К.Н. Гаврилин, А.А. Логинов

ТЕМА ВРЕМЕНИ В ИСКУССТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ПИКТОРИАЛИЗМА (1891–1937 гг.)

В статье рассматриваются вопросы трактовки понятия времени в отечественном фотографическом искусстве в период доминирования пикториальной художественной концепции. На примерах произведений различной жанровой принадлежности анализируются механизмы выражения изменений времени на поверхности фотографического отпечатка.

The article directs attention to the questions of understanding the concept of time in the Russian photographic art of the pictorial era. The methods of depicting time and motion on the surface of the photographic print are analyzed on the examples of different genre affiliation.

Ключевые слова: отечественная фотография, понятие времени, пикториализм, искусство движения, символизм.

Keywords: Russian photography, concept of time, pictorialism, art of movement, symbolism.

Тема времени закономерно оказывалась под пристальным вниманием теоретиков и практиков фотографии на всех этапах развития медиума. Особенно выразительных результатов в плане концептуальной и художественной трактовки понятия времени достигли мастера пикториального подхода, среди которых были и яркие представители отечественной пикториальной «школы». Для того чтобы составить представление о глубине теоретических и творческих вопросов, с которыми авторы так или иначе, осознанно или случайно, сталкивались, общаясь к данному тематическому блоку, следует выделить несколько

областей, в пределах которых указанная проблематика находила наиболее отчетливое выражение. В первую очередь, это, безусловно, область теории изобразительного искусства, в данном случае, имеющая отношение к общей для всех плоскостных видов искусств проблеме, связанной с передачей времени на статичной поверхности материала. Во-вторых, это вопросы, касающиеся специфически фотографических особенностей выражения понятия времени, в особенности те из них, что были связанны с темой принципиального отличия между живописным и фотографическим методами отображения действительности. И, наконец, в-третьих, это тематика, связанная с эволюцией отечественной пикториальной фотографии в исторической перспективе, которую следует раскрыть на примере творчества конкретных авторов.

В плане общетеоретической плоскости история визуальных искусств продемонстрировала множество решений, связанных с попыткой отобразить ход времени на поверхности плоского статичного материала. Так или иначе, все эти решения представляли собой попытки передать изменения положения объектов в пространстве или метаморфозы их формы, которые являлись следствием течения времени. В области визуальных искусств соответствующие решения были результатом как интуитивных творческих поисков, так и более фундаментального философского осмысления действительности. Еще задолго до изобретения фотографии в области традиционных технологий живописи и графики выражение времени могло осуществляться одним из двух возможных способов или же их посредством их более сложной комбинации.

Первый из соответствующих методов имел отношение к области текстово-ориентированной культуры и заключался в демонстрации нескольких статичных фаз движения, которые последовательно сменяли друг друга. В этом отношении визуальные средства выражения действовали по принципу литературного повествования, направленного на буквальное воспроизведение последовательности событий. Этот метод выражения хода времени получил особенно активное развитие в религиозном искусстве, где соответствующий механизм применялся для создания наглядного ряда визуальных иллюстраций к каноническим текстам. В рамках традиционных технологий живописи

и графики фазы движения могли фиксироваться как при помощи нескольких изображений, так и совмещаться в композиции одного изображения. Позднее, уже в эпоху фотографической практики, этот метод был реализован в области фотографического репортажа, где фотографическая серия стала закономерным результатом стремлений создавать визуальные повествования о событиях действительности. Соответствующий подход имел преимущества в том отношении, что не предполагал осуществления вмешательства в структуру отдельно взятого фотографического изображения. Однако имелись и определенные ограничения. Так, в отличие от живописи, фотография как технология, непосредственно контактирующая с действительностью, не позволяла формировать последовательные рассказы в пределах единственного изображения без специального ручного вмешательства со стороны художника. В то же время, соответствующее вмешательство, прежде всего посредством монтажа, шло в разрез с собственной природой фотографической технологии и неизбежно приводило к перерождению чистой фотографии в высокотехнологичный вариант живописи.

В свою очередь, второй из методов передачи категорий времени и движения имел отношение к визульно-ориентированной культуре и заключался в демонстрации искаженной формы движущегося объекта, или, точнее говоря, иллюзии данного искажения, которое формировалось в сознании зрителя в процессе визуального обобщения зрительных впечатлений. Соответствующие искажения приводили к образованию в памяти субъекта модифицированных визуальных образов, не соответствующих действительным параметрам воспринимаемого объекта. Характерным результатом этого становились изображения, демонстрирующие искаженные пропорции тел стремительно движущихся животных. В отличие от традиционных визуальных техник, в области фотографии реализовать соответствующий метод без внешнего вмешательства было по очевидным причинам сложнее. Одно из соответствующих решений было предложено как раз в рамках пикториальной концепции, когда в качестве альтернативы искажений форм объектов предлагалось демонстрировать их размытые очертания. В данном случае, отсутствие избыточных деталей предполагало их домысливание зрителем, который тем самым «оживлял» в своем

сознании увиденное изображение. Весьма любопытно, что в этом отношении прием художественной размытости изображения, по сути, отлично функционировал в искусстве фотохудожников и в живописи импрессионистов. Так, для живописцев размытость контуров и применение метода письма «a la prima» являлось следствием желания ускорить творческий процесс, дабы выразить мимолетные впечатления и преходящие эмоции. В то же время, для пикториалистов размытость форм служила не только инструментом формального подражания стилевым особенностям импрессионистической живописи, но и средством художественного обобщения, которое было направленно не на конкретизацию, а, напротив, на суммирование субъективных впечатлений об объекте. Следует также обратить внимание на еще одно из выразительных решений, связанных с передачей иллюзии движения в фотографическом искусстве. Этот прием был первоначально предложен живописцами, к примеру, Э.Дега, которые в своем творчестве обращались к использованию фотографии. Соответствующие художники впервые сознательно обратились к приему кадрирования для передачи иллюзии движения. В случае кадрирования зритель домысливал уже не очертания всего объекта, а лишь некоторые его фрагменты, намеренно не изображенные художником. Лишь позднее, уже в эпоху фотографического авангарда, этот прием был осмыслен самими фотографами как одно из наиболее естественных для их визуальной технологии выразительных средств.

Следует обратить внимание на то, что механизм визуального выражения изменений времени в сфере фотографии так или иначе отличался от аналогичного в традиционных визуальных технологиях. Основной причиной этих отличий являлись принципиальные различия в методах создания визуальных артефактов. В области живописи и графики этот метод подразумевал порядок действий, который состоял из последовательных фаз, включающих восприятие действительности, осмысление увиденного субъектом и, наконец, визуальное выражение этой субъективной картины восприятия действительности на поверхности материала. В области фотографии метод отличался тем, что фотоаппарат фиксировал на поверхности материала проекцию фрагмента действительности, но не выражал напрямую субъективного

восприятия действительности автором без осуществления специальных действий. В творческом арсенале фотографа, бесспорно, было множество выразительных средств, которые способствовали визуализации субъективного восприятия действительности. Однако их использование порождало множество трудностей, связанных с преодолением сопротивления внутренней природы чистой фотографии.

Следует подчеркнуть, что отмеченные трудности носили отнюдь не только технический характер, то есть касались далеко не только выбора параметров оптической проекции или технологии изготовления отпечатка. Значительно более сложными были теоретические трудности, связанные, прежде всего, с различием визуальной картины мира в человеческом восприятии и в его фотографическом отображении. Главные из этих трудностей были связаны как раз с представлениями о категориях пространства и времени. Так строгая оптическая проекция, которая лежит о основе любого фотографического изображения, сама по себе свободна от присущих субъективному сознанию представлений о пространстве и времени. Эти взаимосвязанные категории, строго говоря, существуют лишь в пределах человеческого восприятия действительности, то есть в рамках субъективной картины мира, и формируют весьма условный механизм взаимодействия субъекта с действительностью, который является, тем не менее, совершенно необходимым для координации движений, а также для функционирования причинно-следственной модели человеческой логики. Напротив, картина действительности в ее фотографическом «видении» свободна от этих субъективных условностей. Пространство фотографического изображения — это лишь оптическая иллюзия, функционирующая лишь тогда, когда взгляд зрителя направлен перпендикулярно плоскости фотографического материала. Что же касается времени, то фотография вовсе отвергает эту понятийную категорию в ее привычной трактовке, фиксируя лишь единственный статичный вариант взаиморасположения объектов действительности. Именно с потенциальными ограничениями в плане возможности выражать категорию времени в фотографии был связан комплекс представлений о понятии смерти в искусстве фотографии [1], так как без соответствующего ключевого параметра картина действительности переставала быть подвижной, а, значит, и

живой. В отличие от живописи, где произведение всегда выполнялось в соответствии с субъективным представлениями художника, которые неизбежно вносили субъективные коррективы в структуру изображения, фотография продемонстрировала человечеству альтернативную картину действительности вне ограничений субъективного мышления, которая отнюдь не подчинялась привычными для человека законам рациональной логики. В рамках соответствующей картины мира пространство могло существовать в форме плоскости, а время или, точнее говоря, движение, которое категория времени описывала, могло быть «остановлено». В фотографическом восприятии действительность существует в неразрывном единстве противоположностей, где точка вполне может соответствовать бесконечному пространству и наоборот, а мимолетное мгновение может существовать в вечности. По этой причине, в зависимости от параметров съемки, фотографическое изображение позволяет как «останавливать», так и «растягивать» время, представляя множество вариантов обобщенных представлений о движении, отличающихся по продолжительности и интенсивности фиксируемого интервала. Таким образом, любые попытки передать представления о времени в рамках фотографической технологии были в большей степени следствиями субъективных решений отмеченной дилеммы, нежели в области традиционных визуальных технологий. В свою очередь, именно первые интуитивные представления, связанные с отмеченными парадоксальными особенностями передачи категории времени в фотографии, стали важной причиной развития новой, более «совершенной» технологии, которой стал кинематограф [2].

Несмотря на то, что, с точки зрения теории визуальности, потенциал выражения категории времени в фотографии был значительно ограничен, это отнюдь не останавливало практиков фотографии от разработки темы времени в рамках своего визуального творчества. Тема времени в отечественной фотографии разрабатывалась как в области прикладной визуальности, так и в сфере художественного творчества, которая является предметом настоящего исследования. Для того чтобы проанализировать особенности трактовки данной тематики в отечественном пикториальном искусстве, следует выделить несколько общих художественных тенденций. Также

необходимо рассмотреть показательные примеры произведений конкретных авторов, чтобы иметь возможность их сравнить. Наряду с определением хронологической и жанровой принадлежности произведений, необходимо осуществлять постановку вопросов, которые касаются творческих целей конкретных фотографов, что, в свою очередь, позволяет понять причины авторского выбора в пользу тех или иных выразительных средств.

В отечественном пикториальном искусстве можно выделить по меньшей мере четыре направления, которые, в той или иной степени, имели отношение к творческому осмыслению темы времени. Первое из них было связано с выражением преходящих эмоциональных состояний в рамках портретного жанра. Вторая группа визуальных артефактов представала собой пейзажи, целью которых была не столько демонстрация самой по себе смены сезонов или времени суток, сколько выражение эмоциональной реакции на эти изменения со стороны фотохудожника. Третья категория артефактов включала произведения, представляющие собой портреты и жанровые сцены, в которых, согласно авторскому замыслу, человеческие фигуры выполняли роль персонификаций, будь то состояний природы, героев легендарного прошлого или обобщенных философских понятий. Наконец, четвертая группа произведений соотносилась с ярко выраженным направлением в контексте поздней стадии развития пикториализма, с так называемым «искусством движения». В данном случае тема времени выражалась посредством портретных и жанровых композиций, целью которых было стремление продемонстрировать потенциальную энергию движения, заключающуюся в динамичных позах портретируемых моделей. Показательно, что во всех четырех случаях обращение к теме времени было, так или иначе, обусловлено кризисом доминирующей государственной идеологии, что нашло выражение в противостоянии монархической и буржуазной концепций. Так посредством демонстрации преходящих эмоциональных состояний конкретного человека осуществлялся перенос внимания с общественно-политической сферы условных социальных стереотипов в область уникальных непредвзятых эмоций конкретных личностей. Акцент на извечных естественных природных циклах служил альтернативой акценту на событийных

поворотах актуальной политической конъюнктуры. Героическая тематика мифов и легенд прошлого отражала разочарование в политике современных художникам властей. Наконец, развитие интереса к культуре тела в ее античной трактовке, а в последующем и к спорту в его современном представлении, являлось важным шагом на пути формирования новаторских представлений о гражданском обществе будущего. Таким образом, естественность момента и легендарные достижения прошлых эпох стали рассматриваться фотохудожниками как более важные с точки зрения выражения, нежели пафос официальных политических заявлений и отжившая система социальных ограничений. В этом отношении пикториализм был прогрессивным направлением в искусстве, которое стремилось соответствовать духу своего времени.

Один из первых отечественных фотохудожников Алексей Мазурин (1846 –1920) был также одним из первых пикториалистов России, который затронул в своем творчестве тему времен года. Будучи выходцем из состоятельного купеческого сословия, Мазурин еще в 1870-е гг. осуществил поездку в Европу, где не только обучался по торговой специальности, но и познакомился с модными тенденциями в европейской живописи, а также с современными представлениями об искусстве фотографии [3]. Он был достаточно финансово обеспечен, чтобы позволить себе свободно заниматься фотографическим искусством без необходимости выполнять заказы коммерческой съемки. Благодаря своему родству с семейством Третьяковых, Мазурин был знаком с собранием искусства этих знаменитых меценатов. Наиболее показательные произведения Мазурина представляют собой съемку жанровых мотивов в духе мастеров французской реалистической школы, таких как Ж.Бастьен-Лепаж (картина Ж.Бастьен-Лепажа «Деревенская любовь» (1882 г.) вызвала большой интерес у представителей русской творческой интеллигенции; ее удостоили вниманием Л.Толстой, В.Серов, М.Нестеров, В.Борисов-Мусатов).

Среди них особое место занимают сцены на фоне зимних пейзажей. Выбор в пользу зимних сюжетов в творчестве Мазурина был обусловлен, в первую очередь, задачами участия автора в международных выставках фотографического искусства. В эпоху рубежа XIX–XX вв., как во многом и по сей день, Россия ассоциировалась во всем мире с





Рисунок 1. С.Лобовиков. Закат. 1909–10 гг. Частное собрание
Рисунок 2. С.Лобовиков. Бродячая Русь. 1909–10 гг. Частное собрание

заснеженными равнинными ландшафтами. По этой причине Мазурин намеренно демонстрировал зарубежной публике соответствующие сюжеты, чтобы формально заявить о своей принадлежности к русской художественной традиции. Вместе с тем, произведения Мазурина лишены выраженного социально-критического подтекста, который был характерен для мастеров русской реалистической школы, несмотря на то, что фотограф был знаком и даже водил дружбу с передвижниками.

Другой отечественный пикториалист Сергей Лобовиков (1870–1941) [4] был, напротив, сыном дъякона и, к тому же, в четырнадцать лет остался сиротой. Несмотря на то, что впоследствии у Лобовикова все же появилась возможность посетить Европу, а также принимать участие в международных фотографических выставках, память о крестьянском прошлом оставила неизгладимый след в его памяти и отразилась в характере фотографического творчества. В отличие от произведений Мазурина, работы Лобовикова, выполненные в конце 1900-х гг., такие как «За корминкой», «Вдовья думушка», «Закат» (рис. 1) и «Бродячая Русь» (рис. 2), трактуют сюжет не только в отвлеченно-художественном аспекте, но и в социально-критическом ключе. Эти работы не только изображают сцены из жизни крестьянства, но также выражают сочувствие автора к трудностям быта простого народа России. В творчестве Лобовикова время — это не только абстрактное

философское понятие. Это также и актуальные проблемы современной фотографу повседневности. Характерная особенность технического исполнения работ Лобовикова заключалась в том, что автор добивался художественной размытости изображения не на уровне съемки, а уже в процессе изготовления отпечатка. Иными словами, негативы Лобовикова были выполнены при помощи резкорисующей оптики, однако в своих конечных произведениях фотограф предпочитал имитировать признаки традиционной графики, не только применяя особые технологии позитивной печати, но также оказывая механическое воздействие на конечный отпечаток.

Тема времен года и состояний природы в рамках пейзажного жанра получила развитие в творчестве многих представителей отечественной пикториальной «школы» [5]. Б.Елисеев (точные годы жизни фотографа неизвестны; сохранились лишь отрывочные сведения о его творческой активности в С.-Петербурге в 1910-е гг.)

создавал виды, которые выражали представления фотографа о туманной сырости или заснеженных улицах Петербурга, которые по своим визуальным признакам следовали традициям живописного импрессионизма. В свою очередь, Я.Булгак (1876–1950) обращал внимание на равнинные пейзажи, а также связанные с ними изменения погодных условий. Его произведения, напротив, были ближе представлениям художников-реалистов. Наиболее близкого соответствия графическому искусству по внешним признакам работ и методу их изготовления удавалось добиться А.Трапани (1881 — после 1930-х). Благодаря технологическим особенностям масляного и гуммиарабикового процессов, Трапани активно воздействовал на изображение в ходе изготовления позитивов [6], а также практиковал процессы «с переносом», где изначальный позитив фотографической природы использовался лишь как промежуточная печатная матрица для создания финального графического оттиска. Концепция живописного импрессионизма оказала активное влияние на творчество Н.Андреева (1882–1947), который продолжал действовать в рамках соответствующих эстетических принципов даже тогда, когда на искусство фотографии стало оказываться активное давление со стороны советской идеологии и метода социалистического реализма.





Рисунок 3. Н.Свищов-Паола. На страже былого. 1920-е гг. Частное собрание
Рисунок 4. Н.Свищов-Паола. Демон. 1920-е гг. Частное собрание

Особым достижением в рамках творческого развития пикториального направления в отечественной фотографии стало создание композиций, которые выражали представления о времени уже не посредством прямой демонстрации состояний природы или изменений эмоционального состояния портретируемых, но в метафорическом смысле [7]. Эти визуальные иносказания соответствовали более поздней стадии развития отечественного пикториализма и создавались преимущественно в более поздние время, нежели классические портретные, пейзажные и жанровые композиции. В данном контексте следует отметить, прежде всего, произведения трех авторов — Н.Свищова-Паолы (1874–1964), Ю.Еремина (1881–1948) и С.Иванова-Аллилуева (1891–1979). Так Свищов-Паола создавал композиции, которые свидетельствовали о его приверженности концепции живописного символизма. Такие его работы, выполненные в 1920-е гг., как «На перекрестке», «На страже былого» (рис. 3) или «Демон» (рис. 4), представляют интерес не только в плане визуального любования изысканным рисунком и фактурой произведения, но также в плане отвлеченного философского размышления. Время в произведениях Свищова-Паолы — это отнюдь не буквальное время осуществления съемки. Напротив, это параметр, характеризующийся иррациональными свойствами, которые присущи альтернативным мирам мифов, легенд и грез.

Свою преемственность творческой концепции символизма





Рисунок 5. Ю.Еремин. Студия «Сецессион». 1918 г. Частное собрание
Рисунок 6. С.Иванов-Аллилуев. Труд. 1922 г. Частное собрание

подчеркивал в своем творчестве и Ю.Еремин. Показательно, что одна из его сохранившихся работ носит название «Студия “Сецессион”» (рис. 5), отсылая зрителя к одноименным художественным объединениям Германии и Австрии. Работа Еремина «Светильник» представляет интерес не только в плане технического решения выразить представление о вечернем времени суток за счет съемки в дневное время, но также и как произведение, направляющее зрителя в сторону отвлеченных рассуждений относительно символического значения света и тьмы в философии и искусстве. Характерной особенностью творчества Еремина в середине 1920-х гг. стало создание композиций в жанре ню, которые получали, наряду с более общими названиями, такими как «Этюд», также и более конкретизированные названия, к примеру «В пещере» или «Лето». В этих произведениях обнаженная натура играла роль персонификаций сезонных природных циклов. Следует подчеркнуть, что, как и в случае других авторов, которые работали в жанре ню в советскую эпоху, Еремин оказывался в крайне опасном положении, когда его творчество истолковывалось советскими властями с заведомо ошибочной позиции, то есть воспринималось как вариант порнографии. Соответствующее неверное истолкование было следствием фундаментальных различий между пикторальным и репортажно-событийным представлением о фотографическом творчестве, которого придерживались соответственно фотохудожники и партийные функционеры. Эта пропасть между двумя различными парадигмами визуальности, в свою очередь, приводила к конфликтам на уровне судопроизводства, что служило поводом для административного и уголовного преследования фотохудожников. Некоторые из них,

как А.Гринберг, получили реальные сроки, другие были вынуждены прибегнуть к крайним мерам, таким как уничтожение собственных произведений, чтобы обезопасить себя и своих близких от обвинений в буржуазной безнравственности.

По всей видимости, наиболее близким по характеру своего творчества русской традиции символизма был С.Иванов-Аллилуев. Его произведения, выполненные в 1920-е гг., такие как «Монашенка» и «Труд» (рис. 6), напрямую отсылают зрителя к знаковым темам национальной культурной традиции. В первом из указанных примеров фотограф черпает вдохновение из области традиционной иконописи, стремясь не только соотнести фотографический отпечаток с темперной живописью, но и намеренно надрывая края произведения, дабы воспроизвести характерные для древних икон деформации. В свою очередь «Труд» отсылает зрителя к культурной традиции русской былины, которая оказалась под пристальным вниманием русских художников-символистов. В этом отношении творчество Иванова-Аллилуева может служит доказательством того, что не позднее 1920-х гг. в среде отечественного фотоискусства сформировалась собственная творческая специфика, то есть завершилась стадия отмежевания отечественной пикториальной «школы» от европейских аналогов. Это стало закономерным следствием экономического, внешнеполитического и идеологического противоборства, которое привело к военному противостоянию европейских держав. В то же время, пикториализм в его собственно русском варианте просуществовал относительно недолго, так как его вскоре вытеснили более радикальные и агрессивно действующие концепции фотоавангарда, а впоследствии и социалистического реализма [8].

Наконец, одним из наиболее узнаваемых феноменов в рамках позднего этапа развития отечественного пикториализма стало «искусство движения», получившее соответствующее название в честь четырех одноименных выставок [9]. В рамках искусства движения на фотографическое творчество активно влияла не только живопись, но и другие виды искусства, такие как театр и кинематограф [10]. В контексте искусства движения был создан ряд выразительных пластических этюдов, наиболее показательными из



Рисунок 7. А.Гринберг. Этюд движения. 1920-е гг. Частное собрание

которых являются работы А.Гринберга (1885–1979). Его произведения особенно отчетливо демонстрируют признаки знакомства с культурой современного театра (рис. 7) (основанного как на национальных, так и на античных традициях), которая популяризировалась за рубежом и в России соответственно С.Дягилевым и А.Дункан [11]. Следует отметить, что влияние концепции искусства движения испытали не только мастера «старого поколения», но и будущие советские репортеры, такие как Р.Диамент (1907–1987). Последний на раннем этапе своего творчества экспериментировал с пластикой человеческого тела и силуэтными композициями [12]. Однако после идеологического поворота в государственной культурной политике [13] и после установления тотального доминирования метода социалистического реализма Диамент творчески перестроился и стал хрестоматийным советским фоторепортером.

В завершение следует отметить, что художественный пласт отечественной пикториальной фотографии остается одной из наиболее слабо изученных тем в отечественной фотографической истории. Во многом это связано с тем, что наследие отечественной пикториальной фотографии, в отличие от ее западных аналогов, сохранилось крайне фрагментарно и страдает от значительных лакун визуального и текстового материала. Свою роль в утрате соответствующих источников сыграли события Первой мировой войны, революций, а в последствии и Великой Отечественной войны. Вместе с тем, решающую роль в потере целых пластов артефактов пикториального толка сыграла внутренняя культурная политика [14] советского государства. Многие из работ были уничтожены как по причине их ассоциации с буржуазной идеологией [15], так и по причине того, что они не представляли ценности с точки зрения осуществления визуальной пропаганды и новостного информирования [16]. Далеко не все произведения из числа тех, что чудом удалось сохранить, в особенности, благодаря усилиям частных коллекционеров, дошли до нашего времени в приемлемом

состоянии сохранности. Тем не менее, вопреки внешней и внутренней цензуре, идеологическому преследованию или же простейшей бытовой неряшливости, наследие отечественного пикториализма все же устояло перед натиском времени и оказалось в поле зрения не только историков искусства, но и современных фотографов. В этом отношении можно утверждать, что искусство отечественного пикториализма стало не только полем художественного исследования темы времени, но также показательным носителем характерных черт своей эпохи, в результате чего произведения пикториалистов служат одним из важнейших источников не только для в плоскости искусствознания, но и в плане археологии мышления.

Библиография:

1. *Барт Р.* Camera lucida. — М., 1995.

2. *Логинов А.* Фотография и визуальное восприятие: основные понятия и исследовательские вопросы. // Обсерватория культуры. — М., 2014. — № 4.

3. Фотограф Алексей Мазурин. Русская фотография 1890–1910-е гг. — М., 2005.

4. С.Лобовиков. Русский мастер художественной фотографии. — Киров, 1996.

5. Шедевры фотографии из частных собраний. — М., 2004.

6. *Петров Н.* Трапани и его «лучистый» гумми // Вестник фотографии. — М., 1914. — № 3.

7. Пикториальная фотография в России. 1890–1920-е годы. — М., 2002.

8. *Логинов А.* Поиск универсального творческого метода в советской фотографии 1930-х гг. // Обсерватория культуры. — М., 2014. — № 1.

9. Искусство движения. Каталог второй выставки. — М., 1926.

10. *Мислер Н.* Вначале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX в. — М., 2011.

11. *Гаврилин К.* Теософия и сообщества русских художников эпохи символизма. // Актуальные проблемы искусствознания (дизайн, декоративно-прикладное, монументально-декоративное

и изобразительное искусство, архитектура). М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2013.

12. Фотолетопись. Роберт Диамент. — М., 2007.

13. За большевистскую перестройку фотографии. // Пролетарское фото. — М., 1931. — № 1.

14. Власть и художественная интеллигенция. Документы 1917–1953. — М., 2002.

15. Социалистическое наступление на фронте // Пролетарское фото. — М., 1932. — № 1.

16. Партийной печати — партийный снимок // Пролетарское фото. — М., 1932. — № 5.