

Н. С. Гуркина

Английская комбинированная постановочная фотография середины XIX в.

История первых десятилетий существования фотографии в Англии – время поиска не только технических, но и образно-содержательных решений, следующих в русле современной живописи. Комбинированные, т. е. составные из нескольких негативов, постановочные фотографии О. Г. Рейландера, Г. П. Робинсона, Д. М. Кэмерон дают представление о методах и формах создания художественного образа.

Ключевые слова: фотография, комбинированная печать, английская живопись XIX в., О. Рейландер, Г. П. Робинсон, Д. М. Кэмерон

Natalya S. Gurkina

English combination and staged photography of middle 19th century

The history of first decades of photography in England is the time of searching for solutions not only in technical, but image-bearing and notional spheres, following the tendencies of the modern painting. Combination, that is composite of several negatives, and stage prints of O. G. Reilander, H. P. Robinson, J. M. Cameron introduce methods and forms of creation of artful image.

Keywords: photography, combination print, English painting of the 19th century, O. Reilander, H. P. Robinson, J. M. Cameron

Середина XIX в. – время становления художественного самосознания фотографии, осознания ею собственной роли, задач и средств отражения мира. С первых лет своего появления фотография вызывала споры: относить ли ее к сфере искусства или науки. И с самого начала фотографы, многие из которых начинали как художники, вырабатывая выразительный язык нового средства визуальной образности, стремились утвердить ее место на уровне изобразительных искусств, несмотря на отсутствие «рукотворности». Со стороны художников, графиков, скульпторов отношение к фотографии было двойственным: одни видели в ней союзника и помощника, другие, в особенности портретисты, – соперника. Тем не менее в середине 1850–1870-х гг. очевидна тесная связь английской фотографии и живописи, дающая иногда парадоксальные и неожиданные плоды.

Первая выставка, посвященная исключительно фотографии, была организована Обществом искусств (Society of Arts) в Лондоне в 1852 г. на материалах, экспонировавшихся годом ранее на первой Всемирной выставке. В 1853 г. было основано Лондонское фотографическое общество наряду с филиалами в Ливерпуле, Бирмингеме, Манчестере, Эдинбурге. Они занимались устройством ежегодных выставок фотографий всех жанров, наподобие смотра искусств в Королевской академии художеств. Президентом стал сэр Чарльз Истлейк¹, первым секретарем – Роджер Фентон². Существенны были и тесные личные контакты: Р. Фентон был близок с Ф. М. Брауном, Ч. Л. Доджсон (Л. Кэрролл) поддерживал знакомство с Д. Г. Россетти, Х. Хантом, А. Хьюзом, У. Д. Стиллман³ тесно общался с Д. Рескиным, Д. Э. Миллесом, Д. Г. Россетти. Д. М. Кэмерон

дружила с Д. Ф. Уоттсом, в ее доме бывали Д. Р. Стенхоуп, Х. Хант, Д. Миллес, Э. Берн-Джонс, Ф. Лейтон.

Не имея прецедента в прошлом и быстро миновав период технического становления и эксперимента в 1840-е гг., фотография обнаружила две точки опоры для вторжения и завоевания вкусов публики – это топографическая литографированная печать, находящая широкий спрос и дающая работу армии рисовальщиков, и живопись, имеющая освященный традицией статус высокого искусства. Эти области и определили два основных и, по видимому, неизбежных направления развития английской фотографии в первые десятилетия ее существования: первое, наиболее многочисленное – документальная или «прямая» (straight), т. е. чисто натурная отражательная фотография – пейзажи, портреты (включая *carte-de-visite*), виды городов, архитектуры, всякого рода древности, этнографические типы, экзотические страны, военные кампании. Второе – так называемая, «художественная» или постановочная (stage), ориентированная на живопись, в том числе прерафаэлитов, с ее повествовательностью, сдержанной эмоциональностью, выразительностью поз и жестов, привлечением сюжетов из литературы (Данте, Шекспир, Шелли, Теннисон, Арнольд), истории (Артуровский цикл, библейские мотивы), окружающей жизни. Художественная фотография подразумевала тщательно обдуманную композицию в инсценированных на развернутый сюжет, привлечение позирующих моделей, жанрово-повествовательное или отвлеченно-символическое наполнение. Второе направление представлено такими именами, как О. Г. Рейландер, Г. П. Робинсон,

Д. У. Уинфилд, Д. М. Кэмерон. Приверженность живописной концепции питалась и тем, что многие фотографии изначально сами были художниками (О. Г. Рейландер, Г. П. Робинсон, Р. Фентон, Д. У. Уинфилд).

Эта зависимость на раннем этапе фотографии от живописи зафиксирована в довольно наивной метафорической форме в работе Оскара Г. Рейландера⁴ «Молодая фотография, протягивающая Художнику дополнительную кисть» (1857). Он выступил пионером нового, как тематически, так и технически, направления, получившего название комбинированной фотографии (combination print), основанной на фотомонтаже – печати с нескольких негативов, с последующим ретушированием и тонированием. Технический уровень фотографирования того времени предполагал длительные выдержки, во время которых в случае сложной композиции (особенно на открытом воздухе) было трудно обеспечить неподвижность всей сцены. Поэтому выходом из положения стала разбивка работы на элементы с последующим составлением в одно целое. Отличительной чертой ее была сочиненность мизансцен, костюмированность, театрализация в духе «tableaux vivantes», использование нарисованных фонов, драпировок, аксессуаров и в целом искусственность конечного результата («Гадалка», 1855; «Аллегория материнства», 1855). Сам Рейландер называл их «фотографическими картинами».

Примером такой «картины» служит главная работа Рейландера «Два образа жизни» (1857) в технике альбуминовой печати на бумаге с мокро-коллоидных негативов. В ходе почти двухмесячной работы было сделано тридцать негативов, которые затем были составлены в соответствии с заранее прорисованной композицией в заключительном отпечатке. Многофигурная сцена, потребовавшая приглашения целой труппы актеров, позировавших отдельными группами, иллюстрировала выбор двумя юношами жизненного пути, наглядно показанного в виде порочных удовольствий в левой части и добродетельных персонажей и занятий в правой. Содержательная программа следовала в русле хогартовской морально-назидательной традиции, выражающей борьбу между добродетелью и искушениями, дух и буква же академической живописи сказывались в сочинении композиции фотографии как исторической картины: выделения центра, компоновки самостоятельных групп на разных пространственных планах, введения обнаженных и полуобнаженных фигур, драпировок, прорисованного архитектурного фона. Несмотря на обилие обнаженных фигур, скандализовавших общество, фотография «Два образа жизни» имела

большой успех на выставке Художественных сокровищ в Манчестере в 1857 г., ее приобрела королева Виктория и подарила своему мужу принцу Альберту. В лекции, прочитанной Рейландером в фотографическом обществе в 1858 г., он не только утверждал, что фотограф может сравниться или даже превзойти художника в воплощении моральной аллегории, но подчеркивал полезность фотографии как инструмента для художника в сочинении композиции⁵.

Другом О. Рейландера был Генри П. Робинсон⁶, один из самых успешных фотографов середины века; он сочинял одну-две работы в год в «высоком жанре» художественной постановочной фотографии на основе литературных сюжетов или сентиментально-чувствительных сцен в духе современной жанровой живописи («Маленькая Красная Шапочка», 1858; «Майский день» (по мотивам поэмы Э. Спенсера «Пастуший календарь»), 1862; «Элейн, рассматривающая герб Ланселота», 1862; «Осень», 1864; «Сон», 1867; «Когда дневные труды закончены», 1877 и др.). Он получил известность благодаря работе под названием «Угасающая» («Fading Away», 1858), посвященной теме безвременной смерти в молодости. Это комбинированная фотография, напечатанная с пяти негативов, модели позировали в студии. Композицию такого типа работ Робинсон обычно разрабатывал в виде первоначального рисунка тушью или в карандаше, как если бы собирался писать картину. В основу была положена фотография 1857 г. «Она молчала о своей любви», изображающей молодую девушку в белых одеждах, без сил полулежащей в кресле. Темная пустота фона как визуальный эквивалент небытия, отсутствие отвлекающих от хрупкой фигуры аксессуаров, беспокойные складки драпировки создают острое ощущение правдивости происходящего. Нельзя не отметить близость с чрезвычайно распространенным в викторианскую эпоху жанром фотографии post-mortem, получившим распространение, начиная с 1850-х гг., когда даже люди скромного достатка могли позволить себе приглашение фотографа в дом, где произошла смерть. Отличительной особенностью такой фотографии было уподобление усопших, в особенности детей, живым, чтобы навечно включить их в круг любящих близких.

В «Угасающей» главная героиня та же, но перед нами разворачивается семейная сцена в интерьере еще с тремя персонажами: застывшая в покорном ожидании мать, стоящая у изголовья кресла большая сестра, отвернувшийся к окну отец в позе сдержанного отчаяния. Все лица, кроме изображенного со спины отца, даны в профиль, что способствует погружению в атмосферу ожидания неизбежности конца. Сценическое про-

странство фотографии уподоблено картинному: передний план с женскими героинями, мебелью, драпировками, второй план – мужчина спиной к зрителю, стоящий у окна, обрамленном портьерами, наконец, третий план – небо с темными тучами, едва видимым солнечным диском и гладь моря, нарисованные на заднике. Мотив окна в центре с видом на Лондон, сад, море, небо как метафора жизни или небытия, равнодушия или отчаяния часто использовался в картинах того времени (Х. Хант «Пробудивший стыд», 1853; Г. Уоллис «Чатертон», 1856; Д. Р. Стэнхоуп «Мысли о прошлом», 1858; О. Л. Егг «Прошлое и настоящее. 2», 1858). Эта работа Г. П. Робинсона вызвала в обществе дискуссию этического плана о недопустимости фотографической фиксации столь интимного и болезненного момента, причем парадокс заключался в том, что публика принимала срежиссированную фотографом-художником сцену за непосредственно (как и положено фотографии) запечатленное событие из жизни. Здесь обнаружилось противоречие между фотографией как техникой объективного отражения реальности и намерением художника-фотографа сконструировать реальность искусственными средствами.

Иллюбленный сюжет английских художников, иллюстраторов, поэтов – легенда о «Леди из Шалота», воспетая А. Теннисоном. В 1858 г. Г. П. Робинсон сделал фотографию под тем же названием в технике альбуминовых отпечатков с двух негативов, иллюстрирующую заключительный эпизод, где лодка с покоящейся умирающей волшебницей уносится рекой. По его собственным словам, он следовал принципам живописи прерафаэлитов в композиции, одежде, природном фоне, даже очертаниях фигурной рамки, в частности, сразу же вспоминается работа Д. Э. Миллеса «Офелия». Принцип работы схож: художник отдельно писал модель, покоящуюся в ванне, отдельно – реку, растительность, цветы. Фотограф использовал два негатива, составленные в конечном отпечатке: один, сделанный в студии, запечатлел натурщицу в лодке, другой – пейзаж с рекой и ивами специально был снят в дождливый день⁷. По мнению современников, фотография Робинсона подсказала Уолтеру Крейну композиционное решение картины 1862 г. «Леди из Шалота».

На 1851 г. в Соединенном Королевстве числился 51 профессионал, занятый в фотографическом бизнесе, а через десять лет – уже более 2500 человек⁸. Элизабет Истлейк, жена сэра Ч. Истлейка, писательница, критик, фотограф-любитель писала о распространении фотографии в журнале «Art Quartely» в 1857 г.: «Она используется одинаково искусством и наукой, в

любви, бизнесе и правосудии; ее можно найти в самом роскошном салоне и на грязном чердаке, в уединенном домишке и в ярком свете лондонского питейного заведения, в кармане детектива, в камере заключенного, в фолианте художника и архитектора, в бумагах и образчиках владельца мельницы и промышленника, и на холодной груди на поле битвы»⁹.

Растущая популярность фотографии, доступность фотографического оборудования, рост рынка услуг для нетребовательных потребителей и как следствие – коммерциализация деятельности в начале 1860-х гг. обнажили противоречия между «высоким» и «низким», вульгарностью и хорошим вкусом в фотографии, коммерческой выгодой и художественным идеалом. Со всей очевидностью это почувствовала Джулия М. Кэмерон (1815–1879), когда в 1863 г. обратилась к любительским занятиям фотографией и сформулировала цель своего творчества: «Облагородить фотографию и придать ей характер и назначение Высокого искусства путем соединения реального и идеального, не жертвуя Истиной, со всей возможной преданностью Поэзии и Красоте»¹⁰.

Вращаясь в узком кругу интеллектуальной элиты, родственников и друзей, которые позировали ей для портретов и композиций, она вряд ли сознавала утопичность своих замыслов и в своем стремлении завоевать широкую аудиторию потерпела неудачу, но в качестве индивидуального опыта ей удалось «соединить реальное и идеальное» в уникальных по технике портретах и воплотить «Поэзию и Красоту» в религиозных композициях и «костюмных иллюстрациях», которые полностью принадлежат сфере идеального. К последним относятся фото-иллюстрации, созданные ею в 1874–1875 гг. по предложению А. Теннисона к новому изданию «Королевских идилий» на темы Артуровских легенд. Известно, что он критиковал иллюстрации в исполнении Россетти, Миллеса, Ханта и Маклайза¹¹ (так называлось издание Мохон Tenpyson, 1857 г.), а работы Кэмерон нашел звучными духу поэмы. Можно предположить, что лирический мотив безмолвного объятия в «Прощании сэра Ланселота и королевы Гвиневры» навеян акварелью Россетти «Св. Георгий и принцесса Сабра» (1857), только без ее «средневекового» антуража. Силуэты фигур тонут в коричневатом полумраке благодаря «размытому» фокусу и применению химических окрашивающих средств, что создает «живописный» эффект. Многофигурная постановка «Уход Артура» с имитацией парусной лодки, волн, лунного неба определенно подсказана иллюстрацией Д. Маклайза «Смерть Артура» в издании 1857 г., а лист «Король Кофетуа и нищенка» – явная мизансце-

на из любительских спектаклей организованно-го Кэмерон домашнего театра.

Источники ее композиций – история, поэзия и живопись, как современная, так и старая, с которой она была хорошо знакома благодаря дружеским связям с художниками и в качестве члена Арундельского общества, чьей целью было распространение знаний и улучшение вкусов публики в области искусства. Одним из первых начинаний Общества стало воспроизведение в гравюрах произведений фра Беато Анжелико и цикла фресок Джотто из капеллы Дель Арена в Падуе. Свободные реминисценции из Рафаэля, Г. Рени, Рембрандта, фра Беато Анжелико, английских художников пронизывают многие работы Кэмерон. «В манере Джотто» сделаны варианты фотографий на тему «Встреча Марии и Елизаветы» под названием «Приветствие» (1864, Музей П. Гетти; Музей Виктории и Альберта). Знакомство с картиной Рембрандта «Евангелист Матфей и ангел» (1661, Лувр) прослеживается в портрете Д. Ф. Уоттса в образе старого скрипача-музыканта «Шепот Музы» (1865, Музей П. Гетти) в окружении двух детских фигурок – одна заглядывает через его плечо, другая склоняется к руке. Ассоциация возникает не только в композиционном плане, но и в передаче состояния духовной концентрации, творческой сосредоточенности. В круг «этюдов в стиле прерафаэлитов», по выражению самой Д. Кэмерон, входит фотография Мэй Принсеп в белом платье в рост (1870, Музей П. Гетти), не несущая сюжетной нагрузки и являющаяся характерной для женских образов эпохи состояние меланхолической задумчивости. Облик девушки напоминает героиню картины Д. М. Уистлера «Девушка в белом» (1864), а поза скорее заимствована с широко известной картины У. Х. Ханта «Изабелла и горшок с базиликом» (1866–1868)¹². Отрешенность от реальности и спиритуализм пронизывают образ Элейн в фотоснимке 1867 г., перекликаясь с картиной Д. Г. Россетти «Beata Beatrix» (1864–1870 гг.).

Постановочная фотография пыталась преодолеть механистическую «бесстрастность» новой техники воспроизведения, воспользоваться такими свойственными живописи приемами, как отбор материала, рассказанная история, индивидуальное видение художника, авторская интерпретация. За примерно двадцатилетний период середины 1850-х до конца 1870-х гг. потенциальные возможности комбинированной и постановочной фотографии (находившейся как сторонников, так и критиков) себя исчерпали, ее ведущие приверженцы сошли со сцены. Г. П. Робинсон до конца защищал принцип фотографирования, где смешение реального и искусственного в сочиненной композиции есть результат слож-

ного художественно-технического процесса. Свои взгляды он изложил в книге-руководстве «Pictorial effect in Photography»¹³ (1869), переведенной на немецкий и французский язык, иллюстрированной как его собственными работами, так и репродукциями с картин Б. Уэста, Д. Барри, Д. М. Тернера, У. Мюльреди, Д. Уилки и др., что продемонстрировало тесную связь метода с английской традицией живописи. Полемика с фотографом нового поколения Питером Генри Эмерсоном (1830–1901), который в своей книге «Naturalistic Photography for students of the Art» (1889) отстаивал приоритет «прямой» фотосъемки, основанной на правде природы и зрении, а не на ухищрениях и трюках, подвела окончательный итог опыту фотомонтажа и постановки и открывала прямой путь к утверждению фотографии как самостоятельного вида творчества.

Примечания

¹ Чарльз Истлейк (1793–1865), художник, фотограф-любитель, в разные годы хранитель и директор Национальной галереи, президент Королевской академии художеств с 1850 г.

² Роджер Фентон (1819–1869), художник, фотограф, известен как первый английский военный фотокорреспондент, освещавший ход Крымской войны.

³ Уильям Джеймс Стиллман (1828–1901), родился в Америке, изучал живопись под руководством американского пейзажиста Д. Ф. Черча. Жил и работал как фотограф в Англии.

⁴ Оскар Г. Рейландер (1813–1875) изучал скульптуру и живопись в Академии в Риме, учился в Париже, писал портреты и аллегорические картины, успешный фотограф-портретист, имел собственное ателье в Лондоне.

⁵ Oscar Gustav Rejlander. Stockholm, 1998. S. 25.

⁶ Генри Пич Робинсон (1830–1901), художник, обратился к фотографии в 1858 г., открыл собственное ателье в Лондоне, основным источником его дохода служили заказные портреты.

⁷ Victorian web. URL: <http://victorianweb.org> (дата обращения: 21. 04. 2017).

⁸ Cox J., Ford C. Julia Margaret Cameron: the complete photographs. Los Angeles: Getty Publications, 2003. P. 44.

⁹ URL: <http://photokaboom.com> (дата обращения: 21. 04. 2017). Здесь и далее перевод автора статьи.

¹⁰ The real thing: an anthology of British photographs, 1840–1950: exh. catalogue. London: Hayward Gallery, 1975. P. 14.

¹¹ Cox J., Ford C. Op. cit. P. 467.

¹² Cameron J. M. Photographs from The J. Paul Getty Museum. Los Angeles, 1996. P. 82.

¹³ Отметим, что термин «pictorial» (живописный) в данном случае следует отличать от названия «Pictorial Photography» – направления в американской фотографии конца XIX – начала XX в., основанного на технике намеренно «мягкого» фокуса.