

УДК 7.097; 77.04

Наталья Гавриловна Дружинкина

доктор исторических наук, профессор. nat_druzhin@mail.ru

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Россия, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18. 191186

ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ НЮАНСЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ РОССИИ XIX–XX ВЕКОВ И ЖИВОПИСЬ

АННОТАЦИЯ

В данной статье изучается роль визуальных источников в преподавании истории России XIX–XX вв. Исследуется специфика современных подходов в изучении истории Отечества и классификация визуальных материалов как рода вспомогательных исторических дисциплин. В данной статье рассматривается история России как история репрезентации основных ее вех в знаковых фотографиях ведущих мастеров XIX–XX вв. Развитие фотографии определило, с одной стороны, документально-протокольную фиксацию основных моментов отечественной истории; с другой — образное закрепление в сознании ключевых, типовых, культовых фигур и знаковых кадров-событий, ставших архетипами национальной самоидентификации нескольких поколений. Выясняется роль и значение фотографии как вида искусства (в сравнении с живописью) в исторических исследованиях и влияние истории России на формирование общественной позиции ее авторов — художников-фотографов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

История России; фотография; кадр; снимок; событие; уличное фото; живопись; методика преподавания; визуальные источники.

Проходившая с 15 июля по 15 октября 2025 г. в ЦВЗ «Манеж» в Санкт-Петербурге выставка «Фотоискусство. От дагерротипа до искусственного интеллекта» подтверждает огромный интерес к истории фотографии в ее связях с социальной жизнью России, взаимодействию со СМИ, влиянием на графику, живопись, кинематограф, цифровую реальность. Фотография активно участвует в формировании мировоззренческих установок, настроений и чаяний общества, в ней закрепляется государственная символика, идеалы и приоритеты

внутренней и внешней политики страны, отражается энергетика общественной жизни, выявляется социодинамика, культурологическая составляющая эпохи.

В исторической науке огромное значение имеет «аудиовизуальный документ» («технотронный документ») – кино-, фото-, фоно-, видео-демонстрация разных аспектов события или факта. Для них также особенно важна эстетическая составляющая.

Сегодня актуальным становится формирование и создание истории Отечества в кинофотодокументах (Магидов, 2005, с. 14). Особое место отводится фотографии, происходит оцифровка архивов. Существуют замечательные интернет-ресурсы, такие как «История России в фотографиях» и другие. Оцифрованный материал доступен для обработки любыми способами (индексирование, типологический анализ, компьютерный, количественный и качественный контент-анализ и так далее (Магидов, 2005, с. 29)). Ждут своих исследователей разделы, касающиеся внутрисполитической жизни страны, социально-экономического развития России, внешней политики, войн, культуры, повседневности в СССР и т.д. Более того, отдельного внимания заслуживает деятельность фотомастерских, мастеров фотоискусства, как и неатрибутированные фотоснимки, к которым применим искусствоведческий анализ Эрвина Панофски, что сегодня находит свое отражение в ряде публикаций (Нарвский, 2008).

Фотографии – это «ценные документы» эпохи. Существуют целые фотоколлекции как по региональному, так и по тематическому и ведомственному принципам (например, на выставке в Манеже представлены фотографии задержанных из полицейского управления). При этом существует бесконечное разнообразие оттенков и разновидностей, трактовки событий и фактов (Магидов, 2005, с. 21). Причем, это разнообразие может быть обнаружено не только в разных произведениях (сделанных на одном исходном материале), но (что встречается чаще) внутри одного и того же произведения искусства.

Вербальная и невербальная информация в фотографии, связанная с ее происхождением, содержанием и внешними особенностями, заключена чаще всего в мемуарах и материалах СМИ.

Ретроспективная фотография иллюстрирует исторические сочинения, монографии, статьи.

Сегодня особенно важен проблемный подход в изучении и преподавании истории России, внедрение методик, повышающих интерес к истории в целом и к истории Отечества в частности, как и обучение на основе новейших знаний. Введение в научный оборот новых исторических фактов и их интерпретаций, в том числе визуальных источников, способствует этому. Новые подходы

в преподавании нацелены на развитие личности и проявление гражданственности, самоидентификации человека в контексте истории России и мира, что предусматривает и разработку авторских концепций. Разоблачению фейков способствует позитивная просветительская миссия историков с опорой на архивные документы, последовательное изложение событий с акцентами на героическую личностей, что входит в воспитательную составляющую учебного процесса.

Сегодня проблема авторских прав на фотографический снимок по-прежнему актуальна. Создание фотографии совпадает по времени с моментом исторического события – это особенность фотодокумента, который имеет тайну своего происхождения и зашифровывает данные исторического события. Сегодня необходимо внедрение обширного пласта фотодокументов (в частности) в историческую науку, что нуждается в классификации, атрибуции и дополнительных исследованиях фотографий и как средств информации, пропаганды и обучения, и как исторических источников, и как произведений искусства. Наглядное и образное звучание фотографий (с возможностью выделения жанров фотопортрета, пейзажа и др.) отражает веяния своего времени, существенно дополняет представления об исторической эпохе. Необходимо ввести в научный оборот ценные фотоснимки из незаслуженно забытых журналов: «Солнце России», «Огонек», «Нива», «Хроника», «Пламя» и др. Выставки фотографий напоминают об этом.

Фотография служит бесценным историческим источником и нуждается в атрибуции. Как бесценный документ эпохи – с одной стороны, и ее собирательный образ – с другой, стремящийся к цельности и всесторонности, полноте и высокохудожественности. Эстетические качества фотографии ставят ее в один ряд с реалистическими (и даже гиперреалистическими) произведениями живописи. Фотография доходит до типизации и обобщения лучших произведений реализма.

Сегодня живописи приходится освобождаться от такого соперничества и искать свою «чистую форму», например, через абстракцию. Живопись уходит от прямого истолкования сюжета и формы через новизну соотношения цветовых пятен в утробе цветовой палитры, расплываемой по наитию на материальный объект, или дематериализуя живопись вовсе.

Всевластию природы в живописи наступит завершение, натура от этого не погибнет на холсте, а преобразится в волшебстве кристаллов краски при доминирующем значении цвета.

История России окажется прочувствованной подсознательно, через символы и детали, через ассоциативный ряд восхождения от абстрактного к конкретному.

Фотография сохраняет вспомогательную роль для изучения истории России и трансформации средств живописи. Живопись стремится к деконструкции и дематериализации сегодня особенно, когда параллелизм фотографии и живописи в трактовке событий ослаб. В отличие от фотографии, в живописи добавляется композиционная театральность и психологическая мелодраматичность.

Безусловно, с момента вхождения фотографии в жизнь в живописи, как и в фотографии в отношении истории России наблюдается тематический параллелизм. Бесспорно, визуализированы ключевые события истории России в фотографии в силу моментальности съемок, особенностей репортажной и уличной видов фотографии, снимков-фотофиксаций событий, фрагментов больше, отмечаются и попадают в кадры даже незначительные (казалось бы на первый взгляд) нюансы повседневной жизни разных губерний Российской империи, как и, например, полевой жизни в военных походах, быта, труда и отдыха крестьян, рабочего люда, купеческого торга, священнического служения, а также членов Императорской фамилии, государственных праздников и т.д. как неизвестных фотографов, так и знаменитых мастеров фотографических ателье, которые неустанно трудились и сохранили для потомков образ России, меняющейся из года в год, разной, другой, революционной, военной, колхозной, деревенской, индустриальной, городской, писательской среды и т.д.

Порой фотография подстегивала и направляла видение художников в нужном направлении, будь то художников-передвижников или мастеров сурового стиля, концептуального искусства.

Все стремились к лаконизму подачи визуального материала, четкости силуэтов, знаковости формы, контражурности. Запечатленная биоритмика жизни общества в фотографии сродни историко-революционной картине, исторической живописи в целом. Типажи и характеры, сохраненные в фото, переходят в живопись, трансформируются в ней с небывалой силой воздействия на зрителя с помощью цвета, света, фактуры, текстуры красочного слоя в неподражаемой авторской композиции и манере исполнения.

Мышление фотографа и художника фигуративно, с одной стороны, и абстрагировано – с другой, особенно в авангарде.

История России нуждается и в фотографии, и в живописи, т.е. в визуализации причинно-следственных связей произошедшего и происходящего на наших глазах.

Пропагандистские (в политике), порнографические, коммерческие (в рекламе) и другие аспекты искусства делают определенный крен в разные стороны в зависимости от индивидуального творческого видения разных мастеров. Масштаб личности, талант художника, выпестованный средой, временем, эпохой, школой, страной, входит в учет всех предпочтений для обозначения целей фотографов, художников, живописцев.

Техника исполнения подчиняется эстетическим (и идеологическим — особенно в СССР) целям. Живопись и фотография работают то на равных, то опережают друг друга, то отрицают друг друга, то входят друг в друга с присущей им эпатажностью, разбередив «старые раны» друг друга.

В этом смысл взаимодействия — в ассоциативности, в использовании “кусков” реальности из снимков в монтаже, композиционных схем, “недосказанности” разных видов искусств вплоть до манипуляций друг другом (например, в живописи фотореализма).

Они способны создать новую историческую мифологию (особенно живопись), завуалировать (и даже извратить) событие или сделать комплиментарную фразу-снимок главному герою, воспеть оду вождям, партии, правительству и т.д.

* * *

Русская фотография и живопись всегда приветствовали русский стиль в этно съемках крестьянских жилищ и церквей, национальных костюмов, кокошников. В советский период — это составляющие «советского проекта» — то есть образа жизни советского нового человека, отличающегося от человека капиталистического общества.

Имперскость была возвеличена и в фотографии, и в картинах художников. Имперскость проявилась в безграничных пейзажах России, в многонародности, в многонациональности ее обитателей.

Фотографии словно бы расщепляют социальную действительность на портреты, пейзажи, общезначимые мероприятия (например, парады, встречи и т.д.). Живопись отвечает тем же, но слабее, не реагируя на «мелочные» явления, вернее, — не способная на быстрые, скорые прочтения событий, выбирающая и обобщающая их, дифференцирующая по определенному признаку, используя фото-выборку.

История России оказывается проиллюстрированной и выверенной только вкуче (т.е. в союзе) фотодокументов, пикториальной фотографии, изобразительных искусств, кинематографа.

Знакомство России с фотографией началось в 1839 г., когда член-корреспондент Академии наук России Иосиф Гамель отправился в Англию для знакомства с методом калотипии и, подробно его изучив, выслал описание и несколько фотоснимков.

Первым метод Генри Фокса Тальбота в искусстве фотографического изображения освоил и опробовал выдающийся русский химик и ботаник, академик Юлий Фрицше, сделав снимки листьев растений.

23 мая 1839 г. на заседании Санкт-Петербургской академии наук Фрицше выступил с «Отчетом о гелиографических опытах», в котором дал исчерпывающий анализ способа Тальбота по материалам, представленным Гамелем. Находя калотипию пригодной для выполнения научных снимков с плоских предметов, Фрицше предложил существенно модернизировать этот способ – рекомендуя заменить во время проявления применявшийся Тальботом тиосульфат натрия (гипосульфит) аммиаком, и на практике доказал, насколько это улучшает изображение. Также вклад в историю развития фотографии в России внесли Алексей Греков, открывший в 1840 г. первый в России «художественный кабинет» для портретной фотосъемки, и Сергей Левицкий, который сделал свои первые фотографии на Кавказе. Его дагерротипы с изображениями Пятигорска и Кисловодска получили золотую медаль на Международной выставке в Париже.

Левицкий первым в Европе ввел декоративные сменные фоны и предложил ретушировать негативы для уничтожения или уменьшения технических недостатков. В 1845 г. Левицкий уезжает в Италию для повышения технического уровня в области дагерротипии. Там снимает виды Рима и портреты русских художников, проживающих в Италии. Вернувшись на родину, становится профессиональным фотографом, открыв дагерротипную мастерскую под названием «Светопись» 22 октября 1849 г. в Петербурге напротив Казанского собора. В 1867 г. Левицкий там же открывает фотоателье, в котором предоставлена богатейшая галерея портретов выдающихся русских писателей, художников и общественных деятелей. Здесь им и проводились опыты по применению в портретной фотографии электрического света и по сочетанию солнечного света с электрическим (Ил.1).

Другим известным мастером 1850-х гг. был Андрей Деньер. Выпускник Академии художеств, открывший в 1851 г. в Петербурге «Дагерротипное заведение художника Деньера», он первым создал альбом, в который вошли фотопортреты известных деятелей русской культуры: путешественников, ученых, врачей, артистов, писателей. В 1887 г. в России появился «Фотографический вестник» – первый журнал, посвященный вопросам фотографии. Идея его



Ил. 1. Сергей Левицкий. Цесаревна Мария Федоровна с сыном Ники.
Санкт-Петербург, (1870).

URL: https://portal.rusarchives.ru/evants/exhibitions/mf_exp/35.shtml

создания принадлежала почетному члену Императорского Русского Технического общества Павлу Ольхину. В этом журнале Ольхин помещал не только теоретические выкладки, но и практические рецепты, химические составы и методы обработки фотоматериалов.

В 80-х гг. XIX столетия появляется жанр публицистического фоторепортажа. Его основоположником в России стал Максим Дмитриев, открывший в 1886 г. свою мастерскую в Нижнем Новгороде. Наиболее известными являются его «Волжская коллекция», в которой представлены фотографии Волги, снятые от истоков до устья в среднем через каждые четыре версты, и альбом «Неурожайные 1891–92 гг. в Нижегородской губернии». Он также создал альбом

Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. и фотопортреты А. М. Горького и Ф. И. Шаляпина.

Последние годы XIX столетия явились периодом широкого применения фотографии в науке и технике. В связи с этим необходимо упомянуть имя Евгения Буринского – основоположника русской судебной фотографии, с 1894 г. – сотрудника Российской академии наук.

В свою очередь, Климент Тимирязев был не только крупным ученым, но и фотохудожником, прекрасно владевшим техникой передачи красоты природы на фотографическом снимке. За серию совершенных и великолепных диапозитивов, на которых изображены растения и природа, он был удостоен серебряных медалей в 1895 г. на Московской фотографической выставке, а годом позже – на Нижегородской всероссийской промышленной выставке. Кроме этого, Тимирязев, несомненно, являлся крупным мастером ландшафтной фотографии в России.

Многие русские фотографы-изобретатели стремились расширить возможности фотографии как вида искусства. В связи с этим необходимо вспомнить Ивана Болдырева (Ил. 2). Во время поездки в Крым он испытал свой короткофокусный фотообъектив, позволяющий при портретной групповой съемке передавать не только линейную, но и воздушную перспективу. С помощью своего короткофокусного фотообъектива и моментального фотозатвора Болдырев достиг заметных успехов при фотосъемке пейзажа из окна вагона поезда и портретов.

На рубеже XIX–XX вв. русские фотографы полноправно участвовали в международных выставках и салонах, состояли членами международных фотографических обществ. А их работы оценивались самыми престижными премиями и наградами.

Среди фотографов-художников начала XX в. выделялся своими жанровыми снимками на темы крестьянской жизни Сергей Лобовиков. Будучи участником многочисленных международных выставок, он удостоился наград на Всемирной выставке в Париже (1900), Международной фотографической выставке Петербургского фотографического общества (1903), Дрезденской выставке (1909), в Будапеште (1910) и других. Фотомастер был членом-корреспондентом Дрезденского общества развития фотографии, а в 1910 г. стал почетным членом Лондонского фотографического салона. В первом десятилетии прошлого века большой вклад в русскую портретную и жанровую фотографию внесли многие известные и талантливые фотографы: К. Даутендей, В. Каррик, К. Бергамаско, К. Шапиро, М. Панов, Д. Никитин, А. Бунте, М. Ревенский,



Ил. 2. Иван Болдырев. Из «Донского альбома». 1875–1876.
URL: <https://www.photographer.ru/events/afisha/3758.htm#2>

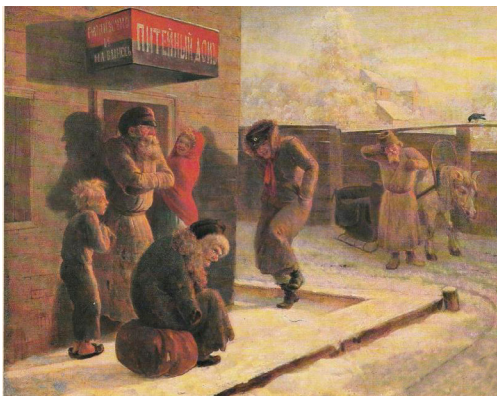
И. Хмелевский, Н. Чарушкин, А. Карелин, С. Соловьев, Н. Барцевский, А. Трапани, С. Лобинов, К. Булла, Н. Свищов-Паола, М. Наппельбаум и др. В начале XX в. в работах фотомастеров все еще заметно влияние живописи. Подтверждением этому служит необычайная популярность в России так называемых «крашенок» (раскрашенных фотографий). Раскраска проводилась вручную с помощью кисти и красок. Она приближала фотографии к любимому народом жанру портретной миниатюры.

О характере взаимодействия фотографии и живописи дают сопоставления произведений на общие темы, например, ночлежного и питейного дома в фотографии Михаила Дмитриева «Водки не пить. Песен не петь. Вести себя тихо». Ночлежный дом Бугрова перед открытием. Кулачный бой» (1897–1903, ил. 3) и картины Леонида Соломаткина «Питейный дом» (1870-е, ил. 4), где фрагментарно даны сцены у стены дома, бедные люди (по Ф. М. Достоевскому) застигнуты врасплох.

Как отмечают исследователи, «в тематическом комплексе жанра середины XIX века можно заметить избирательное родство ситуаций, группирующихся вокруг всякого рода ритуализированных форм быта – это свадебные церемонии



Ил. 3. Михаил Дмитриев.
«Водки не пить. Песен не петь. Вести себя тихо». Ночлежный дом Бугрова перед открытием. Кулачный бой. 1897–1903. Архив аудиовизуальной документации Нижегородской области, Нижний Новгород



Ил. 4. Леонид Соломаткин.
Питейный дом. 1870-е.
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

(«Прерванное обручение» А. М. Волкова, 1860, ГТГ; «Неравный брак» В. В. Пукирева, «Свадьба» Л. И. Соломаткина, 1872, ГТГ), церковная служба или шествие (то же «Неравный брак», а также «Проповедь в селе» и «Сельский крестный ход на Пасхе» В. Г. Перова), наконец, это вообще такие положения, где действие подчиняется условно-этикетным нормам, например, традиционное посещение купеческого дома славильщиками на праздник Рождества (картина Л. И. Соломаткина «Славильщики», 1872, ГТГ – в нескольких вариантах) или церемония проводов начальника в доме мелкого чиновника («Проводы начальника» А. Л. Юшанова, 1864, ГТГ). Сюда же можно отнести и весьма популярные в живописи второй половины XIX века сцены трапез и чаепитий, которые тоже являлись одной из устойчивых в русском обществе форм бытового церемониала («Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» В. Г. Перова, «Чаепитие в Марьиной роще» Л. И. Соломаткина, 1865, ГЭ, и др.). Все это те случаи, когда сама жизнь инсценирует, представляет себя в зрелищных, картинных формах. Пространство изображения уподобляется планшету сцены, где разыгрываются жизнеспособные мизансцены. Таким образом, жанр 60-х годов как будто возвращается в русло традиционных способов организации действия и канонов картинного восприятия, издавна принятых в академической школе. Однако это совпадение насквозь иронично» (Алленов, Евангулова, Лившиц, 1989, с. 342).



Ил. 5. Владимир Маковский. Ночлежный дом. 1889.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Безусловно, для живописи Соломаткина не прошло даром влияние жанровой живописи П. М. Шмелькова, В. Г. Перова и творчества малых голландцев, которое он изучал в Эрмитаже. Рисунок художника всегда чётко, а яркость и насыщенность колорита словно унаследованы от П. А. Федотова, хотя есть в его работах и узнаваемые «соломаткинские» синий и ночные тени с золотистыми подсветами, которых не найдешь, пожалуй, ни у кого из русских жанристов-шестидесятников.

Решая даже самые сложные композиции, Соломаткин позволяет себе не пользоваться натурой, заменяя ее зрительной памятью, живым воображением. Вне Академии он часто писал *alla prima*, быстро и решительно. Именно в этой еще довольно новаторской для того времени технике раскрывал он жизнь улицы, питерских окраин с ночлежными и питейными домами. Для его жизненного и неожиданно необычайно современного в наше время искусства характерно прямое и непосредственное сопоставление поэзии и прозы, высокого и низкого, правды и иллюзии.

Даже уличные жанровые сценки у Соломаткина звучат щемящей грустно-ироничной нотой, какой не найдешь ни у Перова, ни у Федотова, истоки его



Ил. 6. Иосиф Кордыш.
Два лирника из местечка Воронково
с мальчиком-поводырем. 1860-е.
Из открытых источников



Ил. 7. Иван Ерменев. Поющие
слепцы. 1770-е. Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург

стилизации, скорее всего, лежат в исходной позиции, с которой художник начинал свое путешествие-наблюдение, — он никогда толком не уходил от тех людей, которых изображал всю жизнь с проницательностью фотографа, но не забывая про возможности живописной стилизации. Соломаткин не присоединился к передвижникам, их суровый обличительный тон был чужд его поэтической кисти. Соломаткин разнообразен — и по технике, и по настроению, и по тематике. Он умеет быть торжественным и возвышенным (как в «Открытии памятника Екатерине II»), таинственным и наблюдательным, почти иллюстратором Достоевского (как в «Свадьбе») (Нестерова, 1998). С убедительностью фотографа эту тему раскручивает и Владимир Маковский (Ил. 5), оперируя всей широтой раскрывшейся уличной перспективы и пространственными планами.

В случае с бродячими слепыми музыкантами фотографу Иосифу Кордышу (Ил. 6) явно подсказал сюжет художник XVIII в. Иван Ерменев (Ил. 7).

С начала 1870-х гг. Илья Репин выступает как художник-демократ; он отстаивает принципы народности художеств, творчества, борется против далёкого от жизни академического искусства. Создает поистине народные типажи. После поездок на Волгу, где Репин наблюдал жизнь бурлаков, и длительной работы над этюдами он пришёл к её глубокому и яркому истолкованию в картине «Бурлаки на Волге» (1870–1873) (Ил. 8). Картина обличает эксплуатацию народа и вместе с тем утверждает скрытую в нём силу и зреющий протест. Репин передал индивидуальные неповторимые черты измученных тяжёлой работой героев картины, наделённых большой духовной красотой. Эта работа Репина стала новым явлением в русской живописи: жанровое произведение приобрело



Ил. 8. Илья Репин Бурлаки на Волге.
1870–1873. Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 9.
Неизвестный фотограф. Бурлак. 1904.
Из открытых источников

монументальный характер, став обобщающим изображением современной жизни. Типы бурлаков можно увидеть в фотографиях (Ил. 9).

И Репин и фотографы отстаивали принципы народности творчества в противостоянии с академизмом: продемонстрировали свою близость к простому народу, приверженность к национальным мотивам, интерес к индивидуальным чертам своих новых героев.



Ил. 10. Неизвестный фотограф. Воскресенье: поп с попадьей в гостях у помещика. Конец XIX — начало XX в. Из открытых источников



Ил. 11. Василий Перов. Чаепитие в Мытищах, близ Москвы. 1862. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Художники часто «сгущали» краски, обличая негативные стороны увиденной действительности или повинуюсь своей обличительной программе. Сравним: неизвестный фотограф «Воскресенье: поп с попадьей в гостях у помещика» (Ил. 10) и картину Василия Перова «Чаепитие в Мытищах» 1862 г. (Ил. 11). А вот Филипп Малявин усилил праздничное феерическое ощущение от деревенского хоровода в своей картине «Вихрь» (1906, ил. 12) по сравнению с фотографиями, носящими единичный краеведческий характер (Ил. 13).



Ил. 12. Филипп Малявин. Вихрь. 1906. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 13. Неизвестный фотограф. Деревенские дети. Воскресенье. Около 1900.
Из открытых источников

Фотографии могут рассматриваться как документы эпохи, среди которых встречаются почти что зеркальные живописным произведениям снимки. Например, Евгений Пиотрковский («Сказка», 1916) смоделировал в своей постановочной фотографии сцену известной картины Виктора Васнецова (Ил. 14, 15).



Ил. 14. Евгений Пиотрковский.
Сказка. 1916.
Из открытых источников



Ил. 15. Виктор Васнецов. Аленушка.
1881. Государственная
Третьяковская галерея, Москва

Виктор Васнецов – один из основоположников русского модерна в его национально-романтическом варианте, особого «русского стиля» внутри общеевропейского символизма и модерна, преобразовал русский исторический жанр, соединив мотивы средневековья с волнующей атмосферой поэтической легенды или сказки; впрочем, и сами сказки зачастую становятся у него темами больших полотен. От сказочного персонажа своей «Аленушки» он пришел к типичным для модерна декоративным картинам-панно (например, «Три царевны подземного царства», 1881, ГТГ), переносящим зрителя в мир грез.

Но далеко не сразу Виктор Михайлович обратился к былинным сюжетам и масляной живописи, на первых порах отдавая предпочтение жанровым сценам и графике. Это наложило сильный отпечаток на все его последующее творчество. Лучшие полотна этого художника несут на себе след уверенной и точной руки. Многие из них явно «графичны», «иллюстративны» по манере исполнения. Цвет на этих картинах является только второстепенным инструментом, лишь помогающим максимально мощно выразить высокую концентрацию образной энергии, передающую зрителю ясно ощутимый внутренний импульс.

Тем не менее, несмотря на весомый духовный посыл, произведения Виктора Михайловича глубоко лиричны, романтичны по своей сути и весьма самобытны по стилистике. Полностью перейдя к историческим и сказочным сюжетам, художник Васнецов создал новое, «национальное» направление в современной ему российской живописи. Его «Витязь на распутье», «Царь Иван Васильевич Грозный», «Богатыри», многие другие картины воспевали поэтическую красоту русского народного фольклора, подчеркивали значимость национальной истории. Для фотографии такие вещи в тот период были проблематичны в осуществлении (Сегодня на выставке в «Манеже» можно увидеть серию «Русских сказок» (1999) Ольги Тобрелутс (Ил. 16), где фантастическая реальность создана на основе фотешопа, графических пакетов и таланта, чутья мастера, неподражаемой эффектности и стильности.)

Безусловно, фотография уловила у живописи и импрессионистичность, и декоративность, и здесь взаимообмен был на взаимовыгодной основе (Ил. 17, 18). С 1906 г. Борис Кустодиев выступал с сериями картин на темы праздничного крестьянского и провинциального мещанско-купеческого быта («Ярмарки», «Деревенские праздники», «Масленицы», «Балаганы»); для этих работ характерны развёрнутая повествовательность, яркая многоцветность, жизненная достоверность в деталях и сближающие Кустодиева с практикой модерна линейно-плоскостное, декоративное решение композиции, игра разномасштабными фигурами и планами.



Ил. 16.
Ольга Тобрелутс.
Из серии «Русские сказки».
1999.
Из открытых источников



Ил. 17. Неизвестный фотограф. Торг. Из открытых источников



Ил. 18. Борис Кустодиев. Ярмарка. 1906.
Государственная Третьяковская галерея. Москва

Как известно, основатель российского фоторепортажа Карл Булла открыл свое первое фотоателье в 1875 г. в Петербурге, где он в течение десяти лет будет заниматься павильонной портретной фотографией. К модному фотографу выстраивались очереди из желающих всех сословий петербургского общества – от бедняков и студентов до дворянства и представителей российской литературы. В середине 1890-х гг. он стал мастером уличной фотографии.

В 1894 г. Министерство внутренних дел разрешило выпускать «бланки открытых писем, изготовленных частным образом», которые теперь известны как «фотооткрытки». На оборотной стороне располагаются бланки и надписи, а на внешней – снимки с видами городов или значимых событий. Эти открытки распространяли в формате международных служб, а значит, они уходили и за границу. Карл Булла открывает типографию для печати открыток и начинает работать в жанре фоторепортажа. В интересы хроникера входит все: уличные сцены, архитектура, транспортные средства и представители самых разных профессий – от пожарного до сестры милосердия. Снимки в его исполнении продаются в собственном фотоателье мастера, а также публикуются на страницах самых известных русских и зарубежных газет и журналов, что и дает начало настоящей известности Карла Буллы.



Ил. 19. Карл Булла. Урок гимнастики в Сиротском институте Ведомства учреждений императрицы Марии. Санкт-Петербург, 1900-е. Из открытых источников



Ил. 20. Карл Булла. Сенная площадь. 1900–1902. Из открытых источников

Булла занимался благотворительной деятельностью и в 1904 г. стал попечителем Мариинской школы глухонемых. За серию снимков сиротских домов (Ил. 19) в 1910 г. ему было присвоено звание потомственного почетного гражданина Санкт-Петербурга.

Булла стал активно заниматься фоторепортажем, снимая повседневную жизнь: булочников, разносящих сдобу; пожарных, воюющих с огнем; сестер милосердия, наводнения, затмения солнца и другие события (Ил. 20–22).



Ил. 21. Карл Булла. Столовая для бедных. Санкт-Петербург, Гавань, 1911.
Из открытых источников



Ил. 22. Карл Булла. Жители Петербурга наблюдают солнечное затмение
4 апреля 1912 года. Из открытых источников



Ил. 23. Карл Булла. Федор Шалапин и Александр Куприн. Санкт-Петербург, 1913. Из открытых источников



Ил. 24. Карл Булла. Осип Мандельштам, Корней Чуковский, Бенедикт Лившиц и Юрий Анненков. 1914. Из открытых источников

Открытки, которые продавали в его ателье, стали пользоваться все большим спросом, его работы напечатали в журнале «Нива». Самое популярное иллюстрированное издание впервые опубликовало его снимок в 1897 г. и прославило фотографа по всей России.

Именно по фотографиям Карла Буллы мы знаем облик Федора Шалапина, Льва Толстого, Ильи Репина, Осипа Мандельштама, Корнея Чуковского и др. – как живых людей, на лицах которых отражаются переживания и настроения (Ил. 23, 24).

В 1904 г. мастер получает разрешение снимать виды столицы и различные мероприятия. Он работал на самых значимых мероприятиях: снимал запуск первого автомобиля на бензиновом двигателе и празднование 200-летия столицы, делал крупные репортажи (например, сфотографировал все вокзалы от Москвы до Санкт-Петербурга). При этом Карл Булла продолжал работать в жанре репортажно-портретной съемки. Именно к этому периоду относятся наиболее известные его царские снимки Николая II с семьей (Ил. 25) и др.

Официальный фотограф Министерства Императорского двора, Императорской Публичной библиотеки, Управления Санкт-Петербургского градоначальства, Российского общества Красного креста, Императорского Российского пожарного общества и множества других учреждений столицы, официальный



Ил. 25. Карл Булла. Император Николай II прибыл в Петербург для участия в праздновании 300-летия дома Романовых. 1913. Из открытых источников

иллюстратор журналов «Нива», «Огонек», «Петербургская жизнь», «Столица и усадьбы», Булла фиксирует все стороны жизни столицы, оставив потомкам уникальные документы эпохи.

Фотографии Буллы сродни сумеречному искусству в «неуловимой плавке времени» (Сонтаг, 2016, с. 28), он дарует событиям жизни бессмертие, а зрителям «иллюзию владения прошлым» (Сонтаг, 2016, с. 20), а также пространством. Фотосвидетельства Буллы всегда нацелены на моральный фактор. Причем, эпизоды истории могут связаны в фотографии, а могут быть не связаны. Придание ценности событиям и изображенным сценам и лицам, идеализация, возвеличивание всегда приветствовалось в искусстве и фотографии. Расширение реальности и желание фотофиксировать поверхности вокруг, приумножая их в поисках красоты, достойного изображения – вот что привлекает фотографов. Фотограф может показывать жизнь в ее общечеловеческих, родовых качествах, вечных темах, а может запечатлеть политические столкновения, заострить восприятие исторического момента, чему он является свидетелем. И это смелый поступок, где выявляется гражданская позиция художника. Важно видение художника, его способность открыть и зафиксировать разные миры, наблюдаемые им в повседневности, нормальных людей в ненормальных обстоятельствах и т.п.

Очередную фотомастерскую по адресу Невский, 54 Карл Булла открывает уже как общепризнанный мастер, обладатель многих почетных наград (крест Румынской короны от короля Румынского, орден «Звезда Льва и Солнца» от шаха Персидского, кавалерский орден Итальянской короны от короля) и словенный купец (позднее Булле было пожаловано и личное дворянство). В прославленной фотомастерской Карл Булла работает вместе с сыновьями, которые продолжают дело отца. Хотя оба его сына, Виктор и Александр, стали известными фотографами, судьба их сложилась несчастливо. Известнейший павильонный фотограф Александр Булла по обвинению в контрреволюции был сослан на Беломорканал, после освобождения в 1934 г. переехал в Москву, в 1943 — умер.

Виктор Булла снимал события революции в октябре 1917 г., создал цикл снимков, посвященных Ленину, Зиновьеву, Каменеву, Сталину, был по существу штатным фотографом Смольного. Однако по ложному доносу в июле 1938 г. он был арестован, спустя несколько дней подписал «чистосердечное» признание, а в октябре того же года — расстрелян. У Виктора был сын, Юрий, тоже ставший фотографом. Он работал фотокорреспондентом газеты «Ленинские искры», но в 1941 г. погиб на ленинградском фронте.

Казалось бы, внеисторические вещи и детали способны со временем стать историческими, а аномальные с точки зрения морали — могли стать эталонами красоты. Фотографы отец и сыновья Булла оставили и постановочные фотографии портретируемых современников, и их характеры через внезапную моментальную съемку.

Виктор Булла уделял больше внимание фоторепортажу. Свою фотографическую деятельность он начал на фронте Русско-японской войны. Его фронтовые репортажи печатались тогда во всех газетах и журналах. Снимал он и петербургские события 1917 г. Одна из самых известных фотографий тех дней — расстрел войсками Временного правительства мирной демонстрации 4 июля 1917 г. — была сделана с крыши здания фотографического салона Буллы на Невском проспекте, 54. (Ил. 26).

Во время советской власти братья Булла продолжали заниматься любимым делом. Виктор Карлович стал заведующим фотографией, находившейся по адресу бывшего семейного ателье. Он снимал политических деятелей и стал одним из создателей «фотоленинианы» (Ил. 27), работал фактически в качестве штатного фотографа Смольного.

В 1928 г. состоялась выставка «Советская фотография за 10 лет», на которой Александр и Виктор Булла представили 30 фоторепортажей — больше, чем кто-либо из других участников. За свои работы они получили почетный диплом, что означало признание их профессионализма.



Ил. 26. Виктор Булла. Расстрел февральской демонстрации на Невском проспекте. Петроград, 1917. Из открытых источников

Фотографию всегда интересовала жизнь верхов общества, аристократии и низов общества, бедноты, пролетариев. Город Петербург становится ареной противоречий, крайностей, роскоши и нищеты, особенно в уличной фотографии революционных лет. В фотографиях Виктора Буллы есть насыщенные перекрестки, снятые сверху, особенно в момент революционных стычек восставших с правительственными войсками.

«Фотография предоставляет полуфабрикат истории, полуфабрикат социологии, возможность полуфабрикатного участия» (Сонтаг, 2016, с. 104). «Быстрое зрение» в фотографии подводит к «краю реализма» (Сонтаг, 2016, с. 165), – как справедливо писала С. Сонтаг, – «фотография сама – реальность, реальный объект зачастую представляется ее бледным вариантом» (Сонтаг, 2016, с. 194).

Систематической, специальной фотолетописи революционных событий начала XX в., естественно, не велось. Однако примерно 50 документов сохранилось. «Так, начальный этап революции показан на снимке, запечатлевшем фрагмент январской забастовки рабочих на Путиловском заводе в Петербурге. Небольшая группа бастующих рабочих стоит у ворот на заводском дворе. Фотографу удалось зафиксировать некоторые эпизоды событий, развернувшихся



Ил. 27. Виктор Булла. Ленин произносит речь на митинге, посвященном закладке памятника Карлу Либкнехту и Розе Люксембург на пл. Урицкого. 1920. Из открытых источников

9 января 1905 г.: войска у Зимнего дворца накануне “Кровавого воскресенья”, народ на площади после этих событий, митинг рабочих и студентов у здания Петербургского университета; проход студенческой демонстрации по одной из городских набережных; эпизод похорон жертв 9 января и др.» (Магидов, 2005, с. 110). Много сделал Карл Булла с сыновьями.

Карл Булла и его сыновья оставили грандиозное фотографическое наследие. Их снимки представлены в коллекциях Государственного Эрмитажа, Российской национальной библиотеки, Государственного музея истории Санкт-Петербурга, а также частных собраниях. В Государственном архиве кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга содержится до 200 тысяч стеклянных негативов. Часть фотографий уцелела только благодаря дальновидности Виктора, который начал передачу государству архива и за три года до ареста успел передать более 130 000 негативов, из которых почти половина была создана Карлом Буллой или при его участии.

Следует отметить, что в истории фотографии встречаются и фото-инсценировки исторических событий, постановочные тематические фото-реконструкции, которые ставят под сомнение подлинность факта.

Тем не менее, композиционные и тематические фотоснимки определяли выбор тем на историко-революционные сюжеты в искусстве (прежде всего, живописи) на долгие годы, вплоть до настоящего времени.

Много фотографий сохранилось, например, революционных событий в Москве на Тверской улице, около Зоологического сада, в районе Кудринской площади и т.д. – на баррикадах, забастовках, событиях февраля 1917 г. Отмечают непоследовательность съемок в этот период, прежде всего о революционном движении в армии и на флоте; отсутствие фотодокументов об участии крестьян в революции. На снимках известного фотографа Николая Свищова-Паолы уловлено настроение революционных масс, сословий. Сохранилось более 200 фотодокументов в коллекции периода Октября 1917 г.

Съемки запечатлели торговлю и рынки, перемещение продовольственных грузов и голод, а также первые шаги в машиностроении, первые паровозы, трактора, судостроительные заводы, текстильные предприятия и многое другое. Как и в живописи, фотография дала импульс новым темам в отражении первых пятилеток, строительства и работы на заводах, проживания вчерашних крестьян в пунктах временного размещения – бараках, строительства метро, Беломоро-Балтийского канала и т.д. Альбомный фонд этого периода отличается разнообразием тематики. Однако слабо освещена в фотографии деятельность государственного аппарата Российской империи и высших государственных органов, Государственной Думы, экономическое положение в царский период, но значительно лучше с этим обстояло дело в советский период.

Интересны фотоальбомы войн: Русской-турецкой 1877–1878 гг.; Крымской войны 1853–1856 гг.; Русско-японской 1904–1905 гг. Представляет особый интерес фотоальбом, затрагивающий проблему пребывания русских военных в Японии. В один из альбомов включены снимки, сделанные петербургским фотографом Сергеем Прокудиным-Горским. Царские встречи и смотры составили целые специальные фотоальбомы.

«Иллюстрированная летопись Русско-Японской войны» – издание редакции «Нового журнала иностранной литературы», где на 1248 страницах помещено 1275 фото-иллюстраций или рисунков с фотографий кораблей, мест сражений, эпизодов военно-полевой жизни, портретов героев войны и др. Журнал «Нива» выходил с фоторепортажами Виктора Буллы и Петра Оцуа. Многим снимкам присуща фотогеничность.

Первая Мировая война нашла свое отражение в фотографии, но, естественно заметна фрагментарность и ограниченность в освещении событий, как и в случае Гражданской войны, а также Гражданской войны в Испании 1936–1937 гг., где принимали участие советские добровольцы. История Советско-финляндской войны мало освещена и в фотографии, и в искусстве.

Вторая Мировая война хорошо представлена в фотогалерее победителей, в частности, Нюрнбергский процесс в съемках фотокорреспондента фотохроники ТАСС Евгения Халдея.

На периодизацию истории фотографии XX–XXI вв. можно экстраполировать опыт истории искусств или общеисторическую периодизацию: рубеж XIX–XX вв; период Первой Мировой войны; период между войнами; период Второй Мировой войны; 1950–1960-е гг.; 1970–1980-е гг.; 1990–2000-е гг.; с 2000-х по настоящее время.

В 1920-е гг. сложился фотожурнализм, полиграфический дизайн. «Если главная функция фотографии в 20-е годы – проект и документация (визуальное производство), то в 30-е – это пропаганда и информация. Вся основная проблематика десятилетия глубоко социальна. Фотография флуктуирует между тоталитарно-иконным образом и репортажным аргументом, между индивидуализмом и типизацией» (Левашов, 2016, с. 43). И в России фотография движется от конструктивизма к фоторепортажу. Фотографии становятся своеобразными архивами воспоминаний, которые способны «укрупнить» любое событие, сделать его масштабнее и значимее. «Война, как и фотография, – замена жизни. Только иного типа» (Левашов, 2016, с. 55).

Как справедливо писал Валерий Вальран: «Ранний пикториализм придерживался мировосприятия рубежа XIX–XX веков. Впоследствии его концепции и практика постепенно трансформировались в соответствии с новыми тенденциями. Конструктивистская фотография напрямую вышла из русского авангарда и ее основоположниками были художники. Советская репортажная фотография 1925–1935 годов была либо конструктивистской, либо ассимилировавшей принципы конструктивистской фотографии. Советская пропагандистская фотография 1935–1955 гг. искусственно и насильственно была возвращена к принципам документальной регистрирующей фотографии рубежа XIX и XX веков, так же как советская живопись – к традициям передвижников. Очевидно, что как живопись, так и фотография опирались на те или иные художественные парадигмы» (Вальран, 2018, с. 125–126).

В России-СССР пикториальная фотография способствовала превращению фотодела в вид искусства, обеспечивая свободу творчества и препятствуя



Ил. 28. Иван Шагин. И весело, и страшно.
Товарища Сталина приветствуют юные пионерки.
1935. Из открытых источников



Ил. 29. Портрет Сталина.
1952. Фотограф Иван Шагин,
художник Виктор Семенов.
Из открытых источников

превращению ее в прикладной вид деятельности или инструмент партийной пропаганды (что вело к регрессу). В руках конструктивистов фотография в фотомонтаже выступает как средство и материал для создания произведений искусства, что важно для развития самой фотографии.

Безусловно, успехи фотографии и конструктивистского фотомонтажа, применяемые в том числе и в кинематографе, и в живописи, и в графике, и в рекламе обеспечивают качество и высокий уровень подачи.

Фотография участвовала в сложении иконографии «культы личности» вождя народов (Ил. 28). В советское время раскрашивание черно-белых фотографий приобрело определенный смысл. Раскраска, предназначенная для тиражирования, становилась идеологическим инструментом. Ярким примером этому служит «Портрет И. В. Сталина» (Ил. 29). Этот портрет был широко известен во всем мире, в СССР он расходился миллионными тиражами. Везде он аннотировался как фотография, но именно живопись художника, сгладившая оспины лица «вождя народов», придавшая ему здоровый румянец и золотистый «божественный» оттенок кожи, формировала образ. Но зритель доверял фотографии, фотографическая основа рождала уверенность в правдивости изображения.



Ил. 30. Николай Кулешов. Цветущая юность. 1930. Из открытых источников



Ил. 31. Александр Самохвалов. С. М. Киров принимает парад физкультурников. 1935. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Изготовление крашенек стало своеобразным бизнесом для провинциальных фотографов, которые переснимали старые маленькие фотографии на большой формат и раскрашивали их анилиновыми красителями, удовлетворяя желание заказчиков превратить разрозненные портреты родственников в семейный пантеон. В этих крашенках образ распался на две составляющие: документальную основу, часто очень неважного качества, и анилиновую розово-голубую идиллию. Живопись социалистического реализма подхватила эту «лакирующую действительность» общую тенденцию создания оптимистических образов и настроений в обществе (Ил. 30, 31).



Ил. 32. Григорий Чертов.
Одна из первых
бомбежек Ленинграда.
24 июня 1941.
Из открытых источников



Ил. 33. Семен Фридлянд.
Чуть больше трех месяцев до начала
оккупации Харькова немцами.
Служба в одной из церквей города. 1941.
Из открытых источников



Ил. 34. Георгий Зельма. Колхозники рассматривают сбитый немецкий самолет. 1944.
Из открытых источников

Великая Отечественная война стала жестким испытанием для народа, принесла огромные потери, лишения, страдания (Ил. 32–34) и долгожданную победу (Ил. 35–36). Фотографии стали бесценным источником этого времени, а тема войны переживается и сегодня в искусстве.



Ил. 35. Борис Кудояров. Конец войне. Салют Победы на Красной площади в Москве. 9 мая 1945. Из открытых источников



Ил. 36. Борис Иогансон. Праздник Победы 9 мая 1945 года на Красной площади в Москве. 1947. Государственный центральный музей современной истории России, Москва

Евгений Халдей – советский военный фотограф, автор двух величайших, знаковых фотографий Великой Отечественной войны – «Первый день войны» и «Знамя над Рейхстагом». Как военный фотограф, Халдей прошел всю Великую Отечественную, и наиболее значимые его работы были сделаны в период с 1941 по 1946 г. Фотографии Халдея переполнены чувством исторической важности. Не секрет, что многие работы фотографа, в том числе и работа «Знамя над Рейхстагом», были постановочными. Халдей считал, что фотография должна максимально полно передавать дух времени и события.

В 1950–1960-е гг. в искусстве возрастает метафоричность, критичность, стремление к разрушению стереотипов, как и к фиксации банальной повседневности. «Если раньше снятый мотив стремился к пластической законченности, к скульптурной автономности в рамке кадра, то теперь его выразительность скорее тяготеет к графической экспрессии – острой и легкой одновременно» (Левашов, 2016, с. 64–65).

В 1960-е гг. заметна интерпретация и коррекция в некотором роде 1920-х гг. Конструктивность свойственна и «суровому стилю» с переосмыслением памяти о войне, производственными темами и предчувствием космоса и в фотографии, и в живописи (Ил. 37–40).

В 1970-х гг. «фотография перестает идентифицироваться как свидетельство, как “правда о реальности”, она...синтетическая форма репрезентации как таковой» (Левашов, 2016, с. 80–81).



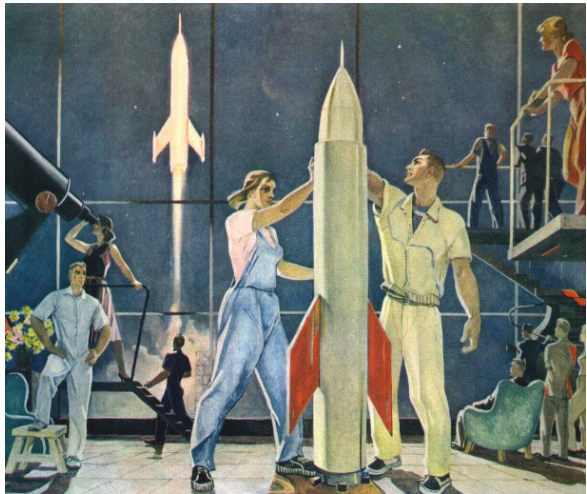
Ил. 37. Михаил Грачев.
Завод, 1960-е.
Из открытых источников



Ил. 38. Михаил Кокин.
Завод, 1960.
Из открытых источников



Ил. 39. Леонид Лазарев.
Золотые руки. 1970.
Из открытых источников



Ил. 40.
Александр Дейнека.
Покорители космоса. 1961.
Луганский
художественный музей

Переживание истории в отдельных судьбах (Ил. 41), в ее государственной символике (Ил. 42), в повседневной жизни, в развитии дизайнерских установок, в постмодернизме на стыке науки и экспериментов в искусстве определяет развитие фотографии и сегодня, движет ею (Ил. 43–46).



Ил. 41.
Всеволод Тарасевич.
Вручение
комсомольского
билета.
1970-е.
Из открытых источников



Ил. 42.
Дмитрий Бальтерманц.
Главные часы
государства. 1964.
Из открытых источников



Ил. 43. Франсиско Инфанте-Арана. Артефакты. Из серии «Очаги искривленного пространства». 1979. Из открытых источников



Ил. 44. Тимур Новиков. Из серии «Забывтые тайны времени». 1997. Из открытых источников

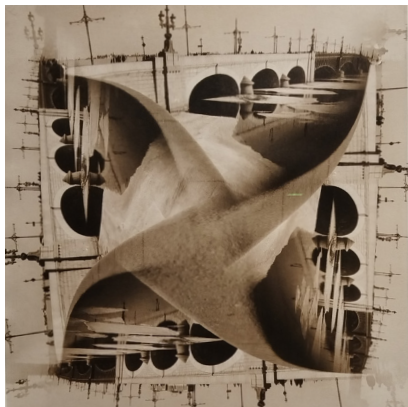
С 1980-х гг. заметно влияние постмодернизма. Фотография стала утопией себя самой.

Сегодня «жизнь хочет быть похожей на кино и фотографию в их электронной форме» (Левашов, 2016, с. 97).

Сегодня фотография часть информационной субстанции цифровых технологий, даже матрица.

В настоящее время в современной России отмечается небывалый интерес и к художественной фотографии, и к различным видам искусства, изучаются способы трансформации и взаимодействия их друг с другом (Дружинкина, 2021).

Когда Вальтер Беньямин превозносил фотографию (вкпе с другими, легко тиражируемыми видами изопродукции) как орудие деконструирования «ауры» художественности, он не предполагал, что в Советском Союзе использование массовых образов приведет не к десакрализации произведения искусства, а, напротив, создаст некую новую «ауру», на сей раз идеологическую. Ее возникновение позволило Эрику Булатову разглядеть в репрезентации политических кодов не просто пропаганду, но идеологические иконы, в которых воплощены многочисленные «символы веры» советской геополитической сакральности. В таких полотнах, как «Слава КПСС» (1975), «Улица Красикова» (1976) или два портрета Л. И. Брежнева (1977–1985), художник создает деконструктивную парадигму



Ил. 45. Андрей Чезин.
Из серии «Пространство Эшера».
1996. Из открытых источников



Ил. 46. Владимир Куприянов.
Из серии «Шостакович». 1992–1996.
Из открытых источников

«оригинальной» живописи на «неоригинальные» темы, заимствованные из фотографий, репродуцированных в пропагандистских изданиях. Таким образом, если Беньямин считает, что фотография является «орудием радикальной критики буржуазного общества», то Булатов доказывает, что она может служить мощным средством политической мифологизации (наряду с искусством, выполняющим социальный заказ). Именно это и делает метод Булатова деконструктивным, тем самым приобщая его к контексту общей проблематики соц-арта.

Илья Кабаков более интенсивно использовал материалы советской фотографии с начала 1980-х гг. Его серия: «Четыре столпа: производство, государство, любовь, искусство» состоит из четырех больших белых досок с экспонированными на них обложками журналов, цветными репродукциями, открытками и фотографиями на самые разнообразие исторические и современные темы. Между ними разбросаны цитаты из скучных брежневских речей вкпе с «шедеврами» стихотворной риторики сталинской эпохи. Это как бы кабаковский вариант жэковской стенгазеты, апеллирующей к вышеупомянутым парадигмам четырех сущностей («столпов»), в соответствии с социалистическим каноном... Особенно любопытно с точки зрения анализа взаимоотношений между фотографией и живописью то, что Кабаков использует репродукции хрестоматийной русской и советской живописи как структурные элементы «творческого» произведения. Это может служить иллюстрацией к довольно сложному циклу перехода «оригинального» художественного материала на язык фотографии и затем снова в эстетизированное пространство (Тупицына, 1989, с. 9).

Отношение Ивана Чуйкова к фотографии связано с переосмыслением репродукционного материала в книгах и журналах по искусству. Одна из проблем — эпистемологический статус живописного образа по отношению к фотографическому изображению. Наряду с этим Чуйков прибегает к фотографии как к источнику разрозненных «интертекстов», порождая многозначности пост-модернистского толка. Его диптих «Пейзаж-открытка» и «Фрагмент пейзажа-открытки» — примеры развития идеи фрагментарности, основанной на использовании фотографического образа, с одной стороны, и абстрактной картины — с другой. Семен Файбисович обратился к фотографии в начале 1970-х гг. как к способу фиксации своих каждодневных впечатлений от действительности. На первый взгляд может показаться, будто концентрация на уникальности момента, схваченного фотокамерой, и на интенсивной игре светотени выдает его увлечение формальными моментами импрессионистической традиции. Однако это, несомненно, поверхностное суждение. Как было продемонстрировано — сначала Мейером Шапиро, а затем Тимоти Джеймсом Кларком, за видимым импрессионистическим обаянием важно уметь различать глубокий социально-культурный слой. За увлечением технической стороной нужно видеть умение Файбисовича обнажить механизм советского быта, сотканного из однообразных событий и невыносимой скуки (Тупицына, 1989, с. 10). У каждого из его полотен есть свой прототип — фотоснимок.... Булатов, например, помещает в своих каталогах фотографию рядом с картиной.

Олег Васильев, который, как и Булатов, часто использует официальную фотографию в качестве оригинала для своих полотен, относится к последним как к своего рода апокалиптическим сценам, которые он озаряет вспышками очищающего пламени (подобно фото-спецэффектам). Руководствуясь сходным принципом, Эдуард Гороховский «намекает на неизобразяемое на примере вполне зримых образов». Эта игра с амбивалентностью видимого особенно удается художнику, когда он создает политически табуированные фантомы — царя Николая II и его семью, жертв сталинской тирании и самого тирана. Портрет последнего возникает на полотне «Тысяча четыреста сорок восемь портретов Ленина», где голова Сталина конструируется крошечными изображениями Ленина, расположенными на холсте таким образом, что на нем возникает нечто вроде видения Сталина. Ленинские портреты-значки выполняют здесь ту же роль, что цветные точки на картинах пуантилистов или «зерно» на увеличенных фотографиях, предвосхитивших живописную манеру Роя Лихтенштейна. Как бы нанизывая на усы и рот Сталина портреты Ленина, Гороховский создает ощущение почти чувственной связи между двумя вождями.

В картине «Враги народа» художник покрывает всю поверхность холста шелкографически воспроизведенными фотографиями жертв сталинизма, которые как бы всплывают из глубокого пространства, структурируемого этими изображениями. Во «Врагах народа» поверх фотографических образов написан композиционно доминирующий портрет Сталина (на фоне Красной площади). Подобное решение может служить аллегорией судьбы советского фотодискурса, не только не удостоенного того имперского статуса, который имела живопись, но и на долгие годы вытесненного ею из пантеона изящных искусств (Тупицына, 1989, с. 14–15).

В статье «Фотография – место отправления правосудия» Кристофер Филипс говорит о том ореоле, который фотография сумела обрести на Западе, постепенно утвердив себя в своем прежнем статусе искусства и, следовательно, объекта внимания музеев и т.п.

Причиной тому – предпочтение, отдаваемое в постмодернистскую эпоху таким качествам, как «тиражируемость, вездесущность, заменяемость» в сравнении с мифологемами «исключительности, уникальности, аутентичности» (Тупицына, 1989, с. 15).

Сегодня заметна рефлексия к 1990-м гг. В 1990 г., увидев фотографию Режи Боссю 1979 г., Дмитрий Врубель сделал граффити «Братский поцелуй» («Господи! Помоги мне выжить среди этой смертной любви»), на котором были изображены страстно целующиеся Брежнев и Хонеккер на Берлинской стене, принесшее ему славу. Он всегда писал только с фотографий, создавая свое «актуальное искусство» и называя себя «политическим живописцем». Им была применена стратегия поп-арта, основанная на копировании фотографий, взятых из массовых изданий, так чтобы невозможно было объявить о плагиате (тут можно вспомнить Энди Уорхолла). Врубель писал акрилом на холстах и в смешанной технике. Использовал узнаваемые, популярные образы (серия «Портрет эпохи»). Москвич, оказавшийся в Германии, вошел в историю искусства. В этом ему помогла фотография.

Как справедливо писала Г. В. Волкова, «в большинстве российских диспор за рубежом действовали фотографы-предприниматели.... после 1917 г. фотоделом стали профессионально заниматься бывшие офицеры, представители научно-технической интеллигенции, студенчества. В российском зарубежье развивалась портретная и репортажная фотография, фотография моды, было распространено увлечение любительской фотографией...» (Волкова, 2007, с. 16–17). «Деятельность мастеров художественной фотографии за рубежом

России развивалось в общем контексте истории европейского изобразительного искусства» (Волкова, 2007, с. 19), а в СССР – советского.

Всегда ценилась ретроспективная фотография. От прикладного назначения для живописи фотография вошла в структуру, в разряд самой живописи, обозначив ее сердцевину. Осмысление опыта совместного существования фотографии и живописи позволяет выстраивать перспективы возможного взаимовлияния цифровой фотографии на визуальные характеристики современной живописи. Цифровая фотография «вбирает» в себя образы живописи и тиражирует ее достоинства как произведения искусства в интернет-пространстве. В свою очередь, живопись использует образы фотоснимков и отдельные технические приемы фотоискусства. В работе над натурой фотохудожники выстраивают свои отношения с моделями, как и художники-живописцы (Дружинкина, 2024).

«Проектность» фотоискусства сообщает живописи проективный аналитический характер, столь явственно проявившийся в концептуализме (как в научном творчестве), соединившем и фотографию, и живопись (и видео-арт и др.) в одно целое ради достижения цели – обостренного чувства истории Отечества в каждом миге жизни, умелого использования опыта прошлого ради достойного настоящего и будущего как актуализированной современности (логичной,стройной, основанной на «здравом смысле»).

Важно видение фотохудожника сегодня, как и индивидуальное прочтение темы, в том числе с использованием искусственного интеллекта (как, например, в работах О. Мичи (Ил. 47)).

Таким образом, требуют своей классификации и изучения визуализированные в фотографии и живописи ключевые дискуссионные проблемы истории России XX в. Развитие фотографии и изобразительного искусства (в частности, живописи) проливает свет на исторические судьбы Отечества, взывает к углубленному рассмотрению «белых пятен», актуализации героического прошлого и героев России.

Сегодня в осмыслении истории России существует ряд проблем, касающихся как периодизации современной истории Отечества, так и интерпретации отдельных событий и фактов. Фотодокументы, фотографии и произведения живописи способны задать верную интонацию и правильный подход в прочтении причинно-следственных связей, предшествующих до или последующих за определенным событием и явлением общественной жизни.

Фотоискусство и живопись, в том числе, способствуют проявлению позитивного взгляда и истинных суждений на достижения истории России, историю Дома Романовых, историю сословий и классов, историю Русской Православной



Ил. 47. Ольга Мичи. Из серии «Лица божества». 2022. Из открытых источников

Церкви, историю революций и гражданской войны, Мировых войн, коллективизации и индустриализации, послевоенного восстановления народного хозяйства, периода «оттепели», эпохи «застоя», перестройки, новой России, современного периода жизни Отечества.

Историки способны, анализируя фотографии, взять необходимый вектор и задать нужное направление исследований темы. Художники и фотографы идут в ногу со временем, разделяя груз ответственности историков в изучении родной страны, родной старины.

ЛИТЕРАТУРА:

Алленов, М. М., Евангулова О. С., Лифшиц Л. И. (1989) *Русское искусство X – начала XX века : Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика*. М.: Искусство.

Вальран, В. Н. (2018) *Советская фотография, 1917–1955*. СПб.: Лимбусс Пресс; М.: Мультимедиа Арт Музей / Музей «Московский дом фотографии».

Волкова, Г. В. (2007). *Фотография в системе общественно-политической и культурной жизни зарубежной России: 1920–1930-е гг.*: автореферат дис. ... кандидата исторических наук: 07.00.02. М.: Московский педагогический государственный университет.

Дружинкина, Н. Г. (2021) 'Роль фотографии в русской живописи второй половины XIX – начала XXI в.', *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки*, 4, с. 42–50. DOI : 10.464181/2079-8202_2021_3_6

Дружинкина, Н. Г. (2024) 'Реализм в фотографии и фотореализм в живописи: общее и особенное', *Технология художественной обработки материалов*. Ростов-на-Дону, с. 92–102.

Левашов, В. (2016) *Фотовек. Очень краткая история фотографии за последние 100 лет*. М.: Treemedia.

Магидов, В. М. (2005) *Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания*. М.: Издательский центр РГГУ.

Нарский, И. В. (ред.) (2008) *Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия*: сб. ст. Челябинск: Каменный пояс.

Нестерова, Е. В. (1998) *Леонид Иванович Соломаткин. Жизнь и творчество*. СПб.: Аxioma; Алетейя.

Сонтаг, С. (2016) *О фотографии*. М.: Ад Маргинем Пресс.

Тупицына, М. (1989) *Фото в живописи = Foto in painting* : каталог выставки. М.: Б. и.

Natalia Gavrilovna Druzhinkina

Doctor Habil. in History, Professor. nat_druzhin@mail.ru

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,
18 Bolshaya Morskaya st., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation

PHOTOGRAPHIC SPECIFICS OF TEACHING RUSSIAN HISTORY OF THE 19TH — 20TH CENTURIES AND PAINTING

ABSTRACT

In the article, the researcher examined the role of visual sources in teaching the history of Russia of the 19th – 20th centuries. The author investigated the specifics of modern approaches in studying Russian history and the classification of visual materials as a kind of auxiliary History discipline. The researcher studied the history of Russia as the history of visualizing its milestones in iconic photographs by leading artists of the 19th – 20th centuries. On the one hand, the development of photography has determined the visualization of the documentary and protocol recording of the main moments of Russian history; on the other hand, it has shaped the image of key, typical, and iconic figures and crucial frames-events that have become archetypes of national self-identification for several generations. The author explored the role and significance of photography as an art form (compared to painting) in historical research and the impact of Russian history on the formation of the public position of its authors, the artists-photographers.

KEYWORDS

Russian history; photography; frame; snapshot; event; street photography; painting; teaching methods; visual sources.

REFERENCES

Allenov, M. M., Evangulova O. S., Lifshits L. I. (1989) *Russkoe iskusstvo 10 – nachala 20 veka : Arkhitektura. Skul'ptura. Zhivopis'. Grafika* [Russian Art of the 10th – Early 20th Centuries: Architecture. Sculpture. Painting. Graphics]. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Druzhinkina, N. G. (2021) 'The Role of Photography in Russian Painting in the Second Half of the 19th – early 21st century', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizaina. Seriya 2. Iskusstvovedenie. Filologicheskie nauki* [Bulletin of

the *St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2. Art history. Philological Sciences*], 4, p. 42–50. DOI : 10.464181/2079-8202_2021_3_6 (in Russian)

Druzhinkina, N. G. (2024) 'Realism in Photography and Photorealism in Painting: General and Peculiar', *Tekhnologiya khudozhestvennoi obrabotki materialov [Technology of Artistic Processing of Materials]*. Rostov-na-Donu, p. 92–102. (in Russian)

Levashov, V. (2016) *Fotovek. Ochen' kratkaia istoriia fotografii za poslednie 100 let [Fotovek. A Very Brief History of Photography over the Past 100 Years]*. Moscow: Treemedia Publ. (in Russian)

Magidov, V. M. (2005) *Kinofotofonodokumenty v kontekste istoricheskogo znaniia [Film and Photographic Documents in the Context of Historical Knowledge]*. Moscow: Izdatel'skii tsentr RGGU Publ. (in Russian)

Narskii, I. V. (red.) (2008) *Ochevidnaia istoriia. Problemy vizual'noi istorii Rossii 20 stoletii: sb. st [Obvious History. Problems of the Visual History of Russia in the 20th Century: Collection of Articles]*. Cheliabinsk: Kamennyi poias Publ. (in Russian)

Nesterova, E. V. (1998) *Leonid Ivanovich Solomatkin. Zhizn' i tvorchestvo [Leonid Ivanovich Solomatkin. Life and Work]*. St. Petersburg: Axioma; Aleteiia Publ. (in Russian)

Sontag, S. (2016) *O fotografii [On Photography]*. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (in Russian)

Tupitsyna, M. (1989) *Foto in Painting : Exhibition catalogue*. Moscow: s.p. (in Russian)

Val'ran, V. N. (2018) *Sovetskaia fotografiia, 1917–1955 [Soviet Photography, 1917-1955]*. St. Petersburg: Limbuss Press; Moscow: MAMM Publ. (in Russian and English)

Volkova, G. V. (2007). *Fotografiia v sisteme obshchestvenno-politicheskoi i kul'turnoi zhizni zarubezhnoi Rossii: 1920–1930-e gg. [Photography in the System of Social, Political, and Cultural Life in Foreign Russia: 1920s–1930s]*: PhD Thesis Abstract. Moscow: Moscow State Pedagogical University. (in Russian)