

УДК 77.01

**Аверьянова О.Н.**, кандидат искусствоведения, заведующая Отдела искусства фотографии ГМИИ имени А.С. Пушкина (Россия)

## ГОРОДСКОЙ ВИД. ИСТОРИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТИРАЖНОЙ ФОТОГРАФИИ XIX ВЕКА

В статье рассматривается круг проблем, связанных с периодом 1850–1900-х годов в истории фотографии, в котором существовало такое явление как тиражные отпечатки городских видов, представляющее сегодня особый интерес для исследователей. Такого вида продукция в довольно большом объеме хранится в архивах, музеях и других культурных институциях. Материал мало изучен, в силу сложившегося в предыдущие годы отношения к нему. Однако, анализ технологических и эстетических ее особенностей может послужить реабилитации фотографий подобного жанра с точки зрения не только культурно-исторических, но художественных достоинств.

**Ключевые слова:** фотография, город, вид, альбом, тираж, архитектурный памятник, фотографические типографии, атрибуция, маркировка

**DOI:** 10.22281/2413-9912-2018-02-02-9-17

Город XIX века – утопическая мечта и страшная реальность, все в одном. Урбанистическая машина и отрада туриста, история и культура, превращенные в банальности путем всех возможных форм бытового комфорта. В XIX веке города стали объектом новой политики – градостроительной, новым методом освоения – туристического, ареной для нового вида вмешательства человека – восстановления или реконструкции, пространством для новых типов зданий и сооружений – индустриальных объектов. Париж – точка отсчета, но и другие города не избежали неминуемых перемен, по-разному реагируя на трансформацию своих структур и визуальности. Всюду – в академиях и университетах, в студиях художников, салонах писателей, в кабинетах политиков, в архитектурных бюро – не было места, где бы не думали и не обсуждали «новый город». Уже с 1840-х годов фотография как новейший изобразительный метод «включилась» в этот процесс. В 1844 году Марк-Антуан Годен один из первых дагерротипистов описывает любителей, очарованных городскими видами: каждый «впадал в экстаз от зрелища печной трубы, непрестанно подсчитывал черепицу на крыше и кирпичи дымохода, удивлялся при виде каждой цементной прослойки, соединяющей кирпичи» [5, р. 43-44]. Ранняя фотография пыталась раскрыть характер города через материалы, т.е. через точность изображения.

Формально любой город – это комбинация трех составляющих. Прежде всего – идеальный образ, поэтому мы – в большей или

меньшей степени – связываем свое представление именно с воображаемым городом. Образы, созданные фантазиями художников и поэтов, чьи метафоры, такие как, например, «Санкт-Петербург – северная Венеция», также составляют часть этой конструкции. Совершенный город – чаще всего утопия, теоретическая гипотеза. Другой город можно обнаружить на муниципальных картах. Это плоская проекция его структурного чтения, это схема «лабиринта», которая делает его доступным для понимания с точки зрения передвижения, например. В изображенном городе, будь то картина или гравюра, здания связаны друг с другом посредством эмоциональных отношений. Наоборот, в картографическом городе отношения переводятся в рациональную плоскость: «направления» и «расстояния» здесь главные термины. На карте нет изображений, это логическая транскрипция города. Карта важна для путешественника, но не удовлетворяет потребности исследователя визуальности, созерцателя. Чертеж – топографическая информация. Но между городом физическим и городом на карте значительная разница. Первое – сущность, в то время как второе – состав; синтез, в отличие от анализа. Первое подчиняется законам ассоциаций и аналогий, второе – законам измерений. Здесь мы подходим к третьему – городу населенному. До появления фотографии невозможно было увидеть, что происходило в реальном городе, как жили люди. «Населенный город» существует где-то между «первым» и «вторым», изображаемым

и начерченным. Мы не можем найти городских жителей на карте, хотя мы знаем, что они есть. Кстати, ранняя фотография очень редко населяла города. Горожане не просто не интересовали фотографов, они не могли стать героями снимков – суетность их бытования не соответствовала техническим условиям получения изображений. Выдержка была значительной. Таким образом, подавляющее большинство изображений было сделано как будто бы в воображаемом городе. Создавалось впечатление, что фотографы специально избегали обжитой среды, бытового пространственного опыта, предлагая двигаться в городе как в идеальной модели, переходя от одного исторического памятника к другому, минуя его проблемные зоны (руины, трущобы, захолустные уголки). Ранняя фотография вступала в очень рафинированный диалог со своим зрителем. Отсутствие людей на улицах вызывает меланхолию заброшенности: лавочки без торговцев и покупателей, церкви без прихожан, дороги без экипажей и повозок. Это почти музейное пространство, а не живой организм. Большинство зданий на этих фотографиях – исторические памятники, в объектив фотографа практически не попадают кварталы со следами повседневной местной жизни. Во время Всемирной выставки 1855 года фотограф Диздери, представляет фотографию-документ как идеальное средство распространения изображений «городских памятников, дворцов, но также и любой примечательной скульптурной детали, решения интерьера – одним словом, планов, профилей, проекций дворцов, музеев, храмов, библиотек, театров, железнодорожных вокзалов, заводов, казарм, гостиниц, торговых залов, доков, рынков, садов...» [4, р. 31].

Холодная рациональность и величественность изображений – своего рода контрапункт «живописным» фотографиям начала следующего века. Беспрецедентная изобразительная концентрация каждой экспозиции заставляет рассматривать эти отпечатки немного дольше. Ранние видовые фотографии – банк информации, быть может, поэтому кажутся бесконечными повторяющимися репликами, хотя и сняты разными авторами. Разнообразие становится очевидным, однородность теряется, как только глубже погружаешься в материал. То, что

было грудой увядших отпечатков, оказывается собранием далеко не одинаковых визуальных решений. Памятники, созданные человечеством за время своего существования, исследованы и исследуются. «Регистрационному материалу», созданному при помощи фотографии в XIX веке, потребовалась, наконец, эстетическая оценка. И если, рассматривая отпечатки, мы видим только то, что изображено, значит, мы игнорируем более развернутое послание, которое на самом деле передает изображение. Какие объекты и формы городского пространства казались наиболее важными? Какие образы были разработаны, и как городская поэтика трансформировалась в сугубо практических решениях?

Фотография – это всегда авторская реакция на тему, некий мотив, звучащий в известный момент времени, который был зафиксирован определенным способом. Представление о городе, воплощенное в изобразительную идею – «образ города», предполагает культурный дискурс. От взаимодействия «фотографического взгляда» и городского пейзажа рождается художественный прецедент. Несколько квадратных сантиметров альбуминовой бумаги порой настолько выразительны и настолько же материально хрупки, что вполне заслуживают самого пристального внимания. Изобразительность довольно долгое время носила иллюстративный характер. Фотография, появившись в визуальном пространстве середины XIX века, безупречно вписалась в его контекст. Предмет или объект, попадая в поле зрения, оставляет свою «картинку» в воображении человека. Люди всегда могут вспомнить ее, воспроизвести мысленно. Визуальная культура не апеллирует к фактам, она строится вокруг необходимости эмпатической идентификации. XIX век стремился быть явленным разными способами: описательно, изобразительно, чаще – образно. Вещи, строго говоря, всегда могли быть либо описаны, либо интерпретированы. Теперь все нуждалось в экспозиции – на выставках. Все могло превратиться в тиражное изображение и стать доступным многим – в печати. Демонстрация вещей – это и экспонирование, и воспроизведение.

В XIX веке образ был связующим звеном между показом и рассказом, между – сделать видимыми и понятным и эмпатией вооб-

ражения. Эффект, производимый фотографией, сродни подобному воззрению. Воспроизведение (репродукции, копии, отрисовки), начиная с XIX века, представлялось некоей рафинированной объективизацией, не имеющей ничего общего с «драматической реальностью». Это напрямую относится к «репродуцированию архитектуры», ее фотографированию. Посредством фотографического запечатления визуальная продукция увеличивается в количественном отношении, прирастая к графической и живописной массе, и начинает доминировать над обеими. В результате культура обогащается «воображаемым музеем» – в виде коллекций репродуцированных оригиналов. Город тут же становится одним из «филиалов» этого музея.

Все имеет свою историю. Конечно, и город – от планов до камней. В последней четверти XIX века была произведена почти полная «фотографическая инвентаризация» большинства исторических памятников европейских городов. Учитывая статичную иконографию и описательный характер подобного рода изображений, в конечном счете именно они стали отправной точкой для последующих экспериментов в архитектурной съемке, вплоть до современных концептуальных проектов. Без психологии (в отличие от портретной съемки), без драмы (в отличие от пресс-фотографии) ранняя архитектурная иконография стала как бы «научным» звеном эстетических и интеллектуальных поисков фотографии. Интересно, что пейзажный жанр сыграл подобную роль в развитии живописи на столетие раньше. Открытия Гелиографической миссии (Mission Héliographique), организованной в Париже в 1850 году, фотографические проекты американца Марка Клетта (Mark Klett), типологии Бехеров (Bechers) 1970–1990-х годов – все это этапы одной общей истории архитектурной фотографии. Поздний модернизм (не постмодернизм) впервые заинтересовался отстраненным языком ранней видовой съемки. Французские фотографы середины XIX века, аккредитованные для объективации памятников истории, на самом деле сыграли не только отведенную им роль. Довольно длительный период только информативная сторона подобного рода изображений представлялась ценностной. Они воспринимались как исторические документы. Фото-

граф XIX века понимал свою миссию умозрительно, создавая серии изображений, которые инвентаризировали городские сооружения.

Путешественник, таким образом, воспринимал город как набор памятников, объединенных в единый «топографический переплет», как фотографический альбом – весьма популярный сувенир того времени. Ранняя фотография не просто фиксировала местность, как это свойственно модернистской топографической традиции, но была одой архитектуре, панегириком городу в целом. «Топографические фотографы» предлагают концептуальный протокол, который, кажется, чтобы гарантировать беспристрастность, исключает любое толкование. Они представляют объект, и, похоже, не ждут никакой реакции на его репрезентацию. При всей схожести программ, архитектурная фотография XIX века явно не имеет ничего общего с подобным «протокольным» стилем. Фотограф XIX века рассказывал о местности, он связывал его отдельные пространства в повествовательное целое: площади, улицы, набережные. XX век несправедливо оценивал подобные изображения как некие незначительные мотивы, своего рода алиби для создания «рекламных образов» города. Фотограф не был тогда еще ни пикториалистом, ни модернистом, ни концептуалистом. Он использовал художественное видение в качестве основного способа взаимодействия с объектом.

С другой стороны, он не был ремесленником, как мастера, работающие с прикладной фотографией, снимавшие, например, для научных, юридических или медицинских целей (что более связано с периодом после 1870-х годов), но был профессионалом, создавал образы, которые должны были воздать должное предмету в духе времени. Фотограф не только фиксировал объект, он также имел свою точку зрения, свое мнение о месте (выигрышный «вид с угла» или фронтальный) и времени (световая модель дня). Как «мастер», он должен был запечатлеть, но как «художник» проявлял себя, и для того, чтобы фотографировать максимально выразительно, он старался делать это «выразительным языком».

Уже к концу XIX века фотография презентуется как некоторое собрание (фр. *oeuvres*), которое формулирует новую визуальную образность. К этому времени иконография наиболее значительных культурных

доминант Парижа уже создана: Нотр-Дам – Гюго, вокзал Сен-Лазар – Моне, фантастический средневековый город – Мерион и др. Вклад фотографии может показаться не столь существенным. Тем более что ей отводилась роль «адаптации реальности» с целью ее последующей архивации. Это ограничивало круг задач и не предполагало развития. Фотография должна была удовлетворять доминирующие ожидания различных агентов: политиков, историков, архитекторов, туристов. Ее роль была важной, но вторичной. На протяжении определенного времени фотографии редко впечатляли своей уникальностью. Часто безымянные, не имея даты, на первый взгляд, они кажутся однородной массой. При более тщательном осмотре понимаешь, что изображения очень разнообразны. Легко убеждаешься, что природа назначения играла определяющую роль в эстетической программе. Коммерческие предприятия, занимающиеся печатью фотографических видов и открыток в союзе с туристическим бизнесом, будут производить совершенно иную продукцию, нежели фотографы, работающие в сотрудничестве с архитекторами или с государственными институтами, имеющими отношение к «описям» культурного фонда. Иногда ранние архитектурные снимки кажутся не более чем копией реальности, и интерпретации уместны только в связи с конкретной целью обнаружить их. Все это создает определенные трудности для исследователя: что можно обнаружить на «однотипных» изображениях, почему что-то кажется более выразительным и с какой точки зрения?

В XIX веке путешественник становится неотъемлемой частью исторического центра города: здесь обычно сосредоточены главные. Возникает острейшая необходимость сформировать «типическое изображение», предложить визионеру готовое решение для «правильного восприятия»: точку, с которой рекомендуется смотреть на объект, и чувство, которое нужно испытывать при его созерцании, – безусловно, экстатическое. Фотография резюмирует туристическую версию городской эстетики: понятно, кратко и однозначно. Первые туристы были «медлительными», они не спешили, тем самым доминируя над суетой города. Такого рода путешественник обеспечен, он просвещенный «любитель прекрасного», странствует, чтобы

культурно себя обогащать. К концу века появляется иной тип туриста – «торопливый», он путешествует «накоротке», озабоченный поисками «моментальных контактов» с историей и культурой, свидетельством которых становились открытки. Они приобретались тут же, на месте, позже фотографии стали снимать самостоятельно. Путеводители предлагали заранее определенные маршруты. Они умалчивали о «бытовом пространстве», для туристов повседневная жизнь города обычно не представляла особого интереса, только утопическая специфичность.

Образ города, созданный литографией, а позже и фотографией, эстетически выверен: исторический центр был его эксклюзивным видом. Городская архитектура фотографируется с фокусировкой на сознательную идентификацию. Никаких «периферийных» и «обобщенных» видов не предусматривалось. Эта традиция тесно связана с «парадными видами» XVIII столетия, с их широкими панорамами городов (ведуты) или специальным выбором точки репрезентации, которая делала памятник героем театральных подмостков, где зрителю отводилось место в амфитеатре. Фотограф легко перенял графические традиции, но фотографическая сценография более предпочитала язык экспонирования. Для зрителя того времени различия между графическими листами, наполненными пространственной атмосферой, и фотографиями «пустынных городов», с их довольно высоким контрастом светлого и темного и тщательной детализацией, были гораздо менее ощутимы, чем для нас сейчас.

Отпечатки всегда собирали. Фотография в архивах – это документ, информация, поэтому интерес сводился, прежде всего, к иконографии изображения. В музеях это – артефакты, которые имеют свою собственную эстетическую ценность. С самого начала музей смотрел на отпечаток (именно он ценится гораздо больше, чем негатив) с художественной точки зрения: фотограф придает объекту образность, используя мотив в качестве причины – алиби творческого акта. В первом случае ценность изображения базируется на ностальгической ноте: посредством фотографии мы понимаем, «как это было». Музейный подход предполагает не только ценность объекта изображения, в то время как архив рассматривает фотографию равной объекту.

Оба типа институций проецируют свою собственную логику на материал. Архивы видели в фотографии изобразительные реплики прошлого. Ее достоинства сводились к техническим, ее ценности – к бюрократическим, ее идеал – нейтралитет. Художественные изображения всегда производны от реальности и не являются ее констатацией. Музей фотографии заинтересован в работах создателей (творцов), а не в технически безупречной документации.

Здесь изображение становится автономной ценностью. Объект, таким образом, достояние изображения, а не наоборот. Протокольное фиксирование не нуждается в таланте и виртуозности. Механическая фиксация, например, научная фотография, создается в соответствии с заданными «нормативными правилами», архитектурная фотография в них не нуждалась. Авторские характеристики, безусловно, связаны с духом времени, модой, вкусами, но не с требованиями протокола. Всегда существует неизбежный момент интерпретации реальности. Всегда есть точка зрения: место съемки, фокус, предпочтительное время суток и пр. Фотография запечатлевает значительно больше, чем просто материальное состояние памятника. Она фиксирует время, «упаковывая» памятник в его оболочку.

Фотографический материал музейных и архивных собраний, относящийся к ранней городской фотографии, в подавляющем большинстве представляет изолированные отпечатки. Исследователи вынуждены производить своего рода археологические раскопки, находя несколько отпечатков, которые кажутся соответствующими друг другу по стилю. Можно сделать бирки, но очень трудно найти единство. Средние по качеству изображения представляют эстетически устоявшиеся стандарты, количественно подтверждая предпочтительную тему. Безусловно, встречаются изображения, восхищающие своими формальными характеристиками, композицией, тональным решением. Но, увы, очень часто нет никакого контекста, авторства или хотя бы биографии отпечатка, чтобы точно атрибутировать шедевр.

Производство фотографии поначалу было делом кропотливым, это был трудоемкий и дорогостоящий процесс. Все изменилось к середине XIX века, когда фотография

превратилась из любительства (часто в самом положительном значении этого слова, обозначающим свободу фотографа от необходимости зарабатывать при помощи своего ремесла) в профессиональный бизнес, когда стало возможным производить отпечатки и открытки значительными тиражами, так что каждый желающий мог приобрести «любимый вид» по умеренной цене. Приходилось осваивать новую профессию, очень передовую, которая одновременно была связана с искусством, технологиями и коммерцией, а значит, с печатниками, издателями и арт-дилерами.

Первые фотографии снимали и печатали сами или с помощниками. Об этом свидетельствуют дошедшие до нас штампы и подписи. Мастера, работающие на «элитного» путешественника, желающего иметь уникальную продукцию, должны были сочетать в своей работе техническое совершенство с артистизмом художника, способного создать максимально выразительное произведение. Они должны были демонстрировать профессиональную компетентность, которая обеспечивала бы заказы на этом довольно конкурентном рынке. Фотография, таким образом, попала в область «прикладного искусства», где художественное мастерство создает прибавочную стоимость. Почти сразу был установлен весьма хрупкий союз с элитой, но также и с более устойчивым массовым рынком, то есть и с «престижем», и с «популярностью». Молодые профессионалы пользовались любой возможностью, чтобы подтвердить свое мастерство, а также заработать на жизнь. Каждый пытался соблюсти баланс между этими противоречивыми силами.

Почти каждое изображение демонстрировало стабильную практику предсказуемых задач. Конечно, не любой отпечаток был образцом высокохудожественной продукции. Ранние отпечатки XIX века невозможно сравнивать ни с более поздней продукцией туристической индустрии, ни с последующими экспериментами послевоенного модернизма. Что касается оценки подобной продукции, можно отметить, что в течение примерно сорок лет, пока жанр был популярен, как художественные, так и технологические качества отпечатков во многом зависели от таланта и опыта мастеров. Уже первые примеры использования стеклянных негативов, полученных при помощи мокрого коллоидного процесса, демонстрируют

вещи превосходного качества, имеющие тонкую тональную модуляцию и прекрасную детализацию. Альбуминовые отпечатки тонировались хлоридом золота, это позволяло получать различные оттенки коричневого (сепии), что, с одной стороны, разнообразило внешний вид, с другой – помогало остановить неизбежный процесс выцветания. Будучи напечатанными на довольно тонкой бумаге, они дублировались на картонное паспарту, оформлялись виньетками, каллиграфическими надписями, тиснением.

Следует также отметить, что фотографы того времени, работая, например, в интерьере архитектурных памятников, использовали так называемые «плавающие объективы» и камеры со смещенным центром, что позволяло при съемке с низкой или же удаленной точки исправлять деформации (кривизну углов) изображения и получать строго равноугольный снимок. Позже в погоне за «рентабельностью» фотограф уже не заботился об устранении подобных деформаций. Практики первого десятилетия истории фотографии, как правило, печатали свои снимки сами. С начала 1850-х годов ситуация, связанная с производством и авторством отпечатков, стала меняться, особенно это коснулось видовой фотографии, которая к этому времени становится неотъемлемой частью урбанистической буржуазной культуры. С целью снижения цены на изображения мастера, работающие в этом жанре, стали уступать негативы государству вместе со своей подписью. Известно, что так поступили, например, известные французские фотографы, такие как Эжен Пио (Eugène Piot) [10, p. 3–17] с 1850 года, Эдуард Бальдюс (Eduard Baldus) [3] и Шарль Негре (Charles Nègre) [11] с 1852 года. Уже в 1851 году Луи Дезире Бланкар-Эврар (Louis Desire Blanquart-Évrarde) [7], предложивший альбуминовый метод получения изображений, а чуть позже его коллега Александр Луи Лешавердьё (Alexandre-Louis Lachevardière) выступают с идеей фотографической типографии, то есть массового производства отпечатков, для которых использовали негативы разных авторов. В Англии, как известно, Френсис Фрит (Francis Frith) организовал подобное производство [9].

Кроме того, примерно с 1850-х годов обычной практикой стало приобретение успешными фотографами коллекции чужих

негативов или заключение договоров на печать своих собственных снимков у кого-либо из коллег. Так, Жак Мулен (Jacques Moulin) публиковал во Франции крымские снимки английского фотографа Роджера Фэнтон (Roger Fenton), английский издатель Джозеф Кандэлл (Joseph Cundal) – виды Константинополя, сделанные Джеймсом Робертсоном (James D. Robertson) в 1853 году [6]. Часто подобная практика приводила к судебным разбирательствам, поскольку издатели «забывали» указывать имя авторов негативов. Говоря о распространении изображений на рынке, можно отметить два способа продаж: фотографами и печатниками, но чаще – издателями, владельцами книжных лавок, продавцами гравюр, эстампов. Ряд издательств специализировался на стереоскопической фотографии. Со временем многие фотографы сами становились издателями и продавцами.

Время шло, успешные частные компании вырастали в международные предприятия. Фотографы, работающие на них, в большинстве оставшись анонимами, снимали продукцию, которая теперь продавалась и на международном рынке. Флорентийская компания Alinari была одним из важнейших игроков в области фотографирования произведений искусства и документирования исторических памятников. Вещи часто имели более или менее узнаваемый фирменный стиль, предприятия работали на стабильном качественном художественном уровне. Речь идет, например, и о Парижской компании Neurdein или Fotografi a Del 'Emilia. Подобные «визуальные банки» демонстрировали надежную респектабельность, серьезность и единообразие популярных образов.

О братьях Этьене (Étienne Neurdein, 1832–1918) и Луи Антонене (Louis-Antonin Neurdein, 1846–1914) Нёрден известно, что они начали свою карьеру в Париже в 1863 году. Их отец Жан Адольф Нёрден был основателем семейного бизнеса. Первое фотоателье братьев располагалось на улице Девы Кальварианки, 8 (Rue Des Filles du Calvaire), позже они неоднократно переезжали. Компания была зарегистрирована в 1885 году, продукция имела характерную маркировку: инициалы «N. D. Phot», «Neurdein freses», с 1887 года «X. Phot». Названия памятников наносились черными буквами на негативе (скорее

всего чернилами), и, таким образом появлялись белые буквы на позитиве, в нижнем краю изображения. Этикетки, как правило, включала номерной знак, за которым следовало название объекта [8].

Отпечатки из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина маркированы как аббревиатурой «X. Phot» так и «N.D. Phot». Подобное порой сбивает с толку, затрудняя датировку фотографии. Из источников известно, что братья были не только фотографами. Процветающая компания, расширившись, станет одним из крупнейших издателей и дистрибьюторов архитектурных фотографий во второй половине XIX века. Несколько десятков фотографов будут наняты для работы в Neurdein. Их имена остались только в архивах компании, но не на отпечатках. Производимая продукция часто печаталась с негативов, созданных в разное время. Таким образом, две маркировки на одном снимке «Вид Парижской оперы» из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина свидетельствуют о поздней перепечатке с более раннего негатива, который был сделан до обновления маркера компании в 1887 году. Еще один интересный факт был обнаружен на отпечатках этой серии. Помимо фирменной маркировки компании братьев Нёрден зафиксирован так называемый слепой штамп – Дж. Кун, Рю де Риволи, 220 (J. Kuhn, 220, Rue de Rivoli). Практика дистрибуции фотографии к концу 1880-х годов не исключала перепродажу негативов наиболее удачных и пользующихся спросом изображений другим издателям и продавцам.

О Куне известно немного. Он работал в Париже с 1885 года. Начиная как фотограф, впоследствии организовал свою «Фотографическую компанию» (Compagnie Photographique), которая была расположена в фешенебельном месте – на улице де Риволи. Его карьера складывалась весьма удачно. В 1890 году он даже становится личным фотографом герцога Орлеанского. Его компания производит роскошные фотографические альбомы, с видами достопримечательностей различных стран. Эта продукция отличалась безупречным качеством и была недешевой. Подобный товар можно было купить как в книжных лавках, так и в дорогих отелях, или заказать по каталогу.

Компания Куна была, например, упомянута в альманахах торгово-промышленной палаты Дидо-Боттин (Dido-Bottin) за 1891 год [2].

Красивые, тонкие по светотеневой модели, очень четкие альбуминовые отпечатки Neurdein были вершиной качества в области коммерческой фотографии для путешественников. Как правило, канонизированные виды городов, величественные и эпические, иногда горизонтального формата, в которых панорамный ракурс давал возможность выгодного обзора доминантного памятника. Фотограф XIX века не использовал необычные акценты или ракурсы, не задумывался об иерархии зданий и сооружений. Именно поэтому весьма ощутимо определенное «равнодушие», отстраненность и равное отношение ко всем историческим монументам. Фотограф не считал нужным обременять зрителя своими собственными переживаниями. Он искал идеальное сочетание форм в городском пространстве и должен был зафиксировать его. Исторический памятник был центральным пунктом топографии места и частью городской среды, создаваемой другими объектами и горожанами.

Ранние архитектурные фотографии иногда кажутся более «грубыми» по сравнению с мелодичным очарованием изображений Neurdein. Объекты и монументы сняты как будто бы в «неудобных позах», какими-то оцепеневшими, как на ранних дагеротипических портретах. Стилистически продукция Neurdein относится уже к стилю belle époque. Фотограф больше не приходится «преодолевать» технические несовершенства технологии. Он уже достаточно опытен и даже «легкомыслен», и это его «беспечное ощущение» трансформируется в виртуозное совершенство, что явно бросается в глаза. Это «фотографическая стандартизация» самого высокого уровня. Фотография вновь репрезентирует город как декор, отсылая к красочности ведуты, где мир – декорация, которую нужно немедленно запечатлеть, не дав ей исчезнуть навсегда.

В музейных и архивных коллекциях материалы, относящиеся к концу XIX века, представлены прежде всего фотографиями, изготовленными при помощи новых фотомеханических способов. Этот обширный изобразительный массив был произведен с целью удовлетворения растущего потребительского спроса, связанного с ростом массового туризма. Подобного рода фотографии не содержат указаний на имена создателей, датировки. Авторские амбиции окончательно

сметены тиражами, товарным форматом, вмешательством ретушеров. «Но в конце концов в сословие профессиональных фотографов хлынули со всех сторон деловые люди, а когда затем получила повсеместное распространение ретушь негативов – мезь плохих художников фотографии, – начался быстрый упадок вкуса» [1, с.81]. Тем не менее, эти отпечатки оказались основным изобразительным материалом для производства «ностальгических» городских альбомов и открыток, заполнивших рынок.

Тиражные фотомеханические открытки, появившись позже видовой альбуминовой фотографии, ввели новый элемент в изобразительность города. Впервые в поле зрения фотографа попадает местное население: горожане, рабочие, торговцы, служащие, богато одетые дамы и господа, транспорт. Это оживление до сих пор пустынных улиц и площадей создало радикальный сдвиг баланса между памятником и окружением. Персонаж с картинки и покупатель существовали теперь в одной и той же городской среде. «Старая» архитектурная светописьм постепенно исчезла. Новый жанр – уличная фотография, которая только начинает свою историю.

На сегодняшний день видовая фотография XIX – начала XX века хранится во многих крупнейших архивах, библиотеках, музеях мира. Нельзя недооценивать культурно-историческое значение подобного рода фотоматериалов, которые, по сути сохранили для нас визуальный облик большинства европейских городов до масштабных перестроек и реконструкций. Также они представляют уникаль-

ное явление в истории фотографии, которое существовало в определенный период 1850–1900-х годов, отражая его эстетические и технологические особенности. Не следует забывать, что отпечатки до наступления экспансии фотомеханических процессов репродуцирования оставались продукцией ручной печати. Видовая фотография этого времени представляет начальный этап развития прикладного жанра, который займет ведущее положение в следующем столетии – речь идет о коммерческой рекламной, интерьерной и пресс-фотографии.

В заключение хочется отметить, что до сих пор существуют два предубеждения в отношении тиражных видовых фотографий. С одной стороны, бесспорно точная документальная характеристика памятника порой заслоняет художественные качества снимка. С другой – массовость и связь с коммерческой областью бытования, пожалуй, еще в большей степени умаляют значение подобного рода продукции. Однако эффектные фронтальные или угловые ракурсы, выверенные точки репрезентации, крупные планы архитектурных деталей, снятые с учетом мягкой пластической модуляции архитектурных объемов, то есть с учетом определенных погодных условий, условий освещения – все это свидетельствует о блистательном мастерстве многих и многих, порой безымянных, авторов. Подобного рода изобразительный материал на протяжении довольно длительного времени не признавался уникальным, а значит художественным, в лучшем случае – историческим. Поэтому изучение и ввод его в научный оборот является одной из текущих задач современных исследователей.

### Список литературы

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Москва. 1996. URL: [https://monoskop.org/images/3/3f/Benyamin\\_Valter\\_Proizvedenie\\_iskusstva\\_v\\_epokhu\\_ego\\_tekhnicheskoy\\_vosproizvodimosti\\_Izbrannye\\_esse\\_1996.pdf](https://monoskop.org/images/3/3f/Benyamin_Valter_Proizvedenie_iskusstva_v_epokhu_ego_tekhnicheskoy_vosproizvodimosti_Izbrannye_esse_1996.pdf)
2. Boisjoly F. Répertoire des photographes parisiens du XIXe siècle. Paris: Editions de l'Amateur. 2009
3. Daniel, M. The Photographs of Eduard Baldus. New York: Metropolitan Museum of Art. 1994
4. Disderi A. Renseignements photographiques indispensables a tous. Paris: Lauteur. 1853
5. Gaudin M-A. Traite pratique de photographie // La Photographie en France Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/la-photographie-en-france-textes-et-controverses-une-anthologie-1816-1871/>
6. Hannavy J. (ed.) Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. London: Routledge. 2013
7. Jammes I. Blanquart-Évrard et les origines de l'édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités, 1851–1855. Geneve, Paris: Droz. 1981
8. Khemir M. L'Orientalisme: L'Orient des photographes au XIXe siècle. Paris: Centre National de la Photographie. 1994.

9. Michel Auer et Michèle Auer. Encyclopédie international des photographes de 1839 à nos jours. Hermance: Camera obscura. 1985
10. Piot Ch. Eugène Piot (1812–1890), publiciste et éditeur // Histoire de l'art. 2000. № 47, November. P. 3-17
11. Rouillé A. La Photographie en France. Textes & Controverses: une anthologie 1816–1871. Paris: Macula. 1989

### **URBAN VIEW. HISTORICAL AND ARTISTIC VALUE OF THE REPRODUCED PHOTOGRAPHY OF THE 19th CENTURY**

The article is dedicated to the range of problems associated with the period of 1850s–1900s in the history of photography, in which there was such a phenomenon as the reproduced prints of urban views, which is of particular interest to researchers today. Similar material is stored in the archives, museums and other cultural institutions in quite large numbers. This material is poorly known, due to the attitude to it formed in previous years. However, the analysis of its technological and aesthetic features could serve as the rehabilitation of photos of this genre in terms of not only cultural and historical, but also artistic merits.

**Keywords:** photography, city, urban, view, album, reproducibility, edition, architectural monument, photographic printing, attribution, marking

#### **References**

1. Ben`yamin V. Proizvedenie iskusstva v e`poxu ego texnicheskoj vosproizvodimosti. Moskva. 1996. URL: [https://monoskop.org/images/3/3f/Benyamin\\_Valter\\_Proizvedenie\\_iskusstva\\_v\\_epokhu\\_ego\\_tekhnicheskoy\\_vosproizvodimosti\\_Izbrannye\\_esse\\_1996.pdf](https://monoskop.org/images/3/3f/Benyamin_Valter_Proizvedenie_iskusstva_v_epokhu_ego_tekhnicheskoy_vosproizvodimosti_Izbrannye_esse_1996.pdf)
2. Boisjoly F. Répertoire des photographes parisiens du XIXe siècle. Paris: Editions de l'Amateur. 2009
3. Daniel, M. The Photographs of Eduard Baldus. New York: Metropolitan Museum of Art. 1994
4. Disderi A. Renseignements photographiques indispensables a tous. Paris: Lauteur. 1853
5. Gaudin M-A. Traite pratique de photographie // La Photographie en France Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/la-photographie-en-france-textes-et-controverses-une-anthologie-1816-1871/>
6. Hannavy J. (ed.) Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. London: Routledge. 2013
7. Jammes I. Blanquart-Évrard et les origines de l'édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités, 1851–1855. Geneve, Paris: Droz. 1981
8. Khemir M. L'Orientalisme: L'Orient des photographes au XIXe siècle. Paris: Centre National de la Photographie, 1994
9. Michel Auer et Michèle Auer. Encyclopédie international des photographes de 1839 à nos jours. Hermance: Camera obscura. 1985
10. Piot Ch. Eugène Piot (1812–1890), publiciste et éditeur // Histoire de l'art. 2000. № 47, November. P. 3-17
11. Rouillé A. La Photographie en France. Textes & Controverses: une anthologie 1816–1871. Paris: Macula. 1989

#### **Об авторе**

**Аверьянова Ольга Николаевна** – кандидат искусствоведения, заведующая Отдела искусства фотографии ГМИИ им. А.С. Пушкина (Россия), E-mail: [olga.averyanova@arts-museum.ru](mailto:olga.averyanova@arts-museum.ru)

**Averyanova Olga Nikolaevna** – Phd, Head of Art of Photography department, The Pushkin Museum of Fine Arts (Russia), E-mail: [olga.averyanova@arts-museum.ru](mailto:olga.averyanova@arts-museum.ru)