



Ирина Чмырева  
**Очерки по истории российской фотографии**

М.: Индрик, 2016

### Ольга Аверьянова

Прошлое мировой фотографии насчитывает почти сто восемьдесят лет. В силу различных причин, исследования фотографии в отечественной науке — новый раздел истории. Сравнительно недавнее вхождение темы в область анализа и критики не «подстегнуло» появление специализированной литературы. Издаются главным образом каталоги и монографические альбомы, сопровождающиеся биографическими статьями и пространными культурологическими эссе. Работ по истории этого уникального медиума в нашей стране, написанных отечественными исследователями, немного<sup>1</sup>. Поэтому чрезвычайно важен выход новых изданий, к которым всегда обращен особый интерес, как со стороны профессиональной аудитории, так и широкого круга читателей.

Книга «Очерки по истории российской фотографии» И. Ю. Чмыревой вышла в конце 2016 года и до сих пор является одним из обсуждаемых событий. Автор не только искусствовед и историк визуальной культуры и коммуникаций, но и практикующий куратор выставок российской и зарубежной фотографии. Это немаловажное обстоятельство позволило Чмыревой обратиться к аналитической

процедуре, используя в том числе и свой опыт практической работы с материалом. Ирина Юрьевна написала сложную по форме и структуре книгу, изобилующую интересными фактами, крупными именами, описаниями явлений и событий. Помимо исторического нарратива автор попытался осознать общую парадигму феномена «российской фотографии» исходя из своего собственного осмысления ее роли в культурной истории нашей страны, и именно авторская точка зрения представляется мне наиболее интересной, хотя не до конца однозначной. Подкупает проницательность, с которой исследователь оценивает эволюцию явления, не следуя актуальным или даже модным тенденциям культурологических монографий. Жанр очерков, выбранный Чмыревой, — эпический, с ярко выраженной ролью авторского «я» — находится на стыке художественной литературы и публицистики. В этом смысле работа не является строго «научной»: автор побуждает своих читателей, растерявшихся перед хаосом разрозненных фактов и комментариев, осмыслить явление «российской фотографии», предлагая «перипетии сюжета»<sup>2</sup> ее истории. В вводном тексте — «Вместо вступления» — очерчены темы очерков, обозначен точный отрезок времени, о котором рассуждает Чмырева, а речь идет о XX — начале XXI века (что, к сожалению, не нашло отражения в названии книги), представлена хронология изучаемого материала, воспроизведенная так же в конце издания в сжатом виде. Здесь определяется начало исследования — 1894 год, год создания первого в России сообщества любителей фотографии. Этот выбор рационален, но не очевиден, так как история «российской фотографии», став «теоретическим объектом», чье вторжение в сложившееся общеисторическое пространство несколько спутало его логику, потеряла где-то более пятидесяти своих блистательных лет.

- 1 Наиболее важные исследования по истории отечественной фотографии представлены следующими книгами: У истоков фотоискусства: Собр. дагеротипов Гос. ист. музея/Авт.-сост.: Т. Г. Сабурова, И. А. Семакова. М.: Арт-Родник, 1999; *Стигнеев В. Век фотографии. 1894–1994*. М.: КомКнига, 2005; *Левашов В. Г. Лекции по истории фотографии*. Н. Новгород: Нижегородский филиал ГЦСИ, 2007; *Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914*. СПб.: Альянс; Лики России, 2009; *Попов А. П. Из истории русской фотографии*. М.: Изд-во МГУ, 2010; *Попов А. П. Российские фотографии. Словарь — справочник (1839–1930)*. В 3 т. Коломна: Музей органической культуры, 2013;
- 2 *Чмырева И. Ю. Очерки по истории российской фотографии*. М.: Индрик, 2016. С. 11.

Книга разделена на семь частей: введение и шесть тематических блоков. В каждую входит исторический очерк, далее следуют тексты, посвященные развитию школ, представленных автором в качестве ведущих эстетических, политических или субъективных концентраций, видов и жанров фотографии, эссе об отдельных мастерах. Подобная полистилистическая композиция позволяет увидеть феномен «русской фотографии» максимально объемным, но не делает возможным навести «структурный порядок» в его истории. Ирина Чмырева дает субъективный, как и положено эстетическим суждениям, взгляд, приобретающий тем не менее в этой своей индивидуальности определенную ценность.

В первом очерке сборника «История русской фотографии, 1894–1941» автор обращается к последнему десятиетию XIX века, указывая, что эти годы были «временем продолжения процессов, берущих начало в более ранний период»<sup>3</sup>, который остался за пределами повествования. Особый интерес автора сосредоточен на сложных взаимоотношениях между фотографическими направлениями конца 1920-х — начала 1930-х годов, конфликте художников-фотографов, авторов, примыкавших к группе «Октябрь»<sup>4</sup>, с рабочими фотокорами. Безусловно, тема фотографического авангарда, как наиболее идентифицированного в мировой истории периода развития русской фотографии, не могла не стать весомой частью исследования. Но среди эссе, идущих вслед за историческим обзорным текстом, нет ни одного портрета фотографа-авангардиста. Автор считает, что эта тема довольно хорошо изучена, что подтверждается существованием значительного объема российских и зарубежных текстов о фотографах этого направления<sup>5</sup>.

Вторая часть книги «Военная фотолетопись России. Страницы 1850–1940-х годов» связана с проблемой становления фотографической иконографии войны. Начиная с общих рассуждений о том, «что такое война в фотографии» и «что такое фотография во время войны», И. Ю. Чмырева осуществляет обзор ранних источников,

3 Там же. С. 14.

4 Группа «Октябрь» — фотообъединение «левых» фотографов, создано в 1928 году в Москве. Александр Родченко был одним из его руководителей.

5 Объяснением отсутствию портретов известных фотографов авангарда и других направлений может служить тезис, который мы находим на с. 8 «Очерков»: задача книги — открытие и заполнение лакун в уже существующей истории фотографии.



1. Мирон Шерлинг. Федор Шляпин в партии Бориса Годунова в одноименной опере М. Мусоргского 1913. Собрание М. Голосовского

хронологически отступив на пятьдесят лет от начала XX века, с конкретной целью проследить апперцепцию военных фотографий века предыдущего. Далее автор исследует характерные приемы и композиционные решения, преобладающие в советской фотографии времени Второй мировой войны, находя сходные концептуальные позиции у многих признанных мастеров, что неудивительно обнаружить в изобразительном материале, заведомо реалистическом по самой своей природе и идеологическом — по своей индексальной функции. Военная фотография неоднократно становилась предметом интереса историков еще в советский период (С. Морозов, В. Стигнеев, Г. Чудаков и др.). Ирина Чмырева идет своим путем, не прибегая к историографическому подходу. Она останавливается на рассмотрении отдельных сюжетов, пытаясь связать изобразительную модель с общественно-политическими требованиями времени, что очевидно. Указывая на прямую зависимость визуализации документальных событий от идеологических государственных доктрин, автор подтверждает основополагающий вывод о стремлении социальной фотографии участвовать в истории — как публичной, так и, безусловно, индивидуальной — посредством определенной доли субъективных суждений. Среди прочего автор прослеживает эволюцию военного репортажа, отмечая наметившуюся к концу войны персонализацию и модальность. Технические возможности съемки такого жанра (экстремальные условия, характеристики камер, фотографических материалов и проч.) также связаны с художественными качествами и процессами, которые определенным образом характеризуют специфику времени сквозь призму языка и контекстуальности. Данный раздел кажется наброском к более детальному и плодотворному исследованию тех областей фотографии, изучение которых в российской науке исторически находилось на уровне коллекционирования фактов и описания произведений вне эстетического и технологического развития медиума в целом.

Раздел «Фотография в СССР в середине XX века» хронологически охватывает период с окончания войны до смерти И. Сталина. Небольшая глава, поместившаяся на трех страницах книги, тем не менее выделена как отдельная часть книги и рассказывает о послевоенном опыте взаимоотношений гуманистической визуальной модели фотографического видения, ставшей господствующей в послевоенной Европе, и советского реализма. Упоминается о съемках в Москве

фотографов, ставших впоследствии знаковыми, — Роберта Капы (1947) и Анри Картье-Брессона (1954), выставочных проектах, посвященных Великой Победе и восстановлению народного хозяйства. Автор констатирует максимальную схожесть образности советской живописи и фотографии, подчеркивая значительность легендарных достижений предыдущего периода и упадок текущего. Причину этой схожести, как мне кажется, нужно искать не в какой-то эстетической слепоте, исторически обусловленной единством «большого стиля», а в переломном моменте художественной парадигмы в целом, связанном с глобальной социальной катастрофой, прежде всего гуманитарной, очевидным свидетельством которой стала Вторая мировая война. Бунтарский дух авангарда с его методологической «деконструкцией» реальности не мог более соответствовать травматическому опыту человечества, отсюда регрессивные тенденции, которые в конце концов приведут к абсолютному обновлению, к так называемой оттепели.

Две следующие главы книги — четвертая, посвященная фотографии СССР в 1950–1980-х годах, и пятая — «Пространство фотографии в России. 1990–2000-е годы», — структурированы аналогично первой части издания: обобщающий текст-обзор о «фотографическом» времени, далее небольшие эссе-портреты мастеров, хрестоматийно выделенных автором, на примере творческих индивидуальностей которых исследователь делает ряд обобщений и обозначает те или иные тенденции. И. Ю. Чмырева находит авторские определения некоторым жанрам 1960-х, например «лирическая фотография», «клубная фотография», но почти не обращает внимания на симптомы инфантилизма и недоверия к непосредственной реальности и определенно утраченной преемственности. Фотография этого периода, пытаясь вырваться за пределы господствующего дискурса, начинает культивировать «любительские стандарты». Среди фотографов, сформировавшихся в клубах, этих, по словам автора, «кузницах творческих кадров», выделены представители московского «Новатора»: Георгий Колосов, Анатолий Ерин, Галина Лукьянова, Александр Фурсов и Михаил Дашевский. В конечном счете «клубное сознание», чьим продуктом стали фотографические проекции реальности через личный жизненный опыт, привело к рождению стилистически и качественно разношерстного явления. Автор утверждает, что за каждым из фотографов, о которых она пишет, стоит целое направление. Не вполне

понятно, что имеется в виду. Скорее всего, речь идет о субъективной трансформации известных жанров, в контексте максимального отстранения от государственной идеологии или даже «тихой» протестности. В текстах о Колосове и Ерине И. Ю. Чмырева обращается к историческому опыту, акцентируя связь клубной фотографии с русским пикториализмом 1920-х годов; говоря о Лукьяновой ставит проблему формирования лирического пейзажа в советской фотографии; тема визуального исследования Русского Севера звучит в тексте о Фурсове; появление лирической стрит-фотографии связывается в том числе и с Дашевским. Клубное движение не определялось господствующим или единым стилем, фотографы работали вопреки официальным стандартам, действуя внутри профессионального сообщества, но каждый «сам по себе». Сформированные культурой «оттепели», клубы своими «малыми» формами с трудом пробивали себе дорогу на выставки, преодолевая инерцию критиков, писавших о фотографии в единственном существовавшем тогда в стране тематическом журнале «Советское Фото». «Клубная фотография» — поистине уникальное явление, его представители, теперь уже поколение современных классиков, давшее рефлексивный толчок расцвету личностного в истории этого искусства. Немаловажен и тот факт, оставленный автором за пределами рассуждений, что мастера, связанные с этим движением, впервые обратились к реальности как непосредственному художественному материалу, что связывает их деятельность с общемировыми тенденциями фотографической изобразительности этого периода.

В этой же части книги автор говорит о документальной фотографии в СССР в 1970–1980-х годах, и далее о «новой русской фотографии» и поколении, увлеченно снимающем актуальные «атрибуты нашей истории»: Николае Бахареве, Лилии Кузнецовой, Валерии Щеколдине. Являлось ли увлечение обличительной патетикой симптомом определенной творческой свободы или признаком очередного недовольства официальными стандартами или же ответом на формализм и интерес к маргинальности Запада? Нет ясного ответа. Собственный критический путь всегда кажется самобытным, если живешь на «окраине» фотографического мира.

Пятая часть книги — о фотографии после Перестройки в СССР и в России 1990-х. Среди нескольких тематических блоков выделяется подборка опубликованных ранее некрологов на смерть фотографов,



2. Михаил Дашевский. *Мокрый день*. 1964

художников и критиков, ушедших из жизни в 2000–2010-е годы, что выглядит довольно показательным на фоне скудости современной отечественной фотографии, несмотря на существование единичных успешных «продуктов», таких как А. Чежин, В. и Н. Черкашины или О. Тобрелутс. И. Ю. Чмырева обозначает тему «персональной реальности», связанную с единицей «творческой личности», чей вклад в «историю российской фотографии» по меньшей мере созидателен. В самом деле, эффективность российской фотографии на мировом эстетическом поле 1990–2000-х оказалась существенной, о чем свидетельствуют выставки, фестивали, публикации этого времени. Интересными также представляются выводы автора о формировании региональных центров, в частности Харьковской школы.



3. Александр Гронский  
Из серии *Pastoral: Moscow Suburbs*  
2009–2012

В шестой части книги «Фотография в современном обществе» собраны рецензии и заметки разных лет (2009–2013), посвященные проблемам актуальной фотографии. Среди последних выделяются два текста о развитии такого характерного для 2010-х годов явления, как фотокнига. И. Ю. Чмырева не рассматривает это явление как преемственное искусству советской фотокниги, представленной такими мастерами, как Эль Лисицкий или Соломон Телингатер<sup>6</sup>, фотоэссеистикой 1960-х или еще более ранней альбомной видовой продукцией XIX — начала XX века<sup>7</sup>. Автор определяет фотокнигу как своего рода «знак глобализации» и связывает его исключительно с современным американским и европейским опытом. Несомненно, авторская фотокнига — продукция эпохи цифровых технологий, однако она имеет определенную историческую модель в российской художественной практике. Помимо этого, автор представляет инте-

ресные наблюдения о фотографическом образовании, международных фестивалях и конкурсах, в которых активно участвуют теперь и российские фотографы, экспертном сообществе и даже гендерной проблематике. В конце книги Ирина Юрьевна предлагает три «творческих портрета» в качестве актуальных маркеров современного российского фотопроизводства: Александра Гронского, Олега Дю и Никиты Пирогова.

Как я уже отмечала выше, «Очерки» имеет довольно сложную структуру текстов, помимо этого, постоянно меняется фокус: от обобщения к концентрации на отдельном художнике, от частного — к общему. Многие вопросы, которые ставит автор, предполагают более емкое теоретическое основание. С моей точки зрения, необходима, например, точная предметная терминология, без которой невозможен сколько-нибудь профессиональный разговор, в данном случае — о фотографии и ее жанрах<sup>8</sup>. Кроме того, более четкие семантические и морфологические поля исследования позволили бы создать максимально ясную научную структуру книги, а не только рассуждать о феномене.

В эссе, посвященных портретам фотографов, автор останавливается на подчас незнакомых мастерах, подчеркивая, что их малоизвестность — следствие незначительного числа серьезных исследований отечественной фотографии, с чем нельзя не согласиться. Такой подход действительно позволяет уйти от сложившихся стереотипов

- 
- 6 Этой теме посвятил ряд исследований Михаил Карасик, см.: *Карасик М. Ударная книга советской детворы*. М.: Контакт-Культура, 2010; *Карасик М. Парадная книга страны советов*. М.: Контакт-Культура, 2007.
- 7 Исторически первой фотокнигой стал альбом «Виды Шотландии» Генри Фокса Тальбота, в котором были собраны, по его собственным словам, «сцены, ассоциируемые с жизнью и творчеством писателя-романтика сэра Вальтера Скотта», чьи произведения оказали на Тальбота сильное влияние. В октябре 1844 года фотограф специально совершил путешествие в Шотландию, чтобы снять дом Скотта в Эбботсфорде, а также другие места, упомянутые писателем в его произведениях.
- 8 В западной литературе, например, часто используют очень удобный термин «пресс-фото» (фотография, снятая для использования в СМИ, единичная или репортажная подборка). Что касается «документальной» фотографии, то это определение априори связано с парадигмой медиума и его природой, но в случае, например, использования реальности в качестве средства художественного языка, а не фиксации достоверности, можно говорить об «арт-документалистике» (то, что в отечественной литературе часто называют субъективной или даже метафизической фотографией), что также принято у наших коллег на Западе, где изучение фотографии и осмысление явления начато гораздо раньше, а терминологический аппарат уже давно разработан.

восприятия направлений и творчества одного-двух наиболее заметных его представителей. Например, русский пикториализм традиционно ассоциируется с именами Сергея Лобовикова и Александра Гринберга. Ирина Чмырева, в частности, обращается к анализу творческого метода Мирона Шерлинга. Тем не менее остались без внимания такие, несомненно, уникальные мастера, как Анатолий Трапани или Николай Петров. Автор все время балансирует между беллетризованным изложением биографий и анализом обстоятельств жизни фотографов или даже шире — историческим контекстом того или иного периода, несомненно, влияющим на художника. Например, Ирина Юрьевна убеждает читателя увидеть эстетическую ценность произведений, созданных М. Шерлингом и А. Хлебниковым, несмотря на то, что большая часть их деятельности была обусловлена общественным заказом. По мнению автора, «фотографическое» до сих пор можно рассматривать как сугубо «прикладное» или «художественное», и одно противоречит другому.

Жанр очерков не предполагает критического опыта, т. е. автор сознательно выбирает исторический подход. Тем не менее книга имеет определенные теоретические выводы и оригинальную конфигурацию структурных элементов того или иного периода и направления. Определенно важно, что И. Ю. Чмырева вводит в свое исследование контекстуальность. Фотография рассматривается не как отдельное явление в отрыве от эстетических модусов времени. Это позволяет ввести историю фотографии в общее культурное пространство эпохи, а следовательно, исключается ее вторичность по отношению к другим изобразительным искусствам и кинематографу. Российская фотография в «Очерках» связывается с мировыми художественными процессами. Текст пронизан системой перекрестных ссылок, одно и то же явление рассматривается с разных ракурсов, что иногда несколько сбивает логику понимания. Например, клубное движение в Москве 1960-х годов исследуется с различных точек зрения: как неформальное фотографическое образование, отражающее социальный и культурный климат времени; в связи с творческими дискуссиями между фотографами-художниками и фотографами-репортерами. Но в итоге можем ли мы говорить, что «клубность» является признаком любительского объединения по интересам или это действительно специфическое «направление», в котором были отчетливые стилистические или иные художественные признаки,

а не только отдельные яркие авторы? Спорными представляются включения некоторых молодых современных авторов в круг художников, уже принадлежащих той истории отечественной фотографии, которую пишет И. Ю. Чмырева. Тем не менее это включение демонстрирует реальность фотографического медиума как живую и противоречивую субстанцию.

В «Очерках по истории российской фотографии» соединились как исторические, так и публицистические тексты, история прошлого и обзор текущих фотографических процессов. Если в первых частях «Очерков» автор обращается к рубежу XIX–XX веков, то в конце книги она рассматривает актуальные тенденции XXI века: создание авторских фотокниг, работу с новейшими цифровыми технологиями, мультимедийные формы репрезентации. Такой широкий охват тем выглядит как своего рода макет дальнейшего масштабного, глубокого исследования, многие из вопросов которого только поставлены в этой работе.