А.А. ЛОГИНОВ

Соискатель кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: thomas_loginov@mail.ru

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, зав. кафедрой «История искусств и гуманитарные науки» МГПХА им. С.Г. Строганова
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

A.A. LOGINOV

Art researcher, Chair of «Art history and human science», Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: thomas_loginov@mail.ru

K.N. GAVRILIN

Candidate of art history, head of the department of «History of arts and humanitarian sciences»
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ПИКТОРИАЛИЗМ (1891–1937 гг.): ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

DOMESTIC PICTORIALISM (1891–1937): A CREATIVE METHOD AND ARTISTIC FEATURES

В статье рассматриваются вопросы отличия теоретической концепции и практики пикториализма от современных ему творческих альтернатив. Сравнение осуществляется в рамках применения комплексного метода анализа, который позволяет изучать феномен пикториализма с различных исследовательских перспектив.

The article highlights the questions of differences between the concept and the practice of the pictorialism and its contemporary artistic alternatives. The comparison is carried out through the usage of a hybrid method, which allows analyzing the phenomenon of the pictorialism from different research angles.

Ключевые слова: отечественный пикториализм, дискурс фотографии, пятичастная система знака, визуальные стратегии, иконический поворот.
Keywords: Russian pictorialism, discourse of photgraphy, five-part sign system, visual strategies, iconic turn.

Одним из наиболее узнаваемых направлений в мировой истории фотографического искусства по праву является пикториализм. Наиболее часто ассоциируемый с фотоимпрессионизмом, пикториализм на практике объединял сторонников различных представлений о художественной фотографии, целью которых было последовательное развитие творческого потенциала этой визуальной технологии. Несмотря на высокую значимость произведений и критических текстов пикториалистов для последующего развития фотографического искусства, наследие отечественной пикториальной «школы» остается все еще недостаточно изученным, по сравнению с более поздними направлениями репортажного свойства. В то время как сведения о ряде знаковых авторов и созданных ими визуальных артефактах все же были опубликованы, относительно малоизученными остаются аналитические вопросы, связанные с особенностями и причинами становления, развития и последующего размывания отечественной концепции пикториализма.

Для того чтобы сформировать отчетливое представление об особенностях трактовки темы времени в отечественной пикториальной практике, следует выделить несколько категорий исследовательских вопросов. Сам факт постановки данных вопросов и их разграничения по взаимосвязанным блокам позволяет пролить свет на различные аспекты этой фундаментальной для фотографического искусства темы. Наиболее эффективно достичь поставленной цели позволяет комплексный аналитический метод, который основывается на привлечении достижений нескольких исследовательских концепций из различных областей науки [1]. Отмеченный метод включает несколько стадий, которые предполагают соответственно следующие исследовательские шаги: привлечение фактографического визуального и текстового материала историко-архивного свойства [2]; анализ имеющегося материала с точки зрения развития фотографического дискурса; определение характера визуальной стратегии, которой фотографы придерживались в своем творчестве; рассмотрение особенностей семиотической знаковой системы, в рам-

ках которой функционировали произведения отечественных пикториалистов; а также установление места, которое пикториальное искусство занимало в контексте глобального иконического поворота. Следует подчеркнуть, что в процессе исследования на практике упомянутые стадии осуществляются не сколько последовательно-линейно, сколько параллельно друг другу. Последнее, прежде всего, связано с тем, что главным достоинством привлечения нескольких концепций в ходе научного анализа является рассмотрение материала одновременно под различными исследовательскими углами.

Анализ материала отечественной пикториальной фотографии с точки зрения особенностей фотографического дискурса позволяет выделить несколько характерных черт, которые отличали данный материал как от предшествовавших, так и от современных ему визуальных альтернатив. В этом отношении следует выделить несколько уровней дискурса, в пределах которых становится возможным определить данные черты. Эти уровни соответствуют компонентам фотографического дискурса, таким как визуальный артефакт, автор произведения, сюжет съемки, принцип демонстрации материала, характер участия воспринимающего субъекта, а также правила трактовки визуальных данных.

Уже при поверхностном анализе визуальных артефактов, которые создавали мастера отечественной пикториального направления, становится очевидным, как сильно они отличались от аналогичных примеров, которые производили более консервативные фотографы. В отличие от артефактов прикладной коммерческой съемки, работы пикториалистов изготавливались в единственном экземпляре. В этих целях часто применялись технологии ручной печати позитива, такие как различные разновидности масляного способа, включая бромойль, а также более стойкие процессы, как гуммиарабик [3]. Эти технологии существенно отличались от ориентированных на тиражирование изображения технологий альбуминной печати, а также более позднего и технически совершенного желатиносеребряного процесса. Консистенция химических реагентов в составе рецептуры каждой из технологий позитивной печати в творчестве каждого из авторов имела собственные неповторимые вариации. Последнее было связано как с собственными улучшениями процессов, которые вносили конкретные фотографы, так и с общим низким уровнем развития современной им потребительской химии. Так или иначе, воспроизвести в точных деталях конкретный ви-

зуальный артефакт не представляется возможным не только в наше время, но и не удалось бы при всем желании и самому автору произведения. Из этого можно сделать вывод, что главным результатом творчества фотографа-пикториалиста было законченное произведение искусства, а отнюдь не изображение, которое получалось в процессе съемки. Более того, даже на уровне съемки некоторые фотографы предпочитали достоинствам современных им высокоточных объективов-анастигматов специальную, зачастую кустарную, «мягкорисующую» оптику, к примеру, объектив монокль, а также применяли другие специальные приспособления, которые позволяли творчески исказить передачу деталей еще на стадии формирования оптической проекции действительности. Таким образом, визуальная информация, заключающаяся в точных деталях фотографического изображения, намеренно приносилась в жертву субъективному авторскому видению действительности. Следует отметить, что, в отличие от произведений тиражной фотопродукции, произведения пикториалистов редко ориентировались на создание серии артефактов и, напротив, акцентировали внимание на самостоятельном произведении. Это означало, что в работах пикториалистов время представлялось не как последовательный рассказ в духе повествовательной литературы, а как представляющий ценность конкретный зафиксированный момент или как сумма моментов, обобщенных в единственном статичном изображении. Характерной особенностью произведений пикториалистов, включая отечественных авторов, было также и то, что данные работы создавались не «на заказ», как у профессиональных фотографов, а, напротив, были результатом отвлеченного художественного творчества.

Характерным стремлением большинства авторов, которые позиционировали себя как последователи пикториального направления, было желание добиться полноправной художественной независимости. Несмотря на то, что далеко не все из авторов, в особенности, в России, были настолько финансово обеспечены, чтобы не зависеть материально от выполнения коммерческих заказов, это значительно отличало художественную мотивацию фотохудожников от творческих устремлений современных им фотографов-ремесленников. В то время как фотографы-профессионалы практиковали высокоэффективный в производственном отношении принцип разделения труда, будь то в ходе осуществления съемки, изготовления отпечатков, формирования узкой

специализации в плане выбора жанра, а также прецедентов коллективного сотрудничества нескольких фотографов, мастера пикториальной школы предпочитали работать самостоятельно и независимо. Художественные общества, в которые организовывались фотохудожники, по этой причине также существенно отличались от объединений коммерческих фотографов. В отличие от последних, ориентированных на разрешение вопросов профессиональной конкуренции, общества, в которые стремились вступать пикториалисты, служили для координации совместных усилий по развитию теории и практики фотографического искусства и для поддержания высокого статуса этого искусства [4], то есть для свободного обмена актуальным художественным опытом среди равных единомышленников, а не для того, чтобы блюсти иерархию распределения коммерческих заказов.

Сюжеты, которые предпочитали фотографы-пикториалисты, также значительно отличались от тех, что были характерны для сообщества коммерческих фотографов [5]. В то время как на уровне выбора объектов съемки у обеих категорий авторов могли иметься множественные точки пересечения, творческий замысел у создаваемых ими произведений редко совпадал. Для обеих групп было характерно разделение визуального материала по жанрам, которые соответствовали традиционным канонам живописи и графики. Среди этих жанров коммерческие фотографы закономерно предпочитали заказной официальный портрет, видовую съемку, а в последующем и жанровую съемку, которая к последнему десятилетию XX в. в области фотографии привела к развитию новостной документалистики. Во всех из этих случаев фотограф-профессионал ориентировался на наиболее востребованные у заказчиков темы. Они, в свою очередь, соответствовали необходимости удовлетворять потребность в личной репрезентации, визуально фиксировать объекты туристического интереса, обеспечивать спрос на высокоточные визуальных данных, причем как в научных целях, так и в случае замещения натуры в рамках традиционного живописного творчества, и, наконец, необходимости участвовать в процессе визуальной информационной коммуникации. Совершенно иначе аналогичное жанровое разделение трактовалось в контексте фотографического искусства. Для фотохудожника объект действительности, будь то конкретный человек, пространство природного или городского ландшафта или же жанровая сцена были лишь средством для выражения собственных субъективных пред-

ставлений об увиденном. По той же причине в жанровой классификации фотохудожников не существовало строгой иерархии, которая у фотографов-профессионалов обуславливалась коммерческой доходностью или затратностью производства артефактов той или иной жанровой принадлежности. Следует также подчеркнуть, что, в соответствии с данной художественной позицией, произведения пикториалистов получали соответствующие названия, которые подчеркивали не столько принадлежность конкретной работы к тому или иному жанру, или же указывали на конкретный объект или событие действительности, но, напротив, являлись результатом более широкого творческого толкования сюжета съемки [6]. Характерным признаком произведений фотографов-художников было расширение границ концептуального осмысления жанров, в результате которого конкретный сюжет съемки трактовался как визуальная метафора более общих философских понятий. Уже в наше время это свойство творческого метода пикториалистов, наряду с техническими свойствами самих визуальных артефактов, приводит к закономерным сложностям в плане историко-архивной атрибуции произведений, так как оказывается зачастую невозможно точно определить объект или же хронологию съемки.

Принимая во внимание вышеописанные особенности фотографического дискурса в его пикториальной вариации, становится очевидным, что произведения фотохудожников требовали особых условий демонстрации произведений. Идеальными условиями для визуального ознакомления с работами пикториалистов были, безусловно, случаи отстраненного и узко личного контакта с произведением в комфортной камерной обстановке. Однако в ряде случаев требовались и публичные выставочные мероприятия, целью которых была популяризация и поддержание высокого статуса фотографического искусства в целом [7]. Вместе с тем, это уже не могли быть выставки в предпочитаемом профессионалами консервативном научно-техническом формате, где фотографические отпечатки демонстрировались, наряду с промежуточным техническим материалом, таким как негативы, а также соседствовали с образцами фотографического инструментария, включая оптику, камеры или же химические реагенты. Напротив, истинные произведения фотографического искусства требовали особого выставочного пространства, где ничто не отвлекало бы зрителя от вдумчивого любования результатами художественного творчества. Произведения уже не могли экспони-

роваться излишне плотными группами по шпалерному принципу развески, дабы не компрометировать художественное качество отдельной работы, так как продемонстрировать высокий уровень художественного качества произведений было невозможно увеличением количества фотоотпечатков. И, что немаловажно, в пределы соответствующего выставочного пространства ограничивался доступ произведениям авторов, которые не соответствовали высоким требованиям, которые авторитетные художественные критики и ценители искусств предъявляли к фотографическому искусству.

Аналогичные высокие требования предъявлялись косвенно и к зрительской аудитории пикториального искусства. Идеальный воспринимающий субъект в рамках пикториальной концепции должен был быть уже не сколько пассивным зрителем, сколько эмоционально отзывчивым единомышленником, который не просто созерцал, но и сопереживал произведение. В этом отношении на данном уровне фотографического дискурса пикториализм стал принципиально новым шагом по отношению к предшествующим альтернативам фотографической визуальной практики. Несмотря на то, что произведения пикториализма еще нельзя отнести к искусству, побуждающему аудиторию к совершению определенных действий, работы пикториалистов вошли в число первых примеров, которые оказались на пути развития мотивирующих форм искусства в фотографической среде. Таким образом, искусство фотохудожников следует считать одним из важных факторов в общем процессе взаимодействия визуальных искусств и государственной идеологии, пусть даже в данном случае произведения пикториалистов являлись реакцией на доминирование идеологически ангажированного искусства и стремились выйти за рамки внешнего давления государственных институций в пользу акцента на личных неповторимых переживаниях. Так или иначе, развитие пикториальной концепции сигнализировало о стремлении прогрессивных членов фотографического сообщества размыть границы доминирующей государственной идеологии за счет отвлечения внимания аудитории от насущных политических проблем в сторону поиска ответов на более общие философские вопросы бытия.

Особенно важным аспектом для формирования ясной картины представлений о творчестве фотографов пикториального направления является уровень фотографического дискурса, связанный с правилами трактовки визуальных артефактов. Для того чтобы контакт восприни-

мающего субъекта и пикториального произведения состоялся, зритель должен был обладать специальной концептуальной подготовкой. Так искомый зритель должен был, по меньшей мере, иметь общие представления об отличиях между отвлеченной художественной практикой и более прикладными областями визуальной культуры. Предполагалось, что он должен был понимать разницу между визуальной репрезентацией, ориентированной на документирование действительности, и демонстрацией субъективного восприятия действительности посредством творческой реальности художественного произведения. Таким образом, зритель должен был обладать не только специальным художественным образованием, но и иметь представление о специфических вопросах теории фотоискусства. Можно с абсолютной уверенностью утверждать, что ни в эпоху рубежа XIX–XX вв., ни даже в наше время подавляющее большинство зрителей не удовлетворяет упомянутым критериям. История публикации теоретических и критических статей по фотографической тематике в специализированном журнале «Вестник фотографии», как и в значительно более позднем «Советском фото», демонстрирует, что вопрос парадигмальной пропасти между творцами и зрителями фотографического искусства был и продолжает оставаться одной из главных проблем фотографической практики. Именно из-за разницы концептуальной подготовки между художником и зрителем пикториализм так и остался достоянием узкой аудитории ценителей искусства. Даже несмотря на внешнюю привлекательность пикториальных произведений, они не были должным образом восприняты современной им аудиторией, которая придерживалась практически диаметральных представлений о свойствах фотографического изображения и задачах фотографического творчества. И, конечно, по тем же очевидным причинам пикториализм как последовательная художественная концепция оказался невостребованным в финансируемой государством сфере визуальной пропаганды.

В то время как неподготовленный зритель вплоть до нашего времени продолжает ассоциировать фотографию с ее естественнонаучным натуралистически-документирующим потенциалом, пикториалисты проводили аналогию между фотографией и традиционной графикой [8]. Эта в своем роде узкая точка зрения, которая в ходе развития фотографической теории оказалась, в конечном счете, отвергнута, как заблуждение, стремилась обосновать применение методов, характерных для традиционного художественного творчества, как в процессе создания, так и в ходе

восприятия фотографических артефактов. Весьма примечательно, что в своих представлениях об искусстве пикториалисты, в особенности отечественные сторонники данной концепции, отнюдь не во всех ситуациях следовали самым новаторским тенденциям в современном им искусстве. В то время как в сфере актуального искусства уже давали о себе знать кубистические поиски и осуществлялись шаги в сторону отказа от фигуративности, фотохудожники начала XX в. оставались, по большей части, мало, а то вовсе не информированным об этих художественных достижениях. Особенно сложная обстановка в данном отношении сложилась в отечественной фотографической среде, где свою роль сыграли системные факторы отечественной социально-культурной политики. Доминирующим эталоном художественного качества в творчестве отечественных пикториалистов вплоть до 1920-х гг. оставались концепции живописного импрессионизма и символизма, которые к тому времени уже теряли концептуальную актуальность и вырождались в визуальный штамп. Вместе с тем данные концепции оставались все еще сложными для понимания среди широкой зрительской аудитории, а их привлечение в рамках фотографической практики было единственными из эффективных альтернатив на пути к последующему выявлению собственно фотографического арсенала выразительных средств.

Особые преимущества в плане изучения отечественного пикториального наследия предоставляет анализ его особенностей в контексте пятичастной знаковой системы [9]. Данная система представляет собой цикл, который включает уровни, которые представлены, во-первых, объективной действительностью, во-вторых, действительностью в ее человеческом восприятии, в-третьих, реальностью необработанного фотографического изображения, в-четвертых, реальностью законченного фотографического произведения и, наконец, в-пятых, картиной действительности, сформированной на основе восприятия зрителем реальности фотографии. Этот, как может показаться на первый взгляд, замысловатый механизм, тем не менее, позволяет отчетливо проанализировать принципиальные отличия между задачами, которые ставили перед собой пикториалисты и их концептуальные оппоненты. Так фотографы-профессионалы, а также сторонники развития творческой концепции полихромной фотографии, не видели разницы между первым и вторым уровнями отмеченной системы, а также закономерно проводили аналогию между третьим и четвертым уровнями. В отличие от них,

фотохудожники пикториального толка акцентировали внимание на отличии между третьим и четвертым уровнями, подчеркивая значение последнего. Несмотря на то, что пикториалисты еще не ставили перед собой задачу активизировать финальный уровень системы, дабы осуществить активное воздействие на саму действительность и инициировать новый цикл художественного творчества, как это в более позднюю эпоху реализовали фотографы идеологического репортажа, фотохудожники все же отчетливо разграничивали натуралистически-документальные изображения и произведения фотографического искусства, а также действительность и субъективную реальность. В России это ключевое концептуальное достижение стало достоянием целевого круга фотографов-любителей лишь ко второму десятилетию XX в., когда были относительно отчетливо в текстовой форме сформулированы и обоснованы соответствующие выводы [10]. По той же причине именно тогда стали возможны художественные поиски, связанные с развитием в художественном отношении тем мифов и легенд, будь то античного или же национального происхождения, а также тем эмоциональных переживаний, которые раньше трактовались в сфере фотографии лишь в прикладном естественнонаучном отношении. Именно тогда в фотографии стало возможно художественное творчество в узком смысле этого слова. Однако этот период оказался весьма кратковременным, так как события Первой мировой войны, а в последующем и революционные события, внесли собственные необратимые коррективы в развитие отечественного фотографического искусства.

Принимая во внимание не только предшествовавшую, но и последующую проблематику развития отечественного искусства фотографии, необходимо отметить особенности визуальной стратегии [11], которой придерживались последователи пикториальной концепции. Существует три возможных вариантов выбора стратегии, которой создатель визуального артефакта может решить следовать. Один из вариантов выбора связан со стратегией визуализации, которая соответствует стремлению выразить средствами визуального творчества ту или иную абстрактную идеологическую концепцию. Второй вариант соответствует стратегии прозрачности, в соответствии с которой автор, напротив, стремится разрушить представление о конкурирующей идеологической концепции посредством демонстрации «правды жизни», то есть показа того пласта визуальности, который не укладывается в рамки критику-

емой художником идеологии. И, наконец, возможен и третий вариант, который заключается в устранении от идеологического противоборства, однако не по причине сознательного выбора, который сам по себе представляется как своеобразная идеологическая позиция, а именно в случае профанной, спонтанной и бессознательной деятельности. В этом контексте творчество пикториалистов следовало ярко выраженному пути стратегии визуализации, а именно выражало средствами фотографического искусства субъективные представления отдельно взятого художника. Современные пикториалистам коммерческие фотографы также часто следовали данной стратегии, однако в их случае результат обуславливался идеологическими представлениями их заказчиков, будь то массовой аудитории или же более последовательных в своих требованиях государственных институций. Более того, идеологические представления пикториалистов хоть и разделяли некоторые из представлений официальной государственной точки зрения, но все же не следовали этим представлениям буквально и тем более не служили средствами их визуального обоснования. В этом отношении творчество пикториалистов, в том числе в России, было логичным следствием развития альтернативных представлений о мире. Последнее, в свою очередь, было системной особенностью переходной эпохи рубежа XIX–XX вв., которая выражалась в кризисе архаичных идеологических концепций и поиске более актуальных концептуальных альтернатив.

В области фотографического искусства, как и в широкой художественной среде, отмеченная тенденция соответствовала очередной фазе активизации постклассических настроений, когда доминирующая творческая модель, задействованная государством в сфере визуальной репрезентации, подверглась мощной эрозии со стороны новаторских художественных решений [12]. Весьма любопытно, что в фотографическом искусстве России данный процесс привел к неожиданному результату, когда пикториалисты предприняли попытку осуществить взаимодействие двух конфликтующих концепций, импрессионизма и критического реализма. По стечению обстоятельств критический реализм в отечественном искусстве, соответствующий искусству передвижников, вплоть до революционных событий оставался одной из важных альтернатив официальному искусству. Вместе с тем другой альтернативой буржуазного толка были импрессионистические представления, осуществляющие перенос внимание с монументальной статики стере-

отипизированного идеологического содержания на преходящие состояния личных эмоций конкретного человека. Необычным сочетанием двух отмеченных концепций стали произведения отечественных пикториалистов, которые стремились реализовать сюжеты, близкие реалистической школе, используя художественные средства импрессионизма. Таким образом, соответствующие произведения отечественных пикториалистов провоцировали неизбежный конфликт на формальном уровне. Последнее служит очередным подтверждением того, что отечественный пикториализм находился на рубеже очередной фазы иконического поворота в искусстве, который был связан с изменениями в постановке задач и выборе средств художественного творчества. На этом пути осуществлялся болезненный переход от доминирования текстово-ориентированных средств коммуникации к использованию потенциала новых визуальных технологий, наиболее продвинутой из которых долгое время оставалась фотография.

Библиография:

1. *Логинов А.* Искусство реальности: фотография рубежа XIX–XX вв. М., 2015.

2. *Бархатова Е.* Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914. СПб., 2009.

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

4. *Петров. Н.* Может ли фотография служить методом искусства? // Вестник фотографии. М., 1917. № 7.

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

6. *Петров Н.* Место светописи среди других методов изобразительного искусства, ее преимущества и область ее применения // Вестник фотографии. М., 1912. № 8.

7. *Шульц Г.* Венская выставка художественных фотографий 1891 г. // Фотографический вестник. СПб., 1892. № 2.

8. *Трапани А.* О светописи // Вестник фотографии. М., 1914. № 3.

9. *Hattendorf M.* Dokumentarfilm und Autenzitat. Astetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz, 1999.

10. *Петров Н.* Может ли фотография служить методом искусства? // Вестник фотографии. М., 1917. № 7.

11. *Munkler H., Hacke J.* Strategien der Visualisierung. Verbildlichung asl Mittel politischer Kommunikation. Frankfurt am Main, 2009.

12. *Флюссер В.* За философию фотографии. СПб., 2008.