извечные вопросы, на которые в разное время разные авторы отвечают по-разному. Колосов, ушедший в 2000 г. в церковные сторожи и оставивший фотографии совсем небольшое время в своей жизни, кажется последовательным в исповедании своего понимания фотографии как ступени на пути духовного строительства. Но Колосов живет во времена, совершенно отличающиеся социальным климатом от эпохи Андреева. 1930-е – 1940-е гг. определим словами жившего тогда ученого Дмитрия Сергеевича Лихачева: «Я прожил счастливую жизнь: [я выжил], мне не пришлось выносить ни одного смертного приговора» (Лихачев, 1992, с. 68). Этот накал противостояния творчества тоталитарной машине необходимо учитывать, стремясь понять искусство фотографа Андреева: таким был контекст реальности, в котором росло его «искусство преодоления», поражающее современного зрителя гармоничностью и надмирной умиротворенностью.

С 1937 г. Андреев получает пожизненную пенсию от советского государства как почетный деятель культуры. Семья, дети от обоих браков, долгие годы сохраняли наследие автора (Ил. 16). Небольшая часть хранилась в региональном музее, поскольку в 1920–1930-е гг. Николай Платонович работал в нем фотографом.



Ил. 16. Н. Н. Андреев (сын фотографа). Н. П. Андреев за работой. 1939. Аналоговая монохромная фотография. Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование, ретушь. Возможно, печать Н. П. Андреева. Серпуховский историко-художественный музей

В 1982 г. в Серпухове состоялась выставка к 100-летию Андреева; в 1989 г. работы мастера занимали почетное место на выставке «150 лет фотографии»<sup>14</sup> в центральном выставочном зале Москвы – Манеже; в начале 1990-х был основан Центр пикториальной фотографии им. Н. П. Андреева. Среди учредителей Фонда – наследники художника и фотографы, коллекционеры пикториальной фотографии, в том числе Колосов, сделавший много, в том числе как фотограф-художник, чтобы наследие Андреева и традиция пейзажной пикториальной фотографии не ушли в небытие. В 1990-х Фонд провел несколько важных в российских масштабах мероприятий, возрождающих отечественную историю, и фестивалей пикториальной фотографии в Серпухове. В конце 1990-х Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге купил коллекцию пикториалистов, в которой были десять произведений Андреева. В 2002 г. произведения Андреева были с успехом показаны в Хьюстоне и на персональной выставке в Москве. В 2004 г. так называемую «хьюстонскую коллекцию»<sup>15</sup> русской пикториальной фотографии закупил Московский дом фотографии; она была показана на нескольких выставках в России и за рубежом. В 2010 г. вышла первая и пока единственная монография о творчестве Николая Платоновича Андреева (Николай Андреев, 2010), классика русской художественной фотографии. В 2021 г. в Государственной Третьяковской галерее состоялась выставка Андреева (из коллекции, переданной наследниками фотографа в дар ГТГ); к выставке был издан каталог коллекции (Фотограф Николай Андреев, 2021); состоялась конференция.

*У Колосова состоялось уже более десяти персональных выставок в музеях России, его ученики и последователи, многие из которых снимают сделанными его руками объективами, составляют целый пласт современной российской художественной фотографии и живут по всему миру*<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> «150 лет фотографии» – выставка, созданная кураторским коллективом, в который входили Евгений Березнер, Георгий Колосов и др., к 150-летию фотографии на 3000 кв. м. зала Манеж. Выставка проходила под патронатом Союза журналистов Советского Союза и вызвала большой резонанс. Так, на ней впервые за советские годы публично были показаны фотографии царя и некоторые фотографии Второй мировой войны, впервые с 1935 г. – фотографии Родченко и пикториалистов, работы многих молодых авторов неофициальной фотографии 1980-х.

<sup>15</sup> Т.н. «хьюстонская коллекция» была составлена кураторами выставки «Русская пикториальная фотография. 1890–1990» для показа в рамках FotoFest из произведений, находившихся в собраниях коллекционера Михаила Голосовского и наследников Николая Андреева.

<sup>16</sup> Первый авторский альбом Георгия Колосова вышел в свет в 2018 г. (Колосов, 2018).

## ЛИТЕРАТУРА

Алейникова, Ж. С., Трошина, М. В. (ред.) (2022) *Живопись света. Искусство светопи- си*. Серпухов: Серпуховский историко-художественный музей.

Березнер, Е. Я., Чмырева, И. Ю. (2002) 'Русский пикториализм', *Вестник Европы*, 5. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2002/5/russkij-piktorializm.html> (дата обращения: 06.01.2024).

Болтянский, Г. М. (1929) 'Еще одна «тихая пристань» для буржуазных эстетов', *Советское ФОТО*, 23, с. 725.

Дашевский, М. А. (2020) *Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага*. Т. 4. М.: БуксМАрт.

Иванов-Терентьев, А. А. (1926) 'К нашим художественным приложениям', *Фотограф*, 7–8, с. 238–240.

Колосов, Г. М. (2018) *Русский Север*. М.: Галерея печати.

Логинов, А. В. (2001) 'Русская пикториальная фотография', *Наше наследие*, 59–60, с. 212–219.

Логинов, А. В. (2002) *Пикториальная фотография в России. 1890–1920-е гг.* М.: Арт-Родник.

Морозов, С. А. (1958) *Советская художественная фотография*. М.: Искусство.

Н. К., монограммист (1929) 'Осколок разбитых вдребезги', *Советское ФОТО*, 17, с. 545–546.

Лихачев, Д. С. (1992) *Моя жизнь*. М.: Советская Россия.

Машанская, Л. С. (2010) *Николай Андреев. Живописные эффекты в фотографии*. М.: Арт-Родник.

Попов, А. П. (2013) *Российские фотографы. 1839–1930. Словарь-справочник*. М.: МОК, с. 46–49.

Роули, Д. (1989) *Принципы китайской живописи*. М.: Наука.

*Фотограф Николай Андреев. Мастер пикториализма* (2021). М.: ГТГ.

Berezner, E., Chmyreva I. (2002) 'The Century of Russian Pictorialism. 1890–1990', *Classical Eye and Beyond. Catalogue of the FotoFest Biennial*. Houston: FotoFest, p. 35–41.

Chmyreva, I (2008–2009) 'Master of Light Georgy Kolosov. Portfolio and interview with the artist by Irina Chmyreva', *IMAGO*, 26–27, p. 66–73.

Kopanski, K., Philipp, C. G. (1999) *Meisterwerke russischer und deutscher Kunstphotographie um 1900*. Munich: Prestel.

Padon, T. (ed.) (2008) *Truth Beauty Pictorialism and the Photograph as Art, 1845–1945*. Vancouver, BC: Vancouver Art Gallery.

Puttnies, H. (1995) *Sergej Lobovikov: Ein russischer Meister der Kunstfotografie*. Munich: Prestel.

Prodger, P., Daum, P (ed.) (2006) *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888–1918*. London and New York: Merrell.

## Irina Yuryevna Chmyreva

PhD in Art History, senior lecturer. [irinachmyreva@gmail.com](mailto:irinachmyreva@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/00000-0001-8643-2872>

HSE Art and Design School, 12 Malaya Pionerskaya st, 115054034 Moscow, Russian Federation

# NIKOLAY ANDREEV AND GEORGY KOLOSOV. THE ARTISTS' DIALOGUES LONGING A CENTURY

## ABSTRACT

In the article, dedicated to two outstanding figures in the history of Russian pictorial photography, the researcher presented these two photographers-artists, whose work is separated by almost seventy years, as two artists close in spirit and in their aesthetic quests. The based the construction of the text on the guidelines of the biographies of Kolosov and Andreev and reveals, in addition to the aesthetic, also their biographical similarity that poses the problem of the role of the artist in Russia throughout the twentieth century.

## KEYWORDS

History of Russian photography; 20th century photography; pictorialism; Georgy Kolosov; Nikolai Andreev; artists' dialogue; Russian photographers; tradition.

## REFERENCES

Aleinikova, Zh. S., Troshina, M. V. (ed.) (2022) *Zhivopis' sveta. Iskusstvo svetopisi [Painting of light. The art of light painting]*. Serpukhov: Serpukhovskii istoriko-khudozhestvennyi muzei Publ. (in Russian)

Berezner, E. Ia., Chmyreva, I. Iu. (2002) 'Russian pictorialism', *Vestnik Evropy [Bulletin of Europe]*, 5. Available at: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2002/5/russkij-piktorializm.html> (Accessed: 06 January 2024). (in Russian)

Berezner, E., Chmyreva I. (2002) 'The Century of Russian Pictorialism. 1890–1990', *Classical Eye and Beyond. Catalogue of the FotoFest Biennial*. Houston: FotoFest, p. 35-41.

Boltianskii, G. M. (1929) 'Another "quiet haven" for bourgeois aesthetes', *Sovetskoe FOTO [Soviet PHOTO]*, 23, p. 725. (in Russian)

Chmyreva, I (2008–2009) 'Master of Light Georgy Kolosov. Portfolio and interview with the artist by Irina Chmyreva', *IMAGO*, 26–27, p. 66-73.

- Dashevsky, M. A. (2020) *Rodnoe retro. 1962–2002. Fotograficheskaia saga [Native retro. 1962–2002. Photo saga]*. Vol. 4. Moscow: BuksMArt Publ. (in Russian)
- Fotograf Nikolai Andreev. Master piktorializma [Photographer Nikolai Andreev. Master of Pictorialism]* (2021). Moscow: Tretyakov Gallery Publ. (in Russian and English)
- Ivanov-Terent'ev, A. A. (1926) 'To our artistic applications', *Fotograf [Photographer]*, 7–8, p. 238–240. (in Russian)
- Kolosov, G. M. (2018) *Russkii Sever [Russian North]*. Moscow: Galereia pechati Publ. (in Russian)
- Kopanski, K., Philipp, C. G. (1999) *Meisterwerke russischer und deutscher Kunstphotographie um 1900*. Munich: Prestel. (in German)
- Likhachev, D. S. (1992) *Moia zhizn' [My life]*. Moscow: Sovetskaia Rossiia Publ. (in Russian)
- Loginov, A. V. (2001) 'Russian pictorial photography', *Nashe nasledie [Our Heritage]*, 59–60, p. 212–219. (in Russian)
- Loginov, A. V. (2002) *Piktorial'naia fotografiia v Rossii. 1890–1920-e [Pictorial photography in Russia. 1890–1920s]*. Moscow: Art-Rodnik Publ. (in Russian)
- Mashanskaia, L. S. (2010) *Nikolai Andreev. Zhivopisnye efekty v fotografii [Nikolai Andreev. Picturesque effects in photography]*. Moscow: Art-Rodnik Publ. (in Russian)
- Morozov, S. A. (1958) *Sovetskaia khudozhestvennaia fotografiia [Soviet art photography]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- N. K., monogrammist (1929) 'A fragment of broken pieces', *Sovetskoe FOTO [Soviet PHOTO]*, 17, p. 545–546. (in Russian)
- Padon, T. (ed.) (2008) *Truth Beauty Pictorialism and the Photograph as Art, 1845–1945*. Vancouver, BC: Vancouver Art Gallery.
- Popov, A. P. (2013) *Rossiiskie fotografy. 1839–1930. Slovar'-spravochnik [Russian photographers. 1839–1930. Dictionary-reference book]*. Moscow: MOK Publ., p. 46–49. (in Russian)
- Prodger, P., Daum, P (ed.) (2006) *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888–1918*. London and New York: Merrell.
- Puttnies, H. (1995) *Sergej Lobovikov: Ein russischer Meister der Kunstfotografie*. Munich: Prestel. (in German)
- Rowley, D. (1989) *Printsipy kitaiskoi zhivopisi [Principles of Chinese Painting]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)