

Валерий Вальран

СОВЕТСКАЯ ФОТОГРАФИЯ

1917-1955



ЛИМБУС ПРЕСС
Санкт-Петербург

Введение

Всем интересно, как отличить «хорошую» фотографию от «плохой». Если специалисту предложить две фотографии, то он, не раздумывая, укажет, какая из них какая. Но если его спросить, как он это сделал, он начнет долго и часто невнятно говорить о формальных свойствах фотографии, о школах и направлениях, о критериях, по которым можно отнести ту или другую фотографию к той или иной школе. Через некоторое время мы начинаем понимать, что если бы наш специалист проделывал всю ту аналитическую работу, о которой он рассказывает, то он не ответил бы молниеносно. На самом деле, одно дело рассуждать о фото-

графии – здесь действительно нужен аналитический аппарат и вербальное знание о характерных особенностях той или другой школы фотографии – другое дело – визуальный опыт, умный глаз, который безошибочно и молниеносно ставит диагноз. Визуальный опыт – это то количество фотографий, которые мы видели и которые мы «разложили по отдельным полочкам» в нашем внутреннем архиве. Чем больше этот внутренний архив и чем он более упорядочен, тем легче мы ставим диагноз или атрибутируем фотографию.

Конечно, нужен и аналитический аппарат, и визуальный опыт, чтобы видеть и понимать то, что видишь.

Не составляет труда отличить пикториальную фотографию от конструктивистской. Но если вам предлагают атрибутировать две фотографии одной школы – это задача посложнее, а иногда и вовсе неразрешимая.

Визуальный опыт складывается из систематического смотрения фотографий, причем не в альбомах и не на экране монитора, а в авторских оригиналах фотографа (винтажах). Хотя одно из свойств фотографии – это ее воспроизводимость, тем не менее перевод оригинала на цифровые носители и их последующее воспроизведение на бумаге или на экране лишает фотографию некоторых аутентичных свойств. (Вальтер Биньямин в этом пункте со мной бы не согласился.) Все то, что делает фотографию авторской – размер, качество и характер бумаги, особенности печати и т.д., – невозможно полностью воспроизвести в цифре. Некоторые фотографии, например пикториальные, так же много теряют при воспроизведении, как и живопись.

Вербальный опыт – чтение книг о фотографии, экспликаций на вы-

ставках, статей о фотографах в Сети и т.д. – в конечном счете структурируется в некоторую классификацию, которая позволяет ее обладателю помещать фотографию на определенную полочку внутреннего виртуального хранилища. Когда в этом хранилище (склад памяти) накопится достаточно много фотографий, то вам не составит труда понимать то, что вы видите. Например, на выставке фотографий вы встретили «Зимний пейзаж» Людмилы Таболиной. Вы знаете, что Л. Таболина – петербургский пикториалист, ученица московского пикториалиста Г. Колосова, и что они через полстолетие возродили традиции русского пикториализма, который был уничтожен советской властью в начале 1930-х годов. Русский пикториализм был частью международного и появился в конце XIX века. Вы можете также сравнить снимок Л. Таболиной с зимним пейзажем русского пикториалиста Николая Андреева, который был равнодушен к русской зиме и в 1920-е годы создал ряд незабываемых пейзажей. Если вы знакомы с русской живописью, то у вас есть

возможность соотнести эти зимние пейзажи фотографов с пейзажами А. Саврасова, который русской зиме посвятил значительную долю своего творчества.

Конечно, знать и понимать то, что ты видишь, не значит любить это, другими словами, эмоционально заинтересованно и вовлечено смотреть. Я знаю и пикториализм и конструктивизм, но действительно трогают меня, задевают за душу фотографии конструктивистов, или – наоборот. Так же как в поэзии, мы читали и поэтов Золотого века и поэтов Серебряного века, но предпочтение отдаем чему-то одному. Впрочем, мы любим то, что знаем, и знаем то, что любим. В генетической перспективе это означает, что выбирая из того, что нам предлагается, то, что нам нравится, и, узнавая это все больше, мы и сердцем прилипаем к этому все больше. Эмоционально заинтересованное восприятие и познание гораздо продуктивнее, чем холодное и бесстрастное. «И море, и Гомер – все движется любовью».

Поскольку для художественной культуры основополагающим явля-

ется историко-хронологический подход, достаточно зайти в любой крупный художественный музей, чтобы убедиться в этом, то и образование в области фотографии начинается с ее истории.

Самой проблемной зоной в истории отечественной фотографии является сталинский период, поскольку советские историки и искусствоведы внедрили в умы идеологически акцентированную концепцию развития советской фотографии, согласно которой ряд направлений и художников оказались прогрессивными и достойными внимания, тогда как о других лучше не вспоминать, поскольку их творчество антинародно, проникнуто духом реакционного мракобесия, буржуазно-аристократического эстетства, декадентства и формализма.

Массовая реабилитация советской фотографии и фотографов, подвергшихся гонениям, началась менее 20 лет назад. Московский дом фотографии начал проводить серию групповых и персональных выставок советских фотографов, которые сопровождались изучением их архивов

и биографий. В 2007 году издательство «Арт-родник» начало публиковать альбомы-монографии советских фотографов в серии «Фотографическое наследие» (куратор проекта А. И. Баскаков). Наконец, в 2005 году В. Т. Стигнеев опубликовал очерки по истории отечественной фотографии – «Век фотографии. 1894–1994» (книга переиздана в 2014 году).

В орбиту выставок и монографий попали преимущественно те авторы, чьи фотографии либо хранились у наследников, либо были сосредоточены в каком-либо государственном архиве. Однако фотографии и негативы большинства советских фотографов разбросаны по многочисленным частным коллекциям и государственным архивам, и предстоит огромная работа по выявлению и публикации этого наследия.

Другая проблема заключается в том, что многие фотографии советского периода, хранящиеся в государственных архивах, не атрибутированы. Часть из них лишилась авторства

вследствие репрессий, которым подверглись фотографы, другие – поступили в архив как безымянные.

Специального изучения требует вопрос о том, какие фотографии того или иного автора публиковались в прессе и экспонировались на выставках, а какие отвергались цензурой. Это вопрос о том, какова была государственная политика в области фотографии, с одной стороны, а с другой – каковы границы творчества фотографа и в какой степени оно вписывалось в официальные рамки.

Данная книга не стремится прояснить все вопросы. В ней делается попытка взглянуть на определенный этап советской фотографии (1917–1955) с социокультурной точки зрения, т.е. как на формирование и развитие советской фотографии влияла изменяющаяся политика государства и сложившаяся ситуация в культуре (группы и направления в фотографии, их возникновение и развитие, борьба и преемственность, и т.д.).

РУССКАЯ ПРЕДРЕВОЛЮЦИОННАЯ ФОТОГРАФИЯ

К началу XX века в России в каждом городе имелись фотоателье, а в сельской местности промышленно выезжали фотографы. В Москве в начале XX века числилось более ста фотографических ателье. Они осуществляли съемку портретов (индивидуальные, семейные, групповые) и производили видовую съемку «красивых» мест.

Фотоателье отличались по богатству обстановки, количеству персонала и местоположению. Например, в Москве самые знаменитые и богатые фотоателье помещались на Кузнецком Мосту. Они обставлялись богатой мебелью, картинами и скульптурой. Ателье победнее располагали свои павильоны на близлежащих улицах, а ателье за Бульварным кольцом считались третьесортными, а на Садовом кольце снимался рабочий люд и солдаты, где фотографы сами принимали заказы, сами снимали, проявляли, печатали, ретушировали и выдавали портреты заказчикам. В фотоателье Е. Овчаренко на Тверской, куда поступил учеником ретушера Николай Свищов в 1888 году, работали: приемщик заказов, четыре фотографа, четыре помощника фотографа и десять ретушеров.

Большинство ателье ориентировалось на принятые на тот момент каноны или моду, и работали там преимущественно

фотографы-ремесленники. Но именно в этой среде формировались фотографы высочайшего класса и фотографы-художники – Андрей Карелин, Максим Дмитриев, Павел Лобовиков, Василий Сокорнов, Карл Булла, Моисей Наппельбаум, Николай Андреев, Николай Свищов-Паола.

Занятие фотографией в конце XIX – начале XX века стоило достаточно дорого (фотоаппаратура импортировалась преимущественно из-за рубежа), и могли себе это позволить либо профессионалы, либо состоятельные любители. Кроме того, для овладения техникой фотографии нужно было иметь определенный уровень образования в оптике, химии, технике. Если в среде профессионалов были в основном представители низшего и среднего класса, то среди любителей – среднего и высшего сословия. Среди выдающихся любителей были купцы (Алексей Мазурин, Владимир Бахрушин), ученые (Вячеслав Срезневский, Дмитрий Менделеев, Климент Тимирязев, Сергей Прокудин-Горский), военные (генералы Евгений Вишняков, А. А. Несветович), титулованные (князь Павел Хворостанский, герцог Г. Н. Лейхтенбергский, граф И. Г. Ностиц), общественные и государственные деятели. В начале XX века все члены царской семьи Романовых увлекались фотографией и имели персональные фотоаппараты фирмы «Кодак».

Профессионалы фотографическое образование получали средневековым способом: ученик поступал в фотоателье и постигал последовательно все этапы фотографического процесса на практике. Любители были в основном самоучками и ориентировались преимущественно на книги и периодику по фотографии. С целью содействия развитию светописа и распространению фотографических знаний любители стали организовывать фотографические общества.

В 1894 году в Москве возникло Русское фотографическое общество, в 1897 – Санкт-Петербургское фотографическое общество. На

рубеже XIX–XX веков во многих городах России любители и профессионалы объединяются в общества — в Одессе и Харькове в 1891, в Риге и Варшаве в 1892, в Баку в 1893, в Хабаровске, Ярославле, Тифлисе в 1894, в Ревеле, Казани в 1895, в Симферополе, Саратове в 1896, в Ашхабаде, Семипалатинске в 1897, в Самаре, Ташкенте, Киеве (общество «Дагер») в 1901 году. В 1909 году, как сообщает Н. Петров в журнале «Вестник фотографии», в России было 45 фотографических обществ. Они готовили и проводили фотовыставки и конкурсы, издавали фотографическую периодику, читали лекции и целые курсы по фотографии.

Русские фотографические общества наладили связи с аналогичными европейскими институтами. В 1908 году в Москве проходила международная фотовыставка, где, помимо русских фотографов, были представлены члены Парижского фотоклуба и Дрезденского фотообщества. В этом же году прошла международная выставка в Киеве, организованная обществом фотографов-любителей «Дагер». На международной выставке в Дрездене в 1909 году были представлены снимки авторов Русского фотографического общества, Общества фотографов-любителей «Дагер» и Латышского фотографического общества.

Николай Петров, один из инициаторов создания общества «Дагер», пропагандист «художественной» фотографии в России и русской фотографии в Европе, в 1911 году организовал Международный фотографический салон в Киеве, где наряду с русскими авторами были представлены ведущие мастера художественной фотографии Америки и Европы — А. Стиглиц, Э. Стейхен, Р. Дюмаши, К. Пьюю, Г. Кюн, Л. Миссон и другие.

В 1913 году на выставке «Салон художественной фотографии» в Нижнем Новгороде и в 1914 году — в Симферополе фотографы-пикториалисты выступили консолидированно.

В России в начале XX века издавался ряд журналов — «ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ОБОЗРЕНИЕ» (1896–1903), «Кругозор» (1897–1905), «Вся Россия» (1904–1908), «ИЗВЕСТИЯ РУССКОГО ОБЩЕСТВА ЛЮБИТЕЛЕЙ ФОТОГРАФИИ В Г. МОСКВЕ» (1903–1907), «ЛЮБИТЕЛЬ КОДАКИСТ» (1908–1916), «ПРОФЕССИОНАЛ-ФОТОГРАФ» (1909–1916), «ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК» (1904–1910), «ФОТОГРАФ» (1907), «ПОВЕСТКИ РУССКОГО ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА В МОСКВЕ» (1905–1907), «ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО» (1906–1908), «ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ ЛИСТОК» (1906–1917), «ФОТОГРАФ-ПРАКТИК» (1907–1909), «ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ НОВОСТИ» (1907–1918), «РУССКИЙ ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК» (1915–1916), «ФОТОГРАФ-ЛЮБИТЕЛЬ» (1890–1909), «ВЕСТНИК ФОТОГРАФИИ» (1908–1918). В этих журналах рассматривались вопросы научной, технической и художественной фотографии, представлялась и рекламировалась фотоаппаратура и оптика, оборудование павильонов, рассказывалось о фотографических сообществах и выставках, аннотировались книги по фотографии, давались практические советы для любителей и новичков, а профессионалов знакомили с новыми технологиями в фотографии.

Доминирующее место в фотографических журналах занимали статьи и заметки о технике и технологии, а также реклама фототехники, фотооборудования и фотоматериалов (от 50 до 80% объема журнала). Статьи по вопросам художественной идеологии или эстетике фотографии публиковались несистематически. Некоторые фотографические журналы печатали иллюстрации — фототипии со снимков различных авторов. Например, в ежемесячном журнале «ФОТОГРАФ-ЛЮБИТЕЛЬ» в 1906–1909 годах печаталось по три фотографии в номере, в журнале «Вестник фотографии» в 1908–1910 годах публиковали по четыре снимка, а с 1912 по 1914 год, когда художественным редактором журнала был Николай Петров, публиковалось по семь фотографий в каждом номере.

В дореволюционной России развитие производства фотоаппаратов тормозилось отсутствием собственного оптического стекла. Несколько фирм, выпускавших объективы на территории России, использовали комплектующие из Германии. В начале Первой мировой войны эти фирмы остановили свою деятельность. (Производство отечественного оптического стекла началось лишь в середине 1920-х годов.) Большую часть фотоаппаратуры ввозили из Европы, преимущественно из Германии. В начале XX века в Россию ежегодно импортировалось до 25 тысяч камер. Гораздо лучше обстояло дело в производстве фотопластин. Первую лабораторию в России по производству броможелатиновой эмульсии и пластин открыл Л. В. Вернерке в Санкт-Петербурге в 1881 году, а в 1882 начала работать первая фабрика того же профиля, принадлежащая А. Фелишу. В конце XIX века появилась фабрика пластинок «Ирис» И. Покорного, «Вся Россия» К. И. Фреландта, фабрика «Победа» капитана Занковского. Однако они обеспечивали только 15% потребления, остальные 85% стеклянных пластинок импортировались из-за границы. Вся фотобумага ввозилась из Европы, также как и сотни других фотопринадлежностей.

В начале XX века в России, впрочем, как и в Европе, было два доминирующих направления в фотографии — традиционная, ставшая уже классической, документирующая и регистрирующая фотография и набирающая силы, противостоящая первой — пикториальная фотография. Лидером консервативного направления в русской фотографии был А. М. Лавров, редактор журнала «Фотограф-любитель» (1890–1905). На страницах журнала он клеймил и обличал пикториальную фотографию, предостерегал отечественных фотографов от тлетворного влияния Запада и выступал как национал-патриот. Как и В. В. Стасов, он резко отрицательно относился к художникам «Мира искусства» и пропагандировал традиции

реалистической живописи передвижников и объективистской фотографии. Только «старые картины великих мастеров могут служить образцом того, к чему нам надо стремиться в современной светопиcи» («Фотограф-любитель», 1903, № 3). Пикториальные традиции поддерживали члены возникшего в 1901 году Московского художественно-фотографического общества, в которое входили А. С. Мазурин, В. А. Бахрушин, К. Н. Солодовников. Общество провело две международные выставки (1902, 1903), на которые специально приглашались фотографы нового направления, в том числе представители киевского общества «Дагер» – Н. И. Бобир, А. М. Губчевский, И. И. Згерский.

Классическая фотография стремилась объективно, тщательно и во всех подробностях фиксировать снимаемый мир. За этим стояло сложившееся в общественном мнении представление о том, что фотография – это технология или механическая процедура, которая дает возможность сравнительно быстро давать беспристрастное, обезличенное и точное отображение действительности, претендующее на подлинность документа. Эти качества фотоизображения широко использовались в различных сферах. Полиция искала преступников по фотографическим портретам, в армии фотографию использовали для регистрации траектории снаряда, для топографической съемки и картографирования, в медицине с помощью фотоснимков документировались различные болезни, на основе которых создавались атласы патологий, включая «физиогномию душевного нездоровья», этнографы и путешественники представляли с помощью фотографии этнотипы и особенности культур различных народов, ученые использовали в своих целях микро- и макрофотографию. Коммерческие фотографы снимали портреты и пейзажи, исторические события и сюжеты из жизни различных сословий, памятники архитектуры и промышленные сооружения.

К началу XX века три ключевые технические проблемы фотографии были решены — с помощью фотохимии (бромосеребряная желатиновая эмульсия) удалось уменьшить время экспозиции, и стал возможен моментальный снимок, с помощью оптики были разработаны объективы (анастигматы), которые позволяли делать снимки с хорошей резкостью по всему полю изображения без нарушения формы, и, наконец, усовершенствование фотомеханических процедур репродукции фотографий (фототипия, фотогравюра) сделали возможным высококачественную фотографическую печать. Это позволило широко использовать событийную, этнографическую, видовую, военную и т.д. фотографию в качестве иллюстраций в книгах и прессе.

Русские иллюстрированные журналы «Нива», «Огонек», «Искры», «Родина», «Солнце России» печатали фотографии на разнообразные темы — портреты царских особ, знаменитых людей, парады, крестные ходы, торжественные обеды и приемы, репортажи о знаменательных событиях. Некоторые журналы печатали художественную фотографию. Например, журнал «Нива» в 1904 опубликовал в различных номерах 5 фотографий А. Мазурина под рубрикой «Фотоэтюды». В журнале «Солнце России» под той же рубрикой печатали фотографии Ф. Каульбаха, Н. Аникеева, М. Никитина, Е. Мелодиева, А. Д. Долматова, А. Буллы, М. Наппельбаума.

Русско-японская война дала мощный толчок для развития военного фоторепортажа. В качестве военных фотожурналистов на фронт были направлены В. Булла от журнала «Нива»¹, Петр Оцуп

¹ В каждом номере журнала публиковались фотографии с линии фронта. Иногда несколько десятков. Большую часть фоторепортажей поставляли В. А. Табурин и В. Булла. В. А. Табурин делал для журнала также рисунки на военную тему. Журнал печатал и любительские фотографии с полей сражения (подполковник Я. Шишко, генерал А. Несветович).

от журнала «Летопись войны с Японией». Сергей Прокудин-Горский составил и издал альбом из репортажной фотографии «Русско-японская война 1904–1905 гг.». В этом альбоме, состоящем из 300 фотографий, не указаны имена фотографов. Это свидетельствует о том, что фотограф как автор в это время ни во что не ставился, и сегодня мы имеем огромное количество анонимных фотографий Русско-японской войны.

Некоторые журналы предпочитали публиковать рисунки, причем иногда под ними стояла, например, такая подпись: «По фотографии рисовал Н. Петров». На большинстве фотографий автор не указывался, либо, в ином случае, стояла стандартная формулировка – «С фотографии собственного корреспондента». Фотографы также снимали военную тематику в тылу. Карл Булла сделал фоторепортажи «Мобилизация в Петербурге», «Проводы войск на фронт в Петербурге», которые опубликованы в журнале «Летопись войны с Японией». Фоторепортаж о мобилизации в деревне С. Смирнова дан в «Ниве».

Фотографы снимали революцию 1905–1907, и некоторые снимки попадали в журналы. В «Ниве» опубликован репортаж о бунте на броненосце «Князь Потемкин» (фотографии Пудичева), демонстрации и манифестации в Петербурге (К. Булла). Однако Кровавое воскресенье не вошло в фотохронику, есть лишь несколько некачественных фотографий, снятых, по-видимому, любителями. Московское вооруженное восстание отражено в фоторепортажах А. Савельева, М. Грибова. В иллюстрированном приложении к газете «Московской листок» опубликован фоторепортаж Алексея Савельева «Беспорядки в Москве». Он же снял похороны Н. Баумана 20 октября 1905 года. Петр Оцуп не только снимал революцию, но и распространял прокламации, за что был арестован и сослан в Старую Руссу.

С началом Первой мировой войны журналы переключились на военную тематику. Это были репортажи с патриотических манифеста-

ций, светских раутов по сбору средств, молебнов, затем стали снимать окопы с солдатами, раненых в госпиталях, жизнь воинских подразделений между боями, портреты бойцов. Съёмок с поля боя практически не было, поскольку громоздкость фотографического оборудования того времени делала фотографа привлекательной мишенью.

Из более чем 10 тысяч оригинальных фотографий Первой мировой войны, хранящихся в Государственном архиве кинофотофонодокументов, только ничтожно малая часть имеет авторство. Среди них военнослужащие: поручик Тынянов, ротмистр Крамарев, штабс-капитан Лейб-гвардии 1-й артиллерийской бригады П. Н. Алексеев. На некоторых снимках, запечатлевших важное событие, указано фотоателье — «Император Николай II разговаривает с ранеными в лазарете. Ровно. Сентябрь 1914. Фотоателье К. Е. фон Ган». Некоторые фотографии аннотированы — указывается место события, а при датировке часто указывается день, месяц и год съёмки. На большинстве фотографий нет указаний ни на место события, ни на армию, ни на фронт. Фотографии, хранящиеся в архиве, имеют разный уровень качества — от высокопрофессиональных до откровенно любительских.

Фотографии с фронтов Первой мировой публиковались в самых популярных журналах той поры: «Искры», «Нива», «Огонек», «Солнце России» и других изданиях. Работали на эти журналы ведущие военные фоторепортеры того времени — Анатолий Мартынов (штабс-капитан, военный художник и фотограф), Сергей Корсаков (штабс-капитан, фотограф-корреспондент), А. М. Азанчеев, Яков Штейнберг, Петр Оцуп, Виктор и Александр Булла.

«Количество фотопубликаций на фронтовую тему варьировалось в зависимости от типа иллюстрированного издания. Так, в 1915 году в «Ниве» появилось 507 фотографий, в «Огоньке» — 324, в «Заре» — 383, в «Искрах» — 347, в «Русской иллюстрации» — 135. Кроме того,

фронтовые сюжеты составляли большинство в специальных военных изданиях: «Разведчик», «Летопись войны», «Великая война в образах и картинах» (В. А. Смородин).

В журнале «Огонек» подборки военных фотографий обычно сопровождались надписью: «По фотографиям для “Огонька” с театра войны» без указания фамилии фотографа. Журнал «Великая война в образах и картинах» публиковал фоторепортажи штабс-капитана С. Корсакова с русско-немецкого и русско-австрийского фронтов, на западном фронте (Бельгия, Франция) работал в качестве военного корреспондента А. М. Азанчеев. В журнале «Солнце России» публиковались военные фотографии А. Д. Долматова, Я. Штейнберга, С. Александровича, А. Буллы, П. Новицкого.

Военный фоторепортаж преследовал две основные задачи: информировать широкие слои населения о военных операциях и буднях русской армии, обеспечивая эффект присутствия, и пропагандировать мужество, стойкость и героизм русских воинов, необходимость борьбы «до победного конца», воспитывать высокий морально-психологический дух солдат и офицеров и патриотизм у всего населения.

Если военный фоторепортаж мог развиваться преимущественно в период боевых действий, то новостная информация о гражданской жизни общества не имела каких-либо ограничений. В предреволюционные десятилетия самыми известными фоторепортерами были: Карл Булла (1855–1929) в Санкт-Петербурге, Петр Павлов (1860–1924) и Карл Фишер (1859(?)) — после 1923 года) в Москве, Максим Дмитриев (1858–1948) в Нижнем Новгороде.

Они родились в одно пятилетие. Фотографическое образование получали в течение 10 лет, работая посыльными, учениками, помощниками у мастеров фотографии. Каждый из них открыл собственное фотоателье и первоначально специализировался на пави-

льонной съемке портретов. Затем «вышел на улицу» и стал снимать значимые события и повседневную жизнь, что позже было названо фоторепортажем. В 1890-е годы все четверо открыли типографии (фототипические мастерские), что позволяло печатать альбомы своих фотографий и фотооткрытки.

В 1875 году Карл Булла открыл свое первое ателье, а в 1886 году получил разрешение от градоначальника Санкт-Петербурга на съемки Петербурга и его окрестностей «с условием, что при производстве означенной работы не было причинено стеснения публики и экипажей». С этого времени его ателье снимает все более или менее значимые события в столице империи, повседневную жизнь горожан, праздники и юбилейные торжества, выставки и съезды, открытия и освящения, парады и спортивные состязания. Фотографии печатают в российских журналах «Нива», «Огонек», «ПЕТЕРБУРГСКАЯ ЖИЗНЬ», «Столица и усадьба» и зарубежных — «Die Woche», «ILLUSTRIRTE ZEITUNG», «ILLUSTRATION». В 1896 году Карл Булла получает звание «фотографа Императорского двора», что позволило ему снимать официальные мероприятия с участием царственных особ. Его фотографии пользуются невероятной популярностью, и он воспроизводит их в виде открыток и альбомов в своей типографии. Работая по заказу различных государственных и общественных организаций, он в скором времени становится официальным фотографом Императорской публичной библиотеки, Управления Санкт-Петербургского градоначальства, Российского общества Красного Креста, Императорского Российского пожарного общества и множества других учреждений столицы. Кроме того он продолжает снимать портреты знаменитых людей, среди которых Николай II, императрица Александра Федоровна, цесаревич Алексей, Лев Толстой, Федор Шаляпин, Илья Репин, Леонид Андреев, Корней Чуковский, Владимир Бехтерев, Григорий Распутин. В 1916 году К. Булла

передал дело своим сыновьям — Виктору и Андрею, которые продолжили снимать Петроград, а затем Ленинград и его жителей. Сейчас в Государственном архиве кинофотофонодокументов в Санкт-Петербурге содержится до 130 тысяч негативов династии Булла, благодаря которым мы можем видеть жизнь города на протяжении 50 лет.

Максим Дмитриев свое первое фотоателье открыл в Нижнем Новгороде в 1887 году. Зарабатывал в основном постановочными студийными портретами. Но его интересы лежали в той области, которую мы сейчас называем социальная фотография. Он делает великолепный портрет ссыльного В. Г. Короленко, снимает заключенных на строительных работах, жизнь городской бедноты и босяков, крестьян Поволжья. В 1891–1892 году М. Дмитриев фотографирует ужасы голода в волжских деревнях и бедственное положение крестьян. Снимки из этой серии печатают в русской и зарубежной прессе. Он издает в своей типографии альбом «Неурожайный 1891–1892 год в Нижегородской губернии» (1893)², который способствует сбору средств в помощь голодающим по всей стране. Благодаря этому альбому М. Дмитриев становится всемирно известным фотографом, и его называют основоположником русской репортажной фотографии. Хотя это и не совсем так. Множество фотографов в различных городах России в это время вышли из своих ателье и снимали жизнь в публичном пространстве. Но в отличие от К. Буллы, который делал официально ангажированный репортаж, М. Дмитриев одним из первых стал снимать остро-

² Джейкоб Риис, который снимал жизнь эмигрантов в США в 1880-е годы и издал альбом «Как живет другая половина» в 1890 году, считается основоположником социальной документальной фотографии. Как можно судить по его альбому, он не намного опередил М. Дмитриева.

социальные, идеологически ориентированные фоторепортажи, бичующие социальную несправедливость и ее последствия, выражающие протестные настроения в обществе.

В 1894 году М. Дмитриев начал грандиозный проект «Волжская коллекция», над которым он работал в течение 10 лет, снял Поволжье от Рыбинска до Астрахани: архитектурные памятники и разоренные деревни, городские поселения и представителей разных национальностей и вероисповеданий, их повседневную жизнь, праздники и беды.

М. Дмитриев в течение нескольких десятилетий снимал Нижний Новгород, его ежегодные ярмарки с торговыми рядами и развлечениями, проезд Николая II в город, губернаторов и дворян, городскую управу и полицию, архитектурные и исторические памятники, повседневную жизнь горожан и, конечно, жизнь нижегородского «дна»: босяков, сезонных рабочих, странников, нищих, обитавших в ночлежках и на булыжных мостовых. М. Дмитриев создал документальную фотоэнциклопедию провинциальной жизни в конце XIX и первые десятилетия XX века. После революции он не сумел вписаться в новый порядок. В 1929 году у него конфисковали фотомастерскую. Две трети его негативов были уничтожены. Умер Максим Дмитриев в полном забвении.

Карл Фишер (пруссский подданный) начал свою профессиональную карьеру фотографа в Самаре в начале 1860-х, где с 1863 по 1880 год он владел³ фотоателье. С 1877 по 1888 у него была

³ Если К. Фишер стал владельцем фотоателье в Самаре в 1863 году, что подтверждают архивные источники, то он родился значительно раньше 1859 года. Не мог мальчик 14 лет, да еще прусский подданный, стать владельцем предприятия. Следовательно, повсеместно указанная дата рождения К. Фишера не верна.

фотография в Оренбурге. В 1886 он компаньон в фирме Н. Клячко на ул. Рождественской в Москве. В 1887 году переселился в Москву и работал в крупнейшем фотоателье Дьяговченко на Кузнецком Мосту, которое теперь называлось «Фотография К. А. Фишера, приемника И. Дьяговченко», а с 1895 года — «Фотография К. А. Фишера, бывшая И. Дьяговченко». По-видимому, Карл Фишер был искусным предпринимателем. В начале 1890-х годов помимо фотографии он владел мастерской по производству фототипий, цинкографий и фотолитографий. В 1892 году становится фотографом императорских театров, а в 1906 году открыл фотоателье в помещении Мариинского театра. Он снял спектакли Большого и Малого театров, Московского художественного театра, Московской частной русской оперы С. И. Мамонтова и «Оперы С. И. Зимина», Мариинского театра, а также создал галерею портретов артистов и композиторов конца XIX — начала XX века. В 1890-е он сотрудничал с Товариществом передвижных выставок и к их 25-летию выпустил альбом из 270 фототипий с картин, экспонировавшихся на выставках передвижников за этот период (1899). В эти же годы стал фотографом Третьяковской галереи, Румянцевского музея, Музея императора Александра III (Русского музея), для которых он изготовил репродукции картин фототипическим способом, и пользовался преимущественным правом продажи репродукций с произведений этих музеев. Он первым в стране начал выпускать фототипические издания музейных каталогов, альбомов и периодических художественных выставок. К. Фишер регулярно выполнял заказы Императорского Московского археологического общества по съемке археологических и реставрационных работ в Москве. Его хроникальные снимки московских событий печатают ведущие периодические издания того времени — «Нива», «Всемирная иллюстрация» и другие. Он выпускает альбомы и открытки с видами городов России, архитек-

турных памятников, сценами театральных спектаклей, портретами выдающихся деятелей России.

Карл Фишер внес огромный вклад в формирование фотографических институтов России. В 1894 году он участвовал в создании Русского фотографического общества, с 1898 по 1907 год был его председателем, а в 1907 удостоен звания почетного члена РФО как активный участник и организатор съездов «русских деятелей по фотографическому делу», фотовыставок.

На собраниях РФО Карл Фишер читал доклады о новых объективах, осветительных приборах, технологиях в фотоделе и всячески их пропагандировал.

За свою фотографическую и издательскую деятельность мастер постоянно получал награды и дипломы – золотая медаль Всероссийской выставки в Москве (1882), Всемирной выставки в Чикаго (1893), Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде (1896), Парижской выставки (1900), а также более 20 других наград на различных выставках в России и за рубежом.

С началом Первой мировой войны в 1914 году по приказу министерства императорского двора Карл Фишер как немецкий подданный был лишен всех званий и привилегий, а его фотография и типография подверглись погрому. В 1923 фотография Фишера была национализирована, а о его дальнейшей судьбе ничего не известно.

Петр Павлов открыл свою фотомастерскую в Москве в 1891 году, проработав до этого 10 лет в портретной мастерской А. Мея и М. Шиндлера (фирма «Шерер и Набгольц»). Наряду с заказными портретами он снимал город и его обитателей. Его камера запечатлела крупные события в жизни города: коронацию Николая II, открытие памятника Александру II в Кремле, празднование 300-летия дома Романовых в Москве. Его снимки пользуются популярностью. По заказу комиссии «Старая Москва» (императорское Московское

археологическое общество) с 1898 года он проводит съемку исторических мест и архитектурных памятников Москвы и участвует в конкурсах «Московская улица и ее жизнь», «Ушедшая и уходящая Москва». Его фотографии сохранили для нас облик Москвы начала XX века — Сухареву башню, Триумфальные ворота, Петровский замок, Красную площадь и Новодевичий монастырь, археологические и реставрационные работы в Кремле. Он снимает застройку Кремлевской набережной и храм Христа Спасителя. Его фотографии используют путеводители по Москве 1900–1910 годов. В 1899 году П. Петров открывает свою фототипическую мастерскую, в которой печатает видовые открытки и альбомы фотографий самобытного облика старой Москвы, которая стремительно меняется в начале XX века.

КОНЕЦ ОЗНАКОМИТЕЛЬНОГО ФРАГМЕНТА