

Фотография

Открытие

# ИСТОРИЯ ФОТОГРАФИИ

*Возникновение изображения*

No. 12582

A. S. M. W. O.

Concave

1840



REVUE PHOTOGRAPHIQUE

PARIS 1840



VERTICAL CONNECTION

Page 10



### Гайавата-фотограф

На плече у Гайаваты –  
Ящичек из палисандра:  
Аппарат такой разборный,  
Из дощечек и стекляшек,  
Ловко стянутых винтами,  
Чтобы поместиться в ларчик.  
Гайавата лезет в ларчик  
И шарниры раздвигает,  
Превращая ларчик малый  
В хитроумную фигуру  
Словно бы из книг Евклида.  
На треногу ее ставит  
И под черный полог лезет.  
Скрючившись, рукою машет:  
– Ну! Замрите! Умоляю!  
Странное весьма занятье.

Льюис Кэрролл, 1857 г.



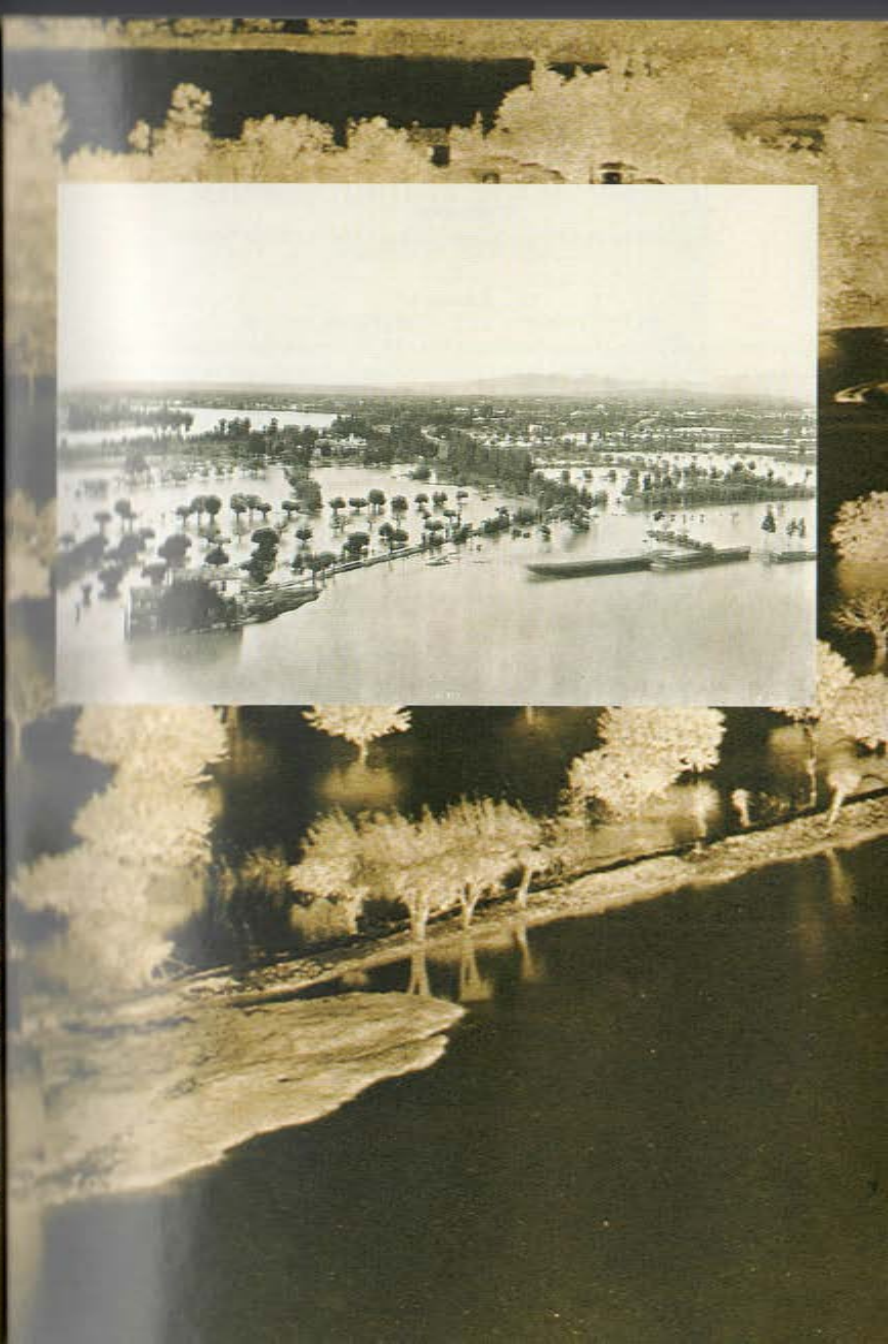




Get me a copy of the photo

Handwritten scribbles and marks on the left edge of the page.





## СОДЕРЖАНИЕ

### Пролог

От негатива на бумаге или стекле к отпечатку на бумаге.

12

### Глава 1

#### ФОТОГРАФИЯ – ГОД РОЖДЕНИЯ 1839-й?

Дагеротип – рисунок, рождаемый светом... 1839 г. поражал неслыханным открытием и волновал другими, сопутствовавшими новинке и соперничающими с ней происшествиями и явлениями. Однако, хотя сама названная дата точна и может служить удобной и знаменательной точкой отсчета, рождению предшествовал длительный период зачатия и вынашивания плода.

30

### Глава 2

#### КОЖА, БУМАГА, СТЕКЛО, 1840–1855 гг.

От дагеротипа на коллодии за какие-то 15 лет фотография, пусть и постепенно, мало-помалу, но решительно продвинулась в эпоху тиражирования отпечатков.

50

### Глава 3

#### ФОТОАТЕЛЬЕ, 1845–1875 гг.

Фотоателье занимает важное место в фотографической практике, и главный товар, предлагаемый фотомастерскими, – это, бесспорно, фотопортрет.

70

### Глава 4

#### 1855–1880 гг.: БЕСПРИСТРАСТНОСТЬ И РАЗНОСТОРОННОСТЬ

Промышленность, охрана правопорядка, здравоохранение, астрономия... Фотография вышла из ателье и, несмотря на всевозможные технические трудности, проникла во все области человеческой деятельности благодаря своей объективности.

92

### Глава 5

#### ФОТОГРАФИЯ И ИСКУССТВО

Фотографы и художники во Франции и Великобритании понемногу начали объединяться и, входя в одни и те же кружки, постепенно узнавать в фотографии искусство в своем собственном роде и в своем собственном праве.

110

### Глава 6

#### РАСПРОСТРАНЕНИЕ ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ, 1840–1880 гг.

Журналы, книги с иллюстрациями, издательства, специализированные типографии: фотография проникает повсюду и укореняется глубоко и повсеместно...

129

#### СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ

## ИСТОРИЯ ФОТОГРАФИИ ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Кантен Бажак



Москва  
АСТ • Астрель  
2006



7 января 1839 г. Академия наук в Париже собралась на очередное заседание. Взятый слово астроном и физик Луи-Франсуа Араго представил собранию новый процесс воспроизведения изображений, получаемых чисто «механическим» путем в приборе, похожем на приспособление, известное как «камера-обскура» (лат. «темная комната»), и с XVI в. использовавшееся художниками в качестве своего рода рисовальной машины.

## ГЛАВА 1

### ФОТОГРАФИЯ – ГОД РОЖДЕНИЯ 1839-й?

Фотография вынашивалась двадцать лет с хвостиком, если считать моментом зачатия первые опыты Ньепса (на с. 12 – его гелиографическая пластинка 1825 г.), а родами – время, когда у Дагера уже получались дагеротипы (на с. 13 – дагерова темная камера).







Араго сообщил, что уже полученные изображения отличаются, несмотря на отсутствие красок, такой четкой проработанностью деталей, которая вряд ли по силам самому искусному рисовальщику. Перечислив возможные сферы применения новинки, Араго призвал французское государство поскорее приобрести у изобретателя по имени Жак Луи Манде Дагер права на его детище, окрещенное дагеротипом.

### Поразительное изобретение

Новость и в самом деле произвела достаточно сильное впечатление. В парижских газетах, правда, еще в 1835 г. появлялись краткие сообщения, но суть изобретения оставалась в тайне. Только в кругах столичных художников и ученых много лет ходили неясные слухи о небывалом изобретении. Но лишь немногие люди, бывшие накоротке с Дагером, видели картинки, полученные по новому методу. Волнение газетчиков по поводу нового открытия переросло в восторг, когда они узнали, что изобретатель – человек не безвестный: Дагер вот уже пятнадцать лет работал директором Диорамы, заведения, развлекавшего публику зрелищами, основывавшимися на хитроумных

Диорамы Дагера и Бютона, располагавшаяся неподалеку от площади Республики, начала завлекать парижан и приезжих в 1822 г. Мудреные механизмы и изощренная игра света, да еще зеркала и полог размерами 22 × 14 м помогали держать в напряжении зрителей, перед которыми разворачивалось представление, обыгрывавшее постепенный переход от ослепительного света к крошечному мраку. Иллюзия – полная и всеобъемлющая, обман зрения – совершенный, восхищение зала – единодушное. Каждое отдельное зрелище длилось пятнадцать минут: горы, развалины готических замков, итальянские пейзажи – словом, создатели развлечения обращались по большей части к темам весьма романтическим.



обманам зрения и изощренной игре со светом и главнее – зрелищ, полюбившимися парижанам.

О новом способе получения изображений по-прежнему толком ничего не знали, и возникла странная мысль о природе, которую якобы заставит воспроизводить себя, да еще в мельчайших подробностях, безо всякого приложения рук человека. Между тем не один Дагер мечтал о чем-то подобном. Многие и прежде него пробовали запечатлеть игру света, но особых успехов не добивались. Дагер сумел воспользоваться достижениями науки, прежде всего химии и физики, в частности оптики, и мечта об остановившемся мгновении света, наконец, в первой половине XIX в. осуществилась. В чисто техническом смысле фотография может выглядеть плодом продолжительного про-

Свет был великой страстью Дагера (фото слева) на протяжении всей его жизни. Дагер вполне осознанно давал волю этой своей одержимости еще в начале своей карьеры, когда работал главным декоратором в «Амбиго-Комик» (фр. театр комических двусмысленностей), потом в «Опера». Его любовь к иллюзионизму и обманам зрения впоследствии привела его к созданию Диорамы (с. 14, сверху) – скрещения оптики, живописи и химии, – предприятия, оказавшегося полезным уже потому, что оно обогатило Дагера знаниями, без которых дагеротипия вряд ли появилась бы.

Поначалу Дагер, подобно многим художникам и декораторам того времени, обратился к «камере-обскуре» (с. 14, внизу). Изображения, которые на стене светонепроницаемой комнаты рисовал проникавший через крошечное отверстие луч света, восхищали, но не принесли удовлетворения. В 1820-е гг. у него появляется желание запечатлеть подобную игру света, минув стадию рисунка.

цесса, начало которому было положено в XVIII в., когда чувствительность солей серебра (нитрата серебра и хлористого серебра) к воздействию света обнаружили немцы Шульце (1687–1744) и Шеле, а также житель Женевы Жан Сенебье и англичанин Уильям Луис. Зная об этом, Томас Уэджвуд научился, в самом начале XIX в., получать отпечатки предметов, в том числе растений, просто прикладывая их к листку светочувствительной бумаги. Правда, отпечатки эти не были долговечными, но подобные опыты очень скоро получили широкое распространение в научных кругах Европы. Так что к 1839 г. кое-что о том, что требуется для получения фотоизображения, уже было известно. Задолго до того, как было обнародовано открытие Дагера, англичанин Томас Янг, еще в 1803 г., а через несколько лет – до 1822 г. – и на другом берегу Атлантики Сэмюэл Морзе умели получать негативные отпечатки, пусть очень бледные и нестойкие. А в самом начале 1830-х гг. в том же направлении начали работать американец – астроном Джон Дрэпер и англичанин – Джеймс Б. Рид.

### Ньепс и Дагер

Над задачей закрепления отпечатка, придания ему долговечности трудился с середины 1820-х гг. Нисефор Ньепс. Отпрыск знатного семейства из городка Шалон-на-Соне (Шалон-сюр-Сон) занялся исследованиями в этой области поздно, только в 1816 г. (в возрасте 51 года). После непродолжительных опытов с получением – по примеру Уэджвуда – простеньких негативных отпечатков предметов, прикладываявших их к листам светочувствительной бумаги, Ньепс приступил к попыткам получения изображений с помощью камеры-обскуры. Его изыскания затянлись, изобретательные и утонченные опыты порой перемежались продолжительными периодами застоя, но иногда ему удавались внезапные и значительные прорывы. Опробовав на светочувствительность множество химических соединений, Ньепс к началу 1820-х гг. остановился на разновидности асфальта, которую называют битумом из

Изображения, которые получил Ньепс (портрет на с. 16) и которые он именовал «видами» или «гелиографиями», давно стали раритетами. Наиболее известен «Вид из окна на Сен-Лу-де-Варенн» (с. 17) – первая «гелиография», сохранившаяся до наших дней. Она созда-



на в 1826 или 1827 г., а время экспозиции (выдержки пластинки на свету) измерялось, наверное, часами. Исходная оловянная пластинка теперь читается куда хуже, чем ее репродукция. Но стоит иметь в виду, что репродукция, в отличие от оригинала, сильно ретуширована. На снимке можно различить силуэты принадлежавших Ньепсу строений и грушевое дерево – правее башни на левом краю снимка.

Нуден или горной смолой. Смешивая эту вязкую жидкость с угольной пылью и разводя смесь в лавандовом масле, Ньепс получал лак, ложившийся на поверхность ровным и блестящим слоем. К 1824 г. он научился получать на металле и камне отпечатки видов из окна своего имения в Гра на строения монастыря Сен-Лу-де-Варенн. Свой технологический прием Ньепс окрестил «гелиографией», то есть «письмом посредством солнца».

Как раз к этому времени и Дагер пришел в своих изысканиях к чему-то подобному. Познакомившись, изобретатели в 1827 г. решили объединить свои усилия. Связь между ними сохранялась до смерти Ньепса в 1833 г. Дагер продолжил свои поиски в одиночку, но в 1836 г. ему стал помогать молодой архитектор Эжен Юбер Дагер, в отличие от Ньепса, озабоченного возможностью размножения изображений, стремился к истинности образа и точности в деталях. В 1837 г. ему наконец удалось довести свою методику до желанной цели: медная пластинка, покрытая светочувствительным составом на основе иудейского битума, выдер-

Этот отпечаток не только по праву признан воистину драгоценнейшей инкунабулой истории фотографии, но славен и превратностями, которые ему пришлось претерпеть за время своего существования. В 1898 г. эта гелиография выставилась в Лондоне, но после выставки она пропала. Если бы не усиленные поиски историка фотографии и коллекционера Хельмута Гернсхайма, то так бы и оставалась до сегодняшних дней эта драгоценность в забвении. В 1964 г. Гернсхайм преподнес ее в дар университету штата Техас.



живалась в камере-обскуре, а потом обрабатывалась парами ртути. В конечном счете возникало – проявлялось – очень четкое и изобиловавшее многими подробностями изображение.

### Запоздалое недовольство

Заявление Араго, прозвучавшее в начале 1839 г., удивительным образом подстегнуло ход истории. Умышленное сокрытие сведений о способе изготовления отпечатков как бы развлекало руки и языки, и любители строить догадки и выдумывать объяснения пустились во все тяжкие. Были и просто сомневающиеся, были толковавшие о шарлатанстве или колдовстве, но хватало и таких, которые, выходя из мрака безвестности, заявляли о своих притязаниях на приоритет. По крайней мере стало ясно, что подобные идеи к тому времени носились в воздухе.

Серьезнейший из протестов по поводу декларации Араго прозвучал из Англии, где 31 января 1839 г. Уильям Хенри Фокс Толбот представил Королевскому обществу в Лондоне свой метод получения фотоснимков – на бумаге. Этот литератор и ученый приступил к экспериментированию со светом в 1834 г. Уже в 1835 г. Толбот располагал первыми «светорожденными рисунками», то есть негативными отпечатками предметов и растений на светочувствительной бумаге, покрытой составом из солей серебра. Чуть позже Толбот начал применять небольшие камеры-обскуры, в которых он получал тоже негативные изображения. Но англичанин, похоже, недооценил важность своих достижений, иначе он не прервал бы свои опыты со светом, чтобы вернуться к ним только в конце 1838 г.

Обнародование парижского открытия побудило Толбота удвоить свои усилия и направить их не толь-

«Цветы и листья были первыми объектами, которые я пробовал воспроизводить», – признался Толбот. С 1834 г.



этот ученый муж, влюбленный в ботанику, сосредоточился на изготовлении отпечатков растений: он прикладывал их к листам светочувствительной бумаги и облучал композицию светом. В итоге получались негативные силуэты.

во на собственно исследования, но и на то, чтобы о них узнали и чтобы общество знало о них как можно больше, прежде всего из газет. Уже в феврале (1839 г.) Толбот доставил в Академию наук в Париже свои «фотогенные» (греч. «светорожденные») изображения и сообщил детали своего метода, оказавшегося очень оригинальным. Так, он, подобно Дагеру, применял в качестве фотосенсибилизаторов (светочувствительных веществ) соли серебра, но у него сразу же (без негативов и без перехода от негативного изображения к позитивному) получались нормальные – позитивные – изображения на бумаге. Само применение бумаги в качестве подложки или основы уже превращало его методку в нечто непохожее на процесс у Дагера. Правда, картинка Толбота было еще далековато от дагеротипов, если сравнивать четкость и иные качества снимка, и все же тогда именно в Толботе видели самого серьезного соперника Дагера.

Но конкуренцию Дагеру в то время мог бы составить и Эрмиоль Флоранс. Уроженец Ниццы, Флоранс по образованию был живописцем. До 1820 г. он эмигрировал в Бразилию и потому по-настоящему историки фотографии открыли его лишь

*Latticed Window  
(with the Camera Obscura)  
August 1835*

*When first made, the squares  
of glass about 200 in number  
could be counted, with help  
of a lens.*



Смутные контуры, едва различимые в полумраке, – так выглядят первые



изображения, запечатленные Толботом. Таков, к примеру, приводимый здесь «Вид окна Лейкокского аббатства», датированный летом 1835 г. Чтобы поймать и удержать свет, Толбот использовал многочисленные крошечные камеры-обскуры.

в 1970-е гг. Судя по уцелевшим записям, еще в 1833 г. он научился закреплять образы, получавшиеся в камере-обскуре, и уже думал о какой-то процедуре перехода от негативного изображения к позитивному. В октябре 1839 г. он описал свое открытие в газете, выходявшей в Сан-Паулу.

### Фотографические процессы любого рода и на все вкусы

За известием об изобретении Дагера, и особенно после обнаружения некоторых секретов методики Толбота, очень скоро последовали заявления многих других изобретателей, претендовавших на приоритет в открытии фотографии: порой и в самом деле можно было говорить об определенных достижениях, а то и о самобытности предлагаемой процедуры. Но случалось и так, что ни один из снимков по заявленной методике не сохранился, так что насчет обоснованности притязаний в таких случаях теперь судить затруднительно. Именно так обстоит дело с заявками на изобретение метода фотографии, которые представили в Академию наук в Париже на протяжении 1839 г. поляк Максимилиан Страш и французы Демаре, Лассень и Вериньон. От других остались разрозненные снимки, среди таких везунчиков — члены Академии наук в Мюнхене Карл Август фон Штайнхель и Франц фон Кобель, еще один мюнхенец, астроном Якоб Карл Энзлен, а также шотландцы из Эдинбурга: Андру Файф и Манго Понтон. И этот список далеко не закончен. В лондонской газете «Атениум» в июне 1839 г. писали, что «не проходит и дня, чтобы в нашей почте не было очередного письма, извещающего об открытии или якобы много улучшающем свершении, имеющем касательство к искусству фотогеничного (*греч.* «рожденного светом» или «рождающего от света») рисования».

Из всех объявившихся в том же 1839 г. изобретателей особо стоит упомянуть два имени — это Джон (Фредерик Уильям) Гершель и Ипполит Байяр. Объединяет их оперативность: оба за очень краткие сроки в самом начале названного года сумели разработать оригинальные и очень надежные процессы получения фотоотпечатков непосредственно на бумаге.

То, что пережил мюнхенец Карл Август фон Штайнхель на протяжении 1839 г., показательно как пример эволюции, переживавшейся многими первопроходцами фотографии в 1839–1840 гг.: Штайнхель был астрономом и физиком, но, заинтересовавшись новой техникой, он в марте 1839 г. с помощью университетского профессора Франца фон Кобеля разработал оригинальную методику получения отпечатков на бумаге (с. 21). Его процесс оказался очень похожим на процедуру Толбота. На исходе 1839 г. он переключается на дагеротипию, чтобы и здесь добиться замечательного успеха: он изобрел первый настоящий фотоаппарат — миниатюрную дагерову камеру. На первых фотоснимках — в основном неподвижные предметы. Иллюстрации на с. 21 — своего рода «проба пера» (точнее — фотокамеры): весной 1839 г. фон Штайнхель снял виды Мюнхена (Глиптотека и башни кафедрального собора) и картины местных живописцев, таких как фон Фольц или Гайль.



Первый из них, английский астроном и физик, был близок к Толботу. 14 марта 1839 г. Гершель доложил Королевскому обществу о своей методике, ссылаясь на исследования, которые он начал за шесть недель до доклада обществу. Примечательно большое влия-

Эта подборка снимков, к сожалению, не уцелела: сохранилась лишь репродукция, датируемая 1930-ми гг.

ние, оказанное этой методикой и ее создателем на разработки Толбота. Это и обеспечило Гершелю почетное место в истории фотографии. В 1831 г. они вдвоем экспериментировали, и Гершель заметил, что соли платины чувствительны к свету, и сообщил об этом другу. А в 1839 г. он, снова первым, применил гипосульфит натрия (серноватистокислый натрий) для окончательного



закрепления полученных изображений. Эту методику сразу же освоил Толбот, а несколько позже ее перенял и Дагер.

Второй изобретатель, Ипполит Байяр, происходил из совсем иной среды. Он служил в министерстве финансов и вращался в кругах столичных деятелей искусства. Услышав о сообщении Араго, Байяр через несколько дней после этого известия решился самостоятельно приступить к собственным исследовани-

И изображения, полученные Байяром, отличались высоким качеством, о чем свидетельствует, например, приводимая здесь (слева) иллюстрация, заимствованная из его рабочей тетради. Однако они не могли тягаться с намного более четкими дагеротипами, особенно натюрмортами (вверху). Современники обоих изобретателей по большей части восхищались ясностью снимков Дагера или восторженно расписывали выявлявшиеся на них детали, не замеченные невооруженным глазом, а то и просто недоступные ему. Араго определил эту особенность дагеротипов следующим образом: «Это – экраны, на которых все, что только содержится в образе, воспроизводится в мельчайших подробностях и с несравненными ясностью и точностью».

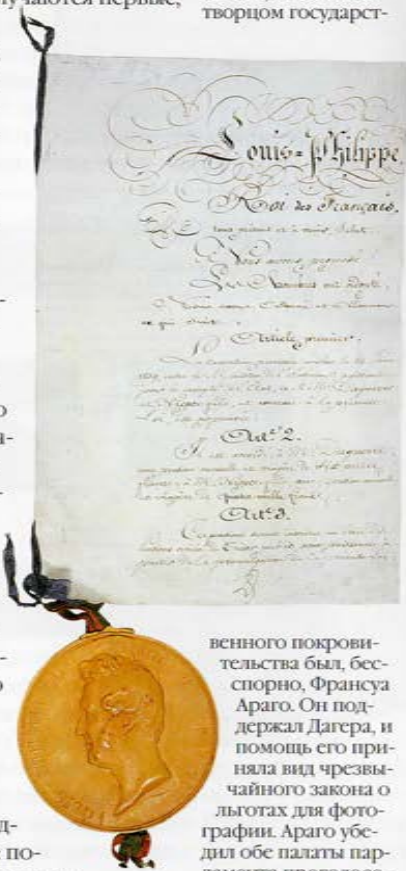
ям и стремительно добился блестящих успехов. Нитого февраля 1839 г. он уже у Сезара Денре в Академии наук и показывает ему свои пробные снимки. Прошло каких-то два месяца после того, как он начал свои опыты, и вот 20 марта у него получаются первые, причем сразу же позитивные изображения, и он снимает, в частности, мертвую натуру: скульптуры и гипсовые слепки – и пытается снять человеческие фигуры. Успехи ошеломляющие, тем более что добился их самознуча, у которого не было даже задела знаний по химии, да и в оптике он тоже вроде бы не разбирался.

Что же получается: фотография или фотография? Гелиография Ньепса, дагеротипы Дагера, «фотогеничные» – светорожденные – рисунки Толбота... Сама разногласица в словаре красноречиво свидетельствует о расколе. Причем о термине «фотография» пока и не слышно, хотя его уже используют британские физики Уитстон и Гершель и немецкий астроном фон Медлер. Похоже, что и Эрноль Флоранс тоже пользовался этим термином с 1833 г. Слово «фотография» поначалу воспринимали лишь как обобщающий, родовый термин, так что укорениться оно смогло не ранее конца 1850-х гг.

#### Дар человечеству

Как бы то ни было, дагеротип пока затмевал все прочие искания и находки. Сам Дагер перенес тяжелый удар: пожар уничтожил его Диораму. Еще и поэтому деятельность соперников тревожила его как никогда раньше. Так что Дагер подуживал Араго, а тот, в свой черед, давил на кого мог. И 14 июня Дагера принял министр внутренних дел и заключил с изобретателем соглашение, по которому последний передавал государству права на фотографические процессы и

В отличие от кинематографа, дагеротипии с самого ее рождения благоволили официальные власти, и главным творцом государст-



венного покровительства был, бесспорно, Франсуа Араго. Он поддерживал Дагера, и помощь его приняла вид чрезвычайного закона о льготах для фотографии. Араго убедил обе палаты парламента проголосовать за него, так как он находил этот законопроект отвечающим его собственным представлениям о роли государства, которое обязано расширять знания.

тайны Диорамы взамен на выплачиваемый пожизненно пансион Дагеру и наследникам Нисефора Ньепса. Ввиду участившихся нападок Араго пришлось поспешно отвергнуть заявки Толбота и Байяра. Но все-таки приходится признать, что в 1839 г. методика Дагера позволяла получать намного более четкие изображения, чем методики его главных соперников. Парижское ученое сообщество нимало не убили отпечатки, представленные Толботом: физик фон Гумбольдт назвал их «белесыми потеками» и «выцветшими старыми гравюрами, по которым погулял локоть».

В 1839 г. Дагер преподнес королю Баварии воспроизводимые здесь два вида на бульвар дю Тампль, снятые Дагером, вероятно, весной 1838 г. Наверное, об этих снимках рассказывал американский ученый Сэмюэл Морзе, побывавший у Дагера в марте 1839 г. Особенное впечатление на гостя произ-



Наконец, 19 августа 1839 г. во время объединенной сессии обеих Академий – наук и изящных искусств – Араго раскрыл тайны формирования дагерова изображения. Французское государство, приобретя фотопроект у его изобретателя, преподнесло его в дар всему роду человеческого. Отныне всяк вправе, беспрепятственно и без ограничений, как во Франции, так и за ее рубежами, внедрять и использовать названный процесс – за исключением Англии, где дагеров процесс оставался под защитой патента.

Через считанные дни после сессии «оптические лавки» заполнили толпы разгоряченных любителей, питавших надежды получить хоть какой-нибудь дагеротип; повсюду снимали памятники. Всяк желал

вел снимок человека, чистившего сапоги (средний снимок): «Его ноги, должно быть, оставались неподвижными в течение изрядного промежутка времени, когда он нагнулся к одному башмаку, тогда как второй оставался на земле. На вид и его обувь, и его конечности смотрелись очень четко, и ни его голова, ни тело не выдавали какого-то шевеления».

своиранов вид, открывающийся из его окна [...]. Самые убогие оттиски... принимались с несказанной радостью, и вскоре процесс этот был еще вновь и представлялся сущим волшебством. В сентябре во дворце д'Орсе произошло несколько демонстрационных сессий. По этому случаю сам Дагер снял несколько видов на Сену и набережные, причем, по словам свидетелей, время, уходившее на снимок, – длительность выдержки – составляло всего-то около пятнадцати минут. Тогда же платные показы новшества были устро-



19 августа 1839 г. Араго представил объединенной сессии Академии наук и Академии изящных искусств (вверху) процесс, изобретенный Дагером. Уже через несколько дней в Париже желающие могли приобрести

## HISTORIQUE ET DESCRIPTION DES PROCÉDÉS DU DAGUERRÉOTYPE et du Diorama,

PAR DAGUERRE,

он и в провинции – предприимчивые организаторы чаще всего называли себя учениками Дагера. К этому времени у нескольких парижских оптиков, включая Шевалье, Леребура и самого Дагера, имелись комплекты фотооборудования, а обходился такой комплект в кругленькую сумму – около 300 франков; в то время, чтобы получить такие деньги, рабочему надо было трудиться 100 дней.

Очень скоро процесс Дагера перешагнул за границы Франции: виды Парижа и фотонагортюрты были отправлены государям Австрии, Баварии, России, Пруссии и Бельгии, узнавшим о новинке и пожелавшим поскорее узнать о ней поподробнее. 11 сентября некий загадочный француз – г-н Сент-Круа – устроил первую публичную презентацию процесса в Лондоне. И новшество повсюду встречало восторженный прием. А потом, словно растекающаяся вода



и фотографическую оптику, и нужные химикаты. Большим успехом пользовался трактат Дагера «Исторический очерк и описание процедур дагеротипа и Диорамы» (в центре), выдержавший множество переизданий.

или расходящийся в воздухе пыльный шлейф, оно вышло за пределы Европы: художники Орас Верн и Фредерик Гуйль-Феке, отправляясь по морю в Египет, прихватили с собой дагеров аппарат и «дагеротипили там, как львы», да еще и показали новое приспособление египетскому паше. Однако вряд ли где-то еще к Дагеру отнеслись с большим вниманием, чем в Соединенных Штатах: именно там изобретение имело успех самый скорый и самый прочный. На исходе октября 1839 г. в одной витрине на Бродвее уже был выставлен первый американский дагеротип. С новым способом создания изображений начали экспериментировать упоминавшийся Сэмюэл Морзе, астроном Джон Уильям Дрэпер и Роберт Корнильос из Филадельфии. В декабре того же года Франсуа Гуро, которому Дагер отправил за океан с особым заданием — наладить коммерческий сбыт оборудования для дагеротипии, — организовал в Нью-Йорке первую общедоступную выставку дагеровых фотопластинок из Франции. А в конце того же месяца дагеротип добрался до Южной Америки.

### Что стало с неудачливыми соперниками

Оглушительный успех дагеротипии затмил все прочие конкурирующие процессы. Для Толбота 1839 г. вообще выдался несчастливый: из-за скверной погоды опыты его стали редкими и неплодотворными. Никакой поддержки со стороны властей не намечалось. Лишь к осени следующего года замаячил успех, причем настоящий и очень значимый: Толбот открыл совершенно новый процесс перехода от негатива к позитиву. Сначала он получал в камере-обскуре негативное изображение, потом проявлял его и затем печатал позитивные изображения, тем самым открыв для фотографии эру тиражирования от-



Досада на нежелание властей поддержать его изыскания. Байяр в октябре 1840 г. инсценировал самоубийство. На снимке: несчастный изобретатель — равнодушные общества заставило его свести счеты с жизнью.

«Труп [...] который мы здесь видим, принадлежит г-ну Байяру [...] Академия, король и все те, кто видел его изображения, казавшиеся ему самому несовершенными, восхищались ими [...] Итак, ему оказали очень много чести, но пожелали для него даже ломаного гроша».

Текст на обороте снимка

печатков. Кроме того, методика съёмки негативного изображения с трюком скрытого образа позволила ему разделить процесс и превратить его в ряд самостоятельных операций, заметно сократив требуемую выдержку, — через несколько дней, в октябре 1840 г., он наконец смог создать первые фотопортреты своей жены Констанс. Наученный горьким опытом и так и не получая никакой поддержки от британских властей, в начале 1841 г. он решил понадежнее защитить свое детище, окрещенное «калотипией» (*от греч. «калос» — красивый*), и взял на него несколько патентов.

Что до Байяра, то, хотя снимки, которые он выставил в Париже в июне 1839 г., и были замечены прессой, власти по-прежнему не спешили с поддержкой, не обращая внимания даже на Академию изящных искусств, хвалявшую работы Байяра за высокое качество. Через два года Свободное общество изящных искусств отметило старания изобретателя медалью. Неблизки награды за труды, тем более по сравнению с торжеством Дагера, и не диво, что обида Байяра нашла необычный выход: в октябре 1840 г.

он создал «Автопортрет самоубийцы».

Как бы то ни было, с начала 1840-х гг. начинает казаться, что дагеротип теряет свое исключительное положение.



Воспроизводимый здесь рисунок был опубликован под заголовком «Дагеротипомания» в декабре 1839 г. в журнале «Карикатур». Художник Моррисе высмеивал лихорадочную горячность публики, восторженно принявшей дагеротипию, и приравнивал эту новую страсть к одержимости. Среди прочего он представил сюжет «механизации портретов и художника, отправляющегося в дальние странствия с простеньким фотоаппаратом». Что же касается гравюров, то им «остается разве что повеситься». Над всем этим миром царственно сияет солнце, радующееся трактатам Араго.





Долго считали, что сам Дагер даже и не пытался снимать фотопортреты: чрезмерно большая выдержка побуждала видеть в них нечто не очень разумное. Так что первые опыты в этом направлении приписываются американским дагеротипистам, занявшимся портретированием в 1839–1840 гг. Известны работы таких мастеров, как Роберт Корнильюс, Вулкотт, Джонсон или Хенри Фиц (слева).

В сентябре 1839 г. в Бельгии портретированием занимался Жюбер, а незлей Огюст Флоранвиль сообщал, что в сентябре он выполнил «портрет девушки в саду». Во Франции д-р Донне, снявший портрет человека с закрытыми глазами, посыпал лицо модели мукой, чтобы усилить светоотражение и тем самым сократить время выдержки. Более того, из переписки Дагера стало ясным, что он пытался, и «довольно удачно», снимать портреты, начиная с 1835 г., продолжив эти опыты в 1837 г. К этому году относят и воспроизводимую здесь фотопластинку (с. 28), известную как «портрет г-на Юэ».





Стоило народу узнать про «вечное зеркало», полностью сохраняющее отпечатки», как он поспешил увлечься новинкой, хотя высокие цены на фотооборудование и препятствовали широкому вхождению новшества в повседневный обиход. Дагеровы изображения, выставлявшие напоказ такие свои качества, как достоверность, четкость и подробность, без труда соблазнили коллективное воображение. Да и само слово «дагеротип» снижало головокружительный успех.

## ГЛАВА 2

### КОЖА, БУМАГА, СТЕКЛО, 1840–1855 гг.

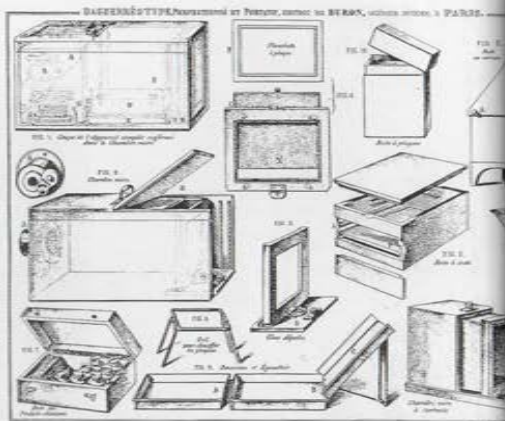
Несмотря на существенное сокращение выдержки, что давало возможность запечатлеть, например, пожар в Осуэго (справа), дагеротип был постепенно вытеснен отпечатками на слое коллодия на стекле (на с. 30 снимок венецианского зеркала).



Дагеротипы представляли собой небольшие пластинки, размеры которых редко превышали стандартный формат 16 × 21 см (так называемая «полная пластинка»). И как массовый товар вовсе не были лишены недостатков, в том числе очевидных: они сильно блестели, и блики мешали зрительному восприятию, отпечаток – уникален, время выдержки нетерпимо велико, да и краски не помешали бы. В 1840 г. в процесс было внесено важное усовершенствование: физик, член Академии наук в Париже Ишполит Физо сумел уменьшить «зеркальность» пластинок, обработав (вирируя) отпечаток хлористым золотом. Основным неудобством, однако, оставалась большая длительность выдержки: попытка снять человека – фигуру или тем более лицо – требовала от модели сохранять неподвижность в течение продолжительного промежутка времени. Съемка требовала учета многих факторов: погоды, состояния атмосферы, времени суток, сезона, свойств объекта и фотографируемого сюжета, не говоря уже о самой металлической пластинке и ее подготовке, – все это влияло на конечный результат. Длительность экспозиции (которая еще сильно зависела от навыков дагеротиписта) удалось заметно уменьшить за считанные годы. Если Дагер тратил на получение изображения летом 1838 г. от 10 до 120 мин, а в 1839 г. – от 8 до 12 мин, то американец Сигер зимой 1839/1840 г. управлялся за 5 мин. Предприятия на обоих берегах



Дагеротипия не только требовала сложного оборудования (внизу), но уникальный отпечаток на тяжелой медной пластинке (вверху) трудно было сохранить – медь окислялась.



Американские поиски новых «ускоряющих субстанций», начавшиеся в 1840–1841 гг., привели к сокращению времени выдержки до 10 секунд и менее.

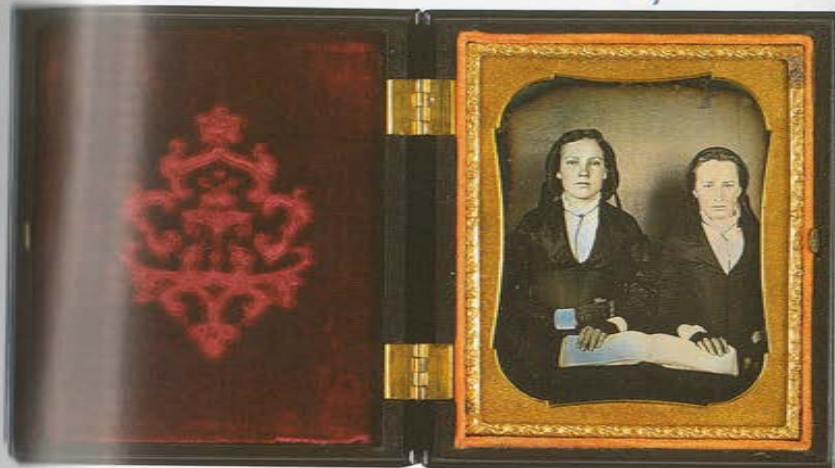
### Дагеротипический портрет

Эти успехи открыли путь к деловому использованию дагерова процесса в такой привлекательной в смысле видов на прибыль сфере, как портретирование. В 1840 г. открываются первые коммерческие фотоателье на Восточном побережье США. Весной 1840 г. в Нью-Йорке Вулкотт и Джонсон в своей фотомастерской тратили на съемку одного клиента секунд 10 – это потому, что у них было особенное оборудование, которое они же сами и изобрели. Европейские столицы отставать не желали. Угледоцентрик Ричард Бирд (1802–1888) приобрел у Дагера лицензию на право использовать дагеротип в Англии и внедрил в свое фотопредприятие систему Вулкотта и Джонсона: в марте 1841 г. он открыл в Лондоне заведение, которое многие историки считают первой студией фотопортрета в Европе. В июне того же года Араго представил Академии наук портреты, снятые братьями Биссонами за 10–12 секунд.

Чехлы из кожи или штатулки из штампованных пластических материалов оберегали дагеротипы в США. Во Франции и Германии снимки предпочитали помещать под стекло или вставлять в застекленную рамку либо оправлять, словно драгоценный камень.

No. 1582

A. S. Wolcott,  
Concave Reflector  
& Plate for taking  
Likenesses, May 8<sup>th</sup>  
Patented  
1840.





Фотографирование оставалось занятием сезонным и еще сильно зависевшим от освещения: журналисты и другие современники событий описывали, часто с насмешкой, первые фотомастерские, загнанные на верхние этажи, под кровли. Клиент попадал в настоящую «стеклянную клетку», скудно обставленную мебелью, но с большими окнами, часто подсиненными, чтобы сократить выдержку. Посередине студии – два агрегата: собственно фотоаппарат и устройство, помогавшее позирующему удерживать позу, – обычно кресло или стул с подставкой, или скорее зажимом, для головы. Юмористы потешались над модой на фотопортреты, выстраивая ряды из различных пыточных приспособлений: позорный столб, клещи, дыба. Весь сеанс позирования человек должен был оставаться неподвижным на ярком свету солнца – воистину пытка, тем более что в итоге всегда выходило одно и то же – оцепеневшая физиономия с перекошенными, хотя и застывшими чертами и отсутствующим взглядом. «Косность, навязываемая всей физиономии портретируемого затянutosью позирования под ярким



солнечным светом, уподобляла лица на этих портретах лицам людей, подвергавшихся мучениям», – писал в 1845 г. Вальтер «затмение образа» или «плод уривка» – этот вскоре появившийся расхожий ярлык казался, беспспорно, верным определением дагеротипических портретов.

Но никакие технические неудобства и прочие изъяны, присущие дагеротипическому портрету, не помешали ему добиться несомненного успеха в 1840-е гг. Так, если в 1841 г. число фотоателье в Париже вряд ли намного превышало десятков и едва ли не все они сосредотачивались вокруг Лувра (Пале-Рояль и Пон-Неф), то десять лет спустя только профессиональных портретных фотомастерских насчитывалось свыше полусотни.

В провинции внедрение новинки происходило немногим медленнее,

однако уже в 1842 г. портретные фотоателье открылись в Страсбуре (Финк), Марселе (Демон), Лионе (Долар), кроме которых стоило бы еще упомянуть странствующих дагеротипистов, а таких было очень много. Положение в Англии и Уэльсе иное – о подобном расцвете не приходится и мечтать, потому что с 1841 г. монополия на использование дагерова процесса принадлежала Ричарду Бирду. Поэтому в Лондоне до 1850 г. работало всего-то шесть или семь дагеротипических заведений.

Самые крупные ателье за год сбывали множество – за тысячу и более – пластинок, что не меньше чем втрое превосходило производительность самых искуснейших и самых умелых художников-миниатю-



– *Tiens, ma femme, c'est moi portaité en daguerotype que je te rapporte de Paris*  
– *Peut-être dans ce cas que tu n'es pas assez sûr d'être le main pendant que tu y es!* agreste et!

Подпись под рисунком:

– *Вот, женушка, мой портрет на дагеротипе, который я заказал для тебя в Париже.*  
– *А чего ж мой портрет заодно не заказал, раз уж был там?.. Только о себе и думаешь!.. (фр.)*

«Входя, испытываешь мало-приятное чувство, чем-то очень похожее на ощущения, переживаемые в приемной зубного врача», – так одна газета того времени описывала мастерскую дагеротиписта (с. 34). Сама процедура дагеротипирования оставалась непостижимой и воспринималась, особенно публикой попроще, как своего рода волшебство, и карикатуристы с успехом обыгрывали и это обстоятельство – см. рисунок Домье (вверху).



Подписи к рисункам:

- 11-я проба. — Увидев хорошенькую девушку, Стаббс поворачивается, но поспешно возвращает голову на место.  
 12-я проба. — Хорошенькая девушка улыбается Стаббсу. У него от волнения першит в горле, и он мотает головой.  
 13-я проба. — Стаббс поправляет галстук, желая понравиться хорошенькой девушке.  
 14-я проба. — Хорошенькая девушка ушла, и Стаббсу стало скучно: он зевает (*angl.*).

ристов. Цена дагеротипического портрета зависела от известности фотографа, от местонахождения ателье и величины пластинки. К концу 1840-х гг. дагеротипический портрет уже был по карману представителям средней, а то и мелкой буржуазии.

### Гегемония дагеротипа

Но, по всей вероятности, самое стремительное и самое мощное развитие дагеротипии наблюдалось в США. Процесс новый, транспортабельный и научный в нарождающейся стране с крайне подвижным населением и практическим отсутствием художественной традиции впечатлял и увлекал необычностью и точностью, но прежде всего американцев привлекало портретирование. Спрос на портреты породил множество фотоателье, в том числе рассчитанных на клиентов посостоятельнее. Среди самых роскошных портретных мастерских — ателье Саутурта и Хоза в Бостоне, Роберта Корнильюса в Фила-

Рисунки американского художника, напечатанные в 1856 г., рассказывают о злоключении некоего г-на Бонапарта Стаббса, который решил сфотографироваться, но мастер отлучился, и клиент вынужден довериться его помощнику. Результаты не оправдывают ожиданий: лицо не попадает в кадр, клиент дергается, и очередной снимок оказывается безнадежно испорченным. Наконец фотограф вернулся, и Стаббс смог получить свой портрет — с 16-й попытки!

Подобные насмешки в периодике того времени — далеко не редкость: так, критик Шампфлери сочинил «*Легенду о дагеротипе*» и описал в ней съемку: «Чем решительнее устремляется художник к совершенству, тем сильнее тревожится буржуа: у того такое чувство, словно он делается как бы бесплотным, и с каждой новой пробой это ощущение крепнет. [...] Наконец дагеротипист, еще не закончив своей 69-й попытки, замечает, что стул, на котором сидел буржуа, пуст...»

деларин, а Джон Пламб даже создал в середине 1840-х гг. настоящую фотоимперию, правда, года через два магнат обанкротился. Но внушительнее всего выглядели фотозаведения в Нью-Йорке: ателье старшана Джеремая Герни, Мэтью Брейди, братья Мид, не говоря уже о предприятии Фредрикса, которое он назвал «Храмом искусства». В 1853 г. в Нью-Йорке с окрестностями насчитывалось свыше сотни дагеротипических ателье, изготовивших за названный год три миллиона портретов. На берегу реки Гудзон в штате Нью-Йорк вырос целый город Дагервилль, население которого занималось главным образом производством фотопластинок. Разумеется, процветали и бродячие фотографы, тем более что надо было запечатлеть великие переселения огромных людских масс: показательный пример — золотая лихорадка, разразившаяся в 1849 г., когда толны искателей счастья хлынули в Калифорнию.



В 1843 г. в Бостоне Альберт Саутурт и немного позже присоединившийся к нему компаньон Джосайя Хоз совместно открыли заведение, вскоре превратившееся в самое утонченное ателье фотопортрета в Америке. Этот салон пышно именовался «Покоюми художников дагеротипа». Портреты его мастеров отличались качеством и умелым построением композиции, что отчасти объяснялось профессиональным образованием Хоза, который был живописцем с навыками миниатюриста и портретиста. До распада компании в 1862 г. ее дагеротипы отличались от большинства прочих своим неповторимым стилем. Оба мастера с блеском освоили все разновидности портрета, и особенно им удавались снимки младенцев (слева). Уже тогда, несмотря на несовершенство техники, они преуспевали в создании естественных и выразительных изображений, хотя сама попытка добиться чего-то подобного, имея перед собой живую и непосредственную модель, походила на достаточно безрассудное предприятие.

Если портрет оставался самой главной областью приложения дагеротипии, то это вовсе не значит, что не было ничего иного. Фотографы, особенно любители, запечатлевали архитектурные памятники и пейзажи: художник Орас Верне снимал в 1839 г. виды Египта, архитектор Жиро де Пранжей фотографировал в 1842–1843 гг. на Ближнем Востоке, таможенный инспектор Жюль Итье – на Востоке Дальнем, дипломат барон Гро – в Колумбии (1842) и в Афинах (1850), немец Шаффер – на острове Ява (1842), а писатель Джон Рескин в том же году – в Италии и в Альпах...

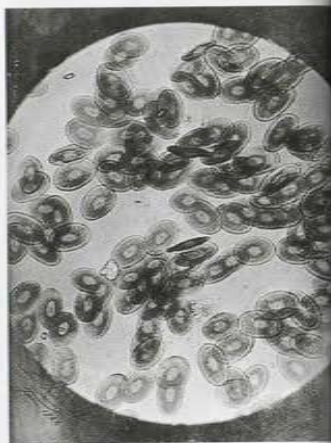
Ученые, особенно во Франции и США, опробовали дагеротип в столь различных сферах, как медицина (в 1839–1840 гг. Альфред Донне в Париже получил первые микрофотографии – снимки с помощью микроскопа, а Джон Дрэпер в 1847 г. в Бостоне снимал хирургические операции), этнография (братья Биссоны фотографировали черепа и «живые типы», то есть тех представителей различных народов, которые были сочтены «типичными»), астрономия (немец Берковски в 1842 г. снимал солнечное затмение, в 1845 г. в парижской обсерватории получили дагеротип Солнца, а с 1850 г. в Гарвардской обсерватории снимали Луну), – словом, естествоиспытатели по достоинству оценили присущую дагеротипии высокую точность.

### Калотип в Великобритании

В начале 1840-х гг. процессу Толбота было еще не по силам тягаться с дагеротипом. Отпечатки в коричневатых тонах (сепия и ее оттенки) выглядели несколько расплывчатыми и словно бы составленными из отдельных штрихов, к тому же изображения отличались чрезмерной контрастностью и почти не имели полутонов, так что методике Толбота, казалось бы, не приходилось рассчитывать на серьезное коммерческое использование, тем более в такой области, как портретирование. В феврале 1841 г. Тол-



Дипломат и любитель фотографии барон Гро оставил потомкам немало фотоснимков, сделанных им в Боготе, Лондоне и Афинах (вверху – деталь фриза Панафиней). В ту же эпоху астрономы и медики запечатлевали в камере-обскуре изображения, полученные с помощью оптических линз (внизу – дагеротип образа, открывающегося глазу, вооруженному микроскопом).



бот объявил о сокращении времени выдержки до одной минуты, тогда как дагеротиписты уже умели снимать портреты при выдержке в несколько секунд. Да и патенты, которых набрал Толбот, чтобы надежнее защитить свое изобретение, тоже тормозили развитие его метода. Но все же нашлись смельчаки, не убоившись риска: Хенри Коллен, живописец-миниатюрист, первым приобрел у мэтра права на пользование его методикой. В 1841 г. Коллен открыл портретное ателье. За 1842 г. он продал только 200 снимков, и эта годовая цифра только ненамного выше показателя успешных продаж в ателье Бирда или Кюде! Этот самый Кюде, правда, двинулся было по стопам Коллена – и тоже провалился, что заставило его в 1847 г. отказаться от злополучной затеи.

Коммерческая неудача калотипического портрета вынудила искать иные приложения для нового метода: натурные съемки на открытом воздухе, дорожные

В мае 1840 г. Толбот составлял список сюжетов для калотипа и включил в него тему «деревьев в луже». Но воспроизводимый здесь снимок скорее всего относится к более позднему времени – зима 1841/1842 гг. Толбот был не только великим изобретателем, но и новатором в художественном отношении. Снимать предметы, отражающиеся в воде, он догадался первым, и эта тема вскоре прочно вошла в изобразительный язык фотографии.

впечатления путешественников, натюрморты...

В 1840-е гг. калотиписты в Великобритании встречались редко и по большей части среди любителей, близких к Толботу: ученые, такие как Джон Гершель, дальняя родня Толбота, обитавшая в Уэльсе, к примеру Джон Диллуин и Тереза Ллуэлин, или опять же родня, скажем, Ричард Калверт Джоунз или священник Бриджес. Социологически эти первые британские калотиписты представляли собой достаточно однородную категорию: всем им была присуща особенная культура, отличающаяся, среди прочего, интересом как к наукам, так и к искусству, и они располагали как временем, так и деньгами и поэтому могли себе позволить сравнительно свободный образ жизни. В этой среде вращались члены различных научных обществ: Общества искусств, Общества любителей древностей (антикваров), Астрономического общества, Линнеевского общества. Излюбленные сюжеты представляли Великобританию сельской и готической. А во второй половине 1850-х гг. полку калотипистов прибыло: подросло новое поколение – Джон Шоу Смит, сэр Уильям Ньютон, Бенджамин Брекнелл Тернер, Роджер Фентон. А в 1847 г. родилось Калотипическое общество – первое в истории объединение фотографов.

Но если процесс Толбота и познал что-то похожее на расцвет с 1840 по 1850 г., то произошло это в Шотландии, где права на метод оставались бесплатными. В 1840 г. в Сент-Андрусе, что в сотне километров к югу от Эдинбурга, вокруг одного физика, которого звали сэр Дейвид Брюстер и который дружил с Толботом, сложился кружок калотипистов-любителей. Одним из них был Роберт Адамсон. Этот молодой инженер в 1842 г. открыл в Эдинбурге портретное фотоателье, а вскоре начал сотрудничать с писавшим на исторические темы живописцем по имени Дейвид Окстейвиус Хилл. За пять лет совместной работы они произвели на свет свыше 2500 образов, жанровых сенок, замечательный репортаж о рыбаках Нью-Хейвена, виды и пейзажи Эдинбурга и Сент-Андруса, но прежде всего – сотни портретов видных шотландских деятелей.

Вряд ли отыщется более яркий и более показательный пример союза науки с искусством, чем содружество молодого химика Роберта Адамсона и художника Дейвида Окстейвиуса Хилла. Живописец поначалу относился к фотографии настороженно, но в 1843 г. ему потребовалось представить на одной картине четыре сотни духовных лиц, и потому он был вынужден обратиться за помощью к Адамсону, чтобы тот сначала поодиночке сфотографировал всех этих служителей церкви. Сотрудничество со временем переросло в прочный творческий союз, обещавший быть долговечным, если бы не внезапная гибель Адамсона в 1848 г.

Из всех плодов содружества этой пары самым прославленным произведением остается серия снимков, создававшаяся в 1843–1847 гг. в рыбацкой деревне Нью-Хейвен (с. 41). Ее возникновение – и обнародование – положило начало фоторепортажу. Первый в истории образец небывалого прежде жанра состоял почти из полутора сотен фотографий.





Термины «негатив» и «позитив» вычленил не кто иной, как Джон Гершель, а уже потом Толбот перенял эти обозначения и применил их в описании своего изобретения. Фотографии того времени, как правило, сильно зависели от качества негатива.

В 1850-х гг. негатив, за чрезвычайно редкими исключениями, по размерам совпадал с конечным оттиском: при печатании снимков два листа фотобумаги, на одном из которых было негативное изображение, накладывались друг на друга и помещались в рамку, а затем рамку выдерживали на свету. С конца 1840-х гг. Ле Гре предложил пропитывать воском бумагу для негатива: «вожженный негатив» обеспечивал лучшую разрешающую способность и сокращал время выдержки. В то время из-за применения разношерстной бумаги снимки бывали и черно-белыми, и черно-желтыми, хотя по большей части изображения выдерживались в коричневых тонах, примером чему воспроизводимый здесь снимок Толбота «Сток сена».

### Калотип во Франции

В первой половине 1840-х гг. изобретение Толбота ютилось в пределах Великобритании, но в 1847 г. оно покинуло остров и начало укореняться на европейском материке, причем, как бы в насмешку, быстрее всего – в стране Дагера. Счет французских приверженцев фотобумаги до этого года шел на единицы, правда, в Париже Ипполит Байяр какое-то время упорствовал в своих экспериментах с отпечатками на бумаге. После многократных, но тщетных попыток достучаться до властей Байяр забросил свою методику и перешел на метод Толбота. Тогда же в Нормандии несколько знатных людей преуспевали в освоении калотипии.

В 1844 г. один суконщик из Лилля по имени Луи-Дезире Бланкар-Эввар приступил к исследованиям, нацеленным на совершенствование методики Толбота, с которой он ознакомился вроде бы неким противозаконным путем – будто бы выведав подробности через какого-то таинственного посредника. Через несколько лет он заметно улучшил процесс: сократил время, облегчил проявление снимков и повысил надежность, – и изменения были столь значительны, что это позволило отбросить имя Толбота. Толбот, понятно, стал шуметь, кричать о пиратстве, но напрасно: калотип, разгаданный и подправленный Бланкар-Эвваром, после 1847 г. пустил во Франции прочные корни.

Среди первых любителей, уверовавших в новинку, оказалось немало людей с художественным образованием: живописцы и граверы – в том числе Шарль Нетр, Анри Ле Сек, Шарль Марвилль, Го-

Бумагу для негативов перевозить было куда легче, чем дагеротипические пластинки, и потому ею очень дорожили путешественники в 1850-е гг., да и позже. Путешествие в Египет дало шанс проявить себя археологам (Деверья), художникам (Бартольди), фотолюбителям (Грин) и другим профессионалам. На снимках из Египта – по большей части пейзажи, живописные виды, памятники прошлого и лишь в исключительных случаях – коренные жители страны.



став Ле Гре – усматривали сходство фотоотпечатков на бумаге с эстампами. Ле Гре после проб в живописи обратился в 1847 г. к фотографии и с 1849–1850 гг. занял видное место в кругу парижских калотипистов, и не только как одаренный фотограф, но и как наставник многие крупные французские фотографы того времени – Максим Дю Кан, Жозеф Вижье, Алексис де Лагранж в том числе – или прошли через ателье Ле Гре на Баррьер-де-Клиши, или учились фотографу по учебникам Ле Гре, появившимся позднее. Возникли кружки, любители фотографии обменивались снимками и опытом: в окрестностях Парижа, на Севрской мануфактуре, развернулась бурная деятельность, начавшаяся примерно в 1851 г. по иници-

Новое техническое средство привлекало и художников, и ученых. Для примера можно назвать живописца Шарля Нетра и ученого Виктора Ренью, которые очень много сделали для внедрения во Франции фотоотпечатков на бумаге. У первого ценят жанровые сценки в духе романтической живописи и архитектурные снимки, наподобие вида собора Нотр-Дам (Парижской Богоматери) со статуей ан-

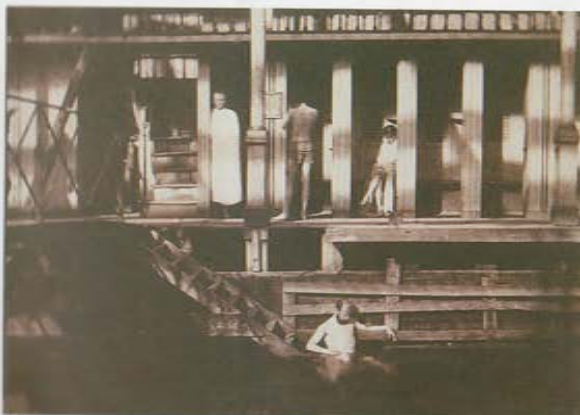


гела Воскресения (слева). А Ренью был директором мануфактуры в Севре и первым президентом Французского общества фотографии. Фотографией он заинтересовался после 1843 г., и особенно превосходно получались у него портреты родни (свидетельство чему снимок сыновей –верху, справа) и ландшафты.



ативе директора предприятия, а мануфактуру в Севре возглавлял в то время крупный ученый Виктор Реньо, и директора художественных ателье Луи Робера. Похожее происходило и в Пиренеях, вокруг курортов на водах – там фотодело развивали Мелан, Вижье, Максвелл-Лит. Примерно в то же время в лоне Гелиографического общества сформировался круг калотипистов, в который вошли фотографы-любители, работавшие в различных областях науки и культуры, стремившиеся к популяризации новой технологии.

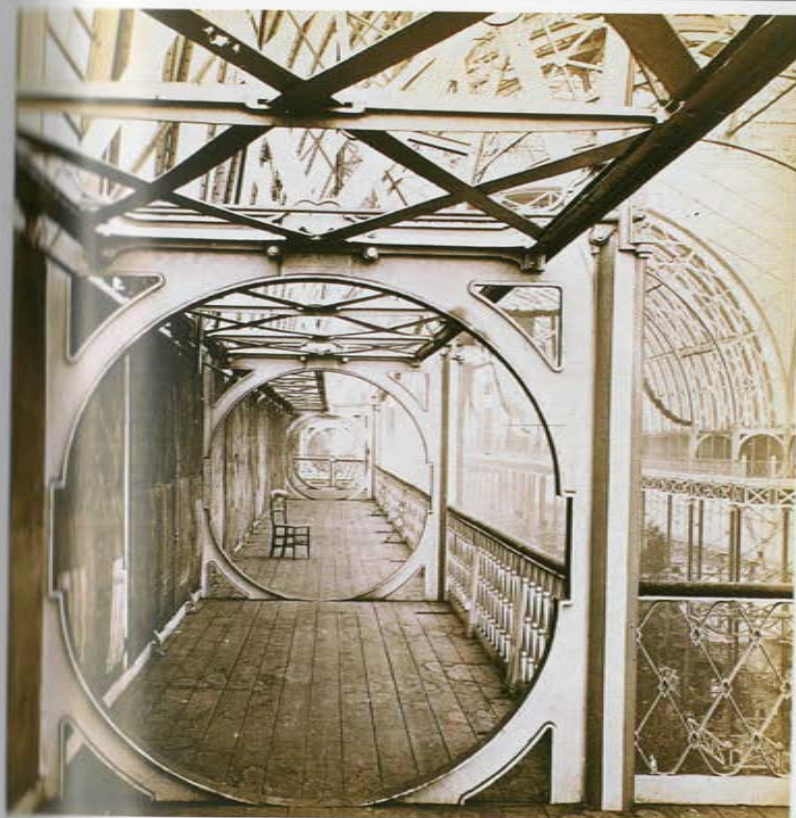
В Риме в кафе «Греко» вокруг художника Канева и графа Флашсрона сложилось своего рода объединение итальянских, французских и англосаксонских художников и фотографов. Англичанин Фентон стал вне-



дрять в Англии собственную методику печатания снимков на воощенной бумаге. Управляться с усовершенствованными калотипами было куда легче и много проще, чем с тяжелыми пластинками, и едва ли не первыми, еще до конца 1850-х гг., достоинства нового метода оценили путешественники. Ричард Колверт Джоунз и преподобный Бриджес в 1843–1845 гг. сняли на юге Италии, на Мальте и в Греции сотни калотипов; в конце 1840-х гг. много фотографировал Максим Дю Кан, сопровождавший Флобера в его путешествии по Египту, а Алексис де Лагранж тогда же добрался с фотоаппаратом до Индии...

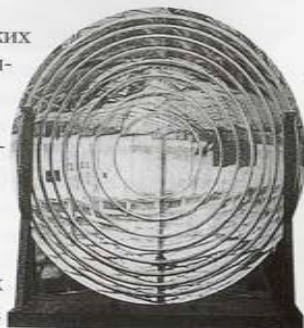
Редкий для того времени фотосюжет – общественные бани. Ле Сек сделал этот снимок в 1852–1853 гг. на нем прекрасно просматриваются характерные особенности калотипа: резкий контраст светлых и темных пятен и статичность человеческих фигур.

Выставка 1851 г. предоставила двум новым технологиям – фотографии и цельнометаллической архитектуре – случай показать себя во всей красе. Огромные пролеты, залитые ярким светом, геометрические формы, сплетающиеся в стальные кружева, а особенно необычайно фотогеничный Хрустальный дворец – все это привлекло фотографов (с. 47 сверху). Организаторы Всемирной выставки, публикуя «Отчеты жюри», предпочли в качестве иллюстраций фотографии, оценив их точность и оформленность. В итоге в свет вышел альбом с полутора сотнями снимков, возвеличивавших достижения индустриализации (один из них на с. 47, внизу – диск из *фильмгласа*, специального оптического стекла).



### Пришествие коллодия

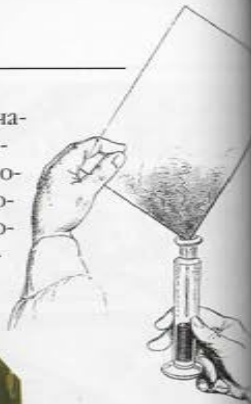
Во время Всемирной выставки 1851 г. английских фотографов поразила жизнеспособность французской школы калотипистов. Фотография, кстати, была представлена на выставке во всех ее аспектах: руководивший мероприятием Хенри Коул очень радовался тому, что выставка знакомит с «самым замечательным из всех новейших открытий – искусством фотографии. Никогда прежде в одном месте не выставлялось такое богатое собрание фотографических образов, предоставленных Англией, Францией,



Австрией и Америкой». Признавая превосходство французского калотипа, жюри в то же время отмечало достоинства американского дагеротипа. За британцами жюри признало общие способности и особенно выделило совершенно новый метод, обнаруженный за год до выставки британским скульптором по имени Фредерик Скотт Арчер: разработанная им процедура начиналась с негатива на стекле, покрытом коллодием.



Новинке пророчили славное будущее. В методике в качестве подложки использовалась стеклянная пластинка, а негативное изображение возникало на коллодии – растворе пироксилина в эфире или спирте. Гладкая поверхность на стекле означала четкое и точное изображение без зернистости, к тому же коллодий оказался веществом с очень высокой светочувствительностью. Сочетая дагеротипические четкость и чистоту с калотипической возможностью размножения отпечатков, да еще прибавляя к ним такое



Прусский барон Минутולי в 1840-х гг. ратовал за создание музея декоративного искусства. Чтобы дать обществу представление о своей коллекции, барон обратился к фотографии. Поначалу он использовал дагеротипы, потом перешел на коллодий и добился снимков несравненной ясности и прозрачности. К концу 1850-х гг. в каталоге собрания барона насчитывалось семь томов, украшенных восемью сотнями снимков более чем восьми тысяч предметов (пример слева). Новая методика могла похвалиться быстродействием и точностью, однако требовала умения и особого навыка в выполнении непростых приемов, включая нанесение коллодия на стекло (вверху).



преимущество, как заметно меньшее время выдержки, новый процесс должен был вскоре затмить обоих предшественников и соперников. Владевший правами на изобретение Скотт Арчер разрешил беспрепятственное пользование им во всем мире. С 1855 г. новая методика, объединенная с другим новшеством – печатанием снимков на альбуминовой бумаге, восторжествовала окончательно, и ее господство сохранилось до конца 1870-х гг.

В Европе в 1850-е гг. дагеротип оставался в работе, правда, только для портретирования, в особенности вдали от столиц и больших городов, а вот в США вялотекущий, хотя и постепенно ускоряющийся упадок дагеротипии после 1860 г. перешел в ее стремительное исчезновение. Что касается калотипа, то Толбот, под воздействием друзей, в 1852 г. отозвал наконец свой патент, сохранив, однако, его действительность в сфере коммерческого портрета. Но уже было слишком поздно: ожидаемая волна распространения процесса по всей Англии так и не поднялась. По сути дела пламя методики Толбота уже догорало, и последние искры даже не привлекли особого внимания. Калотип хотя и клонился к неминуемому закату, был в ходу до 1857 г., и даже потом, в 1860-х гг., изредка использовался любителями.

В 1850 г. Ле Гре очень хвалил коллодий, но вскоре выяснилось, что методика эта сложна. Годом позже Ле Гре особых восторгов уже не высказывал, но подчеркивал, что «будущее фотографии всецело связано с бумагой». Но и освоив новую процедуру, некоторые крупные фотографы, и в их числе Эдуар Балдо, не отказались от использования негативов на вошеной бумаге (вверху). Эта методика позволяла мастерам добиваться высокой четкости и предельной детальности отпечатков, о чем свидетельствует и воспроизводимый здесь групповой портрет, снятый в 1857 г. у замка Фалуаз.

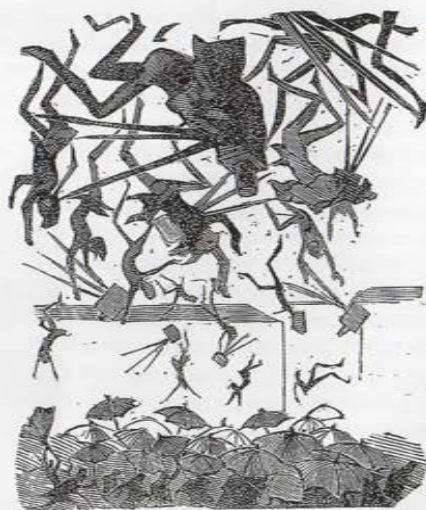


С 1850 г. как в Европе, так и в Соединенных Штатах наблюдался настоящий взлет фотографии, переходившей от стадии ремесленничества к системной, полупромышленной фазе. Этот период отмечен значительным ростом числа портретных фотомастерских, что стало заметным явлением уже к середине 1860-х гг.

### ГЛАВА 3

#### ФОТОАТЕЛЬЕ, 1845–1875 гг.

Фотографическое предприятие Чарльза Фредрикаса (с. 50), не отставало от моды и перешло с дагеротипов на амбротипы – незадолго до выпуска первой партии фото на визитных карточках: именно мастерская Фредрикаса познакомила США с этой новинкой. Карикатурист Надар любил высмеивать новую моду на фотопортреты и умножение числа фотоателье (справа – его рисунок «Ливень из фотоаграфов») и... вскоре сам открыл фотомастерскую.

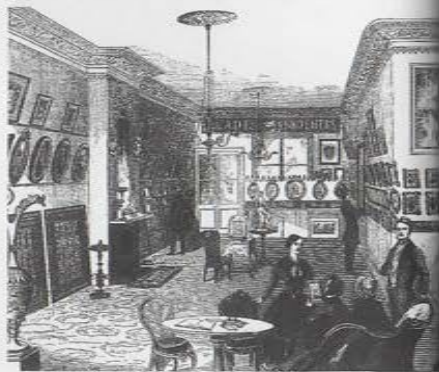


В Париже, где на исходе 1840-х гг. насчитывалось полсотни фотоателье, к концу 1860-х гг. их число выросло в восемь раз. В Лондоне, где в 1856 г. было 55 фотозаведений, в 1861 г. их стало 200, а всего лишь четыре года спустя – уже 284. Рост в провинции впечатлял не меньше: с 17 студий в 1855 г. Манчестер шагнул к 71 в 1865 г. Английская статистика зарегистрировала в 1851 г. 51 фотографа, а только десятью годами позже фотографией зарабатывало себе на жизнь... 2800 человек!

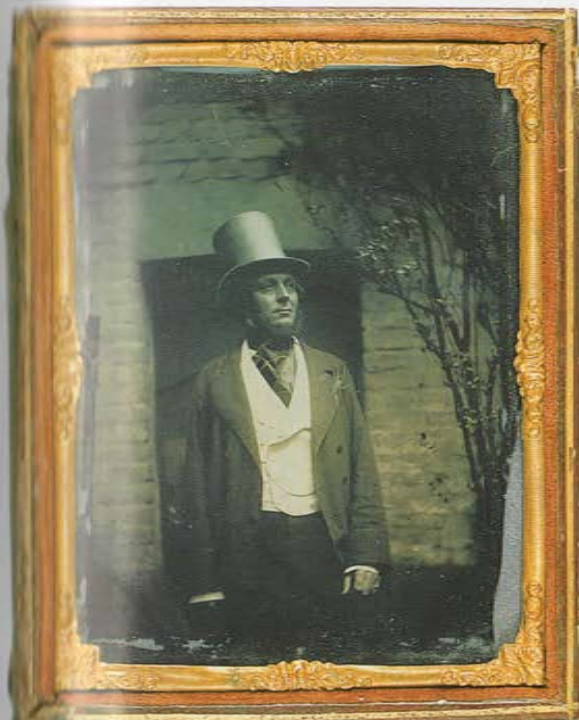
### А как в Америке?

Бурный рост количества фотомастерских трудно объяснить только тем, что появилась новая технология. В США, где коллодий в 1850-е гг. оставался диковиной, численность фотоателье тоже увеличивалась очень быстро. В 1858 г. в Нью-Йорке, где еще господствовала дагеротипия, работало 200 мастерских, и каждая производила ежедневно по 50 отпечатков, что складывалось в 2 миллиона долларов оборота – и в огромную отрасль промышленности. Причина такого расцвета – благоприятная экономическая конъюнктура, которой, в частности, способствовало открытие золота в Калифорнии. У предприимчивых деловых людей имелись свободные капиталы, и при интересе к новшеству они могли поддержать его развитие. Тем более что механическое изготовление портретов, располагавшее наконец, благодаря коллодию и возможностью размножать отпечатки, и четкостью, и точностью, обещало немалые прибыли.

«Для американских дагеротипистов не существует мелочей в их стремлении привлечь и удержать благоволение публики. Оборудуя свои ателье, они не скупятся и идут на очень большие расходы. И получают воистину сказочные дворцы», – писал журналист и критик Эрнест Лакан в 1855 г., расписывавший затем «украшенные резьбой мраморные



Показательный образец последовательно выстраиваемого успеха был явлен братьями Чарлзом и Хенри Миддами: начинали Мидды в Олбани, продолжили в Буффало, а с 1847 г. открыли множество ателье – на Бродвее (внизу) и в Бруклине. Чтобы упрочить свое преуспевание, братья наняли с десяток помощников, и это не считая Бродвея. Кроме прочего, братья вошли в негдинный ряд первопроходцев калотипа в США, освоив этот метод в 1848–1849 гг. Через три года на Всемирной выставке, в Хрустальном дворце, творчество братьев выставлялось как часть – и немалая – американской экспозиции, и жюри отметило наградой высокое качество миддовских дагеротипов.



Изобретенный в 1852 г. амбротип (слева) часто путают с дагеротипом, хотя амбротип («нетленный отпечаток»; греч. лат. «амбротос» – бессмертный) – это негативное изображение на коллодии, нанесенном на стекло. Коллодий экспонируется, а затем подвергается химической обработке. Полученный таким образом негативный отпечаток на стекле накладывается на темную поверхность и на темном фоне выглядит позитивным. Портрет на стекле, воспроизводимый на иллюстрации, заключен в рамку, а фоном, похоже, служит черный картон.

Амбротип, процесс недорогой и сравнительно простой в работе, во второй половине 1850-х гг. тягачился с дагеротипом, да и подражал сопернику: амбротипы тоже оправляли в рамки и шкатулки. Но оба соперника исчезли после появления новой методики – технологии «формата визитной карточки». В 1863 г. *«Американ Джемрал оф Фотографии»* писал, что «само слово амбротип скоро устарело». Тем не менее этот процесс существовал до 1880 г.

колонны, стены, обтянутые роскошно вышитыми тканями, дорогие картины, мягкие ковры, клетки с заморскими птицами и диковинные растения», загромождавшие американские фотостудии. Накануне изобретения фотопортрета на визитной карточке, то есть к концу 1840-х гг., сбыт фотопортретов на дагеротипах в США приобрел едва ли не промышленный масштаб – в Европе о подобном уровне до середины 1850-х гг. и речи не было. Американские «святотелища фотографии», то есть роскошные фотоателье, возникли при поддержке капиталовложений извне отрасли, а то и из зарубежья. Успешнее прочих, наряду с упоминавшимся «храмом» Фредерикса, были заведения, принадлежавшие таким предпринимателям, как Джеремайя Герни, Саутуорт и Хоз, братья Мидды, Мэтью Брейди. И на коллодий американские портрети-

сты тоже перешли, хотя и запоздало – лишь к концу 1850-х гг. Этот самый Брейди, никогда не выказывавший пристрастия к формату визитной карточки, находил, что интерес к дагеротипу оправдывается его «уникальным характером», то есть невозможностью размножить отпечатки, что якобы приближает дагеротип к «предмету искусства».

#### «Картомания»

В подражание американскому образцу и европейские столицы начали обзаводиться большими портретными фотомастерскими, и с середины 1850-х гг. их становилось все больше: в Париже они обозначались именами Майера и Пьерсона, Надара, Дисдери, Пти; в Лондоне – именами Мейюлла, Силви, Эллиотта и Фрая; в Мюнхене – Лохерера и Хенфштангеля... А следующая революция в портретировании связана с появлением в 1854 г. нового формата – визитной карточки. Успех ее бушевал более десятилетия, и проданные за это время по всему свету миллионы фотопортретов по большей части были оформлены именно как визитные карточки, так что англичане заговорили о «картомании».

«Снизить себестоимость ради увеличения сбыта своей продукции и, всячески популяризируя фотографию, добиться роста

Фотоателье порой превращалось в самую настоящую театральную сцену, на которой позирующие разрывали сцену (с. 54–55).



# GALERIE DES CONTEMPORAINS

Portraits en pied photographiés par

## DISDÉRI



общей суммы своих доходов», – советовало фотографам жюри Всемирной выставки 1855 г. в Париже в своем отчете.

И брестский фотограф Дисдери, можно сказать, последовал этой рекомендации, но в любом случае еще в 1854 г. он запатентовал новый метод – портрет на карточке, или, иначе, формат визитной карточки. Суть процедуры сводилась к отпечатыванию на одной и той же стеклянной пластинке с коллодием четырех, шести или восьми различных (негативных) снимков, что стало возможным благодаря специальной рамке особенной конструкции или фотоаппарату с несколькими объективами. Итоговые отпечатки имели малый формат – 6 × 10 см – и наклеивались на картонные прямоугольники формата визитной карточки; отсюда название. Уменьшение формата позволило резко снизить издержки на изготовление портретов, и это открыло доступ к фотографии более широким массам потребителей.

Во Франции по-настоящему новый формат вошел в моду только в 1855 г. Зато распространился он стремительно: необходимость конкурировать с преуспевавшим Дисдери заставляла большинство ателье подражать удачливому изобретателю, смещая фокус в направлении стандартизации и стереотипа, что делало его еще более похожим на индустрию. Надо сказать, что многие мастера – особенно Надар и Ле Гре – переходили на новый стандарт неохотно, скрепя сердце. В Англии же, кажется, новшество пошло на подъем, когда королева Виктория с супругом изволили уступить курьезной моде. С 1861 по 1867 г. ежегодно продавалось от 300 до 400 миллионов «визитных карточек». За этот период великий фотограф продал 850 000 фотокарточек-визиток.

В 1860 г. Дисдери начал издавать «Галерею современников» – подписчик получал портрет какой-нибудь знаменитости формата визитной карточки и плакат с биографическими сведениями об этой знаменитости. До 1862 г. в свет вышло 120 таких альбомов. В сохранившихся номерах ливную долю объема занимают актеры и актрисы. Но Дисдери изобретательно творил и иные впечатления, снимая, к примеру, великую трагическую актрису Аделаиду Ristori в коронных сценах из ее репертуара. На с. 54 она изображена в роли Медеи.



### Галерея знаменитостей

«Портретомания», над которой смеялись карикатуристы в конце 1850-х гг., проявлялась двояко: человеку хотелось и обзавестись своим портретом, и заполучить портреты других людей. Судя по объявлениям в газетах того времени, это выражалось еще и во всякого рода обменах. Купля и продажа карточек и обмен ими вошли в повседневную жизнь, и в семейных альбомах рядом со снимками родных и знакомых красовались лики славных современников: политиков, комедиантов, художников.

С начала 1850-х гг. торговля портретами знаменитостей становится весьма прибыльным занятием, которому охотно предались почти все крупные фотомастерские. У каждого фотографа была своя излюбленная тема: Пьер Пти снимал епископов, Надар – парижскую богему, Дисдери – свет и полусвет, англичанин Силви – британский двор и британскую же аристократию, американец Наполеон Сарони с начала 1860-х гг. – мир зрелищ и развлечений. Человек средний приобретал с десяток или пару дюжинок своих портретов размером с визитную карточку, а вот любая знаменитость не покупала свои образы, а торговала ими, сбывая десятки, а то и тысячи фотокарточек со своими портретами: в декабре 1861 г. после смерти супруга королевы Виктории принца Альберта за неделю разошлось 70 000 снимков... В 1867 г. англичанин Дауни сообщил, что продал

Актриса Сара Бернар признавалась, что среди причин, побудивших ее в 1880 г. поехать в Нью-Йорк, было и желание сфотографироваться у Наполеона Сарони. Вскоре Сарони стал одним из ее главных фотографов: он распространял различные портреты актрисы (слева – она в роли Клеопатры) в формате карточки для альбома (примерно 10 × 15 см). Этот новый формат появился в середине 1860-х гг. и стал применяться вместо формата визитной карточки.



Графиня де Кастильон, любовница Наполеона III и общепризнанная первая красавица своего времени, сотни раз начиная с 1856 г. позировала перед объективами аппаратов большого ателье, хозяином которого был великий фотограф Пьер-Луи Пьерсон. На снимке (слева) представлена яркая, беззаботная личность, позирующая охотно и беззастенчиво. Композиция снимка необычна для того времени: поражают выставленные напоказ колени, тогда как лицо модели не желает встречаться глазами со зрителем.

Выстраивая свою галерею знаменитостей, Дисдери додумался до еще более компактного формата и в 1863 г. предложил публике мозаичную карточку (с. 56 внизу). Маленькие портреты (формат визитной карточки) наклеивались на лист бумаги, а потом снова фотографировались. Вскоре из мастерской Дисдери на рынок начали поступать разнообразные сюжеты: актеры и актрисы, государственные мужи, голые ноги пляшущих танцовщиц, портреты членов императорской фамилии.

400 000 изображений весьма любимой в народе принцессы Уэльской. И если портрет безвестной личности обходился в сумму от 1 до 3 долларов, то портрет известного человека – до 25 долларов.

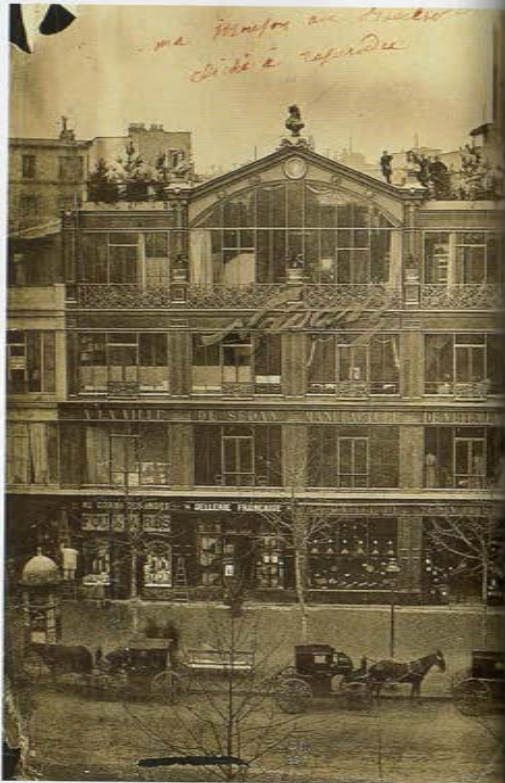
Мода на фотокарточки-визитки могла только укрепить интерес к собраниям изображений людей, известных в обществе. В США он возник еще в середине 1840-х гг. Ученик Сэмюэла Морзе Эдуард Антони создал «Национальную дагерову галерею» из изображений высших вашингтонских чиновников. Брейди в 1850 г. придумал «Галерею знаменитых американцев», состоявшую из выпусков, содержащих портрет известной личности и биографию, и американскому примеру последовала Европа, где в 1850–1870 гг. увидело свет несчетное множество галерей славы: мюнхенец Лохерер с 1850 по 1863 г. опубликовал свой

«Фотографический альбом современников», а в Париже Теофиль Сильвестр в 1853 г. издал «Историю ныне живущих художников» с фотографиями и биографическими заметками.

Ввиду нарастающей конкуренции каждое ателье старалось заполучить права исключительного доступа к той или иной личности, а тем самым и постоянный источник дохода. Если Брейди в 1840-е гг. довольствовался тем, что отдавал один из портретов, снятых во время сеанса позирования, за право оставить у себя другие и торговать ими, то начиная с 1860-х гг. знаменитостям все чаще платят за право их снять. В 1867 г. Чарлз Диккенс во время турне по США отказался позировать Джеремайе Герни, если тот ему не заплатит. Новость потрясла художников, и они в свой черед стали требовать, чтобы и им что-то перепадало с прибыли от торговли их портретами.

### Мастерская фотографа

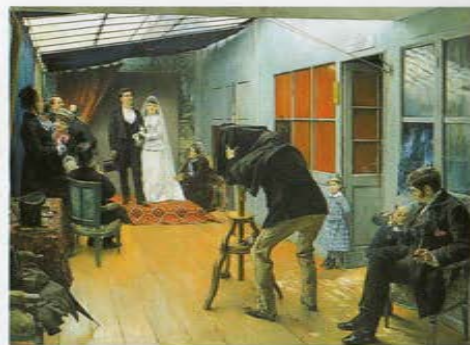
На другом берегу Атлантики большие фотоателье тоже старались обставиться как можно пышнее и ослепить роскошью: в 1850–1870 гг. мало какой номер популярной газеты и тем более дорогого журнала выходил без описания визита к шикарному фотомастеру. В Париже дорогие фотоателье окружали здание Оперы, в Лондоне сосредоточивались на улице Риджент-стрит, в Нью-Йорке самые дорогие фотомастера предпочитали Бродвей. Некоторые ателье открывали отделения в местах, посещаемых публикой из высшего света и полусвета,



Мода на фото-портрет вскоре превратилась в подлинно общественное явление, свидетельством чему маскарадный костюм (с. 59 внизу), сшитый в 1864 г. для костюмированного бала в Париже: головной убор в виде фотоаппарата означает, что молодая женщина изображает «Фотографию».

в парижском Булонском лесу (Дюдери и Надар в 1860-е гг. открыли ателье, специализировавшиеся на «фотографировании наездников»; на курортах, например на водах в Видене, работало ателье Карла Те). Стеклопанные клетчатые, что в 1840-х гг. ютились в щелях под самыми крышами, остались в прошлом, как и нескончаемые восхождения по крутым лестницам: теперь фотографы обустраивались в этажах для благородных, и обстановка в новых ателье была соответствующая: сплюснотый хрусталь на мраморе. Клиента встречали не в тесном закутке, но в зале, скорее напоминающем гостиную для великосветских приемов. Прежде чем пригласить гостя к аппарату, ему (или ей) предлагали полистать альбом с образцами фирменной продукции ателье. Если же надо было немного подождать, то досуг можно было провести, разглядывая картины или знакомясь с

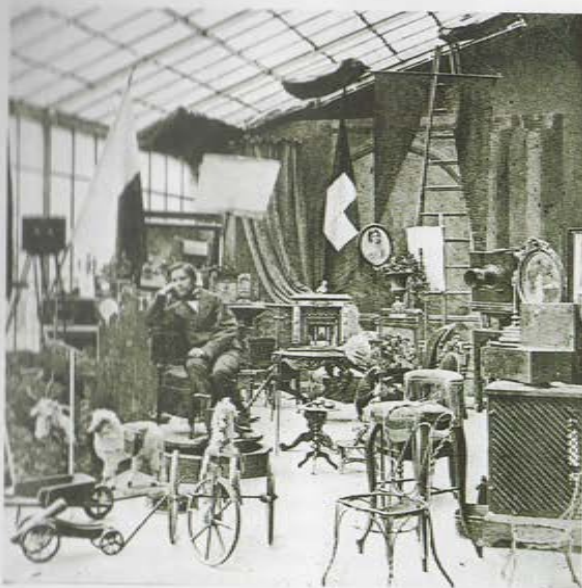
библиотекой, а для мужчин к тому же имелись курительная и бильярд. Порой убранство венчали сад или оранжерея. В 1850-е гг. крупный фотограф, да еще с собственной мастерской, становился заметной



В 1860 г. Надар открыл «настоящий Хрустальный дворец» (с. 58), переоборудовав под него тот дом, в котором некогда обрелал Ле Гре. Фасад дворца подчеркивали огромные кричаще-красные буквы, которыми было начертано имя владельца. Обстановка внутри ослепляла роскошью и представляла собой нагромождение произведений искусства и дорогих безделушек. Подобный индустриальный стиль резко отличался от атмосферы кустарщины и семейного уюта, свойственной фотомастерским в провинции – работу ателье в глубинке обесмертил в конце 1870-х гг. художник из Лиона Даныан-Бувре, запечатлевший «Новобрачных у фотографа» (вверху).



фигурой общества. Карикатуристы увлеченно живописали новых героев предпринимательства, художники насмехались над диковинными одеяниями крупных фотомастеров. Дисдери красовался в мундире и русских сапогах, а исключоченные космы Пти выступали в качестве рекламной стратегии, выстраивающей



В начале 1860-х гг. Дисдери превратился в настоящую парижскую достопримечательность — его воспринимали как тип хозяина фотоателье и сравнивали с плодовитым художником того времени Мессонье, только «Мессонье солнца» производил портреты в куда больших количествах: каждую минуту по штуке. В легенду вошли его облик — длинная борода и «черный сюртук, застегнутый на синие пуговицы и подпоясанный широким кожаным кушаком» (внизу) — и изобретенная им команда: «Не шевелиться!» — которую он обрушивал на каждого фотографируемого клиента.



«образ художника». В ателье Надара на бульваре Капуцинов все было красным, от нарисованного на потолке солнца до френча на самом великом человеке. В 1870-е гг. Сарони превратился в «один из бродвейских аттракционов: он прохаживался по Бродвею, и походка у него была выхляющая, он раскланивался налево и направо — словно бы водил знакомство со всем светом».

### Продолжительность позирования

Хозяин священнодействовал лично, если клиент что-то да значил, но заботы о гостях попроще обычно перекладывались на плечи наемного персонала. Комната, в которой

происходило фотографирование, зачастую карикатурно походила на мастерскую художника. Свет в комнату часто попадал из единственного окна, подчас с цветными стеклами. Искусственное освещение оставалось редкостью вплоть до конца XIX в. Время, уходившее на позирование, бывало разным, но обычно исчислялось в секундах, которых, правда, набиралось довольно много. Использувавшиеся негативы не обладали равномерностью светочувствительности, то есть разные цвета отсчитывались с разной интенсивностью, и поэтому фотографии предъявляли особые требования к одежам фотографирующихся. Предпочитались бежевые тона и костюмы из темных тканей. Молл и Полибланк, фотографы из Уэст-Энда (Лондон), советовали своим клиентам надевать «черный шелк или бархат и избегать белого, голубого и розового».

По сравнению со студией дагеротиписта, аппарат и прочее оборудование сильно прибавили в мудрости. Неизбежный круглый столик на одной ножке сочетался с прочими элементами обстановки — обыкновенно она ограничивалась колонной и балюстрадой, нарисованной цветными красками на картоне, — все это можно как фон видеть на старинных фотопортретах. Мебель использовалась двойко: и как элемент декорации, и по своему непосредственному назначению, но в целом помогала фотографируемому удерживать выбранную позу. В то же время еще в 1850-е и даже в 1860-е гг. продолжали использоваться подставки для головы.



Фотографы и владельцы ателье порой позволяли заглянуть за кулисы своего ремесла. Так, Олимп Агадо на автопортрете (вверху), обращает особенное внимание зрителя на декорацию, имитирующую реальный пейзаж. А вот швейцарский фотограф Буассон позировует коллеге среди предметов, которыми загромождена его мастерская (с. 60 сверху).



С начала 1850-х гг. фотография все чаще обращается к использованию раскрашенного или разрисованного фона. Позировать можно было на фоне жилого интерьера (шартира, обставленная в буржуазном вкусе), сельского пейзажа (лесная поляна), рекреационного ландшафта (берег моря), готики (крепостные стены мощных укреплений) – возможности безграничны, и их использование зависело от вкусов фотографа и пристрастий, распространенных в той или иной стране. В композицию включались снимки заморских или редких зверей и растений. Канадец Норман производил в своем ателье виды Крайнего Севера. Иногда съемка и в самом деле осуществлялась на свежем воздухе. Так, английский фотограф У. Савидж в 1869 г. завлекал клиентуру возможностью сняться «на природе, причем на площадках, специально предназначенных для фотографирования».

### За кулисами портрета

Но труд портретиста не сводился к его самой зримой составляющей, по крайней мере для клиента, – времени позирования. На задворках любого заведения кипела работа, причем в крупных ателье производственный цикл строго делился на отдельные операции, выполнением которых от начала до конца занималось внушительное количество наемных служащих. Химики обрабатывали негативы, печатники проявляли и закрепляли конечные отпечатки, были рабочие и подмастерья, ретушировавшие и обрезавшие снимки... и вдобавок еще управляющие и коммерческие агенты. На самом высоком гребне моды на формат

## Farben-Ausführungen. Aquarell



Vonderbliche Wirkung des Zinnobers. 1857. Ausführung ohne Zinnober.

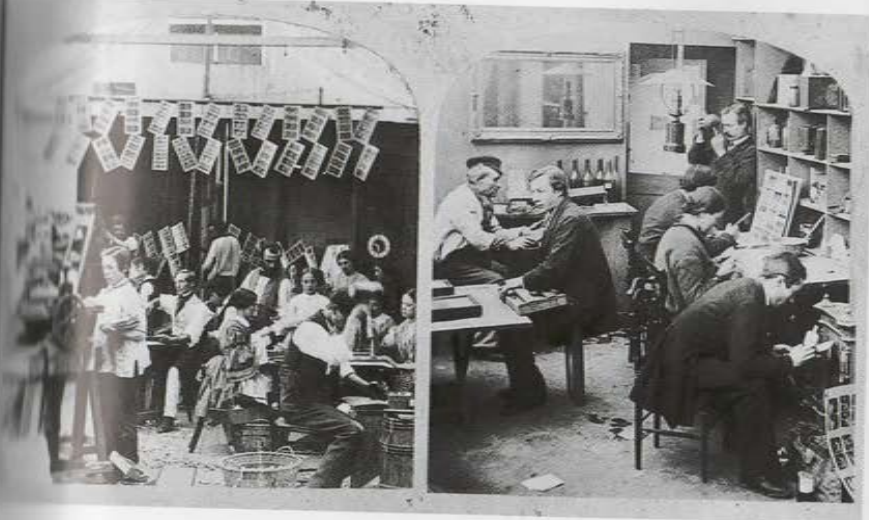


Раскрашивание фотографий хоть как-то нарушало монотонность черно-белой гаммы, но требовало много терпения и вкуса. Иногда снимки лишь слегка оттеняли цветом. Здесь воспроизводится работа Хермана Кроне из Дрездена, который в своем «музее фотографии» (собрании сотен снимков) старался отразить новую информационную технологию во всех подробностях.

портретной карточки под началом Надара на бульваре Капуцинов трудилось полсотни человек, а у Дисдени – свыше восьмидесяти – в ателье на бульваре, в мастерской в Булонском лесу, в лондонском филиале, а еще были работники в ателье печати снимков, в ателье, где фотоснимки оправляли в рамки, и в разных пригородных отделениях.

Чтобы угодить клиенту, мастера часто подправляли снимки, прибегая к ретуши. Ретушь бывала двух категорий. «Техническая» осуществлялась на негативе с помощью туши и ластика, а в «художественной», более тонкой, применяли карандаши, кисти, тушь, акварель или пастель, так что нередко снимок сильно изменялся, приобретая «живописность». Ретуширование по второму разряду нередко превращалось в раскрашивание всего отпечатка, хотя чаще ретушеры ограничивались подкрашиванием отдельных его участков. Эту кропотливую работу охотно доверяли женщинам. Некоторые ретушеры достигали уровня, вполне сравнимого с работами настоящих художников, и могли бы по праву подписывать раскрашенные снимки своими именами.

На этих двух снимках (внизу) можно видеть происходившее за кулисами ателье – такие сюжеты на фотографиях того времени встречаются редко. Ценность таких фотосвидетельств, среди прочего, еще и в том, что они позволяют приглядеться к подробностям отдельных операций, например сушки и обрезания отпечатков (слева) или пользования рамкой для печати фотографий и ретуширования с помощью кисточек и туши (справа). Бросается в глаза молодость многих работников и то, что среди персонала много женщин.



Работая с глянцем, фотографические мастера использовали различные технические приемы. Анри де Ла Воаньер в 1870 г. подкреплял свои работы селадой на десять фотографий рисовала Рашель работы Жюль-Жанна Жюль-Жанна и мастера его ателье добавили в изданный портрет-рисование детали и цветной фон. В итоге получилось нечто промежуточное между рисунком и фотографией (с. 64–65).

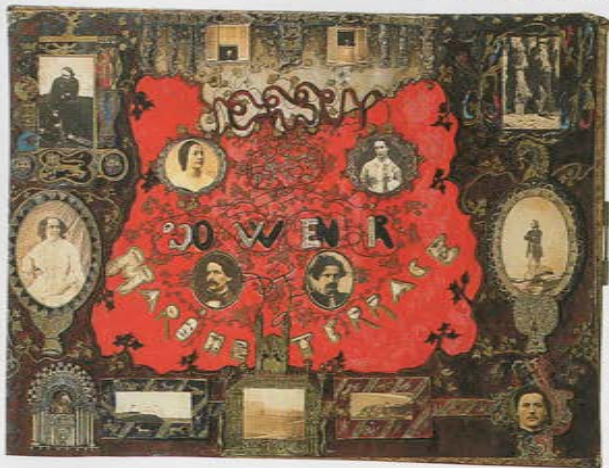
В 1855 г. во Французском обществе фотографии вспыхнули жаростные споры из-за ретуши. Критик Поль Перье защищал ретуширование во имя искусства: «Так позвольте же мне ретушировать мои негативы, равно как и мои позитивы, если уж мне хочется их улучшить и если таким образом я могу повысить их уровень». Его противник, фотограф Дюрье, отстаивал специфику новой технологии и противился всякому вмешательству руки человеческой, ибо «возждение и царапанье кисточкой по фотографии будто бы ради внедрения какого-то искусства есть не что иное, как отрицание и уничтожение искусства фотографического».



Ретушь, однако, продолжала будоражить круги, имевшие отношение к искусству: «необходимость, навязываемая обстоятельствами» для одних, добавление или улучшение художественного толка для других, повсеместное обыкновение для третьих. Надар обобщил споры, назвав в своих воспоминаниях этот метод «превосходным и отвратительным». Сам мастер стал пользоваться ретушью в 1850-х гг., с годами он все старательнее подстраивался под вкусы рынка. В 1870-х гг. в его ателье один угол приемного покоя занимал ретушер, занимавшийся своим ремеслом на виду у почтенной публики: презренный обычай завоевал-таки охранную грамоту и добился права числиться в ряду занятий благородных.

### Фотограф — это ремесло?

Несмотря на оглушительный успех отдельных, пусть и немногих, и невзирая на бесспорную одаренность некоторых из них, профессия фотографа оставалась незначительной и малопочтенной. Памятно восклицание Флобера о Максиме дю Кане: «Орден Почетного легиона какому-то фотографу!» Этот самый «какой-то» частенько казался личностью сомнительной:



## DENTISTRY —AND— DAGUERREOTYPING

Corner of Oregon and Lane Sts.  
(Opposite the M. E. Church.)



WILLIS & HAMILTON,

Порой мастерскую дагеротиписта сравнивали с кабинетом зубного врача, но бывало так, что дантисты и дагеротиписты работали совместно, образуя дружные пары (вверху). Часто возникали передвижные фотографические заведения: бродячий фотограф приезжал в городок и выбирал подходящее место. Он натягивал простыню или специальный полог, на фоне которого и снимались желающие. И хотя стационарных фотомастерских повсюду становилось все больше, их мобильные конкуренты действовали по крайней мере до конца XIX в., свидетельство чему — снимок англичанина Джона Томсона, относящийся к 1870-м гг. (с. 67).



то ли неудачливый художник, то ли вообще какой-то подозрительный тип. «Всяк, кого на то хватало, как бы он ни звался и кем бы ни хотел считаться, открывал свою фотографию. Свежеиспеченный писарь, которому недоставало терпения дожидаться должности канцеляря, тенор, выступавший в кафе, но ставший вдруг безголовым, привратник, затосковавший о чем-то художественном», — посмеивался Надар в своих воспоминаниях. Нередко новая профессия оказывалась занятием временным, едва ли не разовым, а то и случайным.

Если новое ремесло так привлекало любителей случайных заработков, то, несомненно, это еще и потому, что тогда, в 1850-е гг., видели, что у него есть будущее, обещающее, среди прочего, и возможность сколотить состояние, и шанс стремительного обогащения. Правда, стоило бы тщательнее исследовать вопрос о положении владельцев и руководителей фотопредприятий и их богатстве и выяснить, каковы они были тогда на самом деле. Крупные парижские ателье не бедствовали, но, как правило, они финансировались за счет привлечения капитала извне собственно фотографической отрасли — сначала утверждалось акционерное общество, которое собирало средства, выпуская акции; сам фотограф в компании такого рода считался акционером особым, привилегирован-

В 1852 г. живший в изгнании на острове Джерси Виктор Юго хотел опубликовать альбом о принадлежавших Британии Нормандских островах, проиллюстрировав его фотографиями, которые снимали сыновья писателя и его ученик Огюст Вакеи. «Налицо фотографическая революция, и мы желаем принять в ней участие», — писал Юго по этому случаю своему издателю Этселю. Писатель уже тогда почувствовал, что фотография призвана заменить «трудную и неуклюжую литографию», и более того, сам он занимался фотографированием с начала 1850-х гг. Видя в новой технологии источник доходов, которым не стоит пренебрегать. Он подумывал торговать своими портретами. Хотя первый вариант в свет не вышел, снимки — более 300 фотографий — нашли себе применение и до 1855 г. с успехом разошлись. Поэт послал их близким, они украсили альбомы (с. 66 внизу) или вклеивались в сборники стихов самого Юго.

ным, но зачастую фотомастер оставался наемным работником на зарплате, как Ле Гре или Надар после 1860 г. Ремесло не было лишено опасностей, а нередкие банкротства случались и с теми фотографами, которые были на виду и имена которых были у всех на слуху, например: Брейди, Майер и Пьерсон, Надар, Ле Гре. Сам Дисдери, после того, как удача от него отвернулась, умер в Ницце в нищете (1884 г.).

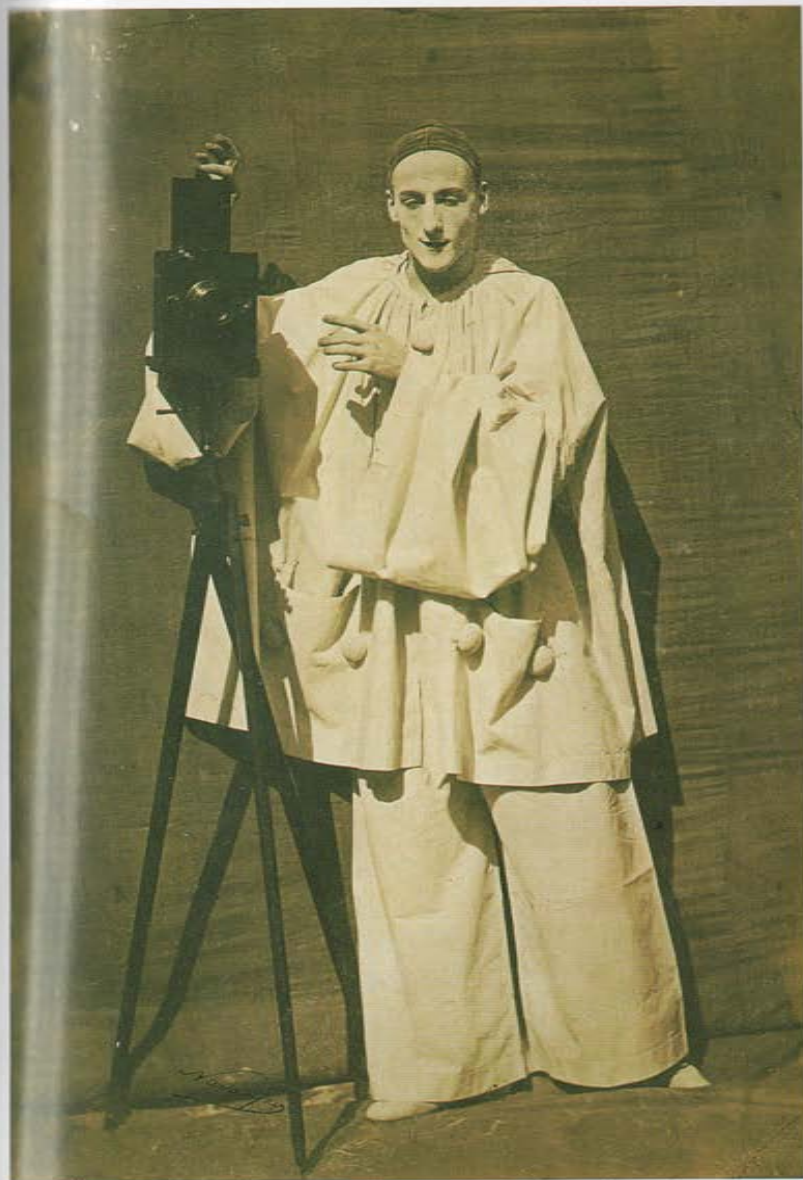
Индустриализация и превращение фотодела в своего рода отрасль промышленности, равно как и трудности ремесла, объясняют возникновение первых профессиональных организаций. В 1859 г. во Франции был основан Фотографический союз, в 1862 г. – Профессиональная палата фотографии, потом, в 1872 г., Общество взаимопомощи тружеников фотографии.

*Nadar*

Успех немногих оставлял в тени множество безымянных мастерских более скромного масштаба. Между тем в Париже в середине 1860-х гг. доля заведений с более чем десятком служащими не доходила и до 10% от общего числа фотостудий. Преобладали в то время семейные предприятия, с одним-двумя наемными работниками, но о больших прибылях они только мечтали. В фотоотрасли появлялось все больше женщин, особенно в провинции – они помогали мужьям или овдовев, вместе с иным имуществом наследовали и ателье и не расставались с бизнесом, но пытались поддерживать его на плаву. И еще: в число практикующих фотодело в 1850–1860 гг. следовало бы включить бродячих фотографов, таскавшихся со своими треногами по ярмаркам и народным гуляниям и невероятно зливших хозяев «стационарных ателье».



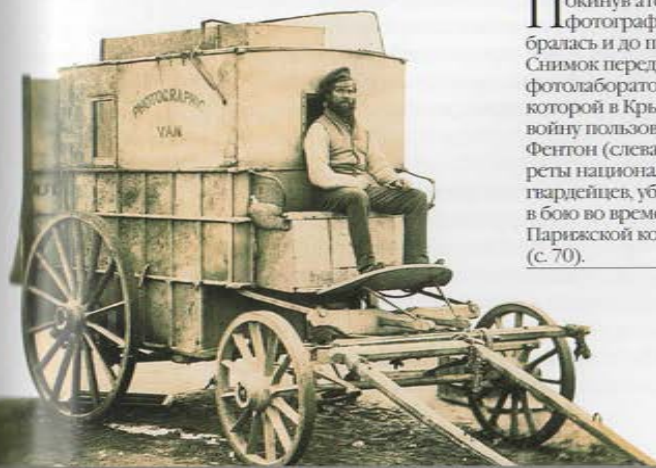
В 1854 г. карикатурист Надар подался в фотографы и в первых же пробах показал себя мастером: за фотоснимки мима Дебюро (с. 69) он и его брат Адриан, вместе с которым они участвовали во Всемирной выставке 1855 г., были удостоены золотой медали. Затем Надар обосновался на улице Сен-Лазар и там единолично занялся портретированием представителей парижской богемы. Эти портреты прославили его как гения композиции. Этот великий период занял несколько лет, завершившихся разочарованием. В 1860-е гг. Надар охладел к фотографии – он страстно увлекся воздухоплаванием (вверху).





Всемирная выставка 1851 г. ознаменовала апогей дагеротипа и калотипа. Следующая состоялась в 1855 г. и продемонстрировала пришествие коллодия. К тому времени фотография уже слыла удобным способом документирования и все шире применялась во все более разнообразных областях человеческой деятельности, будь то промышленность, экспериментальная наука или охрана правопорядка...

#### ГЛАВА 4 1855–1880 гг.: БЕСПРИСТРАСТНОСТЬ И РАЗНОСТОРОННОСТЬ



Покинув ателье, фотография добралась и до поля боя. Снимок передвижной фотолaborатории, которой в Крымскую войну пользовался Фентон (слева). Портреты национальных гвардейцев, убитых в бою во времена Парижской коммуны (с. 70).



Достигнув некоторой технической зрелости, фотография исподволь вытесняла все бытовавшие в то время методы отображения действительности – чертежи, рисунки, гравюры, муляжи. Относительное быстрое действие технологии и очевидная точность изображения, получаемого с ее помощью, беспристрастность и обезличенность – «объективность» – механической процедуры – все это складывалось в общественном сознании в некую ценность: документ обрел «окончательную и решающую жестокость».

#### **Власть замечает новинку**

С начала 1850-х гг. количество заказов от властей на фотоработы начинает непрерывно расти. Особенно это заметно во Франции. Архитектура, похоже, числилась среди самых предпочтительных тем и сюжетов, на которые поступали первые госзаказы: в 1851 г. Комиссия по историческим памятникам поручила группе из пяти фотографов (Бальдю, Байяр, Ле Гре, Ле Сек, Местраль) запечатлеть на снимках нацио-

**В**о Франции во времена Второй империи (при Наполеоне III, в 1852–1870 гг.) интерес властей к фотографии выразился, в частности, в государственных заказах на репортажи. Ле Гре в 1857 г. снимал войсковые смотры и учения в военном лагере у Шалона, а Бальдю летом 1856 г. в очень трудных условиях запечатлел наводнение в долине Роны (вверху). Многие фотографии охотно добавляли к своим именам пышный титул «фотограф императора».



нальное наследие – это событие известно как «гелиографическая миссия». Годом ранее в Брюсселе Пийом Клен получил от правительства заказ на «создание собрания определенного количества памятников Бельгии».

Во Франции скатывание в эту сторону ускорила Вторая империя: императорский дом и многие министры и сановники отпускали средства на различные, но точно указываемые работы. Сам император явно не был безразличен к фотографии, заказывая репортажи, и многие из этих оплаченных государством работ встали в ряд наиболее впечатляющих фотодостижений эпохи. В Англии государственная власть если и поддерживала новшество, то опосредованно, зато королева Виктория и принц Альберт не скрывали своего увлечения фотографией, а высочайшее покровительство тогда что-то да значило.

В Соединенных Штатах после Гражданской войны (закончившейся в 1865 г.) умножилось число правительственных географических экспедиций: перво-

Рассказывали, что репортаж, который Шарль Негр снял в 1858–1859 гг. об императорском венсенском убежище, родился как плод госзаказа. Выставлявшиеся во Французском обществе фотографии – за забавным исключением тех снимков, на которых мастер запечатлел роскошный столовый зал – затем включались в различные альбомы, преподносившиеся или посылавшиеся в дар разного рода важным особам – таковы были обычаи в те времена.

проходцев посылали изучать необжитые и еще не обследованные территории на Западе. Изучались земли и возможности землепользования (Хейденский геологический обзор 1870 г.), а также ландшафты и коренные обитатели (миссии Бюро американской этнологии). Фотографы (Джексон, О'Салливан, Уоткинз, Рассел, Белл, Хиллерс, Майбридж), в той или иной степени сформированные Гражданской войной, торговали своими снимками, чем пользовалось и правительство.

### Фотография, полиция и армия

Интерес властей к новой технологии особенно отчетливо проявился в таких сферах, как оборона и охрана правопорядка. Уже в 1842 г. братья Брандты изготовили дагеротипические портреты задержанных, содержащихся в арестном доме в Брюсселе, и тогда же начались толки об уместности и полезности фотографических портретов в документах, удостоверяющих личность. В 1850-х гг. английская полиция в Бирмингеме повсюду пользовалась дагеротипическими портретами. В Нью-Йорке дагеротипы разыскиваемых лиц вывешивались в полицейских участках на особых щитах. Фотография прочно вошла в полицейский обиход: ее можно было размножать до бесконечности, для перемещения ее в пространстве не требовалось ничего особенного – достаточно было, скажем, налаженной почты, и потому фотоснимки ис-



В 1856 г. критик Эрнест Лакан выступил с проповедью о выгодах, которыми фотография могла бы одарить силы правопорядка: «Разве сможет разыскиваемый правосудием обмануть бдительность полиции? Разве что кто-то выскользнет из стен, за которыми ему надлежало отбывать наказание. Так что? Тем самым он, оказавшись на воле, нарушит законный запрет, предвсавший ему определенное местопребывание. А у властей на руках его портрет. Ему не уйти: его задержат это самое обвиняющее изображение». Вскоре службы розыска обзавелись портретами нарушителей закона (ниже – два снимка осужденных по Арьезскому делу 1864 г.). Размеры и форма снимков соответствовали формату визитной карточки.

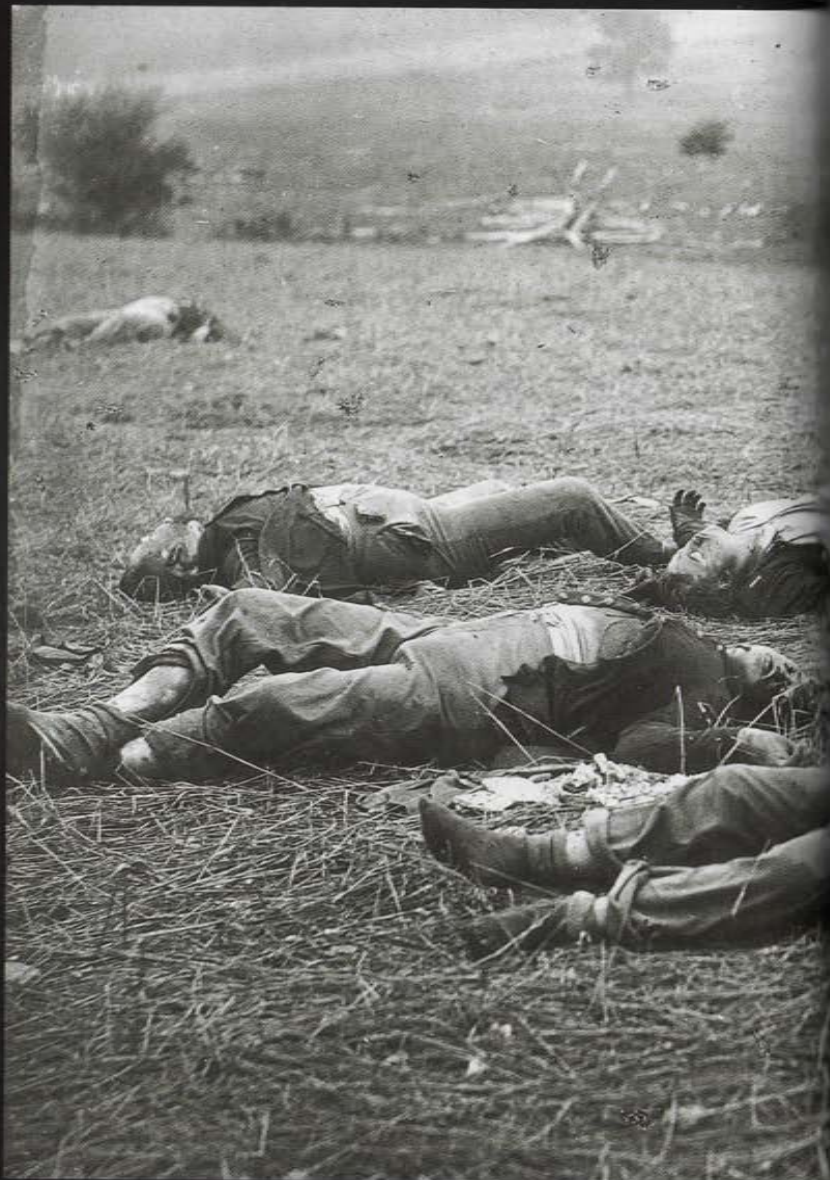
пользовались для идентификации уже в 1860-е гг. После Коммуны (1871 г.) в тюрьмах парижских окрестностей старались сфотографировать любую подозрительную личность, попавшую в поле зрения полиции. Это обыкновение перешло в регулярную практику полицейских префектур, укоренившуюся с начала 1870-х гг. Однако окончательное упорядочение этой практики произошло лишь в 1880-е гг., после внедрения антропометрической системы Бертильона.



Армия тоже не оставалась в стороне: начиная с Крымской войны британцы посылали фотографов на поля сражений. На другом берегу Атлантики во время Гражданской войны в разгар боя можно было видеть человека с фотоаппаратом – капитан армии северян Эндрю Расселл получил приказ запечатлеть ход столкновения и стал первым военным фотографом в истории. С 1860-х гг. фотография стала использоваться на артиллерийских стрельбах – среди прочего, для регистрации траектории снаряда, а также в топографической съемке и картографировании. А во время осады Парижа в 1870 г. почтовые голуби переносили не только зашифрованные сообщения, но и информацию в виде микрофотографий.

В 1867 г. О'Салливан присоединился к одной из самых первых больших экспедиций на американский Запад. Из экспедиции фотограф привез немало снимков, в том числе воспроизводимый здесь пейзаж

местности, которая теперь входит в штат Невада. Его снимки передают смутение и ошеломленность, порождаемые зрелищем необъятных просторов и девственной природы. Репортажи некоторых его коллег, таких как Уоткинз или Баркер, побудили власти создать первые заповедники – так называемые национальные парки.



**К**рымская война (1854–1855 гг.) стала первым вооруженным столкновением, события которого отображали фотографии – англичане Фентон и Робертсон, французы Лангла и Мездин, Дюран-Браже и Лассимон, румын Сатмари. Они снимали поля сражений, разрушения, причиненные насильственными действиями воюющих, а также бойцов на привале, примером чему сценка, запечатленная Фентоном (вверху справа).

**Н**о если уж искать сравнительно полное фотоотображение вооруженного конфликта той эпохи, то, бесспорно, надо вспомнить Гражданскую войну в США: под руководством крупного студийного фотографа Брейди, а также под началом мастера по имени Гарднер работало немало операторов, в том числе О'Салливан. За четыре года войны они сняли тысячи эпизодов (на с. 76–77 – поле битвы под Геттисбергом).





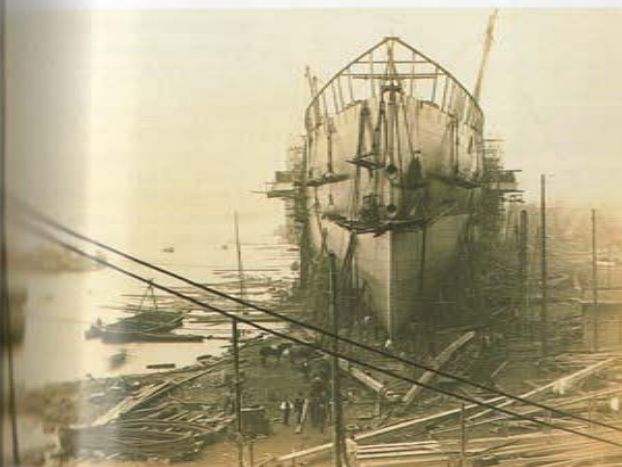
### Орудие для промышленности

В течение 1850-х гг. торговля и промышленность тоже выказали интерес к новой технологии. Различные мануфактуры и предприятия применяли фотографию для демонстрации образцов своей продукции, а порой и для ее рекламы, как это было в 1855 г. с Севрской мануфактурой. Но если где новшество и сыграло заметную роль, так это в таких областях, как архитектура и промышленное строительство. Фотография оказалась тесно связанной с нарождающейся индустриализацией и наступлением века железа и пара. Между 1844 и 1849 гг. немец Алоис Лохерер опубликовал репортаж об изготовлении частей для памятника «Бавария», ставший первым образцом фотографического «бортового журнала», регистрирующего стадии конкретной стройки. В Англии большое строительство с широким применением металлоконструкций, развернувшееся в 1850-е гг., предоставило фотографам возможности для создания нескольких запоминающихся репортажей. Речь идет о Хрустальном дворце, который снимали в 1851 и 1854 гг. (Деламонт, Хаулетт и Кандали), и пакетботе «*Грейт Ис-*

Газете «*Таймс*» понадобился репортаж, и профессиональный фотограф Роберт Хаулетт в 1867 г. запечатлел строительство огромного пакетбота «*Грейт Истерн*» (с. 79), разработанного Изамбаром Брюнелем, одним из крупнейших инженеров того времени. Общественное мнение страстно переживало перипетии иполнинского предприятия – строительные работы продолжались четыре года. Через несколько недель после спуска корабля на воду в иллюстрированном приложении «*Таймс*» появилось девять гравюр, созданных по фотографиям Хаулетта.

терью, репортаж о строительстве которого опубликован в 1857 г. На самом деле сотрудничество архитектора или прораба с фотографом иногда продолжалось несколько лет, особенно если затевались большие стройки: таков случай Балдю, снимавшего строительство Нового Лувра в 1854–1857 гг., а Шарль Маринь работал на город Париж целое десятилетие, запечатлевая меняющийся облик столицы. Бельгиец Фьерлан делал то же самое в Антверпене (1860 г.), потом в Брюсселе (1862–1864 гг.) и в Терри в Марселе. Ковлар, «фотограф мостов и дорог» в эпоху Второй империи, специализировался на отображении произведений искусства и строительных работ. Со временем это приложение фотографии снискало такое признание, что в 1864 г. было учреждено Международное общество фотографирования архитектуры.

Особенно часто в то время к фотографии обращались железнодорожные компании, переживавшие эпоху расцвета и неустанный расширения. Фотошники, по мысли хозяев этих фирм, должны были способствовать популяризации нового вида транспорта. Балдю с 1855 по 1859 г. снимал строительство железнодорожных путей, пересекавших всю Францию, чтобы связать Булонь с Парижем, а потом Париж с Марселем, и обессмертил в своих фотографиях



Еще в 1840-х гг. некоторые архитекторы прибегали к фотографии как к способу документирования строительных и реставрационных работ в дополнение к рисункам, строительным чертежам и рабочим журналам – в последних изо дня в день фиксировалось постепенное продвижение работ к завершению. Так, во время строительства здания оперного театра в Париже (Опера де Пари) Дельма и Дворандель поручили Шарлю Гарнье фотографировать стройку (с. 78) с тем, чтобы «сохранить на память различные аспекты строительства [...] и снимать любые важные изменения по ходу строительства». Впечатляющее своей огромностью собрание из многих десятков фотографий, снятых Гарнье в порядке выполнения заказа, вопреки его надеждам, не вошло в большой том о «*Новой парижской опере*». Составители тома предпочли привычные рисунки: они, мол, легче читаются и лучше раскрывают тему. Большинство иллюстраций, опубликованных в этой толстой книге, представляли собой репродукции скульптур, картин и прочих деталей убранства нового здания.



вокзалы, новые строения и придорожные пейзажи. Однако это явление достигло наибольшего размаха в США. После Гражданской войны едва ли не все железнодорожные компании стали пользоваться услугами фотографов. Гарднер по приглашению компаний «Канзас Пасифик» и «Юньон Пасифик Рейлроуд» снимал строительство железнодорожной линии, доведенной до Калифорнии (1867 г.), а Расселл увековечил момент соединения железнодорожных систем Запада и Востока США, что произошло в 1869 г. в точке, известной как Юга-Промонтри-Пойнт (ныне – в штате Юта).

### Хрупкий помощник науки

А вот что касается упований, возлагавшихся на фотографию, то больше всего надежд на нее родилось у естествоиспытателей. В 1852–1856 гг. во Франции врач Дюшанн де Булонь начал составлять анатомический атлас костно-мышечной системы, используя в качестве иллюстраций фотографии. Начиная с 1860-х гг., отмеченных все более широким распространением

В 1868 г. фирма «Юньон Пасифик Рейлроуд» наняла фотографа Эндрю Расселла, чтобы он увековечил строительство железной дороги, начинавшейся в Небраске и ведущей в Калифорнию. Рассел с 1868 по 1869 г. посещал стройку трижды и привез серию снимков – сегодня они признаются классическими. Его фотографии показывают как людей, трудившихся на стройке, так и придорожные пейзажи (вверху). Многие его снимки вошли в фолиант «*Великий Запад в иллюстрациях*».

фотографии, фотоснимки стали применяться и в образовательных целях. В 1868 г. двое врачей из Сен-Луи, Арди и Монмежа, опубликовали под заглавием «*Клинические случаи в лечебнице Сен-Луи в фотографиях*» труд о кожных болезнях. Успех этого предприятия продолжило «*Фотографическое обозрение больницы Нидрижа*», которое, как и предшествовавшее его периодическое обозрение (см. с. 120), содержало «замораживающую выставку фотографий с теми патологиями, которые наиболее интересны и наиболее редки». В медицине также документировались и боевые ранения: во время Гражданской войны в США, как известно, в этой сфере потрудились Уильям Белл и врач Бонтеву из Вашингтона, а в 1870 г. были увековечены пластические операции хирурга Делалена.

Но особенно часто обращалась к фотографии психиатрия. В поисках способов регистрации внешних симптомов безумия доктор Даймонд, врач и член британского Фотографического общества, с 1850 г. использовал фотографию в своей работе в доме для умалишенных графства Суррей. Его снимки стали иллюстрациями вышедшего в 1858 г. сочинения «*Физиогномия душевного недоразумия Дж. Коннолли*». В той же Англии обсуждались опыты, осуществленные в Бетлемской королевской лечебнице, а в Италии в лечебнице Сан-Клементе, в Венеции врачи ввели фотографирование больных в повседневную практику. В Париже врач Бурневиль последовал примеру Даймонда и опубликовал в 1876 г. свою «*Фотографическую иконографию приюта Сальпетриер*». Это его сочинение стало первой частью многотомного труда о женской истерии, а все



Англичанин Хью Даймонд принадлежит к первоходкам психиатрии, применявшим фотографии в своем повседневном труде. Он использовал их для типологизации мимики душевнобольных, иллюстрируя свою классификацию портретами пациентов дома для умалишенных в графстве Суррей (вверху). Другой ув-



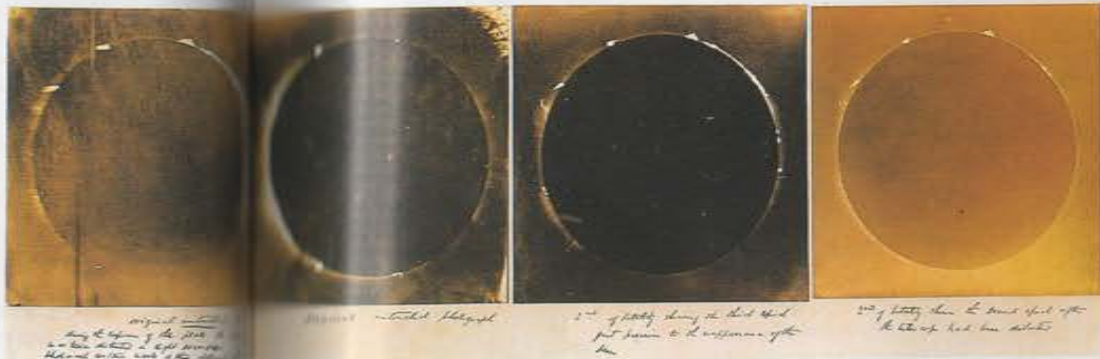
леченный физиогномикой медик – француз Дюшанн де Булонь – составил номенклатуру мимических лиц, ответственных за выражение различных чувств, и в анатомическом альбоме «*Механизмы мимики лица*» проиллюстрировал свои тезисы фотографиями (в центре).

предприятие было продолжено по указанию Шарко и заняло несколько лет.

Этнологи тоже не остались в стороне появились первые фотографические собрания этнических типов. Новая технология вытеснила прежние приемы: отпала, к примеру, нужда лепить с натуры скульптурные портреты представителей различных народов. Путешественники, первопроходцы и участники колониальных экспедиций тоже подчас фотографировали, и из собранных таким образом снимков, а также фотоснимков, предоставлявшихся профессиональными фотографами, формировались объемистые альбомы, добавлявшиеся к фотоальбому чисто профессиональным, каков, например, замечательный альбом Джона Томсона «*Kumai и китайцы*», который вышел в 1866 г.

Естествоиспытатели пользовались микрофотографией, астрономы – макрофотографией, так что и здесь налицо явная заинтересованность в новой технологии, пусть ее применение и не всегда оправдывало надежды исследователей. Наряду с неоспоримыми успехами, в числе которых фотографирование полного солнечного затмения 1860 г., астрономы, часто прибегавшие к этому новому средству документирования, знали и горькие разочарования.

Применение жидкого коллодия оборачивалось громоздкостью фотооборудования, и фотографу приходилось возить за собой целую лабораторию. Работать в тесном передвижном фургоне было неудобно, поэтому фотограф разбивал на месте съемки палатку



(внизу) или оборудовал квазистационарную лабораторию под случайным кровом.



### Техника нужная, но все еще неудобная

Фотография применялась все чаще, и вскоре к ней до того привыкли, что изучение новой технологии стало восприниматься как нечто необходимое, особенно в архитектуре и естественных науках. Первопроходцем в этом деле стала Германия: сначала Кронекер открыл школу в Дрездене, а позже, в 1870 г., добился учреждения курса фотографии в городском Политехникуме. В 1863 г. физик и химик Херман Фогель учредил фотолaborаторию в берлинском

Полное солнечное затмение 1860 г. позволило впервые неопровержимо доказать достоверность явления, которое хотя и наблюдалось и до этого затмения – с помощью астрономических приборов, но ставилось под сомнение ввиду отсутствия для него удовлетворительного объяснения.

ремесленном училище, известном как Берлинер-Гевербешуле. В Лондоне к концу 1850-х гг. уже было налажено изучение фотодела, в том числе в Королевском политехническом институте, потом в Лондонской школе фотографии. Франция организовала обучение навыкам фотографии в Школе мостов и дорог, готовившей строителей. Этот подъем фотопедагогики сопровождался рождением специализированных периодических изданий.

Эта фотолихорадка, однако, не могла укрыть от внимательного глаза недостатки, которыми все еще страдала новая технология: чрезвычайная хрупкость фотопластинок, монохромность (отсутствие в изображении цветов), громоздкое оборудование и крайне неудобные в работе материалы. Но находилось немало изобретательных личностей, решавшихся на поиски путей усовершенствования методов фотографии, устранения недостатков.

Но на полученных двумя астрономами и фотографами – это были англичанин Уоррен Де Ла Ру и священник Секки – снимках различных фаз затмения (с 82–83) отчетливо видны те самые выбросы, или языки пламени, в существование которых многие отказывались верить. И оба астронома умозаклучили, что «протуберанцы (выбросы) – это не просто минимости, порождаемые обманом зрения; нет, они суть реальные феномены».

Тогда же рождаются первые достоверные доказательства возможности преодолеть любые затруднения (таковы первые успехи воздухоплавательной фотографии – съемка с воздушных шаров: Надар в Париже и Блак в Бостоне в 1858–1860 гг.). Этим победам не помешало самое ощутимое неудобство – громоздкое и ненадежное оборудование, с которым к тому же было так трудно работать. О масштабе проблемы можно судить по другому

подвижу: братья Биссоны в своем «фотографическом» восхождении на Монблан не смогли обойтись без 250 кг багажа и двух десятков носильщиков... Раз уж для проявления негатива требовалось не менее десятка операций, то техника просто не могла не быть тяжелой, не говоря уже о сноровке и навыках работы с нею и с химикалиями: нужно было очистить стекло под негатив, приготовить коллодий и нанести его на стекло, затем окунуть стеклянную пластинку в ванну с сенсibilизатором – светочувствительным составом. Потом пластинка экспонировалась в камере-обскуре. Полученное таким образом негативное изображение проявлялось и закреплялось, а затем пленку коллодия (с изображением) покрывали лаком, чтобы придать ей большую устойчивость. Изготовление позитивных отпечатков – не менее сложное: подготовка светочувствительной бумаги; печатание; вираж – химическая обработка, придающая отпечатку устойчивость и желанный тон или оттенок; закрепление и глянецвание.

Чтобы не погубить начатое дело, необходимо было строго соблюдать последовательность действий: сырой коллодий требовалось проявлять сразу же после экспонирования. Изобретение в 1855 г. «сухого» коллодия означало, что фотопластинки стало возможно



## PHOTOGRAPHIE DE ROCHE



В начале 1860-х гг. Надар отправился на поиски фотографических подвигов: он опускался под землю и снимал городские стоки и катакомбы (рисунок сверху) и поднимался с фотоаппаратом на воздушном шаре.

подготовить заранее, хотя по-прежнему многие этапы подготовки негатива требовалось выполнять непосредственно перед съемкой. Как бы то ни было, процесс оставался неуклюжим, слишком зависевшим от множества обстоятельств и затяжным.

### На пути к цветной фотографии

Другое направление поисков – это воспроизведение цвета. Правда, в XIX в. фотоснимки «черно-белыми» бывали редко – обычно были вариации от черно-белой гаммы через сине-белую к коричнево-белой гамме, но в целом можно говорить о монохроматизме – одноцветности или двухцветности фотоснимков той эпохи. Невозможность передачи оттенков цветового

спектра воспринималась как препона на пути к реализму. Раскрашивание отпечатков и негативных фотопластинок никак не могло считаться удачным решением – как бы ни был умен и утончен художник, раскрашивающий снимки, все же его произведения реальность передавали не точно, да и удовлетворить все вкусы тоже не могли.

Похоже, что были и другие изобретатели, которые еще раньше, чем Дюко дю Орон (снимок внизу), находили способы передачи цвета на фотоснимках. Так, в США пастор Хилл получал цветные дагеротипы, а во Франции Ньелс де Сен-Виктор снимал в цвете на стекло – к сожалению, ни один из этих снимков не сохранился. Метод, который разработал Дюко

дю Орон, пугал сложностью и так и не вышел на коммерческий рынок. Да и единодушных восторгов он не встретил.

Стремление к упрощению фотографической техники привело к сокращению числа операций, и уже в 1865 г. оснащение фотоаппарата стало удобнее, а аппараты – легче. Новые аппараты Дюброни вошли на рынок под девизом «Фотография в кармане»: маленький аппаратик продавался вместе с лабораторией и рекламировался слоганом «практичная фотография». Разработчик Дюброни на двадцать лет опередил фотографическую революцию 1880-х гг.





С конца 1840-х гг. задачу цветопередачи пытались решить многие новаторы, но их опыт, зачастую состоявший в осуществлении аккуратных экспериментов, как правило, оставался невостребованным. До 1860-х гг. ничего жизнеспособного в этой области создано не было. Но в 1862 г. Луи Дюко дю Орон приступил к построению аппарата для цветовой фотографии; через шесть лет он запатентовал процесс, основывавшийся на сложении – наложении друг на друга – трех отдельных изображений, каждое из которых снималось через свой светофильтр на свою бумагу, и трех разных цветов. Почти тогда же поэт Шарль Кро, независимо от исканий Дюко дю Орона, предложил схожий принцип: согласно теории «дополнительности» изображение строится наложением друг на друга трех негативов: синего, оранжевого и зеленого. Обе процедуры так и не вышли на рынок, но позже братья Люмьеры положили опробованные в них принципы в основу собственного «автохромного» метода, который и стал первым коммерчески успешным вариантом цветной фотографии, широко распространившимся в начале XX в.

### На пути к мгновенной фотографии

Если фотографии той эпохи по большей части без особого труда приспособивались к неудобствам работы с сырым коллодием, не говоря уже о таких сложностях, как съемки в темноте: искусственное освещение (электрический свет и горючий состав на основе магния), которым пользовались в 1860-х гг. Надар в канализационных стоках и катакомбах, а Пьяцци Смит – внутри Великой пирамиды в

«До чего же мне нравился объект, который незачем было наводить на фокус. Я таскал его с собой в кармане или сумке и с его помощью ловил настроения и выражения лиц в гуще толпы куда лучше, чем своими собственными глазами. Если модель не думает о том, как она выглядит, не позировает, вообще не сознает, что рядом – фотограф, то это для меня лучше всего».

Рейландер, 1880 г.



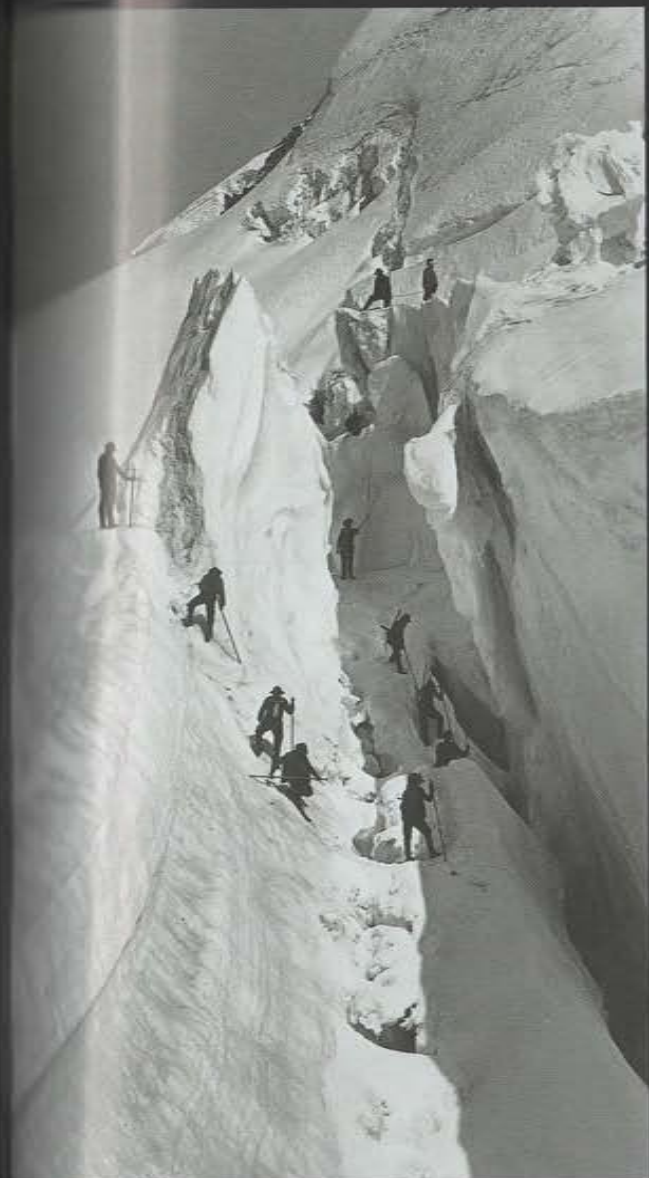
Египте, то для большинства все эти ухищрения оставались никак не пригодными.

С начала 1870-х гг. ученые пытались улучшить чувствительность коллодия и сократить время выдержки. Среди множества экспериментаторов того времени выделялся Эдуард Майбридж, который с 1872 г. изучал движения скачущей лошади и в 1878 г. запечатлел на жидком коллодии фазы галопа – и оказалось, что фотография способна обнаружить то, что не в состоянии заметить человеческий глаз. Воистину фотография становилась «подлинной глазной сетчаткой науки», как выразился французский астроном Жаннсан. Он тоже работал над совершенствованием фотографии, и в 1874 г. появился фотоаппарат-револьвер: считалось, что он может делать один снимок в секунду. Новое устройство создавалось для запечатления различных этапов прохождения планеты Венеры по солнечному диску... на пластинке дагеротипа.

Но настоящая революция, в самом деле резко сократившая время выдержки, пришла с составом, о котором заявил в 1871 г. англичанин Ричард Лич Мэддокс, – это бромосеребряная желатиновая эмульсия. Процедура на ее основе была «сухой», но поначалу если и применялась, то редко – потому что светочувствительность новой эмульсии была меньше, чем у мокрого коллодия. Лишь через несколько лет упорных исследований бельгиец Ван Монкховен добился заметного увеличения чувствительности, и стало можно говорить о по-настоящему скоростной съемке. Новый состав на основе бромосеребряной желатиновой эмульсии после 1879 г. не только быстро укоренился, но и окончательно открыл новую фотографическую эру – эру моментальности.

В 1878 г. Майбридж, наблюдая за скачущей лошадью, пришел к поразившему всех открытию: оказалось, что в галопе бывают мгновения, когда копыта коня не касаются земли. В самом деле, «поверить в это нельзя», поскольку человеческий глаз такие короткие мгновения уловить не может. Снимки (с. 86–87), запечатлевшие это поразительное явление, широко разошлись в обществе. Но мало кто обращал внимание на их, так сказать, текучесть, на то, что одно изображение переходило в другое.

Прославившийся своими жанровыми сценками Рейландер не хуже умел ловить мимолетные явления, увековечивая переменчивые выражения лица, например, у фокусника, сосредоточенного на своем трюке (с. 86 внизу).



Исследователь или первопроходец норвилл обзавестись фотоаппаратом, а фотограф пробовал преобразиться в первопроходца. В 1855 г. ученый Роберт Шлагинтвайт к отчету о своем путешествии по индийскому субконтиненту приложил не только рисунки с натуры и муляжи, но и впечатляющее собрание фотографических этюдов, посвященных в основном этнологическим типам (с. 88). В это же время признанные мастера студийной фотографии братья Биссоны предприняли несколько восхождений на Монблан, по ходу которых получили много замечательных фотографий (слева).

Фотография со-  
путствовала пере-  
ременам в облике  
больших западных  
городов (с. 90–91).  
Марвиль снимал ра-  
боты по перестройке  
Парижа и увековечил  
как обреченные на  
снос старинные  
кварталы, так и на-  
ступление на них но-  
вейшего урбанизма  
(с. 90). Фотограф ар-  
хитектуры Томас Ан-  
нан по заказу мун-  
ципалитета Глазго в  
1868 г. снял серию  
видов рабочих и  
простонародных  
кварталов, которые  
предполагалось об-  
новить.





«По моему мнению, фотографии не следует ломиться в такие области, как промышленность и торговля, — ее место в искусстве. Это единственное подобающее ей место, и я всегда старался продвигаться именно по этому пути». Человеком, который выступил с таким заявлением в начале 1850-х гг., был не кто иной, как Гюстав Ле Гре, бесспорно, самый пылкий защитник художественного направления фотографии.

## ГЛАВА 5 ФОТОГРАФИЯ И ИСКУССТВО



Английская художественная фотография — это прежде всего две великие фигуры: Камерон прославился своими портретами (с. 92); Рейландер известен картинными изображениями аллегорического толка: такова и «Юная Фотография преподносит Живописи еще одну кисточку» (слева).



Кто выиграет в игре, о которой говорил Ле Гре, то есть по какому ведомству станет числиться фотография, было еще далеко не ясно. Если сразу же после ее рождения ею заинтересовались некоторые художники (Россетти, Энгр, Рескин), то все же мало кому приходило в голову видеть в новинке нечто художественное. Дагеротип привлекал точностью и передачей подробностей, в нем видели одно из механических приспособлений репродуцирования, лишенное и духа, и души. В Париже главные выставки дагеротипов в 1840-х гг. проводились в рамках традиционных презентаций и в залах для «промышленных товаров». Как ни восхищались дагеротипом, все равно мало кому он представлялся чем-то более важным, чем другие замысловатые вещицы: так, хитроумная выдумка, и что у нее общего с мирами искусств и подражания? То, что интересовало в фотографии ученых, отталкивало от нее художников.

Правда, переход от пластинок к фотобумаге принес очень важные перемены. Художественные круги с одобрением отнеслись к появлению в начале 1840-х гг. методик Байера и Толбота. Если Парижская академия наук восторженно приняла процедуру Дагера, то Академия изящных искусств нашла в изображениях Байера «близость к рисункам старых мастеров», а историк искусств Ари Шаффер подчеркивал любопытные качества снимков Хилла. Подобный взрыв внимания легко объясним: фотографии на бумаге в то время в самом деле были достаточно эстетически близки распространенным и признанным в ту же эпоху художественным приемам, жанрам и методикам, а в ходу тогда были гравюры, акварели и рисунки с растушевкой. Вот и фотоснимки Байера выставлялись с 1839 г. среди картин, и точно так же экспонировались в Академии изящных искусств в Мюнхене фотографии фон Кобеля и фон Штайнхелля.



ГОТТА В АНРИ КИЭРА



К технике кивше на стекле, разработанной в Аррасе фотографами (Грангийом и Кювелье) и живописцами (Дютийо), обращались впоследствии Коро (в центре) и другие живописцы. Этот прием – гибрид фотографии и эстампа.

### Благоприятная среда

Но и в самом деле с начала 1850-х гг. стали раздаваться голоса, отстаивавшие возможность художественного направления в фотографии. Возглавили борьбу за фотоискусство крупные английские и французские фотографы, работавшие со снимками на бумаге и, как правило, имевшие опыт работы в изобразительном искусстве: кроме упомянутого Юстава Ле Гре, можно назвать такие имена, как Шарль Негр, Роджер Фентон, Анри Ле Сек, – все они прошли через мастерскую живописца Делароша; бывший гравёр Шарль Марвиль, художник-миниатюрист Уильям Ньютон...



Художник по образованию и литограф Валу де Вильнев в начале 1850-х гг. создал серию снимков обнаженной натуры, занявших место в ряду самых талантливых произведений этого рода. Его фотографии обнаженных женщин в строго академическом вкусе (с. 94 вверху) и этюды с драпировкой, умело выстроенные и стилизованные, продававшиеся под общим названием «этюды с натуры», повлияли на многих художников, в частности на Курбе, свидетельство чему – его прославленные «Купальщицы».

Хотя Энгр никогда не считал фотографию искусством, он пользовался фотоаппаратом в целях документирования. Снимки помогли сохранить память о различных этапах работы над некоторыми полотнами, а также служили для репродуцирования: очень скоро у него вошло в привычку снимать некоторые свои полотна (слева) на дагеротип, мелочная дотошность которого очень подходила к стилю живописца. На воспроизводимом здесь снимке за мольбертом виден известный портрет г-жи Муатессье.

И вот они стали группироваться и организовываться: Гелиографическое общество, созданное во Франции в 1851 г., преобразовалось в 1854 г. в существующее и по сей день Французское общество фотографии; в Англии возникло Калотипическое общество; в 1850 г. был учрежден Фотографический обменный клуб и затем – Лондонское фотографическое общество (1853 г.).

Цель таких объединений состояла в облегчении обмена сведениями и опытом между любителями и профессионалами, державшимися разных взглядов и различавшимися устремлениями, но все они были страстно увлечены новой техникой, а образцом, на который ориентировались их ассоциации, служили общества, объединявшие ученых. При этом профессионалы оставались в новых обществах в меньшинстве: к концу 1850-х гг. во

Французском обществе фотографии насчитывалось не более тридцати профессионалов, а всего в обществе состояло около 130 человек. Прочие же были любителями и почти всегда происходили по большей части из высших классов социума: писатели и литераторы, признанные художники, лобопытствующие бездельники, выходяцы из крупной буржуазии, мелкой провинциальной знати и столичной аристократии... В Англии интерес выказали королева Виктория и принц Альберт, во Франции – Наполеон III, и это, естественно, сильно повлияло на вкусы подражавших своим монархам правящих классов обеих стран. В Великобритании в 1840-е гг. фотография стала связываться с именами титулованных великосветских дам: не будь леди Соммерс, леди Огасты Мостин, леди Истлейк, леди Невилл, леди Баркли, леди Матесон, леди Хоарден, как знать, смогла ли бы возникнуть и утвердиться одна из традиций высшей викторианской аристократии – страстная увлеченность фотографией...



В 1849 г. Ле Гре, по следам движения, начатого художниками двумя десятилетиями ранее, приступил к фотосъемкам в лесу Фонтенбло (в центре). Через год он выставил некоторые из своих отпечатанных на бумаге снимков в Салоне, выдав их за эстампы, и жюри поначалу приняло эти работы, но впоследствии сочло их рассмотрение едва ли не оскорбительным и отвергло их.

Роджер Фентон (с. 97), как и его друг Ле Гре, тоже придерживался самого высокого мнения о фотографии. Примечательны как многообразие его сюжетов, так и строгость его творческой манеры: архитектура, пейзажи, репродукции произведений искусства для Британского музея, репортажи с Крымской войны.



Отстаивая некоммерческую логику, фотографические общества обеспечивали укрепление связей между кругами фотографов и художественной средой: первым президентом Лондонского фотографического общества стал не кто иной, как сэр Чарлз Истлейк, живописец, писавший на исторические темы, и директор Национальной галереи в Лондоне. А в круг основателей Гелиографического общества вошел Эжен Делакруа. «Если гениальный человек воспользуется дагеротипом как надо, он достигнет таких высот, которые не знаемы нами», – писал он в 1853 г. В том же году он, вместе с Эженом Дюрье, министром по делам церкви, а еще и фотографом-любителем и первым президентом Гелиографического общества, организовал фотографические пленэры. Хотя этот пример столь тесного сотрудничества остался событием исключительным, все же художники и фотографы продолжали посещать одни и те же места и порой совместно разрабатывали один и тот же мотив, в частности такое случалось в Фонтенбло.

К ориентальным сюжетам Фентон пристрастился, вероятно, во время своего путешествия по Оттоманской империи, а за их воспроизведение он, похоже, принялся потом, в своей лондонской студии. Снимая свою одалиску (вверху), Фентон выстроил изображение в духе Энгра и Делакруа, и обворожительное воплощение Востока в его трактовке началось лишьено жеманства и фальши, которых с избытком хватало в расхожей живописной продукции того времени.

### Выставки и критические рапорты

По инициативе фотографических обществ очень скоро были устроены первые выставки, посвященные фотографии: в 1852 г. – в Лондоне, в помещении, принадлежавшем Обществу искусств, а три года спустя – в Париже, в помещении Французского общества фотографии. Хотя новая технология была представлена во всех ее отношениях, что, понятно, далеко выходило за рамки искусства в строгом смысле термина, все же выставки стали заметными вехами на пути к признанию художественного потенциала фотографии.

Отчеты о подобных выставках и собраниях обществ публиковались в бюллетенях, выпускаемых фотографическими обществами, и в фотографических журналах – в 1850 г. в Англии начал выходить «*Фотографик Журнал*», а в 1851 г. во Франции вышел первый номер журнала «*Льюмьер*». Это способствовало возникновению настоящей художественной критики. Поначалу словарь фотокритики состоял из заимствований из языка критики художественной: так, первая подкрепленная вескими доводами статья в защиту фотографии как ветви изобразительного искусства, увидевшая свет на страницах «*Льюмера*» в 1851 г., вышла из-под пера писателя и критика Франсиса Вей. Статья пропитана идеями романтической школы, исповедовавшей «теорию жертвенности». Подобных воззрений держался не только Вей, но и в 1840-е гг. многие критики, близкие к Салону.



К тому времени, когда Дейвид О. Хилл занялся фотографией, он уже был избран в Шотландскую королевскую академию и стал признанным художником. Он позволил себе настолько отделиться от фотографии, что в конечном счете она затмила его живопись.



Вей утверждал, что «правда искусства – не в рабском и бездумном копировании природы, но в ее духовном истолковании». Поэтому он подчеркивал, что фотохудожник обязан не просто воспроизводить природу, но должен предложить интерпретацию избранного сюжета, ради чего подчас ему придется «жертвовать некоторыми подробностями», получить которые позволял калотип. Только за эту цену фотография могла питать надежду достичь хотя бы уровня «неского договора о союзе между дагеротипом и искусством как таковым». Признание-то признанием, но, судя по всему, очень уж относительное!

На другом берегу Ла-Манша сэр Уильям Ньютон будоражил сходными мыслями свое Фотографическое общество, а говорил он красноречиво и гладко, но как бы против веры фотографической и чуть ли не против совершенствования владения новой техникой. Но вполне откровенно он изложил свои идеи только леди Элизабет Истлейк, жене Чарлза Истлейка, – она в 1857 г. узнала формулировку самой законченной на то время теории, выступавшей против великолепных калотипов «а-ля Рембрандт», которые в 1840-е гг. плодил друг Ньютона Дейвид О. Хилл.

В 1858 г. впервые и под высоким покровительством королевы Виктории и принца-консорта состоялась совместная выставка Лондонского фотографического общества и Французского общества фотографии. Экспонировались более 700 произведений в стенах того самого Южно-Кенсингтонского музея (ныне Музей Виктории и Альберта), который несколькими годами позже по почину директора музея Хенри Коула начал коллекционировать фотографии. На выставке 1858 г. англичане показывали как созданные в 1840-х гг. работы первого поколения фотографов (Льюэлин), так и снимки второй генерации (Рейландер, Кэрролл, Белфорд, Фентон, Хаулетт). Французская сторона представила работы Ле Гре, Негра и Балдио. Выставленные снимки можно было купить. И хотя эта выставка была далеко не самой масштабной, критика отнеслась к ней вполне поощрительно.



Создается впечатление, что переход на бумагу наделял мастера такой свободой, в которой дагеротип отказывал. Некоторые из французских фотографов в начале 1850-х гг. создали снимки, явно отмеченные печатью «теории жертвования» и всеподавляющим присутствием «картинного» – живописного – образа: таковы «живописные» сценки Шарля Негра, пейзажи и натюрморты Анри Ле Сека, Юмбера де Мола-ра или Пюстава Ле Гре... И хотя подобные притязания на художественность рождались из технологии калотипа, но они чем далее, тем более отделялись от своего источника.

Итак, художественное измерение не привязывалось к одной технологии – калотипу – и тем более к одному стилю. По крайней мере в любительской фотографии. Большая часть фотографов, озабоченных художественностью, в 1850-е гг. попеременно работали то с негативами на бумаге, то с коллодием – в последнем методе их привлекали прозрачность и четкость, – и переход с одной методики на другую никакими стилистическими переборами обычно не сопровождался. Самый знаменитый из таких мастеров, признанный профессионал Пюстав Ле Гре с блеском работал и в технике калотипа, и с негативной воценой бумагой своего собственного изобретения, а потом перешел на коллодий на стекле.



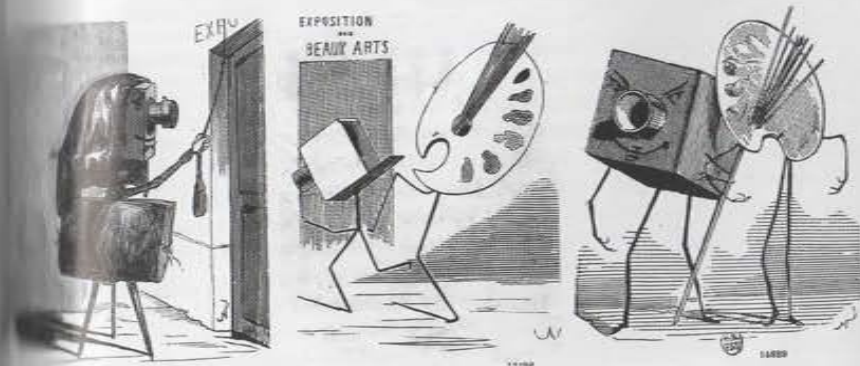
В 1855 г. Надар присоединился к борющимся за некое признание фотографам. Карикатуристы не могли упустить такого случая позубоскалить, и на страницах, например, «Журналь амюзан», появлялись рисунки с соответствующими подписями (с. 101, слева направо): «Фотография хлопочет о выделении ей совсем маленького местечка на Выставке изящных искусств»; «Неблагодарность живописи – она, столько получив от фотографии, отказывается выделить последней хотя бы совсем крошечный уголок на Выставке»; «Живопись, наконец, уступает мольбам фотографии и предоставляет ей небольшую площадку на Выставке!»

В 1850–1851 гг. додумались до фотомонтажа. Этот прием состоял в печатании одного конечного снимка с нескольких коллодиевых негативов. Ле Гре обращался и к этой методике, в частности, создавая в 1856–1859 гг. свои «Маринь». Монтаж позволял мастеру добиваться желаемого результата и «перекомпоновывать» реальность по своему вкусу и выбору.

### Переворот 1860-х годов

В 1859 г. после десятилетия неудачных попыток Французское общество фотографии добилось права устраивать свои выставки тогда же, когда в Салоне происходили ежегодные экспозиции самой модной живописи. Событие это тогда казалось знаменательным – мол, фотография добилась признания. На самом деле фотографию пустили на порог, но не на порог Салона: фотоснимки экспонировались отдельно от живописи. Само такое размещение двусмысленностью своей давало понять, что фотографию разве что терпят: не сказать, что ее приняли, но и не прогнали. Словно она застряла в каком-то промежуточном положении. Отзывались о выставленных снимках в общем снисходительно, хотя звучали и от-

В 1856–1859 гг. Ле Гре создал несколько десятков видов моря. Его «Маринь» (с. 100–101) экспонировались на выставках, расхвалились в торговле и были одобрены как публичной, так и критикой. Во многих пейзажах цикла он печатал снимок с двух негативов: на одном лучше выходило море, на другом – небо (из-за разной продолжительности выдержки), так что на снимке небо получалось таким же богатым деталями, что и волны. В те времена иного способа отобразить обе стихии с равной полнотой не существовало. Так, на представленных здесь двух снимках небо печаталось с одного негатива (в разной кадрировке – то есть на один снимок попала часть негатива, на второй – другая).





кровенно враждебные отклики. Так, критик искусства Филипп Бюрти в своей велеречивой статье о фотографии в Салоне в 1859 г. вынес ей такой приговор: «Никакое это не искусство, потому что искусство – это некая непрестанная идеализация Природы». Он отвел фотографии только ограниченную роль, считая, что она принесет немалую пользу, если сможет заменить «бросовые литографии». Что касается Бодлера, то он в своей статье «Салон 1859 г.» разразился самыми неистовыми диатрибами против новой технологии: «Эта новая индустрия [...] только поможет оконча-

Подобные многократные портреты (слева) пользовались тогда особенным спросом. Хотя фотохудожник Де Торбеше был студийным фотографом, воспроизводимое фото не снято в ателье, а получено с помощью фотомонтажа. О месте фотографии в ряду других изобразительных искусств, возле живописи и скульптуры, заявляется с улыбкой и даже не без самоуверенности.

«Долгое время фотография доминировала над тем, что сбывалось кому ни попадя эти самые свои пятна, мутные и черные, которые она выдавала простакам за их изображения. Проку от нее было не больше, чем от тех шуток, что промышляют на ярмарках вырезанием силуэтов. Но она завела свою торговлишку и объявила свой товар произведениями искусства. Она одаряет нас впечатлениями путешественников, репродукциями картин, этюдами, и все это начинается всякими ловкими путями просачиваться на выставки и экспонироваться рядом с бронзой и холстами».

Марселен,  
«Журнал амозан»,  
1856 г.

тельно погубить те остатки божественности, что еще остались во французском духе». Многие критики ополчились тогда же не только на изделия фотографов, но и на живописцев, работавших в реалистическом русле.

Ожигление, сопутствовавшее созданию фотографических обществ, к концу 1850-х гг. выдохлось, и движение сошло на нет, хотя фотоиндустрия преуспевала. Великое поколение первопроходцев теперь успешно ее покидало. Так обстояло дело и во Франции, и в Англии. Ле Гре разорился, Фентон ушел из профессии, Надар увлекся воздухоплаванием, Негр и Ле Сек ушли в тень. Многие пылкие заступники фотографии, отстаивавшие ее притязания в 1840–1850-е гг., успели поостыть и разочароваться – в их числе Делакруа и Рескин. С этого времени на сродство с художниками начинают притязать фотографии коммерческие, чаще всего не выходявшие за рамки избитых штампов и не блиставшие особенной одаренностью: Алоф, унаследовавший дело Ле Гре, в 1860 г. обнарудовал «Искусство фотографа», а Дисдери через два года выпустил в свет «Искусство фотографии»... Никогда, наверное, само слово «искусство» не знавало подобного употребления!

А в 1862 г. суд департамента Сены впервые провозгласил, что «фотографические чертежи не должны по необходимости и в любом случае считаться лишенными всяких художественных черт, равно как не должны они низводиться на уровень чисто материальных произведений». Этот юридический текст вызвал негодующие вопли в художественной среде. Против судей Сены восстали три десятка художников, живописцев и граверов – и среди них Энгр, И. Фландрен, Пюви де Шаванн, Констан Труайон. Они сочинили челобитную против «какого бы то ни было уподобления

В 1856 г. рисовальщик Марселен напечатал в «Журнале амозан» свою статью. Заголовок без обиняков призывал: «Долой фотографию!!!» Художник отвергал новые притязания фотографии – этой «мерзкой выдумки» – на принадлежность к искусству и нарисовал свою врагину в образе бабищи из простонародья, откровенно доходящей, несмотря на все ее потуги обуржуазиться.





фотографии искусству». Ибо фотография, считают они, «сводится к череде операций, имеющих характер чисто физического труда», а «итоговые отпечатки ни при каких обстоятельствах нельзя отождествлять с произведениями, рождающимися как плоды разума и изучения искусства».

#### Англия, как всегда, наособицу

В Англии с середины 1850-х гг. в фотографической среде набирало силы откровенно живописное, можно даже сказать, картинное течение. Горсточка фотографов – декоратор и рисовальщик Уильям Лейк Прайс, живописец Оскар Гюстав Рейландер, Хенри Пич Робинсон – объединенными усилиями создала течение, которое они назвали «За высокое искусство фотографии» или «За высокохудожественную фотографию». Примерно между 1854 и 1860 гг. участники движения сняли множество религиозных, исторических и аллегорических сюжетов, фотографируя модели в соответствующем антураже и прибегая к «комбинированной печати», под которой англичане понимали фотомонтаж.

Погружаясь в итальянское искусство эпохи Возрождения и проникаясь мирочувством своих современников прерафаэлитов, черпая вдохновение из популярных в то время «живых картин», все эти фотографы разделяли пристрастие к повествованию

Рейландер выстроил композицию *«Двух образов жизни»* (вверху) по образцу *«Афинской школы»* Рафаэля, а сам снимок определенно рассчитывает на аллегорическое прочтение. Два брата, придя в возраст мужеский, уходит из-под отчего крова в большой горд: один упорно трудится, тогда как другой поддался сиренам, сулившим прелесть в роскоши. Когда автор впервые представил свою фотокомпозицию публике, раздалась упреки двоякого рода: одни противились самой мысли о фотографической аллегории, а другим не понравилось то, что фотограф выставил напоказ женскую наготу, да еще так изыточно.

и вымыслу, в частности литературному. К тому же они пользовались выгодами, проистекающими из благоволения: в 1857 г. королева Виктория ознакомила своего супруга принца Альберта с фотографической аллегорией Рейландера *«Два образа жизни»*, которая воспринималась как подлинный образный манифест движения и экспонировалась на Выставке соционизма искусства в Манчестере.

Течение «За высокохудожественную фотографию» порой заходило чересчур далеко, и снимок невольно доводился до сходства с пастишем. В своем сочинении *«Живописный эффект в фотографии»* Робинсон ссылался на правила композиции, гармонии и равновесия, соблюдение каковых необходимо для достижения «живописного эффекта» (то есть «впечатления как от картины»), подобающего любому художественному фотоснимку.

Среди участников движения «За высокохудожественную фотографию» главным приверженцем фотомонтажа выступил Робинсон, о чем свидетельствуют его подготовительные наброски (например, внизу): он выстраивал будущий снимок, сначала набрасывая эскиз на бумаге, и снимал затем задуманную композицию по частям, печатая снимок с нескольких негативов.





THE LADY OF SHALOTT



Течение прерафаэлитов, как и движение «За высокохудожественную фотографию», жадно черпало вдохновение из легенд о короле Артуре: фотокомпозиция Робинсона «Пожар в Гавани» (или «Леди Шалотт») — с. 106–107), строй которой вдохновлен композицией картины Милле «Обелия», отпечатана с двух негативов: на один негатив Робинсон снял натурщицу в челне, на другом — запечатлел пейзаж. Другая участница движения фотографов, Джулия Камерон, в 1874–1875 гг. иллюстрировала некоторые стихотворения и поэмы своего друга Теннисона по его просьбе. Снимая «Смерть короля Артура» (вверху), она использовала складки ткани, расстеленной на полу фотостудии, для изображения волн под челном.

Итак, положения, изложенные Робинсоном в его труде, в большой мере обязаны его биографии – видимо, он усвоил эти принципы, когда учился живописи в Королевской академии. Он подчеркивал значение фотомонтажа как средства обязательных, по его убеждению, «улучшений» природы. Природу надлежало перестраивать, менять и идеализировать, ибо «точное отображение природы такой, какова она есть, – это правда; то же отображение, но разборчивое, – это правда и красота; первое не есть искусство, второе – искусство».

Течение это характерно для начала 1860-х гг, но отзвуки его замечаются вплоть до конца 1870-х гг, в том числе в стереоскопической фотографии, особенно падкой на картинные сценки, заведомо придуманные и поставленные, чтобы рассказать некую историю. Такие композиции снимали многие английские любители и любительницы фотографии: леди Клементина Хоуарден, писатель Льюис Кэрролл, Джулия Маргарет Камерон. Свойственные произведениям этих мастеров дерзость и свободу от формализма невозможно было найти в расхожей коммерческой продукции того времени. Тщательно выстроенные детские портреты Льюиса Кэрролла, которые он неутомимо создавал в 1855–1860 гг, этюды и живые картины леди Хоуарден, в которых она снимала трех своих дочерей, бесспорно, входят в число самых неповторимых творений той эпохи. Что же до Джулии Маргарет Камерон, то она занялась фотографией поздно – в середине 1860-х гг, когда ей самой перевалило за пятьдесят. Но как технически прихотливый поток образов и чрезмерно затянутое время позирирования, навязываемое ею натурщикам и натурщицам, так и формально-костюмированные сцены

Для Льюиса Кэрролла фотография была не просто времяпрепровождением, но воистину великой страстью, которой он пожерт-



вовал немало времени и которой посвятил несколько небольших сочинений. Более 25 лет прилежно, серьезно и талантливо он снимал портреты детей, чаще девочек. И не упускал возможности запечатлеть новую модель: так, будучи в гостях у своей любимой актрисы Хелен Терри, он сфотографировал всех ее братьев и сестричек (с. 109).

нии иллюстрации к Шекспиру либо Теннисону – ее творчество двигалось против течения, вопреки устремленному большинству. В каждом из ее образов, «сочетавших реальное с идеальным», продолжал до самой ее смерти в 1879 г. дышать тот эпический дух, что, казалось бы, остался далеко позади, где-то среди самых первых, совсем еще примитивных фотографий.

Портреты работы леди Хоуарден (с. 108) по большей части оказывались где-то между этюдами с натуры и драматическими картинами.







С пришествием отпечатков на бумаге появилась возможность размножения фотоизображений, и интерес к фотографии среди издателей и газетчиков вскоре перерос в деловое стремление воспользоваться новшеством по-настоящему. В книгах и периодических изданиях фотоснимков становилось все больше, особенно с 1850-х гг., вслед за появлением настоящей фотопечати. Стремительное развитие средств сообщения, подъем туризма и международной торговли, совпавшие по времени с успехами фотографии, способствовали ее распространению.

## ГЛАВА 6 РАСПРОСТРАНЕНИЕ ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ, 1840–1880 гг.



Появление новых технологических приемов привлекало новых сторонников. Изобретение в середине 1850-х гг. объемных фотоизображений – стереоскопических – обогатило буржуазию новым приятным времяпрепровождением: на снимке (с. 110) – се-

анс стереоскопии в саду. Потом появились периодические издания с фотоиллюстрациями, одним из них был выходивший в Иокогаме журнал «Far East»: в 1870–1878 гг. в каждом номере этого ежемесячного журнала печатались 6–8 фотографий.



### Множащийся образ

Если можно было мириться с неповторимостью дагеротипического портрета – поскольку изображение на медной пластинке никак не поддавалось размножению, то уже иные возможные приложения дагеротипии поневоле останавливались перед этим препятствием. Поначалу в ход пошли гравюры с дагеротипических отпечатков, которые лучше всего получались у Ипполита Физо, догадавшегося заняться такого рода «копированием» еще в начале 1840-х гг. Но мало того, что сама процедура эта требовала незаурядных способностей от мастера, пользоваться ее результатами тоже было непростой, а сами гравюры передавали фотоизображение лишь приблизительно, и клиенты сетовали на холодность и отчужденность «образов по дагеротипу», которым недо- ставало очарования и волшебства, присущих их оригиналам.

Еще в 1840-е гг. Толбот видел главное преимущество своей методики в возможности получения нескольких отпечатков одного изображения и размножения изображений. Осенью 1843 г. в Реддинге, к югу от Лондона, Толбот открыл первую фототипографию – предприятие, печатавшее



Самое значительное издание 1840–1844 гг. – «*Дагеровские экскурсии*». Сравнение гравюр по дагеротипам (вверху и внизу, пристань Рипетта в Риме) с сохранившимися оригиналами дагеротипических



отпечатков показывает, что гравюры очень вольно интерпретировали воспроизводимые ими виды

снимки. В свет вышли книги, проиллюстрированные фотографиями, – четыре названия за три года. Первый, и самый важный, том назывался «*Карандаш природы*» и знакомил читателя с фотопроцессом Толбота, а вернее, расхваливал описываемую методику Толбот детально расписал преимущества калотипа в различных областях. Каждый экземпляр книги иллюстрировался оригиналами отпечатков на солевой бумаге, которые вклеивались вручную и со-

провождались пояснительным текстом: понятно, что такая модификация книгопечатания была очень трудоемкая и о массовых тиражах и речи быть не могло. Книга печаталась отдельными выпусками на протяжении 1844–1846 гг., но большого успеха не имела: Толботу удалось сбыть только сто тридцать экземпляров. Три последующих издания в том же роде – «*Солнечные картинки в Шотландии*» и еще два сборника репродукций произведений искусства и снимков вещей, найденных археологами, – продавались не лучше, несмотря на видных подписчиков, среди которых была даже королева Виктория. Провал отчасти объясняется высокой ценой иллюстрированных изданий и нестойкостью фотоиллюстраций. В 1847 г. печатне Толбота пришлось закрыться.

Хотя в печатне Толбота в Реддинге (в центре) работало не больше шести или семи человек, предприятие уже отличалось разделением труда, сходным с организацией работы в крупных фото-ателье. В отсутствие

хозяина снимал помощник Толбота Хеннеман, распределяя прочие обязанности среди остальных работников. Готовые снимки метились печатью «Патентовано – светорожденные рисунки толботайп». Предприятие охотно печатало и распространяло и фотографии иных мастеров (Колверта Джоунза, Бриджеса и пр.).

### Печатня Бланкар-Эвара

Редингское предприятие так и осталось изолированной инициативой, которая к тому же провалилась, и потому подражать почину Толбота никто не торопился. Но когда в начале 1850-х гг. Бланкар-Эввар существенно улучшил методику Толбота, вслед за этим начали появляться и новые фототипографии. Многие торговые дома Парижа, в том числе «Фонтени», «Лемерсье», «Жид-э-Бодри», «Дидо», пробовали выпускать книги с фотоиллюстрациями и торговать ими. Но за дело фотопечати взялся сам Бланкар-Эввар, открывший в 1851 г. в городке Ло-ле-Лиль, пригороде Лилля, предприятие по печатанию снимков, трудоустроив сорок человек. Его печатня стала образцом для подражания и самой значительной для того времени фирмой в области фотопечати. А усовершенствования, внесенные им в процесс Толбота, особенно в том, что касается печати итоговых снимков, позволили стандартизировать операции, даже самые крупные из них, что обернулось снижением издержек и другими экономическими выгодами. Если провал Рединга отчасти объясняется затратностью – на контактную печать уходили часы, то в Лилле для таких операций, как проявление на солнечном свете, довольно было десятка секунд.

За четыре года – с 1851 по 1855 г. – свет увидели два десятка фотоальбомов, этаких папок с фотоснимками на солевой бумаге (каждый альбом посвящался одной теме: «На берегах Рейна», «Религиозное

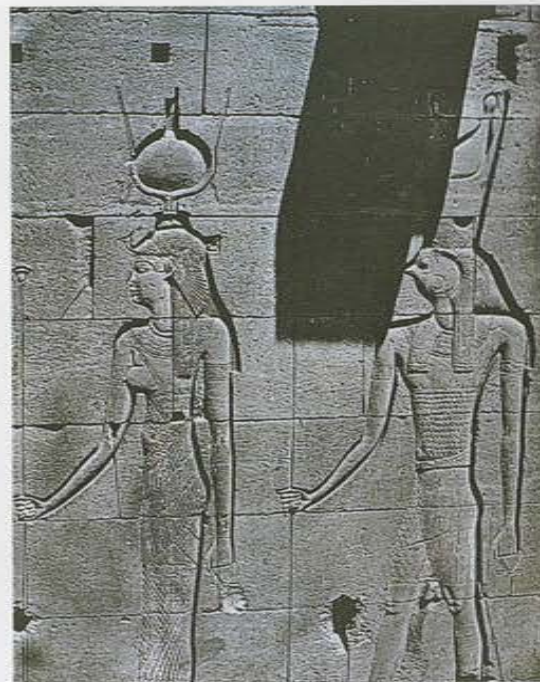


искусство», «Виды приречья»), отпечатанных с более чем 500 клише: большинство снимков предоставили французские и бельгийские мастера калотипии. Но и это начинание постиг коммерческий провал: оборот предприятия не рос, и в 1855 г. его пришлось закрыть. Крах печатни совпал по времени с закатом калотипии во Франции: эта технология не сумела завоевать широкую общественность и выйти за рамки тесного круга любителей, художников и ученых.

При всех различиях между ними Толбот и Бланкар-Эввар столкнулись с одинаковыми затруднениями. Первое состояло в слишком высокой стоимости книг и альбомов с фотоотпечатками в качестве иллюстраций – они стоили куда дороже, чем книги с гравюрами и литографиями, потому что каждый снимок надо было отпечатать, обрезать и наклеить, все это вручную: ремесленничество какое-то, а не промышленное производство, значит, цена высока и большие тиражи просто невозможны. Еще одна неприятность – неустойчивость отпечатков. Она сильно беспокоила в середине 1850-х гг. крути, имеющие отношение к фотографии: слишком быстро блекнувшие и выцветавшие снимки, нередко плохо пропечатанные, да и приклеенные некачественным клеем, как в альбоме «Солнечные картинки в Шотландии», выпущенном печатней Толбота, не только отталкивали клиентуру, но и отпугивали потенциальных инвесторов.

### Возникновение фотомеханических процессов

Во Франции первым иллюстрированным фотографическим изданием стал альбом «Египет, Нубия, Палестина, Сирия» (вверху). Фотографии для издания предоставил Максим дю Кан, сопровождавший Флопера в его путешествии по Востоку в 1849–1850 гг., а размножила отпечатки печатня Бланкар-Эввара. Снимки порой ругали, не очень справедливо ссылаясь на «блеклые тона и монотонную серость».



Тяготы, переживаемые из-за этих недостатков, подталкивали к поиску других методов тиражирования фотографий, более удобных в работе и, значит, более пригодных для устройства печатных предприятий и более надежных, прежде всего в том, что касается качества отпечатков, которые не должны были меняться со временем. Будущее как будто бы принадлежало фотомеханическим процедурам, под которыми понималось воспроизведение снимков способами наподобие гравюры или литографии. Во Франции такие процедуры разрабатывали в 1851–1854 гг.: Шарль Негр и Эдуар Балдо, в Австрии Пауль Преч предложил фотогальванографию и попытался, с очень умеренным успехом, выйти с этим методом на английский рынок... Сам Фокс Толбот в 1858 г. взял патент на «фотографическое гравирование» и лишней раз убедился в своей неудачливости — и этот метод коммерциализировать он не сумел... Едва ли не все упомянутые фотографы, впрочем, участвовали в конкурсе, проводившемся в 1857 г. благодаря герцогу де Люйне, любителю искусства и фотографии, и под эгидой Французского общества фотографии. Победитель должен был предложить методику получения наиболее устойчивых — «неизменяющихся» — отпечатков, предпочтительнее принадлежащую к разряду фотомеханических процедур. Награду получил десятью годами позже француз Альфонс Пуатевен за свой угольный процесс. Одобрение его метод заслужил потому, что отпечатки и в самом деле получались стойкими (то есть «неизменяющимися»), а также за эстетические качества: особенно хорошо выглядели густые черные пятна, так что методика привилась и стремительно распространилась. Англичанин Суон вскоре (патент 1864 г.) несколько усовершенствовал методику Пуатевена, и в последующие годы на угольную печать перешли самые крупные фотоиздательства.



Адольф Брон сумел прославиться за очень малое время: впечатляло бесспорно высокое качество фотопродукции его предприятия, использовавшего угольную технологию и специализировавшегося на репродукциях произведений искусства. Мастера Брона снимали экспонаты едва ли не всех крупных европейских музеев, предпочитая пейзажи и панорамы, но в то же время создали замечательную серию очень живописных фотонагюрмортов (вверху).

Жюри Французского общества фотографии проявило редкую прозорливость: в самом деле, все фотомеханические процедуры, разработанные после 1865 г., строились на основе методики Пуатевена. Начиная с этого года в качестве книжных иллюстраций все чаще применялись не фотоотпечатки, а отпечатки с клише, изготовленные с помощью различных фотомеханических методов, что заметно понизило цены на иллюстрированные издания и способствовало соответствующему росту тиражей таких изданий. Наиболее распространенным фотомеханическим методом стала вудбуритипия, созданная в 1865 г.: с этим процессом много работали в 1870–1880 гг. — во Франции торговый дом «Лупиль» в своих коммерческих операциях пользовался термином «фотолиппия» —



Шарль Негр разработал фотомеханическую процедуру, которая позволяла получать отпечатки «великолепной четкости и внушительных размеров» (вверху — репродукция скульптуры Прео «Молчание»). Однако жюри конкурса, организованного герцогом де Люйне, сочло методику слишком сложной и отказало Негру в награде. Но невнимание жюри к другому методу, представленному как «вудбуритипия», удивляет, хотя этот процесс Томаса Вудбури пользовался немалым успехом. Пусть иногда отпечатки, полученные по методике Вудбури, были слишком контрастными и потому казались грубыми, все же обычно качество бывало высоким, пример чему — иллюстрация к сочинению Джона Томсона «Уличная жизнь в Лондоне» (слева — «Бродячая нищенка»).



и это несмотря на немалую сложность метода, но впоследствии вудбуритию постепенно вытеснила коллотипия, последняя в ряду фотомеханических технологий, созданных после 1860 г. Альберт объявил о ее создании в 1868 г., и тогда новинка казалась не более чем вариантом разработок Пуатевена. Те же методики послужили отправной точкой для начавшихся в 1870-х гг. поисков способа получения цветных фотоотпечатков: Альберт создал свой первый цветной коллотип в 1874 г. в Вене, а чуть позже Видаль изобрел фотохромиию, объединив хромолитографию с вудбуритией.

### Фотоиллюстрации в газетах

Затруднения, сильно мешавшие внедрению фотоиллюстраций в книгоиздательское дело, еще острее переживались издателями газет и журналов, которым невозможность просто переносить фотографии на печатные полосы казалась нестерпимой несправедливостью. И все же немало фотографов работало на периодические издания. Хотя газеты изредка печатали иллюстрации с фотоснимков еще с начала 1840-х гг., но по-настоящему фотоиллюстрации в периодических изданиях укоренились лишь с начала 1860-х гг., когда все чаще и чаще под иллюстрацией значилось: «с фотографии» – такая пометка, среди прочего, давала знать, что иллюстрация притязает на некую особенную точность.

До 1890-х гг. столь прискорбное положение вещей поневоле терпели, несмотря на отдельные робкие попытки поправить дело: так, Шарль Жильо разработал процедуру непосредственного включения фотоотпечатка в газетную полосу. Изошренные эксперименты были не по силам периодическим многотиражным изданиям и редко увенчивались успехом. В «*Арт Юнион*» с тиражом в 7000 экземпляров один из коллоидов Толбота был напечатан еще в июне 1846 г. В 1850-х и 1860-х гг. профессиональные издания, посвященные фотографии («*Фотографик Арт Журнал*», «*Лямьер*», «*Фотографик Ньюз*», «*Фотографик Магазин*»), при случае знакомили читателей с одним или несколькими снимками. Опыты эти, однако, слишком часто оставались ограниченными и скупы-

Дезире Шарне в 1858 г. получил в министерстве народного просвещения заказ на фотосъемки в Мексике, и зимой 1859–1860 гг. он оказался, быть может, первым западным фотографом в таком месте, как Митла (с. 119 вверху). Очень многие из его мексиканских снимков попали в книгу «*Города и равнины городов в Америке*», вышедшую в Париже в 1863 г. Однако только склонность массовой прессы к возможно большему тиражам помогла этим снимкам добиться очень широкой известности. С них много раз делали гравюры, многократно печатавшиеся в журналах и газетах: так, гравюра со снимка (с. 119 внизу) сначала, в 1861 и 1862 гг., появилась в «*Иллюстрасьон*», потом, в 1862 г., в «*Тур дю монд*», а в 1865 г. – в «*Монд иллюстре*».

Газетные гравюры выполняли изображения по фотографиям или на дереве (с. 119 внизу), или на цинке (цинкогравюра). С конца 1870-х гг. применялся прием «деревянной пленки»: гравер переносил фотоизображение не на промежуточный рисунок, а сразу на доску.



Хотя и не существовало способа непосредственного использования фотоснимков, массовая печать очень скоро стала втягивать в свои дела фотографию. В «*Иллюстрасьон*» в 1855 г. можно было, к примеру, прочесть: «Что касается средств удовлетворения публики, то они преимущественно обнаружатся открытиями науки и благодаря искусству. Довольно указать на замечательный конкурс фотографии, этого точного и быстрого сред-

ми; правда в США «*Фотографик энд Файн Арт Журнал*» регулярно печатал фотоизображения.

Издания более специальные, в частности некоторые научные журналы, использовали фотоснимки с 1850 г., ценя в них прежде всего верность воспроизведения. Издания, репродуцировавшие произведения искусства и археологические находки, начиная с конца

ства запечатлеть виды любой страны, что обещает удовлетворить любознательность касательно любых уголков земного шара и в любом из таких уголков».

1850-х гг. обращались к фотографии все чаще и в самых разных европейских странах: Бельгии, Нидерландах, Германии, Франции. Можно назвать «Газетт де Без Ар», «Археологический Цайтунг» и др. Медики, особенно во Франции, тоже начиная с 1860-х гг. иллюстрировали фотографиями свои периодические издания, а с 1869 г. регулярно выходило фотообозрение парижских больниц – «*Revue photographique des hôpitaux de Paris*».

### Туризм и виды дальних стран

«Так, значит, вы снова собрались в Италию? Наконец-то! Если вам при случае попадутся фотографии известных древностей или картин [...] покупайте... увозите все, на что только сумеете наткнуться, произведения искусства или пейзажи, людей или зверей», – писал живописец Милле одному фотографу в 1865 г.

С начала 1850-х гг. фотография на бумаге вторглась на рынок литографии, которая господствовала в области воспроизведения панорамных видов, памятников, пейзажей, жанровых сценок, репродукций произведений искусства. Развитие средств сообщения способствовало росту туризма, переживавшего во второй половине XIX в. настоящий расцвет и сопровождавшегося повышенным спросом на виды и ответным предложением фотоснимков. Этот «фотографический ведутизм» охватил прежде всего страны так называемого Большого тура – Грецию и Италию, да и все Средиземноморье тоже. В Италии с 1850-х гг. наблюдается рост числа местных фотомастерских, хозяева которых рассчитывали зарабатывать прежде всего на элитном туризме: в Риме работали Молинз и Альгобеллини, которые прославились своими видами руин; во Флоренции вскоре утвердились братья Алинари, и их предприятие вскоре стало самым крупным на полуострове: оно печатало, в частности, виды исторических памятников и репро-



Больница Сен-Луи в конце 1860 г. обзавелась собственной госпитальной фотомастерской, а затем, по почину руководства этой лечебницы, в Париже возникло периодическое фотообозрение парижских больниц – «*Revue photographique des hôpitaux de Paris*», которое выходило в 1869–1876 гг. ежемесячно. После фотографирования и печатания снимка отпечаток раскрашивали вручную (вверху).



дукции произведений искусства, предпочитая живопись из галереи Уффици. Но особенно ожесточенное соперничество разгорелось в Венеции между студиями Понти, Брезолини, Найя, Перини и множеством прочих: в 1870 г. на площади Сан-Марко красовалось более 25 витрин, принадлежащих разным фотографам. Местным мастерам составляли конкуренцию приезжие и иностранные фотографы: в Неаполе в одном из крупнейших ателье распоряжался некий Зоммер, немец из Франкфурта, а в Риме британцы Джеймс Андерсон и Макферсон стали известны своими крупноформатными снимками окрестностей города.

Греция тоже не оставалась в стороне, особенно Афины, где в 1850-е гг. заметнее прочих казались ателье Маргаритиса, Константину, Зангаки, Моретеса, хотя работы разных мастеров часто мало различались между собой: по большей части они снимали

Рескин, посещая Венецию в 1840-е гг., уже смог приобрести в этом городе дагеротипы исторических памятников. Тридцать лет спустя один венецианский экономист замечал, что «нет деревни в Венецианской области без фотографа. Заработки у фотографов значительны, и немалую долю своей продукции они сбывают иностранцам». Центр подобной торговли находился на площади Сан-Марко (вверху).

исторические памятники, скульптуры и фрагменты Акрополя. В Османской империи, в странах расширенного Большого тура (а это Турция, Сирия, Ливан, Палестина, Египет) тоже возникают фотомастерские: особенно много их появилось после 1860 г. Поначалу они принадлежали европейцам – среди них немец Раубах, не доехавший до дому, возвращаясь с Крым-

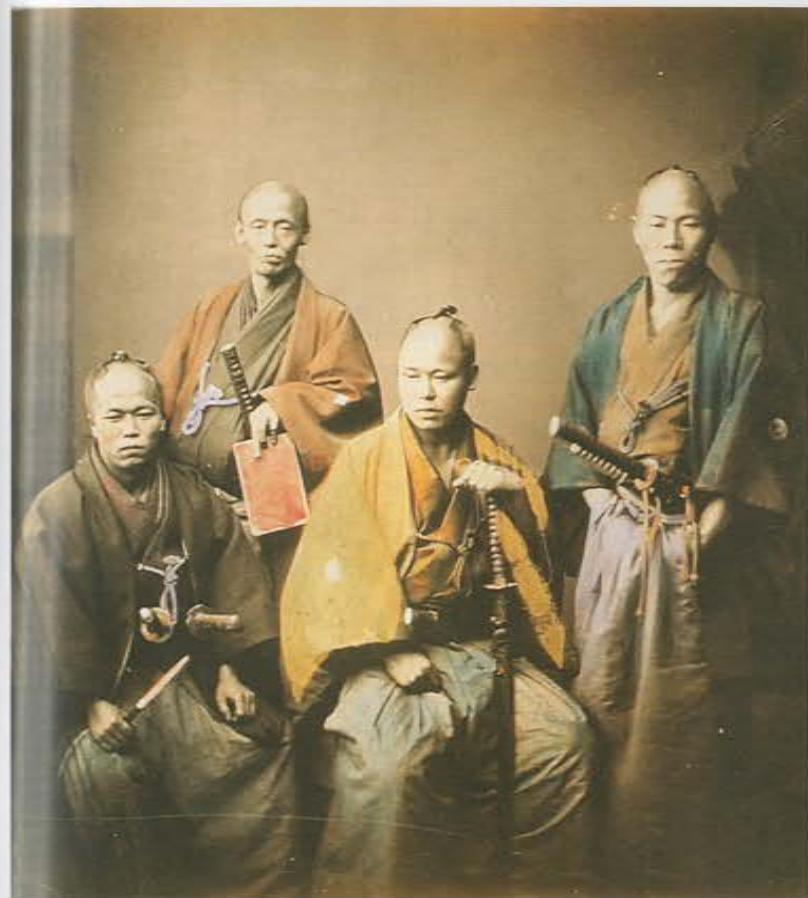


ской войны, или англичанин Робертсон, гравёр, делавший медали для султана, а потом открывший первое фотоателье в Константинополе.

К концу 1860-х гг. среди фотографов уже насчитывалось немало коренных жителей, и доля их росла: в их ряду, например, портретисты братья Абдулла, ставшие официальными фотографами султанов, а также снимавшие всех видных гостей Константинополя, или же Паскаль Себах и П. Бергхайм, устроившиеся в Иерусалиме... Однако самым крупным ателье

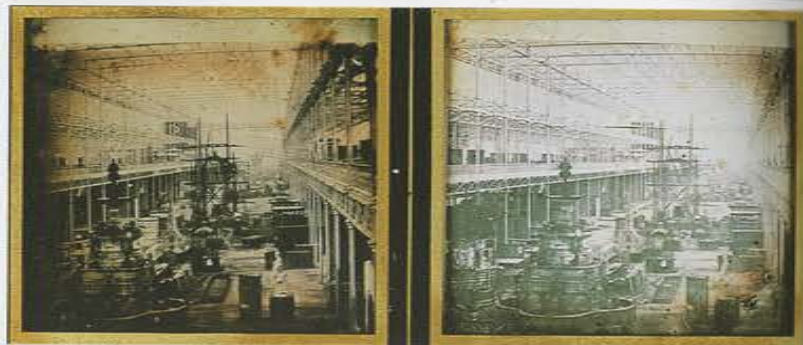
Робертсон, работавший в Константинополе вместе со своим компаньоном Феличе Беато, в 1850-е гг. прослыл мастером видовых съёмок, «оживляемых» присутствием красоч-

ных персонажей: на фоне исторического здания или древних развалин появлялись местные жители в экзотических одеяниях (вверху). Подобные фотографии распечатывались на альбуминовой бумаге и наклеивались на листы картона.



в регионе в 1870-е гг. был торговый дом «Бонфис», основанный в Бейруте в 1867 г. французом Феликсом Бонфисом. Сам Бонфис вместе с женой и сыном объездил всю Османскую империю и снял множество исторических памятников и природных ландшафтов. Через четыре года после основания предприятия Бонфиса могло похвастаться внушительным каталогом, содержавшим 15 000 снимков и 9000 стереоскопических пластинок, на которых были представлены «дикины всего Востока».

Феличе Беато стал первым западным фотографом, осевшим в Японии. В Июкогаме он основал фотошколу, снижавшую известность своими жанровыми сценами и пейзажами с подцветкой акварельными красками (вверху).



### Стереоскопическая фотография

Во второй половине XIX в. в моду вошли стереоскопические снимки. Их изобрел англичанин сэр Чарльз Уитстон в конце 1840-х гг., на коммерческие же рельсы новое дело перевел француз, оптик Дюбок. Перед широкой общественностью фотостереоскопия впервые предстала на Всемирной выставке 1851 г. в Хрустальном дворце. Стереосъемка осуществлялась фотоаппаратом с двойным объективом. В итоге получались два небольших изображения (примерно 10 × 10 см каждое), снятые под слегка отличными углами. У зрителя, глядевшего на эту пару снимков через специальный прибор – стереоскоп, возникало ощущение глубины и объемности.

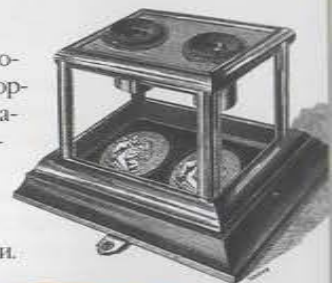
Горячий прием последовал незамедлительно. Как и в случае «формата визитной карточки», уменьшение размеров снижало производственные расходы, а значит, и цены, и очень скоро стереоскопия превратилась чуть ли не во всенародную забаву. Сравнительно хорошо сбывавшиеся стереоскопические снимки привлекали внимание многих фотографов и издателей. Во Франции это были Дюбок и Солей, Годен, Феррье и Брон, Энтони в США, Негретти и Дзамбра, а также «Лондон Стереоскопик Компани» в Англии. Излюбленными сюжетами оставались жанровые сценки, снимавшиеся в ателье с участием профессиональных актеров или натурщиков, обнаженная натура, зачастую снятая очень вольно, и сцены, известные как «моментальные снимки». Эти последние поя-

Сразу же вслед за своим явлением в Хрустальном дворце в 1851 г. стереоскопия начала пользоваться необычайным успехом. Рассказывают, что оптик Дюбок показал королеве Виктории аппарат и несколько стереоснимков, в том числе и виды интерьеров Хрустального дворца, снятые на дагеротип по ходу подготовки к выставке (вверху). Три года спустя «Лондон Стереоскопик Компани» вышла на рынок со слоганом «Ни одной гостиницы без стереоскопа». Еще через два года эта фирма предлагала в своем каталоге более 10 000 видовых снимков. С самого возникновения стереоскопия представляла собой исполненный рынок, предлагавший клиентам как стереоснимки, так и разнообразные аппараты для их просмотра (с. 125).

вились благодаря уменьшению формата негативного изображения и сокращению времени съемки. Моментальные снимки превосходили появление открыток или, быть может, подсказали идею такого товара. Сама «открытка» – почтовая карточка – вошла в обиход только в 1890 г.

### Крупные издательства

Подобную предназначавшуюся для туристов фотопродукцию можно было купить в фотоателье, у торговцев эстампами, в библиотеках, а также на вокзалах и в гостиницах. Очень скоро эта торговля вышла за государственные рубежи. Многие издательские дома, печатавшие эстампы, тоже заинтересовались новым рынком: «Гамбарт», «Колнаги», «Агньон» в Англии; «Гупиль» во Франции.



Тогда же, в 1850-е гг., стали появляться большие издательские дома, ориентировавшиеся на рынок фотоснимков, топографических видов и планов, репродукций произведений искусства и подробных каталогов: в 1856 г. возникло издательство «Фрит», в 1859 г. появился торговый дом Брона, а фотоиздательство «Алилари Эдитори Фотографи» основано еще в 1854 г. Поначалу это были просто индивидуальные предприятия, основанные отдельными фотографами, но при везении маленькая мастерская превращалась

При прочих равных условиях время, требующееся для съемки, тогда было пропорционально величине негатива: малые размеры сте-

реоскопических клише позволяли сократить выдержку до минимума – отсюда «моментальность». Первые же снимки парижских улиц с гуляющими пешеходами и движущимися экипажами были встречены с восхищением.



в настоящее издательство, нанимавшее множество работников и расширявшее производство. Фрит в 1860-х гг. предлагал более 10 000 видов, снятых главным образом на Востоке; в каталоге Брона числилось 6000 снимков Швейцарии и Германии, а у дома братьев Алинари в 1880 г. было около 70 000 снимков!

Издательства предлагали снимки разного размера: от формата визитной карточки до крупного формата (40 × 50 см). Они тягались друг с другом, изобретая необычные и очень большие форматы; дом Брона, для примера, соблазнял клиентов такими форматами: панорамным (27 × 51 см), «сверхбольшим», или «экстрагранд» (54 × 43 см), «имперским» (90 × 70 см). Оформлялись снимки тоже по-разному: можно было купить карточки, альбомы или папки с нужными снимками. Кроме видов экзотических краев или знаменитых мест спросом пользовались событийные снимки, особенно фотографии, запечатлевшие какие-то бедствия: пожары, землетрясения, войны.

### Потребность в законе об авторском праве

Обесценивание снимков, интернационализация торгового обмена и усиление конкуренции – все это неизбежно порождало новые осложнения. Кража снимков и иные формы пиратства вошли в будничные обиход, особенно в репродуцировании произведений, где доказать факт хищения особенно нелегко. В Венеции правосудие в 1881 г. заинтересовалось г-ном Найя, потому что несколько фотографов обвинили его в краже своих снимков, а вот Понти приписывалось множество фотографий, автором которых был вовсе не он. Если же заглянуть в старинные альбомы первых фотоиздательств в надежде отыскать какие-то авторские подписи, ибо известно, что некоторые операторы добивались от своих работода-



Основанный в начале 1850-х гг. издательский дом «Алинари» очень скоро прославился фотографиями пейзажей и репродукциями произведений искусства (вверху – изданный в 1880 г. каталог скульптур, находящихся в музеях Неаполя). В начале 1880-х гг. издательство трудоустраивало более сотни человек.

Одна из самых знаменитых Марии Ле Гре – «Прибой» (с. 128).

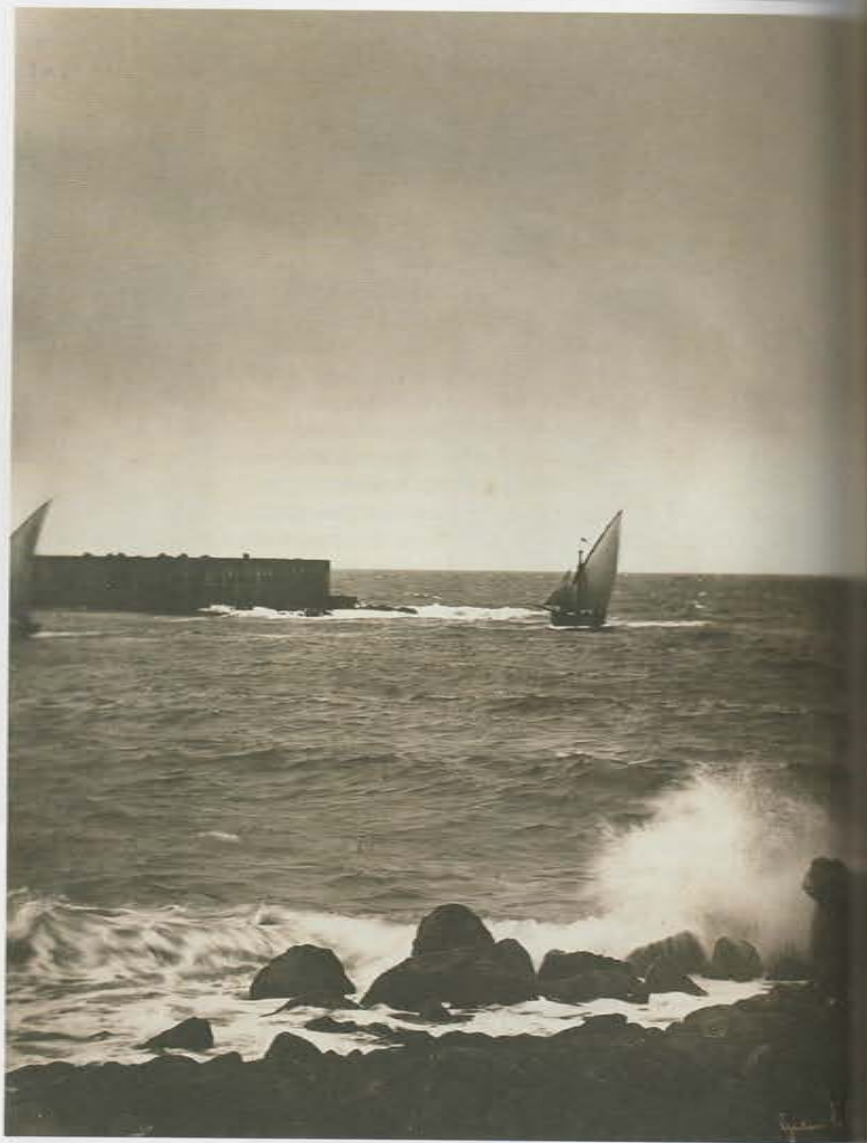
ней авторского статуса, то очень скоро оказывается, что задача еще сложнее, чем думалось. Законодательство же оставалось незыблемым: во Франции авторское право защищалось устаревшим законом 1793 г. Обязательная с 1852 г. лицензия на снимок, призванная обеспечивать его защиту от злоумышленников, позволяла в разных случаях различные толкования. И хотя пиратам грозила тюрьма, угроза часто оставалась пустой. Правда, в Англии ничего похожего не было вплоть до 1862 г., когда парламент обнародовал, после напряженных усилий множества лоббистов, закон об авторском праве, и сразу же поднялся шумный девятый вал судебных разбирательств. Что касается Германии, то там как будто законы исполнялись лучше и на фотографии распространялись те же правила, которые действовали в отношении текстов, а вот почти во всех других странах авторское право оставалось в зачаточном состоянии.

Эта правовая неопределенность беспокоила еще и потому, что в конце 1870-х гг. фотография наконец вроде бы вступила в возраст зрелости. Технически гибкая, особенно в руках профессионалов, да еще поддерживаемая развитыми структурами, обеспечивающими распространение, она проникла во все области деятельности человека.

И все же установившееся было равновесие за считанные годы опрокинул переворот 1880-х гг. Случившаяся революция моментальности, значением которой стал фотоаппарат «Кодак», заключающаяся в новых приемах – более быстрых и более простых, в новых возможностях использования аппарата – более неприхотливых, и в новой публике – ее образовали умножившиеся любители, заставляла своих свидетелей, через сорок лет после деклараций Араго и Толбота, говорить о некоем подлинном «возрождении» фотографии.



В известных обстоятельствах полиция старалась ввести торговлю фотографиями в узкие рамки. Во Франции в эпоху Второй империи власти особенно пристально следили за сбытом снимков обнаженной натуры (вверху). Такие снимки нередко признавались неспристойными и конфисковывались.



## **СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ**

130

**Первые шаги фотографии**

134

**Фотограф-предприниматель**

138

**Фотографические подвиги**

142

**Фотографические бредни**

146

**Искусство ли фотография?**

150

**Технические термины**

152

**Библиография**

152

**Перечень иллюстраций**

157

**Указатель**

## Первые шаги фотографии

*Существенно важные сведения о различных фотографических процессах и о подробностях их создания и становления накануне первых официальных деклараций Араго, Дагера и Толбота содержатся в лабораторных тетрадях исследователей и в их частной переписке. Чтение этих личных писем позволяет отчасти восстановить скрытую историю зарождения фотографии с ее тайнами и недомолвками, с ее недостоверными и уже не поддающимися проверке достижениями и с общей обстановкой того времени, то и дело порождавшей подозрения и сплетни.*

### Только шкатулка и линза от микроскопа без подсветки

Из моего предыдущего письма ты знаешь, что я разбил объектив своей камеры-обскуры; но у меня оставался еще один, и я думал, что, может, сумею его приспособить. Столько возни, и все зря: фокус у этой стеклышки оказался меньше диаметра коробки; так что толку из затененного запасного объектива не вышло. Ну и пошли мы в прошлый понедельник в город; там я ничего подходящего не нашел, только у «Скотти» отыскалась линза с фокусным расстоянием, большим, чем у первого объектива, а трубка, в которой эта линза сидела, не хотела удлиняться, так что подобрать нужное фокусное расстояние было никак нельзя. Так что мы вернулись в эту лавку в среду, но она в этот день не работала, так что продолжить эксперименты я не мог, и я разошелся, потому что очень уж мне не терпелось приняться за свои опыты. И без того приходится то и дело отвлекаться: надо ходить в гости или принимать гостей у себя, — как это надоест; а по мне, ты же знаешь, лучше существовать в пустыне. Раз уж объектив у меня сломался, то

и камера-обскура больше ни на что не годилась, так что пришлось мне соорудить искусственный глаз из шкатулочки Изидора [так звали сына Нисефора] — это такая коробочка размером стороны в 16 или 18 линий в квадрате (около 3,5 см). Я обрадовался линзам солнечного микроскопа, который, как ты знаешь, достался мне от нашего дедушки Барро. У одной из линз было то фокусное расстояние, что надо, а предметы в поле зрения в 13-линей в диаметре вырисовывались чище и живее. Я вставил этот аппарат в камеру-обскуру и работал напротив вольеры, при широко распахнутых окнах, выполняя опыт так, чтобы все шло по той процедуре, которая тебе, мой дорогой друг, известна, и я видел на белой бумаге всю ту часть вольеры, что напротив окна, и еще легкие контуры оконного переплета, прорисовывавшиеся не так ясно, как висевшие предметы. И была заметна игра света в отображении вольеры, вплоть до оконной рамы. И все же не то чтобы опыт был совсем уж несовершенным; но очень уж маленькими остались образы предметов. Возможность рисовать таким способом представляется мне почти доказанной; а если я смогу улучшить свою



Нисефор Ньепса. *Накрывтый стол*, до 1832 г.

процедуру, я подсучусь, чтобы хоть отчасти ответить на тот твой стеснительный интерес, который ты пожелал мне выказать. Я ничуть не обманываюсь: трудности еще впереди будут, и огромные.

Труднее всего будет с закреплением цветов, но труд и большое терпение способны многое улучшить. Твои предсказания сбылись: фон картины — черный, а предметы — светлее фона. Верю, что этот способ рисования небесполезен и что мне самому доведется видеть гравюры этого рода; Впрочем, быть может, и не окажется вовсе невозможной какая-то перемена в деле с этими цветами, и потом, мне и кроме этого еще кое-что хотелось бы проверить.

Письмо Нисефора Ньепса  
брату Клоду,  
Сен-Лу, 5 мая 1816 г.

### «Эта скотина Дагер...»

Вот новость: Дагер дошел до химического закрепления на каком-то ровном и белом веществе, которое никакая не бумага, отраженный в камере-обскуре. Ах! Бизе видал, собственными глазами своими, очевидно видел один из таких монохромных отблесков в рамке. Это вид на Монмартр с вершины Диорамы; телеграф и его башня почти в 8 линий в высоту; и глядя в слабую лулу, легко разобрать на этом отображении зубцы и перемычки [перегородки? записи в этом месте повреждена] ставней башни, и железные листы, служащие

движению телеграфа и проч., и еще много других мелких подробностей, которых просто так, голым глазом, на самом рисунке и не угадаешь и которые никакая рука, равно как и никакое иное орудие, передать не в силах.

Если подтвердится, что это правда, а пока что нет ничего, что позволяло бы мне сомневаться, и этот способ разойдется по всему свету, то-то станете вы из кожи лезть, рисовальщики бедные и несчастные, и глаза себе повывальваете, когда какой-нибудь савояр с волшебным фонарем затеет свои цыганские фокусы и вы и не заметите, как окажетесь под землей на глубине этак футов в сто!!! Самое время обезуметь и усомниться в провидении, ибо воистину несправедливо это, в конце концов! Добрый Бизе, у которого я побывал, слег после пары приступов паралича; это мне его слуга про него такое рассказал, сам он говорит про головокружения. Ему уже немного лучше, но он сильно переменялся. Он очень сильно меня просил, чтобы я тебе сообщил эти новости, а сам он только-только выходит начал, это после нынешнего февраля, когда у него был первый удар. С пару-другую дней минуло с того часа, когда он увидел результат исканий этой скотины Дагера, ибо если бы это случилось перед тем, как он расхворался, я бы решил, что все это ему в бреду пригрезилось; но где там: у него все подробности в голове, и он мне их почти все выложил, и даже свое головокружение почти пересидел, или, лучше сказать, он мне их почти доложил.

Письмо отца Виолле-ле-Дюка сыну в Италию, 28 сентября 1836 г.

### «...уж не учился ли он у Фауста? И, похоже, хорошо учился...»

Раз уж речь о забавах и радостях, то я чуть было не забыл отозваться на то, что ты нам писал про новейшее открытие г-на Дагера. Если по правде, новость меня

не сильно опечалила, и пока я сам очевидно это (процесс, если он такой изумительный) не увижу, не поверю; потому что выходит вроде бы так, что та история с «механиком-королем», когда дадошка Делеклюз будто бы сочинил такое зеркало, свойством коего было сохранение отражения некоторой фигуры в отсутствие этой самой фигуры, теперь никакая не история, а самая что ни на есть действительность. И будучи в здравом уме, г-н Бизе по простодушию своему мог поверить, что неким химическим, а то и волшебным способом (а без какого-то колдовства тут, кажется, не обойтись) можно зафиксировать на какой-то белой материи то скоротечное и неуловимое отражение, что возникает внутри камеры-обскуры. Не знаю уж, разве что г-н Дагер учился у Фауста или же был лучшим учеником Никко делла Мирандолы, но не знаю, и никогда не думалось, что отражение некоторого цвета может иметь влияние на отражаемый предмет, и настолько большое, что это позволяет ему сохраниться... Но не сомневайтесь, и признаю даже, что такое было или могло быть. К счастью, провидение вложило во все механические средства некое несовершенство, или скорее какое-то единообразие, из-за которого предпочиталось и всегда будет предпочитаться орудие столь утонченное, столь поэтичное, столь рабешко следующее за мыслью, каковое орудие всегда к нашим услугам и именуется и до сего дня кистью руки и которое в цене, достаточно высокой, чтобы не променять его на всякую механику, от пожарного насоса Шайо до машины, изрыгающей за день сто двадцать или сто пятьдесят одежд. Что уж там говорить про камеру-обскуру, да и чего уж такого она нам может показать.

[...] В конечном счете не сведущие в рисовании оказываются лучшими рисовальщиками. Взять хоть наше время: раз-

ве можно найти сейчас рисунки точнее, чем у Израэля Сильвестра или Панини? И потом, я говорю только о таком качестве рисунка, как точность, оставляя в стороне само искусство, которое прельщает и вообще по ту сторону. Диораму г-н Дагер смастерил, чтобы творить иллюзии, чтобы вводить в заблуждение, и эта удачная машина как бы приближает зрителя к природе, подводит как можно ближе. И еще скажу, что диорамы эти никогда не имели хотя бы четверти той славы, которая бывает у картины на выставке, и знаете почему? Да потому, что диорама – это машина, а человек, к счастью, страшится машины.

Письмо Эжена Виолле-ле-Дюна  
отцу, 14 октября 1836 г.

**«Такое изобретение просто невозможно слишком долго держать при себе и для себя»**

Что касается Дагера, я не извлек выгоды из того, что это было обнародовано через Араго или меня. Речь во всяком случае об изобретении из ряда самых радостных и наиболее достойных восхищения. Дело вовсе не в воздействии на хлор серебра; тут свет притягивает свет, это такой процесс обезвечивания, вроде того, как железная решетка воспроизводит себя: если ее на месяц оставить на занавеске, то на ткани проявится ржавый след, оттенка бумажной розы.

Если что и можно поглядеть у Дагера, так это образы в рамках под стеклом, по большей части на металле, некоторые виды похуже – на бумаге и на стеклянных пластинках, и все похоже на гравюры на стали, тон коричневатого-серой охры, общая атмосфера всегда несколько мрачноватая и смутная. Лучшие опускаются до полутонов, различия оттенки воды в Сене как под мостами, так и на середине потока, видны кони и люди, которые удят рыбу, и очень точно воспроизво-

дится тени, потому что они очень вытянуты, а мелкие шевеления нимало не вредит – по причине малого угла. Рассеянный свет производит тот же эффект, что и солнечный. Из лучших воспроизведенных набережных и видов Парижа – те, что сняты издали, во время сильного дождя. Перепада освещенности на снимках «*Дворца*» и «*Сад Тюильри*» в пять часов утра летом, в два часа – в самую летнюю жару и в семь часов после захода солнца, все схвачено только в одном цвете, монохромно [черно-белое изображение]. О размножении отпечатков или о портретировании вопрос пока не стоит. Самые блистательные снимки получались тогда, когда яркой лампой подсвечивались мраморные статуи и мраморные барельефы. Такие пластинки, десять дюймов в длину и шесть дюймов в высоту (25 × 15 см), то есть самые крупные по размеру вообще, замечательны при их освещении sleeping светом.

Живописные батальные сцены копируются за восемь – десять минут и уменьшаются до нужного размера.

Поверхность влажного камня, скажем, мокрой каменной стены передается с такой правдивостью, до которой далеко любой гравюре на меди.

Общий тон – спокойный, чистый, но, поскольку преобладают коричневые оттенки, глядится мрачновато. Вот, разглядывая я снимок внутреннего двора в Лувре с бесчисленными барельефами.

– Там салама, (она) прикрывает выход на набережную. Видите? – Нет.

Мне вручили дупу, и я увидел соломники на всех окнах. На чертеже, говорил Араго, пятиэтажный дом занимает примерно три четверти дюйма (1 дюйм = 2,54 см), и можно на изображении разобрать, что стекло в слуховом окне – какая мелочность! – разбито и скреплено полоской приклеенной бумаги. Араго узнал от Дагера его тайну и на его глазах за десять минут соорудил великолепный образ

Это – изображение громоотвода, и он такой тонкий, что Араго голым глазом просто не видит. Коль скоро метод столь точен и может быть использован по всему свету и по случаю путешествий, можно не сомневаться насчет Парижа, что Араго добьется для господина Дагера и вдовы господина Ньенса (вдовы соизобретателя, тоже француза) от Палаты депутатов нужных двухсот тысяч франков. Затем правительство передаст изобретение обществу. Какое облегчение для архитекторов: за какие-то десять минут можно заполнить образ всей колоннады Баальбека или кирпичной кладки стены готического храма. Дагер думает, что свет в Египте до того яркое, что там, быть может, можно управиться за две-три минуты.

[...] Вот такие надежды из созерцания плодов – образов – рождаются сегодня. Разнообразные улучшения, имеющие произойти из изобретения [изобретения] в будущем, предвидеть невозможно. Вот литография, как она совершенствовалась, а после долгого пользования эта ее чистота стала считаться чуть ли не изрядом. Дагер, и не без основания, боялся, что открытие спрятать не удастся. Дело ведь еще в везении и случае: если ему, чтобы достичь того, чего он достиг, пришлось трудиться дюжину лет, то мне довольно будет, положим, нескольких месяцев для успеха, тем более что я знаю, что должно получиться. А вот как дела у доброго отца аббата, настоятеля Шмалькальдского, или у Толбота, который прислал мне письмо, но из него ничего не поймешь, – получили ли они точные образы? Увидим еще. Я прихожу к вере в то, что коль уж довелось преуспеть в деле подобного рода, то такое изобретение просто невозможно слишком долго держать при себе и для себя. Не выйдет.

Письмо Александра фон Гумбольдта,  
адресованное Карю,  
Париж, 25 февраля 1819 г.

## Фотограф-предприниматель

*Руководитель предприятия и светский человек, крупный портретист, работающий в своем ателье, становится в 1850-е гг. будничным персонажем и расхожей темой газетных колонок: если по большей части журналисты прежде всего цеплялись к мирской стороне бытования этих деловых людей нового рода, довольствуясь описаниями по памяти «художника» за работой, то некоторые журналы, чаще специализированные, действительно пытались разобраться в новом явлении, помещая деятельность фотомастерских в хозяйственный и промышленный контекст.*

### Валгалла на Бродвее: торжественное открытие нового ателье Брейди

На углу Бродвея и 10-й улицы вновь явился Брейди, и столь масштабно, что становится понятно, каким образом фотография превращается в индустрию, заслуживающую места в ряду самых важных отраслей промышленности в этой стране. Процветание, провозглашаемое Брейди, освещает волшебным светом те возможности, которые мы завещаем своему потомству, чтобы оно могло понять, что это за мужчины и женщины жили в Америке в 1860 г. и какими они были. Все наши книги, газеты, личные письма – пусть даже годовая масса всего этого измеряется тоннами – не в состоянии так выдать наш облик нашим грядущим оценщикам, как это под силу миллионам фотографий, которыми мы обзаводимся в последнее время и которые мы оставим после себя. Только представить себе, как бы мы дорожили коллоидной фотографией имперского формата со снимками римлян эпохи Империи! С какой радостью мы выбросили бы в море ученые трактаты, получи мы взамен дагеротип Александра Великого на пиру с

«прекрасной Таис» или амбротип Клеопатры, на котором она с роскошной грацией роняет эту самую жемчужину Востока в свою чашу!

Хорошо, вот, никогда прежде не существовало такой возможности, чтобы дети наших детей смогли воочию видеть нас такими, какие мы есть. Быть может, для нас в том и нет особой выгоды, но все же мы обязаны от имени детей наших детей поблагодарить г-на Брейди за то, что он, по его словам, делает ради этой цели.

Свою новую галерею Брейди окрестил «Национальной портретной галереей». И она достойна своего имени, и даже более того. Она столь же космополитична, сколь национальна. Широкая лестница, украшенная резьбой по дереву, ведет в самую настоящую Валгаллу (Валгалла – дворец верховного германского бога Одина, обитель убитых героев. – *Примеч. пер.*) знаменитостей, прославившихся на двух континентах и во всех категориях человеческой деятельности. Слово бы среди нас жил этакий Бальзак и заполнил своими творениями галерею г-на Брейди, ибо *Рум-холл* – по-древнегермански это название означает Зал славы, или Пантеон, – стал местом встречи людей всех тех родов, которые только есть в Нью-Йорке

## Пара слов о фотографии с индустриальной точки зрения

Существует точка зрения, с которой фотография, вплоть до ее сегодняшнего состояния, представляется весьма несовершенной: имеется в виду перспектива индустриального развития, каковая также немаловажна для оценки фотографии как явления. Созерцая значительные количества отпечатков, как стереоскопических, так и прочих, которые ежедневно производятся и выставляются на продажу, никто и не задумывается ни о том непомерном труде, что вложен в эти изделия, прошедшие через неисчислимое множество рук, ни о том месте, которое занимают в современном Париже мастерские, производящие эти снимки. А между тем вопрос этот отнюдь не безынтересен и вполне заслуживает исследования.

Посещая, например, магазин г-н братьев Годенов, невозможно не поразиться множеству отпечатков, которые разложены по полочкам и классифицированы по категориям. Все как полагается: библиотечные витрины, выдвижные ящички, коробки, корзины, столы, сами стереоскопы наконец. Все сюжеты, любые предметы всяческого рода и вида со всех земель и стран представлены во многих тысячах экземпляров. Для каждой серии создан каталог, и обычно это том достаточно внушительный по величине, а сама масса отпечатков непрерывно обновляется и умножается. Приобретатель проводит многие часы, изучая разновидности снимков, род за родом и вид за видом, и все равно он не в силах увидеть хотя бы сотую часть этого музея. Спорю нет, он очарован, но ему было бы куда полезнее суметь отдать себе отчет в том, что собрание, которое он исследует – вернее, пробирает – своими глазами, потребовало великих усилий и за ним – исполненный, непомерный, невероятный труд.

и в Америке. Роскошный и богато разукрашенный зал заполняют сенаторы и великие умы, банкиры и поэты, юристы и богословы государства и нации, содержащиеся в достойном порядке и выглядящие более цивилизованно благодаря ульбичивой блистательности находящихся рядом всяческого рода прекрасных и знаменитых женщин. Издатели, не переносившие друг друга, мирно соседствуют, выказывая самые превосходные манеры. О, если бы все эти люди, физиономии которых красуются здесь, смогли бы сойтись наяву, хотя бы на полчаса и в столь же безмятежном состоянии духа, которое они являют на своих фотографиях, о, как бы упростились все раздоры мира сего и от скольких стонаний и бедствий избавилось бы человечество!

«Американ Джурнал оф Фотографии энд тн Элайд Артс энд Сайенсиз» (Американский журнал фотографии и смежных искусств и наук), без имени автора, 3, № 10, 15 октября 1860 г.



Несколько дней назад нам довелось побывать в новых ателье, которые принадлежат гг. Феррье, отцу и сыну, недавно объединившимся с г-ном Сулье. Проведя там довольно много времени, мы познакомились с этими умелыми и работящими художниками и полюбили их, мы поняли, что они много работают и много производят, но и многие наши сомнения насчет той деятельности, которая господствует вокруг них, остались позади. Рядом с просторным магазином, где на продажу выставлены отпечатки, упорядоченно разложенные по многочисленным шкафам и этажеркам, тянется анфилада каморок, где кипит работа. Там — лаборатория, потом комната подготовительных операций, потом помещение, в котором печатают снимки; операция важная, и г-н Феррье все время лично наблюдает за ее выполнением. В конце своего пути все позитивные отпечатки, наработанные за день, передаются в другие руки и проявляются, в особом помещении, на протяжении всей вечерней смены. В смежной комнате человек занимается фиксажем изображений и промывкой их после закрепления. После того как изображение готово, позитивные отпечатки на стекле поступают к тем работникам, которые их обрезают по нужному размеру, другие прикладывают эти стекла к подложкам из матового стекла; затем отпечатки тщательно проверяются, и мелкие погрешности с помощью кисточки устраняются; потом снимки попадают к женщинам, производящим чистку и вставляющим готовые изделия в рамки, а потом, наконец, наклеиваются этикетки с необходимыми пояснениями. Вот в нескольких словах то, что мы видели. Предприятие занимает не более восьми или десяти просторных комнат, а персонал насчитывает не более полутора десятка человек.

Мы призываем тех людей, которые в салонах восторгаются стереоскопическими видами Италии, Испании или

Швейцарии, подумать о превратностях, которые пришлось претерпеть этим образам, и о множестве рук, через которые они прошли. Мы спрашиваем этих созерцателей: что они на этот счет думают? Этот вопрос, в чем мы могли убедиться, вовсе не лишен интереса, если рассмотреть его с точки зрения современной промышленности и ее неистощимого и непрерывно усиливающегося роста.

«Монитор де ла фотографии»  
(Наблюдатель фотографии), 1859 г.

### В гостях у Надара

Гостиница, в которой он поселился, начинается с просторного вестибюля, в который можно попасть, открыв стеклянные створки дверей, заклеенных кадрами, представляющими виды самых разных категорий. По левую руку — большая гостиная, украшенная очень красивыми картинами, на которых представлены различные фазы знаменитого вознесения *Великана* (см. с. 140–141). Справа от вестибюля — торговый зал. В глубине за всегда распахнутыми портьерами со старинной вышивкой — главное помещение, занимающее весь нижний этаж. Эта освещенная сверху просторная комната похожа на зал музея; три стены занимает своего рода галерея, возникающая благодаря колоннам, поддерживающим потолок. Туда запускают публику, и там она дожидается, не скупая, своей очереди на позирование. Не скучает она потому, что для того чтобы ее развлечь, предусмотрены веселящие дух и очи роскошная живопись, альбомы со всякими диковинками, редкие растения, разнообразные произведения искусств. Но посетителя более всего занимает наблюдение за работой Вьессе, сноровистого художника, прилепившегося к заведению. Он расположился в уголке и невозмутимо работает под любопытными взглядами, неотрывно следующими за всеми движениями его кисти. Палитра и коробочка с

красками — вот и все его снаряжение; под его рукой отпечаток, перенесенный на холст или бумагу, превращается в превосходную живопись маслом или восхитительную акварель весьма естественного вида. За такие раскрашенные портреты платят от 1000 до 2000 франков, если портрет — поистой, и от 3 до 4 тысяч за изображение во весь рост; но дороговизна здешнего публики не пугает, и за ценой она не постоит, тем более что речь идет о качественной работе настоящего мастера.

Дождавшегося своей очереди приглашают подняться этажком выше, где располагается терраса лаборатории: дамы, которым нужно поменять туалеты, сначала проходят на антресоли, где к их услугам большой кабинет с будуаром. Здесь же квартира, в которой живет Надар со своими домочадцами, а на тыльной стороне здания — ателье, где ретушируются клише и позитивные отпечатки, работают цилиндрические прессы, а также комнаты главных служащих, квартирующих в учреждении. Если подняться еще на один этаж, то мы окажемся в просторном ателье для позирования. Витрина справа не наклонена вверх, как это делается обычно, и закрывается занавесом из трех частей, очень подвижным и вполне управляемым во всех смыслах этого слова, сплывшим из кретона и муслина синих тонов с небольшой долей серого цвета.

Маленькая передвижная cabina, тоже оснащенная двойным занавесом, ее можно поворачивать, и в зависимости от времени года, часу дня, равно как и телосло-



жения и вкусов позирующего, снимать модель под любыми углами и во всевозможных ракурсах, подсвечивая или, лучше сказать, поджаривая фотографируемое лицо светильниками, включая тот, что именуется «полуднем рампы».

Большие холсты в глубине — произведения признанных мастеров кисти и лучших декораторов Парижа, весьма изобретательно созданных многочисленных зрительные иллюзии, очень изощренно обманывающие доверчивый глаз.

На этой огромной террасе день может прийти с севера, с запада или с востока — по усмотрению клиента.

Эрнест Лакан,  
«У Надара, на улице Анжу»,  
«Монитор де ла фотографии»,  
1 декабря 1876 г.

## Фотографические подвиги

*За стенами ателье сопротивление материала оказывалось много выше и фотографирование становилось делом не только трудоемким, но и тонким. А при известных обстоятельствах – даже требующим доблести. Крымская война, освоение американского Запада и несколько редких дневников и отчетов о путешествиях, оставленных немногими фотографами, – вот, пожалуй, и все, что позволяет воссоздать эпическое измерение фотографии и сопряженной с ней деятельности в 1850–1870 гг.*

### Фентон: «Небо такое ослепительное, а солнце такое жгучее»

Приходится из-за жаркого климата разводить куда больше коллодия, чем требовалось в Англии; и даже при соблюдении подобных предосторожностей трудно добиться равномерности пленки на большой пластинке: еще до того, как излишек коллодия успеет стечь вниз, в верхней части пластинки уже все высыхает. По этой причине проявление образцов стоит многих трудов, потому что за то короткое время, пока успеваешь вставить переносную пластинку в камеру и вынуть ее оттуда, пленка часто почти совсем высыхает, и, конечно, сохнет жидкий проявитель, когда его наносишь, так что проявление нередко не удается выполнить в один прием без перерыва. Чтобы представить себе здешнюю жару в начале июня, вообразите: двери повозки никогда не закрываются, и внутри все так накаляется от солнца, что гуттаперчевая воронка пошла пузырями, словно бы она на железных прутьях у печки лежала. А как я физически выматываюсь от работы все это время в повозке, и говорить не стану. Хотя снаружи все покрашено в бледные тона, солнце так печет, что к полудню ру-

кой дотронуться невозможно – до того горячо. А закроешь двери, чтобы подготовить пластинку, весь изойдешь потом; и такое облегчение чувствуешь, когда наконец снова можно работать с открытой дверью, хотя снаружи жара и вообще недружелюбно.

Нельзя не упомянуть и о том, что как раз сейчас начинается другая мука, поражает иной бич – налетели мухи. Прежде чем приступить к подготовке пластинки, надо сначала отвоевать у насекомых рабочее место. Ну вот, пошли в ход все платки и полотенца, нашествие отражено, и в тот момент, когда последняя захватчица вылетает наружу, дверь поспешно захлопывается, дабы предотвратить последующие вторжения. Тогда можно перевести дух и собраться с силами, которых пока маловато для того, чтобы хотя бы взяться за первую пластинку.

В конечном счете в июне месяце мне пришлось отказаться от работы после десяти часов утра. Не говоря уже о том, что любое шевеление в дневную жару изнурительно, к тому же оказалось совершенно невозможным, если речь о портретах, получать более или менее сносные результаты в дневные часы, пока не спадет зной, ибо небо тогда такое ослепительное, а солнце такое жгучее, что

никому не удалось бы даже уберечь собственные глаза, если отважиться открыть их слегка пошире.

Роберт Фентон,

*«Повествование о фотографической поездке к театру военных действий в Крыму»,* сообщение Королевскому фотографическому обществу, январь 1856 г.

### Братья Биссоны: свирепые метели и жестокие ветры

Прежде чем 26 июля 1861 г. взойти наконец на вершину Огюст Розали дважды – 16 августа 1859 г. и 3 сентября 1860 г. – брался за похожие предприятия.

Летом 1860 г. братья Биссоны, известные фотографы, задумали совершить восхождение на Монблан: предприятие обещало необычайные точки зрения, исключительно важные для искусства, которым они занимаются. Утром 16 августа караван из 25 носильщиков и проводников покинул Шамони. Возглавил эту экспедицию проводник Мишель-Огюст Бальма и Миюне. Самое главное в поклаже, которую предполагалось доставить на вершину, – палатка и громоздкая аппаратура для панорамных съемок. Ее в разобранном виде, по частям, и понесли носильщики вместе с прочим багажом. Поначалу погода благоприятствовала

путешественникам, но вскоре она стала портиться. После резкой перемены погоды на караван, пробравшийся среди ледников, обрушились снегопады, перемежавшиеся дождями; к четырем часам путешественники дошли до скал, которые известны под названием Гран-Миале (что значит Большие Мулы) и которые находятся по средине Ледяного моря – огромного глетчера, спадающего с нескольких пиков Монблана, где они нашли построенную несколько лет назад хижину, в которой и переночевали. Палал снег, суровые становились все выше, и крещавшее ненастье губило все надежды: нечего было и думать, что завтра удастся доставить фотоаппаратуру на вершину горы. Поэтому г-н Биссон в три часа утра вместе с четырьмя проводниками ушел с Гран-Миале, чтобы попытаться совершить восхождение и оценить возможные затруднения – словом, изучить обстановку с тем, чтобы выяснить условия, в которых все-таки можно будет осуществить панорамную съемку, пока отложенную на потом из-за неблагоприятной погоды и других помех [...] Термометр тогда держался на нуле. По мере того как путе-



шественники поднимались выше, температура, по причине ветра, который дул с севера, понижалась, и чем ближе к вершине, тем сильнее. Наконец столбик термометра опустился до 12 градусов ниже нуля. Чтобы преодолеть последний обледенелый склон, пришлось вырубить во льду около двухсот ступенек. После этого уже подъем не составил труда; и тогда открылся вид, прежде всего на юг, но также и в противоположную сторону — на ущелье Шамони, обрывающееся в пропасть со стороны Курмайера. Заслоняли зрелище лишь скалы внизу.

Еще немного, еще несколько последних рывков, и вот — чаемая цель достигнута; но налетающие порывы свирепого ветра взрывались и разбрасывали снег с такой силой, что нечего было и надеяться на возможность удержаться на вершине, тем более что из-за вихрей и усиливающихся заносов предстоящий спуск с каждой минутой обещал стать все труднее и все опаснее. Надо было отступать. И все же все тяготы и мучения и, надо сказать, немалые затраты не оказались совсем уж напрасными. Если уж братья Биссоны и не смогли осуществить свое намерение и снять полную панораму вида, открывающегося с вершины Монблана, все же им удалось увести с горы снимки любопытных подробностей многих этапов восхождения, включая фотографии самых высоких участков глетчера. И этот совершенно неведомый прежде мир мы узнали благодаря братьям Биссонам.

А. Ж. дю Пей,  
«Братья Биссоны на Монблане»,  
«Иллюстрация»,  
7 января 1860 г.

### Надар и фотосъемка с аэростатов

Обходится подобные опыты недешево и неизбежно сопровождаются множеством иных затруднений — иначе невозможно ни



возобновлять, ни обновлять их так, чтобы все происходило так, как должно.

Самое большое и, быть может, единственное по-настоящему значимое препятствие на пути к успеху — эта самая аэро-статическая материя, с которой мне по необходимости приходится работать.

Ярмарочные воздушные шары, которыми я пользовался, порочны, но совсем иначе: их обустройство и стоило дорого, да и было мне запрещено, но эти баллоны, слишком узкие у основания, изрыгали на мои кюветы волны сероводорода — и это заставляло фотографа подпрыгивать в воздухе от мысли о том, что сотворит этот проклятый газ с йодистыми соединениями и прочим фотохозяйством. Я совсем отчаялся — и все же все бросил. [...] Другой раз, после очередной неудачи, я, как и в предыдущих случаях, опять велел все прекратить. Когда вновь ничего не выходило с фотографированием, я утешался тем, что зато мне удалось полетать налетке.

Мы начали час спустя приземляться. Это была милая и пустынная долина, которую называют Бьеверским ущельем или долиной Пти-Бисетр. Ветра не было, и повозка, которую я просил подогнать к месту приземления, прибыла вместе с моим лаборантом почти сразу же.

Я решил:

«Оставляем баллон на месте и закрываем его отросток. Вряд ли можно опасаться того, что за ночь газ из баллона улетучится или станет разреженнее. Завтра, когда я проснусь, то первым делом сюда: принесу с собой новые растворы, вот тогда мы в этом и убедимся».

[...] Возвращаемся к этому месту утром следующего дня: погода пасмурная, стоит седой леденящий туман. А, неважно!

За ночь газ потерял свою подъемную силу, да и канат отжелез из-за выпавшей росы и мелкого дождичка.

Но я и не подумал расстраиваться. Выгружаю из гондолы все, что можно захватить в нее потом... и излетаю метров этак на 80.

С собой у меня полностью подготовленная пластинка. Я открываю и закрываю заслонку аппарата и нетерпеливо кричу: «Опускайте!»

Как только меня притягивают к земле, я одним прыжком оказываюсь в кабачке и, дрожа от нетерпения, начинаю проявлять снимок.

Я стараюсь изо всех сил; образ проявляется, да, стертый, да, бледноватый, но четкий и определенный. Это всего лишь простенький позитив на стекле, очень хрупкий и слабый, так, просто пятнышко, но неважно!

Не поспоришь! Вот они — те три здания, которые и есть та самая деревенька, что гордо зовется Пти-Бисетр: ферма, постоялый двор с кабачком и полицейский околоток... Превосходно видны черепица на крышах и фургон на дороге: возница застыл, замороженный зрелищем моего воздушного шара.

Я был прав! Фотографирование с аэростатов — возможно, а когда я затова-ривал об этом, отворачивались даже самые серьезные из моих собратьев!

Надар,  
из «Воспоминаний одного великана»,  
1864 г.

### Белл и фотографический мул

Поднявшись в четыре часа утра и накормив мула, я принялся за свой завтрак, содрогаясь от холода; столбик ртути — на отметке 30 °F (-1,1 °C), свеча погасла, чашка и тарелка — оловянные, а вместо стула у меня — голая земля. Позавтракав, пою водой своего ездового мула и снаряжаю на нем упряжь, и к тому времени, когда я наконец управляюсь со всем этим, день уже в самом разгаре. Раз уж в пути предполагается получить негативы, то на фотографического мула навьючивается поклажа из черного полога, коробок с химикатами и фотокамерой, и мы трогаемся... Обнаружив место, где можно снять три или четыре вида, мы устраиваемся на привал, или скорее становимся лагерем: надо развьючить мула, установить палатку, камеру и прочее. Температура поднимается до 65 °F (+18,3 °C). С трудом удалось нанести на пластинку размером 10 × 12 как раз столько коллодия, чтобы хватило для получения негатива, достаточно стойкого и без перепроявления, для чего надо было учесть то расстояние, которое предстоит преодолеть пластинке, и то время, которое должно будет пройти от момента сенсibilизации до проявления, — понятно, к моменту начала проявления пластинка не должна сохнуть... Такие затруднения приходилось преодолевать все время.

Уильям Белл,  
«Фотографирование в ущелье Гранд-Галч на реке Колорадо»,  
«Филадельфия Фотографер»  
(Филадельфийский фотограф) 10.

№ 109, январь 1873 г.



## Фотографические бредни

*Стоило фотографии возникнуть, как не замедлили появиться связанные с ней слухи, измышления и напоминающие бред мечтания. Хватало толкователей, приписывавших технической новинке колдовские чары, тогда как другие утирали на ее умение – вполне, впрочем, реальное – схватывать явления, недоступные невооруженному человеческому глазу и им не замечаемые. Некоторыми из подобных верований в 1860-х гг. воспользовались спириты, в том числе фотографирующие.*

### «Ментальный дагероскоп»

Недавно мне довелось очень ненадолго съездить в Лондон. [...] Не стану надоедать утомительным описанием путешествия, а лучше начну рассказ с того момента, когда – уже нагладевшись на «главные достопримечательности» столицы – мне утром попала на глаза афишка, на которой значилось: «Ментальный дагероскоп». Вот чего не бывало доселе под солнцем! Значит, не зря была вся эта дорога до Лондона – и, не мешкая, я открываю дверь. За нею зал, похожий сразу и на лабораторию химика, и на заурядную гравировальную мастерскую. Какая-то электрическая установка, рядом гравировальный камень, гальванический столб и стойка чертежей и рисунков, еще там можно было видеть бесчисленное множество иных предметов, которые сами по себе казались столь же любопытными, что и ателье «Джейбз Дудитл», но они почти сразу же и почти полностью забылись, стоило мне заметить восхитительные произведения искусства, открывшиеся моему взору чуть позднее. После моих попыток хоть что-то узнать о предмете того искусства, о котором ранее ничего не было слышно, мне сообщили, что речь идет о новой методе получения отпечатков объектов, которая

поначалу именовалась автором «лунным дагероскопом». Сказано было, что вскоре будет получен отпечаток, что позволит составить представление о процессе бы-стрессе и всерисе, чем из описания, которое тоже может быть предложено. Лист бумаги для рисунка подготовили, погрузив его в особый раствор, а потом установили его вертикально. Перед ним уселся гравер, или как его там еще называют, не знаю, но он сидел в большом кресле, прикрывшись тканью некоторого рода, которая не была проводником для электрической жидкости; одежда этого человека была спита из той же материи. Затем он погрузился в некий глубокий «магнетический сон», и в этом состоянии он стал заряжаться от электрической жидкости и заряжался до тех пор, пока глаза у него не распахнулись вдруг, как от удара, и остановились на мне, и такое в них было сверхъестественное сверкание, такие молнии, что у меня от всех мыслей осталось только жуткое впечатление от его сатанинской величественности и желание появиться, отступить, бежать. Но стоило мне шевельнуться, как он отвел глаза от меня и перевел застывший взгляд на лист бумаги, вертикально стоявший перед его лицом, и вот передо мною в одно мгновение, у меня на глазах возникло мое подобие, во

всей полноте и совершенстве его пропорций. Как только отпечаток был готов, лист бумаги убрали, заменив его другим, рисунок на котором, поначалу бледный и еле различимый, вскоре стал вполне различимым. Вот что такое «Дагероскоп души» или «Ментальный дагероскоп». Потом мне показали образчики разного рода пейзажей, отпечатанных по той же методе и вполне способных тягаться со всем, что существует в этом жанре, пусть природа до сих пор и превосходит самые неуклюжие произведения искусства. Лунный дагероскоп в этом заведении достиг совершенства, во что вы поверите, когда я расскажу вам об отпечатке с пейзажем, показанном мне несколькими днями позже, и на этом пейзаже виднелась совершенная человеческая фигура с развевающимися длинными кудрями и парой величественных крыл, казалось, что она парит в воздухе на некотором расстоянии от поверхности земли. Невидимое очам смертных неведомое существо; откуда оно взялось и куда оно направляется – все тайна; пусть же его тень веселит наши сердца верой в то, что над нами витают благонамеренные духи.

Аноним, *Нью-Йорк Миррор: А Уикли Джорнал оф Литерейчер энд ти Файн Артс* (Нью-Йоркское зеркало: еженедельный журнал литературы и изящных искусств), т. 17, № 4, 20 июля 1839 г.

### Призраки, наслаивающиеся друг на друга

Бальзак не чувствовал особенной радости, созерцая очередное новое чудо: он никак не мог отделаться от какого-то неясного опасения, внушаемого ему дагеровым процессом.

Объяснение следует искать в нем самом, и судить приходится по тому, что в этот самый час суду поддается, – судить, возвращаясь в какой-то мере к фантастическим догадкам в духе Кардана. На мой

взгляд, сильно похоже на то, что у Бальзака на этот счет имелась особенная теория, которую он достаточно пространно изложил. Эта теория словно бы не давала ему покоя в той квартирке в фиолетовых тонах, которую он занимал на углу улицы Ришелье и бульвара: эта невидимость в эпоху Реставрации сыгнала знаменитым игорным домом, будучи в то же время известной еще и как гостиница «Фраскати».

Итак, Бальзак считал, что всякая плоть, всякое тело в природе как бы состоит из вереницы призраков, эти многочисленные привидения накладываются друг на друга и перетекают друг в друга и так до бесконечности, и вот это-то бесконечное множество оболочек или призрачных слоев и обнаруживается чувством зрения.

Коль скоро человеку никак невозможно творить, то есть составить из неосознанной зрительной некую прочную вещь, так как это означало бы сотворение вещи из ничего, то всякая, приходится думать, дагерова операция захватывает, отделяет и уносит какой-то из тех призрачных слоев, из которых состоит фотографируемое тело.

Отсюда для упомянутого тела со всякой новой операцией очевидна потеря одного из его призраков, то есть одной из тех частей, которые и составляют существование самого тела.

Абсолютна ли эта утрата, теряет ли тело свой призрак безвозвратно или же потеря хотя бы частично восстанавливается? Полагаю, что Бальзак – не тот человек, который остановится на полпути, он постарается дойти до конца. Но вот этот пункт, об утрате, мы с ним не обсуждали.

На самом ли деле Бальзак боялся дагеротипа или же просто прикидывался? На самом деле бояться ему было совершенно нечего. Ему было что терять – такие могучие припухлости и выпуклости в области живота и в других частях тела, что ему можно было расточать эти свои «призра-

ки» без счета, не считаясь. Как бы то ни было, никакие страхи нимало не помешали писателю позировать, по крайней мере единожды – для того уникального дагеротипа, который достался мне после Гаварни и Сильви, а сегодня я передаю его г-ну Спелльбергу из Ловенжуля.

Надар, Балзак и дагеротип, из книги «Когда я был фотографом», 1901 г.

### В глазу мертвеца

После убийства, случившегося в Лондоне, минула не одна неделя. Жертвой была молодая женщина, а полиция никак не могла найти того, кто совершил это ужасное деяние. Фотограф из Росса г-н Уорнер написал по этому поводу начальнику лондонской полиции, посоветовав тому вспомнить, отобразились ли глаза убитой на фотографии: на глазной сетчатке покойницы должен был отпечататься тот предмет, который она в своей жизни видела последним. Этот образ ходит на сетчатке, и для успеха операции нужно, чтобы труп сфотографировали почти сразу же после его обнаружения, то есть чтобы к моменту съемки после смерти жертвы прошло сравнительно короткое время. И что касается г-на Уорнера, то его мнение не исчерпывалось какими-то догадками или умозрительнымиображениями. Этот фотограф снял четыре года назад негатив глаза коровы через несколько часов после того, как она пала. Изучив этот отпечаток под микроскопом, он обнаружил явственные прямые линии бульжника, которым была вымощена скотобойня. Так что в глазу коровы он увидел не мясника! Г-н Томсон, офицер лондонской полиции, еще четыре года назад знал, что на глазной сетчатке мертвой личности иногда сохраняется образ последнего замеченного перед смертью объекта. Но фотоотпечаток должен быть изготовлен в течение 24 часов после кончины. Опоздание приводит к

стиранию образа, подобно тому, как непроявленный негатив засвечивается – выцветает на солнце.

«Монитор де ла фотографии», 1863 г.

### «Медиум Бюге не оставляет общения с духами»

С какого-то времени до нас стали доходить слухи о спиритических фотографиях, которые были сделаны у г-на Бюге в д. 5 на бульваре Монмартр в Париже. В эту тайну было посвящено несколько человек и, право же, судя по тому, что рассказывали, то будто бы г. Х... изобрели фотоснимки и фотографирование спиритического толка. Через месяц с небольшим наш друг г-н Верон доставил нам примечательные образцы, и мы тотчас же отправились к г-ну Бюге.

Мы оказались в обществе нескольких лиц, намеревавшихся заняться фотографированием: у торговца было куплено стекло вместе с алмазом и уже отделенной частью, находившейся в кармане помощника; это стекло, отполированное и подготовленное под серебряную жидкость, такую же, как у всех фотографов, мы вынули, чтобы передать его г-ну Бюге, оператору, взявшемуся за объектив после изложения правил позирования. Обои за спиной фотографирующего человека были из бумаги, а прибор в его руках был самым заурядным объективом. Установились тишина и покой, и г-н Бюге приступил к душевному взыванию. Он сосредоточился, и появился отпечаток, или, точнее, четыре отпечатка на одном и том же клише, и клише унесли в лабораторию, где медиум проявил снимки в присутствии пяти других человек. На этой пластинке, на которой великолепно вышел угол помещения, оказались запечатленными духи. Разнообразные манипуляции и химические операции повторялись вновь и вновь, и перед пятью внимательными людьми проступали изображения

духов, тусклые, как бы просвечивавшие через плоть.

Назавтра г. Верон и Гайяр, артист из Оперы, вместе с г-жой Х... повторили опыт при соблюдении прежних условий. Отец названной дамы не только появился на четырех отпечатках, но и на разных снимках принимал разные позы. Так, этот дух, будучи материализован неким примечательным образом, имел на голове некое покрытие, на другом снимке он обратился к зрителю открывшимися профилем своего лица, а отчетливо просматривавшаяся правая рука покоилась на сердце дочери. Г-н Верон позировал дважды, и за его спиной виднелся тот же дух, но без белой пелерины на голове – он держал ее в руке так, что она прикрывала лицо, однако она была достаточно прозрачной, и черты г-на Верона остались хорошо различимыми. На третьем снимке дух держит руку на груди, благословляя другой своей рукой г-на Верона. Наконец, на отпечатке с г-ном Гайяром тоже присутствует этот персонаж, набросивший свою белую пелерину на плечи, тогда как правая его рука тянется из чего-то текучего к голове. Этот снимок наиболее замечателен, в том смысле, что как образ давно умершего человека, а не просто портрет, этот дух на протяжении пятнадцати минут предстал в текучих одеяниях и в различных позах, сохраняя при этом ту же физиономию.

Наши корреспонденты и друзья: Сефа, Марк Батист, С.-Д. из Рубэ и проч., и проч. – доносят нам, что медиум Бюге продолжает вызывать духов; пластинку, подготовленную первым из названных, он поместил в объектив и сделал съемку; чем глубже он сосредоточивается, тем сильнее его потрясение и слабость; по глубине этого потрясения он чувствует и оценивает присутствие духа. Без потрясения ничего не получается. Порой он до того слабеет, что обмякает и валится от

измождения, будучи не в силах пошевелиться.

Г-н Бюге взял с нас 20 франков, как за обычную фотографию; он отпечатал шесть снимков. Желательно, чтобы лица, собирающиеся позировать у него, заранее условливались бы о дне и часе; чтобы они не докучали ему расспросами, поскольку духи не делаются с ним своими тайнами; чтобы на протяжении операции воцарялась благовеющая тишина; чтобы, наконец, существовала некоторая общность мыслей, наличие какой-то помощи молекулярному сцеплению, в коем и состоит материализация – овеществление – незримого.

Аноним, «Спиритическое фотографирование в Париже», «Ревию спирит», Журналь д'этик психоложик» (Спиритический обзор: газета психологических исследований), январь 1874 г.



Фотография с обложки «Ревию спирит», июнь 1874 г.

## Искусство ли фотография?

*Как оценивать фотографию – как скромную прислужницу искусств или же как часть самого искусства? Возникший в 1840-е гг. вопрос обеспечивал тищей для размышлений многие умы. Похоже на то, что в художественной среде выказанное поначалу любопытство вскоре сменилось возрастающей не-любовью к техническому новшеству, что особенно заметно на примере эволюции Рескина.*

### Рескин: «Это изобретение – благородно...»

Мне довольно-таки повезло: напросился в гости один бедняга, француз, и с какой тоской говорил он о красивых дагеротипах дворцов, тех самых, которые я пытался изобразить; и споры нет, дагеротипы этих зданий, полученные посредством живого солнечного света, вещицы, ничего не скажешь, славы. Заполучить их – почти то же самое, что занять сами дворцы: каждый камень, и каждая трещинка, и каждое пятнышко на камне – вот они, тут, и, разумеется, никаких ошибок в передаче пропорций. Это изобретение – благородно, что ни говори, и всяк может с ним работать, не надо обманываться, только придется пройти через ученическое лепетание, вот как я потратил четыре дня на болтовню, зато потом то, что я тщетно пытался изобразить, убив на эти потуги уйму времени, получилось в сверхсовершенном и безупречном виде за полминуты, и больше мучаться нужды нет.

Письмо Джона Рескина отцу, Венеция,  
7 октября 1845 г.

Моим зарисовкам свойственна буквальная правдивость – слишком букваль-

ная, быть может, как считает мой отец, но все же далеко не дагеротипическая – дагеротип побивает меня немилосердно. Я слился с дагеротипом, так как ничего лучше никогда не бывало, и потому увозу из Флоренции воспоминания, драгоценные и при этом зафиксированные. Ничего и не скажешь, самое громкое изобретение века мы получили – по-моему, как раз вовремя. Что же до искусства, то мне бы хотелось, чтобы оно так и оставалось нераскрытым и неразгаданным и навсегда представлялось слишком трудным тому глазу, который согласен довольствоваться неким упрощенным истолкованием.

Письмо Джона Рескина  
У. Харрисону, 12 августа 1846 г.

### «...но никак не превосходнее искусства»

Позвольте мне заверить вас раз и навсегда в том, что фотографии нимало не превосходят изящные искусства ни качествами, ни полезностью, потому что по определению искусство есть «человеческий труд, руководимый человеческим намерением». И в этом намерении очевиден ум, осуществляющий выбор и выстраивающий распределение, что составляет существенную часть произведения;

и еще: пока вы не воспринимаете его (это произведение), вы не воспринимаете никакого искусства; но с того момента, когда вы его воспримете правильно, вы воспримете также и то, чего не заменит никакой механизм. К тому же фотографии не дадут вам ничего сверх того, ради обретения чего вы приложили усилия. Им, конечно, цены нет, если нужно зареестривать известные действия, и данные фотографий большие мастера могут использовать в своих замыслах и произведениях; но ни в сфотографированных сценах, ни в фотографических изображениях вы не обнаружите никакой иной красоты, кроме красоты самих сфотографированных вещей, да и ту вы заметите благодаря собственным вашим усилиям, благодаря полноте вашего внимания, но не благодаря фотографии. А стоит вам отвлечься от собственного вашему вниманию, как вы сразу же утратите интерес к фотографиям пейзажей. Они не правдивы, хотя и представляются таковыми. Фотография – это всего лишь разоблаченная, лишённая образа природа. Если вы не находите того, что ищете в рисунках, сделанных людьми, то все же красоты в любой дорожной обочине куда больше, чем во всех тех бумажках, написанных солнцем, которые вы можете насобирать за всю вашу жизнь.

Джон Рескин, *Лекции об искусстве*,  
т. 20, 1870 г.

### Делакруа: «Своего рода словарь»

Многим художникам случалось обращаться к дагеротипу ради исправления ошибок зрения – соглашусь с ними и скажу, что только изучение дагеротипа, если только понять его как следует, способно излечить пробелы в преподавании; но нужна недюжинная искусственность, чтобы это помогало по-настоящему. Дагеротип – больше, чем просто копия, – это

зеркало предмета: определенные детали, почти всегда не отражающиеся на рисунках с натуры, дагеротип воспроизводит, наделяя их особенной значимостью, а также приводит художника к полному познанию строя: свет и тени выказывают свой истинный нрав, то есть обретают точную степень твердости или мягкости. Тем не менее не должно упускать из виду, что дагеротип нельзя считать таким переводчиком, который посвящает нас в таинства природы; ибо, несмотря на свою сногшибательную реалистичность в отдельных своих составляющих, все же это не более чем отблеск реального, только отражение действительности, копия, нолая, и только копия-то сила понуждает ее к точности. Чудовищные уродства, выставляемые напоказ, поражают, и по справедливости: но те же несовершенства, верно воспроизведенные некоей машиной, ничуть не поражают наши взоры, когда мы смотрим на ту же модель без указанного посредника; глаз без нашего ведома исправляет злополучные точности безжалостной перспективой; тут уже нужна работа мыслящего художника: «В живописи душа с душой говорит, а не знание со знанием общается». Это наблюдение г-жи Каве – еще одна формулировка старинной распри между буквой и духом: г-жа Каве упрекает тех художников, которые, вместо того чтобы обращаться с дагеротипом как с советчиком, подсказчиком, своего рода словариком, делают из этого подручного средства саму картину. Их подавляет безнадежное совершенство определенных эффектов, обнаруживаемых ими на пластинках из металла. Но чем сильнее они стараются уподобиться этим пластинкам, тем более они обнаруживают собственное бессилие. Посему произведение такого художника – не более чем копия, по необходимости холодная и бездушная, другой копии, которая несовершенна в других от-

ношениях. Словом, художник становится машиной, да еще такой, что сцеплена с другой машиной.

Эжен Делакруа, «Рисунок без мастера, согласно г-же Элизабет Каве», «*Revue de Deux Mondes*» (Обозрение двух миров), сентябрь 1850 г.

### Бодлер: «Смирнейшая служанка»

В эти постыдные времена произвелась на свет новая индустрия, которая ничего не даст, разве что укрепит глупость в своей вере и поможет окончательно погубить те остатки божественности, что еще уцелели во французском духе. Нынешнее актуальное кредо светских людей, особенно во Франции, гласит: «Верую на манер природы и только природе (и на то довольно веских причин). Верую, что искусство есть и может быть только точным воспроизведением природы (робкая и застенчивая секта инкоммышлящих доходит до того, что предметы отталкивающей природы можно не принимать в расчет — таковы, например, ночной горшок или скелет). Посему индустрия, одаряющая нас плодами, тождественными природе, становится абсолютным искусством». Некий бог-отмститель услышал вопиания этого множества. Дагер стал его мессией. И тогда этот сонм возгласил: «Коль скоро фотография одарила нас всеми чаемыми гарантиями точности (они в это верят, безумцы!), искусство — вот что такое фотография». С этого момента светское общество, словно бы обратившись в единого Нарцисса, рвется созерцать свой урядный образ на металле. Кучкуясь и сбиваясь в стаи, проходимцы и негодники, разодевшись на манер мясников и прачек на карнавале, умиляют своих героев продолжать их деятельность, не считаясь со временем, работать так долго, сколько понадобится, только бы они, эти герои, запечатлели их ужимки, рожи,

которые они корчат по случаю, да еще угождающие их вкусам разыгрываемые сцены, трагические или изящные, якобы из древней истории. Какой-нибудь демократический писакса, должно быть, усмотрит в этом средство, да еще дешовое, насаждения в народе вкуса к истории и живописи, совершая тем самым двойное святотатство и оскорбляя одним махом и божественную живопись, и возвышенное искусство комедиографа. Немного погодя тысячи алчных взоров прилипли к дырам стереоскопов, словно бы эти отверстия были слуховыми окнами, отверзающимися в бесконечность. Влюбленность в похабную непристойность, столь же живучая в природном сердце человека, как и любовь к самому себе, не преминула хватиться за прекрасный случай получить удовлетворение. Нужды нет упоминать уже и о том, что детшики, вернувшись домой из школы, тоже извлекают свои радости от подобных глупостей; таковы пристрастия света.

[...] Фотографическая индустрия предоставила убежище всем незадавшимся художникам, слишком бездарным или слишком ленивым и потому не сумевшим завершить образование. Вселенскому пристрастию этому присущи не только черты ослепления и поглупления, но и горячность некоего возмездия. Я убежден в том, что скверно применяемый прогресс фотографии, как, впрочем, любой чисто материальный прогресс, вносит большой вклад в обеднение и истощение французского художественного духа, а он и без того сильно ослаблен. [...] Если позволить фотографии заменить собой искусство в каких-то из его функций, то она вытеснит или испортит все, что сможет, благодаря естественному союзнку, который она обнаруживает в безмозглости многолюдных толп. А следовало бы ее вернуть к исполнению ее истинных обязанностей, каковые состоят в обслуживании наук и

искусств, и она должна стать смиреннейшей служанкой, подобно книгопечатанию или стенографии, которые ни творят литературу, ни заменяют ее.

Пусть она стремительно обогащает альбом путешественника, пусть она украсит библиотеку натуралиста, увеличит микроскопических животных, даже укрепит какими-то сведениями предположения астронома; пусть, наконец, она станет секретарем и архивариусом всякому, кто в занятиях своих испытывает нужду в некоей абсолютной материальной точности, пока не придумали чего-нибудь получше. Пусть она спасает от забвения незавершенные развалины, книги, гравюры, рукописи, пожиряемые временем, все это — вещи драгоценные, но они способны потерять свой образ, который непрочен и недолговечен. Но если позволить ей посягнуть на область неосозаемого и воображаемого, на все то, что только и дорого человеку, потому что это веселит душу, тогда горе нам!

Шарль Бодлер,  
«Современная публика и фотография»,  
«Салон 1859 г.»

### Редон: «Снимок не передает ничего, кроме смерти»

1876 г. — Фотография, используемая исключительно для репродукции рисунков и барельефов, кажется мне самой подходящей для нее ролью, исполняя которую, она следует искусству и помогает ему, а не вводит в заблуждение.

Вообразите музеи, воспроизведенные таким образом. Душа отказывается исчислить значимость, которую внезапно обретает картина, переносимая таким образом в плоскость буквальной мощи [...] и надеваемая небывалой безопасностью, ибо теперь обеспечена ее сохранность во времени.

Алчность — глупая, быть может, пылкий задор или необузданная страсть в стрем-

лении к успеху унижают художника и приводят к извращению в нем чувствования прекрасного. Он нагло и бесстыдно вставляет фотографию в оправу, чтобы она сообщала ему истину. Он верит в то, что располагает истинным плодом или итогом, хотя на самом деле фотография одарила его не более чем случайным происшествием. Снимок не передает ничего, кроме смерти. Чувство, испытываемое к природе, даже смерть наделает некоей суммой истины, впрочем, в других отношениях подлинной, удостоверяемой ею самой, и только.

Одильон Редон,  
«О себе и для себя»,  
«Дневник, 1861–1915 гг.», издано в 1961 г.

### Гонкуры: «Черный покров вещей»

4 июня 1857 г.

Видел в гостинице Друо первый рынок, торговавший фотографиями. Все становится черным в веке сем: фотография — словно черный покров, набрасываемый на вещи, на все сущее.

14 января 1861 г.

Порой я думаю, что настанет день, когда у народов появится некий бог, который будет человеколюбив. У этого бога или самого Христа будут образы по церквям, и такой новый образ не будет более изменчив и зависим от воли живописцев, и он не будет даже таким развевающимся, как плат Вероника, но это будет фотографический портрет. Ну да, я вполне воображаю такого бога на фотографии, и еще — на нем будут очки! О, когда настанет этот самый день, цивилизация достигнет своей вершины.

Эдмон Гонкур, Жюль Гонкур,  
«Дневник», 1887–1896 гг.

## ТЕХНИЧЕСКИЕ ТЕРМИНЫ

**Альбумин.** Эта выжимка из яичного белка с конца 1840-х гг. широко применялась в фотографии. Сначала в процедуре получения негативного изображения на стеклянной пластинке с альбуминовым покрытием, которую в 1848 г. предложил Ньепс де Сен-Виктор. Впоследствии, и особенно с 1850 г., для изготовления альбуминовой бумаги, чему способствовала процедура печатания, изобретенная Бланкар-Эрваром отпечаток на листе бумаги, зачастую очень тонком, смазывался слоем альбумина и затем посыпался светочувствительной солью, обычно нитратом серебра. Изображение оставалось монокроменным, но оттенки бывали различными: от желтого до коричневого и фиолетового. Самый период методики пришелся на 1850–1870-е гг., но работали с ним до начала XX в.

**Амбротип.** Процедура, изобретенная в 1854 г. и с самого начала работавшая с колодием. Амбротип (*греч. лат. «амбротос» – бессмертный*) – это негатив на слое колодия, нанесенном на стекло, экспонированный во время съемки и затем подвергавшийся химической обработке. Итоговое изображение оставалось негативным, но на темном фоне, на который оно помещалось, выглядело позитивным. Процесс не был дорогостоящим и успешно соперничал во второй половине 1850-х гг. с дагеротипом.

**Бромосеребряная желатиновая эмульсия.** Фотографический процесс с использованием этой эмульсии (применяется и в наше время) изобрел англичанин Ричард Лич Маддокс в 1870-е гг. Усовершенствованная в том же десятилетии методика обладала двумя преимуществами: быстродействием и возможностью приготовления негативов задолго до экспонирования. Вытеснил колодиевые процедуры, методика Маддокса стала главным творцом «революции моментальности».

**Дагеротип.** Фотография на металле: обычно использовалась медная пластинка, покрытая тонким слоем серебра и выглядывающая поэтому как небольшое зеркало. В этом зеркале можно было увидеть изображение, казавшееся негативным или позитивным в зависимости от угла, под которым смотрели на пластинку. Иногда изображение подкрашивали. Каждый дагеротип уникален, то есть размножение дагеротипических отпечатков невозможно. Величина отпечатка колебалась от наиболее распространенного формата, примерно 7 × 5 см (в 1/9 пластинки), до формата 16,5 × 21,5 см (во всю пластинку). Портреты чаще всего печатались в форматах 8 × 7 см (в 1/6 пластинки), 10,5 × 8 см (четверть пластинки), а групповые снимки, как правило, – в формате 16 × 12 см (половина пластинки).

**Интерьерное изображение.** Этот термин в XIX в. мог означать, особенно на заре эпохи дагеротипа, такое изображение, которое, в оптическом смысле,

«вывернуто наизуану», то есть все его черты заменены на противоположные. Имелся в виду негатив. Тогда же негатив часто обозначали термином «лаше».

**Калотип.** От *греч. «калос» – красивый*. Толбот запатентовал свой негативно-позитивный процесс и его официальное изложение в 1840–1841 гг. Иногда вместо термина «калотип» употребляли термин «толобитип». Именно калотип открыл фотографии дорогу к эпохе тиражирования отпечатков. Под негатив годился листок бумаги, на которую наносили слой светочувствительной соли – обычно применялся нитрат серебра. Позитив печатался, как правило, на так называемой солевой бумаге: лист такой бумаги, обработанный другой светочувствительной солью – хлористым серебром, накрывался листом с негативным изображением и этот «бутерброд» экспонировали, то есть выставляли на солнце. На позитивном листе постепенно появлялось изображение. Затем изображение на солевой бумаге вымывалось и закреплялось. Полученные таким образом отпечатки отличались тональностью (оттенки сепии вплоть до черноты) и расплывчатостью контуров, которая затрудняла коммерческое использование калотипа, например, для портретирования. В процедуру до конца 1840-х гг. многократно вносились усовершенствования, самым значительным из которых стала модификация, которую предложил Бланкар-Эрвар: использование калотипа продолжалось, особенно среди любителей, до 1860-х гг.

**Колодий.** Состав, получаемый растворением пироксидина и спирте и/или сернистым эфире. Его использование началось в 1850 г., с внедрением процедуры получения негативного изображения на стеклянной пластинке, покрытой слоем колодия, – этот метод, известный как «влажный колодий», разработал Фредерик Скотт Арчер. Метод своей чувствительностью и быстродействием превосходил процесс, использовавший стекло с альбумином (который, однако, оставался самым распространенным примерно до начала 1880-х гг.). Процесс Арчера требовал от оператора тонких и изощренных навыков, и потому начиная с 1855 г. «влажный колодий» все более вытесняется процедурой «сухого колодия», освоить которую было много легче. Однако этот вариант оказался слишком медлительным и потому окончательного успеха так и не завоевал. Негативы на стекле с колодием отличаются от поддешевших стеклянных негативов на бромосеребряной желатиновой основе своей коричнево-красной окраской и большой толщиной пластинки.

**Непосредственные (прямые) процедуры.** Это все фотопроцессы, позволяющие получить только одно изображение и не использующие переноса на несую (промежуточную) матрицу, примером которой может быть негатив. К ним относятся: дагеротип, амбротип, ферротип, разработанный

Байаром процесс на бумаге, «створожденные чертежи» Толбота и т.д.

**Печать снимков.** В первые десятилетия существования фотографии чаще всего применялась так называемая контактная печать: пластинка или лист бумаги с негативным изображением накладывался на лист для позитивного отпечатка – обыкновенно применялась специальная рамка; сложенные вместе листы облучались светом (это именовалось печатанием с непосредственным засвечиванием) или подвергались химической обработке (проявление). В итоге получались отпечатки того же размера, что и негатив. Операция увеличения снимка появилась позже и стала общепринятой лишь начиная с 1880-х гг. До внедрения операции увеличения при необходимости получить большой формат предпочитали увеличивать сам негатив (это называли расширением или усилением лаши), а потом обращались к той же контактной печати.

**Свестворожденный рисунок (фотогенный чертеж).** Так Фокс Толбот назвал фотопроцедуру, изобретенную им между 1835 и 1838 гг. и позволявшую получать негативные изображения посредством наложения запечатываемого предмета на лист светочувствительной бумаги: композиция экспонировалась (подвергалась облучению) или непосредственно на свету, или же помещалась в камеру-обскуру. В 1835 г. Толботу пришла идея получения с помощью «створожденного рисунка» инвертированного изображения, то есть «негатива негатива», стало быть – позитива. Но осуществить это он смог лишь пятью годами позже, когда ему удалось изобрести калотип.

**Стереокопия.** Фотопроцесс, позволявший создать у зрителя иллюзию объемности, возник в начале 1850-х гг. Для обмана зрения требовались два фотонизображения одного и того же сюжета, снятые (при помощи специального аппарата – стереографа) под светом отличающихся углов; различие между которыми примерно равнялось разности между углами, под которыми видит мир глаза человека с нормальным зрением. Эти два малых снимка (примерно 10 × 10 см) после проявления наклеивали на картон и помещали в бинокулярный аппарат (прибор с двумя отдельными окулярами – для правого и левого глаза) – стереоскоп. Глядя на снимки в стереоскоп, зритель видел одно изображение, казавшееся трехмерным.

**Уголь (в фотопроцессе).** Использовать уголь для передачи темных тонов совместно с бихроматическим желатином начал Пулзевен, обнаруживший в 1855 г. свою методику, позволявшую получать устойчивые отпечатки, отличавшиеся густой чернотой малоосвещенных участков изображения. Затем процесс совершенствовали многие изобретатели, пока его не запатентовал в 1864 г. англичанин Суйн.

**Ферротип.** Этот появившийся в начале 1850-х гг.

процесс похож на амбротип, только стеклянная пластинка заменена пластиной из черногого железа. Делавина привнесла метод всецарадную любовь. Им пользовались до начала XX в.

**Формат визитной карточки.** Патент Дюдени на формат 6 × 10 см датируется 1856 г. Появление малых портретов, наклеиваемых на картонные прямоугольники размером с визитную карточку, революционизировало экономическую сторону фотографии. Волна моды на «визитные фотокарточки» поднималась выше всего в 1858–1870 гг., но сам формат не выходил из обихода до конца XIX в.

**Формат карточки для альбома.** Этот формат (примерно 16 × 11 см), несколько превышавший формат визитной карточки и появившийся в середине 1860-х гг., чаще всего применялся для портретов во весь рост и просуществовал до конца XIX в. Иногда, на английский манер, его называют «кабинетным форматом».

**Фотография/фотографирование.** Первый термин может означать собственно технологию, процесс съемки (то же, что и второй термин), занятие оператора (фотографа) и сам снимок. Само начало внедряться в обиход лишь во второй половине 1850-х гг., хотя в то время его часто понимали как обобщенное родовое имя, как рубрику, объединяющую все процессы получения изображения (не обязательно постоянного) с помощью света. До конца 1850-х гг. в том же смысле употреблялись термины «гелиография» (*греч. «рисование солнцем»*) и «дагеротипия», лишь много позднее сузившие свои значения. Первый стал применяться только по отношению к процедуре Ньепса, придумавшего и метод, и имя для него, второй – только в связи с процессом Дагера.

**Фотомеханические процедуры.** Под этим термином, введенным в 1880-е гг., объединяли различные приемы получения фотоснимков с применением механических приспособлений. Растет этих методик пришлось на юне 1850-х гг., когда возникли: фотодуализмография (Прец, 1854 г.), фотолитография (Пулзевен, 1855 г.), фотолитографирование (Толбот, 1858 г.), фотолития или аудберития (Вудберт, 1864 г.), коллотипия, она же – альберития, гелиотипия, фототипия (Альберт, 1867 г.) и наконец, фотогравюра, или гелиографирование (Карел Клиц, 1879 г.), не считая позднейших многочисленных приложений и улучшений.

**Цианотип.** В 1842 г. астроном Джон Гершель изобрел фотопроцесс с использованием калиево-желатинной соли синильной кислоты. Отпечатки получались синеватыми. Методика привлекала простотой, дешевизной, устойчивостью и потому оставалась в работе не только до конца XIX в., но и позже – в частности, для репродуцирования архитектурных и строительных чертежей (пресловутые «синьяки»).

## БИБЛИОГРАФИЯ

## Сочинения общего характера, обзоры и журналы

- M. Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bords-Adam Biro, 1995.  
– M. Frizot, *Histoire de voir*, Paris, Photo-Poché, 1989.  
– J.-C. Lemagny et A. Rouillé (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bords, 1993.  
– N. Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie*, trad. franç., Paris, Abbeville, 1992.  
– A. Rouillé, *La Photographie en France, Textes et controverse, 1816–1870*, Paris, Macula, 1989.  
– *Études photographiques*, revue semestrielle, Paris, Société française de Photographie.  
– *History of Photography*, revue trimestrielle, Londres.

## Технические аспекты

- G. Baldwin, *Looking at Photographs*, Malibu, Getty Museum, 1995.  
– B. Lavédrine, *La Conservation des photographies*, Paris, Presses du CNRS, 1990.  
– F. Séguin, *Le Sens et l'origine du vocabulaire technique en photographie*, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

## Глава 1

- G. Batches, *Burning with Desire, The Conception of Photography*, Cambridge (Mass) – London, MIT Press, 1998.  
– F. Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.  
– M. Frizot et alii, 1839, *La Photographie révélée*, Paris, CNP, 1989.  
– J.-L. Marignier, *Niépce, l'invention de la photographie*, Paris, Belin, 1999.  
– L. J. Schaaf, *Out of the Shadows, Herschel, Talbot and the Invention of Photography*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1992.

## Глава 2

- R. Bretell et R. Fluckinger, *Paper and Light, The Calotype in France and Great Britain*, Boston, Godine, 1984.

- J. Buerger, *French Daguerreotypes*, Chicago, Chicago University Press, 1989.  
– A. Jammes et E. Parry Janis, *The Art of French Calotype*, New Haven, Yale University Press, 1983.  
– F. Reynaud (dir.), *Paris et le daguerreotype*, Paris, Paris-Musées, 1989.

## Глава 3

- F. Heilbrun, M. Morris Hamburg, P. Néagu (dir.), *Nadar*, Paris, RMN, 1994.  
– A. Mac Cauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848–1870*, New Haven, Yale University Press, 1995.  
– J. Sagne, *L'Atelier du photographe*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992.

## Глава 4

- F. Heilbrun, B. Marbot, P. Néagu, *L'invention d'un regard*, Paris, RMN, 1989.  
– M. A. Sandweiss (dir.), *Photography in Nineteenth Century America*, New York, Abrams, 1996.  
– A. Thomas (dir.), *Photography and science, une beauté à découvrir*, Montréal, 1997.

## Глава 5

- S. Aubenas et alii, *L'Art du nu au XIX<sup>e</sup> siècle. Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan/BnF, 1997.  
– Q. Bajac, *Tableaux vivants, fantaisies photographiques victorienne*, Paris, RMN, 1999.  
– M. Bartram, *The Preraphaelite Camera. Aspects of Victorian Photography*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1985.  
– A. Scharf, *Art and Photography*, Londres, Penguin, édition revue, 1974.

## Глава 6

- S. Aubenas et A. Gunther, *D'encre et de charbon, Le concours du duc de Luynes*, Paris, BnF, 1997.  
– A. J. Hamber, *A Higher Branch of the Art. Photographing the Fine Arts in England, 1839–1880*, Londres, 1995.  
– D. Peillerin, *La Photographie stéréoscopique sous le Second Empire*, Paris, BnF, 1996.  
– N. Perez, *Focus East*, Tel-Aviv, 1992.

- Чартеррайский*, 1856–1859 гг., солевая бумага. Музей д'Орсе.  
9 То же, солевая бумага.  
6–7 Ж.-Б. Френе. «Две женщины», ок. 1855–1860 гг., негатив на коллодии. Музей д'Орсе.  
7 То же, солевая бумага.  
8–9 Д. Э. Балдио, «Авионно, наводнение 1856 г.», негатив на бумаге. Музей д'Орсе.  
9 То же, солевая бумага.  
11 Т. Девьера. «Храм в Эдфу (Египет)», 1859 г., солевая бумага. Музей д'Орсе.

## ГЛАВА 1

- 12 Н. Ньепса. «Репродукция гравюры»

- пейзаж с фигурой*, ок. 1825 г., гелиографическая пластинка. Музей Н. Ньепса, Шалон-на-Соне.  
13 «Дагеров фотографический аппарат работы мастера Жифру», 1839 г. Музей науки, Лондон.

- 14в «Зрители диорамы», гравюра из «Иллюстраций», 1843 г.  
14н Камера-обскура, гравюра из «Трактата о физике» А. Гано, Париж, 1859 г.  
15 Э. Тьессон. «Портрет Дагера», 1844 г., дагеротип. Музей Карнавалле, Париж.

- 16 «Портрет Н. Ньепса», гравюра из «Чудес науки», Л. Фиглоие, 1888 г.  
17 Н. Ньепс. «Вид из окна усадьбы Гра в Лу», 1826 г. (?), гелиография. Центр гуманистических исследований Х. Рансома, Остин.

- 18 У. Х. Ф. Толбот. «Звездочка большая», 1838 г., «светоорожденный чертёж». Королевское фотографическое общество, Бат.  
19в Р. Бирд. «Портрет У. Х. Ф. Толбота», 1844 г., дагеротип. Музей Ф. Толбота, Лейкок.

- 19н У. Ф. Х. Толбот. «Оконная решетка», фототипный рисунок, 1835 г. Национальный музей фотографии, кинематографа и телевидения (НМФКТ), Брадфорд.  
21 К. А. Штайнхель, Ф. Кобельд. «Фото-

графические опыты на бумаге», 1839 г. Музей Людвиг, Кельн.

22в Л. Дагер. «Раковины и ископаемые», 1837–1839 гг., дагеротип. Музей искусства и ремесел в Государственном художественно-ремесленном училище (ГХРУ), Париж.

22н И. Байяр. «Парижский вид», 1839 г. прямой позитив. Французское общество фотографии (ФОФ), Париж.

23 Закон от 7 августа 1839 г. о выплате пенсiona Л. Дагеру и Н. Ньепсу. Национальные архивы, Париж.

24 Л. Дагер. «Виды на бульвар дю Тампль» и «Натюр-морт», 1838–1839 гг. гравюра. Музей Карнавалле, Париж.

25в Выступление Араго в Институте 19 августа 1839 г., гравюра из книги Л. Фиглоие, цит. соч. Национальная библиотека Франции (НБФ).

25 Обложка брошюры Дагера «История и описание дагеротипа и диорамы», 1839 г. НБФ.  
25н Химикаты из лабораторий Л. Дагера (?). Музей искусства и ремесел ГХРУ, Париж.  
26 И. Байяр. «Утонченные», 1838 г., прямой позитив. ФОФ.  
27 Мориссе. «Дагеротипомания»,

1840 г., литография. Музей д'Орсе.

28 Л. Дагер (авторство точно не установлено). «Портрет г-на Юэ», 1837 г. (?). Частное собрание, Париж.

29 Х. Финц. «Автопортрет», 1839 г., дагеротип. Национальный музей американской истории, Вашингтон.

## ГЛАВА 2

30 Дж. Т. Томпсон. «Венецианское зеркало из собрания Дж. Уэбба», 1853 г., альбуминовая бумага. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

31 Дж. Барнард. «Пожар на мельницах в Осуэго», 1853 г., дагеротип. Дом Дж. Истмена, Рочестер.

32в Неизвестный французский фотограф. «Мальчик», ок. 1840 г., дагеротип. Музей д'Орсе.

32н «Усовершенствованный переносный дагеротип конструкции Бюрона». Из книги: Бюрон. «Дагеротип». Музей д'Орсе.

33в Патент на систему Вулкота и Джонсона, 1840 г. Национальный музей американской истории, Вашингтон.

33н Неизвестный американский фотограф. «Портрет двух мастеров» (?), ок. 1850 г., дагеротип. Музей д'Орсе.  
34в Неизвестный американский фотограф. «Съемка на портрет на дагеро-

типе», ок. 1850 г., акварель, бумага. Музей д'Орсе.

34н Стул из фотомастерской, ок. 1845 г. Французский музей фотографии, Бьвер.

35 О. Домье, литография из периодического издания «Шаривари», 1846 г. НБФ.

36 «Эксперименты в фотографии», рисунок из американского журнала «Харперз Нью Маунтс Магазин», 1856 г.

37 А. Саутурт, Дж. Хоз. «Г-жа Дж. Хоз с Ализой», ок. 1840 г., дагеротип. Музей изящных искусств, Бостон.

38в Ж. Л. Б. Гро. «Фриз: Панафиней», 1850 г., дагеротип. Музей д'Орсе.

38н Неизвестный фотограф. «Клетки под микроскопом», ок. 1840 г., дагеротип. НБФ.

39 У. Х. Ф. Толбот. «Деревья зимой», 1841 г. (?), калотип. Музей д'Орсе.

41 Д. О. Хилл, Р. Адамсон. «Дети рыбаков. Ньюхейвен», ок. 1845 г., калотип. Национальные галереи Шотландии, Эдинбург.

42–43 У. Х. Ф. Толбот. «Сток сена», 1844 г., негатив калотипа. НМФКТ, Брадфорд.  
44 Э. Бенекс. «Верхний Египет. Вассиельет Збедо Главаги», 1852 г., солевая бумага. Собрание фирмы «Пизанн Пейпер

## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

## ОБЛОЖКА

- 1-я с. обложки Надар. «Мим Дебюро изображает Петрушку (Пьеро), вздувшегося от фотографии», 1854–1855 гг., солевая бумага. Музей д'Орсе, Париж.

## ПРОЛОГ

- 1 Л. Кэрролл. «Портрет Марион Терри», 1865 г., негатив на стекле. Музей д'Орсе.  
2 Дж. Б. Грин. «Фиванский идол», 1854 г., солевая бумага. Музей д'Орсе.  
2–3 То же, негатив на бумаге (деталь).  
4–5 Надар. «Кизья



**105** Х. П. Робинсон. «Этюд к картине «Отдых в лесу», ок. 1858 г., фотоснимок и карандаш. Центр гуманистических исследований Х. Раисома, Остин.

**106–107** Х. П. Робинсон. «Леди Шаллотт», 1858 г.; альбуминовая бумага. Королевское фотографическое общество, Бат.

**107в** Дж. М. Кэмерон. «Так, словно сломавшая колонна, рухнул Кораль», 1874–1875 гг., уголь. Собрание Х. Дейча, Лондон.

**108** Леди К. Хоуарден. «Портрет дочери», ок. 1850 г., альбуминовая бумага. Музей д'Орсе.

**109** Л. Карролл. «Марион и Флоренс Терри, 1865 г.», Музей д'Орсе.

#### ГЛАВА 6

**110** А. Боннин, Ж. Деривеле (авторство точно не установлено). «Сенс стереоскопии в саду», ок. 1865 г., альбуминовая бумага. Музей д'Орсе.

**111** «Фар Ист», обложка периодического издания с фотоиллюстрациями, ок. 1870 г. Музей д'Орсе.

**117в** Дж. Томсон. «Бродячая тищенка», вудбуритин, иллюстрация из книги «Мелкая жизнь в Лондоне», 1877–1878 гг. Национальные галереи Шотландии, Эдинбург.

**119в** Д. Шарне. «Митла, большой зал Дворца», 1859 г., иллюстрация из книги «Города и развалины

*Римства*, 1840 г., дагеротип. Робинсоновская библиотека в университете Нью-касла, Ньюкасл-апон-Тайн.

**112–113** Неизвестный автор. «Вид на предприятия в Реддинг», 1846 г., калотип. Музей Ф. Толбота, Лейкок.

**114** А. Аткинс. «Водоросль», иллюстрация из книги «Британские водоросли», 1843–1845 гг., цианотип. Музей Ф. Толбота, Лейкок.

**115** М. Дю Кан. «Нубия: Калашек. Рельефы на тыльном фасаде храма», солевая бумага, иллюстрация из книги «Египет, Нубия, Палестина и Сирия», 1852 г. Музей д'Орсе.

**116** А. Брон. «На торжестве. После охоты на лис: трофеи», ок. 1867 г., уголь. Музей д'Орсе.

**117в** Ш. Негр. «Репродукция работы «Молчаливая Смерть» скульптора Прео», 1858 г., гелиографическая гравюра. Музей д'Орсе.

**117н** Дж. Томсон. «Бродячая тищенка», вудбуритин, иллюстрация из книги «Мелкая жизнь в Лондоне», 1877–1878 гг. Национальные галереи Шотландии, Эдинбург.

**119в** Д. Шарне. «Митла, большой зал Дворца», 1859 г., иллюстрация из книги «Города и развалины

*городов в Америке*, 1862 г. НБФ.

**119н** Неизвестный художник. Гравюра по фотоснимку Шарне. Издание «Иллюстрация», 1861 г. Музей д'Орсе.

**120** Неизвестный фотограф. «Врожденное искривление шеи», иллюстрация фотообозрения «Революционные фотографии дезошито де Пари», НБФ.

**121** К. Понти (авторство точно не установлено). «Венеция, площадь Сан-Марко», ок. 1854 г., солевая бумага. Музей д'Орсе.

**122** Дж. Робертсон. «Константинополь. Прохождение уштодрама», ок. 1854 г., солевая бумага. Музей д'Орсе.

**123** Ф. Беато. «Посланцы Сауды», 1864–1867 гг., альбуминовая бумага. Королевское фотографическое общество, Бат.

**124** Л. Ж. Дюбок. «Вид Хрустального дворца во время подготовки к Всемирной выставке», 1851 г., стереоскопический дагеротип. Музей д'Орсе.

**125в** Стереоскоп Машера, гравюра. **125н** Неизвестный фотограф. «Страсбургский бульвар: моментальная съемка», стереоскопический снимок. Музей д'Орсе.

**126** Алинари. «Лист из каталога фотографий античных

скульптур, выставленных в Неаполитанском музее», ок. 1880 г., альбуминовая бумага. Архивы братьев Алинари, Флоренция.

**127** Лист полицейского журнала, регистрировавшего незаконную торговлю предметами порнографического характера, 1862 г. Музей префектуры полиции, Париж.

**128** Г. Ле Грe. «Прибытие. Сет», 1857 г., альбуминовая бумага. Музей д'Орсе.

#### СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ

**131** Н. Ньепс. «Накрытый стол», иллюстрация из книги Потонные «История открытия фотографии», Париж, 1925 г. НБФ.

**135** Реклама фотомастерской П. Пти, ок. 1870 г. НБФ.

**137** А. Гревен. «Надар Великий», ок. 1865 г., рисунок. Музей д'Орсе.

**139** «Передвижная фотолаборатория», гравюра из журнала «Магазин пиктореск», 1863 г.

**140** «Путешествующий фотограф», гравюра из «Магазин пиктореск», 1863 г.

**145** Бюге. «Стриптический фотоснимок», альбуминовая бумага, фото из журнала «Революционный журнал д'этнод психоложик», 1874 г. НБФ.

#### УКАЗАТЕЛЬ

##### А

Агадо, Олимп 61  
«Агильо» (издательство) 125  
Адамсон, Роберт 40, 40  
Академия изящных искусств 24, 25, 27, 94  
Академия наук (Мюнхен) 20, 94  
Академия наук (Париж) 13, 14, 19, 20, 23–25, 52, 33, 94  
Алинари (братья) 120, 125, 126, 126  
Алоф 103  
Альберт (принц) 56, 73, 96, 105  
Альтобелли 120  
Андерсон, Джеймс 121  
Аннан, Томас 89  
Антони, Э. 57, 124  
Араго, Луи Ф. 13, 14, 18, 22, 23, 23, 24, 25, 27, 33, 130, 132, 133  
Аткинс, Анна 114

##### Б

Байер, Ипполит 20, 22, 22, 23, 24, 26, 27, 38, 44, 72, 94, 151  
Бальдо, Эдуар 49, 72, 72, 79, 99, 116  
Бальзак 134, 143  
Баркин, леди 96  
Беато, Феликс 122, 123  
Белл, Уильям, 74, 81, 141  
Бенекс, Эрнест 44  
Берсхайм, П. 122  
Берковский 38  
Бернар, Сара 56  
Бертильон, Альфонс 75  
Бетлемская королев-

ская лечебница 81  
Бирд, Ричард 33, 35, 39  
Биссоны (братья) 33, 38, 84, 89, 139, 140  
Бланвар-Эрар, Луи-Дезире 44, 114, 115, 115, 150  
Бодлер 102, 148, 149  
Бонфис, Феликс 123  
Брейди, Мэтью 37, 53, 54, 57, 58, 68, 77, 134  
Брицкез 40, 46, 113  
Брон, Адольф 116, 116, 124–126  
Броустер, сэр Девид 39  
Брюнель, Изамбар 78

##### В

Вакери, Огюст 67  
Ван Монхховен 87  
Вей, Франсис 98  
Верне, Орас 26, 38  
Визакс, Жозеф 45, 46  
Виктория 55, 56, 73, 96, 99, 113, 124  
Виолле-ле-Дюк, Эжен 131, 132  
Вудбери, Томас 117, 151  
Вулвот 29, 133  
Вьессе 136

##### Г

«Гамбар» (издательство) 125  
Гарднер, Александр 77, 80  
Гарнье, Шарль 79  
Гелиографическое общество 96, 97  
Герин, Джеремайя, 37, 53, 58  
Гершель, Джон 20, 22, 23, 40, 43, 114  
«Годен» (издательство) 124

Гошкур (братья) 149  
Гранитион 94  
Гро, Антуан 38, 38  
Гумбольдт, Александр фон 24, 133  
«Гупиль» (издательство) 117, 125  
Гупиль-Фезе 26  
Гюго, Виктор 67

##### Д

Дагер, Жак-Луи Манде 13, 14, 14, 15, 15, 17–20, 20, 22, 22, 23, 23, 24, 24, 25, 25, 26, 26, 27, 29, 32, 33, 44, 94, 130, 131, 132, 148, 150, 151  
Даймонд, д-р Хью 81, 81  
Даньян-Буаре 59  
Делуи 56  
Де Ла Ру, Уоррен 83  
Де Торбеша 102  
Девьерв, Аквил 44  
Делакруа, Эжен 97, 97, 103, 147  
Деламонт 78  
Деларон, Ипполит, по прозвищу Поль 46, 95  
Дельма 79  
Демаре 20

«Демон» (фотоателье) 35  
Дерюсс 36  
Джэксон 74  
«Дидо» (фотофотография) 114  
Дювент, Чарльз 58  
Дюслери 55, 55, 57, 59, 60, 60, 63, 68, 103  
«Доляр» (фотоателье) 35  
Домье, Оноре 35  
Донне, Альфред 29, 38  
Дрезнер, Джон Уильям 16, 26, 38  
Дю Кан, Максим 45, 46, 66, 115

##### Ж

Жанен, Жюль 64  
Жанисан, Жюль 87  
«Жид & Бодри» (фото-типография «Жид-э-Бодри») 114  
Жильо, Шарль 118  
Жиро де Прампей 38

##### З

«За высокохудожественную фотографию» (движение) 104, 105, 105, 107

##### И

Истлейк, сэр Чарльз 97, 99;  
– леди Элизабет 96, 99  
Итве, Жюль 38

##### К

Каве, Элизабет 137, 147  
Кэмерон, Джулия Маргарет 93, 107, 108  
Карад, Этьенн 59  
Кастильоне, графиня де 57  
Кладе, Антуан 36, 39  
Кобельд, Франц фон 20, 20, 94  
Коллар 79  
Коллен, Хенри 39  
«Колмаги» (издательство) 125



Конт, Луи (о. Людовик) 26  
Корнильяс, Роберт 26, 29, 37  
Коро, Жан-Батист 94  
Королевская академия 108  
Королевская Шотландская академия 40, 98  
Королевский политехнический институт 83  
Королевское общество (Лондон) 17, 18, 18, 20, 21  
Коул, Хенри 47, 99  
Кро, Шарль 86, 78, 124, 124  
Кронс, Херман 62, 83  
Курбе, Гюстав 95  
Карролл, Льюис 98, 108, 108  
Кювелье 94

**Л**

Ла Бланшер, Анри де 64  
Лавранж, Александр де 45, 46  
Лаван, Эрнест 52, 74, 157  
Ланглюа, Шарль 77  
Лассень 20  
Лассимон 77  
Ле Гре, Гюстав 43, 45, 46, 49, 49, 55, 59, 68, 72, 72, 93, 95, 96, 99, 100, 101, 103, 126  
Ле Сек, Анри 45, 46, 72, 95, 100, 103  
Лейб Прайс, Уильям 104  
«Лемьерсе» (фотофотография) 114  
Леребур 25, 112  
Лулуани, Тереза 40, 99  
«Лондон Стероскопик Компани», фирма 124, 124  
Лондонское фотогра-

фическое общество 81, 96, 99, 99  
Лошерер, Алоис 54, 57, 78  
Лойне, герцог де 116, 117  
Люмьеры (братья) 86

**М**

Мэддокс, Ричард Л. 87, 150, 151  
Майбридж, Эдуард 74, 87, 87  
Максвелл-Литт 46  
Манферсон 121  
Марвиль, Шарль 45, 79, 89, 95  
Марселен 102, 103  
Матесон, леди 96  
Медлер, Фан 23  
Мейкол 54  
Мицци (братья) 37, 52, 53  
Милле, сэр Джон Э. 107  
Милле, Ж.-Ф. 120  
Минуттоли 48  
Моллар, Ю. де 44, 100  
«Молье & Полиблани» (фотоателье) 61  
Мориссе 27  
Морзе, Сэмюэл 16, 24, 26, 57  
Мостин, леди Огаста 96

**Н**

Надир 51, 54, 55, 56, 59, 59, 60, 62, 66, 67, 68, 68, 84, 84, 100, 103, 103, 136, 137, 140, 144  
Наполеон III 57, 73, 96  
Невилл, леди 96  
Нерр, Шарль 45, 45, 75, 95, 99, 100, 103, 116, 117  
«Негретти & Дэйлери» (издательство) 124  
Ньекс, Н. 13, 16, 16, 17, 17,

23, 24, 85, 131, 150, 151  
Ньютон, сэр Уильям 40, 95, 99

**О**

О'Салливан 74, 75, 77  
Общество искусств 40, 98  
Опера (театр в Париже) 15, 58, 79  
«Ототайп Компани» (фирма) 116

**П**

Периодические издания:  
– «Американ Джорналь оф Фотографии» 53;  
– «Арт Юнιον» 118;  
– «Аргентинские Папиртусы» 120;  
– «Аттенар» 20;  
– «Газетте дес Боз-Ар» 120;  
– «Журнал антоан» 100, 102, 103;  
– «Иллюстрацион» 118, 119;  
– «Иллюстриред Таймс» 78;  
– «Карикатур» 27;  
– «Ломьер» 98, 118;  
– «Мод парижетте» 58;  
– «Монд илюстрате» 118;  
– «Ревю фотографик дез опито де Пари» 81, 120, 120;  
– «Таймс» 78, 135;  
– «Тур дю монд» 118;  
– «Фар Ист» 111;  
– «Фотографик Арт Джорналь» 118;  
– «Фотографик Джорналь» 98;

– «Фотографик Магазин» 118;  
– «Фотографик Ньюс» 118;  
– «Фотографик энд Файн Артс Джорналь» 119  
Памб, Джон 37  
Понтон, Манго 20  
Прео, Огюст 117  
Преч, Пауль 116, 151  
Пти, Пьер 56, 60, 135  
Пуатевен, Альфонс 116–118, 150, 151  
Пьерсон, Пьер-Луи 57, 58, 68  
Пьявизи Смит, Чарльз 82, 86  
Пюви де Шаванн, Пьер 103

**Р**

Расселл, Эндрю 74, 75, 80, 80  
Раубах 122  
Рафазель 104  
Рапель, мадмуазель 64  
Редон, Одилон 149  
Рейландер, Оскар Г. 86, 87, 93, 99, 104, 104, 105  
Реньо, Виктор 45, 46  
Рескин, Джон 58, 103, 121, 146, 147  
Рид, Джеймс Б. 16  
Ристори, Адельман(а) 55  
Роберт, Луи 46  
Робертсон, Джеймс 77, 122  
Робинсон, Хенри Пич 104, 105, 105, 107  
Россетти, Данте Г. 94

**С**

Савидж, У. 62  
Сальзмани, Огюст 72

Сарони, Наполеон 56, 56, 60  
Сатмары 77  
Саутурт, Альберт 37, 37, 53  
Себах, Паскаль 122  
Секан, Анджело 83  
Сенебье, Жан 16  
Синер 26, 32  
Сильвестр, Теофиль 58  
Скотт, Вальтер 105, 113  
Скотт Арчер, Фредерик 48, 49, 49  
Соммерс, леди 96  
Страш, Максимилиан 20  
Студии:  
– Брезюллини 121;  
– Найта 121, 126;  
– Перини 121;  
– Поитти 121, 126  
Стьюарт, Джон 46

**Т**

Теннисон, лорд Альфред 107, 109  
Терри, Хелен 108  
Толбот, Уильям Хенри

Фокс 18, 18, 19, 19, 20, 20, 21–24, 26, 38, 39, 39, 40, 40, 43, 44, 49, 94, 112, 113, 113, 114, 115, 118, 127, 130, 150, 151  
Толбот, Констанс 19, 27  
Томсон, Джон 66, 82, 117  
Труайон, Констанс 103  
Туриантон, Адриан (брат Надара) 68

**У**

Уитстон, сэр Чарльз 23, 124  
Упопов, Кавтон 74, 75  
Уэдждуд, Томас 16

**Ф**

Файф, Андру 20  
Фентон, Роджер 40, 46, 71, 77, 95, 96, 97, 99, 103, 138  
Феррье 124, 136  
Физо, Ипполит 32, 112  
«Финкс», фотоателье 35  
Финч, Хенри 29  
Фландрен, Ипполит 103

Флашерон, граф 46  
Флобер 46, 66, 115  
Флорансвилль, Огюст 29  
Флоранс, Эржоль 19, 23  
«Фотезис» (фотофотография) 114  
Фотографический общинный клуб 96  
Французское общество фотографов 45, 64, 73, 96, 98, 99, 101, 101, 116, 117  
Фредрикс, Чарльз 37, 51, 53  
«Фрит» (издательство) 125, 126

**Х**

Хаулетт 78, 78, 99  
Хенфиттагель 54, 116  
Хилл, Дейвид Окстейн-ус 40, 40, 85, 94, 98, 99  
Хиллерс 74  
Хол, Джосайя 37, 37, 53  
Хюарден, леди Клементина 96, 108, 109

**Ш**

Шамфлеры (Жюль Юссон, по прозвищу Флери) 36  
Шарво, Жан Мартен 82  
Шарне, Дезире 118  
«Шезалье & Леребур» (фотомастерская) 25  
Шекстэр 105, 109  
Шеффер, Ари 94  
Шлагингайт, Р. 89  
Штайнхель, Карл Август фон 20, 20, 94

**Э**

«Элиот & Фрай», фотоателье 54  
Эйр, Жан Доминик 94, 95, 97, 103  
Энцлен, Якоб Карл 20

**Ю**

Юбер, Жюан 17

**Я**

Янг, Томас 16



Кантен Бажак работает хранителем музея д'Орсе с 1995 г. Организатор и редактор многих выставок, посвященных фотографии XIX в., в том числе: «В сотрудничестве с Солнцем», «Виктор Гюго», «Фотографии изгнания» (1998 г.), «Живые картины», «Фантазии викторианских фотографов» (1999 г.), «Коммуна на фотографиях» (2000 г.) и «В звездных полях: фотографии и небо», 1850–2000 гг. (2000 г.).

УДК 77  
ББК 37.94 г  
Б 16

Настоящее издание представляет собой авторизованный перевод оригинального французского издания Quetin Bajac, *L'image révélée. L'invention de la photographie*.  
Перевод с французского А. Кавтаскина.

**Бажак, К.**

История фотографии. Возникновение изображения / Кантен Бажак; пер. с франц. А. Кавтаскина. — М.: АСТ: Астрель, 2006. — 159, [1].: ил.

ISBN 5-17-018978-8 («Издательство АСТ»)  
ISBN 5-271-06565-0 («Издательство Астрель»)  
ISBN 2-07-076167-3 (фр.)

УДК 77  
ББК 37.94 г

ISBN 5-17-018978-8  
«Издательство АСТ»  
ISBN 5-271-06565-0  
«Издательство Астрель»  
ISBN 2-07-076167-3 (фр.)

© «Gallimard»  
© ООО «Изда

Цф имени братьев Люмьер  
История фотографии (Открытие)  
ISBN 118955 (14.09.10)



10000147  
300.00

000001 470015

музеев, 2001

Ван Гог • Клод Моне • Прерафаэлиты • Рембрандт • Ренуар • Тициан • Вселенная • Динозавры • Древний человек • Дракула и вампиры • Ренессанс • Веласкес • Гоген • Леонардо да Винчи • Мане • Матисс • Сезанн • Бриллианты и драгоценные камни • История красоты • Че Гевара • Древний Китай • Барокко • Гойя • Пикассо • Тулуз-Лотрек • Сады мира • Золото Византии • Япония вечная • Знаки и символы • Искусство и человек • Александр Дюма • Магомет • Замки • Ведьмы – невесты дьявола • Иисус Христос • Крестовые походы • Клеопатра • Ангкор • Роден • Древний Рим • Шагал • Мумии • 1917. Россия в революции

Quentin Bajac  
*L'image révélée.*

*L'invention de la photographie*

**Кантен Бажак**  
**История фотографии.**  
**Возникновение изображения**

Зав. редакцией Р. Дурлович

Редактор К. Мартысь, технический редактор Т. Тимошина  
Компьютерная верстка Е. Антощенко, корректор А. Кузлева

Дизайн обложки – дизайн-студия «Ликобраз»

Общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2; 953000 – книги, брошюры

Санитарно-эпидемиологическое заключение  
№ 77.99.02.953.Д.001056.03.05 от 10.03.2005 г.

Подписано в печать 02.03.2006

ООО «Издательство Астрель», 129085, г. Москва,  
пр-д Ольминского, д. 3а

ООО «Издательство АСТ», 170002, Россия, г. Тверь,  
пр-т Чайковского, д. 27/32

Наши электронные адреса: [www.ast.ru](http://www.ast.ru)  
E-mail: [astpub@aha.ru](mailto:astpub@aha.ru)



Книга Кантена Бажака приглашает читателя совершить увлекательное путешествие по первым пятидесяти годам существования фотографии, понять, что она тогда обещала, каковы были преграды и ограничения, мешавшие исполнению этих обещаний, а также проследить за тем, как формировалось представление о том, что фотография может быть искусством. Около 150 иллюстраций (дагеротипы, гелиографические пластинки, калотипы, отпечатки на коллодии, амбротипы и цианотипы, отпечатки на альбуминовой и солевой бумаге, гравюры, карикатуры), а также архивные документы иллюстрируют историю развития технологии, которая далеко не исчерпала себя и до сего дня.



ISBN 5-17-018978-8



9 785170 189786

*Кантена Бажака*

