

Е.В. Орлова

*кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства
НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ*
ew-orlowa@mail.ru

СТУДЕНЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ В РУССКОЙ ФОТОГРАФИИ XIX ВЕКА (ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ ИСКУССТВ)

На примере студенческого портрета в фотографии XIX века рассматривается вопрос о светописном мастерстве как ремесле, и как искусстве. В статье представлено описание и характеристика дагерротипов и фотоснимков из коллекции московской Российской государственной библиотеки искусств (РГБИ), которые демонстрируют различные приемы и технический уровень исполнения (от любительского до профессионального), а также стилистическую и жанровую специфику, образную выразительность фотопортрета.

On the example of student portrait photographs in the nineteenth century we consider photoskill as craft and as art. The article describes and characterizes daguerreotypes and photographs from the collection of Moscow's Russian State Library of Arts (RGBI) that demonstrate various techniques and technical level of performance (from amateur to professional), as well as the stylistic and genre specifics, aiming figurative expressions of photo-portrait.

Ключевые слова: дагерротип, фотография, Карл Август Бергнер, Алексей Федорович Греков, Сергей Аксаков, Константин Аксаков, Дени Дидро

Keywords: daguerreotype, photography, Bergner, Grekov, Aksakovs, Diderot

На многих фотографиях XIX века как военные люди, так и министерские чиновники, преподаватели, учащиеся (даже административно-хозяйственный персонал) институтов и университетов щеголяют и красуются в казенной одежде. Полк, ведомство, высшее и низшее учебное заведение – везде своя форма. С чередой времен года элементов обмундирования становилось только больше. Так, по указу 28 августа 1810 года для чиновника Департамента Министерства народного просвещения полагался мундирный «кафтан» темно-синего сукна с золотым шитьем на воротнике, бархатных обшлагах и карманах. Узор вышивки, конечно же, особый: бордюр в виде пальмовой ветви из трех шнуров, перевитых четвертым. По краю воротника – еще кайма. Такой мундир, с ярким блеском гладких позолоченных пуговиц, отдаленно напоминал даже сенаторский.

Чиновников в царской России без конца «переодевали». В 1820-е годы человеку из Департамента Министерства народного просвещения полагалась уже новая форма: повседневный вицмундирный фрак с бархатным отложным воротником. Уж известно, «чем ночь темней, тем ярче звезды»: на синем сукне как молния блистали желтые пуговицы с чеканным изображением государственного герба. А по торжественным случаям был мундир куда богаче, репрезентативнее, с парадной вышивкой. Уместно вспомнить слова французского маркиза Адольфа де Кюстина из его книги «La Russie en 1839»: «Россия – фасадная империя». Красивый мундир – это лакомый кусочек большого пирога с казенной начинкой.

Во всех ведомствах мундир менялся в зависимости от класса и разряда чиновника. Фасон, его детали различались между разными департаментами и управлениями внутри министерства. Если «господин Хороший» проживал в столице, ему полагались пуговицы с государственным двуглавым

© Орлова Е.В., 2016

орлом, а если в провинции – другие, с изображением герба губернии, короны и соответствующей надписи: «Московская», «Воронежская» и т.д. Характерно, в царской России к чиновникам приравнивали преподавателей, в одежде которых имелась своя специфика: особые знаки с обозначением средних и высших учебных заведений, и округа, рангов должностей, вернее, классов чинов. Обмундирование отличалось необыкновенной выдумкой и хитростью. Неразбериха и путаница также стали обычным делом. Так история форменного костюма в царской России превратилась в «нечто темное и непонятное».

У генералов от науки за многие десятилетия также как у министерских чиновников неоднократно менялись ткань, разряд золотого шитья, пуговицы: от малинового с синим воротником и обшлагами (как на ученом муже из Московского Университета в одном из рисованных альбомов 1794 года) до темно-синего с малиновыми аксессуарами (по указу 1800 года). В первой трети XIX века молодого преподавателя можно было невзначай принять за студента из-за мундиров одинакового темно-синего, спустя время темно-зеленого цвета (синими остались лишь суконные воротники, на которых сверкали золотые и серебряные петлицы из галуна). Крой мундира, цвет, вышивка на обшлагах, воротниках и карманах, наконец, вензеля на контрпогонах, пуговицы с оригинальным клеймом... Петербургский, Дерптский университеты, Академия Наук и другие учреждения демонстрировали яркий калейдоскоп шитого узорочья и многообразные эмблемы на казенной одежде. В Технологическом институте – на фуражке значок со скрещенным гаечным ключом и молотом, в Строительном (у гражданских инженеров) – с топором и лопатой, в Горном – с двумя позолоченными молотами, в Политехническом – с двойной латинской буквой «Р» (П). Предельно ясным остается лишь тот факт, что человек порою мог легко раствориться в сопровождающих его атрибутах должности и статуса.

Мундир учебного заведения в России XIX века – это унификация, строгость и дисциплина. После беспорядков в Виленском университете 14 августа 1824 года государственными умами прочно завладела мысль: безалаберщина недопустима. Мундир – это строгий надзор, нечто надежное, вызывает чувство патриотизма и гражданственности. Он нужен даже в свободное от занятий время, другими словами, за стенами учебных заведений. Мундир – вызывает уважение, социально уравнивает, помогает избежать неряшливости, развивает чувство солидарности.

Интересный факт. В искусстве 1840-1950-х годов русские художники частенько демонстрировали храбрых героев без всякого романтического ореола и торжественности [Карпова, 2000, с. 22]. Карл Брюллов иронически-шутливо «отрапортовал» в стихах почитателям своей живописи:

«...наш брат ослеп, оглох,
нам это все к стене горох.
Блаженство наше: чарка в холод,
Да ковш воды в жару...
И даже самая любовь,
Хотя подчас волнует кровь,
Да только кровь. А сердце дудки!
Нас не поддеть на незабудки...»

Однако вопреки заявленной позиции суровости и безжалостности, Брюллов в «кабинетных» малоформатных портретах показывал своих персонажей вполне «сердечно», отчасти буднично и прозаично, несмотря на их (для точности заметим, офицерские) мундиры.

В коллекции Российской государственной библиотеки искусств (РГБИ) хранятся многообразные фотографии гимназистов и студентов: от официальных, так сказать, серьезных карточек, предназначенных для удостоверения личности (более или менее яркие типажи, этикетные выразительные физиономии на нейтральном фоне) до любительских экзерсисов (из семейных альбомов конца XIX века). К примеру, некто, написав от руки фотоснимок, лаконично о себе заявил: «Виктор Кондратьев», а чуть ниже разъяснил, развернуто, для пущей убедительности: «Означенное

Е.В. Орлова *Студенческий портрет в русской фотографии XIX века*
(из коллекции Российской государственной библиотеки искусств)

в сей карточке лицо Виктор Кондратьев!» (РГБИ, инв. № ф9530). Исключительно точная формулировка. Не важно, какова твоя биография, судьба, характер и намерения в жизни. Кто ты на самом деле, ученый вельможа или обыкновенный прохвост, квазимодо или ловелас – все это не имеет никакого значения. Существенно лишь одно – предельно точная фиксация портретных черт «означенного лица».

Собрание РГБИ, насчитывающее несколько сотен фотографий учащихся учебных заведений, формировалось, прежде всего, в помощь театральным художникам, режиссерам и актерам. Такие снимки можно было бы рассматривать только как своеобразные иллюстрации к особенностям исторического костюма, однако, некоторые из них продемонстрировали чрезвычайно интересные иконографические мотивы, сюжетную и событийную канву, яркие характерные портретные образы. Речь идет о документальной хронике конца XIX – начала XX веков, которая совсем непохожа на официальное документирование, на заказную «вещь».

Портреты «другие», очень индивидуальные, как на фотографии 1915-16 годов под названием «Групповой портрет. Студенты и педагоги Московского университета в аудитории» (РГБИ, инв. № ф9909) (рис. 1). Молодые люди вольно сидят и стоят за партами: лица серьезные, задумчивые, мечтающие и скучающие. Расстегнутые шинели, помятые мундирные пиджаки, поношенные сюртуки и тужурки наподобие матросского бушлата, другими словами, некоторая небрежность и неаккуратность в одежде, как нестранно, способствовало развитию корпоративного духа, чувства товарищества, и коллективной общности. Некоторые на снимке – в пиджаках и белых рубашках, при галстук, а один студент одет совсем по-простому, в народном стиле, в цветной косоворотке. Один или два человека имеют военную выправку, и как по команде «смирно» уподобились солдатам на параде. Многие из присутствующих сидят, подперев рукой голову (даже вальяжно полулежат на парте, видимо вдоволь посмеявшись над самим процессом долгого позирования перед фотоаппаратом).

С 1859 года студент во внеурочное время подчинялся общей полиции, и мог носить обычную гражданскую одежду. Секретный агент Третьего отделения в донесении о летних гуляниях 1958 года в окрестностях Петербурга сообщал, что «ныне студенты решительно нигде, ни на гуляньях, ни в публичных собраниях, не обращают никакого внимания на опрятность своей одежды или соблюдение прежней формы, теперь все на них надето кое-как, экспромтом, как некоторые сами этим хвалятся. Многие беззаботно отпускают не только усы и эспаньолки, но даже и бороду, а о пестрых, цветных галстуках при форменных пальтах и сюртуках уже и перестали говорить в публике, как о вещи совершенно обыкновенной и вошедшей уже в общую студенческую форму» [Куприянов, 2009, с. 106].



Рис. 1

Групповой портрет. Студенты и педагоги Московского университета в аудитории (РГБИ, инв. № ф9909)

В 1861 году от форменной одежды отказались вовсе, ведь на улицах города ее можно было легко спутать с офицерской: вдруг полиция отдурачиться, войдет в столкновение с толпой зевак-учащихся старших классов. На таких воспитанников могли навести напраслину. А вдруг на их голове «конфедератки» польских повстанцев? Или длинные волосы? Всякие инсинуации и клеветнические измышления опасны, а безвкусица и дрань в одежде – чепуха! В одном из донесений 1861 года агент и сотрудник Третьего отделения писал: «24 апреля, с 7 часов до 10 вечера, на Адмиралтейском бульваре, между 5-ю студентами, гулял один молодой человек в студенческой шинели, под которой у него было надето: ситцевая полосатая рабочая блуза, большие сапоги, в которые засунуты были брюки, и конфедератка. Многие прохожие, показывая на неё пальцем, замечали: напрасно правительство допускает показываться на публичных гуляниях лицам, одетым в таком революционном костюме» [Куприянов, 2009, с. 106]. Еще такая кляуза осведомителя: «Казанские студенты вне университета ходят во всевозможных костюмах всех цветов: кто в чуйке, кто в поддевке, кто в кафтане и прочее» [Куприянов 2009, с. 107]. Маскарад! В одном письме от 1961 года содержалась жалоба на студентов из провинции, которые превратили учебные заведения в маскарад. Они могли явиться на лекцию в разных национальных костюмах, либо в больших сапогах, намазанных дегтем: «И хотя профессора пеняют на это, говоря, что от вони трудно быть на лекции, но голос их вопиющий в пустыне» [Куприянов 2009, с. 107]. В период отмены формы – с 1861 по 1885 годы – студентам случалось временами носить и такой особенный головной убор как «пушкинская шляпа» (боливар). Понятно, что со временем, в 1885 году министр народного просвещения граф И.Д.Делянов вновь обязал вернуться к форменному обмундированию в учебных заведениях.

Многие фотографии из собрания РГБИ показывают одиночные портреты воспитанников учебных заведений: у кого-то фуражка забыта на журнальном столике за колонной, либо ученый человечек стоит «под козырьком», да только его руки утонули в карманах брюк, и спина сутулая. Кто-то под холодную форменную, похожую на офицерскую шинель подстегнул каракулевый воротник: верхняя одежда грела мало, поскольку у гимназистов она была на вате, со стеганой подкладкой из шерстяной саржи, а у студентов – из касторового сукна. Некто из учащихся выглядит как пентюх, а другой – как хулиган и уличный сорванец (РГБИ, инв. №№ ф-2866, ф-3853, ф-9383 и др.). Так в чем же дело? Как объяснить такие простые и безыскусные произведения многих взыскательных мастеров фотодела? Где же оно – великое самолюбие героев – тот самый «Архимедов рычаг», которым, как писал, Лермонтов, можно сдвинуть землю с места? Или, может быть, все пустяки в сравнении с вечным, с чем-то человеческим, душевным?

На основе снимков фотографа Карла Августа Бергнера, владевшего в Москве большой фотомастерской на Рождественке, создана серия литографических портретов ученых людей: профессоров Московского университета, общественных деятелей, людей науки и высокой культуры. Примечательно: среди многих – изображение горделивого седовласого старца с высоким лбом и орлиным носом. Так запечатлен первый директор Константиновского межевого института – без знаков отличия, атрибутики должности и общественного статуса. Без парадности в облике. Нет ни эмоций, ни пафоса. Одновременно и без излишнего бытовизма. Скромно и лаконично: по грудь, с разворотом три четверти вправо, в расстегнутой поддевке, с грифом – «С. Аксаков /Aksakow»¹. «Человек здесь не аристократ и не плебей, не богатый и не бедный, а простой человек. Такое чувство равенства, в силу человеческого имени, давалось университетом и названием студента», – написал его сын – Константин Сергеевич Аксаков.

¹ На портрете – гриф: «С фотографии Бергнера в Москве. Imp. Lith. de A.Munster (Editeuer). Издание лит. А.Мюнстера. СПб.; На камне – гриф: «Борель (1859)». Художественная ценность работы подтверждается, в частности, фактом его включения в «Словарь русских литографированных портретов», изданный страстным библиофилом и историком искусства В.Я. Адарюковым и коллекционером Н.А. Оболяниновым (Под ред. С.П.Виноградова. Т.1.: А-Д. Со 160 фототипическими снимками. М.: Типография А.И. Мамонтова, 1916. 319 с.).

Дагерротипы и фотографии середины XIX века – трудоемкий процесс, далекий от понятия «искусство», однако осмысленный как искуснейшее ремесло. Принципиален вопрос – когда светописное мастерство переросло из ремесла в искусство?

Весной 1839 года в Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге ученые-натуралисты и ординарные академики заявили о сенсационном иностранном опыте фиксации явлений природы посредством фотографии. Среди них были К.Э.Бэр, Ф.Ф.Бранд, а также И.Х. Гамель – сотрудник кафедры «технологии и химии, приспособленной к искусствам и ремеслам», который специально прошел стажировку за рубежом, и немало потрудился над усовершенствованием метода светописной бумаги Вильяма Тальбота и возможности создавать изображения посредством камеры-обскуры: «По огромности дагерротипа и жидкости, которая при нем находится, переслать можно только через подрядчиков, а Талботов прибор и камер-обскуру через почту...» (Из Прибавления к № 32 газеты «Московские ведомости») [Шипова, 2012, с. 8].

Вскоре такая многообещающая область деятельности как светопись стала полигоном для многих революционных экспериментов. Летом 1839 года московские журналисты прокричали о дагерротипных портретах: «ДАГЕРРОТИП. (...) неумеющий рисовать может снимать всякие виды с удивительной точностью, уже везде известно по многочисленным описаниям во всех газетах и журналах (...) цена всему аппарату с наставлением – 550 руб. асс.» (Из Прибавления к №53 газеты «Московские ведомости» от 5 июля 1839 года) [Шипова, 2012, с. 7].

В 1840-м году в продаже появились более дешевые светописные отечественные аппараты, благодаря хитроумным опытам москвича Алексея Федоровича Грекова. Своим изобретением он крайне дорожил, и, конечно, нуждался в разнообразных способах саморекламы: от издания книги до объявлений в газете под различными головоломными псевдонимами, а именно – прочитанным слева направо собственным именем: В. Окергиескела, Греков-Вокерг-Гутт, Вокерга. В период 1840-х годов он владел в Москве несколькими магазинами по изготовлению дагерротипов и успешно выдавал себя за иностранца. Несомненно, тогда он уловил главное: русская публика пристрастна ко всему «французскому» и «заграничному». Отчаянный плут, мошенник, рискованный человек. Однако, как известно, что сходит с рук вора, за то воришек бьют: если древнегреческий скульптор Фидий был ложно обвинен в краже золота, предназначенного для статуи Афины-Парфенонс, то Греков – в изготовлении фальшивых денег (остается только гадать, уж не додумался ли он сфотографировать такую денежную купюру?).

Пусть Греков свой путь к успеху и богатству бесславно закончил в тюрьме, однако, справедливы слова Беранже: «честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой!». Мастера дагерротипов и первых фотографий в XIX веке стремились, прежде всего, к внешней эффектности, привлекательной декоративности своих снимков. Технология требовала продолжительной выдержки, и, вместе с тем, длительного неподвижного позирования модели. Живого человека уподобляли статуе, вернее, некой вещи, добротной сделанной из гипсовой маски, красивых тканей, аксессуаров и особой изобразительной графики движений. Человек позирует, от него требовалось немало физической стойкости, чтобы сохранить правильное «выражение» лица в течение нескольких минут. Неизбежно, что портрет рождался на основе собственного представления человека о самом себе, а не в соответствии с реальностью.

Составными частями создававшей снимок субстанции были искусственный сценический свет и своя неповторимая вариация пластики персонажа. Его движения условны, имеют тщательно и заранее продуманный, вернее, скомпонованный «натюрмортный» характер. Характерно, что именно ученые-академики зоологии и анатомии активно внедряли способ фотодокументации предметов и объектов естественной истории. Человек на снимке являлся, словно неподвижная бабочка, зафиксированная для будущего гербария, либо напоминал некий природный объект окаменевшего ландшафта из альбома картографа. «Кипящая жизнь» людской суеты – это что-то

абсолютно лишнее. Как знаменитая гоголевская луна, которая «обыкновенно делается в Гамбурге, и прескверно делается», так и примитивное качество фототехники определило саму жанровую специфику первых портретов.

К примеру, на одном из дагерротипов 1853 года, исполненного мастером М. Абади, представлена задумчивая молодая барышня с книгой: ее лицо – неестественно бледное и гладкое, скорее напоминает восковую маску (РГБИ, инв. № 40645; на обороте снимка – гриф: «M. Abadie»). Никаких чувств, эмоций, внутренняя статичность. Человек просто обязан уподобиться каменной глыбе. А чувства – будто бы лишнее и пустое. Такие мелочи и изыски оставим для живописца, его тонкой способности «вчувствоваться» в натуру. Кстати, с желанием «сбежать» от одноцветия дагерротипного снимка, прийти к большей эффектности и нарядности, Абади по примеру своих собратьев «по цеху» осуществил подкраску изображения акварелью: платочек на шее девицы оказался розовым.

Парадоксальность дагерротипного снимка, проявлявшегося путем ртутных и йодистых паров, состояла в том, что он переливался в зависимости от угла зрения и световых лучей: изображение мерцало и тональность частей тела (лицо, руки) менялась от светлого к черному (словно негатив в XX веке) и наоборот.

Старинная металлическая пластина, изготовленная Абади, чуть тронута коррозией по углам (можно посетовать на небрежность последних частных владельцев семейной реликвии и сырое помещение). Технология изготовления дагерротипного снимка с гальваническим серебрением медной доски удешевляла изделие, однако определила каверзность условий его хранения. Вспомним объявление Грекова в № 42 газеты «Московские ведомости. Прибавление» 1840 года: «Желающие могут получить дагерротип за 25, 50, 70 руб.» [Шипова, 2012, с. 8]. Такие дагерротипы различались качеством исполнения, размером, наконец, ценой. Они не могли быть долговечными из-за изначального несовершенства техники, зато демонстрировали особую интерпретацию образов: каменные лица, высеченные как будто бы из гранита, «на века».

Дени Дидро – французский просветитель и сторонник правдивого и «морального» искусства – в 1773 году посетил Академию художеств в Санкт-Петербурге. Однако русская визуальная (и художественная) культура рубежа XVIII-XIX веков была сформирована на основе принципов классицизма, в духе которого утверждался театрализованный пафос, парадность, предлагались надуманные застывшие схемы, композиционные штампы и клише. Неизбежные оглядки на французский классицистический театр привели к формированию у мастеров устойчивой иконографии образов: внимание к социальному статусу, красивым позам, аксессуарам, благородству и возвышенности облика, горделивой осанке, смелому и независимому взгляду. И тогда Дидро с исключительной мудростью порекомендовал российским студентам «для усвоения хорошей манеры» больше смотреть Пуссена – великого классициста, вдохновляемого, прежде всего, античным искусством. «Те, кому не нравится голова Венеры *прекраснозადой*, не знают, что означает ее поза», – шутил Дидро [Дидро, 1989, с. 348]. Он даже специально прислал Екатерине II две картины Пуссена («Полифем и Галатее» и «Геркулес и Какус»), и немало хлопотал о комплектовании коллекции Эрмитажа.

Дидро утверждал, что художнику необходимы два качества: «чувство нравственности и чувство перспективы». Композиция в живописи должна быть логична, обоснованна, зависима от основной нравоучительной идеи, призвана вдохновлять и морально наставлять зрителя (что так понятно классицистам), одновременно соотносится с исторической достоверностью и реальными персонажами (что уже оказалось в духе Чернышевского). Итак, эстетика Дидро дала огромный стимул русскому искусству, в том числе реализму передвижников, которые в конце XIX века принесли его идеи в стены Академии художеств.

Яркими примерами постановочного театрализованного портрета могут послужить такие фотографии из коллекции РГБИ, которые изображают персонажа в инсценированном окружении, другими словами, в условиях павильонной съемки. Так, представляет интерес один из снимков под



Рис. 2

Лицейист. Парадная форма (РГБИ, инв. № ф9501)



Рис. 3

Московский лицеист (РГБИ, инв. № ф9500)

названием «Лицейист. Парадная форма» (РГБИ, инв. № ф9501) (рис. 2): чарующая магия изображения без ярких контрастов, с мягкими переходами от тени к полутени и свету. Студент старших классов вовсе не похож на бедолагу, стесненного в материальных средствах, наоборот, он выглядит как человек из состоятельной семьи, и позирует в новенькой форме с высоким вышитым воротником и яркими блестящими пуговицами. На голове – черная фетровая двуголка. На плечи накинута «николаевская» шинель с роскошным воротником из меха бобра. В руке зажаты белые замшевые перчатки. Его фигура монументальна, в ней даже есть что-то «императорское». Такой человек, воплотивший отвагу и решительность, только отчасти выглядит правдоподобно. Он скорее напоминает некий великий монумент исключительной учености. Подайте ему коня, а лучше – большой экипаж. Он отважный дерзкий герой. Как в картине художника- неоклассициста Давида «Наполеон в своем рабочем кабинете», наш персонаж трудится на благо Родины, он готов возглавить боевую атаку, штурм, стать командиром и бравым военачальником. Перефразируя известную пословицу про плохого солдата, не думающего быть генералом, скажем так: «Плох тот студент, который не мечтает быть профессором!».

Еще один пример «Московского лицеиста» (РГБИ, инв. № ф9500) (рис. 3). На снимке – молодой человек с напмаженными волосами, который, несмотря на свой форменный костюм, напоминает скорее холеного барина, чем студента. Взгляд холодный, надменный, «сверху вниз». Он сидит, вальяжно откинувшись на спинку кожаного кресла без подлокотников, закинув ногу на ногу: как по волшебству, его кресло трансформируется в восприятии зрителя в королевский трон. Как положено по особо торжественным случаям, учащийся сидит при шпаге (слева на учебном обмундировании имелся маленький кармашек с чехлом, куда она вставлялась). Неожиданная деталь: в руках юноши можно видеть вовсе не книгу, не часы на цепочке, и даже не студенческую фуражку (она брошена на журнальный столик как вещь маловажная, которую можно почти «выкинуть» из кадра). А что же существенно? В руках молодого человека сигарета. Характерный и вечный атрибут взрослости,



Рис. 4
Двойной портрет (РГБИ, инв. № ф2914)

а также роскошной размеренной жизни. На фотографии изображен ученик, который вовсе не думает об учебе. Зато он может позволить себе отдых, и минуты, даже часы улады.

«Двойной портрет» с изображением братьев-близнецов периода 1910-х годов (РГБИ, инв. № ф2914) (рис. 4): плечо к плечу, они как будто бы уже на службе, в две шеренги, вполоборота. На форменном мундире отчетливо просматриваются эмблемы с морской тематикой. Студенты-близнецы – сильный эмоциональный резонанс. В основе такой фотографии есть неестественность, надуманность. В чем же дело? Только когда перевернешь фотографию – очевидна разгадка – это почтовая открытка. Рекламный трюк. Такие морячки воплощают собой культ молодости, лучшие силы нации, оптимизм и уверенность в предначертанном их стране великом будущем. Точно звучит призыв, поступай в институт путей сообщения. Изображение построено словно «по мотивам» композиции эллинистической камеи с древнеегипетским царем Птолемеем II: его профиль на фоне портрета супруги, либо наподобие трехкратного повторения воинов в картине лидера французского классицизма Давида под названием «Клятва Горациев».

Итак, фотографии XIX века вместо показа своеобразных и неповторимых личностей являла надуманные позы, театрально постановочную мимику в духе классицистических композиций. Демонстрировался костюмированный репрезентативный портрет, монументальный и стильный: дагерротипия 1940-50-х годов и фотография XIX века с портретами студентов часто прославляла, прежде всего, общественный статус, должность, следовательно, мундир, а не человека. Фуражка, пуговицы, погоны – все своей фактурностью, ощутимой материальной предметностью соперничало с лицом оригинала.

Только впоследствии – на рубеже XIX-XX веков – с усовершенствованием технологии фотограф постепенно вошел в роль репортера, и смог объединить интересные наблюдения и неистовые фантазии, оказался способен продемонстрировать быстрые снимки с рассказом о настоящей, повседневной, динамичной жизни. Фотография, выполненная на открытом воздухе, словно картина, написанная Эдгаром Дега на пленэре, превзошла по великолепию многие снимки, старательно сделанные в павильоне. Восхищали сами принципы и приемы повествования, которые также как у французского импрессиониста были основаны на верности «первичному впечатлению» от жизни: кадрированная композиция, событийная канва, рассказана фрагментарно, пунктиром и намеком, будто бы маленькими беглыми мазками кисти художника. Фотография смогла вместить в себя очень многое: темпераментные уличные сцены, многообразную палитру настроения персонажей,

Е.В. Орлова *Студенческий портрет в русской фотографии XIX века*
(из коллекции Российской государственной библиотеки искусств)



Рис. 5
Семейный фотопортрет
(РГБИ, инв. № ф9438)

естественность их движений и пластики, характерные лица. К примеру, на семейном фотопортрете 1899 года из коллекции РГБИ проиллюстрирована, казалось бы, обыкновенная история. Рядом с военным человеком запечатлено прекрасное дитя с кожаным ранцем за спиной, похожим на те, что брали с собой в гимназию (РГБИ, инв. № ф9438) (рис. 5). Маленькими робкими шажками ребенок вступает в большую жизнь. На фоне форменной шинели отца (мечтам и годам военных людей, как известно, нет возврата!) образ маленькой девочки словно знаменует собой ту долгожданную масленичную ветвь, которую принесла в клюве голубка в Ноев ковчег. Ребенок символизирует собой призыв к счастливой жизни, к человеколюбию, к миру.

Другой пример. Любительская фотография с групповым портретом юношей – учащихся среднего технического заведения (РГБИ, инв. № ф9575) (рис. 6). «Тщетно мы ищем шедевр, в основу которого была бы положена формула», – написал Эмиль Золя [Ревальд, 1959, с. 297]. Верно, гений еще не явился. Технических погрешностей много – «смазанная» рука одного из персонажей,



Рис. 6
Групповой портрет юношей
(РГБИ, инв. № ф9575)

E. Orlova *Student portrait in Russian photography of the 19 century*
(From the collection of the Russian State Library of Art)

неясность изображения, как из-за бликов, так и темных пятен... Однако эффектно. Компания весельчаков и шутников излучает жизнеутверждающую энергию, для них наука – это и просвещение разума, и похвала юности. На уме все – и книги, и велосипед, и даже собачонка породы такса. Вот наглядное колоритное подтверждение стихотворения Ломоносова: «Науки юношей питают, отраду старцам подают». Многие мастера первых фото-снимков были почти лишены ощущения художественного. Со временем, к рубежу XX века светописное мастерство засвидетельствовало оригинальный и сугубо авторский процесс постепенного «врастания» в творчество.

Автор выражает благодарность сотрудникам РГБИ за предоставление необходимых материалов для написания статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дидро Д. Салоны. Т. 2 / Д. Дидро. – Москва: Искусство, 1989.
2. Карпова Т. Смысл лица. Русский портрет второй половины XIX века: опыт самопознания личности / Т. Карпова. – Москва: Алетея, 2000.
3. Куприянов А. «Дурацкие» костюмы. Студенты, мода и национальная идентичность / А. Куприянов // Родина: российский исторический журнал. 2009. № 1. С.106-107.
4. Ревальд Дж. История импрессионизма / Дж. Ревальд / Пер. с англ. – Ленинград: Искусство, 1959.
5. Шепелев Л. Синие воротнички / Л. Шепелев // Родина. 1994. № 1. С.83-89.
6. Шипова Т.Н. Московские фотографы 1839-1930: история московской фотографии / Т.Н. Шипова. – Москва, 2012.

REFERENCES

1. Diderot D. *Les salons*. T. 2. Moscow, Iskusstvo, 1989.
2. Karpova T. *Smysl lica. Russkij portret vtoroj poloviny XIX veka: opyt samopoznaniya lichnosti* [A sense of face: Russian portrait of the 1850-1900: an experience of personal self-consciousness]. Moscow, Aleteja, 2000
3. Kuprijanov A. "Durackie" kostjummy. Studenty, moda i nacional'naja identichnost' [Freak clothes: students, fashion and national identity] in *Rodina: rossijskij istoricheskij zhurnal* [The Motherland: Russian history journal]. 2009.
4. Rewald J. *History of Impressionist art*. Leningrad, Iskusstvo, 1959.
5. Shepelev L. Sinie vorotnichki [Blue collars] in *Rodina: rossijskij istoricheskij zhurnal* [The Motherland: Russian history journal]. 1994. № 1. S.83-89.
6. Shipova T.N. *Moskovskie fotografy 1839-1930: istorija moskovskoj fotografii* [Moscow Photographs 1839-1930: A history of Moscow photography]. Moscow, 2012.