И.Ю. ЧМЫРЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля РГУ им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: irinachmyreva@gmail.com

I.Yu. CHMYREVA

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Decorative and Applied Arts and Artistic Textiles at the A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art)
e-mail: irinachmyreva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_2_465_474

ЛЕВ ГОРНУНГ. ФОТОГРАФ СРЕДИ ЛИТЕРАТОРОВ. ПОРТРЕТ ПАСТЕРНАКА

LEV GORNUNG. PHOTOGRAPHER AMONG WRITERS. PORTRAIT OF PASTERNAK

Статья посвящена творчеству поэта и фотографа Льва Владимировича Горнунга (1902–1993). Благодаря его снимкам мы можем видеть великих представителей ленинградской и московской школ поэзии 1920-1950-х годов в естественной среде, среди привычных предметов и книг, окруженными близкими людьми и домашними питомцами. Стилю Горнунга были присущи мягкая метафоричность, избирательность выразительных средств. Художнику удалось создать свой узнаваемый изобразительный канон, что оказало влияние на развитие пластического языка художников следующих поколений, в том числе, А.А. Тарковского. В статье рассматривается творческое наследие Горнунга, становление Горнунга как личности и художника, связь его поколения с материальной культурой 1920-х. Исследование этих тем позволяет нам полнее представить особенность съемки Горнунгом Бориса Пастернака в 1948 году.

The article is devoted to the work of the poet and photographer Lev Vladimirovich Gornung (1902–1993). Thanks to his photographs,

we can see the great representatives of the Leningrad and Moscow schools of poetry of the 1920s and 1950s in their natural environment, surrounded by familiar objects and books, and by their loved ones and pets. Gornung's style was characterized by a soft and metaphorical approach, as well as a selective use of expressive means. He managed to create his own recognizable visual canon, which influenced the development of the plastic language of artists of subsequent generations, including Andrei Tarkovsky. The article examines Gornung's creative legacy, the development of Gornung as an individual and an artist, and the connection of his generation with the material culture of the 1920s. Research on these topics allows us to better understand Gornung's portrayal of Boris Pasternak in 1948.

Ключевые слова: Лев Владимирович Горнунг, фотография, поэзия, фотографический портрет, память, видение, литература и визуальная культура советского периода, Борис Пастернак.
Keywords: Lev Vladimirovich Gornung, photography, poetry, photographic portrait, memory, vision, literature and visual culture of the Soviet period, Boris Pasternak.

Фотографии и поздние видеоинтервью с Львом Владимировичем Горнунгом запечатлели фигуру невысокого сутулого человека с большой головой. Он был секретарем литературных журналов в 1920-е; он входил в круг писателей и поэтов тех, кто оказывал им помощь и поддержку, когда в нем нуждались, то есть постоянно [1].

Когда подбирали название к изданию его дневников, их назвали «Свидетель терпеливый» [2] — и век перетерпеть, и отношение близких принять… но изнутри Лев Владимирович был свидетелем активным, участвующим во времени, и, меняющим его ход. Соединение внимания к близким и активного участия в их жизни запечатлено в дневниках и фотографиях Горнунга, фотографиях как визуальных дневниках и как в самостоятельном виде его творчества.

Говоря о себе, Лев Владимирович упоминает, что с детства мечтал стать художником. «Давняя моя мечта стать художником не осуществилась, так как мне рано пришлось начать работать и помогать матери» [2, с. 36]. Но нужда заставила идти учиться другому и работать. Он оказался широко образованным гуманитарием, который (о, редкость!) не чу-

рался работы руками. Горнунг служил секретарем изданий и издательств, переписчиком и художником-оформителем выставок (а в те времена эта профессия предусматривала в том числе и тяжелые физические работы: изготовление ящиков, упаковку, развеску и т.д.); он был фотографом музеев и издательств. И если для нас, людей будущего, фотограф той поры — фигура мифологическая: его камера запечатлела облик Ахматовой и Пастернака, Тарковских и Садовского, Парнок и Цубербиллер, Подгоричани, Гедике, семейств Альвинга и Фейнбергов, Шервинских, то для современников камера в руках Горнунга смещала фокус внимания с него на сам процесс фотографирования.

В те времена были Фотографы, в студию которых шли, как к великим живописцам-портретистам прошлых веков, дабы войти в Историю. Но таких мастеров были единицы, и их студии обретали особенную ауру не только благодаря таланту самих фотографов, но репутации, моде, тому, что студии фотографов (иногда) становились подобны салону, где встречались люди из общества, относящиеся к одному кругу. Так, в Москве 1920–1930-х ходили сниматься к Моисею Наппельбауму (1), переехавшему вслед за советским правительством из Петрограда модному столичному портретисту с узнаваемой манерой светописи; ходили к Петру Оцупу (2), также петроградцу в Москве; ходили к «своим», Николаю Свищову-Паоле (3) в ателье «Паола» на Кузнецкий мост и к Василию Улитину (4) на Долгоруковскую, московским фотографам-портретистам, известным еще с 1910-х. Красавицы заказывали портреты у фотографов-художников Юрия Еремина (5) и Александра Гринберга (6), посещая их съемочные павильоны на дому. Но и Наппельбаум, и Свищов-Паола, и Гринберг были для современников Портретистами, чьими портретами украшали гостиные: изменились времена, и теперь уже не живописный портрет, но фотография становилась частью парадного интерьера. И сам парадный интерьер сжимался, становился камерным, подчас все происходит в одной комнате уплотненных квартир.

И в 1930-е, когда часть новой советской литературной элиты обживает собственные квартиры, в интерьере живописный портрет хозяев уступает по популярности портрету фотографическому. Но среди портретов-произведений, портретов-украшений интерьера мы не встретим работ Горнунга: они были любительской репортажной съемкой в своем кругу, отпечатанные им самим в самых стесненных условиях, маленького формата, они кочевали из альбома в альбом, подобно малым форматам

из дореволюционных студий: портретам в формате кабинет-портрет (7) и в формате визитки (8). И судьба горнунговских портретов была именно такой – кочевать, передаваться из рук в руки, передариваться. Только во второй половине 1950-х, когда Лев Владимирович уже перестал активно снимать, а герои его снимков стали значимыми фигурами советской литературы, некоторые портреты Горнунга публиковались, правда, не всегда с указанием авторства снимков.

У Горнунга среди современников-литераторов не было возможности быть всерьез оцененным в качестве фотографа: он был одним из них, любитель с маленькой дешевой камерой (9). В первой половине XX века в среде гуманитарной интеллигенции фотография воспринималась как искусство, только если обладала эффектной формой, основанной на техническом качестве, если соответствовала моде на «художественную фотографию», и, конечно, имела большой (выставочный) формат. В 1930–1940-е годы, когда Лев Владимирович делает большинство своих снимков, понимание ценности авторской интонации, видения фотографа еще не развито у публики.

Как же получилось, что в среде московской интеллигенции появился такой фотограф как Лев Горнунг?

Мы уже говорили о его детском желании стать художником. Оно выражалось в его занятиях рисованием на протяжении 1920-х, когда он делал зарисовки моделей с натуры, искал портретное сходство. С подобным сильнейшим желанием выражать себя пластически вырастали те, кто становился впоследствии заметными фотографами: всякое желание изображать, рукой ли, с помощью камеры связано с внимательным изучением форм окружающего мира, мучительным занятием переноса их объемов в плоскость рисунка ли, кадра. И это проскальзывает в дневниках Горнунга, так, собираясь снимать Анну Андреевну Ахматову в июле 1936 года, он держит в памяти неудачи с ее портретами у других фотографов, и раздумывает о том, как она будет выглядеть темным силуэтом на фоне дивана в своей комнате (Лев Владимирович фиксирует обрывки этих художественных размышлений в дневнике [2]).

Желание стать художником — проявление внутреннего осознания себя, своего особенного видения мира. Оно подкрепляется интересом к искусству прошлого, к тому, что делают современники. И Горнунг буквально говорит об этом в своих мемуарах: «…в свободное время я часто посещал Третьяковскую галерею и все остальные музеи в Москве. В то же

время я не пропускал ни одной выставки современных московских художников – и персональные, и вообще» [2, с. 36].

На фотографический стиль Льва Владимировича повлияла и его чувствительность к художественным образам, музыке, поэзии.

С одной стороны, то, что снимает Горнунг, и то, как снимает, вполне укладывается в канон любительской съемки. Она — продолжение любительского рисования, известного в XVIII–XIX веках в России в дворянской культуре: запечатлеть «на память потомкам». Лев Владимирович по рождению своему часть «той» ушедшей культуры. Горнунги с петровских времен в России; Горнунги, получающие гимназическое, то есть академическое гуманитарное образование еще до выбора профессии. Старая гимназия изучает культуру от античности, в которой тема «и я был в Аркадии» – тема памяти, проходящего мгновения, и связи его со всем прошлым опытом человечества – остается камертоном на всю жизнь.

С другой стороны, Лев Владимирович почти не оставил фотографических изображений жизни за пределами своего круга. Собаки, коты, комнаты с книгами, дачи, пейзажи — они такая же часть его литературного окружения, как и сами литераторы, это неотъемлемая часть его Ойкумены. В ней нет места строительству заводов, колхозам (если это не сбор урожая как часть великого природного цикла, которому Горнунг свидетель). Это не бегство от реальности. Это лишь еще одно свидетельство того, что одновременно могут сосуществовать разные миры, как будто бы расположенные внутри одного пространства, но не пересекающиеся…

В начале 2020-х годов международные рынки фотографии буквально захлестнул шквал запросов на фотографические портреты поэтов и писателей. Это стало результатом усталости от эволюционистского безбрежного представления истории мировой фотографии; тематическая узость — портрет, и связи фотографии с другими видами искусств (литература), — стали новым концептуальным поворотом в коллекционировании. Крупные частные собиратели и их советники буквально за несколько лет изменили правила игры на рынках, выведя литературные портреты — статистов истории фотографии – на ее авансцену. За этим последовали выставки, книги, изданные на основе новых коллекций.

Присмотримся внимательно к портретно-писательскому проекту в истории фотографии, что в нем было особенного, какие акценты в отношении и фотографии, и истории литературы мы пропустили, оказавшись вне этого нового движения? Во-первых, это интерес к литератору как

персонажу истории. Фотография как никакой другой медиа может создать у зрителя ощущение близкого знакомства с персонажем [3]. Во-вторых, помимо всяких фотографий (на паспорт, из личного дела, в кругу семьи, студийный постановочный на юбилей) особенный интерес вызывают портреты Писателей, сделанные Фотографами. То есть, когда знаменитый писатель оказывается героем снимка не менее знаменитого фотографа.

Нас не меньше занимает факт встречи и тем более дружбы между писателем и композитором или писателем и кинорежиссером, но случай с фотографом (повторюсь, когда речь идет о выдающихся фотографах, настоящих художниках и философах своего медиа) особенный: мы буквально можем увидеть, что думал фотограф о писателе. Это может быть не знаковое произведение в портфолио мастера светописи, но сам факт запечатленного лица думающим художником создают новый вид произведения. Этот новый вид балансирует, если использовать литературные аллюзии, между фикшн и нон-фикшн текстом. Будучи искушенными в искусстве фотографии, где, как и в живописи, в каждом портрете есть автопортрет художника, мы начинаем в фотографических портретах искать и находить новые смыслы, через призму творчества писателя или поэта искать новые нюансы в творчестве человека с камерой. Известные литераторы в новом ракурсе («а посмотрим на Джеймса Джойса с позиции его портретиста Ман Рея») становятся иными, нежели нам их ранее преподнесли в их печатных и тем более кинематографических биографиях… Но, повторюсь, этот новый интеллектуальный фотографический аттракцион работает на произведениях, родившихся при встрече больших величин, не рискну говорить о конгениальности, но, как минимум, при встрече, произошедшей во взаимном интеллектуальном интересе сторон. Встрече двух достойных собеседников.

Лев Владимирович Горнунг был близким человеком для Бориса Леонидовича Пастернака, а не официальным фотографом, присланным из Литературного фонда, Союза писателей СССР или из советских пресс-агентств. Горнунг не был и представителем иностранной прессы, для которого единственный способ коммуникации с известным советским писателем — сделать его фотографию. Лев Владимирович и Борис Леонидович были знакомы с середины 1920-х, тесно общались, это была не первая съемка. В результате, Вы видите Пастернака не в белой рубашке для официальных выступлений (также она была униформой для официальных встреч и таких же портретов), а в его довольно эксцентричном повседневном образе. Эта рубашка напоминает мне «прозодежду» («произ-

водственную одежду»), созданную Александром Родченко в 1920-х годах.

После революции в молодой Советской России существовала традиция одеваться функционально, в удобную одежду со множеством карманов, свободный крой, натуральные ткани. Но такая одежда так и не стала массовым трендом и с годами перестала пользоваться официальным одобрением. Официальный костюм — унылое номенклатурное ничто, и в нем были свои местные «моды», например, виды тканей соответствовали разному рангу чиновников и писателей. Но в официальном костюме не могло быть речи о комфорте и проявлении индивидуальности владельца костюма.

У Пастернака на фотографии Горнунга ещё более эксцентричный фасон рабочего блузона, чем был у блузона раннего Маяковского (кстати, Пастернак в начале своего творчества был близок к футуристам и кубофутуристам): блузон Пастернака асимметричен, карманы разной формы, а пуговицы – все разные.

Он похож на клоуна?! — В любом случае, такой фасон мужской одежды (она всегда консервативнее женской, тем более в обществе, ставшем традиционалистским, как в СССР после окончания Второй мировой войны) был шоком для «нормальности» обычных людей. Многие советские писатели были именно обычными людьми, они поддерживали «нормальность»: хотя бы стараясь внешне быть частью единого общества, не выделяться.

Мы не встречаем этой удобной рубашки Пастернака в литературных воспоминаниях о нём. Хотя, я уверена, что этот прозодеждовский блузон ему нравился и долго служил. Думаю, что игнорирование эксцентрического внешнего вида поэта в воспоминаниях о нем является проявлением бессознательного отторжения. Мало кто по-настоящему исследовал систему телесных, зримых сигналов, сравнивал фотографию и мемуаристику, но в данном случае мы имеем на фотографии ответ на вопрос: почему Пастернак был «чужим» для носителей «нормальности». Когда видишь такой образ человека в индивидуалистской одежде, становится ясно: в своем быту Пастернак сохранял стиль свободных и функциональных 1920-х годов.

И все-таки, что же было такого особенного в Горнунговской фотографии? В ее интонациях? Фотографии Льва Владимировича для нас еще один пример того, как мало мы знаем историю российской фотографии. И как предвзяты в ее оценках. Кажется, по большим именам эпохи (а Горнунг был современником Александра Родченко и Елеазара Лангмана (10), Александра Гринберга, Моисея Наппельбаума и семьи Игнатович)

понятно каким был гранд-стиль съемки вообще и портрета в частности того времени: пикториализм, конструктивизм, советский репортаж с «реконструкцией факта». Ничего из приемов этих направлений в творчестве Горнунга мы не встретим.

Но время истачивает не только камни, но и замки, и чудесным образом открываются архивы неизданного. Так, почти одновременно вышли исследования неизданных архивов Ольги Всеволодовны Игнатович (11) (младшей сестры фотографа-конструктивиста Бориса Игнатовича) (12) и вот теперь, Льва Владимировича Горнунга. Они снимали в одно время: Ольга Игнатович начинает публиковаться в конце 1920-х, а Лев Горнунг делает первые свои снимки на рубеже 1920–1930-х. Она — фотограф прессы, но анализ неизданного показывает, что она была гораздо свободнее в кадрировках, в неожиданных решениях, чем фоторедакторы того времени могли принять и публиковать как форму современного визуального рассказа. Оказывается, что съемки Игнатович гораздо современнее и понятнее нам, нежели ее изданные работы [5]. И Горнунг-фотограф по стилистике своей съемки тоже нам близок. Хотя архивы его открывают нам другое: все в его композициях кажется для человека далекого от фотографии обыкновенным, нет ни ракурсов, ни изысканной точности дорогой оптики, ни мастерской печати. Но оригиналы отпечатков Льва Владимировича, которые проходили через мои руки, включая атрибутированный портрет Б.Л. Пастернака из Музея изобразительных искусств в Хьюстоне, производят сильнейшее впечатление простотой и ясностью оптического рисунка, и скромностью, и чистотой печати. К сожалению, репродукции Горнунга в изданиях, и в советское время, и в современных публикациях, делаются с самых разных отпечатков, иногда третьих-четвертых пересъемок с его небольших по размеру оригиналов, отчего все становится мутным и мыльным, уходит ясная простота изображения, которой симпатизировали современники и которой сам автор добивался. Поскольку еще при жизни Лев Владимирович много лет практически не мог различать изображений, то уже тогда начали хождение отпечатки сомнительного качества, сделанные неизвестными с его фотографий, и этот бессмысленный туман не позволяет часто принять и услышать его авторскую интонацию. Но Лев Владимирович, подобно обретшему способность герою эпизода «Я могу говорить» из фильма Тарковского [6], создает перед зрителем интроспекцию реальности естественной, не выдуманной, такой, будто она саморефлексирует и легко течет через его кадры.

Примечания:

1. Моисей Соломонович Наппельбаум (1869–1958), фотограф-портретист, получил известность еще Российской Империи. С 1920-х годов работал в Москве на Кузнецком мосту, мастер психологического портрета.

2. Петр Адольфович Оцуп (1883–1963), фотограф новой школы: работал вне студии, проводил выездные съемки разных жанров, от репортажного портрета до событийного репортажа. Один из немногих военных фотокорреспондентов Русско-японской войны, снимал на фронтах I Мировой и Гражданской войны. С конца 1930-х годов работал фотографом в иллюстрированном журнале «Огонек» в Москве.

3. Николай Иванович Свищов-Паола (1874–1964), московский студийный фотограф, один из ярчайших представителей московского пикториализма (движения в художественной фотографии 1910–1930-х годов).

4. Василий Иванович Улитин (1888–1976). Московский фотограф-экспериментатор, ученый химик, педагог. Начинал как студийный портретист, в 1915 выступил соучередителем Первого Всероссийского общества фотографов-профессионалов. В 1920-е годы совмещал работу портретиста, сотрудничая в этом качестве с московскими театрами, с работой преподавателя и исследователя новых техник фотографической печати. Один из ярчайших представителей московского пикториализма (движения в художественной фотографии 1910–1930-х годов).

5. Юрий Петрович Еремин (1881–1948), русский и советский фотограф-художник. Учился в вечерних классах Московского училища живописи, ваяния и зодчества, продолжил художественное образование во Франции, где увлекся фотографией и вернулся в Россию уже состоявшимся фотографом-художником. Член Русского фотографического общества в Москве. В годы Великой Отечественной войны был одним из ведущих студийных фотографов-портретистов Совинформбюро в Москве.

6. Александр Данилович Гринберг (1885–1979), московский фотограф-художник, получил первое признание, будучи студентом, как фотограф-портретист новой психологической школы на выставке Русского фотографического общества в Москве в 1908 году. Кинооператор и фотограф на площадке дореволюционного немого кино и раннего периода советского кинематографа [7].

7. Кабинет-портрет — существовавший с сер. XIX века стандартизированный формат заказного портрета в ателье. С точки зрения заказчика, кабинет-портрет (или «кабинетка») формат, указывающий на место фотографии в интерьере: часто в кабинете, на столе, или на стене, в том числе в гостиной.

8. Визит-портрет, carte-de-visit [фр.] — маленький формат студийного портрета. Визитки при заказе в студии были самым дешевым видом работ, доступным широким слоям населения форматом портрета.

9. «Весной 1931 года в мое распоряжение попал старый и очень несовершенный фотоаппарат, и мое увлечение фотографией было так велико, что продолжалось в течение десяти лет до войны 1941 года. Впоследствии я фотографировал и более технически совершенными аппаратами» [2, с. 38].

10. Елеазар Михайлович Лангман (1895–1940), советский фотограф. Основную известность получил в 1930-е годы как продолжатель экспериментов конструктивисткой фотографии, сотрудничал с ведущими иллюстрированными советскими изданиями, включая журнал «СССР на стройке».

11. Ольга Всеволодовна Игнатович (1905–1984), советский фотограф, военный фотокорреспондент.

12. Борис Всеволодович Игнатович (1899–1976), советский фотограф, фоторедактор, педагог. Один из лидеров фотоавангарда 1920-х гг., в дальнейшем активно публиковался как фотожурналист, его стиль стал примером при формировании соцреалистического стиля ранней советской фотожурналистики. В годы Великой Отечественной войны снимал на фронте и в партизанских отрядах в тылу врага, также вошел в историю как фотограф-портретист «маршалов Победы» 1944–1945 гг.

Список литературы:

1. *Воробьёва М.З.* Хранитель памяти: Жизнь и творчество Льва Владимировича Горнунга // Упавшие зерна. Бегущие ландыши: стихотворения / Лев Горнунг, Анастасия Горнунг; сост. М.З. Воробьёва. — Москва: Новое издательство: Baltrus, 2004. — С. 83—100. — 174 с. — (Б-ка Мандельштамовского общества; т. 3).

2. *Горнунг Л.В.* Свидетель терпеливый… Дневники, мемуары. — Москва: Редакция Елены Шубиной, 2019. — 768 с.

3. *Лаврентьев Н.С.* Люди уходящего века. — Москва: Грант, 1999. — 128 с.

4. *Петров Н.А.* О художественном портрете // Вестник фотографии. Художественный раздел «Повесток РФО». — 1912. — С. 41–44.

5. *Самарин В.В., Чмырева И.Ю., Быдзан О.Ю.* Два лица войны. Борис и Ольга Игнатович. — Москва: Музей Москвы, 2021.

6. *Тарковская М.А.* «Я могу говорить…» // Искусство кино. — Москва, 1989. — № 4. — С. 50–58.

7. *Чмырева И.Ю.* Фотография и кино: перевод без трудностей. // Искусство. — 2011. — № 4–5 (578). — С. 54–69.