Е.А. ЛАВРЕНТЬЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» РГХПУ им. С.Г.Строганова
e-mail: strogdesign@gmail.com

СЮЙ ЦЗИНЧЖУ
Аспирант РГХПУ им. С.Г.Строганова
e-mail: xu1138629366@gmail.com

E.A. LAVRENTIEVA
Candidate of Art History, Assistant professor of the department of Communicative Design of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: strogdesign@gmail.com

XU JINGZHU
Postgraduate student of the of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: xu1138629366@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_3_150_174

К ВОПРОСУ О ВОЗНИКНОВЕНИИ ПОНЯТИЯ «ПИКТОРИАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ». ПИКТОРИАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ В РОССИИ, ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И ПУТИ РАЗВИТИЯ

«PICTORIAL PHOTOGRAPHY». ORIGINS OF THE CONCEPT. PICTORIAL PHOTOGRAPHY IN RUSSIA, MAIN STAGES AND PATHS OF DEVELOPMENT

В данной статье анализируется процесс развития и расцвета пикториальной фотографии. В исторической перспективе рассматривается развитие пикториальной фотографии в контексте специфической русской культуры. Объясняются роль пикториализма в истории русской фотографии и его влияние на новое поколение фотографов.

This article analyzes the process of development and flourishing of pictorial photography. From a historical perspective, the development of pictorial photography is considered in the context of specific Russian culture. The role of pictorialism in the history of Russian photography and its influence on a new generation of photographers is explained.

Ключевые слова: пикториальная фотография, прерафаэлиты, комбинаторная печать, импрессионизм, Русское фотографическое общество, Серебряный век, русское и советское искусство.
Keywords: pictorial photography, pre-Raphaelites, combinatorial printing, impressionism; Russian Photographic Society, Silver Age, Russian and Soviet art.

В 1857 году художник и фотограф Оскар Густав Рейландер [1] продемонстрировал на Выставке художественных сокровищ в Манчестере — одной из первых в мире экспозиций достижений мирового искусства и культуры, где фотографию показывали, наряду с другими видами искусств, — свою фотокомпозицию «Два пути жизни». Именно с этой работой связано рождение фотомонтажа — многофигурная композиция была скомпонована вручную из более чем тридцати отдельных снимков. В глазах публики она стала «настоящим манифестом морали Викторианской эпохи» [2] — впервые фотография была предъявлена как средство идеологического воздействия.

Через год, в 1858-м, фотополотно Рейландера экспонировалось уже на выставке Королевского фотографического общества, перед членами которого автором был прочитан доклад «Композиция в фотографии. “Два пути жизни”» [3]. В нем Рейландер фактически впервые ставит своей задачей ввести фотографию в Пантеон искусств, предъявит ее как новый вид технологического творчества. «Концепция фотографии, ее композиция, разные выражения лиц и позы фигур, расположение драпировок и покрой костюмов, распределение света и тени — все это в подчинении единому целому, есть основа для совершенной фотографии и требует такой же работы сознания, такой же работы сознания, такого же творческого отношения и тщательности исполнения, как творчество любого художника — не важно, работает ли он в технике пастели, мозаики, в цвете или серых тонах, пишет маслом или использует фотографические средства. ...Верю, что наступит

время … когда подлинное искусство и фотография как средство достижения художественной цели пойдут рука об руку» [4]. «Фотография подобна кисти с краской» [5], — заключает Рейландер в своем докладе.

После состоялось обсуждение доклада, стенограмма которого также была опубликована в апрельском номере «Журнала фотографического общества» за 1858 год. В ней (как, впрочем, и в самом докладе) для обозначения жанра «Двух путей жизни» используется английское слово picture — «картина», в значении и «изображение», и «сцена», «постановка». Иногда в одном предложении появляются как своего рода противопоставление слова picture и photography: «Я считаю, что фотография (photography) значительно продвинулась вперед благодаря его подходу к созданию абсолютных картин (pictures)» [6]. Можно предположить, что слово «фотография» используется для обозначения техники создания изображения, а «картина» — это некий итог, продукт творчества, снабженный повествовательной и назидательной функцией, несущий в себе содержание — морально-нравственное и сюжетное.

В том же году Рейландер знакомит своего коллегу, английского художника и фотографа Генри Пич Робинсона, с техникой комбинаторной печати (композитная фотография) и своим пониманием фотографии как нового инструмента для создания произведения искусства.

Спустя почти десятилетие, в 1869 году, Робинсон разрабатывает более детально идеи Рейландера в своей книге «Пикториальный эффект в фотографии» и применяет его к специфике нового фотоискусства. «Пикториальная» буквально означает «изобразительная», «картинная», то есть отвечающая задачам картины как программного произведения. Классическая картина призвана демонстрировать визуальный текст (рассказывать историю, часто с назидательным подтекстом), для чего используется форма аллегории — изображение становится отсылкой к определенным понятиям, конкретный образ работает как визуализация отвлеченных понятий.

Очевидно, термин «пикториальный» ему оказался необходим для того, чтобы отделить фотографию как средство создания «документа события» от фотографии как художественного жеста — от фотографии как акта искусства. Ему было важно провести разграничение между фотодокументом и фотоискусством: документальная фотография — это, скажем, фиксация исторических и этнографических редкостей, пересъемка раритетов в частных коллекциях, архивация архитектурных памятников или представителей традиционной народной культуры в национальных ко-

стюмах, сбор визуальной информации о только открывавшихся тогда для западного мира культур стран Азии, Африки, Японии.

Об актуальности подобного разграничения для фотографов второй половины XIX века пишут Мартин Парр и Гарри Баджер, приводя слова англо-американского писателя и арт-критика Чарльза Кэффина из его книги «Фотография как искусство», изданной полвека спустя: «Есть два пути в фотографии — утилитарный и эстетический; цель первого — записывать факты, второго — отражать красоту» [7]. По их мнению, термин «пикториализм» в культуре второй половины XIX — начала XX столетия имеет двойственное толкование. С одной стороны, мы можем говорить о стилевом направлении в фотоискусстве этой эпохи, которое впоследствии, в середине 1920-х, сменилось модернистскими тенденциями, а с другой — некоем «пикториальном импульсе» (pictorial impulse) в фотографии, который не ограничивается доминирующим стилем эпохи, существует вне времени и является своего рода «отрицанием механической и искусственной природы фотографии» [8]. Здесь вновь мы возвращаемся к идее противопоставления техничной и художественной стороны фотоискусства. В этом дуализме, делая акцент на одной или другой составляющей, фотохудожники-первооткрыватели стремились выявить ключевые формы и методы нового способа создания изображения.

Но подобное разграничение на самом деле условно, оно опирается, скорее, на внешние обстоятельства и изначальное предназначение снимка, роль, которую он должен играть в отведенной ему партии — быть фотодокументом, натурной зарисовкой или средством создания иной художественной реальности. XX век научил нас, что любой объект, даже не являющийся изначально предметом искусства, следствием авторского творческого процесса, может быть позиционирован художником как акт творческой воли. Такое стало возможным, благодаря смещению акцента с формы произведения искусства на его содержание.

Также и в фотографии — образ, являясь в глазах обывателя копией реальности, способен, тем не менее, становиться символом, приподнимающим эту реальность до уровня свидетельства о неизмеримо большем. Рейландер много работал в области «студийного портрета», как бы мы сказали теперь, расширяя возможности этого жанра за счет обращения к принципам классического искусства, а именно — к символике портретной живописи, где к середине XIX века сложилась мощная система рассказа о персонаже — через цвет, костюм, предметы, антураж.

Это удивительный факт: фотография как изобретение, в середине XIX века насчитывавшая несколько десятилетий, становится и актуальным инструментом искусства, поскольку удовлетворяет его идейно-философские потребности, и параллельно развивается как средство документирования реальности, как «запись фактов» [9]. В конце 1920-х, читая лекции по истории фотографии, последнее немецкий критик Франц Рох назовет обязательной частью искусствоведческой науки [10].

Мы можем говорить о том, что и Оскар Густав Рейландер, и Генри Пич Робинсон были близки прерафаэлитам — прежде всего, в сходстве «миссионерских» [11] задач искусства, стремившегося «быть наставником публике» [12]. Удобнее всего это делать в аллегорической форме, маскируя под узнаваемые предметы реальности масштабные отсылки к абстрактным, неизобразительным понятиям и создавая на их основе назидательное повествование, где наглядность примера (нарочитая предопределенность развития событий) говорила бы сама за себя.

Тайное «Братство прерафаэлитов» — первоначально художники выступали анонимно и подписывали свои работы монограммой PRB — основали в 1848 году в Лондоне трое студентов Королевской академии, а именно — Данте Габриэль Россети (поэт и художник), живописцы Уильям Холман Хант и Джон Эверетт Милле. Братство было свободным объединением, его идейно-художественные принципы разделяли и другие мастера этого времени — Эдвард Бёрн-Джонс, Уильям Моррис, Уолтер Крейн, Джон Уильям Уотерхаус, его покровителем стал Джон Рёскин, писатель, художник, теоретик искусства, литературный критик и поэт. Братство возникло как реакция на сухой академизм исторической живописи, практикуемый в стенах alma mater. Художники-прерафаэлиты стремились вдохнуть в живопись искренность, поставив акцент на авторском непосредственном переживании темы. Подобный подход позволил усилить и морально-нравственный подтекст произведения искусства, обратиться к «миссионерству» — созданию поучительных визуальных «историй» на основе Библейских сюжетов, средневековых легенд эпохи короля Артура и античной мифологии.

Художник становится истовым проповедником, определяет для себя новую роль искусства — воспитательную, которая в деятельности Уильяма Морриса и «Движения искусств и ремесел» обретет особый, прикладной характер. Социальные преобразования возможны и посредством контакта с предметами интерьера, окружающими человека. Именно его

цельность (равно как и «цельность» процесса производства вещей, без деления на этапы конвейерной сборки, возврат к ремесленным принципам производства) способны сформировать новую гармоничную личность как мастера-ремесленника, так и потребителя.

Центральной идеей их художественной программы был обязательный рисунок с натуры, но не в значении прямой документации действительности, а как форма исследования натуры, включающая обязательное ей сопереживание через сам акт творчества. По сути, они тоже создавали «комбинаторные» полотна, поскольку в дальнейшем отдельные натурные зарисовки объединялись в формате картины в единое целое, отсылавшее к «классическим» темам — средневековым легендам о короле Артуре, Библейским сказаниям, античным мифам, «Гамлету» Шекспира.

В знаменитой картине «Офелия» Д.Э. Милле (1852 г.) «документально» всё — начиная от образа главной героини (художнику позировала Элизабет Сиддал, британская натурщица, поэтесса и художница, муза прерафаэлитов) до растительности, которую Милле скрупулезно фиксировал во время натурных зарисовок у реки Хогсмилл, в графстве Суррей.

Нельзя не заметить, что речь идет об эпохе Дарвина (к слову, Рейландер в 1878 году знакомится с ним и создает фотоиллюстрации к его научному труду «Выражение эмоций у животных и человека»), эпохе пристального наблюдения за натурой, выявления эмпирическим путем законов функционирования живого мира, и фотография здесь становится одним из наиболее точных инструментом, сводящим на нет все погрешности ручного «измерения» (зарисовок, сделанных карандашом). Ученые становятся обладателями совершенного оттиска, фактически «зеркального отражения» объекта.

Творческая система прерафаэлитов близка фотографии как новому инструменту «документирования» реальности (под «документированием» следует понимать метод ее изучения, увлеченное и скрупулезное наблюдение, своего рода «натуроведение» в рамках искусства) по двум причинам.

Первое — осознание фотокамеры и кисти как инструментов, имеющих идентичные задачи фиксации действительности во всей ее детальной полноте. «Карандаш природы» — так называлась книга Уильяма Фокса Тальбота, изобретателя калотипии (вышла в 1844 г., фотоизображения вклеены вручную). «Отпечатки в данной книге сделаны светом без участия кисти художника» [13], — отмечает Тальбот в предисловии. «Одно из преи-

муществ открытия Фотографического Искусства, — пишет Тальбот, — будет заключаться в том, что оно позволит нам ввести множество мельчайших подробностей, которые позволят усилить правдоподобие и реалистичность изображения, труд, что не взял бы на себя ни один художник» [14].

Годом ранее вышла первая часть книги ботаника и фотографа Анны Аткинс «Водоросли Британии» («Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions»). Иллюстрации были сделаны в технике цианотипии, предполагающей максимальную фактологическую достоверность «оттиска», учитывающую все нюансы формы растения, его структуры: «Трудность создания точных рисунков таких мелких объектов, как Algae и Conferva, побудила меня воспользоваться прекрасным методом цианотипии сэра Джона Гершеля, чтобы получить достойные впечатления от самих растений, которые я с большим удовольствием предлагаю своим друзьям-ботаникам» [15].

Второй момент сопряжен как с идеей компиляции отдельных натурных зарисовок в единое целое и создания на их основе нового визуального образа, так и с единством композиционного, визуально-нарративного подхода к созданию картины (или фотографии). Практически сразу после встречи с Рейландером Генри Пич Робинсон создает фотополотно «Угасание» — фотокомпозицию, созданную на основе пяти различных изображений, умело «сплавленных» между собой. Умирающая девушка сидит в кресле, по бокам от нее, очевидно, — мать и сестра, отец, повернувшись спиной, стоит у окна, которое расположено по центру снимка. Здесь впору вспомнить «Офелию» Милле, метод соединения отдельных зарисовок в единое целое. А с другой стороны, композиционно работа Генри Пич Робинсона вписывается в традиции живописного искусства со своей теорией построения визуальной истории, предполагающей наличие определенных зрительных акцентов, по которым мы можем «прочесть» происходящее. Другой яркий пример — «Королевские идиллии» Альфреда Теннисона (изданы в 1874 г.), проиллюстрированные фотографиями британского фотохудожника Джулии Маргарет Камерон. «Мои стремления состоят в том, — пишет она, — чтобы сделать фотографию доступной и придать ей характер и применение высокого искусства, сочетая реальное и идеальное, ничем не жертвуя от истины, со всей возможной преданностью поэзии и красоте» [16].

Освоившая фотографию в зрелом возрасте и распахнувшая свои двери для изысканной творческой и научной публики (ее гостями

были Чарльз Дарвин, Джон Рёскин, Генри Уодсворт Лонгфелло, сэр Джон Гершель, Данте Габриэль Россетти и другие, а наставником —живописец Джон Фредерик Уоттс), она стала создавать аллегорические фотопортреты членов своей семьи и друзей, через мифологический или религиозный образ раскрывая характер человека.

Стилистически, композиционно, идейно ее фотопортреты близки традициям прерафаэлитам, они как бы находятся в одном философском поле, в одной художественной системе. Для книги «Королевские идиллии» ей позировали все те же члены семьи и знакомые — в «роли» отшельника она запечатлела Уильяма Морриса, основателя «Движения искусств и ремесел». В рамках творческой концепции прерафаэлитов и «Движения искусств и ремесел» от художника требовалось не просто создание аллегорического образа, воссоздание героя прошлого на основе современной натуры, но, скорее, реинкарнация времени и эпохи, моделирование средневековой реальности в ее идеализированном варианте.

Наоми Розенблюм, признанная исследователь фотоискусства, автор монографии «История мировой фотографии» (издана в Abbeville Press, 1984) считает, что пикториализм был инструментом, который позволил рассматривать фотографию как отражение личного темперамента и сознательного выбора мастера, где эмоция, переживаемая им по отношению к натуре, обрела художественную форму [17].

Пикториальная фотография опирается на систему классического искусства с его жанровой классификацией (портрет, пейзаж, натюрморт), композиционной, аллегорической (повествовательной) системой, но в качестве инструмента для создания художественного произведения использует фотокамеру и различные техники печати и обработки изображения.

История фотографии как визуального искусства неотделима от истории культуры, складывающейся на основе стилевых формаций, сменяющих одна другую, цитирующих друг друга. Образно-художественный, идейно-философский язык той или иной эпохи является универсальным кодом, воздействующим на все виды искусства.

Именно поэтому, особенно в контексте французской пикториальной фотографии, мы можем говорить о том, что далее пикториализм развивался под влиянием идей импрессионизма и новейших теорий видения, а также под влиянием представлений об уникальной печатной графике, получившей признание в конце XIX века [18].

Упоминание уникальной печатной графики неслучайно: фотография — техника, предполагающая тираж и предусматривающая авторскую обработку изображения, то есть создание серии оттисков. В русской и европейской печатной культуре на протяжении нескольких столетий сложилась культура коллекционирования и восприятия подобных изображений, а также совершенствовались технологии глубокой печати, в основе которых лежит травление (офорт, акватинта, мягкий лак).

Импрессионизм как течение в искусстве построен на впечатлении, ощущении, вызываемом при созерцании действительности, а именно — нюансов игры света, особенностей освещения предмета созерцания. Фактически, это был первый опыт по фиксированию именно света, но не формы и предмета — того, что как нельзя лучше подходило именно фотографии как технике «светописи», попытка точно и объективно зафиксировать визуальную реальность с точки зрения преходящих эффектов света и цвета. Любопытно, что Первая выставка импрессионистов 1874 года прошла в ателье Надара, французского фотографа, журналиста, карикатуриста. Он считал, что чувству света нельзя научить, а чтобы создать портрет (образ человека), необходимо как раз уловить эту игру светотени, вступить в эмоциональный союз с позирующим [19].

Одним из самых влиятельных французских фотографов-пикториалистов, «фотоимпрессионистов» был Робер Демаши, который работал в технике гумбихроматной печати. Он ввел специальный термин для обозначения техники печати своих фотографий — «фото-акватинта», взяв за основу технику гравирования на металле, под названием «акватинта», где художник получает возможность работать пятном, а не линией, создавать полутоновые изображения. Оттиск, получаемый при работе в этой технике, обладает определенной «живописностью», близок акварельному рисунку (отсюда и название техники). Гумбихроматная печать была открыта еще в середине XIX века, но получила распространение позже, во многом благодаря Роберу Демаши. Гумбихроматная печать позволяет создавать и тонированные изображения, а мягкость получаемого рисунка делает изображение похожим на рисунок сангиной или пастелью. Лист бумаги покрывается раствором с помощью кисти — варьируя направление мазка или выборочно нанося на лист раствор, можно добиться «живописного» эффекта, «проявить» следы кисти. Гумбихроматная печать привлекала мастеров именно возможностью полного контроля над изображением.

Первая выставка Демаши состоялась в 1895 в Парижском фотоклубе, в том же году он был избран почетным членом Лондонского Королевского фотографического общества. «Не говорите, что природа прекрасна, а фотография способна воспроизвести ее красоту, поэтому фотография и есть Искусство. Это нелогично. Природа, конечно, часто бывает прекрасна, но никогда не бывает художественной “сама по себе”, ибо не может быть искусства без участия художника в создании картины. Природа — всего лишь тема для игры художника» [20].

Среди фоторабот Демаши есть множество сюжетных и чувственных перекличек с работами французских художников, его старших современников. Он опирается на те же композиционные приемы — многие его снимки как будто составляют пары с работами Эдгара Дега (особенно — «Абсент», «Танцовщицы на репетиции»), Огюста Ренуара, Клода Моне.

Одно из отличительных качеств русской пикториальной фотографии — отношение к свету, мягкий рисунок изображения, ощущение «сфумато», дымки, создающей особый характер фотокартины. С одной стороны, эта особенность имеет чисто хронологическую причину — русские пикториалисты присоединяются к движению на «втором этапе», сложившемся в рамках эстетики импрессионизма. Но с другой — связана с национальными традициями искусства Серебряного века, образами символизма, воплощавшимися в том, что искусствоведы называют «сад мечты» [21]. Европейская фотография была воспринята как форма, а наполнение получила, соответствующее поэтико-мистическим идеалам времени.

Живописец Виктор Борисов-Мусатов, которого художники «Голубой розы» называли своим предтечей, создавал фотоэтюды для своих картин, «примериваясь» к будущей композиции. Живя с семьей в усадьбе в Саратовской губернии, он наряжал своих домочадцев в платья середины XIX века. На его глазах они перевоплощались в аллегорических персонажей, обитателей «сада мечты», «сада грез». Характерно, что для искусства Серебряного века сумерки всегда имели ключевое значение, как время между сном и явью, между днем и ночью, с их характерным приглушенным обволакивающим светом.

Изложение вышеперечисленных фактов представляется важным для анализа русской пикториальной фотографии, понимания художественной специфики времени и базы фотоискусства, сложившейся к началу XX века. Фотография в России развивалась в едином с Европейским полем русле. Знакомились с новым изобретением, его художе-

ственной и технико-технологической составляющей через английские, немецкие, французские журналы, благодаря «обмену экспонатами» на выставках. Термин «пикториальная фотография» использовался в общеевропейском ключе как обозначение художественной фотографии.

В 1926 году советский журнал «Фотограф» (журнал практической фотографии, издание Всероссийского союза фотографов, наследника Русского фотографического общества) напечатал перевод книги американского фотографа Джона Уоллеса Джиллиса «Основы художественной фотографии» [22], опубликованной ранее, в 1923-м. В оригинале название книги звучало как «Principals of pictorial photography», то есть фактически данная книга позиционировалась автором как выявление «принципов пикториальной фотографии». Фотография, заслуживающая стать «художественным» произведением, — это сумма технологии и творчества, «выражение персональной и индивидуальной идеи» [23], по мнению автора (фактически, он приводит цитаты из текстов других фотографов, отражающих его взгляд на задачи современной фотографии). «Камера может быть превращена в средство, при помощи которого мы можем художественно передавать свои мысли, не меньше, чем это делается любым художником, но это лишь в том случае, если мы заставим ее служить нам. Мы должны сделать и ее, и все процессы предметами нашего контроля и нашего персонального желания, если мы хотим добиться индивидуальности и выражения. Иначе камера остается ничем иным, как механическим инструментом» [24], — заключает Джиллис. Таким образом, именно творческая воля и эмоция, переживаемая автором, оказываются обязательными и важными компонентами, наличие которых превращает механический процесс фиксации действительности в художественное произведение. Эмоция стремится обрести соответствующую форму и использует технику фотографии как оболочку для ее сохранения и репрезентации.

Чуть ранее, в 3–4 номере, была опубликована статья Иды Наппельбаум (фотографа, дочери Моисея Наппельбаума, патриарха фотоискусства), где она рефлексирует на тему творческого процесса фотографического искусства, указывает в фотографии на аналогичную со всеми видами искусства психологию творчества, где процесс работы — «стечение мыслей, образов» — приводят к появлению уникального объекта искусства. Она противопоставляет эту ситуацию ремесленному производству, копированию вещи [25], сравнивает объектив фотоаппарата с кистью и

карандашом, определяя его как самый главный инструмент фотографа, и далее рассуждает об ограничении поля зрения — о «централизации внимания», о сознательно поставленных рамках кадра, которые выхватывают из действительности определенный фрагмент и придает ему «значительность» [26], — мы вдруг видим то, что не смогли бы увидеть простым глазом. Ида Наппельбаум — в большей мере фотограф-портретист, именно поэтому она подходит к теме «художественной» фотографии со стороны психологизма, акцентирует внимание на ее способности выявлять скрытые качества портретируемого. Суммируя, следует сказать, что пикториальная («художественная») фотография на момент выхода издания понималась как психологическая и эмоциональная форма реакции на событие, где под творческой составляющей понималась способность видеть и чувствовать натуру, желание запечатлеть уникальность состояния, переживаемого как мастером-фотографом, так и «субъектом».

Вышеупомянутый журнал «Фотограф» стал наследником множества Российских изданий, появившихся в середине XIX века и освещавших технические и художественные проблемы «светописи». Самыми длительными по продолжительности издания были журналы «Фотографический вестник» (1887–1897 и 1904–1910 гг.), «Фотограф-любитель» (1890–1909 гг.), «Фотографический листок» (1906–1917 гг.), «Фотографические новости» (1907–1918 гг.) и «Вестник фотографии» (1908–1918 гг.) [27].

Художество, «картинность» фотографического изображения, иначе — «пикториальная фотография» — станут актуальными для профессионалов и любителей фотографии, в основном, к исходу столетия, в начале нашего века. Дискуссия по этой теме будет проводиться на страницах следующих изданий: «Повестки русского фотографического общества в Москве» (1905–1907), «Вестник фотографии» (1908–1918), «Светопись» (1907–1908) [28].

Перечисленные журналы издавали как частные лица (фотографы-любители) и фирмы, занимавшиеся продажей камер и фотоматериалов, так и общественные организации, например «Императорское русское техническое общество» (ИРТО), V отдел которого стал первой организацией, представлявшей интересы фотографов. Членами отдела были профессиональные фотографы, владельцы фотографических фирм, редакторы фотографических журналов, фотолюбители. Редактором журнала стал Вячеслав Измаилович Срезневский, один из самых известных деятелей фотографии. V-й отдел ИРТО с 1880 по 1884 г. в Санкт-Петербурге издавал журнал «Фото-

граф», на обложке которого значилось: «орган V-го отдела Императорского русского технического общества по светописи и ее применению».

Журнал «Фотографическое обозрение» (1895–1902) стал печатным органом первой профессиональной организации фотографов, представлявшей «светопись» как искусство. Такой организацией стало «Русское фотографическое общество» (далее — РФО), основанное в 1894 году в Москве. РФО поддерживало активные контакты с зарубежными фотографами и фотографическими сообществами, занималось образовательной и издательской деятельностью. Членами РФО были многие известные в России и за рубежом мастера пикториальной фотографии, поэтому изучение деятельности РФО — естественное развитие большой истории российской пикториальной фотографии. В середине 1920-х РФО переименовывают во Всероссийское фотографическое общество (далее — ВФО), примечание на обложке журнала «Фотограф» — издание Всероссийского союза фотографов — является не до конца в тот момент устоявшейся формулировкой названия все той же организации. В 1930 году, незадолго об указе о роспуске всех творческих объединений, ВФО перестало существовать.

После основания РФО в России стало появляться большое количество фотографических выставок. До 1910-х годов большинство членов РФО были фотографами-любителями, обращавшимися к «изящному художеству» параллельно своим основным профессиональным занятиям (инженерии, медицине и др.). Так, любителем был один из основателей общества Алексей Мазурин, который также был одним из первых пикториальных фотографов в России. Многие из его пикториальных фотографий выставлялись в Европе, превращались в гравюры, публиковались в журналах и продавались в частные коллекции.

До 1910 года множество профессиональных фотографов, включая Сергея Лобовикова и Александра Гринберга, установили тесные связи с РФО, Русским фотографическим обществом. Например, Сергей Лобовиков был приглашен в качестве почетного члена, а Александр Гринберг вступил в организацию в 1907 году [29].

Сергей Лобовиков назвал себя впоследствии «фотографом мужицким» — именно ему удалось создать уникальный «сплав» идейно-философского наследия передвижников и актуальной для начала XX века парадигмы нео-русского стиля. Оба явления в русской культуре преследовали те же «миссионерские» задачи, что и упоминаемые ранее прерафаэлиты, но в контексте национальной специфики русское «миссионерство»

носило иной характер, подвижнический, по-своему жертвенный. Сергей Лобовиков, оставшись сиротой, попал в услужение к купцу Петру Тихонову, державшему фотоателье в Вятке. Впоследствии, присмотревшись к Сергею, Тихонов стал учить его азам фотоискусства. Сам Тихонов был особым мастером — в Вятке выпускались видовые открытки с его снимками. Лобовиков после мастерской Тихонова получил аттестат фотографа, а 8 января 1894 года открыл в Вятке свое фотоателье.

В 1900 году на Всемирной выставке в Париже он получает бронзовую медаль, как он вспоминал впоследствии, за «Крестьянские будни и труд крестьянина в России» [30], снимки из «жизни-жанра» [32]. Тема «русской старины» пользуется популярностью, выгодно оттеняет как архитектуру русских павильонов, построенных по мотивам Московского и Казанского Кремля, «Царских палат», так и сами экспонаты, новейшие достижения в области науки, техники, искусства. Сложно сказать, какие именно снимки были представлены Лобовиковым на Всемирной выставке, есть предположения, что это — вятские типы, студийные портреты вятских крестьян (контактная печать с негатива с характерным «резким» рисунком). Строго говоря, их нельзя назвать пикториальными (если мы говорим именно о подходе к съемке, о художественном методе), но сюжетно они действительно вписывались как в саму программу неорусского стиля, так и в само понятие о назначении искусства, главной задачей которого становится «миссионерство», в том числе собирательство «этнографического» материала. Первая настоящая пикториальная фотография Лобовикова датируется 1906 годом, примерно с этого времени он начинает использовать техники благородной печати — олеографию и гуммиарабиковую печать.

Среди своих сюжетов, Лобовиков особо выделял те, что были проникнуты серьезной или даже печальной тематикой [32]. «Домовница» 1909–1910 гг. — из их числа. Маленькая девочка, засыпая сидя, вынуждена убаюкивать дитя. Варианты этого сюжета различаются положением ног спящего на лавке человека и положением скамьи, на которой сидит девочка. Свет падает слева, выделяя ее фигуру. Ребенок в колыбели и лежащий человек справа поддерживают равновесие композиции. Особая текстура печати и колорит (черно-коричневый гуммиарабик) усиливают трехмерность и многослойность фотографии, выявляют текстуру света.

Большую образовательную ценность для нас в XXI веке имеют эмоционально насыщенные и трогательные портреты, выполненные

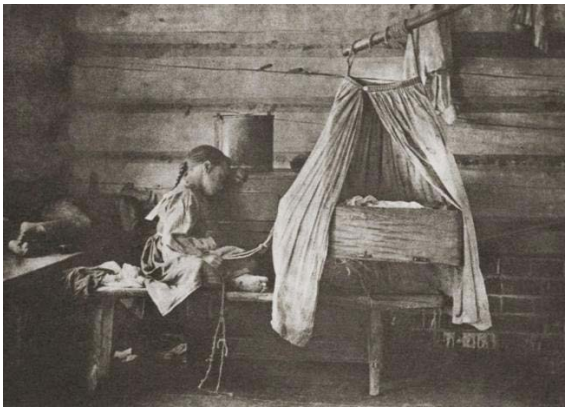


Рис. 1. Сергей Лобовиков. Домовница, 1909–1910



Рис. 2. Александр Гринберг. Портрет актрисы. 1910-е

Александром Гринбергом (рис. 1). Вне зависимости от того, кого изображал портрет, — мужчину, женщину или ребенка, Гринбергу всегда удавалось найти наилучший способ передать эмоциональное состояние человека — он был представителем жанра психологического портрета, достижимого драматизацией состояния. Гринберг обладал исключительными техническими навыками работы в фотолаборатории, постоянно изучал новые способы проявки фотографий, а свои знания передавал своим ученикам. А. Гринберг пережил множество больших потрясений в истории России, начиная с революции 1917 года, и всю свою жизнь он продолжал творческую деятельность. Фотографии Василия Улитина, от портретов до пейзажей, выполнены в мрачно-таинственном тоне, и, возможно, благодаря его превосходной технике фотообработки, напоминают старые русские легенды с проникновенным чувством повествования. Такие элементы, как облака и дымка, которые часто появляются в его изображениях, являются как бы олицетворением какого-то предвестия или мистической силы (рис. 2).

К 1920-м годам Николай Андреев, который также восхищался пикториальной фотографией, но в другом ключе, нежели Сергей Лобовиков, использовал монокль [33], с помощью которого достигался эффект мягкого контура и как будто светящихся предметов, окруженных световым ореолом. Для Андреева важны световые и оптические эффекты, то, что глаз

видит и сердце переживает, а камера никак не может ухватить. Например, для усиления эффекта косого дождя он использовал живопись по отпечатку, включая процарапывание (рис. 3). Его фотографии грустно-лиричны, описываемы стихотворными строками К. Бальмонта — «есть в русской природе усталая нежность, безмолвная боль затаенной печали, безвыходность горя, безгласность, безбрежность» [34]. Это настроение является частью русской поэтической культуры; эмоциональная репрезентация, а не описание сюжета является ключевым понятием в понимании субстанции и значения пикториальных фотографий [35].

1920-е годы были временем больших талантов, и по сей день творчество членов ВФО 1920-х годов остается одним из самых ярких моментов в истории российской фотографии. Среди других молодых фотографов, современников Николая Андреева, — Петр Клепиков, Леонид Шокин и др. Пикториальная фотография Леонида Шокина в 1920-е годы была туманной и мягкой, и он создал большое количество фоторабот в серых тонах,







Рис. 3. Василий Улитин. Озеро Ковда. 1926–1927
Рис. 4. Николай Платонович Андреев. Летний дождь, 1920-е
Рис. 5. Леонид Шокин. Кимры. 1919

напоминающих карандашные наброски (рис. 4). После 1930 года ему пришлось изменить направление своего творчества и начать работать с документальной фотографией, хотя в его документальных фотографиях все еще есть некоторые намеки на пикториализм 1920-х гг. Леонид Шокин является обязательным для изучения фотографом — как с точки зрения пикториальной, так и с точки зрения документальной фотографии.

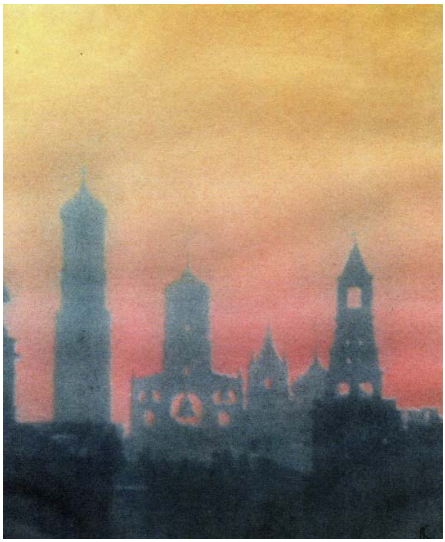


Рис. 6. Петр Клепиков. Кремлевские силуэты. 1925

В то время почти все фотографы-пикториалисты интересовались «русскими» темами — например, это могли быть люди и пейзажи вдоль Волги, сельские пейзажи на Кавказе, портреты крестьян. Безусловно, были и те, кто интересовался городскими архитектурными пейзажами, такие как Петр Клепиков (рис. 5). Можно также сказать, что это были времена, когда русские обладали сильной верой в свою собственную культуру.

Легко заметить, что русская пикториальная фотография, с ее крестьянской тематикой и поэтизацией бытовых сцен, испытала сильное влияние поэзии, литературы, искусства и музыки Серебряного века, в духе «великого синтеза» искусств, характерного для этого времени. Музыка Сергея Рахманинова, например, часто вызывает чувство меланхолии и тоски по чему-то прекрасному и вдохновляет слушателя силой музыкальных описаний трагедии, а проза Ивана Бунина по эмоциональному настроению отсылает читателя к фотографиям Николая Андреева, снятым в сельской местности, идентичной пейзажам, описываемым в литературных произведениях. Фотография привлекает наше внимание не за счет пугающего или отталкивающего сюжета, не когда она «стигматизирует», но когда являет собой размышление [36].

И в Европе, и в России техника печати пикториальной фотографии развивалась так же медленно и сложно, как и само направление в мире

фотоискусства. Фотографы экспериментировали с техниками проявки фотографии и фотомонтажа, например, печатая фотографии на ткани и акварельной бумаге, чтобы сделать их более художественными, приблизить их к живописи. Так, когда Оскар Гюстав Рейландер в Великобритании создавал свое полотно «Два пути жизни» (здесь имеет смысл вновь обратиться к данной работе, упомянутой в начале статьи) (рис. 6), он заранее разработал и набросал композицию, затем тщательно установил сцену в студии, организовал и одел множество профессиональных моделей, подготовил реквизит для съемок. Наконец, он проявил более 30 негативов и собрал в одну фотографию, размером 40,6 х 77,8 см, чтобы придать своей фотокартине образно-художественный эффект «Афинской академии» Рафаэля.

Пикториальная фотография (как и любое другое направление «светописи») неотделима от технической стороны процесса. Но именно в пикториализме этот момент переживается фотохудожниками наиболее остро, поскольку техника фотографии используется мастерами как, с одной стороны, метод исследования натуры, а с другой — как форма художественного творчества, опирающаяся и на эмоцию, и на совершенство, точность, правдоподобие получаемого изображения. Возможность дополнительного вмешательства фотографа одними мастерами ставилась под сомнение (скажем, А. Гринбергом), другими (Н. Андреевым) — предъявлялась как необходимый фактор максимального приближения получаемого изображения к тому, первоначальному впечатлению. О Гринберге в каталоге «Выставки работ мастеров советского фотоискусства», открывшейся в Москве в 1935 году на Кузнецком мосту (в здании Дома художника), сказано: «Овладев теоретически и на практике всеми способами обработки негатива и всеми видами позитивного процесса, он отказался от всех усложнений печати и взял ла последние годы курс на безретушный портрет и простой бромосеребряный отпечаток» [37]. Такой снимок Гринберг назвал «чистой фотографией» [38]. Уже упомянутый нами ранее Джон Уоллес Джиллис вопрос о ретуши снимков выносит в отдельный пункт обсуждения и говорит о «разумном пользовании ретушным карандашом», «некоторое исправление … необходимо, когда камера дает несоответствующее истине … представление о предмете» [39]. В этом случае считать ли вмешательством в сокровенную природу фотографии различные технологические ухищрения фотографа (подготовку поверхности для печати особым образом, различные химические процессы, инструменты для изменения первоначального вида своих фотографий [40]),

применяемые как до печати снимка, так и во время? Вопрос спорный, поскольку в каждом конкретном случае вмешательство или невмешательство, обращение к особой технике печати изображения было обусловлено творческой задачей мастера, по сути, становилось неотъемлемой частью позиции автора по отношению к предъявляемому им сюжету.

Возникновение авангардных течений в искусстве и их последующее влияние на фотографию (она оказывается в зоне воздействия художественного языка) привело к завершению эры пикториальной фотографии в Европе. В России пикториальная фотография просуществовала более чем на десять лет дольше, чем в Европе. Фактически, пикториальная фотография никогда не была прямо запрещена властями, но из-за влияния идеологии (предъявления соцреализма как единственно верного направления в искусстве) с 1935 года она стала постепенно исчезать из культурного поля.

Уже упомянутая нами выставка «Мастера советской фотографии» 1935 года стала «началом конца» русского пикториализма [41]. На ней было представлено около пятиста снимков, сделанных двадцатью тремя фотографами, причем авторы демонстрировали совершенно разные темы и подходы к фотографии, например, Александр Родченко и Борис Кудояров показывали фоторепортажи и портреты, Иван Бохонов, один из «пионеров пикториальной фотографии» [42], с 1925 года работавший в кинопроизводстве «Межрабпом Русь», — монгольские и иранские мотивы [43]. Пикториальная фотография была представлена снимками Александра Гринберга, Владимира Ерёмина, Василия Улитина, Николая Андреева. Без называния конкретных имен начинается критика пикториализма как анти-социалистической трактовки действительности. Спустя короткое время, Александр Гринберг (по обвинению в порнографии за снимки обнаженной натуры) и Василий Улитин (клевета на Советскую власть) получили годы лагерей и ссылок. Остальные, оставшись на свободе, уже не отстаивали на публике свои творческие убеждения.

Выставка русской пикториальной фотографии 1900–1930-х гг., прошедшей в МАММ (Московский дом фотографии) в 2005 году, получила название «Тихое сопротивление», что неслучайно. «Неофициальное» искусство 1930-х — начала 1940-х пронизано щемящей поэтичностью, отчаянным желанием создать «островок безопасности» внутри своего дружеского и семейного круга. Натюрморты, портреты, пейзажи — тема не только живописных работ, но и фотоискусства. Далеко не все из послед-

него могут быть причислены к пикториальной фотографии — она, скорее, становится в сознании художника образом умиротворенности, вечной и простой красоты повседневности, ценности бытия как такового.

В 2006 году в Сент-Луисском художественном музее, штат Миссури, состоялась масштабная экспозиция, посвященная пикториальной фотографии «Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888–1918». Куратор выставки Филипп Проджер (Philipp Prodger) включил в экспозицию работы Лобовикова.

Последняя экспозиция, монографическая выставка «Фотограф Николай Андреев. Мастер пикториализма», состоялась в Третьяковской галерее в 2021 году. Фотографии мастера были представлены в контексте русской живописи второй половины XIX — начала XX века, что подчеркивало преемственность художественных методов — впечатления от натуры использовались как материал для создания идеальной картины.

Большое количество пикториальных фотографий (как и негативов) было уничтожено или утеряно, поэтому некоторые отечественные и зарубежные ученые утверждают, что ни одна выставка не может считаться репрезентативной для российской пикториальной фотографии 1900–1930-х годов.

Благодаря частным коллекционерам, например, фотографу Михаилу Голосовскому, в 1970-е начавшему посещать знаменитый фотоклуб «Новатор» в Москве (организован в 1961 году Александром Хлебниковым и Георгием Сошальским), удалось сохранить память и наследие русской пикториальной фотографии. Членом фотоклуба «Новатор» стал и Василий Улитин. Именно такое общение разных поколений фотографов способствовало поиску утраченных связей в культуре, вновь — «открытию» пикториальной фотографии. Публичные выставки пикториальной фотографии состоялись уже после 1989 года, до этого момента знакомство с наследием носило «клубный» (частный) формат и оказалось возможным благодаря Хлебникову, Сошальскому, Улитину, Гринбергу и Голосовскому. Фокус внимания следующих поколений фотографов был перенесен на сельскую местность северной России, сосредоточившись на пейзажах и портретной съемке, как это делали их предшественники в начале 1900-х годов. Георгий Колосов сознательно, знакомясь с творчеством Андреева и Улитина, создал философию религиозного подвига фотографа и «продолжение» истории пикториализма в России — «трансцендентальную концепцию света, нетварного, но собранно душевным движением художни-



Рис. 7. Оскар Гюстав Рейландер. Два пути жизни. 1857



Рис. 8. Олег Каплан. Бокал Малевича, 2000

ка при помощи монокля» [44]. Колосов вокруг изображения создал своего рода идеологию, свет в его понимании стал не столько фотографическим инструментом, сколько проявлением света Божественного, рисующего, проявляющего скрытую природу видимого. Он переосмыслил созданное до него фотохудожниками и предъявил как новую идею, «форму духовного самосовершенствования художника» [45].

В период с 1980 по 2000 год Людмила Таболина пропагандировала ручную печать фотографий, используя типичные техники пикториализма, она создавала композиции с помощью мягкого освещения, размытости и текстур, чтобы передать эмоциональную и художественную атмосферу.

После 2000-х годов появились фотографы, чьи работы отсылали зрителя к русской пикториальной фотографии 1900–1930-х годов. Большинство российских фотографов 2000-х годов не называют себя «пикториалистами», но их работам присуща особая по своей природе поэтика. Например, Олег Каплан (родился в семье художников, занимается фотографией с 1990-х годов), работая в широком спектре областей, таких как репортажная, а также пикториальная и рекламная фотография, снимает натюрморты сквозь стекло, покрытое вазелином, что придает изображению живописный характер (рис. 7). Любой объект получает новую фактуру, становится как бы написанным кистью художника на холсте. Его никогда не называли пикториалистом, но свет и эмоции в его натюрмортах, которые придают особое качество обыденному, также соответствуют философии пикториализма XX века, выходя в то же время за ее пределы.

Выводы

Расцвет русской пикториальной фотографии закончился ее отменой во второй половине 1930-х годов. Как вид искусства, передававший субъективное видение фотографа, она не могла в рамках соцреализма выполнять задачи агитации и пропаганды, не вписывалась в узкие рамки правительственной идеологии. Отдельная тема для обсуждения — сколько формальных приемов позаимствовал соцреализм у отвергнутых им течений в искусстве. Пикториализм и наследие русского авангарда — не исключение. Высокая профессиональная школа перерабатывалась в угоду разрешенному стилю, пикториализм повлиял на сложение жанровой фотографии (портрет и пейзаж), на умение создать образ момента, передать эмоцию через свет, камерность сюжета. Авангард ввел ракурс и остроту композиции как средство репрезентации новой социальной действительности.

К счастью, судя по работам нового поколения российских фотографов, в XXI веке многим их них все же каким-то глубинным и непостижимым образом удалось продолжить традицию пикториальной фотографии 1910–1930-х годов, сохранив фрагменты уникального русского стиля, отличного от западного.

Примечания:

1. Оскар Густав Рейландер (1813–1875) — художник и фотограф. Родился в Швеции, изучал живопись в Италии, в 1840 году переехал в Англию, к фотографии обратился в 1852–1853 годах.

2. Данное определение было дано кураторами выставки (И. Чмырева, Е. Березнер, Н. Тарасова) в музее современного искусства Гараж, где в 2011 году в рамках выставки «Монтируя Реальность. “Два пути жизни” Оскара Густава Рейландера» демонстрировалась фотография мастера. — URL: https://www.photographer.ru/events/afisha/5272.htm (дата обращения 25.04.2023).

3. Опубликован в каталоге выставки «Монтируя реальность. “Два пути жизни” Оскара Густава Рейландера». — М.: Гараж, 2011. — С. 33–49.

4. *Рейландер Оскар Густав*. «Композиция в фотографии. «Два пути жизни». «Монтируя реальность. Два пути жизни О.Г. Рейландера». — М.: Гараж, 2011. — С. 35.

5. Там же. — С. 45.

6. Там же. — С. 48.

7. Martin Parr and Gerry Badger. The Photobook: A History. Volume 1. — Phaidon, 2004. — P. 61.

8. Там же.

9. «Фотография — запись фактов и стенография». Эти слова приводит Александр Родченко в своей заметке «Фото и студенчество», опубликованной в журнале «Красное студенчество» в № 6 за 1928 г.

10. Franz Roh and the Art History of Photography. Pepper Stetler. — URL: https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Stetler.pdf (дата обращения 10.05.2023).

11. Это слово используют кураторы (Е. Березнер, И. Чмырева, Н. Тарасова) для определения общемировых тенденций искусства второй половины XIX в. во вступительной статье каталога выставки «Монтируя реальность. “Два пути жизни” Оскара Густава Рейландера». – См. Березнер Е.Я., Чмырева И.Ю., Тарасова Н.П. Два пути жизни О.Г. Рейландера». — М.: Гараж, 2011. — С. 11.

12. *Березнер Е.Я., Чмырева И.Ю., Тарасова Н.П.* Монтируя реальность. Два пути жизни О.Г. Рейландера. Вступительная статья в каталоге выставки. — М.: Гараж, 2011. — С. 11.

13. *Meggs Philip B.* A history of graphic design / 3rd ed. — John Wiley & Sons, Inc., 1998. — P. 138.

14. *Martin Parr and Gerry Badger.* The Photobook: A History. Volume 1. — Phaidon, 2004. — P. 22.

15. Там же. — P. 20.

16. Там же. — P. 60.

17. *Розенблюм Н.* Всемирная история фотографии. — Нью-Йорк: Abbeville Press, 1997. — 331 с. (Rosenblum N. A world history of photography. — New York: Abbeville Press Publishers, 1997.)

18. *Чмырева И.Ю.* Очерки по истории российской фотографии. — М.: Издательство Индрик, 2016.

19. Подробнее — в кн.: Надар. Когда я был фотографом. — СПб.: Клаудберри, 2019.

20. Demachy Robert 1859-1936: Photographs and Essays. — Bill Jay 1974. — P. 28–29).

21. Так определила образ русского символизма искусствовед Ольга Шикалова, проводя экскурсию по выставке «Михаил Ларионов». Новая Третьяковка. 19.09.2018–20.01.2019.

22. *Джиллис Джон Уоллес.* Основы художественной фотографии // Фотограф. — 1926 — № 7–8. — С. 3–8.

23. Там же. — С. 3.

24. Там же. — С. 7.

25. *Наппельбаум И.М.* Творческий процесс фотографического искусства // Фотограф. — год — № 3–4. — С. 10.

26. Там же. — С. 13.

27. *Курский Л.Д.* Фотографическая периодика России на рубеже веков // ФотоМагазин. — 1996. — № 2. — URL: http://www.photohistory.ru/RusFotoPer.html (дата обращения: 10.05.2023).

28. Там же.

29. *Попов А.П.* Российские фотографы 1839–1930. Словарь-справочник. — Коломна: Музей органической культуры, 2013. — С. 307.

30. *Путнис Г.* Сергей Лобовиков. Русский мастер художественной фотографии. – Киров: Кировский областной художественный музей им. В.М и А.М. Васнецовых,1996. — С. 26–27.

31. Там же, С. 222.

32. Там же, С. 102.

33. Монокль — это простой фотографический объектив, состоящий всего из одной выпукло-вогнутой линзы (мениска) в оправе. В объективе монокль мы встречаем полный набор различных аберраций, но именно за счет их действия и формируется «фирменная картинка» — особое сочетание резкости, плавности, пластичности в изображении. Монокль является самым популярным и доступным из «волшебных» объективов, формирующих воздушную, светящуюся, экспрессионистскую картинку.

34. *Бальмонт К.Д.* Безглагольность. 1900 г. — URL: https://classica-online.ru/catalog/bezglagolnost-stikhi-balmont/ (дата обращения: 10.05.2023).

35. *Баннэл П.* Пикториальная фотография. // Записки Художественного музея университета Принстон. – 1992. – Т. 51, №2. – 11 с. (Bunnell Peter C. Pictorial Photography. // New Jersey: Record of the Art Museum, Princeton University. – 1992. – Vol. 51, no. 2. — 11 p.)

36. *Барт Р.* Камера Люсида: Размышления о фотографии. Лондон: Винтаж, 2000. — 38 с. (Barth R. Camera Lucida: Reflections on Photography. — London: Vintage. 2000. — 38 p.). — URL: http://seas3.elte.hu/coursematerial/LojkoMiklos/Camera_Lucida.pdf (дата обращения: 10.05.2023).

37. Выставка работ мастеров советского фотоискусства. Каталог выставки. — М., 1935. — С. 33.

38. Там же.

39. *Джиллис Джон Уоллес.* Основы художественной фотографии // Фотограф. — год. — № 7–8. — С. 8.

40. *Чмырева И.Ю. Березнер Е.Я.* Русская пикториальная фотография. Часть I. Из собрания М. Голосовского. — URL: https://www.photographer.ru/gallery/about65.htm (дата обращения: 10.05.2023).

41. *Розенблюм Н.* Всемирная история фотографии. — Нью-Йорк: Abbeville Press, 1997. — С. 298 (Rosenblum N. A world history of photography. — New York: Abbeville Press Publishers, 1997.)

42. *Лаврентьев А.Н.* ОТ ФОТОГРАФИИ — К ФОТОДИЗАЙНУ. ФОТОПРОЕКТЫ ЯКОВА ХАЛИПА. — С. 213. — URL: https://xn----7sbabalfgj4as1arld1aqs8v.xn--p1ai/uploads/catalogfiles/1754_a-n-lavrentev-ot-fotografii-k-fotodizajnu-fotoproekty-yakova-halipa.pdf (дата обращения: 10.05.2023).

43. Выставка работ мастеров советского фотоискусства. Каталог выставки. — М., 1935. — С. 29.

44. *Чмырева И.Ю.* Лексикон русской фотографии XX–XXI веков / И.Ю. Чмырева. — М.: Индрик, 2022. — С. 265.

45. Там же.

Список литературы:

1. Государственная Третьяковская галерея. Фотограф Николай Андреев. Мастер пикториализма. — Москва, 2021.

2. *Анкеле Д.* Оскар Густав Рейландер: 65+ викторианских фоторепродукций. — Изд-во Анкеле, 2011. (Ankele D. Oscar Gustav Rejlander: 65+ Victorian Photographic Reproductions. – Ankele Publishing, LLC, 2011).

3. Каталог выставки. Мультимедийный комплекс актуальных искусств. Тихое сопротивление: русский пикториализм 1900–1930-х гг. — Москва, 2007.

4. *Робинсон Х.П.* Пикториальный эффект в фотографии. — Лондон: Пайпер и Картер, 1869. (Robinson H.P. Pictorial Effect in Photography. — London: Piper&Carter, 1869).