

Никита Ерофеев

## Традиция Гран-тур и итальянская фотографическая индустрия в XIX веке. По материалам фотоархива ГТГ<sup>1</sup>

В статье анализируется направление итальянского фотографического искусства XIX века, тесно связанное с традицией Гран-тур. Путешественники того времени активно приобретали в качестве сувениров городские виды, снимки памятников архитектуры, произведений живописи и скульптуры. Фотография произвела переворот в репродукции, бывшей ранее в сфере влияния гравюры и других традиционных техник: ее главным отличием стало документальное качество изображения, что не исключило творческих подходов. Опора на сформировавшиеся ранее художественные принципы воспроизведения здесь соединялась с абсолютно новым типом фиксации объектов. В поисках актуальных сюжетов, стремясь к коммерческому успеху, фотографы зачастую пытались предугадать предпочтения широкой публики.

Ключевые слова:

Гран-тур, туристическая фотография, итальянская фотография XIX века, фоторепродукция, фотоиндустрия.

Итальянской теме в русском и мировом искусстве XIX века посвящено бесчисленное множество исследовательских работ. Идеализированный образ этой страны как «отечества искусства» и «земного рая» [24, с. 5] в литературе и изобразительном искусстве сформировался во многом благодаря неоднократному воспроизведению впечатлений путешественников. Во второй половине столетия огромное влияние на эволюцию данной мифологемы оказало распространение фотографии, которая позволила репродуцировать с документальной точностью как памятники культуры, так и всевозможные аспекты историко-бытовых реалий.

Данное исследование базируется на работе с коллекцией фотоархива Третьяковской галереи, репрезентативность которой позволяет рассматривать различные аспекты истории итальянской фотографии в XIX веке [10, с. 233–246]. Аналогичные материалы хранятся и в других крупных отечественных музеях, таких как Государственный Эрмитаж, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственный Русский музей, а также многочисленных музейных собраниях по всему миру. Причиной распространенности произведений местных фотографов за пределами Италии являлось качественное преобразование культурного туризма. Эволюция данной отрасли стимулировала рост целой индустрии, которая, с одной стороны, опиралась на сформировавшиеся ранее художественные, социальные и политические традиции, с другой — стремилась выйти за их границы. Масштаб явления не позволяет раскрыть все аспекты данного сложного процесса в рамках одной публикации, однако в статье предпринимается попытка выявить разнонаправленные исторические тенденции, определившие вектор развития искусства фотографии, стимулированной традицией Гран-тур.

1 Автор выражает признательность фонду «U-Art: Ты и искусство», благодаря грантовой программе которого данное исследование стало возможным.

Понятие «Гран-тур» ассоциируется прежде всего с XVIII веком, когда многие образованные молодые люди практически из всех крупных европейских стран стремились на Апеннинский полуостров ради изучения памятников культуры. В то время подобные поездки в основном являлись привилегией аристократов и обеспеченных буржуа. Художники могли отправиться в дорогостоящее странствие либо в качестве компаньонов состоятельных путешественников, либо на средства Академии художеств [22, с. 197–198].

Однако в следующем столетии эта практика теряет многие свои существенные ей ранее черты. Прежде подобная поездка являлась приключением в сопровождении местного проводника с более непредсказуемой логистикой, чем в эпоху промышленной революции, когда происходила постепенная стандартизация туристической отрасли. Активно строились железные дороги, позволившие быстрее и удобнее преодолевать большие расстояния, в разы выросло количество издававшихся путеводителей. На выпуске подобной книжной продукции для самостоятельных путешествий специализировалось известное немецкое издательство — Бедекер<sup>2</sup>. В его книгах фирменного красного цвета и карманного формата можно было найти не только рекомендации относительно маршрута и посещения достопримечательностей, но и проживания, приобретения сувениров и бытовых мелочей.

Во второй половине XIX века аналогичные издания выпускала английская компания *Thomas Cook & Son* [53]. Однако главной сферой ее деятельности являлась организация туристических поездок на поезде, пароходе и других видах транспорта. Фирма Кука стала первым предприятием такого рода, работа которого заложила основы массового туризма в современном значении этого слова. Здесь важно подчеркнуть, что время ее создания и коммерческого успеха совпало с началом распространения фотографии как массового искусства. Эти две разные сферы объединяла возможность многократного воспроизведения одного и того же маршрута или изображения.

К слову, первенство в деле освоения подобной формы передвижения по Италии принадлежало именно путешественникам из Британии,

2 Бедекер (*Baedeker*) — путеводитель, название происходит от имени Карла Бедекера, составителя наиболее распространенных немецких изданий такого рода, основателя одноименного издательства. Его идея состояла в том, что покупатель книги мог отказаться от услуг экскурсовода и путешествовать самостоятельно. Распространение изданий во многом заложило основы развития массового туризма [47].

которые еще в XVIII веке стали вызывать отторжение и даже раздражение у местных интеллектуалов и путешественников из других стран<sup>3</sup>. Вспоминая о пребывании в Неаполе, Джакомо Казанова писал в своих мемуарах: «...англичане как стадо овец; они следуют друг за другом, всегда ходят в одни и те же места и совсем не заботятся о том, чтобы показать свою оригинальность» [31, р. 362]. Описывая свои впечатления от жизни в Риме, Гёте поделился схожим наблюдением: «...англичан упрекают в том, что они повсюду возят свои чайники и таскают их за собой даже на вершину Этны» [5, с. 643]. Подобная оценка сохраняла актуальность и в начале XX века, о чем свидетельствует реплика Бориса Кустодиева, писавшего в 1907 году из Венеции: «Что здесь надоедает, это везде и всюду иностранцы, англичане с бедкерами и англичанки — тоже с бедкерами. Куда бы [ни пошел] и где бы ни остановился — всюду они торчат» [16, с. 87].

Основным принципом туристической отрасли стало повторение не только чужого практического опыта, но и суждений об увиденных произведениях искусства. В XVIII–XIX веках Гран-тур постепенно превращается в социальный ритуал, главной задачей которого становится не знакомство с культурным наследием, а именно формальный осмотр достопримечательностей. Путешественник не стремится открыть для себя нечто новое, а лишь хочет удостовериться в наличии уже известного [18, с. 224–225]. Параллельно с этим формировались стандарты массового производства репродукций, которые напоминали путешественнику о поездке по возвращении домой. Значительное влияние на этот процесс оказали открытие литографии и фотографии, а также развитие фотомеханических процессов. Одной из черт эпохи промышленной революции являлась общекультурная интенция к систематизации, каталогизаторству, тиражированию, стандартизации. Позитивизм располагал к такому подходу во всех сферах человеческой деятельности. Разнообразные возможности фотоиндустрии пришлись весьма кстати.

Во многих итальянских городах к середине XIX века существовали традиции изображения популярных у туристов мест, сформировавшиеся в живописи и графике. Главным отличием светописа стало новое качество изображения, реалистичность фотографических видов контрастировала с неточностью, а порой фантастичностью пейзажей, созданных при помощи рисунка или гравюры [12, с. 12–23]. Однако

3 Благодарю Н. Ю. Молока за то, что обратил мое внимание на нижеследующие цитаты Д. Казановы и И. В. Гёте.

фотографы активно использовали старые иконографические принципы при съемке видов — заимствуя сюжет и композицию, но оперируя новыми инструментами<sup>4</sup>. Особо ярко эта тенденция проявилась в работе венецианских авторов. Например, в видах Паоло Сальвиати<sup>5</sup> заметно влияние творчества мастеров везувия. (Ил. 1.) Фотограф снимал площадь Сан-Марко и Большой канал, делал постановочные кадры с гондолами и гондольерами<sup>6</sup>. Также в Венеции пользовалась популярностью практика раскрашивания фотографий акварелью и анилиновыми красками для придания им сходства с цветными произведениями. Один из таких отпечатков хранится в Третьяковской галерее — вид на главную водную артерию города, созданный в ателье братьев Гайо<sup>7</sup>. (Ил. 2.)

Работая в городах с древней историей, фотографы активно снимали не только классические достопримечательности, но и искали возможность показать современные достижения. Подобный путь привлекал многих авторов. Например, Джакомо Броджи<sup>8</sup>, работая в Помпеях, счел необходимым зафиксировать экспозицию музея Антиквариум. (Ил. 3.) Он был построен между 1873 и 1874 годом для показа гипсовых слепков жертв извержения и других артефактов, найденных во время раскопок<sup>9</sup>. Для фотографа было важно не только воспроизвести памятники археологии, но и актуальные на тот момент способы их демонстрации. Многие улицы и строения древнего города открывались на протяжении XIX века, и их обнаружение и музеефикация также являлись важным примером современной репрезентации прошлого<sup>10</sup>.

4 С момента изобретения фотографии граверы стали использовать новую технику для оптимизации процесса изготовления печатных форм. Например, в Италии 1840-х годов получила распространение практика создания офортов с видами достопримечательностей в технике акваинты, где в качестве основы для рисунка использовались дагеротипы [28, pp. 31–40].

5 Паоло Сальвиати — венецианский фотограф, владевший магазином на площади Сан-Марко [6, с. 31–32].

6 В фотоархиве Третьяковской галереи хранится альбом Паоло Сальвиати *Ricordo Venezia* с 12 вклеенными фотоотпечатками, а также 7 отдельных снимков.

7 «Братья Гайо» — венецианские фотографы, владевшие магазином на площади Сан-Марко в 1900-е годы [9, с. 33].

8 Джакомо Броджи — флорентийский фотограф, основатель одноименного фотоиздательства [26, pp. 212–213].

9 В 1860-е годы археологические работы в Помпеях были реорганизованы в рамках новой системы, предполагавшей полноценное научное исследование древнего города. Изначально практика заливки гипсом пустот в вулканической почве, оставленных телами погибших людей и животных, была необходима для проведения раскопок без нарушений при последовательном снятии слоев грунта. Изобретателем данной технологии являлся неаполитанский историк и археолог Джузеппе Фьорелли [30, pp. 86–107].



1. Паоло Сальвиати. *Дворец дождей в Венеции*. 1870-е  
Бумага, альбуминовый отпечаток  
Фотоархив ГТГ



2. Братья Гайо. *Вид на Палаццо Ка д'Оро на Гранд-канале в Венеции*  
1890-е. Бумага, альбуминовый отпечаток, цветное тонирование  
Фотоархив ГТГ

А в альбоме Джорджо Зоммера<sup>11</sup> «Неаполь и окрестности» зритель знакомился не столько с древностями и архитектурными шедеврами, сколько с оживленной городской средой. Фотограф снимал виды набережных и порта, арсенал морских судов со сложенными на берегу пушечными ядрами, интерьеры Королевского дворца, новые часовни кладбища Поджореале, фонтан с зеленым сквером на улице Медина (ил. 4–7)<sup>12</sup>. Во второй половине XIX века здесь произошли радикальные градостроительные реформы, изменившие облик большинства исторических районов. Зоммер фиксировал новые парки, набережные и площади, стремился создать образ процветающего мегаполиса, в котором наследие прошлого вписано в современный контекст<sup>13</sup>.

10 В фотоархиве ГТГ хранится 12 фотографий Джакомо Броджи с видами Помпей. Коллекция итальянских фотографий, связанных с историей изучения Помпей в XIX веке, также хранится в Эрмитаже. Среди них снимки видов города, процесса раскопок, гипсовых отливок тел погибших при извержении Везувия [23].

11 Джорджо Зоммер — неаполитанский фотограф немецкого происхождения [26, p. 216].

12 В фотоархив ГТГ альбом «Неаполь и окрестности» поступил в разобранном виде, сохранилось 22 отдельных листа.

13 Изображение современной архитектуры было распространено и в практике гравиров, создававших виды для туристов. Достаточно вспомнить серию «Виды Рима» Пиранези, в которую помимо памятников античности и Возрождения вошли сооружения XVIII века, такие как Испанская лестница и фонтан Треви.



3. Джакомо Броджи. *Экспозиция музея Антиквариум в Помпеях* 1870–1880-е. Бумага, альбуминовый отпечаток. Фотоархив ГТГ

Подобные фотографии могли использоваться автором и в личных рекламных целях. Так, на снимке Пьяццы Витториа видны одноименный отель и витрины магазина самого Зоммера, в которых размещены не только фотографии, но и бронзовые реплики древних статуй из Геркуланума и Помпей, созданные на принадлежавшей ему литейной мастерской. (Ил. 8.) В каталогах своей продукции он публиковал отдельные списки этих копий [27, pp. 69–70]. Интересно, что Пьяцца Витториа имела сложившуюся иконографию в произведениях местных художников, которые производили виды города для туристов — ее изображали с разных ракурсов и чаще всего пространство площади было заполнено стаффажными фигурками и конными экипажами<sup>14</sup>. Зоммер оставался верен данной традиции, его не смущало наличие в кадре движущихся людей, лошадей и карет, несмотря на то, что изображение из-за длительной выдержки получалось смазанным. В каких-то случаях он снимал по утрам безлюдные улицы, но чаще для него важнее было показать, что город живет полной жизнью. На одной из фотографий запечатлен вид на бухту залива с работниками порта

<sup>14</sup> В ГИМ хранятся два рисунка гуашью неизвестного итальянского художника XIX века с изображением этой площади — с видом гостиницы и с входом в парк Вилла Реале [21, с. 52–53].



4. Джорджо Зоммер. *Арсенал Неаполя и порт Сан-Эльмо* 1867–1873. Бумага, альбуминовый отпечаток. Фотоархив ГТГ



5. Джорджо Зоммер. *Лестница чести в Королевском дворце Неаполя* 1867–1873. Бумага, альбуминовый отпечаток. Фотоархив ГТГ



6. Джорджо Зоммер. *Кладбище Поджореале в Неаполе*. 1865–1873. Бумага, альбуминовый отпечаток. Фотоархив ГТГ



7. Джорджо Зоммер. *Фонтан Нептуна в Неаполе*. 1867–1873. Бумага, альбуминовый отпечаток. Фотоархив ГТГ

и мальчишками, стоящими на деревянных мостках причала. (Ил. 9.) Композиция тщательно продумана, герои расставлены в эффектных позах на определенном расстоянии друг от друга, и именно они оказываются в центре пейзажа.

Отдельный интерес для фотографа представлял мотив Везувия как символа города и самой заметной его достопримечательности.

Вулкан возвышался над городом на многих панорамных кадрах — так же, как это было ранее в традиционных живописных и графических изображениях. Зоммер создал несколько классических панорам с высокой сосной на холме Позиллипо. (Ил. 10.)<sup>15</sup> Съемка с этой популярной точки позволяла запечатлеть «с высоты птичьего полета» архитектурные достопримечательности, залив и Везувий. Популярный мотив в фотографическом исполнении требовал особого подхода, искусных технических решений. Из-за разницы в освещении камера плохо фиксировала небо и землю одновременно. Если в кадр попадали облака, то чаще всего они практически не были видны на снимках (соответственно, фон был светлым и без деталей). Чтобы обойти эту проблему, многие фотографы делали два негатива с четкой фокусировкой на небо-свод и на пейзаж, а затем их монтировали и могли усилить с помощью ретуши<sup>16</sup>. С действующим вулканом поступали аналогичным образом, иногда используя более трех изображений для создания драматичной картины с огромными тучами, столпами дыма и дождем искр<sup>17</sup>. Так документализм сопрягался с творческим подходом.

Зоммер фиксировал самые различные фазы активности Везувия: небольшой дымок, извержение 26 апреля 1872 года и его последствия<sup>18</sup>. Все это живо интересовало путешественников. Например, французский писатель Франсуа-Рене де Шатобриан в путевых заметках писал о своих впечатлениях от увиденных пейзажей с холмами застывшей лавы (ил. 11): «Вулканическая материя, остыв на живых холмах, вокруг

- 15 В ГМИИ им. А. С. Пушкина хранится картина Джачинто Джиганте «Вид Неаполя» (1845, инв. Ж-4458) с классическим видом на город с сосной на первом плане и дымящимся Везувием вдали. В истории русской живописи также можно найти примеры обращения к этому сюжету. Можно вспомнить картину И. К. Айвазовского «Неаполитанский залив» из собрания ГМЗ «Петергоф» (1845, инв. ПДМП 949-ж), на которой панорама изображена на фоне заката. После более чем ста лет существования сосна была срублена в 1984 году из-за болезни [46, pp. 38–39].
- 16 Изобретателем данной технологии считается французский фотограф Гюстав Ле Гре. В 1856–1858 годах он создал ряд морских пейзажей, которые были смонтированы из двух изображений с помощью комбинированной печати. Небо и море были сняты им отдельно, с разным временем экспозиции [43, pp. 303–304].
- 17 На подобных работах Зоммера из фотоархива ГТГ дым дорисован на том же негативе, что и пейзаж (то есть изначально автор сделал лишь один кадр).
- 18 В каталоге Зоммера 1886 года перечислены снимки различных состояний вулкана, сделанные фотографом в 1850, 1865, 1880, 1881, 1884 годах. Извержение 26 апреля 1872 года он фотографировал четыре раза с трех до пяти часов дня и опубликовал номера негативов с указанием времени съемки [40, p. 15].
- 19 Описание восхождения на Везувий вошло в книгу Шатобриана «Путешествия в Америку и Италию» 1827 года [25, с. 108].



8. Джорджо Зоммер. Отель «Виттория» и фотоателье Зоммера в Неаполе. 1870-е  
Бумага, альбуминовый отпечаток  
Фотоархив ГТГ



9. Джорджо Зоммер. Вид на Виа Марина в неаполитанском порту Сан-Эльмо. 1867–1873  
Бумага, альбуминовый отпечаток  
Фотоархив ГТГ



10. Джорджо Зоммер. Панорама Неаполя. Сосна Позиллипо 1867–1873. Бумага, альбуминовый отпечаток. Фотоархив ГТГ



11. Джорджо Зоммер. Застывшая лава Везувия после извержения 26 апреля 1872 года. 1872–1873  
Бумага, альбуминовый отпечаток  
Фотоархив ГТГ

которых она текла, то там, то сям образует розетки, жирандоли, ленты; она также изображает растительные и животные формы, а также разнообразные рисунки, обнаруживаемые в агатах<sup>19</sup>. Восхождение на вулкан являлось обязательным пунктом в неаполитанском путешествии. Для этого чаще всего нанимали носильщиков, которые поднимали



12. Джорджо Зоммер. Ресторан возле фуникулера на Везувий. Около 1880  
Бумага, альбуминовый отпечаток  
Фотоархив ГТГ



13. Джорджо Зоммер  
Сен-Готардская железная дорога. 1870–1880-е  
Бумага, альбуминовый отпечаток. Фотоархив ГТГ

туриста на носилках, пока в 1880 году здесь не был открыт фуникулер<sup>20</sup>. Неоднократно в центре внимания фотографа оказывалась туристическая инфраструктура: ресторан у подножия, железная дорога и кабинки подъемника<sup>21</sup>. (Ил. 12.)

Фотографов привлекали характерные проявления современной культуры, и в первую очередь реалии, появившиеся благодаря техническому прогрессу. Градостроительные новшества, функционализм архитектуры, смелые инженерные конструкции формировали новую эстетику в искусстве, сложение которой было бы невозможно без поддержки фотографии. Индустриальная эра подарила множество сюжетов, связанных со стремлением человека к освоению и преодолению безграничного пространства. Преображение Неаполя, как и многих

20 Идея построить железную дорогу на вулкан, даже небольшую, являлась довольно рискованным предприятием. Его владельцы столкнулись с противодействием местных гидов, поджигавших станции и ломавших вагоны. В 1906 году извержение уничтожило модернизированный подъемник, а после восстановления он проработал до 1944 года, когда был закрыт из-за частых аварий [51, pp. 10–15].

21 Фуникулер в 1887 году приобрела и модернизировала компания Кука, упоминавшаяся в качестве издательства популярных путеводителей [17, с. 11–12].

других столичных городов Европы, совпало по времени с пиком железнодорожного строительства<sup>22</sup>. Зоммер снимал виды построенной за десять лет, начиная с 1872 года, Сен-Готардской магистрали, соединяющей Италию с Швейцарией и являвшейся одним из достижений европейской инженерной мысли. Например, 20-километровый Симплонский туннель более полувека оставался самым длинным в мире. На фотографии из собрания Третьяковской галереи изображен один из мостов, расположенных в Альпах<sup>23</sup>. (Ил. 13.) Кадр специально сделан со значительного расстояния, так как автору было важно показать масштаб горного массива и самой дороги, пересекающей склон с водопадом. С той же целью он поместил три человеческие фигурки на первом плане.

\*\*\*

Несмотря на своеобразный культ прогресса, Италия XIX века являлась страной, во многом обращенной в прошлое, где революционное движение происходило на фоне распространенного в обществе архаичного мировоззрения. Консерватизм итальянцев мог принимать оригинальные формы и оказывал влияние даже на туристическую фотографию. Например, с XVI века существовала «благонравная» традиция демонстрации античной скульптуры, изображающей обнаженное мужское тело, из-за которой в музеях многие произведения были украшены фиговыми листочками из мрамора, чаще всего прикрепленными металлическими штифтами<sup>24</sup>.

Идея ограничить доступ публики к произведениям искусства, спорным с точки зрения морали, возникала в разные эпохи. Однако в эпоху распространения фотографии так называемая непристойность «была

22 Снимки пейзажей с железными дорогами, вокзалами и мостами, которые будто приглашают зрителя отправиться в путешествие, производились многими европейскими и американскими фотографами XIX века [48, pp. 236–237].

23 Серия состояла из 89 кадров с видами дороги, мостов, станций, гостиниц, памятников и прилегающих населенных пунктов [40, pp. 54–55].

24 Стоит отметить, что само понимание цензуры, как системы государственного надзора за содержанием и распространением информации, сформировалось в Италии во многом благодаря папской курии, начавшей в 1559 году издавать «Индекс запрещенных книг». В XIX веке многие сферы общественной жизни Вечного города были подчинены жесткому контролю, обусловленному сложной политической обстановкой, в которой находилось Папское государство вплоть до 1870 года, когда Рим стал столицей Итальянского королевства и Виктор Эммануил II занял Квиринальский дворец, служивший ранее одной из резиденций понтифика.

полностью вытеснена из массового сознания», в первую очередь благодаря цензуре она оказалась исключенной из дискурса XIX века [19, с. 157]. Причины этого отторжения могли иметь разные корни и сочетаться как с церковными догматами, так и с антиклерикальными тенденциями в обществе. Последние во многом были связаны с развитием светского этикета с его свободой от религиозных предрассудков, движением к «чистоте» и утонченности [42, р. 15]. Трепетное отношение к образованию, внешнему виду, речи и манерам порой приводило к ханжеству и лицемерию в культурной сфере. В викторианской Англии эта общеевропейская тенденция воплотилась на институциональном уровне в Британском музее, где в 1865 году был сформирован «Секретум» — специальный отдел для хранения артефактов, которые считались порнографическими и непригодными для всеобщего обозрения [39, pp. 10–15].

В итальянских музеях цензура носила повсеместный характер. Наиболее известный пример желания оградить зрителя от созерцания непристойных экспонатов имел место в королевском музее Неаполя, где в 1819 году был создан существующий и ныне «Секретный кабинет»<sup>25</sup>. Основную часть этого музейного раздела составляют эротические фрески и другие археологические находки, обнаруженные в Помпеях и Геркулануме. Но в середине столетия сюда временно были перенесены «Даная с золотым дождем» Тициана, «Венера с амуром» Микеланджело и около 30 других картин, а также 22 мраморные статуи [32, р. П].

Фоторепродукции некоторых из предметов, которые демонстрировались в этих залах, туристы могли приобрести у местных фотографов. В фотоархиве Третьяковской галереи хранятся фотографии фрески из Геркуланума «Гермафродит» и мраморного рельефа «Алкивиад и гетеры». (Ил. 14, 15.) Первая напечатана Джорджем Зоммером в 1880-е годы, вторая — издательством «Ротографика» в 1900 году. Запреты и ограничения зачастую усиливали любопытство многих путешествен-

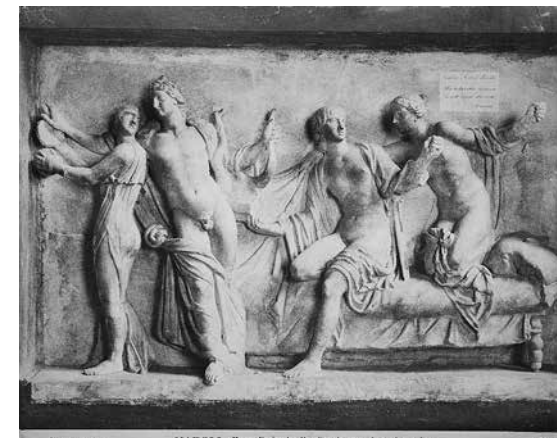
25 Инициатором музейной реформы стал наследник короля обеих Сицилий Франческо I, посетивший вместе с семьей экспозицию в 1819 году [19, с. 155–156].

26 Джеймс Андерсон — римский фотограф британского происхождения, основатель одноименного фотоиздательства, существовавшего до 1963 года. «Братья Алинари» — одно из крупнейших европейских фотографических издательств XIX века, специализирующихся на производстве репродукций. Основано во Флоренции братьями Леопольдо, Ромуальдо и Джузеппе [54, pp. 237, 238].

27 Фотография вызывала благосклонное отношение духовенства с первых лет ее существования. Первым понтификом, позировавшим на камеру, стал Григорий XVI. В 1845 году был сделан дагеротип с его портретом [44, р. 240].



14. Джордж Зоммер  
Фреска «Гермафродит»  
из Национального  
археологического музея  
в Неаполе. 1880-е  
Бумага, альбуминовый  
отпечаток. Фотоархив ГТГ



15. Издательство «Ротографика»  
Рельеф «Алкивиад и гетеры»  
из Национального археологического музея  
в Неаполе. 1900  
Бумага, серебряно-желатиновый  
отпечаток. Фотоархив ГТГ

ников, и они не только стремились осмотреть «тайную» экспозицию, но и приобрести сувенир.

В музеях Вечного города множество произведений, выставленных на всеобщее обозрение, было приведено в соответствие с нормами благопристойности. Последствия этой практики сказались и на репродукциях известных памятников. В коллекции Третьяковской галереи хранятся такие снимки экспонатов из разных собраний. В качестве примера можно выделить фотографии издательства Андерсона и братьев Алинари<sup>26</sup> со знаменитых произведений из музеев Ватикана: «Бельведерского торса» и «Апоксиомена», дополненных фиговыми листками. (Ил. 17.) В отличие от многих менее известных статуй, у этих памятников реставраторы позднее ликвидировали следы поновлений.

Цензура в XIX веке была распространена не только в Италии, но и по всей Европе, однако в разных странах имела свою специфику. В теократическом Риме, где светская власть находилась в руках духовенства, любая издательская деятельность накладывала на предпринимателей определенные обязательства<sup>27</sup>. На выпуск любой печатной



16. Братья Алинари  
Самоубийство галла. 1870-е  
Бумага, альбуминовый отпечаток  
Фотоархив ГТГ

продукции, готовящейся к продаже, будь то книги, газеты, гравюры или фотографии, нужно было получить специальное разрешение от папского правительства, предоставив экземпляр на рассмотрение магистру Священного дворца. Самое раннее известное разрешение такого рода для фотоматериалов относится к 1853 году, а конкретные рекомендации и возможные санкции для фотографов были обозначены секретарем Верховной Священной Конгрегации Римской и Вселенской Инквизиции, кардиналом Константино Патрици Наро в ноябре 1861 года: «Установить правила в отношении фотостудий, гарантирующие, что это полезное изобретение не сможет оказывать разрушительного воздействия на славные и благопристойные обычаи и порядки» [50, р. 35]. Отпечатки и альбомы подвергались цензуре, так как предполагалось, что они могут использоваться в целях, противоречащих политическим и религиозным постулатам того времени.



17. Доменико Андерсон  
Бельведерский торс. 1890-е  
Альбуминовый отпечаток  
Фотоархив ГТГ



Римские фотографы в своих магазинах избегали открытой демонстрации снимков античной скульптуры, опасных с точки зрения морали. Свидетельства подобной осторожности можно найти в записках французской писательницы Луизы Коле, человека прогрессивных взглядов и сторонницы Гарибальди<sup>28</sup>. В начале 1860-х годов она писала о впечатлениях от прогулок по многочисленным сувенирным лавкам на римской Виа Кондотти. Здесь можно было ознакомиться с настоящими «выставками фотографий Венеры, Леды, Антиноя, Аполлона и даже маленьких купидонов, ряды которых в витринах украшают эти чопорные и дурацкие листья (в оригинале *sciocche foglie*. — Н. Е.), в свое время получившие по заслугам в музее Неаполя благодаря саблям гарибальдийцев. Правда, из-под полы фотографии продадут всем, кто их попросит, богов и героев, лишенных своих гротескных аксессуаров. В Риме все так — приличия и правила существуют только для галочки» [35, р. 21]. Стоит уточнить, что рассказ Коле про «сабли гарибальдийцев» в Национальном археологическом музее Неаполя не отличался точностью, но являлся отголоском реальных событий. В 1860 году Гарибальди со своими сторонниками захватил столицу Королевства обеих Сицилий. По его личному приказу всем желающим за исключением женщин, детей и духовенства, стал доступен осмотр «Секретного кабинета» (ранее на посещение этой экспозиции требовалось особое разрешение) [37, pp. 5–6].

В собрании Третьяковской галереи имеется фотография из ряда тех, о которых писала Луиза Коле. Братья Алинари запечатлели античную скульптуру «Самоубийство галла» из коллекции Людовизи с фиговым листом, вырезанным из тонкого листа металла и за-

28 Коле отправилась в путешествие по Италии в 1860–1861 годах, позднее выпустив четырехтомное издание с изложением своего маршрута и собственным видением политических преобразований эпохи Рисорджименто [49, pp. 38–53].

29 Снимок сделан в римском палаццо Людовизи, которое, благодаря коллекции данного аристократического рода, являлось популярной достопримечательностью у путешественников XIX века. В 1900 году семья продала государству свою коллекцию античного искусства. Скульптура выставлялась в Национальном римском музее в термах Диоклетиана, а с 1997 года экспонируется в Палаццо Альтемпс [36, р. 33].

30 Аналогичную конструкцию можно обнаружить на фотографии Джакомо Броджи 1870-х годов, сделанной в Лоджии Ланци во Флоренции. На снимке изображена скульптура Бенвенуто Челлини «Персей с головой Медузы», на поясе у которого также закреплена металлическая проволока с «фиговым листом». Подобным образом на площади Синьории были украшены все скульптурные изображения обнаженных мужских фигур.



18. Томмазо Куччони. Фонтан Треви; Ласкоон и его сыновья; гравюра с картины Рафаэля «Преображение» 1852–1859  
Отпечатки на соленой бумаге  
Фотоархив ГТГ

фиксированным на поясе неряшливой проволокой<sup>29</sup>. (Ил. 16.) К сожалению, неизвестно, долго ли экспонировалась скульптура в таком виде, или же фотограф использовал эту маскировку исключительно во время съемки. В любом случае, это однозначно можно расценивать как типичное проявление «благопристойного» отношения к воспроизведению античного искусства<sup>30</sup>. После утраты Ватиканом светской власти и объединения Италии в 1870 году королевское правительство менее трепетно относилось к вопросам морали. Это подтверждает снимок того же произведения «Самоубийство галла», сделанный в 1890-х годах издательством «Андерсон», на котором уже полностью отсутствует какая-либо маскировка.

\*\*\*

Виа Кондотти вместе с прилегающей площадью Испании являлась частью наиболее популярного у иностранных туристов района [52, pp. 68–70]. Одним из первых, кто открыл здесь магазин репродукций,

был фотограф и гравер Томмазо Куччони<sup>31</sup>. Вероятно, внимание Луизы Коле привлекли витрины именно его заведения, расположенные практически напротив знаменитого «Кафе Греко». Вспоминая посещение музеев Ватикана, она рассуждала о силе воздействия искусства на зрителя: «фотографии и слепки дают лишь несовершенное представление», «мы наслаждаемся жизнью и движением каждой фигуры, которые не способны передать ни гравюру, ни фотография» [35, pp. 103, 156]. Показательно, что в своих записках Коле упомянула снимки именно тех экспонатов, которые попадали в объектив Куччони. В качестве примеров она приводит свои впечатления от осмотра античных статуй Лаокоона, Нила, Пудичиции, а также картины Рафаэля «Преображение». (Ил. 18.) Снимки этих произведений второй половины 1850-х годов хранятся в Третьяковской галерее и свидетельствуют о том, что фотограф был прекрасно осведомлен о вкусах образованной публики [13, с. 134–148]. Стоит отметить, что Куччони не ограничивался съемкой памятников прошлого, а активно фотографировал произведения своих современников-художников, причем как итальянцев, так и живших в Риме иностранцев<sup>32</sup>.

В основном Куччони производил съемку архитектуры и скульптуры, а также эстампов с изображениями знаменитых произведений живописи (снимать картины большого формата в то время было крайне сложно с технической точки зрения)<sup>33</sup>. Он заинтересовался этой профессией, будучи опытным гравером и издателем, так как увидел в светописии новый способ производства репродукций для туристов. Суть его работы осталась та же, только изменился инструментарий. Куччони снимал те достопримечательности, которые воспроизводил ранее в гра-

31 Помимо Томмазо Куччони на Виа Кондотти работали магазины фотографов Джакомо Канева и Ромуальдо Москиони [38, pp. 354, 268, 940].

32 В фотоархиве Третьяковской галереи хранится фотография Куччони, сделанная со скульптуры Иньяцио Джакометти «Поцелуй Иуды», установленной в 1855 году у Святой лестницы в Риме. А в Государственном Эрмитаже хранится его снимок картины А. А. Иванова «Явление Мессии», сделанный во время пребывания художника в Италии. История последнего фотоотпечатка описана в статье Н. Ю. Аветян [2, с. 114–123]. Оба снимка созданы во второй половине 1850-х годов.

33 Помимо размера картин определенную сложность представляло воспроизведение цветного изображения с его сложными оттенками и неровной фактурой поверхности. Эти проблемы оставались труднорешаемыми для фотографов во всем мире на протяжении XIX века. В русскоязычном справочнике 1891 года проблема описывалась так: «Наибольшую трудность представляет репродукция масляных картин, не только потому, что краски действуют оптически иначе, нежели химически, и, вследствие этого, фотографические копии принимают характер, не сходный с характером оригинала, но также по причине образуемых лакированной поверхностью рефлексов» [8, с. 281].

юре. Подобные переходы в смежную профессию не были уникальны, например, флорентийские фотографы Леопольдо Алинари и Джакомо Броджи тоже начинали свою карьеру как художники-графики.

Работа фотографов XIX века безусловно носила творческий характер, что позволяет ставить их в один ряд с художниками, создававшими произведения для последующей продажи путешественникам. Копирование средствами рисунка и гравюры было во многом близко переводу с одного языка на другой, так как точность воспроизведения оставалась условной даже при самом виртуозном исполнении. Фотография дала принципиально иное качество старой практике копирования, так как сама по себе имела ценность как нечто замещающее оригинальное произведение.

Власть камеры как «машины», фиксирующей реальность, имела определяющее значение в работе фотографов, однако даже в таких условиях они умели найти способ самовыражения. Съемка любого объекта являлась не только художественным, но и техническим вызовом, успешное решение которого не всегда было предустановленным и очевидным. Например, при воспроизведении живописи было необходимо найти подходящее освещение и способ избежать искажения изображения, и в случае отсутствия возможности переноса оригинала — соорудить леса для установки камеры. Со временем подобные технические проблемы были решены: усовершенствовалась техника съемки в пользу упрощения процесса и сокращения времени работы, а также значительно выросли возможности по использованию искусственного света (на помощь фотографам приходили магний и электричество) [20, с. 84].

Сначала неоригинальность фоторепродукции не воспринималась как признак упадка или ущербности искусства: сама по себе подражательность расценивалась как одна из возможных и вполне приемлемых форм творчества. Однако иерархические отношения между понятиями копирования, с одной стороны, и интерпретации реальности — с другой, сохранялись и становились все заметнее. Уже в конце XIX столетия стало очевидным наличие двух разновидностей фоторепродукции — типовых и уникальных (в XX веке это расхождение будет колоссальным). Безусловно большой вклад в формирование этого разделения внесли крупные предприятия, фотографические «фабрики», такие как издательства «Братья Алинари», «Андерсон» и «Броджи». Рост количества туристов ускорил развитие рынка сувенирной продукции, из-за чего увеличились тиражи и сформировались

конкретные требования к съемкам разных объектов, вскоре превратившиеся в клише, когда разные авторы могли сделать практически одинаковые снимки одного и того же памятника. Менялись и приоритеты в выборе объектов съемки.

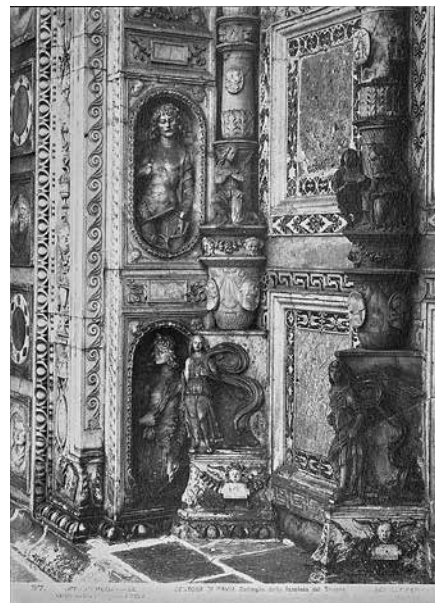
Если для пионеров фотографии, работавших в 1850–1860-е годы, главной темой в производстве репродукций оставалась античность и классическое искусство эпохи Высокого Возрождения, то представители следующего поколения постепенно открывали живопись Раннего Возрождения, византийские мозаики, помпейские фрески и т. д. Подобное расширение диапазона — результат обширного фотографического влияния, захватившего сферу знаний об искусстве. Борьба за привлечение клиентуры заставляла фотографов внимательно фиксировать на камеру все доступные им культурные ценности. В качестве примера можно привести большую серию снимков Ахилла Феррарио<sup>34</sup>, посвященную монастырю Чертоза ди Павиа, где шаг за шагом он фотографировал детали декора фасада и интерьера, росписи центрального нефа и всех 14 капелл, большие и малые клуатры монастыря, трапезную, ризницу, кладовую, кладбище. (Ил. 19.) В выборе объектов съемки каждый руководствовался собственным представлением о том, насколько результат будет востребован у покупателей. Также многое зависело от местонахождения мастерской. Например, Паоло Ломбарди<sup>35</sup>, работавший в Сиене с 1849 года, снимал те произведения, которые были ему доступны, а именно — живопись XIII–XV веков из местных церковных и музейных собраний. (Ил. 20.)

Получить представление о характере и количестве отснятого материала можно было в каталогах продукции, в которых публиковались списки изображений по географическому и тематическому принципу. Благодаря подобным изданиям любой мог заказать отпечаток по номеру негатива: покупатель выбирал нужный снимок и узнавал его цену,

34 Ахилл Феррарио — миланский фотограф. В фотоархиве ГТГ хранятся 72 его фотографии, сделанные в монастыре Чертоза ди Павиа [14, с. 128].

35 Паоло Ломбарди — сиенский фотограф. В фотоархиве ГТГ хранятся 14 фотографий, напечатанных в его издательстве [45, pp. 137–138].

36 Художественно-исторический институт во Флоренции, работающий под эгидой Общества развития науки Макса Планка, произвел оцифровку и публикацию своей коллекции каталогов итальянских, французских и немецких фотопредприятий, занимавшихся выпуском репродукций с 1850-х по 1940-е годы, составляющую более ста изданий. См.: URL: <https://www.user.gwdg.de/~fotokat/internet/index-it.html> (дата обращения: 10.07.2023).



19. Ахилл Феррарио. Фрагмент главного фасада церкви Санта Мария делле Грацие в монастыре Четоза ди Павиа. 1880-е  
Бумага, альбуминовый отпечаток  
Фотоархив ГТГ



20. Паоло Ломбарди. «Мадонна с младенцем на троне» работы Джиглио ди Пьетро. 1870-е  
Бумага, альбуминовый отпечаток  
Фотоархив ГТГ

которая зависела не от изображенного произведения, а от формата отпечатка. Сегодня изучение этих каталогов позволяет выявить основные направления интереса к итальянскому культурному наследию и понять, какие явления в искусстве чаще выбирали для фотографического воспроизведения<sup>36</sup>.

Еще в XVIII веке основательно пошатнулась ценностная система искусства прошлого, как источника вдохновения и свода образцов, ориентированная на Италию. В следующем столетии страна фактически утратила статус одного из мировых художественных центров, и итальянские художники потеряли былой авторитет. Тем не менее фотографов (среди которых было много иностранцев) привлекала современная итальянская культура. Во второй половине века этот процесс оказался напрямую связан с историей формирования единого



21. Карло Броджи. Картина Лодовико Поляги «Смерть Джан Мария Висконти в 1412 году». 1890-е  
Бумага, альбуминовый отпечаток  
Фотоархив ГТГ

государства и ростом национального самосознания. Среди современных живописных произведений часто воспроизводились картины, связанные с патриотическими историческими сюжетами, такие как работа Лодовико Поляги «Смерть Джан Мария Висконти в 1412 году» (1889), посвященная заговору против миланского герцога, убитого на ступенях церкви<sup>37</sup>. (Ил. 21.) Это полотно было сфотографировано в 1890-е годы Карло Броджи<sup>38</sup> в миланской галерее Брера [34, pp. 88–89]. Здесь в нескольких залах, замыкающих экспозицию, демонстрировались работы художников одноименной Академии изящных искусств, размещавшейся в одном здании с музеем [33, pp. 372–374]. Фотограф явно стремился к объективной репрезентации этой экспозиции —

останавливаясь на наиболее ярких работах, из более сотни произведений он выбрал для воспроизведения 38 картин. Половина из них была посвящена «высоким» сюжетам: античным мифам, итальянской и европейской истории, тогда как остальные картины представляли пейзажи и жанровые сцены из современной жизни. В это время итальянское искусство стремилось к пересмотру своей роли в жизни страны и ориентировалось на «народность» творчества, интересного всем слоям общества [15, с. 11].

Отказ от элитарности в пользу общедоступности нашел отражение и в производстве фотографий, которые предназначались как для потребителей внутри страны, так и для иностранных путешественников. Появлялись изображения историко-познавательного характера, интерес к традициям находил выражение в съемках сценок и отдельных персонажей в национальных костюмах. Туристов всегда интересовали особость внешнего облика и красочность костюмов итальянцев. Этнографический жанр в фотографии отличался разнообразием сюжетов и пользовался популярностью у туристов. В Третьяковской галерее хранятся фотоработы Роберто Риве<sup>39</sup> из серии «Неаполитанские типы» и Джорджо Зоммера «Похороны Конгрегации Святого Франциска» 1870-х годов. (Ил. 22, 23.) Первый постановочный кадр с изображением волынщика с двумя дочерьми сделан в павильоне, а отпечаток кабинетного формата с этого негатива тщательно раскрашен автором акварелью. Второй снимок можно назвать репортажным — он сделан во время религиозной церемонии монахов-капуцинов, и камера зафиксировала движение толпы (фотография напечатана в наиболее распространенном для сувенирной отрасли стандартном или среднем размере)<sup>40</sup>.

Изображение траурной процессии — отнюдь не случайный эпизод в творчестве одного автора. С момента своего появления фотография была очень близка теме смерти [4, с. 118–140]. Однако среди путешественников связанные с танатической тематикой произведения искусства

37 На обороте фотографии, сделанной Джакомо Броджи, из фотоархива Третьяковской галереи имеется штамп магазина репродукций пинакотеки Брера. В музее была создана фототека, с 1899 года работающая как отдел фоторепродукций для изучения истории итальянского искусства [29].

38 Карло Броджи — флорентийский фотограф, сын Джакомо Броджи [26, pp. 212–213].

39 Роберто Риве — неаполитанский фотограф британского происхождения [26, p. 215].

40 В каталоге Зоммера 1888 года обозначен размер отпечатков среднего формата — 19 × 25 см, и цена — 6 франков за десять фотографий [41, с. 10].

и их репродукции пользовались большой популярностью, скорее всего, благодаря их художественным качествам. Подобное отношение безусловно являлось определяющим при приобретении снимков работ Микеланджело из капеллы Медичи или надгробных монументов Антонио Кановы из собора Св. Петра. Однако изображения гипсовых отливов тел погибших при извержении Везувия в Помпеях или костницы капуцинского монастыря в Риме вызвали скорее эмоциональный отклик, нежели вдумчивый культурный интерес<sup>41</sup>. В письме И. Э. Грабаря 1895 года дана красноречивая реакция туриста от посещения последней: «В Риме пробыл только один день, в который успел посмотреть <...> монастырь капуцинов, в котором есть *camposanto* (кладбище) тут же в самом здании, состоящее из нескольких келий, унизанных черепами и заваленных костями, составляющими разные фигуры и украшения стен. Среди такой обстановки стоят безобразно улыбающиеся монахи — капуцины в своих рясах, некоторые еще с прошлого и с XVII века. <...> Ужасно неприятное зрелище. Я совершенно случайно туда попал, проходя мимо и думая найти живопись. Живописи не оказалось, но зато эти монахи. Я везу с собой две фотографии, — вот увидишь их, надеюсь, уже на днях» [7, с. 67–68]. Примерное представление о том, какие снимки приобрел художник, можно составить в фотоархиве Третьяковской галереи, где сохранились два снимка этого оссуария, напечатанные издательством «Ротографика»<sup>42</sup>, правда несколько позднее — в 1900-е годы. (Ил. 24.)

Особый ракурс танатической темы с итальянской спецификой нашел фотограф из Генуи Альфред Ноак<sup>43</sup>. Он создал серию снимков монументов и саркофагов на новом городском кладбище Стальено. Эти работы можно рассматривать в качестве репродукций произведений местных скульпторов, а также как свидетельства итальянской религиозности. Траур как глубокое эмоциональное переживание стал

41 Санта Мария делла Кончещионе — церковь, куда в XVII веке со старого кладбища ордена капуцинов перенесли кости захороненных там монахов. В общей сложности в крипте собраны кости четырех тысяч монахов, умерших в период с 1528 по 1870 год.  
42 Компания «Ротографика» — фотографическое издательство, основанное в Милане [11, с. 348].  
43 Альфред Ноак — генуэзский фотограф немецкого происхождения [54, p. 251].  
44 В фотоархиве ГТГ хранятся четыре фотографии Ноака, посвященные произведениям скульптуры с кладбища в Генуе. Полное представление об этой серии дает альбом *Ricordo del Campo Santo. Genoa* с 24 снимками 1880-х годов из собрания Музея Гетти в Лос-Анджелесе.



22. Роберто Риве  
Неаполитанская  
семья. Около 1870  
Бумага, альбуминовый  
отпечаток, акварель  
Фотоархив ГТГ



23. Джорджо Зоммер. Похороны  
Конгрегации Святого Франциска  
в Неаполе. 1867–1873  
Бумага, альбуминовый отпечаток  
Фотоархив ГТГ

подобающим публичным проявлениям скорби не только для аристократии, но и для среднего класса. Пышные многофигурные композиции из мрамора и бронзы были призваны увековечить момент христианского упокоения, перехода человека из земной в вечную жизнь, обретая в XIX веке вид сентиментальной «сценографии смерти». Их возведение превращалось в часть социальной репрезентации той или иной семьи, статусность которой определял масштаб и стоимость скульптуры. Этот запрос находил разные концептуальные воплощения, одним из наиболее востребованных приемов было создание гиперреалистичных портретов покойного и его родственников, скорбящих на могиле. Так на одном из снимков запечатлена скульптура семейства Да Коста 1877 года, созданная Санто Саккоманно (ил. 25) — это траурная сцена, изображающая момент прощания сына с отцом, где наследник с выражением скорби на лице в последний раз созерцает положенное в саркофаг тело старика.

Фотографическая серия Ноака имела успех у путешественников, воспринимавших кладбище как современный мемориал, в память о посещении которого можно приобрести сувенир<sup>44</sup>. Его сакральный

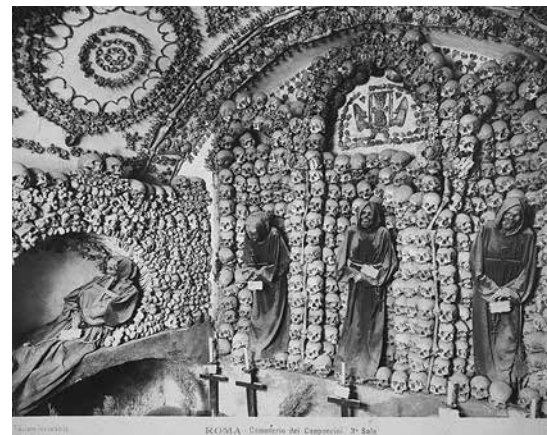
смысл отнюдь не смущал туристов, большую часть которых представляли выходцы из того же класса, что и заказчики памятников. Имя и происхождение изображенного (как и автора скульптуры) не имели для заезжих визитеров никакого значения. Внешний вид этих возвышенно-печальных сооружений вызывал разного рода любопытство, которое явилось следствием изменений в отношении к культу смерти, когда страх оставался, но «благочестивое смирение» постепенно уходило в прошлое [1, с. 112]. Тиражная фотография как часть массовой культуры второй половины XIX века немало поспособствовала тому нарушению границ сакрального, что привело в итоге к сомнениям в бессмертии человеческой души в традиционном для религии значении [3, с. 136].

\*\*\*

Распространение фотографии происходило в век повсеместных преобразований: общество искало новые ориентиры, менялись города и скорость передвижения между ними, музеи становились доступными всем желающим, люди открывали и систематизировали множество новых знаний о мире. Эпоха позитивизма дала импульс как для развития моды на путешествия, так и для роста фотографической индустрии. Новая техника активно способствовала трансформации традиции Гран-тур, которая привела к рождению туризма в его современном значении.

Культурный статус Италии позволил фотографам воспользоваться открывшимися возможностями и произвести переворот в сфере производства сувениров. С одной стороны, они стремились к тому, чтобы их произведения нравились туристам, с другой — старались сформировать вкус публики, предлагая ей широкий ассортимент продукции. Им удалось каталогизировать огромный пласт художественного наследия, снимая и публикуя произведения изобразительного искусства и архитектуры. Нацеленность на иностранного покупателя также играла важную роль в политическом контексте, так как репродукции приносили славу новообразованному итальянскому государству. Поэтому на многих отпечатках издательств «Броджи» и «Братья Алинари» можно

45 Этот знак из двух литер, накладывающихся одна на другую, чаще всего размещался в правом или левом нижнем углу фотографии. Его добавляли при обработке негатива вместе с полосой текста вдоль нижнего края, на которой давали информацию об изображенном объекте.



24. Издательство «Ротографика»  
Интерьер крипты церкви Санта Мария  
делла Кончещионе в Риме. 1900-е  
Бумага, серебряно-желатиновый  
отпечаток. Фотоархив ГТГ



25. Альфред Ноак  
Памятник Фаустино Антонио  
да Коста на кладбище  
в Генуе. Около 1877  
Бумага, альбуминовый  
отпечаток. Фотоархив ГТГ

увидеть монограмму RI<sup>45</sup>, означающую «Королевство Италия» (*Regno d'Italia*). Фотографические экспедиции отражали интересы самих авторов, которым, как и приезжим, были свойственны любознательность и жажда новых впечатлений.

Главной задачей являлось воспроизведение разнообразных объектов как в рамках старой традиции, сформировавшейся благодаря Гран-тур в искусстве прошлого, так и новой — появившейся вместе с фотографией. Преемственность являлась залогом коммерческого успеха, поэтому постоянными сюжетами оставались городские виды, региональные типажи и сцены этнографического характера. Документальные задачи по съемке достопримечательностей уживались в работе фотографов с художественными устремлениями. К ним можно отнести и системные попытки фиксации разнообразных характерных примет времени, будь то появление новых видов транспорта или создание современных памятников.

Результат действительно отличал необычный взгляд на мир, однако достаточно быстро в работе фотографов начали возникать однообразные приемы. Если поначалу множество факторов, связанных с выбором

сюжета и манеры съемки, давали фотографам пространство для экспериментов, то в конце столетия коммерческий успех заставлял их менять стратегию и уделять больше внимания не творческим поискам, а увеличению количества негативов и отпечатков. Особенности документального изображения с самого начала подталкивали фотографию, ориентированную на массовый туристический запрос, к превращению в ремесло, далекое от искусства, а затем в механическое производство. Уже в начале XX века рынок сувенирной продукции требовал роста тиражей, и художественное исполнение видов, репродукций картин, рисунков, скульптуры, памятников архитектуры оказывалось все менее востребованным.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверьянова О. Фотография/живопись — век XIX. От сюжета к содержанию. М.: Эксмо, 2022.
2. Аветян Н. Ю. История создания фотографического оттиска картины А. А. Иванова «Явление Мессии» из собрания Государственного Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. LXXVII. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019.
3. Барт Р. Camera Lucida. М.: Ad Marginem, 1997.
4. Васильева Е. В. Фотография и внелогическая форма. М.: НЛО, 2019.
5. Гёте И. В. наброски к характеристике Винкельмана // Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. М.; Л.: Academia, 1935.
6. Главная улица Венеции. Большой канал в итальянских фотографиях конца XIX — начала XX века. М.: Лингва-Ф, 2012.
7. Грабарь И. Письма. 1891–1917. М.: Искусство, 1974.
8. Дементьев П. Практическое руководство к новейшей фотографии. С двумя таблицами рисунков. СПб.: Типография Е. Евдокимова, 1891.
9. Европейские путешествия П. М. Третьякова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014.
10. Ерофеев Н. П. Европейская фотография второй половины XIX — начала XX века в коллекции Научно-справочного отдела фотокиноматериалов Государственной Третьяковской галереи // Третьяковские чтения 2016. Материалы отчетной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017.

11. Ерофеев Н. П. Европейские фотографы XIX века, работавшие в музеях Ватикана (по материалам научно-справочного отдела фотокиноматериалов Третьяковской галереи) // Третьяковские чтения 2017. Материалы отчетной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017.
12. Ерофеев Н. П. От гравюры к фотографии. Итальянская репродукция в XIX веке. По материалам фотоархива Третьяковской галереи // Художник и книга. Сборник научно-теоретической конференции РАХ М.: РАХ, 2020.
13. Ерофеев Н. П. Римский фотограф Томмазо Куччони в фотоархиве Третьяковской галереи // Третьяковские чтения 2019. Материалы отчетной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019.
14. Ерофеев Н. П. Фрагмент в итальянской фотографии XIX века. По материалам фотоархива Третьяковской галереи // Третьяковские чтения 2021. Материалы отчетной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2021.
15. История литературы Италии. Т. IV. Кн. 1: От классицизма к футуризму / Под ред. Е. Ю. Сапрыкиной. М.: ИМЛИ РАН, 2016.
16. Кустодиев Б. М. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. Л.: Художник РСФСР, 1967.
17. Миттельмайер М. Адорно в Неаполе. Как страна мечты стала философией. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
18. Молок Н. Ю. Анаморфозы редимейда: Дюшан, Пиранези и искусство пострabоты // Искусствознание. 2019. № 4.
19. Молок Н. Ю. Триумф Добродетели: из «тайной камеры» в «тайный музей» // Границы нормы: трансформация гуманизма в русской и европейской культуре Нового и Новейшего времени. М.: ГИИ, 2021.
20. Надар. Когда я был фотографом. СПб.: Клаудберри, 2019.
21. O dolce Napoli: Неаполь глазами русских и итальянских художников первой половины XIX века. М.: Гос. Третьяковская галерея; Сканрус, 2011.
22. Познанская А. Культура Европы в XIX веке: традиции и перемены // Отличники. Пенсионерские поездки русских художников. 1840–1910-е. Каталог выставки. М.: Музей русского импрессионизма, 2023.
23. Эрмитаж и Помпеи. Боги, люди, герои. Из собрания Национального археологического музея Неаполя и Археологического парка Помпей. Каталог выставки. СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2019.

24. Яйленко Е. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. М.: НЛО, 2012.
25. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. СПб.: СЕАНС; Порядок слов, 2012.
26. Alle origini della fotografia: un itinerario. 1839–1880. Firenze: Alinari, 1989.
27. Bertelli C. La fedeltà incostante // Storia d'Italia. Annali 2. L'immagine fotografica, 1845–1945 / A cura di C. Bertelli, G. Bollati. Vol. 1. Torino: Einaudi, 1979.
28. Bonetti M. F. D'après le Daguerreotype... L'immagine dell'Italia tra incisione e fotografia // L'Italia d'Argento. 1839/1859. Storia del dagherrotipo in Italia. Firenze: Alinari, 2003.
29. Brera 1899. Un progetto di fototeca pubblica per Milano, Il "ricetto fotografico" di Brera. Milano: Mondadori Electa, 2000.
30. Brunn H. Gli scavi di Pompei, Cuma e Pesto // Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica per l'anno 1863. Roma: Tipografia Tiberina, 1863.
31. Casanova G. The Memoirs of Giacomo Casanova. Vol. VI. Spanish Passions / Translated by A. Machen. London: Elek Putnam, 1960.
32. Catalogo del Museo Nazionale di Napoli: Raccolta pornografica. Napoli: Stabilimento Tipografico in Sa. Teresa, 1866.
33. Catalogo della R. Pinacoteca di Brera (di F. M. Valeri, con cenno storico di C. Ricci). Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1908.
34. Catalogue des Reproductions en Photographie publiées par la maison Giacomo Brogi. Première Partie: Tableaux, Fresques et Mosaïques Anciens et Modernes. Florenz: Imp. Galetti & Cocci, 1903.
35. Colet L. L'Italie des italiens. Quatrième partie. Rome. Paris: E. Dentu, 1864.
36. De Angelis d'Ossat M. La collezione Boncompagni Ludovisi // Palazzo Altemps. Le collezioni. Milano: Electa, 2018.
37. De Caro S., Guzzo P. G. Il gabinetto segreto del Museo archeologico di Napoli. Guida rapida. Napoli: Electa, 2019.
38. Encyclopedia of Nineteenth-century photography. New York, 2008. Vol. 1. A–I.
39. Gaimster D. Sex and Sensibility at the British Museum // History Today. 2000. Vol. 50. Iss. 9.
40. Giorgio Sommer. Fotografo di S. M. Il Re d'Italia. Catalogo di fotografie d'Italia, Malta e Ferrovie del Gottardo. Napoli: Tipografia A. Trani, 1886.

41. Giorgio Sommer. Photograph S. K. M. Dem König von Italien. Photographie Catalog der Schweiz. Napoli: Tipografia A. Trani, 1888.
42. Johns C. Sex or Symbol: Erotic Images in Greece and Rome. London: British Museum Press, 1982.
43. La photographie au musée d'Orsay / Sous la direction de F. Heilbrun. Paris: Skira Flammarion, 2008.
44. L'Italia d'Argento. 1839/1859. Storia del dagherrotipo in Italia. Firenze: Alinari, 2003.
45. Malandrini F., Cesarini P. Paolo Lombardi fotografo a Siena // Alle origini della fotografia: un itinerario. 1839–1880. Firenze: Alinari, 1989.
46. Memoria fotografica: Italienbilder aus der kunsthistorischen Fotothek / Hrg. L. Wilhelmus. Heidelberg: Universitätsmuseum Heidelberg, 2014.
47. Müller S. Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers, 1830–1945. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 2012.
48. Pohlmann U. Industriebilder // Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert. München: Schirmer/Moser, 2004.
49. Poyet T. Louise Colet et L'Italie des italiens: le récit de voyage d'une vieille romantique // RELIEF – Revue électronique de littérature française. 2018. Vol. 12. No. 2.
50. Rome in Early Photographs: The age of Pius IX: Photographs, 1846–1878 from Roman and Danish Collections. Copenhagen: The Thorvaldsen Museum, 1977.
51. Smith P. Thomas Cook and Son's Vesuvius Railway // Japan Railway & Transport Review. 1988. No. 15.
52. The Idea of Italy. Photography and the British Imagination, 1840–1900 / Ed. by M. A. Pelizzari, S. Wilcox. New Haven: Yale University Press, 2022.
53. Withey L. Grand Tours and Cook's Tours: A History of Leisure Travel. 1750–1915. London: Aurum Press, 1998.
54. Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari, 1841–1941. Firenze: Alinari, 2006.