



◀ И.Е.РЕПИН
 Портрет
 С.Ю.Витте
 Этюд для картины
 «Торжественное
 заседание Государст-
 венного Совета 7 мая
 1901 года в день
 столетнего юбилея
 со дня его учреждения»
 1901–1903
 Холст, масло
 81 × 81
 ГТГ

◀ Илья РЕПИН
 Portrait of Sergei Witte
 Study for the painting
 Ceremonial Session
 of the State Council
 on 7 May 1901, the
 Council's Centenary
 Anniversary
 1901–1903
 Oil on canvas
 81 × 81 cm
 Tretyakov Gallery

¹ Цит. по: Алексеева Т.В.
 Художники школы
 Венецианова. М., 1982.
 С. 160 (далее – Алексеева).

² Там же. С. 76.

³ Там же. С. 11.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ Там же. С. 14.

⁶ Цит. по: Федоров-Давы-
 дов А. Русский пейзаж
 XVIII – начала XIX века.
 М., 1953. С. 259.

⁷ Там же. С. 254.

⁸ Цит. по: Алексеева. С. 83.

Наталья Горленко

Фотография – ловушка для живописца

К вопросу о живописи и фотографии
 в России во второй половине XIX века

Когда в 1839 году мир узнал об изобретении фотографии, большинство художников поспешило признать ее открытием только лишь по части науки. Возможное влияние фотографии на искусство живописи казалось сомнительным. Несмотря на то, что первые фотоснимки появились благодаря сотрудничеству ученого и художника, а впоследствии многие профессиональные живописцы становились фотографами, на протяжении долгого времени художественное сообщество «сопротивлялось» фотографии. При этом, оглядываясь на живопись до 1839 года, можно обнаружить ряд событий и явлений, как будто подготовивших появление нового вида искусства.

В русском искусстве одним из таких явлений стала школа Алексея Гавриловича Венецианова, который утверждал, что «следует оставить все правила и манеры, двенадцатилетним копированием в Эрмитаже приобретенные», писать «без примеси манеры какого-нибудь художника... à la Rembrandt, à la Rubens и проч., но просто как бы сказать à la Natura»¹. Его новая живописная система основывалась, прежде всего, на изучении природы. В Императорской Академии художеств обучение начиналось со специальных анатомических таблиц с изображениями отдельных частей тела, лица и целых фигур, затем воспитанники переходили к копированию образов, то есть гравюр, сделанных с классических произведений, и лишь на завершающем этапе молодой художник мог обратиться к натуре. Венецианов же перевернул академическую систему: он полагал, что в первую очередь живописец должен видеть реальную природу и вместо утомительного многолетнего рисования с образцов предлагал ученикам «прямо начинать рассматривать природу в прямых геометрических линиях»². В ре-

зультате у Алексея Гавриловича возник конфликт с Академией, многим современникам казалось, что его теория о живописи «à la Natura» исходит из непонимания возвышенных целей искусства и пригодна только для воспроизведения предметов. Венецианова критиковали за слепое подражание натуре, обвиняли в том, что он заставляет учеников добиваться в картинах «подобия предметов до обмана»³. В умах современников обращение к природе, натуре казалось слишком примитивным, даже пагубным. Однако художественный критик барон Н.Н.Врангель видел в предшествовавшей венециановской школе А.В.Ступина в Арзамасе, в деятельности учеников М.Н.Воробьева, иностранцев А.О.Дезарно, В.А.Голике, К.К.Гампельна выражение одних и тех же «исканий правды», «того самого “бесхитростного” искусства, которое не выбирает себе предметов для изображения, но младенчески-безотчетно повествует о современниках и их счастье». «...Все стараются зарисовать мир обыденности, который, по их мнению, прекрасен... Художники тут заняты людьми столько же, сколько

и мебелью»⁴. Бывший ученик Венецианова художник А.Н.Мокрицкий впоследствии сводил венециановское направление в искусстве к бессодержательному натурализму: «Неслыханное по дерзости дело: попытка, отказавшись от “манеры”, искать... разрешения мучительных задач прямо, просто в природе»⁵. Так же спустя два десятилетия велись дискуссии о том, что фотоотпечаток не может быть предметом искусства, так как это всего лишь снимок природы.

За «чрезмерное обращение к натуре» критиковали и пейзажиста Сильвестра Феодосиевича Щедрина. «Увлекаемый любовью к природе, – писал о нем, – поставив себе правилом непрерывное ее изучение, он почти не обращал внимания на сочинение пейзажей. Это самое повело его к тому и, так сказать, поселило в нем такую привычку к частному анализу предметов, что глаз его нередко терял в самой природе общее какого-нибудь вида»⁶. А сам Щедрин ценил работы художников именно «за совершенный отпечаток природы», поэтому негативно отзывался о произведениях Федора Матвеева: «Между нами сказать, очень сух и все пишет без натуры, а с самых дурных рисунков»⁷. Внимание Щедрина к «частному виду», отказ от перекомпоновки реального пейзажа, от сочинения композиции, существенно меняли отношение к натуре, делали ее ценной само по себе.

Основным средством верной передачи природы Венецианов считал перспективу, которая «есть приготовление глаза верно, по законам природы видеть Натуру»⁸. На выставку 1824 года художник представил картину «Гумно» (1822–1823, ГРМ) и был объявлен перспективным живописцем, однако сам он протестовал против такого определения. В Академии перспектива понималась

Natalya Gorlenko

Anticipations of Photography

Notes on painting and photography in Russia in the second half of the 19th century

When in 1839 the world learned about the invention of photography, most artists did not think long before they recognized it as a purely scientific discovery. Few, if any, thought that photography would have an impact on the art of painting. Although the first photographs were the result of the collaboration between a scientist and an artist, and later many professional painters became photographers, and photography significantly influenced the art of painting, for a long time the artistic community was “opposed” to photography. However, if we look back at the state of painting prior to 1839, we can see a whole range of developments that seem to have broken the ground for the emergence of the new art.

In Russian art, Alexei Venetsianov's school of painting was one such trend. The study of nature was the backbone of the artist's new visual repertoire: “We should ‘leave behind all rules and techniques learned over the twelve years of copying at the Hermitage’ and paint ‘without trying to emulate any other artist... *à la* Rembrandt, *à la* Rubens or such, but to paint, so to say, *à la* Natura.”¹ Students at the dominant Academy were first taught to draw separate body parts, faces and entire bodies using special anatomical charts, then they copied classic paintings from prints, and it was not before the final stage of the learning process that the fledgling artist could use nature as a model. Venetsianov truly turned the

academic course on its head: he taught that the painter must look at real nature first and foremost and instructed his students, rather than tediously copying classic images for years and years, to “start examining nature at once in its plain geometric outlines”.² Venetsianov was at odds with the Academy – many contemporaries believed that his theory of painting “*à la* Natura” was based on his misconception of the elevated mission of art and suited only for reproduction of objects. Venetsianov was criticized for “blindly emulating” nature; his method of encouraging students to seek “the artful naturalness of images”³ was disapproved of. In the opinion of Venetsianov's contemporaries, his concentration on nature was too primitive, even destructive. Though the art critic Baron Nikolai Wrangel saw in Alexander Stupin's art school in Arzamas, which was a predecessor of Venetsianov's, as well as in the artwork of Maxim Vorobyev's students and some artists of non-Russian descent such as August Dezarno, Wilhelm-August Golike, Karl Gampeln – the same “search for truth”, the search for that “guileless” art which does not choose “objects to portray but, with childlike carefreeness, tells a tale of contemporaries and their ‘happiness’. ... Everyone is set to picture the world of the everyday and the ordinary, which, they believe, is beautiful ... Artists here are preoccupied as much with people as they are with furniture.”⁴ Later, the artist Apollon Mokritsky, Venetsianov's former student, saw in his teacher's style only naturalism without substance: “Audacity unheard-of”; an attempt to leave aside “techniques” and “to seek... answers to mind-racking problems directly, simply in nature”.⁵ Likewise, two decades on, the argument of the day would be that a photographic still, as a mere picture of nature, cannot be a work of art.

The landscape artist Sylvestr Shchedrin, too, was criticized for “excessive emphasis on nature”: “swept away by love for nature,” wrote the author of an article about him, “and laying down as a principle that he must study it continuously, he almost neglected compositional arrangement of landscapes. This led him – developed in him the habit – to analyze individual objects, so that his eye often failed to see in nature itself a holistic view.”⁶ Shchedrin himself valued those artists who created a “perfect impression of nature”, and for this reason he disapproved of Fyodor Matveev's paintings: “Between ourselves, very dry, never paints from nature, relies only on awful pictures”.⁷ Shchedrin's focus on “local view”, his refusal to re-arrange images of the surroundings and to paint landscapes out of his imagination significantly changed the approaches to nature, emphasizing its value on its own terms.

For Venetsianov, the key method for accurately capturing the images of nature was perspective – “making the eyes prepared to see nature accurately, in conformity with the laws of nature”.⁸ For an 1824 show Venetsianov submitted a painting

А.Г.ВЕНЕЦИАНОВ
Туалет Дианы. 1847
Холст, масло
162,5 × 97,3
ГТГ

Alexei
VENETSIANOV
Diana Dressing. 1847
Oil on canvas
162.5 × 97.3 cm
Tret'yakov Gallery



called “Barnyard” (1822-1823, Russian Museum), which earned him recognition as an artist specializing in perspective-focused paintings, although the painter himself expressed his disagreement with such a definition. At the Academy, compositions with perspective were regarded as a separate genre, and artists specializing in it were to pay special attention to perspective. Venetsianov, on his part, did not think of perspective-focused painting as a special “kind” of art – he believed that drawing a perspective was only a skill necessary for portraying nature in true-to-life fashion. “I have never,” the artist wrote, “focused my students on perspective alone; drawing the interior of rooms has not been an introduction to the so-called perspective-focused painting, but must be and has been the starting point of familiarizing the eye with

nature”.⁹ Unlike at the Academy of Fine Arts, where perspective drawing and colour design were taught separately, Venetsianov demanded that his students concentrated both on perspective and the handling of dark-and-light and colour.

Many paintings by Venetsianov and his students feature mirrors or mirror reflections. Such works include Alexei Venetsianov's “Diana Dressing” (1847, Tret'yakov Gallery); Alexei Tyranov's “Studio

² Ibid. P.76.

³ Ibid. P.11.

⁴ Ibid. P.19.

⁵ Ibid. P.14.

⁶ Fedorov-Davydov, Alexander. Russian Landscape. XVII – early XIX century. Moscow, 1953. P. 259.

⁷ Ibid. P. 254.

⁸ Alexeeva. op.cit. P. 83.

⁹ Ibid. P. 149.

А.Г.ВЕНЕЦИАНОВ
На пашне. Весна
Первая половина
1820-х
Холст, масло
51,2 × 65,5
ГТГ

Alexei
VENETSIANOV
On a Tillage.
Springtime
First half of the 1820s
Oil on canvas
51.2 × 65.5 cm
Tret'yakov Gallery



¹ Cited from: Alexeeva, Tatyana. Artists of Venetsianov's School. Moscow, 1982. P. 160.



К.А.ЗЕЛЕНЦОВ
В комнатах.
Ситинья
с колоннами
на антресолях
Конец 1820-х –
1830-е
Холст, масло
44,5 × 72,3
ГТГ

Kapiton ZELENTSOV
Inside the Rooms.
Sitting-room
in the Attic
End of the 1820s –
early 1830s
Oil on canvas
44.5 × 72.3 cm
Tretyakov Gallery

Italy. Élisabeth-Louise Vigée le Brun, a painter who worked at the Russian court for a while, summed up her impressions thus: “I think that Naples is to be regarded as a captivating magic lantern”.¹² Some artists emulated volcanic activity using tinted glass and special “prismatic lights” to recreate the effect of illumination produced by erupting volcanoes.

The subject of volcanoes grew more popular as Louis Daguerre’s dioramas gained favour with the public. From 1827 onward, stagings of volcanic eruptions became a feature at many Parisian theatres.¹³ Apparently, Bryullov too did not remain immune to the general passion for volcanoes, their dramatic activity and the richness of their illumination. Another artist who comes to mind in this regard is the landscape painter Maxim Vorobyev with his disturbing nocturnal images shot through with lightning strokes.

In addition to lighting, another popular theme was that of trans-illumination, transparency, and the dematerialization of the plane, whether the plane of a wall or a canvas. In the 1810s, the eagerness to capture on canvas movements of light in atmosphere started to transform the canvas itself into a transparency. 1809 saw the first European show of paintings on glass: artists used oil paint, but applied it to glass instead of canvas.

At the same time as transparency painting gained a foothold in Russia in the 1830s, Gothic-style church buildings adorned with stained glass became popular. The artist Timofei Neff designed a Gothic chapel in Peterhof, and Neff accomplished the paintings for the iconostasis and the composition “Resurrection of Christ” behind the altar in 1833. Later, copies of Neff’s compositions “Angel of Prayer” and “Angel near the Holy Sepulchre”, painted on glass by an artist from the Imperial Glass Plant G.Vasiliev were mounted in marigold windows over side-doors flanking the iconostasis. Caspar David Friedrich made several transparency paintings for the Russian empress. In his letter to Vasily Zhukovsky he explained in detail how these unusual pieces should be mounted for display.

Vladimir Odoevsky in his novel “Year 4338. Letters from St. Petersburg”, written

¹⁰ Gogol, Nikolai. Essays. The Last Day of Pompeii. St. Petersburg, 1894. P. 333.

¹¹ Ibid. P. 332.

¹² Iampolski, Mikhail. Observer. Essays on History of Vision. Moscow, 2000. P. 101.

¹³ Ibid. P. 109.

Г.В.СОРОКА
Отражение в зеркале
Холст, масло
41,3 × 38,5
ГРМ

Grigory SOROKA
Reflection in a Mirror
Second half of the 1840s
Oil on canvas
41.3 × 38.5 cm
Russian Museum



of the Brothers Grigory and Nikanor Chernetsov” (1828, Russian Museum), and “Alexei Venetsianov’s Study” by Fyodor Slavyansky (end of 1830s – early 1840s, Tretyakov Gallery); Yevgraf Kren-dovskiy’s “Preparations for the Hunt” (1836, Tretyakov Gallery); Kapiton Zelentsov’s “Inside the Rooms” and “Sitting-room in the Attic” (both end of the 1820s – early 1830s, Tretyakov Gallery); Mikhail Davydov’s “Inside the Rooms” (1834, Tretyakov Gallery); Alexander Alexeev’s “Alexei Venetsianov’s Studio” (1827, Russian Museum); Grigory Soroka’s “Reflection in a Mirror” (the second half of the 1840s, Russian Museum). The mirror was not merely a detail of the interior, nor was it portrayed solely as such – perhaps Venetsianov and his students saw

in it also a token or a signal indicating their unwavering loyalty to nature; it was as if the presence of a mirror or introduction of a mirror into the picture sharpened the perception of nature, and also demonstrated to the observer that the artist was painting “from nature”. Venetsianov’s mirror is not a mirror that distorts but one that reflects. Besides, his compositions often feature a window, a doorway, a suite of rooms – all that serves to duplicate an image, to make it more involved, to add additional layers to it, to make it “natural-looking” – the way the human eye sees it.

Apart from focus on nature, the painters’ experiments with light, too, can be seen as a development in art toward photography. The problem of light – conveying and using the effects of lighting – greatly interested artists in the early 19th century. “But what has been mastered best of all nowadays is lighting.”¹⁰ noted Nikolai Gogol in his essay about Karl Bryullov’s painting “The Last Day of Pompeii”. Gogol believed that the entire 19th century was a century of effects: “All this effect which is spread in the air and which results from the struggle between light and dark – this effect has become the goal sought by all our artists. It can be said that the 19th century is a century of effects.”¹¹ One of the factors that explain the “magic” Venetsianov perceived in François-Marius Granet’s painting “Inside a Capuchin Convent” (1818, Hermitage) is its portrayal of an artificially-lit space. The image had a special air of mysticism about it. Shchedrin, too, was interested in the effects of artificial lighting, and critics often noted that nature in his pictures was represented as if it was a home interior.

In the late 18th century volcanoes became a very popular subject. Public attention became concentrated on “lighting effects, contrasts of fire and smoke, sun, moon, lava and patches of light on the surface of the sea”. A community of volcano observers was formed in the south of

как отдельный, самостоятельный жанр искусства, заниматься ей с особым вниманием надлежало художнику-перспективисту. Венецианов же не считал перспективу особым родом живописи, а лишь необходимым навыком для верной передачи природы. «Я никогда, – замечал художник, – не занимал учеников моих исключительно перспективною; производимые ими внутренности комнат никогда не вели их к так называемому перспективному роду живописи, а были и должны быть началом правил знакомства глаза с природою»⁹. В противоположность ИАХ, где процессы выполнения перспективного чертежа и цветового решения картины были разъединены, Венецианов требовал от учеников одновременного решения перспективных и колористических, а также светотеневых задач.

Во многих картинах Венецианова и его учеников изображаются зеркала или зеркальные отражения. Среди таких работ – «Туалет Дианы» (1847, ГТГ) Венецианова, «Мастерская братьев Н.Г. и Г.Г. Чернецовых» (1828, ГРМ) А.В.Тыранова, «Кабинет А.Г.Венецианова» Ф.М.Славянского (конец 1830-х – начало 1840-х, ГТГ), «Сборы на охоту» (1836, ГТГ) Е.Ф.Крендовского, «В комнатах» и «В комнатах. Гостиная с колоннами на антресолях» (обе – конец 1820-х – 1830-е, ГТГ) К.А.Зеленцова, «В комнатах» (1834, ГТГ) М.Ф.Давыдова, «Мастерская А.Г.Венецианова» (1827, ГРМ) А.А.Алексеева; «Отражение в зеркале» (вторая половина 1840-х, ГРМ) Г.В.Сороки. Помимо того, что зеркало изображалось в качестве предмета интерьера, возможно, для Венецианова и его учеников оно виделось как знак, свидетельствующий о строгом следовании натуре; словно введение его в плоскость картины делало восприятие природы более острым и дополнительно демон-

стрировало зрителю работу художника «с Натуры». Венециановское зеркало – не то зеркало, что искажает, а то, что отражает. Помимо зеркала, в упомянутых работах часто присутствуют окно, дверной проем и анфилада – все то, что усложняет изображение, делает его многослойным, именно таким, каким оно видится человеческому глазу.

Еще одним вектором, направленным к фотографии, можно считать эксперименты живописцев со светом. Проблема передачи и использования эффектов освещения особенно заинтересовала художников в начале XIX века. В своем сочинении о картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи» Н.В.Гоголь заметил: «Но что сильнее всего постигнуто в наше время, так это освещение»¹⁰. Все XIX столетие он назвал веком эффектов: «Весь этот эффект, который разлит в природе, который происходит от сражения света с тенью, весь этот эффект сделался целью и стремлением всех наших артистов. Можно сказать, что XIX век есть век эффектов»¹¹. «Волшебство», которым казалась Венецианову картина Ф.-М.Гране «Внутренность капуцинского монастыря» (1818, ГЭ), объяснялось также и тем, что Гране изобразил искусственно освещенное пространство. На современников работа производила мистическое впечатление. Эффекты искусственного освещения интересовали и Сильвестра Щедрина; критики не раз отмечали «интерьерную» трактовку пространства природы в его произведениях.

С конца XVIII века большую популярность приобрела тема вулканов. Новым объектом внимания стали «световые эффекты, контрасты огня и дыма, солнца, луны, лавы и бликов на морской поверхности». На юге Италии образовалось целое общество любите-



Ф.-М.ГРАНЕ
Внутренний вид хоров
в церкви капуцинского
монастыря на площади
Барберини в Риме
1818
Холст, масло. 175 × 127
ГЭ

François-Marius
GRANET
Interior of the Choir
in the Capuchin Church
on the Piazza Barberini
in Rome. 1818
Oil on canvas
175 × 127 cm
Hermitage

Ф.М.СЛАВЯНСКИЙ
Кабинет
А.Г.Венецианова
Конец 1870-х –
начало 1840-х
Холст, масло
35 × 43
ГТГ

Fyodor SLAVYANSKY
Alexei Venetsianov’s
Study
End of 1830s –
early 1840s
Oil on canvas
35 × 43 cm
Tretyakov Gallery

лей наблюдать за вулканами. Французская художница Элизабет Виже-Лебрен, много лет работавшая при русском дворе, так сформулировала свое впечатление: «С моей точки зрения Неаполь следует рассматривать как чарующий волшебный фонарь»¹². Некоторые художники имитировали эффекты вулкана с помощью цветных стекол и использовали специальный «призматический фонарь» для создания впечатления вулканического света.

С распространением диорам Луи Дагера, будущего изобретателя фотографии, тема вулканов становится еще более популярной. С 1827 года во многих театрах Парижа ставили извержения вулканов¹³. Очевидно, и Брюллов находился под впечатлением всеобщего увлечения вулканами, их драматическим действием и богатством вулканического освещения. Вспомним также пейзажиста Максима Воробьева с его тревожными «ноктюрнами», пронзанными разрядами молний.

Вместе с темой света особое внимание привлекла к себе и тема просвечивания, транспарантности, дематериализации плоскости, будь то плоскость

⁹ Цит. по: Алексеева. С. 149.

¹⁰ Гоголь Н.В. Сочинения. Последний день Помпеи. СПб., 1894. С. 333.

¹¹ Там же. С. 332.

¹² Цит. по: Ямпольский М.В. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 101.

¹³ Там же. С. 109.



С.К.ЗАРЯНКО
Портрет княгини
М.В. Воронцовой
1851
Холст, масло
146,4 × 120,5
ГТГ

Sergei ZARYANKO
Portrait of Princess
Maria Vorontsova
1851
Oil on canvas
146.4 × 120.5 cm
Tretyakov Gallery

in 1835, described a transparent crystalline architecture of the future: “I write to you from a beautiful house whose bulbous roof carries a huge inscription with crystal letters: Hotel for visitors arriving by air. These arrangements have become customary here: rich homes either have crystal roofs or roofs faced with white crystal tiles, with the owners’ names composed of coloured crystal pieces. At night, when the inside of the homes is illuminated, these shining arrays of housetops make for a magic spectacle.”¹⁴ Characters in the novel wear mantles made of glass and dresses made of crystal, all adorned with radiant insects. The famous Crystal Palace erected in London in 1851 to a design by Joseph Paxton became the symbol of the dematerialization of the plane.

Transparent, see-through figures are a fixture in Venetian paintings, such as “Barnyard”, “On a Tillage. Springtime” (first half of the 1820s, Tretyakov Gallery). “Its illusoriness and ghostliness,” wrote

Valery Turchin about “Springtime”, “are highlighted by the fact that this figure is painted over the landscape, which shows through it. In a second, this and other figures will be gone. These are images of the ‘magic lantern’ on a canvas, which Alexander Pushkin called ‘spectres’, ‘vanishing pictures’.”¹⁵

Arguably, other devices used in that age by artists, such as camera obscura and camera lucida, also presaged the emergence of photography. Before the arrival of photography, painting was assigned a documenting function, i.e. the function of recording and distributing information — often painters had to function as reporters. To do this, they used technical appliances such as camera obscura — a device that projects an image of its surroundings on a screen. Mikhail Makhaev is known to have utilized a camera obscura, and he made the distinction between “taking stills” with a camera obscura and painting from drawings: he signed his architectural landscapes “drawn by M.Makhaev”, and drawings made with a camera obscura — “taken by M.Makhaev”.¹⁶ Alexander Ivanov asked his brother to buy him a camera lucida for painting in the open air.

Artists were often recruited to document geographical expeditions, and in the early 19th century artists started to travel more extensively across Russia with the purpose of recording the views of cities and

localities. Preparing for an expedition, the artists were supplied with instructions requiring them to record everything the eye could see, in a most detailed manner and reproducing real-life colours. In effect, they were expected to create “photographic” images of places and people.

Camera obscura was a device for quickly capturing an image of the surroundings. This property of the contraption was in line with the general ambition of the age to accumulate information quickly: as the rhythms of life accelerated, artists “pushed forward” to observe and record nature. The application by the artists of the camera obscura was effectively a rehearsal for photography. “Today I need quick sketches from nature as strongly as a painter working on a large picture needs studies,” wrote Nikolai Gogol. “Although the painter apparently does not use these studies in his picture, he constantly checks himself against them to avoid muddle and mistakes, and to remain loyal to nature.”¹⁷

The philosopher Pierre Francastel summed up the essence of the changes that were occurring: “Great mysteries of nature instantly ceased to be compounds and to be remote. They became details located in the closest proximity; and finally, details that were no longer related to the object of perception, but were related to perception itself, captured, if we may say so, in a crude form in the very organ of perception.”¹⁸ Artists became interested not only — and in the future, not so much — in the object as in the mechanics of vision.

Painters’ approaches to nature were changing qualitatively, with sketches and studies becoming more valuable as something “taken” directly from nature. Time allowed for perceiving and contemplating was quickly dwindling, and gradually “a new type of observer, moving away from

М.Ф.ДАВЫДОВ
В комнатах. 1834
Холст, масло
26,5 × 21,6
ГТГ

Mikhail DAVYDOV
Inside the Rooms. 1834
Oil on canvas
26.5 × 21.6 cm
Tretyakov Gallery



стены или холста. Желание зафиксировать движение света в среде порождает в 1810-е годы тенденцию превращения самого холста в транспарант. В 1809 году в Европе состоялась первая выставка картин на стекле: художники писали масляными красками, но вместо холста использовали стекло.

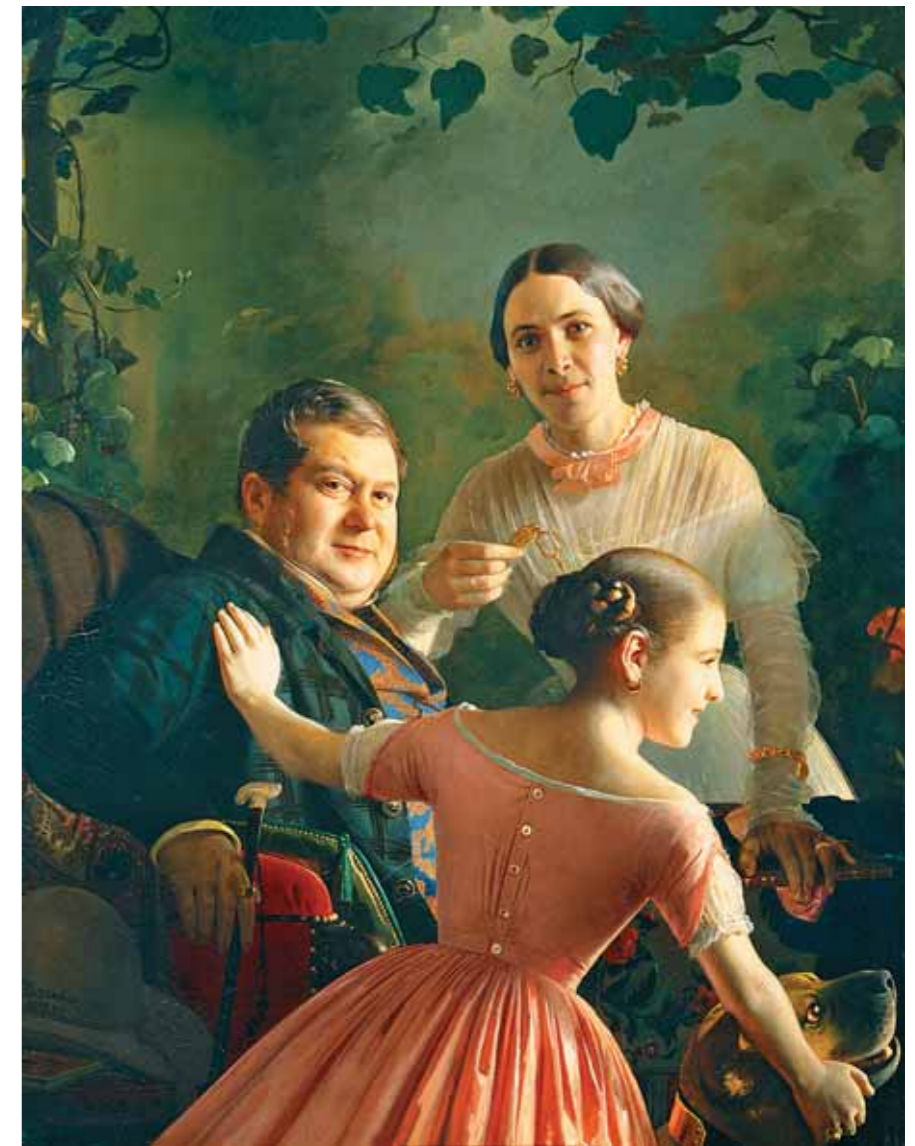
Одновременно с распространением транспарантной живописи в России в 1830-е годы возник интерес к церквям, выдержанным в готическом стиле и украшенным витражами. Над убранством Готической капеллы в Петергофе работал Т.А.Нефф. Живопись иконостаса, а также запрестольный образ «Воскресение Господне» выполнены им в 1833 году. Позже в розах над дьяконскими дверями были установлены копии с картин Неффа «Ангел молитвы» и «Ангел у гроба Господня», исполненные на стекле художником Императорского стеклянного завода Г.Васильевым. Крупнейший пейзажист раннего немецкого романтизма К.Д.Фридрих изготовил несколько транспарантов для русской императрицы. В письмах к В.А.Жуковскому он подробно описал, как должны демонстрироваться эти необычные работы.

Писатель и философ В.Ф.Одоевский в романе «4338-й год. Петербургские письма» (1835) рисует прозрачную хрустальную архитектуру будущего: «Пишу к тебе, сидя в прекрасном доме, на выпуклой крыше которого огромными хрустальными буквами изображено: Гостиница для прилетающих. Здесь такое уже обыкновение: на богатых домах крыши все хрустальные или крыты хрустальною же белою черепицей, а имя хозяина сделано из цветных хрусталей. Ночью, как дома освещены внутри, эти блестящие ряды кровель представляют волшебный вид»¹⁴. Герои романа носят стеклянные плащи и платья из хрустала, украшенные светящимися насекомыми. Символом дематериализации плоскости стал знаменитый Хрустальный дворец Дж.Пакстона в Лондоне, возведенный в 1851 году.

Прозрачные, просвечивающие фигуры можно заметить в работах Венецианова «Гумно» и «На пашне. Весна» (первая половина 1820-х, ГТГ). «Ее мраморность и фантомность, — писал В.С.Турчин о «Весне», — подчеркивается живописно тем обстоятельством, что фигура эта написана поверх пейзажа, который просвечивает сквозь нее. Миг, и ее, как и других фигур, не станет. Это образы “волшебного фонаря” на полотне, которые Пушкин называл

С.К.ЗАРЯНКО
Портрет семьи
Турчаниновых. 1848
Холст, масло
121,5 × 95,4
ГТГ

Sergei ZARYANKO
Portrait of the
Turchaninovs. 1848
Oil on canvas
121.5 × 95.4 cm
Tretyakov Gallery



“привидениями”, “картинками исчезающими”¹⁵.

Использование художниками оптических приборов — камеры-обскуры и камеры-лючиды — также можно отнести к предвестникам фотографии. До появления фотоснимка документальная функция, то есть способность фиксировать и информировать, была возложена на живопись. Зачастую художник был призван выполнять функцию репортера. Для этого он применял технические приборы, например, камеру-обскуру — устройство, позволяющее снимать виды с помощью проекции. Известно, что этим изобретением пользовался один из основоположников архитектурного пейзажа в России М.И.Махаев. Причем он разделял разные способы исполнения видов — «снятие» при помощи камеры-обскуры и рисование с чертежей. На рисованных проспектах мастер подписывался «рисовал М.Махаев», а когда пользовался камерой-обскурой — «снял М.Махаев»¹⁶. Создатель «Явления Миссии» А.А.Иванов просил брата купить ему камеру-люциду для работы с натурой.

Художники нередко принимали участие в географических экспедициях в качестве документалистов. С начала XIX века их поездки по Российской империи для зарисовок видов местностей и городов становятся все более частыми. При подготовке экспедиции живописцев снабжали инструкциями, основным требованием которых было подробнейшее, с передачей реальных цветов, фиксирование всего, что они увидят. По сути их просили привезти «фотографические» изображения. Камера-обскура являлась средством быстрого запечатления природы. Это ее свойство отвечало общему стремлению эпохи к быстрому накоплению информации. Художники же в связи с учащением ритма и ускорением жизни спешили наблюдать и фиксировать природу. Работа с камерой-обскурой — репетиция фотографирования. «Беглые наброски с природы, — писал Гоголь, — мне теперь так нужны, как живописцу, который пишет большую картину, нужны этюды. Он хоть, по-видимому, и не вносит этих этюдов в свою картину, но беспрестанно соотнобразается с ними, чтобы не напутать, не наврать и не отдалиться от природы»¹⁷.

Философ П.Франкастель так суммировал суть происходивших изменений: «Великие тайны природы мгновенно перестали быть совокупностями

¹⁴ Одоевский В.Ф. 4338-й год. Петербургские письма // Взгляд сквозь столетия. М., 1977. С. 247.

¹⁵ Турчин В.С. Александр I и Нео-Классицизм в России. М., 2001. С. 182.

¹⁶ Федоров-Давыдов А. Указ. соч. С. 291.

¹⁷ Цит. по: Виноградов И.А. Александр Иванов: Letters, Documents, Memoirs. Moscow, 2001. С. 310.

¹⁸ Iampolski, op.cit. P. 41.

¹⁴ Одоевский В.Ф. 4338-й год. Петербургские письма // Взгляд сквозь столетия. М., 1977. С. 247.

¹⁵ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. М., 2001. С. 182.

¹⁶ Федоров-Давыдов А. Указ. соч. С. 291.

¹⁷ Цит. по: Виноградов И.А. А.А.Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М., 2001. С. 310.



И.Н.КРАМСКОЙ
Портрет
М.Б.Тулинова. 1868
Холст, масло
116 × 81
ГТГ

Ivan KRAMSKOI
Portrait of Mikhail
Tulinov. 1868
Oil on canvas
116 × 81 cm
Tretyakov Gallery

‘normal’ vision to a vision centered on fragments and details”¹⁹ was formed.

Arguably, in addition to the painters’ new approach to nature, such experiments with light and application of optical devices, the “sharpened sense of history” prevalent in the first third of the 19th century, was also an “anticipation” of photography. That age was in a hurry to find itself historically – to use Turchin’s words, “the individual at the time of Alexander I lived to write a memoir”.²⁰

So serious and studious an approach to history put the genre of historical composition at the forefront of the art of painting. The portrait was second in the academic hierarchy of genres, but first in popularity, and it was under Alexander I that the rapid evolution of portraiture began. “Almost all of the exhibition space,” wrote the author of an article in an 1820 issue of the “Syn Otechestva” (Son of the Fatherland) magazine, “is occupied by portraits”.²¹ For the first time in history the public developed an enthusiasm for “collecting celebrities”. The portrait became the most popular genre: “A home without portraits was not considered a home”.²²

Miniature and engraved portraits, which could be taken along while traveling or to a war front, were popular too. The memorial function of the portrait gained priority over its artistic quality.

The greatest “portrait project” of the age was the War Gallery of 1812 at the Winter Palace, accomplished by the Englishman George Dawe, who came to Russia in 1819; it numbered 332 images of the Emperor and the commanders-in-chief and heroes of the 1812 campaign. Dawe was criticized for his method of securing engravings and lithographs on a canvas and painting over them, so as to accomplish as many portraits as possible within the shortest time.

The demand for information, and its wide dissemination – in other words, making information accessible to large segments of society grew. Painting could no longer satisfy this public demand – but photography could.

The discovery of photography, tantamount to a full mastery of nature, heralded the end of the Renaissance: after its arrival, the craft of painting and the skill of

recreating nature became less valuable and less valued. When photography emerged, craft, previously the necessary component of the painter’s “workmanship” to be honed over years of study, became something open to all. It used to be thought that art was something that could not be easily mastered. Photography’s ready availability annoyed artists – people now could compare painted and photographed images. Photography put painters in a new environment, where they had “to build new relations with nature from scratch”. As time went on, many painters found themselves “caught” in the trap of photography. This group included Sergei Zaryanko and his students. Zaryanko had studied under Venetsianov, for whom engaging with nature was of paramount importance, but the latter’s principle of careful study of nature was transformed by Zaryanko into extreme naturalism. He aspired to a complete “sameness” of the reality and its image, rejecting creativity because it lacked mathematical calculation: “I like positive work and the mathematical mastery of the craft; I distrust painting from impressions and creating by inspiration, as some despicable artists put it... if you learn the craft mathematically, we shall gain the positive knowledge – how to produce paintings and portraits, and you will never invoke mischance or lack of inspiration. There is no mischance in art, and likewise, there is no inspiration, for inspiration is a dream, a sheer nonsense, an absurdity... Precision, gentlemen, is to be achieved not through fantasies, creativity or inspiration, but through work, patience and invention of all possible methods for the mathematical study of nature”.²³ Zaryanko’s students, according to Vasily Perov’s memoir, “honed” their pictures “into so perfect and smooth a state that a wrought-iron fly would barely hold up on it – in a word, they whetted it, not with a pencil, but ‘with the nose of or a stinger mosquito’”.²⁴ Zaryanko became notorious, his artwork always cited as an example of excessively naturalist painting. It can be reasonably argued that Zaryanko’s portraits were precursors of photographs, an attempt to create photography by means of painting, to present imagery “more real than reality itself”.

Zaryanko took faithfulness to nature to an absurd extreme, to ridiculous naturalism; his working method was called “the frigid daguerreotyping of reality”. In his compositions the invisible but once solid and secure wall between artwork and its observer thinned and collapsed. The magic of art was gradually vanishing – neither Venetsianov, nor Bryullov, nor Alexander Ivanov, in their pursuit of nature, had aspired to destroy the boundary between reality and image, keeping the fourth wall effect intact. On the contrary, Zaryanko’s models started to “leave” the portraits. This story was recounted in Nikolai Gogol’s amazingly prophetic short story “The Portrait” (written in 1833-1834 and reworked in 1841-1842, after the discovery

и находиться на расстоянии. Они стали самыми близкими деталями; и, наконец, деталями, уже не относящимися к объекту восприятия, но к самому восприятию, схваченному, если можно так выразиться, в необработанной форме в самом органе восприятия”.¹⁸ Художников стал интересовать не только, а в будущем и не столько предмет видения, но и механизм видения.

Подход живописцев к природе качественно менялся. Наброски и этюды приобретали большую значимость как «взятые» непосредственно с природы. Время на восприятие и созерцание стремительно сокращалось. Постепенно формировался «новый тип наблюдателя, отказывающегося от “нормального” зрения во имя обнаружения фрагмента, детали»¹⁹.

Кроме нового взгляда художников на природу, живописных экспериментов со светом, использования оптических машин, «предчувствием» фотографии можно считать «обостренное чувство истории» людей первой трети XIX века. Эта эпоха спешила осознать себя исторически, «человек Александровской эпохи», по словам Турчина, «жил для мемуара»²⁰.

Столь серьезное и внимательное отношение к истории утвердило первенство исторической картины. Вторым по важности в академической иерархии жанров, но первым по популярности был портрет. Именно в Александровскую эпоху он начал свое стремительное развитие. «Вся выставка, – писал автор статьи в журнале «Сын Отечества» за 1820 год, – почти одни портреты»²¹. Впервые стало популярным увлечение «коллекционированием знаменитостей». Портрет стал самым популярным жанром. «Дом без портретов и за дом не считался»²². Помимо живописных, широко распространились миниатюрные и травированные портреты, которые можно было взять с собой в путешествие, сохранять в тяготах военных походов. Памятная функция портрета стояла выше его художественных достоинств.

Крупнейшим «портретным проектом» эпохи стала Военная галерея Зимнего дворца, исполненная англичанином Джорджем Доу, который приехал в Россию в 1819 году. Она состояла из 332 портретов, представляющих императора, полководцев и героев военной кампании 1812 года. Критики обвиняли Доу в том, что он наклеивал гравюры и литографии на холст, а затем раскрашивал их с целью исполнить как можно большее число портретов в короткий срок.

Росла необходимость в информации и тиражности, а значит доступности большому количеству людей. Живопись уже не могла соответствовать этим требованиям, и их взяла на себя фотография.

И.Н.КРАМСКОЙ
Портрет
Ф.А.Васильева. 1871
Холст, масло
88,3 × 68,3
ГТГ

Ivan KRAMSKOI
Portrait of Fyodor
Vasilyev. 1871
Oil on canvas
88.3 × 68.3 cm
Tretyakov Gallery



Открытие фотографии, тождественное полному овладению натурой, ознаменовало собой окончание Ренессанса. Нарбатываемое годами мастерство живописца при воспроизведении природы с возникновением и распространением фотографии утрачивало свою ценность. Искусство в умах современников не могло предполагать простоту овладения оным, фотографией же мог овладеть каждый. Доступность фотографии раздражала художников. Отныне появилась возможность сравнивать их работы с фотоснимками. Живописцы оказались поставленными в новые условия; им потребовалось заново «выстраивать отношения с природой». В ходе этого процесса многие «попались» в ловушку фотографии и среди них – С.К.Зарянка и его ученики. Зарянка был учеником Венецианова, который во главу угла ставил обращение к природе. Однако венециановский принцип внимательного изучения природы трансформировался у него в принцип предельного натурализма. Добиться идентичности картины

и действительности было основной задачей для Зарянка. Он отвергал творчество как деятельность, лишенную математического расчета: «Я люблю труд положительный, математическое знание дела и не признаю произведений по впечатлению и творчества по вдохновению, как выражаются некоторые жалкие художники... если вы математически будете изучать дело, то мы дойдем до положительного знания – как писать картины и портреты, и никогда не будете ссылаться на неудачи, на отсутствие вдохновения. Неудач в искусстве не существует так точно, как не существует и вдохновения, вдохновение есть мечта, положительный вздор, нелепость... Точность, господа, достигается не фантазиями, не творчеством и вдохновением, а трудом, терпением и изобретательностью всевозможных способов для математического изучения природы»²³. Ученики Зарянка, по воспоминаниям Перова, «вытачивали» рисунок «до того подробно и гладко, что на нем с трудом бы могла удержаться кованая муха, – ну, словом,

¹⁹ Ibid. P. 9.

²⁰ Turchin, op.cit. P. 18.

²¹ Ibid. P. 440.

²² Ibid.

²³ Cited from: Prominent Artists about Art. In 7 volumes. Moscow, 1965-1970. Vol. 6. 1969. P. 402.

²⁴ Ibid. P. 411.

¹⁸ Цит по: Ямпольский М.В. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 41.

¹⁹ Там же. С. 9.

²⁰ Турчин В.С. Указ. соч. С. 18.

²¹ Там же. С. 440.

²² Там же.

²³ Цит по: Мастера искусства об искусстве. В 7 т. М., 1965-1970. Т. 6. 1969. С. 402.



И.Н.КРАМСКОЙ
Портрет
В.Н.Третьяковой
1876
Холст, масло
226 × 148
ГТГ

Ivan KRAMSKOI
Portrait of Vera
Tretyakova. 1876
Oil on canvas
226 × 148 cm
Tretyakov Gallery



С.Н.Крамская
Фотография. 1879

Sofia Kramskoi
Photo. 1879

затачивали его не карандашом, а “комариным жалом или носом”²⁴. Имя Заряно стало нарицательным, его вспоминали всегда, когда речь шла об излишне натуралистичных живописных произведениях. Портреты, написанные этим художником, можно считать попыткой опередить фотографию, создать ее живописным методом, явить образы «реальнее самой реальности».

Следование натуре Заряно доводит до абсурда, смешного натурализма. В его работах, которые называли «холодным лагеротипированием действительности», невидимая, но доселе крепкая и незыблемая стена между

И.Н.КРАМСКОЙ
Портрет
С.Н.Крамской
1879
Холст, масло
95 × 77
ГТГ

Ivan KRAMSKOI
Portrait of Sofia
Kramskoi. 1879
Oil on canvas
95 × 77 cm
Tretyakov Gallery



В.Н.Третьякова
Фотография. 1876

Vera Tretyakova
Photo. 1876

произведением и зрителем истончается и рушится. Магия произведения искусства постепенно исчезает. Ни Венецианов, ни Брюллов, ни Иванов, следуя натуре, не стремились нарушить грань между реальностью и своими творениями, театральный эффект четвертой стены сохранялся. Напротив, зарянковские модели начинали «выходить» из портретов. Об этом — удивительно пророческий «Портрет» Гоголя (написан в 1833–1834, переработан в 1841–1842, после открытия фотографии). Именно об опасности разрушения невидимой преграды между произведением и реальностью предупреждал главного героя повести молодого художника Чарткова его профессор: «Смотри, брат.. у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь. Но ты нетерпелив... Смотри, чтоб из тебя не вышел модный живописец. У тебя и теперь уже что-то начинают слишком бойко кричать краски. Рисунок у тебя не строг, а подчас и вовсе слаб, линия не видна; ты уж гоняешься за модным освещением, за тем, что бьет на первые глаза»²⁵. По сути профессор предостерегал молодого художника от превращения в фотографа, который, пренебрегая качеством, «берет» количеством и умеет произвести впечатле-

ние на несведущую публику сходством модели.

Художественный метод и принцип творчества Заряно в какой-то степени можно считать тупиковым. Это было довольно быстро осознано современниками, и впоследствии живописцы боялись обвинения в «зарянковщине». Работы Заряно считались дискредитирующими искусство портрета.

Произведения И.Н.Крамского не раз подвергались нападкам за отсутствие в них колорита. Сказывался ретушерский опыт. Когда живописец работал в ателье фотографа А.И.Денъера в Петербурге, его называли «богом ретуши». Стасов в одном из писем Третьякову крайне резко отзывался о работах Крамского: «Вот насчет Крамского я совершенно расхожусь с большинством публики: это не успех в колорите, а только “потуги” человека, не обладающего колоритом и ищущего на “европейский лад”. Дети Гинзбурга, мадам Вогау, кокотка в коляске — это не картины, а потуги!»²⁶ Известна целая

²⁴ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. В 7 т. М., 1965–1970. Т. 6. 1969. С. 411.

²⁵ Гоголь Н.В. Портрет. М., 1994. С. 62.

²⁶ Переписка П.М.Третьякова и В.В.Стасова. М., 1949. С. 81.

of photography). It was precisely the destruction of this invisible wall between art and reality that the professor in the story warned the young artist Tcharkoff against: “‘Look here, my friend,’ his professor said to him more than once, ‘you have talent; it will be a shame if you waste it. But you are impatient. ... See to it that you do not become a fashionable artist. At present your colouring is beginning to assert itself too loudly. Your drawing is not taut, and at times quite weak, the line does not show itself; you are already striving after the fashionable illumination, after what strikes the eye at once.’”²⁵ In essence, the professor warns the young artist against turning into a photographer who, neglecting quality, makes up for it in quantity, knowing how to impress the uninformed public with look-alike portraits.

Professor Zaryanko’s artistic method and principle of creative work presented, to some extent, a dead-end in the art of painting. The artist’s contemporaries realized it fairly soon, and after they had done so, the phrase “Zaryanko style” became a negative label. Zaryanko’s works were generally regarded as a discredited to the art of portraiture.

Somewhat similarly, Ivan Kramskoi’s pictures were more than once criticized for their absence of colouring, a factor attributed to the artist’s retouching skill. When Kramskoi worked at the studio of the photographer Henri Denier in St. Petersburg, he was called “a god of retouch”. Vladimir Stasov in one of his letters to Tretyakov spoke very harshly about Kramskoi’s artwork: “My opinion about Kramskoi is completely at variance with that held by most people: this is not a success in colouring, but only ‘pretensions’ of a person who does not have a mastery of colouring and works ‘in a European fashion’. Ginsburg’s children, Madame Voghau, the cocotte in the carriage — this is not painting, this is pretensions!”²⁶

The series of monochrome portraits with white margins created by Kramskoi in the early 1870s — images of Fyodor Vasiliev, Mikhail Clodt, Mark Antokolsky, Sofia Kramskoi, Konstantin Savitsky, Denis Fonvizin — is well known. “The portraits of Mr. Tulinov,” wrote the newspaper “Sankt-Peterburgskie Vedomosti” in 1862 about Kramskoi, “Count D.A.Tolstoy and especially Duchess E.A.Vasilchikova, accomplished by the artist, would have been impeccably perfect works, if the artist had a mastery of colour as flawless as his mastery of drawing, intelligence and taste in arranging sitters, and skill in choosing proper accessories for them.”²⁷ Kramskoi’s experience at the photographer’s studio had an impact on his artwork — he “forever preserved the manner of creating the volume of a face with fine touches and a thin brush, the partiality for textureless surface, inconspicuous painterly relief”.²⁸

Vasily Vereshchagin was also faulted by critics for the “photography-like quality” of his paintings. The publication “Fotografichesky Vestnik” (Photographic Bulletin) opined in 1888 that Vereshcha-



И.Е.РЕПИН
Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения 1901–1903
Холст, масло
400 × 877
ГРМ

Илья РЕПИН
Ceremonial Session of the State Council on 7 May 1901, the Council's Centenary Anniversary 1901-1903
Oil on canvas
400 × 877 cm
Russian Museum

gin’s work “The Matu Mosque in Delhi” (according to the London magazine “Photography News”) “is nothing more than an enlarged photograph with accessories inserted within. Because of this, questions are being asked whether our painter could have taken along to the war a heliographic device, which would explain the photographic nature of his pictures.”²⁹ Sometimes suspicions about Vereshchagin’s possible use of photography were taken to absurd lengths. The artist related one such incident in a 1898 letter from Moscow to Fyodor Bulgakov: “Hardly had I opened here a modest show of my new works when a journalist from a rag sheet shot at me, surely with a bullet prepared in advance, saying that I simply photographed Napoleon I with his command staff on the Borodinsky Heights”.³⁰ In 1874 Kramskoi signed a petition by eleven artists defending Vereshchagin against accusations of using technical

devices while working on paintings and sketches from his Turkestan series.³¹

As for Ilya Repin’s piece “Ceremonial Session of the State Council on 7 May 1901, the Council’s Centenary Anniversary” (1901-1903, Russian Museum), the critics remarked that this piece “had few signs of artistic exploration”. Working on the composition, Repin used his camera to photograph every member of the Council. 130 stills were made overall: the images of Grand Duke Mikhail Nikolaievich, Grand Duke Vladimir Alexandrovich, Sergei Witte, Ivan Shamshin, Alexander Polovtsov, Sergei Volkonsky, Nikolai Gerard, and Ivan Goremykin were made using photographs. Repin tried to “capture” the State Council members in natural poses, talking, in groups and alone. Working on the image of Vyacheslav von Plehve, Repin took ten photographs of the man.

“You argue,” wrote Repin, “that my State Council painting had few signs of exploration. You’re perspicacious! For I had a Kodak with me; all right, a bad one... the photograph came out crummy, and yet the essence showed well enough to be used — this alone was a blessing... So what else is to be sought? You want realism — here is the picture you want! Although a bad and blurry one... But it is the essence that matters the most: because this is a chronicle!.. There is no

серия монохромных портретов с белыми полями, созданная Крамским в начале 1870-х годов: портреты Ф.А.Васильева, М.К.Клодта, М.М.Антокольского, С.Н.Крамской, К.А.Савицкого, Д.И.Фонвизина. «Портреты г. Тулинова, — писали «Санкт-Петербургские ведомости» в 1862 году, — графа Д.А.Толстого и в особенности княгини Е.А.Васильчиковой, вышедшие из-под кисти этого художника, были бы безукоризненно образцовыми произведениями, если бы автор в таком же совершенстве владел колоритом, в каком обладает рисунком, умом и вкусом в постановке фигуры и умением окружать их подходящими аксессуарами»²⁷. Опыт работы Крамского в фотоателье сказывался на его живописном творчестве: у него

«навсегда осталась манера создавать объем лица мелкими штрихами, тонкой кисточкой, любовь к бесфактурной поверхности, незаметному живописному рельефу»²⁸.

Баталиста В.В.Верещагина критика упрекала за «фотографические качества» его картин. «Фотографический вестник» 1888 года сообщил, что работа Верещагина «Мечеть Мату в Дели» (по мнению Лондонского журнала “Photography News”) «представляет не более, как увеличенную фотографию, в которую вписаны аксессуары. Вследствие этого задают вопрос, не брал ли с собою наш живописец светописный прибор на войну, чем объяснился бы фотографический характер его картин»²⁹. Подозрения в использовании Ве-

решающим фотографии иногда доходили до абсурда. О таком случае художник писал в 1898 году Ф.И.Булгакову: «Не успел я открыть здесь [в Москве] небольшую выставку моих новых работ, как журналист из одной маленькой газетки выстрелил в меня, конечно ранее заложенным снарядом, сказавши, что я просто фотографировал Наполеона I со штабом на Бородинских высотах»³⁰. В 1874-м Крамской поставил свою подпись под заявлением 11 художников в защиту Верещагина, обвиненного в несамостоятельной работе над картинами и этюдами Туркестанской серии»³¹.

Относительно полотна «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения» (1903, ГРМ) критики замечали, что в нем «меньше всего исканий». При подготовительной работе над картиной ее создатель, И.Е.Репин, делал своим фотоаппаратом снимки каждого члена Совета (всего 130 снимков). С помощью фотографии были написаны великий князь Михаил Николаевич и Владимир Александрович, С.Ю.Витте, И.И.Шамшин, А.А.Половцов, С.М.Волконский, Н.Н.Герард, А.И.Горемыкин. Художник старался «застичь» государственных мужей в естественных позах, снимал их в группах и поодиночке. Для портрета В.К.Плеве при помощи фотографии было сделано десять вариантов композиции.

«Вы ставите, — писал Репин, — что меньше всего исканий было в моей картине Государственный Совет. Вы прозорливы!!! Ведь со мной был “Кодак”, положим — плохой... фото вышло очень плохое, но суть все же вышла настолько, что можно было воспользоваться — это уже счастье... Чего же еще искать? Реализм — получить требуемый снимок!!! Хотя и плохой и неясный... Но ведь суть дорога: ведь это летопись!.. Никакие искания не заменят такого материала, и я благодарю Бога за это счастье!!!»³².

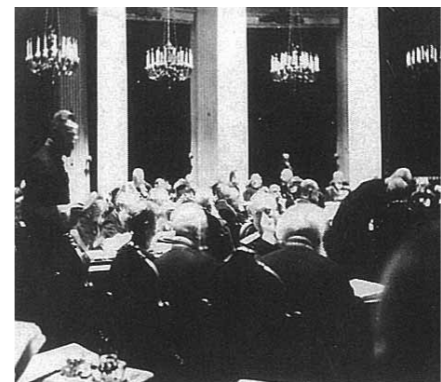
Фотография сыграла трагическую роль в судьбе художника К.Я.Крыжицкого. Оказалось, что для своей картины «Повеяло весной» (1910, Харьковский государственный музей изобразительных искусств) он воспользовался

Заседание Государственного Совета в Мариинском дворце. Левая часть зала
Фотография И.Е.Репина. 1901
Научно-библиографический архив Российской академии художеств

Session of the State Council in the Mariinsky Palace. Left part of the hall. 1901
Photo by Ilya Repin
Russian Academy of Arts

Великий князь Михаил Николаевич
Фотография И.Е.Репина. 1901
Научно-библиографический архив Российской академии художеств

Grand Duke Mikhail Nikolaievich. 1901
Photograph by Ilya Repin
Russian Academy of Arts



²⁷ Цит. по: Крамской И.Н. Выставка произведений к 150-летию со дня рождения. М., 1988. С. 58.

²⁸ Карпова Т.Л. Иван Крамской. М., 2000. С. 5.

²⁹ Фотографический вестник. 1888. № 1. С. 23.

³⁰ Верещагин В.В. Воспоминания сына художника. Л., 1982. С. 111.

³¹ И.Н.Крамской. 1837–1887: Выставка произведений к 150-летию со дня рождения / сост. М.Н.Соколов. М., 1988. С. 15.

³² Цит. по: Кириллина Е.В. О работе И.Е. Репина с натурой. По материалам фотоархива художника // И.Е.Репин. К 150-летию со дня рождения. СПб., 1995. С. 102.



И.Е.РЕПИН
Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения. 1901–1903
Холст, масло
Фрагмент
ГРМ

Илья REPIN
Ceremonial Session of the State Council on 7 May 1901, the Council's Centenary Anniversary 1901–1903
Oil on canvas
Detail
Russian Museum

exploration to replace this sort of material, and I thank God for this blessing!!!”³²

Photography brought about a tragedy in the life of the artist Konstantin Kryzhitsky. It turned out that Kryzhitsky used a still in his painting called “A Whiff of Spring”. Another painter, Yakov Brovar, used the same still in his piece “A View in Białowieża Forest”. The resemblance in both images struck the eye, and a debate in the newspapers ensued. Kryzhitsky was accused of plagiarism and, unable to withstand the disgrace, killed himself.³³

Usually, artists were disinclined to reveal that they made use of photographs in the course of their work on paintings, and even mentions of photography with respect to their art are hard to find. It became a matter of general consensus that the painter disgraced himself when resorting to photography. And yet photography was a permanent fixture in artistic activities, and painters could no longer ignore it. Only later, in the early 20th century, did artists come to understand that photography was not a dull recreation, a spiritless copy of nature, and – recognizing it as an autonomous art – started using it in a different fashion. Photographed images were now subject to more abstract interpretations; like paintings by Symbolist artists, they were regarded now as an evocation of reality, an echo of the stirrings of a soul. Photography was no longer a “hindrance” to creative activity, and the “traps of photography” became a thing of the past.

И.Е.РЕПИН ▼
Портрет А.П.Игнатьева. 1902
Этюд для картины «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения» 1901–1903
Холст, масло
89 × 62,5
ГРМ

Илья REPIN ▼
Portrait of Alexei Ignatyev. 1902
Study for the painting Ceremonial Session of the State Council on 7 May 1901, the Council's Centenary Anniversary 1901–1903
Oil on canvas
89 × 62.5 cm
Russian Museum



А.П.Игнатьев.
Фрагмент фотографии, сделанной И.Е.Репиным во время заседания Государственного Совета. 1901
Научно-библиографический архив Российской Академии художеств

Alexei Ignatyev.
Session of the State Council. 1901
Photograph by Ilya Repin. Detail
Archive of the Russian Academy of Arts



³² Cited from: Kirillina, Elena. On Ilya Repin's work with nature. Material from the artist's photo-archive. //Ilya Repin. In Commemoration of the 150th Anniversary of His Birth. St Petersburg, 1995. P. 102.

³³ Kryzhitsky, Grigory. The Fate of the Artist. (Remembering Konstantin Kryzhitsky). Kiev, 1966. Pp. 62–64.

той же фотографией, что и живописец Я.И.Бровар для работы «Вид в Беловежской пуше» (из серии «Беловежская пуша», 1906–1908). Совпадение получилось настолько очевидным, что завязалась газетная полемика. Крыжицкий был обвинен в плагиате, не выдержал позора и покончил с собой³³.

Как правило, художники не признавались в использовании фотоснимков для создания картин, чрезвычайно редко можно обнаружить даже упоминание о фотографии в отношении их творчества. То, что живописцу стыдно прибегать к помощи фотографии стало общим местом. При этом она была постоянной участницей художественного процесса и уже невозможно было не принимать ее во внимание. Только со временем, к началу XX века, в фотографии перестали видеть лишь сухую фиксацию природы, мертвую копию натуры. Ее признали самостоятельным искусством, и использование живописцами фотоснимков стало носить иной характер. Фотоизображение воспринималось отныне более отвлеченно, оно, как и живопись символистов, виделось лишь намеком на реальность, отголоском движений души. Фотография перестала «мешать» творчеству, а «фотографические ловушки» остались в прошлом.



▲ Кухарка в позе царицы Софьи Алексеевны
Фотография И.Е.Репина
Конец 1870-х
Научно-библиографический архив Российской академии художеств

И.Е.Репин
Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги. 1879
Холст, масло
204,5 × 147,7
ГТГ

Илья REPIN
Princess Sofia Alexeyevna After a Year of Imprisonment in the New Maiden's Convent, at the Moment When the “Streletsy” (Shooters) were Executed and Her Servants Tortured in 1698. 1879
Oil on canvas
204.5 × 147.7 cm
Tretyakov Gallery

³³ Крыжицкий Г.К. Судьба художника (воспоминания о К.Я.Крыжидом). Киев, 1966. С. 62–64.