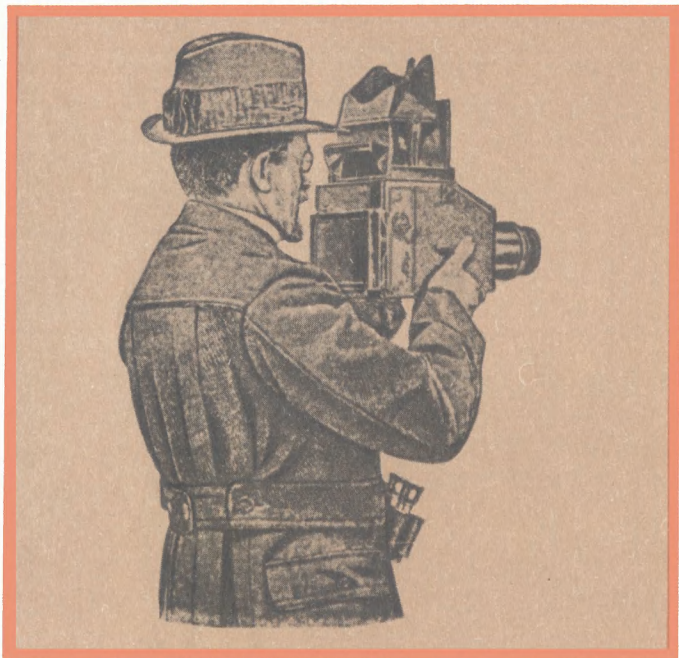




**В. Н. Блюмфельд**

## ИЗ ИСТОРИИ ФОТОГРАФИИ



**ЗНАНИЕ**

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

# ИСКУССТВО

4/1988

Издается ежемесячно с 1967 г.

В. П. Блюмфельд

## ИЗ ИСТОРИИ ФОТОГРАФИИ

(К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ  
ИЗОБРЕТЕНИЯ ФОТОГРАФИИ)

Издательство «Знание» Москва 1988

ББК 37.94  
Б 71

Автор: БЛЮМФЕЛЬД Валерий Петрович — член Союза журналистов СССР, лауреат международных фотоконкурсов, автор ряда работ по истории фотографии.

Рецензент: П о л я к о в Ю. А. — член-корреспондент АН СССР, заведующий сектором Института истории АН СССР.

**Блюмфельд В. П.**  
Б 71 Из истории фотографии (К 150-летию со дня изобретения фотографии). — М.: Знание, 1988. — 56 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 4).

15 к.

В брошюре рассказывается об истории изобретения фотографии, основных этапах ее становления, о знаменитом русском светописце С. Л. Левицком, о ранних дагерротипах. Некоторые из материалов публикуются впервые.

3103000000

ББК 37.94

© Издательство «Знание», 1988 г.

## Вместо введения

«Зеркало, обладающее памятью» — так именуют фотографию. Ее значение сравнивается с изобретением колеса и письменности. И это не преувеличение. Фотография окружает нас, сопровождает всю жизнь. Она взирает на нас с газетных и журнальных страниц. Намертво приклеена к нашим документам. Она в наших семейных альбомах. Красуется на стенах и в витринах. Фотография — это зримый образ истории. Она связывает людей, как книга объединяет поколения читателей, не соприкасающихся во времени.

Схемы и чертежи на «синьках» (один из способов фотографии) помогают инженерам разобраться в технических проблемах. Фотографические способы исследований позволяют ученым решать сложнейшие задачи. Фотоаппараты поднялись в космос и лишили романтики старую спутницу Земли — Луну, исчезла тайна ее обратной стороны, скрываемая от нас миллиарды лет!

Художественная фотография собирает огромные очереди у выставочных залов.

И все это за сравнительно короткий отрезок времени. В 1989 году исполнится 150 лет со дня изобретения фотографии.

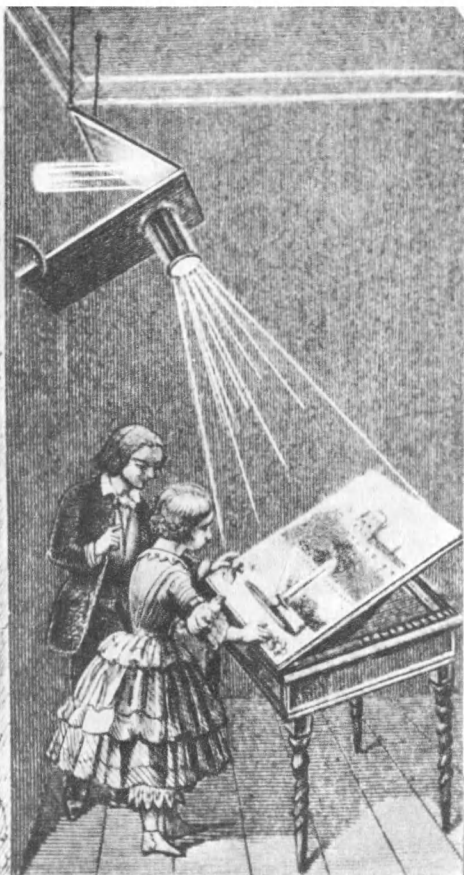
Но вначале была предыстория. Фотография состоит из сложения двух давно известных человечеству вещей — камеры-обскуры и светочувствительных веществ, воспринимающих и закрепляющих изображение природы.

Легенды о «камере-обскуре» уходят в глубокую старину. Доподлинно известно, что еще в средние века феодалы строили

в своих замках темные комнаты (так переводятся с латинского слова «обскура» и «камера»). Но это были не совсем обычные темные комнаты. В стене такой комнаты, выходящей на городскую улицу, оставлялось отверстие. Величина отверстия соразмерялась с расстоянием до противоположной стены. По законам оптики все происходящее на улице можно было наблюдать на стене, правда, вверх ногами, оставаясь совершенно незамеченным. Это позволяло феодалу тайно узнавать важные для него сведения.

Вскоре камеру-обскуру уменьшили до размеров ящика и снабдили увеличительным стеклом, которое и стало первым фотообъективом. Гениальный Леонардо да Винчи оставил в своих записках описание такой камеры. К концу XVIII столетия она стала применяться художниками, инженерами, путешественниками, так как значительно облегчала зарисовку местности и ее достопримечательностей. На рубеже XIX века камера-обскура широко использовалась военными инженерами для производства фортификационных работ.

Возможно, многим приходила мысль о том, что неплохо бы закрепить изображение на матовом стекле камеры без помощи карандаша и человеческой руки, но с чего начать, как этого добиться? Известно было, что холстина отбеливается на солнце, но ведь и раскладывают ее на много дней! Нашлись химики, которые накладывали на банки с химическими веществами трафареты и выставляли их на солнечный свет. Иные продельвали опыты с бумагой или кожей, пропитанной химиче-



скими веществами. Иногда появлялись при этом четкие изображения силуэтов, но вскоре исчезали. Сохранить изображение на длительное время не удавалось. А в камере-обскуре, как известно, изображение во много раз слабее.

Были построены первые железные дороги и мосты, открыты многие законы физики и электричества, но уловить зрительные образы не удавалось. Главное сло-

Камера-обскура.  
Рисунок из старой книги

во по-прежнему было за граверами, которые переводили рисунок на металлическую пластину для последующей печати, вручную. Работа гравера была дорогой и требовала много времени. Да и выполнялась она в соответствии со вкусом и привычками художника, так что соответствие рисунка оригиналу было очень относитель-

ным. Необходимо было отыскать возможности для создания объективного зрительного образа, геометрически точного, закрепленного на длительное время. И они были найдены.

Изобретение фотографии тесно связано с именами французов Ньепса, Дагерра и англичанина Талбота. Однако оно стало возможным лишь при высоком развитии науки и техники, как результат общего вклада выдающихся умов различных стран и наций. В числе первопроходцев фотографии мы с гордостью видим и наших соотечественников.

К сожалению, история русской фотографии разработана слабо. За четыре послевоенных десятилетия было издано лишь несколько книг С. Морозова, из которых наиболее существенная — «Русская художественная фотография» — последний раз в издательстве «Искусство» появилась в 1961 году и давно стала библиографической редкостью.

Между тем среди русских исследователей и практиков фотографии были десятки выдающихся личностей. Многие из них, как, к примеру, С. Левицкий, получили признание не только в России, но и на родине фотографии во Франции, и во всех европейских странах.

Однако даже среди фотографов-профессионалов имя Левицкого едва известно. К тому же С. Морозов допустил по отношению к Левицкому ряд неточностей в своей интересной книге. Пора их поправить, да и подробнее рассказать об этом выдающемся фотографе, «патриархе русской фотографии», как называли его современники. Левицкий занимался фотографией более полувека,

пристально следя за всеми новинками и сменами способов работы, сам вносил в них серьезные усовершенствования, был свидетелем первых шагов дагерротипии и дождался до становления фоторепортажа. Именно поэтому мы и решили в этой книге впервые рассказать о нем более подробно.

Не менее интересен и тот факт, что многочисленные документы по истории изобретения фотографии оказались в России. Иностранные историки фотографии, в том числе и французы, не могли восстановить многих точных фактов, поскольку не были знакомы с документами, хранившимися в нашей стране. Переписка, под названием «Документы по истории изобретения фотографии», увидела свет лишь в 1949 году. Она вышла в Издательстве Академии наук СССР тиражом в 3000 экземпляров.

Эта основополагающая книга отсутствует даже в больших библиотеках Москвы, исключая ту, что носит имя В. И. Ленина, и поэтому малодоступна для читателя. Между тем опубликованные в ней документы впервые точно определили роль каждого из непосредственных изобретателей фотографии — Ньепса, Дагерра, Талбота. До выхода этих документов ведущая роль отводилась Дагерру, в то время как на самом деле она принадлежала Нисефору Ньепсу.

Как ни парадоксально, точное описание роли каждого из трех изобретателей принадлежит не французам или англичанам, а нашему соотечественнику Н. Раскину, который был переводчиком «Документов по истории изобретения фотографии». В его увлекательной книге «Ньепс, Дагерр,

Талбот», вышедшей в Ленинграде в издательстве «Наука» в 1967 году, убедительно доказывается приоритет Нисефора Ньепса над иными изобретателями. Но и эта книга при тираже 7200 экземпляров известна лишь специалистам и недоступна для массового читателя.

В небольшой книге, которую вы, читатель, держите сейчас в руках, представлены материалы, добытые в результате многолетнего изучения документов, некоторые из них публикуются впервые. Из-за малого объема, которым я располагал, не было возможности более или менее полно изложить ход развития фотографии, поэтому сюда вошло лишь то, что имеет первостепенное значение, но до сих пор не было рассмотрено в литературе по истории фотографии.

## Становление фотографии

27 сентября 1835 года во французском журнале «Л'Артист» было напечатано сенсационное сообщение: «Дагерр нашел, как говоря, способ получать в камере-обскуре на изготовленной им пластинке изображение. Таким образом, портрет, пейзаж или любой вид, проектируемый на эту пластинку в обычной камере-обскуре, оставляет на ней свой отпечаток в свете и тени и является наиболее совершенной из всех картин. Препарат, нанесенный на это изображение, сохраняет его бесконечно».

Парижане хорошо знали господина Дагерра, художника и театрального декоратора, содержателя знаменитой Диорамы —

заведения, где можно было, расположившись за столиком, разглядывать театрализованные действия. Впрочем, это не был театр в полном смысле слова. Там не ставились пьесы и оперы. Это были живые картины, в которых участвовали статисты, одетые, скажем, в костюмы альпийских пастухов. Но главным в них были не люди, а местности, виртуозно нарисованные Дагерром, которые оживали с помощью секретных трюков. Так альпийские пастухи располагались на фоне гор и собирались танцевать, но налетал шквал, картина темнела, пастухи бросались на землю, ища укрытия... Шквал пронесся, природа оживала, снова появлялись силуэты далеких горных вершин, тонко звенел колокольчик на шее коровы, мирно пасущейся на зеленом альпийском лугу.

Диорама пользовалась огромным успехом. За художественные заслуги Дагерр был награжден орденом «Почетного легиона». Вот ему-то и удалось получить отпечаток в камере-обскуре! Сенсация... «Утечка информации» произошла по воле самого Дагерра. Однако заметка содержала много неточностей. В 1835 году Дагерр еще не обладал способом стойкого закрепления изображений. Да и о портрете еще только можно было мечтать, поскольку выдержка составляла минут пятнадцать—двадцать в солнечный день в Париже. Неверно и то, что это был первый снимок, нарисованный природой в камере-обскуре.

На самом деле первый снимок в камере-обскуре, еще не очень отчетливый, но закрепленный для длительного хранения, был сделан выдающимся французским

изобретателем Нисефором Ньепсом в мае 1816 года, почти за двадцать лет до сообщения в журнале «Л'Артист».

Впрочем, дадим слово самому Ньепсу: «Я поместил аппарат в комнате, где я работаю, напротив птичьего двора и открытых окон и провел опыт по способу, который тебе известен, мой дорогой друг. При этом я увидел на белой бумаге всю часть птичьего двора, видимую из окна, и легкое изображение окон, которые были менее освещены, чем внешние предметы. Можно было различить эффекты освещения в изображении птичьего двора и даже оконных рам... То, что ты предвидел, произошло. Фон картины черный, а предметы белые, т. е. более светлые, чем фон», — писал Нисефор своему старшему брату Клоду.

Приведенные слова являются описанием первого снимка, к счастью, сохранившегося до наших дней, но известны и менее удачные опыты. Англичане Т. Веджвуд и Г. Деви на рубеже XVIII—XIX веков получили изображение на коже, правда, без камеры-обскуры. Кожа была пропитана азотно-кислым серебром. Изображение, однако, быстро исчезло. Англичане не сумели его закрепить.

Сообщая журналу «Л'Артист» в 1835 году о своих опытах, Дагерр запечатлел о том, что еще 14 декабря 1829 года заключил договор с Нисефором Ньепсом о совместном усовершенствовании гелиографии, изобретенной Ньепсом и заключавшейся «в самостоятельном воспроизведении изображений, получаемых в камере-обскуре». Слово «самостоятельное» применено в том смысле,

что рисунок создает сама природа, солнечные лучи, без помощи художника!

Попробуем вернуться на десяток лет назад от сообщения в журнале и разобраться в опытах Ньепса.

Участник наполеоновского Итальянского похода, по болезни принужденный оставить службу, Нисефор Ньепс вместе со старшим братом Клодом проживал в родовом имении, которое при всех стараниях большого дохода не приносило. Братья, имевшие недостаточное по тем временам образование, стремились поправить дело выгодными изобретениями.

Они принимали участие в конкурсе на создание водоподъемных машин для фонтанов Марли. Еще ранее изобрели своеобразный двигатель внутреннего сгорания, названный ими «пирэолофор» (что в переводе с греческого означает: огонь, производящий ветер, хотя точнее было бы сказать — заменяющий ветер, поскольку двигатель хотели установить на корабль взамен парусов или в дополнение к ним). Вскоре старший брат занялся изобретением Вечного двигателя. Теперь и школьнику известно, что такой двигатель создать невозможно. Но в те времена (начало XIX столетия) многие серьезные люди поддерживали подобные идеи. Для осуществления Вечного двигателя Клод Ньепс отправился в Англию, где были лучшие в то время механики, и разорял семью большими затратами на проект, которому не суждено было осуществиться. В 1828 году Клод умер в Англии.

После отъезда старшего брата Нисефор Ньепс предпринимает ряд опытов в той области, кото-



Жозеф Нисефор Ньепс  
(1765—1833)

рую позже назовет гелиографией или рисованием с помощью солнца, так, пожалуй, можно перевести это слово с древнегреческого языка.

Идея была такова: заменить руку гравера или литографа химическим способом получения гравюр. Позже к ней добавилась другая: получить матрицу для оттисков изображения в камере-обскуре с природных объектов с участием солнечных лучей.

Давайте посмотрим, как работает гравер. Он берет металлическую пластинку, покрытую защитным асфальтовым лаком, накладывает на пластинку рисунок на бумаге и иголкой, или специальным колесиком с острыми зубцами, переводит рисунок на лак. Затем берет набор резцов-штихелей и начинает прорабатывать рисунок, прорезая защитный лак и оставляя на пластинке глубокие и мелкие ца-

рапины. Когда рисунок разработан, гравер начинает его протравливать в кислоте. Чем глубже станут царапины от травления, тем больше краски в них уместится при печати, тем более черными выйдут эти места на бумаге. Сочетание глубоких и мелких черточек должно создать на бумаге рисунок, похожий на оригинал. Самое дорогое и длительное в этом процессе — обработка пластинки рукой художника. Нельзя ли заменить работу руки солнечными лучами?

Мысль была дерзкой! Но у Нисефора Ньепса уже имелся большой опыт экспериментальной работы. Он тоже использовал асфальтовый лак, но особого состава, разработанного им после долгих проб. Лак, изобретенный Ньепсом, не только играл защитную роль, но и являлся светочувствительным веществом, на котором в камере-обскуре появлялся рисунок. Под действием солнечных лучей лак делался малорастворимым. Зато части лака, оказавшиеся в темных местах рисунка, легко удалялись, обнажая металл при обмывании пластинки в лавандовом масле, — «при вызывании рисунка», как говорил изобретатель.

Далее металл подвергался травлению, как в граверном деле. Рисунок создавался не рукой художника, а под действием солнечных лучей. В 1816 году достигнут первый результат, но до того совершенства, которого достигали граверы, было еще далеко. Изобретатель упорно продолжал поиски. С целью повышения контраста изображения Ньепс употреблял посеребренные медные пластинки. До последних своих дней он напряженно и целеустремленно

работал. 5 июля 1833 года его не стало. Наследником по компании с Дагерром оказался его сын — Исидор Ньепс, не имевший исследовательских способностей.

До смерти старого изобретателя Дагерр не спешил «тянуть пароконную повозку», но теперь надеяться было не на кого, да и делиться славой было не с кем. Исидор конкурировать с Дагерром не мог. Много энергии отдал декоратор новому для него делу. Вернувшись к йодистому серебру, он получил превосходный результат, а последующая обработка пластинки в подогретом растворе поваренной соли приводила к тому, что изображение было достаточно защищено от рассеянного света. Правда, снимок в отличие от гелиографии Ньепса получался в единственном экземпляре, зато качество его было высоким.

Впрочем, случайно ли вернулся Дагерр к серебряным пластинкам? Уже через три года после того, как Ньепс-отец познакомил Дагерра со всеми подробностями гелиографии, художник писал, что получил изображение в камере-обскуре с помощью йодистого серебра, хотя и не знал еще способов закрепления. В письмах февраля и марта 1832 года он сообщал: «Все же надо пожалеть, что ни в одном другом из наших веществ нет такой тонкости и особенно такой быстроты (действия). Через несколько дней я пошлю Вам этот снимок. Возможно, что придется изготовить другой экземпляр, так как этот выцвел, потому что на него много смотрели».

Казалось бы — огромная удача! Но уже в апреле он пишет Ньепсу, что будет говорить только



Луи Жак Манде Дагерр  
(1787—1851)

о работе с асфальтом, «так как я его признал среди других веществ лучшим». Т. Кравец, издавший переписку компаньонов в 1949 году, поверил Дагерру и решил, что работа с йодированным серебром была прервана. Однако почему надо прерывать успешную работу? Если получилась снимок особой тонкости, то как же не пробовать этот способ снова и снова! Первым на это несоответствие обратил внимание переводчик документов и переписки Н. Раскин в своей книге «Ньепс, Дагерр, Талбот», о которой говорилось выше.

Чтобы прояснить этот вопрос, необходимо обратиться к личности компаньонов. Ньепс, человек чести, раз пошел на «компанство», сообщал все, что могло помочь работе. Дагерр, очень энергичный, обладавший прекрасной интуицией, делец, но далеко не щепетильный,

когда у него имелись коммерческие или иные виды. До самой смерти Ньепса парижский художник не оказал ему никакой существенной помощи. А после смерти старого Ньепса стремился представить его как второстепенного компаньона, выполнявшего на досуге в провинции некоторые опыты Дагерра. Попался на эту удочку и знаменитый физик Ф.-Д. Араго, во всем поверивший Дагерру.

Вполне возможно, что владелец Парижской диорамы, добившись выдающегося результата на серебряной пластинке, не спешил знакомить с ним старшего компаньона, как это было положено договором. Сам же Ньепс, помнивший свои неудачи с серебром, находящийся на краю жизни (вспомните, через год его не стало!), не придавал письмам парижанина большого значения.

Возможно, Дагерр уже с 1832 года уделяя йодистому серебру особое внимание, но будучи моложе Ньепса на 22 года и более обеспеченным материально, не спешил с опытами. После смерти Ньепса-отца Дагерр потребовал пересмотра договора, верно рассчитав, что Исидор Ньепс, не имевший больших связей в Париже, вынужден будет смириться с любыми условиями.

Дагерр действительно в качестве изображения пошел далее Ньепса, но и начинал он не на пустом месте, как пришлось старому изобретателю. Изображения, созданные парижанином в камере-обскуре на йодированных посеребренных пластинках большого формата, размером примерно в 19×21 см, были чудом. Названные по имени художника дагерротипами, они были столь совершенны, что и современные фотографии мало в

чем их превосходят. Т. Кравец писал о дагерротипе: «Когда мы в наши дни смотрим на старый дагерротип, то иногда просто хочется сказать, что с тех пор фотография в смысле художественного совершенства не сделала ни шагу вперед». Будете в музее — попросите, чтобы дали рассмотреть дагерротип, скорее всего вы присоединитесь к мнению ученого.

В 1839 году большой пожар уничтожил Диораму, а вместе с ней сгорели имущество и лаборатория Дагерра. Поправить дела можно было, лишь пустив в ход дагерротипию.

7 января 1839 года известный физик Ф.-Д. Араго на заседании Парижской Академии наук доложил об изобретении: «г. Дагерр открыл способ получения особых экранов, на которых оптическое изображение оставляет хороший отпечаток...»

Сообщение известного ученого повергло в изумление Старый и Новый Свет, но подробности пока не сообщались. Араго предложил французскому правительству назначить Дагерру и Ньепсу-сыну пожизненные пенсии, а чудесное изобретение подарить народам от имени Франции. Нужно было время, чтобы национальное собрание приняло соответствующий закон. **19 августа 1839 года Араго доложил объединенному собранию Парижской Академии наук и Академии изящных искусств подробное описание способа получения дагерротипа. Этот доклад и определил день рождения фотографии.**

Но споры о приоритете продолжались. Поскольку Дагерр преувеличил свою роль в изобретении, голоса в защиту Нисефора Ньепса раздались сразу же после первого сообщения Араго. Полемика ве-

лась с переменным успехом, пока в 1949 году не увидели свет «Документы по истории изобретения фотографии», изданные в нашей стране. Роль каждого из компаньонов была точно определена. Приоритет, хоть и с опозданием, окончательно признан за Нисефором Ньепсом. Возникает вопрос — каким же образом переписка из Франции попала в Россию?

Этим мы обязаны члену-корреспонденту Российской Академии наук И. Х. Гамелю, химику-технологу, много времени проводившему в поездках по европейским странам для знакомства с новостями науки и техники.

Узнав о январском сообщении Араго, сотрудник русской Академии поспешил собрать сведения о новом изобретении. Но Париж пока подробных сведений не давал. Зато из Лондона пришли известия, что все изобретенное французами давно известно сэру Вильяму Генри Фоксу Талботу, который готов объяснить суть дела. Талбот, известный ученый, еще в 1833 году проводил опыты получения оптического изображения на нитратах серебра. Не придав им первостепенного значения, Талбот решил вернуться к этим занятиям позже.

Как только первое сообщение Араго достигло Лондона, Талбот понял, что упустил важное изобретение и предпринял энергичные действия, тщательно стараясь доказать свой приоритет. Отыскав старые записи, он лихорадочно принялся за работу. Основой для нанесения серебряного светочувствительного слоя ученый избрал бумагу, которой славилась Англия. Сверху прикладывались листья растений и прижимались стеклом. Солнечные лучи принимались за



Вильям Генри Фокс Талбот  
(1800—1877)

работу, и через некоторое время на бумаге отпечатывался «негатив», правда, термин этот появился несколько позже. Чередование светов и теней шло в обратном порядке, чем в натуре, так же как и в современном негативно-позитивном процессе. Дагерр получал сразу позитив, хоть и зеркально обращенный. Но Талбот дагерротипов еще не видел и не знал, сколь совершенно на них изображение...

Русский ученый, не мешкая, отправился к Талботу, получил от него все необходимое и переслал в Россию с подробными инструкциями. Уже в мае 1839 года, когда способ дагерротипии не был еще опубликован, химик Ф. Фрицше изготовил первый в России фотоснимок по способу, позднее названному талботипией (или калотипией).

Вскоре в Лондоне и Париже со-



Первый снимок Нисефора Ньепса  
на пластинке из сплава  
олова со свинцом, покрытой  
асфальтовым лаком. 1826 г.

стоялся первый заочный фотоконкурс. Талбот выставил свои далекие от совершенства снимки в библиотеке Королевского научного общества. В то же время Дагерр выставил свои работы в палате депутатов, чтобы все могли своими глазами увидеть, за что изобретатели просят пожизненную пенсию. Сравнение было далеко не в пользу Талбота, даже коллеги по Королевскому научному обществу были вынуждены признать: «Рисунки Талбота — детская игра по сравнению с дагерротипами». То же отмечал и немецкий физик И.-К. Поггендорф: «...рисунки Талбота, которые привез в Берлин г. А. фон Гумбольд, бесконечно позади тех, которые здесь получил г. Пистор по рецептам Дагерра». Конкурс выиграл Дагерр...

В опытах же с камерой-обскурой Талбот на первых порах остался еще дальше. Несмотря на негодование высокоуродного ученого, приоритет остался за Францией. Но в способе Талбота имелась особенность, которая лишь позднее была оценена в полной мере.

Именно ему принадлежит открытие негативно-позитивного процесса, которым большая часть фотографии пользуется до сих пор. Но все это будет потом, а пока способ Талбота, преданный огласке в марте 1839 года, во всем проигрывал дагерротипии.

Выяснив возможности талботипии и выслав в Петербург реактивы, И.-Х. Гамель отправился в Париж. Дагерр, вознесенный на вершину славы, видимо, не был очень любезен с русским ученым. До августа подробности дагерротипии держались в секрете. Более теплый прием Гамелю оказал Исидор Ньепс, недовольный поведением Дагерра. В беседах и при знакомстве с архивом Ньепса-отца Гамелю стали ясны действительные роли компаньонов, и он обещал написать подлинную историю великого изобретения. Ради этого и передал Исидор Ньепс нашему ученому весь хранившийся у него архив. Однако, занятый различными исследованиями и академическими обязанностями, Гамель так и не исполнил обещанного. В 1862 году во время очередной заграничной поездки он скончался. Архив Гамеля, вместе с перепиской Ньепса и Дагерра, остался в Российской Академии наук. И как говорилось выше, лишь в 1949 году эти документы были полностью опубликованы.

Итак, Нисефор Ньепс был первым, он открыл способ закрепления оптического изображения в камере-обскуре. Вместе с тем не следует умалять практического вклада в фотографию со стороны Дагерра и Талбота. Их трудами фотография вошла в повседневную практику человечества.

Вскоре по предложению Гершеля новое изобретение получило

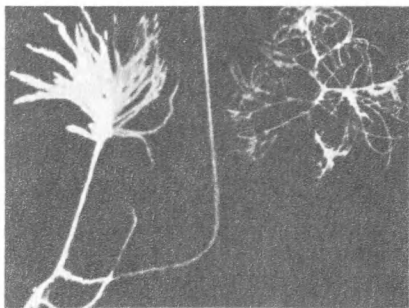
научный термин — «фотография». Тут же оно было переведено на русский язык как «светопись».

Получение дагерротипа поначалу оказалось делом нелегким. Аппаратура и принадлежности весили около пятидесяти килограммов. Операторы были вынуждены дышать парами ртути, вредными для человека. Первые портреты давались с большим трудом: «объект» садился на солнцепеке, голову ему подпирали специальными держателями, а лицо густо посыпали пудрой или мукой. В таком положении приходилось проводить в неподвижности 10—15 минут. Но улучшения следовали одно за другим, и уже через год выдержка значительно сократилась.

Всех, кого интересуют подробности изобретения фотографии, мы отсылаем к книге Н. Раскина, о которой упоминали выше.

Проследим лишь очень кратко самые важные этапы совершенствования фотографии. Если в 1839 году дагерротипия царила безраздельно, то уже через несколько лет ее стала теснить калотипия. Способ Талбота был дешевле и позволял получать большое число одинаковых отпечатков. Родственник первооткрывателя Ньепс де Сент-Виктор первым использовал стеклянные негативы. А в 1851 году англичанин Скотт Арчер предложил способ фотографии на мокром коллодионе. Этот способ оказался таким удобным, что в фотомеханических процессах применяется до сих пор.

Стекло покрывалось раствором пироксилина в смеси эфира и спирта. Затем опускалось в раствор азотно-бромистого серебра, вслед за этим сразу же делался снимок. Если пироксилин засохнет, проявитель не сможет проникнуть в



Первая талботипия в России  
академика Фрицшё.  
Май 1839 г.

глубь светочувствительного слоя. Чтобы снимать виды местностей, приходилось «прихватывать» с собой всю фотолабораторию. Обычно она устанавливалась в большом фургоне, который тянули лошади. Выпускались и особые палатки-лаборатории, их легче было перемещать. Коллодионный способ давал прекрасное качество изображения, вполне сравнимое с дагерротипами и превосходящее талботипию.

Изменились и фотообъективы. Уже в 1841 году инженер Петцваль рассчитал конструкцию объектива со светосилой, равной многим современным оптическим приборам, но камера все еще не имела затвора. Для съемки, продолжавшейся десятки секунд, нужно было снимать колпачок объектива, отсчитывать время по часам и снова ставить колпачок на место.

В 1871 году англичанин Меддокс предложил использовать желатиновую фотоэмульсию. Она позволяла снимать на сухих, заранее приготовленных пластинках. В отличие от коллодиона желатина легко пропитывается проявителем и так же свободно высыхает после

закрепления и промывки. Но еще более ценным оказалось ее качество сильного повышения светочувствительности фотоматериалов.

К концу XIX столетия немецкий ученый Герман Фогель предложил оптическую сенсibiliзацию. Светочувствительные соли серебра обладают наивысшей чувствительностью лишь к лучам синей части спектра. Желтые, зеленые, красные лучи воздействуют на них очень слабо. Поэтому и фонарь в фотолаборатории имеет красные стекла. Правда, можно несколько исправить дело с помощью компенсационных светофильтров, но при этом приходится увеличивать выдержку. А нет ли возможности вводить светофильтры непосредственно в эмульсию? Мысль оказалась правильной. Некоторые красящие вещества, введенные в светочувствительный слой, сделали его восприимчивым практически ко всем лучам спектра. Одновременно резко возросла общая светочувствительность и сократилась выдержка, стало возможным снимать движущиеся объекты. Все это создало техническую основу для развития фоторепортажа.

Начало фоторепортажу было положено англичанами Фентоном и Робертсоном, впервые появившимися на полях сражений во время Крымской войны в 1855 году с конными фургонами-лабораториями. Снимались лишь неподвижные объекты: войско в строю, развалины — результаты артобстрелов, виды местностей, где проходила война. Во время Русско-турецкой войны фоторепортажем с фронта успешно занимались наши соотечественники — Никитин, Иванов, Ревенский.

Одним из первых петербургские уличные сценки запечатлел фото-

граф У. Каррик. Конечно, сценки ставились специально для фотографирования. «Живой фотографии» тогда еще не было. Но все жизненные детали учитывались и передавались на снимках с высокой точностью. Портретисты начали отделяться от фотографов-репортеров, старающихся передать неповторимые моменты жизни.

Вскоре появились замечательные работы фотографа-пейзажиста и путешественника Е. Вишнякова, познакоmintвшего зрителей с отдаленными краями нашей родины и, что особенно важно, с видами средней полосы России. Согретыe любовью, необычайно поэтичные, они сродни живописи передвижников. Не случайно Иван Иванович Шишкин дружил с Вишняковым и рисовал обложку для альбома его фоторабот.

В 90-х годах прошлого века фотограф из Нижнего Новгорода (ныне город Горький) М. Дмитриев, путешествуя с ручной тележкой для фотопринадлежностей по берегам Волги, сделал около 6000 снимков волжских берегов, селений, раскольничьих скитов, городских видов. Снимал он и рабочих, разгружающих баржи, помогал Льву Николаевичу Толстому, разворачивавшему деятельность по спасению голодающих Поволжья (в пользу голодающих был выпущен фотоальбом «Неурожайный год»).

Труд фоторепортера в ту пору был очень сложным. Ведь приходилось возить за собой тяжелую громоздкую аппаратуру. Это сковывало его действия, мешало дальнейшему развитию фоторепортажа. Возникла необходимость упростить технику фотографии, сделать аппаратуру более легкой и малогабаритной, отыскать мате-

риал, способный заменить тяжелые стеклянные пластинки.

Этот спрос породил множество предложений со стороны изобретателей. Наибольший успех выпал на долю предпринимателя и исследователя фотографии Джорджа Истмена, создавшего знаменитую фирму «Кодак». Еще в конце прошлого века он сконструировал камеру, в которой можно было использовать бумажные негативы. Бумажный негатив легко перематывался с катушки на катушку, позволяя снять до ста кадров, не перезаряжая аппарата. Его лозунг соответствовал эпохе капиталистического предпринимательства, вторгавшегося в фотопроизводство: «Ваше дело — нажать на кнопку! Остальное за Вас сделаем мы!»

Техника съемки была максимально облегчена. Отсняв 100 сюжетов, надо было переслать аппарат обратно Истмену, где его перезаряжали и вместе с отпечатанными снимками возвращали владельцу. Только плати деньги! Само слово «кодак» представляет собой звукосочетание, не имеющее смысла, но удобное для запоминания. С тех пор «Кодак» стал своего рода символом камеры. С этим словом связано представление о высококачественных фотоматериалах и усовершенствованных процессах.

Казалось, что компактным «Кодакам» уже ничего противопоставить не удастся. Но немецкий инженер Барнак отыскал собственный путь. В самом начале века, в момент полного триумфа «Кодаков», он создал первую малоформатную камеру «Лейка», которая лишь в последние годы уступила первенство японским фотоаппаратам.

В конце прошлого века были изобретены первые фотографические затворы, знаменитый Мейбридж сумел сфотографировать положение ног скачущей лошади, смущая многих художников, изображавших лошадей.

Итак, к началу XX столетия основные усовершенствования фототехники были закончены. Миниатюризация камер, улучшение пленок, создание светосильных объективов — все это позволило перейти от подражания живописи и графике к выявлению фотографией своих специфических возможностей, к поискам своих собственных путей. Один из них — фоторепортаж, соединивший документальную точность с авторским отношением к происходящему.

## **Сергей Львович Левицкий — родоначальник русской фотографии (1819—1898)**

В 1914 году на вечере, посвященном 75-летию фотографии, профессор В. Срезневский говорил о С. Левицком как о «родоначальнике русской фотографии, начавшем свои работы в Петербурге с дагерротипии и доведшем портретную фотографию до высокой степени технического и художественного совершенства».

Справедливость этой оценки деятельности русского мастера еще более очевидна с позиций нашего времени. Левицкий посвятил фотографии всю жизнь, результаты его трудов явились школой для русских и европейских фотографов. Дагерротипия, талботипия, первые удачные снимки при

свете вольтовой дуги, оптическая ретушь по способу Денъера, введение в практику фотографирования рисованных фонов, специальная (мы бы сейчас сказали — секционная) мебель для фотоателье — вот лишь немного из того, чем занимался Левицкий.

На многих международных и всероссийских выставках он был самым авторитетным экспертом по части фотографии. Огромна его роль в создании и деятельности отдела светописы и ее применения при Русском Техническом обществе.

Высокая культура, демократичность привлекали к Левицкому передовых людей своего времени. У него фотографировались писатели, актеры, художники. Не обходили его ателье Александр Герцен, Иван Тургенев, Михаил Глинка, Иван Гончаров и Лев Толстой. Его трудом созданы лучшие портреты артистов братьев Каратыгиных, певицы Полины Виардо, создателя Периодической системы элементов Дмитрия Менделеева. В течение своей более чем полувековой деятельности С. Л. Левицкий создал несколько тысяч портретов современников. Искусство его было столь высоким, что услугами его пользовались императоры Франции и России, награждая по обычаям того времени званием «фотографа его величества императора...», и т. д.

В печати о нем сохранился скудный материал, так как фотографов относили к ремесленникам. Упоминания современников о Левицком приходится извлекать из океана переписки деятелей культуры XIX века. Правда, существуют два варианта собственных воспоминаний Сергея Львовича, но написаны они в преклонном возрасте и про-

тиворечат одно другому. Так что создание литературного портрета самого Левицкого представляет сложность для исследователя.

Сергей Львович Левицкий родился в Москве в 1819 году в богатом семействе Яковлевых. (Из этой же семьи вышел известный революционер-демократ А. Герцен.) Будучи незаконнорожденным, он получил фамилию Львов-Львицкий, но в дальнейшем сменил ее на менее пышную — Левицкий. Уже в юности он проявил склонность к естественным наукам, в частности к химии. Но у родителей был свой резон, и Левицкого определили в университет на юридический факультет. Поначалу все складывалось по родительскому сценарию: в 1839 году, окончив учебу, он стал чиновником министерства внутренних дел в Петербурге.

Но вот в 1843 году министерство внутренних дел направило комиссию на Кавказские Минеральные Воды для того, чтобы определить государственный интерес этого региона. До тех пор там были лишь частные лечебницы, и никакого единого плана развития курортов не имелось. Секретарем комиссии назначили С. Левицкого, а в составе ее был уже известный нам химик Ф. Фрицше, являвшийся сотрудником Академии наук. Как помним, он еще в мае 1839 года сделал первый в России фотографический снимок по способу Талбота. Теперь Фрицше привез дагерротипный аппарат, изготовленный в Париже. Узнав, что Левицкий интересуется дагерротипией, Фрицше доверил ему практическую съемку. Несколько солдат, приданных комиссии для охраны, несли за Левицким аппарат с принадлежностями и с лю-

бопытством наблюдали за странными манипуляциями. Надо думать, что первые снимки произвели на них ошеломляющее впечатление.

Комиссия работала на Минеральных Водах долго. Имея такого наставника, как Фрицше, и определенную подготовку в химии, Левицкий вскоре стал получать хорошие дагерротипы. Тогда он выписал от петербургского оптика Шеделя собственный дагерротипный аппарат с объективом от Шевалье. Здесь стоит пояснить, что первые камеры по протекции Даггерра производили его дальние родственники — бумажные фабриканты Сюсс и Жиру. Они не могли обеспечить аппаратам высокое качество, так как не были специалистами. Очень скоро появились более легкие и удобные камеры Сегье, и главное, появились специально разработанные объективы талантливой оптики Шевалье.

Вернувшись в Петербург, будущий фотограф показал свои дагерротипы Шеделю и некоторым знакомым, которые могли оценить их высокое качество. Шедель немедленно переслал несколько снимков в Париж Шевалье, чьим объективом они были произведены. Как реагировал на них Шевалье, неизвестно. Левицкий лишь вспоминает, что Шевалье отметил отсутствие на дагерротипах золотого выраж-фиксажа. Иными словами, Шевалье отметил некоторые недостатки техники. Ничего странного в этом не было, Левицкий лишь начинал проникать в тонкости создания дагерротипа. Признание придет позже.

Поездка на Кавказ оказалась для Левицкого переломной. Вскоре он оставил службу и отправил-

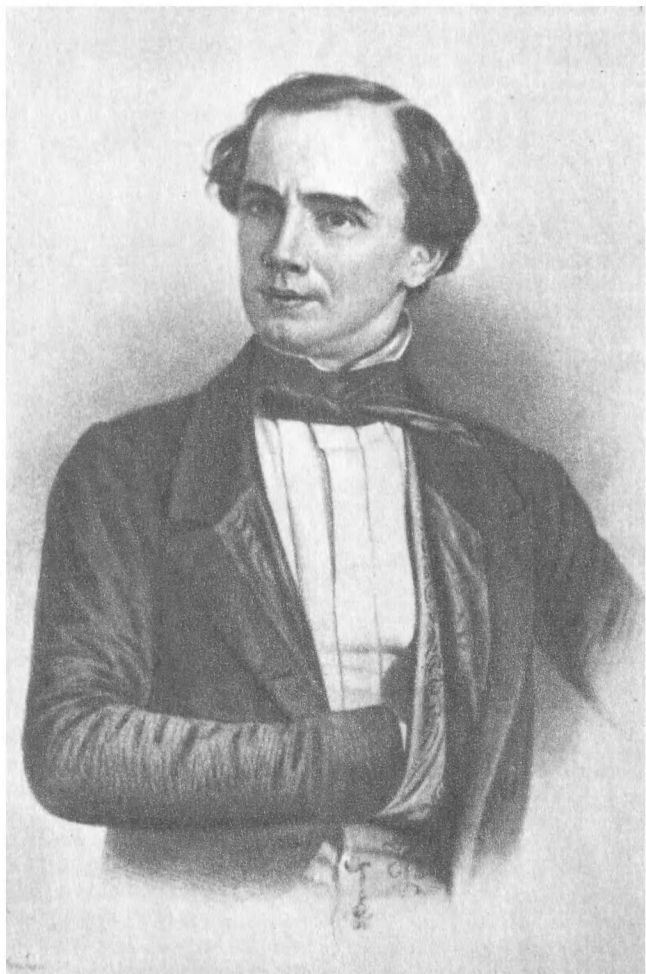


Сергей Львович Левицкий  
(Львов-Львицкий),  
1819—1898.

ся в Европу для углубленного изучения дагерротипии, а также необходимых ему наук — химии и физики.

В 1844 году Сергей Львович с молодой женой пересек границу. Его путь лежал в Париж через Вену и Рим (Вечный город), где находилась большая колония русских художников-пенсионеров. Образованный и обеспеченный Левицкий легко сошелся с художниками, оттачивая (как писал впоследствии) «художественный инстинкт» и дагерротипируя бесконечные римские памятники искусства, участвовал в съемке Гоголя с группой русских художников, о чем будет сказано дальше.

В Париже, как вспоминал Левицкий, он встретил сочувствие и участие. Знаменитая Сорбонна, старейший парижский университет, встретила русского друже-



А. Е. Мартынов.  
40-е годы

любно. Сразу же по приезде он записался на курсы химии профессора Дюма и физики Дебре. Вскоре стал «своим человеком» в магазине-мастерской оптика Шевалье. Видные дагерротиписты посещали эту мастерскую как

клуб. Заходили сюда крупные ученые и даже сам господин Дагерр. Химия и дагерротипия так увлекли Левицкого, что даже спустя полвека он помнил многие подробности тех дней. Усовершенствования следовали чуть не еже-

дневно, лучшие из дагерротипов ценились наравне с произведениями искусства.

Особенно восторгались знатоки снимком-портретом короля Филиппа-Людовика, снятым с натуры еще весной 1840 года. Пластика была приготовлена на парах хлористого йода. Отметим, что первые дагерротипы делались лишь с применением йодистого серебра, мало светочувствительного. Переход на хлоройодистое серебро был важным шагом, он сильно поднимал светочувствительность пластики и позволял делать портреты.

Присутствовал Левицкий и при первых опытах цветной фотографии племянника первооткрывателя фотографии Ньелса де Сент-Виктора. В специально устроенных коробках-пеналах, защищающих снимки от света, специалистам были представлены цветные работы. Особенно удались два снимка небольшого формата. На одном изображена кукла в цветном платье, на другом — букет, служащий узором для обоев. Синий и красный цвета были очень отчетливыми, хуже получился желтый. Ох уж этот желтый цвет! И десятки лет спустя в черно-белых снимках он передавался излишне темным.

У того же де Сент-Виктора Левицкий видел, как применяется альбумин, удерживающий светочувствительный слой на стекле.

В это время в Париже устраивались промышленные выставки. Очередная должна была состояться в 1849 году. К этой выставке Левицкий сделал дагерротипы объективами Шевалье. На эту работу его уговорил Шевалье, желавший показать, что его объективы превосходят объективы Петцваль.

Уже в 1840 году профессор Петцваль в Вене научно рассчитал очень светосильный для того времени объектив. Светосила его достигала значения около 3,5 единиц. И это тогда, когда объективы известных фирм, в том числе и Шевалье, были со светосилой порядка 16 и даже 32 единиц. Напомним, что светосила объектива при закрывании диафрагмы на одно деление падает вдвое. Легко прикинуть, что объектив Петцваля был в 20—30 раз более светосильный. Правда, он давал наилучшую резкость в центре и «смазывал» изображение по краям. Но поскольку он рассчитывался для съемки портретов, некоторая нерезкость по краям была вполне допустима. Имел этот объектив и еще один недостаток: в связи с хроматическими искажениями видимый и наилучший фокус (его называли «химическим») не совпадали. После визуального наведения на резкость фокус приходилось смещать, то есть отодвигать объектив еще на некоторое расстояние. Несмотря на такие неудобства, Фохтлендер-отец, купивший у Петцваля право на выпуск его объектива, не успевал удовлетворять заказы. Все портретисты спешили обзавестись новинкой, еще бы, выдержка при съемке уменьшалась в десяток раз!

Шевалье, будучи оптиком-практиком, выпускал менее светосильные объективы, но зато они не требовали поправки на «химический фокус и давали хорошее изображение по всему полю изображения. Шевалье искренне считал, что его объективы лучше, чем у Фохтлендера, и ему хотелось доказать это путем создания выразительных дагерротипов. Левицкий принял предложение Шевалье

и произвел несколько снимков на огромных пластинках размером примерно 19×21 см. Такой размер был у наибольшей пластинки самого Дагерра, поэтому она называлась «целой» или «полной». Обычно дагерротипы делались в  $\frac{1}{4}$  и даже  $\frac{1}{8}$  от полной пластинки и составляли размер 9×10 или 4×5 см.

Несмотря на революционные события 1848 года, очередная промышленная выставка собрала 4,5 тысячи экспонатов. В витрине Шевалье были выставлены дагерротипы Левицкого необычно большого размера. Оптик получил медаль, которая равно относилась и к фирме, изготовлявшей хорошие объективы, и к мастерству фотографа, применившего эти объективы в практической съемке.

Описывая этот период, С. А. Морозов приписал Левицкому золотую медаль на Всемирной выставке в Париже в 1851 году, однако ни Левицкий, ни Шевалье никаких медалей в 1851 году не получали. Первая Всемирная выставка открылась в 1851-м не в Париже, а в Лондоне, и фотоотдела на ней не было.

Выставкой 1849 года заканчивается первое пребывание Левицкого в Париже. Царское правительство было напугано французской революцией. По высочайшей воле все русские подданные должны были немедленно вернуться в Россию. Тот, кто не вернется, объявлялся врагом, и у него конфисковывалось все имущество. Герцена (двоюродного брата Левицкого) видели на революционных баррикадах, и путь в Россию ему был отрезан. Занятия Левицкого носили художественный и научный характер, но и у него были свои неприятности. Революция 1848 года реквизиро-

вала крупные деньги вкладчиков независимо от их подданства. Левицкий пострадал материально, надо было думать, как и на что жить дальше. На этот счет строились различные планы, и даже был приобретен патент на изготовление свечей новейшими способами. Но все-таки верх одержало решение вернуться в Россию и заниматься фотографией профессионально.

В октябре 1849 года на Невском проспекте в Петербурге открылось солидное заведение дагерротипии под названием «Светопись Левицкого». В северной столице уже имелись хорошие ателье, но Левицкий быстро завоевал репутацию отличного портретиста. В прессе появилась похвала его «Светописи». В заметке говорилось: «Для тех особ, которым нужны еще заморские рекомендации, скажу, что дагерротипные произведения удостоились на Парижской выставке 1849 года первого приза». Журналист напоминал об участии Левицкого в витрине Шевалье.

Этот период следовало бы называть «первым петербургским», и продолжался он до 1858 года, когда фотограф снова вернулся в Париж. От этого времени до нас дошли дагерротипные работы Левицкого в подлинниках и переснимках. В основном это портреты писателей, артистов, художников, ученых. Многие из них обладают большими художественными достоинствами, глубоко передают психологическое состояние и индивидуальные черты портретируемых. Истинное восхищение вызывают два групповых портрета — первых в мире сестер милосердия и шести русских писателей. Эти работы имеют большое об-



щественное значение, потому остановимся на них подробнее.

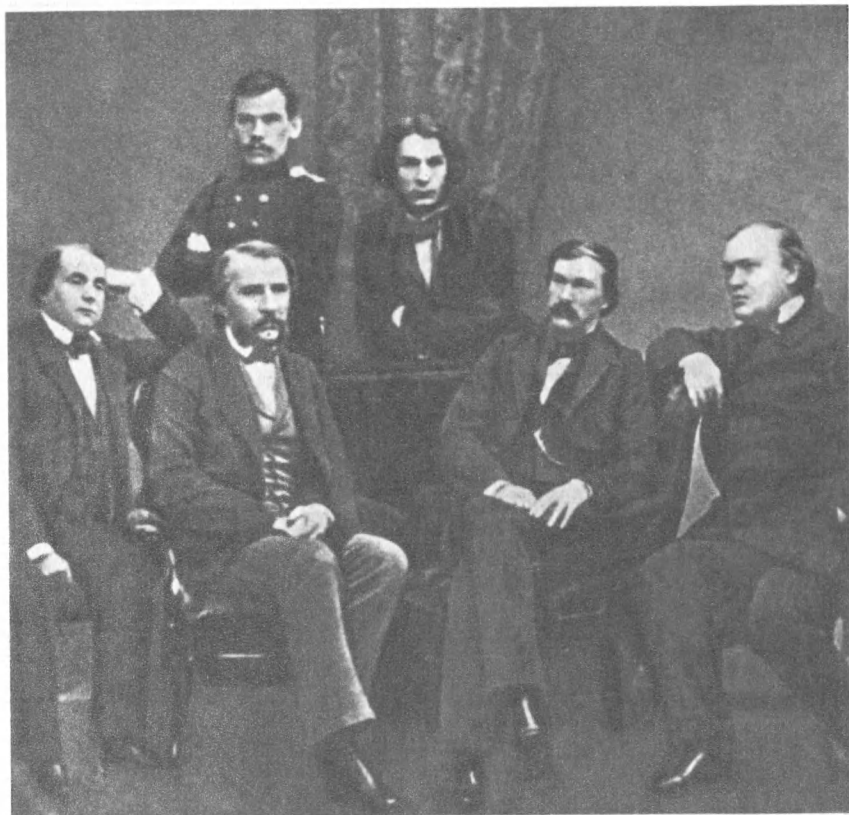
Сестры милосердия сняты Левицким перед отбытием в действующую армию, в Крым, где шли ожесточенные сражения России с объединенными силами Англии, Франции, Турции.

Крымская война 1853—1856 годов пробудила патриотическое чувство и у простого народа, героически сражавшегося на фронтах Севастополя, и среди передового дворянства. Граф Л. Н. Толстой, как и тысячи других, стал вольноопределяющимся. Жертвовались большие суммы и устраивались лазареты для раненых. Одним из организаторов медицинского дела при защите Севастополя был назначен знаменитый хирург Пирогов. Он же поддержал порыв русских женщин, их желание непосредственно в Севастополе ухаживать за ранеными. При участии Пирогова и великой княгини Елены Павловны был сформирован и отправлен в Севастополь первый в мире отряд сестер милосердия.

*Группа сестер милосердия  
Крестовоздвиженской общины  
перед отъездом в действующую  
армию. Октябрь 1854 г.*

Этих славных женщин и снял на дагерротип Левицкий. Нет в нем ни сложности композиции, ни захватывающих ракурсов, но есть особое светописное благородство. Скромности поз соответствует простота аксессуаров: библия и четки. Фигуры в два ряда по возможности приближены друг к другу, поскольку объективы того времени не обладали большой глубиной резкости. Лишь одна из сестер, монашка строгого обета, стоит, накрывшись капюшоном. Все внимание сосредоточено на лицах, отразивших состояние души русских героинь — спокойствие и стойкость, готовность идти до конца по избранному пути.

Многие из запечатленных на снимке погибли на поле боя, иные умерли от тифа. В память о них остался лишь дагерротип Левицкого, вернее, репродукции с него...



Но существует орден имени Найтингел, который украшает грудь многих медсестер — героинь Великой Отечественной войны. Справедливости ради заметим, что знаменитая англичанка Найтингел прибыла со своим отрядом сестер милосердия в Крым **на три месяца позже русских и в подражание им.**

Добавим к сказанному, что группу сестер милосердия мы видим в перерисовке художника Тимма. Репродукция была сделана в 60-х годах для «Русского художественного листка». Дагерротип

Группа русских литераторов,  
февраль 1856 г. Сидят:  
И. А. Гончаров, И. С. Тургенев,  
А. В. Дружинин, А. Н. Островский;  
стоят: Л. Н. Толстой,  
Д. В. Григорович

Левицкого перерисовал Тимм на литографский камень, поскольку в те времена фотомеханических репродукций делать еще не умели.

Второй групповой портрет представляет зрителю И. Гончарова, И. Тургенева, А. Дружинина, А. Островского, Л. Толстого, Д. Григоровича. В мировом фото-

искусстве нет другого подобного снимка, на котором была бы запечатлена целая плеяда выдающихся писателей. Снимок сделан по инициативе Л. Толстого в ателье Левицкого в феврале 1856 года по новому методу — на мокром коллодионе, которым Левицкий овладел в совершенстве одним из первых.

Как всегда, композиция Левицкого сдержанна и проста. Писатели собраны в компактную группу. Вместе с тем сохранены индивидуальные особенности каждого. Сравните позу милейшего и скромного Ивана Гончарова с несколько чопорной, англизированной фигурой Дружинина. Сравните резкую офицерскую уверенность молодого графа Толстого с благородными манерами Тургенева...

Отпечатков было сделано довольно много, по несколько штук каждому из представленных на фотографии. К нашим дням они стали большой редкостью, но в Ясной Поляне или в музее-усадьбе А. Н. Островского «Щельково» посетители могут увидеть подлинники. Журнал «Русская старина» в 1880 году дал эту фотографию на своей вкладке. Репродукция воспроизведена особым способом, о котором следует рассказать. Гелиограф экспедиции заготовления государственных бумаг Георгий Скамони сделал репродукцию на солях хрома и получил матрицу для фототипической печати. Но с такой матрицы можно было сделать лишь несколько десятков снимков. Между тем тираж «Русской старины» доходил до 1000 экземпляров. Скамони предложил способ «фотоглиптики» (от греческого слова «глипо» — «высекать»). Изготовленную мат-



И. И. Панаев. 50-е годы

рицу положили под пресс и припечатывали к ней свинцовую фольгу. Для оттисков применили желатиновую краску. Благодаря мастерству Скамони удалось отпечатать весь тираж. Качество репродукции очень высокое. И в наши дни снимок выглядит как только что отпечатанный, хоть и несколько уменьшенный по сравнению с оригиналом.

Этот снимок получил в литературоведческом мире название — «Группа русских литераторов 1856 года». Одновременно были исполнены фотографии каждого из писателей отдельно.

Тогда же многие снимки приобрела у Левицкого Публичная библиотека. Из объявлений нам известно, что была предпринята попытка издания большого фотоальбома портретов русских писателей. Похоже, что Левицкому удалось такой альбом выпустить, но отыскать его не удалось. И это

не единственная потеря. Все иллюстрации в книгах и журналах того времени приводились в перерисовке для литографии или гравюры. Лишь к 80-м годам научились фотомеханическим процессам, которые и по сей день используются в полиграфии. Но в 69—70-х годах книги с фотоиллюстрациями издавали небольшими тиражами. Процесс сводился к тому, что отпечатывали сотню-другую одинаковых фотоснимков и вклеивали их в книги. Этим способом издавались иногда большие альбомы с сотнями репродукций. Надо полагать, что и альбом русских писателей, работы Левицкого был издан так же.

Жизнь Левицкого текла размеренно и спокойно. Дела шли успешно, заказы выполнялись на высоком уровне и точно в срок. Съёмки производились не только в ателье, но и на дому. Однажды к Левицкому поступило весьма необычное предложение от «Журнала конезаводства и охоты» исполнить «портрет» премированного орловского рысака. К опытному фотографу обратились не случайно. Ведь в то время на камерах не было затворов, а выдержка все еще составляла не менее минуты, чтобы сфотографировать такой подвижный «объект», как лошадь, необходимо было проявить большое мастерство.

Так прошло почти десять лет. Затем Левицкий снова уезжает в Париж. Его пригласил туда американский дагерротипист У. Томпсон, который просил Левицкого помочь ему в работе (Левицкий уже помогал американцу, не знавшему французского языка, обосноваться в Париже по просьбе русского консульства во время первого своего пребыва-

ния там). Но дело, конечно, было не в этом. Ему претила жизнь в чиновничьем Петербурге. Тем более материальные дела поправились, запреты на проживание во Франции были сняты, и многие из его знакомых жили в Европе.

Точная дата второго отъезда Левицкого из Петербурга неизвестна. Установить ее тем труднее, что петербургское ателье он передал в аренду своему помощнику М. Кучаеву, который продолжал съёмку портретов и отпечатки по-прежнему наклеивал на паспорт «Светопись Левицкого». Но косвенные данные о времени отъезда мы имеем. В 1857 году Лев Толстой, путешествуя по Европе, оставил в записной книжке краткую пометку: «встреча с Л». По предложению известного литературоведа М. Цавловского ее прочли как «встреча с Левицким». Вместе с тем существуют объявления о том, что за границу отбывает С. Левицкий, помеченные тем же годом. Такие объявления надо было повторить в газете несколько раз, чтобы уезжающим можно было предъявить коммерческие претензии, если они имелись. Действительно, в 1857 году Левицкий был в Париже. Там проходила одна из первых фотовыставок, к тому же надо было разведать возможность перевода туда своего ателье. Но вскоре он приехал обратно. В этом убеждают нас письма великого художника Александра Иванова, который, вернувшись из Рима весной 1858 года со своей картиной «Явление Иисуса Христа народу», встречался с Левицким и просил его о фоторепродукциях.

Следующий год, 1859-й, застаёт Сергея Львовича в Париже в том самом ателье, по адресу: Шуазель,



А. С. Даргомыжский.  
50-е годы

22, которое прежде принадлежало У. Томпсону. Как известно, в Париже на каждой улице было по ателье, но конкуренция русскому фотографу не мешала, он был загружен заказами. В этот второй парижский приезд ему удалось выполнить ряд работ, поставивших его в авангарде мирового фотоискусства.

Множество русских стремились

в те времена в Париж. Большинство из них являлись туристами без определенных целей. Но многие приезжали учиться, обзавестись новинками техники или даже открыть во Франции собственное дело, которому мешали все еще не отмененные крепостные поряд-

ки в России. Многие приезжие прежде всего отыскивали ателье Левицкого, не только для того, чтобы заказать собственный портрет, но чтобы получить полезные советы, справки, рекомендательные письма. Левицкий никому в помощи не отказывал. Известные писатели, артисты, художники собирались у него, словно это было не ателье, а клуб. Фотограф, несмотря на беспокойство от множества людей, для каждого находил время и доброе слово участия.

В это время произошло сближение и с двоюродным братом-революционером Александром Ивановичем Герценом. Особое восхищение художников и общественности вызвал портрет Герцена в кресле. Авторитет Герцена у передовых людей России был очень высок. Интересовался «Колоколом» и сам царь, ему тайно доставляли экземпляр этого издания для ознакомления. Во многих случаях, когда замечки касались возмутительных правонарушений со стороны царских чиновников, отдавался тайный приказ о наказании «героев» герценовских статей, чтобы успокоить общественное мнение. И вот в 1861 году Левицкий создал лучший портрет Герцена. Герцен сидит в кресле, облокотившись на стол, с листками бумаги. Непринужденно подогнув одну ногу под себя, он глубоко ушел в собственные мысли. Лоб высок, лицо спокойное и непреклонное. Этот портрет был широко распространен и нелегально переправлялся в Россию, полицейские за ним охотились, осматривая багаж пассажиров, но отыскать и изъять небольшую карточку так и не смогли. Формальных претензий к Левиц-

кому не было, ведь он только выполнял профессиональный заказ. Но есть сведения, что фотограф оказывал и иные услуги брату, в том числе и в нелегальных связях с Россией.

В начале 50-х годов фотограф Диздери, предложивший новый сорт товара — 12 небольших визиток-фотографий за 20 франков, уверял, что вместо обычной визитной карточки, на которой написаны фамилия и род занятий владельца, лучше пользоваться фотовизитками. Ведь для знакомых фамилия не нужна, достаточно видеть лицо визитера. Новинка распространилась с быстротой приливной волны. Был создан и специальный фотоаппарат. На передней его стенке располагалось несколько объективов — четыре, восемь и даже двенадцать. Перед пластинкой укреплялись шторки, которые позволяли последовательно перекрывать части негатива-пластинки. Таким образом на одной пластинке производилось несколько изображений объекта, по количеству объективов. Это облегчало работу фотографа и давало возможность снизить цену.

Многообъективный фотоаппарат для съемки визиток был освоен и Левицким. Мне довелось видеть такие визитки его работы с изображением разных лиц. Конечно, они невелики по размеру, примерно 6×9 см, но и в них скажется очень опытная рука художника. Левицкий был творческим человеком, а потому никогда не ограничивался лишь коммерческими целями. Аппарат с несколькими объективами он использовал для решения художественных задач. Вернувшись к образу своего кузена, он сделал



А. И. Герцен. Париж 1861 г.



Герцен против Герцена  
(мультипортрет).  
Париж, 1865(?)

двойной портрет «Герцен против Герцена». Даже в наше время, когда мультипортреты (множественные портреты) широко известны, нельзя без удивления и восхищения рассматривать эту работу. Один Герцен стоит, сложив руки на груди, другой — сидит на стуле, как бы полемизируя с первым. К счастью, работа Левицкого хорошо сохранилась до наших дней. На паспорту все тот же адрес парижского ателье: улица Шуазель, 22. Есть и доказательство, что Герцен держал этот портрет в руках, на нем

надпись его почерком: «Один Вам, другой Рейхель. 1865 год». Поясним, что М. Рейхель воспитывалась вместе с Герценом и до замужества находилась в его семье. Когда подписывалась фотография, она проживала в другом городе.

Вскоре новация Левицкого (мультипортреты) широко распространилась, о чем и сообщал русский журнал «Фотограф». Имя Левицкого стало столь широко известно, что его пригласили в Фонтенбло — резиденцию главы французского государства. Он сделал десятки снимков Наполеона III и его семьи. Часть из них по просьбе редакции переслал в журнал «Фотограф». Снимки представляли варианты портретов императора Франции в различных позах, группы его приближенных были засняты верхом и в экипажах. За работу, которую все оценили очень высоко, Левицкий получил звание «фотографа императора». Звание это давалось редко и никогда до этого не присваивалось иностранцам. Быть может, за этой акцией скрывались политические мотивы: в это время политические позиции России и Франции начинали сближаться. Надвигалась франко-германская война. Во всяком случае, снимки были официально отправлены русскому министру иностранных дел. Имя Левицкого привлекло к себе всеобщий интерес.

В том же году во время Парижской фотовыставки Левицкий и ряд других видных фотографов России были приняты в члены Парижского фотографического общества.

С конца 50-х годов во Франции много внимания уделялось гелиографии, значительно усовер-

шенствованной со времен Нисефора Ньепса. Теперь асфальтовый лак вытеснили соли хрома, так же обладающие свойством задерживаться на ярком свете. Впрочем, асфальтовый лак продолжал применяться, но только в качестве защитного слоя при травлении пластин. На выставках этого времени обязательно присутствовали новинки гелиографии, пресса обсуждала их достоинства, широкая публика высказывала свое мнение.

Левцкий также принял участие в улучшении гелиографии. Некоторые свои снимки он переводил на клише, получал как бы гравированные доски и с них оттискивал на прессе гелиографюры. Свидетели утверждали, что эти работы напоминали акватинту. Поскольку в наше время мало кому известно, что такое акватинта, сделаем краткое пояснение. В отличие от гравюры, где различие полутонов передается большим или меньшим количеством линий и черточек, в акватинте они передаются точками, наполняемыми при печати краской. Для того чтобы создать такие печатающие элементы-точки, медная пластина покрывается мельчайшим порошком асфальта и слегка нагревается, кусочки порошка прилипают к пластине. После этого, пластину начинают протравливать в кислотах. Когда точки достигли необходимой глубины, в зависимости от рисунка, часть ее закрывают асфальтовым лаком и продолжают травить. В темных местах точки, передающие рисунок, становятся глубже, чем в более светлых. При печати в глубокие точки попадает больше краски и на отпечатке эти места выглядят темнее других.



В. А. Каратыгин.  
50-е годы

Способ этот, такой простой в описании, на практике представлял огромные трудности и требовал большого мастерства. Начиная с того, как разбить кусок асфальта на мельчайшие точки-пылинки, как нагреть пластину, чтобы эти пылинки прилипли, но не растеклись, как травить, чтобы точки становились глубже, а не шире? Каждый шаг в приготовлении акватинты требовал мастерства и любви к делу. За гелиографюры принимались лишь выдающиеся фотопрактики, к которым и относился Сергей Львович и его помощники. До нас эти отпечатки не дошли, они были отправлены в журнал «Фотограф» и исчезли вместе с архивом изда-

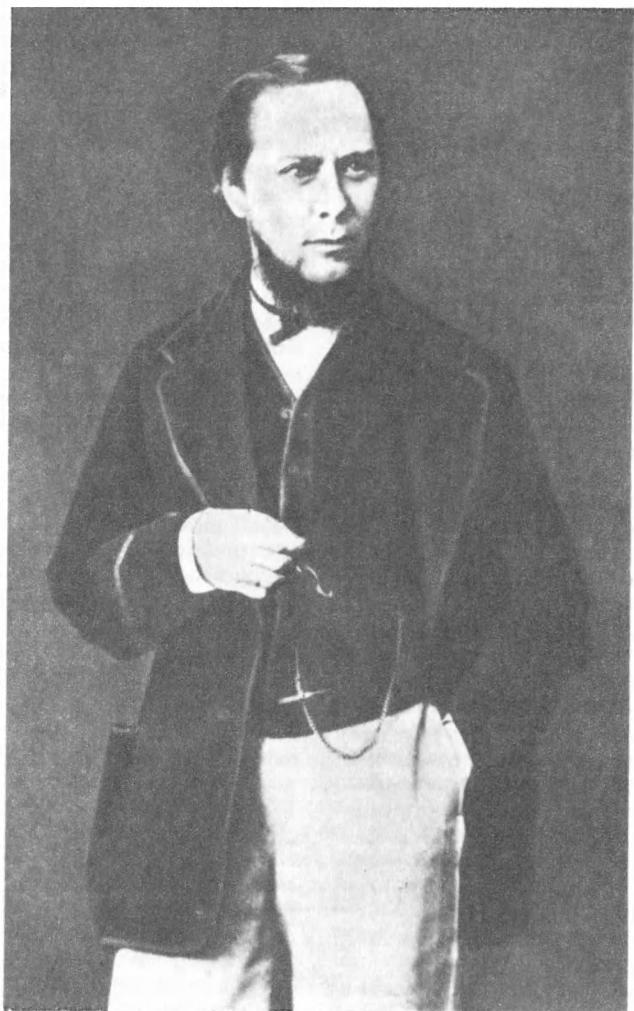
ния. Журнал довольно быстро прекратил существование. К сожалению, и опыты Левицкого в области гелиографии прекратились. Снова он вынужден был покинуть Париж.

В начале 1865 года Левицкий получил приглашение поехать в Ниццу для фотосъемки российской императрицы (жены Александра II) и ее старшего сына — наследника престола, который проходил там курс лечения. Работой Левицкого императрица осталась довольна. При этом фотографу заметили, что он зря проживает в Париже. «В Петербурге немало людей, которые являются поклонниками Вашего искусства и могут оценить его по достоинству». Остается гадать, были ли эти слова сказаны без дальнего умысла? Конечно, императорская семья хотела, чтобы у нее под рукой в Петербурге находился такой светский человек и именитый фотограф. Но возможно, что ему припомнили и герценовский портрет, и то, что в парижском фотоателье бывали подозрительные люди. Во всяком случае, это был приказ вернуться в Петербург. Ссориться с царской семьей было не в характере фотографа, пришлось срочно свертывать дела, бросать гелиографические опыты, возвращаться в Петербург, благо, «Светопись Левицкого» все это время существовала на Невском...

Возвращался Левицкий через Берлин, где проходила международная фотовыставка. Привыкнув, по его словам, «к монотонной скучности ежегодных парижских выставок», он был приятно удивлен полнотой и разнообразием экспонатов в Берлине. Несколько дней он ходил по выставке и написал

большое письмо в журнал «Фотограф». В нем он особо остановился на «вотлителии». В то время фотопечать была большой проблемой. Мокроколлоидные негативы получались очень проработанными, но при переносе изображения на фотобумагу много теряли в качестве рисунка. Шли поиски создания такой фотобумаги, чтобы она соответствовала качеству негативного изображения. Исследовались всевозможные вещества. Барнет предложил использовать соли закиси урана, которые при печати дают слабо-зеленые тона, но выделяют из растворов золота и серебра металл. Способ оказался затруднительным в практике фотографии. Тогда Вотли модернизировал его, предложив растворять в коллодионе одновременно соли закиси урана и соли серебра. При печати на бумаге, покрытой составом Вотли, получалось изображение темно-коричневого тона с хорошей проработкой полутонов. На выставке в Берлине были выставлены безукоризненные работы самого Вотли, но Левицкий обратил внимание на одну странность. Многие покупали у Вотли право на использование его способа, но никто не мог похвастаться хорошими результатами. Попался и наш фотограф, он также заплатил за патент вотлителии, но после ряда проб вынужден был от него отказаться. Возможно, что Вотли не открывал свои секреты до конца?

Письмо с выставки Левицкий закончил советом хлопотать об устройстве международных выставок в Петербурге и предположением о том, что журнал «Фотограф» мог бы стать организатором этого полезного дела. Он



М. Е. Салтыков-Щедрин.  
60-е годы

уверял, что Европа откликнется на предложение участвовать в выставке и пришлет свои экспонаты. Но журнал вскоре закрылся, и центр по пропаганде фотографических знаний перестал существовать. Много утекло воды, прежде чем мечты Левицкого о фотовы-

ставках в России осуществились.

Знакомство с императрицей привело к тому, что С. Л. Левицкий и его сын Лев Сергеевич, работавший в компании с отцом, стали

называться придворными фотографиями. Но Левицкий этим званием не бравировал. На паспорту его работ, когда заказчик был из «высокородных» значилось: «Фотографы их императорских величеств Левицкий и сын», но чаще всего просто «Левицкий на Мойке, 30, С.-Петербург». Несколько позже для устройства фотопавильона был предоставлен участок городской земли возле Казанского собора. Павильон был построен с учетом последних достижений в фотографии. В нем имелся боковой и верхний свет. Темный коридор вел в фотолабораторию, где производилась обработка фотоматериалов. В эту часть ателье посторонних не пускали, поскольку фотограф сам готовил различные фотоматериалы и не хотел, чтобы узнавали его секреты. Так и не осталось для нас никакого описания фотолаборатории, но известно, что особое отделение отводилось для увеличения портретов — новинки того времени. Во дворе павильона желающие могли сниматься верхом на породистых лошадях или в экипажах.

Заказов было множество, по некоторым данным, фотография приносила около 20 000 рублей годового дохода. Но расходы были немалые: оборудование, материалы, оплата нескольких помощников. Сам фотограф с семьей жил в достатке, но скромно. Позволял он себе лишь одну «роскошь» — не пропускал случая побывать в Европе. Охотно принимал приглашения для участия в международных выставках то экспонентом, то экспертом. Особое впечатление произвела на него международная выставка в Вене 1873 года. На ней был развернут большой фотографический от-

дел, представивший сильно усовершенствованный негативный процесс, работы лучших фотографов с мягкими, полупрозрачными тенями, в которых легко усматривались детали. Большинство фотохудожников, по замечанию Левицкого, «уже манипулировало составами, как художник палитрой».

На всемирной выставке 1878 года фотография показалась ему скучной. Негативы были резки, отпечатки заретушированы, эмалированы. Отметим, что этой моды — эмалировать отпечатки — не избежал и Левицкий, но он это делал вынужденно, по воле заказчика. Сам же он не был сторонником этого способа. Настоящие фотохудожники искали свои собственные пути выразительности фотографии.

Как тут не напомнить недалекие послевоенные времена, когда на фотовыставки не принимались фотографии на матовой бумаге! Моему поколению пришлось приложить большие усилия, чтобы напомнить заслуженным мастерам, что глянцевые фотобумаги необходимы лишь для полиграфического производства, а не для выставочных отпечатков, которые в условиях наших залов и разглядеть-то нельзя.

Но вернемся к выставке 1878 года. Мало того что фотографии покрывались живописным лаком, они вставлялись в золоченые рамы. Сюжет и искусство фотографии утрачивались, угнетались богатством оформления. Портреты делались в натуральную величину, и так как изображение «рвалось» при таком огромном увеличении, их нещадно ретушировали, «зализывали до безобразия».

Известный французский фо-

тограф А. Даванн, вице-президент Французского фотографического общества, считал, что целью фотографии является техническое применение без притязаний на искусство. Иными словами, дело фотографии передать геометрию рисунка объективом, наметить рисунок модели, а остальное должен взять на себя художник-ретушер. Поэтому художественная ретушь допустима и необходима, а меру ее определяет художник. Поскольку фотоснимок доводится рукой художника до уровня живописи, то необходимы были и иные художественные аксессуары — багеты, фоны и т. п. Такая позиция отражала вкусы самой невзыскательной публики, которая, однако, была главным заказчиком фотографий. Широко практиковалась подкраска снимков акварелью, причем золотые тиснения и обрезы становились обязательными. Это была линия на коммерческую фотографию, и вела она к общему упадку искусства.

По этому поводу Левицкий писал: «Мы оба любим фотографию, но по-разному: я люблю ее как искусство и верю в ее художественную будущность, он (Даванн. — В. Б.) прикован к технике. Но ведь это душа и тело, а может ли жить, может ли развиваться тело без души?» Авторитет Левицкого и, более того, само развитие фотографии заставили Даванна переменить свое мнение. Вскоре его взгляд на соотношение техники и искусства стал иным.

В 60-х годах в России ретушью занимались впоследствии известные художники-живописцы И. Крамской, А. Литовченко, А. Куинджи. Крамского прозвали «богом ретуши». С молодых лет

он служил в фотографиях и работал свои методы, которые позже использовал в живописных работах. Особенность метода заключалась в том, что Крамской отверг штриховку, которую требовали в Академии художеств как средство передачи объемов. Взамен художник предложил соус и растушевку, применял он и гуашевые белила.

«Чем бы ни работать, — говорил Крамской, — лишь бы вышло хорошо, да скоро». Конечно, после такого ретушера от фотографии ничего не оставалось, но портреты были очень хороши!

К 70—80-м годам поколение ретушеров сменилось, но медленно менялось отношение к ретуши. Большинство фотографов думали лишь «о коммерции», как бы угодить клиентам. Вместо соревнования фотографов, шло соревнование художников-ретушеров. Им платили огромные деньги, а лучших переманивали друг у друга. Левицкий не мирился с таким положением, старался убедить не только коллег, но и клиентов в том, что злоупотребление ретушью ухудшает снимок, ведет к снижению мастерства фотографа. Конечно, он был прав. Как только мода переменялась, многие из тех, кто числились в мастерах, оказались в хвосте. Вперед вышли те, кто, подобно Левицкому, не надеялся на ретушера, а отбавывали фототехнические приемы. Когда в 80-х годах фотограф Шапиро попытался придать качество своим работам при помощи ретуши, его подвергли острой критике не только конкуренты, но и художественная критика. Трудно переоценить роль Левицкого в таком повороте общественного мнения.



А. Н. Майков.  
80-е годы

В 1866 году образовалось Русское техническое общество, сокращенно — РТО. При первом его отделе была учреждена фотографическая комиссия, в которую вошли Левицкий, Фрибес, издатель журнала «Фотограф» и известный фотолюбитель, и другие. Но все планы фотокомиссии должны были согласовываться с первым отделом и часто наталкивались на непонимание. Возникла потребность выделить фотографию в самостоятельный отдел. Организация фотографического отдела РТО связана с именем великого химика Менделеева.

В конце 70-х годов в Петербурге образовался Менделеевский научно-художественный кружок. Основной программы этот кружок

не имел, просто наш великий химик предложил ученым, артистам, писателям, художникам собираться по средам в его доме «на чай с бутербродами». Сюда приходили и светописцы. На этих средах обсуждались различные проблемы науки и искусства. В 1877 году член Менделеевского кружка профессор Н. Вагнер начал выпускать журнал «Свет», в котором сообщалось, что издание является «органом общечеловеческого развития». Собственно, это и являлось программой Менделеевского научно-художественного кружка. Возможно, что по просьбе Менделеева, следившего за успехами фотографии и занимавшегося светописными опытами, в приложении к журналу был дан ряд статей по истории и теории фотографии. Приложение это носило название «Светопись».

Таким образом, Менделеев не только объединил в кружке многих светописцев, но и содействовал пропаганде фотографии в печати. Из фотографов, которые получили в дальнейшем известность, кроме Левицкого, там бывали У. Каррик, Е. Вишняков, И. Болдырев. Все это имена, без которых нет истории русской фотографии. Каррик — первый журналист и репортер, снимавший петербургские уличные сценки. Вишняков — основатель русского фотопейзажа, друг Ивана Ивановича Шишкина, известного академика-пейзажиста. Болдырев — талантливый фотограф-самоучка, изобретатель «глубокофокусного» объектива, гибкой пленки взамен стеклянных пластинок.

На одной из сред у Менделеева светописцы выдвинули идею создания в РТО специального отдела фотографии. Менделеев с про-

фессорами-коллегами, имевшими большой вес в РТО, эту идею поддерживали. Было составлено прошение, которое подписали участники кружка. Одной из первых под прошением была поставлена подпись Левицкого, и здесь очень пригодилось звание «придворного фотографа». В 1878 году пятый отдел РТО, который назывался «Отдел светописи и ее применения», был наконец создан. С первых шагов работы отдела Левицкий был активным его участником, в дальнейшем председателем, а в конце жизни, когда по болезни вынужден был отойти от дел, — почетным членом.

Как уже указывалось, о многих новинках на фотографических выставках в Европе русские фотографы узнавали от Левицкого. Так продолжалось до начала 90-х годов, когда болезнь остановила его активную деятельность. Иностранцы фотографы, приезжавшие в Россию, считали своим долгом прежде всего побывать у известного мастера. Он был экспертом на трех международных выставках и на очень многих всероссийских. При всех случаях, когда надо было вынести оценку какому-либо изобретению или новинке, прежде всего обращались к Левицкому.

Сопоставляя факты русской фотографической жизни и вглядываясь в работу различных мастеров, ощущаешь, насколько далеко ушел Левицкий по знанию и применению технических новшеств и по качеству самих фотоснимков. В его работах всегда присутствует некая монументальность и вместе с тем мягкость контуров и всего освещения. Естественность поз заставляет забывать, что снимки делались в ателье. Несмотря на длительные

выдержки, присущие мокроколлодионному процессу, портреты отличаются большой внутренней динамичностью. Конечно, заметна еще оглядка на живопись — некоторая картинность поз, употребление аксессуаров, красивость освещения, но ведь это было в те времена, когда еще у камеры не было затвора, когда фотография лишь нащупывала собственные пути и вынуждена была сравнивать себя с миниатюрой, графикой, живописью. Тем не менее в снимках Левицкого отчетливо ощущается стремление мастера найти свои собственные пути, постигнуть возможности, заложенные в фотографии.

Вместо обычной ретуши Левицкий часто применял оптические приемы, смягчающие контуры рисунка. Эту оптическую ретушь разработал видный русский фотограф-дожник Г. Деньер. Чтобы придать отпечаткам особую мягкость рисунка, печать производилась сразу с двух одинаковых негативов небольшой плотности. Поскольку оба изображения были отдалены друг от друга на толщину стекла, получалась некоторая нерезкость, которая и придавала фоторисунку необходимую мягкость. Позже этот способ был несколько модернизирован и широко распространен среди фотографов. В настоящее время мы используем оптическую печать, при которой значительно легче изменить качество рисунка, чем при контактной, которой производились снимки в прошлом веке.

Есть сведения, что еще в 1847 году Левицкий участвовал в опытах по съемке при свете вольтовой дуги. Эти опыты он повторил в 1856 году, но вряд ли в те времена ему удалось добиться положительных

результатов. В электротехнике тогда использовались «лейденские банки» (кислотные аккумуляторы с малым запасом энергии). Горение дуги было непродолжительным, состав углей, а также их автоматическая подача еще не разработаны. Угли пододвигались с помощью винтов вручную.

Свеча П. Яблочкова, лампы А. Лодыгина и Т. Эдисона знаменовали новую эру. Особенно интересным для фотографии было изобретение Павла Николаевича Яблочкова. В 1876 году на физической выставке в Лондоне это изобретение было центром внимания. Свеча состояла из двух углей, разъединенных диэлектрической перегородкой из глины. По мере сгорания перегородка плавилась, и новая часть угля вступала в действие. Свеча Яблочкова горела около полутора часов, освещая все вокруг ярким светом.

В 1879 году Левицкий с сыном показывали в пятом отделе портреты, впервые в России снятые ими при электрическом освещении. Возможно, что это были первые положительные опыты применения электричества в мировой практике портретной съемки.

Съемка портретов при электрическом освещении имела особое значение для Петербурга, не избалованного солнцем. Электрический свет делал фотографа независимым от погодных условий. Но даже в современных электролампах много тепловых и красных лучей, слабо воздействующих на галоидное серебро. Достаточно яркое для глаз электроосвещение было малоэффективным для светочувствительных материалов тех времен. Вспомним цветные фотоснимки Ньепса де Сент-Виктора, в которых желтый цвет был передан хуже

остальных. Многие изобретатели трудились над тем, чтобы сделать фотоматериалы одинаково чувствительными ко всем лучам спектра. Особенно удачными были опыты Германа Фогеля. По-видимому, Левицкий воспользовался результатами опытов берлинского профессора в практике портретной съемки.

Сообщение о возможностях съемки портретов при электроосвещении вызвало огромный интерес. Но Левицкий дополнил сообщение еще одним далеко идущим выводом: при съемке надо использовать как дневной, так и электрический свет. Умелое их сочетание, утверждал фотохудожник, создает прекрасный художественный эффект. Казалось бы — простая истина. Сейчас все мы зачастую так и поступаем, но тогда это было значительным открытием.

В 1883 году в Мюнхене на выставке был устроен специальный «электрический» фотопавильон. Но съемки, которые в нем проводились, оказались неудачными. Эксперты вынесли решение, что съемка при электросвете невозможна. И это спустя четыре года после демонстрации «электрических» снимков Левицкого. Надо было развеять такое заблуждение. В августе того же года на выставке в Вене, где участвовало 13 стран, Левицкий с полным успехом продемонстрировал свои «электрические» работы. Большая коллекция снимков фирмы «Левицкий и сын» с комбинированным освещением вызвала одобрение и зачеркнула решение экспертов в Мюнхене.

Шли годы, Левицкий продолжал упорно работать, или, как говорил он про себя, «продолжал... борьбу

фотографа-профессионала с публикой». По-прежнему он был душой пятого отдела РГО. На одном из собраний в 1892 году было зачитано сообщение о новых пластинках Санделя. Англичанин Сандель нашел способ повышать светочувствительность пластинок. Их экспертизу поручили Левицкому, он одобрил пластинки, изложил технические подробности и заключил свое сообщение следующим образом: «Извините, что как образец (технического качества пластинок) посылаю Вам портрет одного допотопного фотографа». Это был последний портрет Левицкого. До нас дошел этот портрет в виде фототипии в одном из «Фотографических ежегодников» П. Дементьева. Этот портрет мы приводим здесь.

Некоторое время Левицкий был еще председателем пятого отдела РГО, а в 1894 году сложил с себя обязанности и был избран почетным членом. Последние несколько лет он тяжело болел, и в 1898 году его не стало.

## Гоголь и русские художники в Риме

История фотографии чрезвычайно увлекательна. Каждая ее страница вызывает в памяти множество важных событий и имен замечательных людей, часто составляющих целую эпоху в развитии отечественной художественной культуры.

Перед вами фотоснимок 1845 года, запечатлевший Николая Васильевича Гоголя среди русских художников в Риме. Этот единственный дагерротип, донесший до

нас подлинный облик великого русского писателя, имеет свою интересную историю.

Вспомним, 1845 год был не простым для Гоголя. Что-то сломалось в его душе. Тревожило и физическое недомогание. Решив сменить обстановку, в январе он уехал в Париж, где в то время было немало знакомых. Но ни граф А. П. Толстой, влиятельный поклонник таланта писателя, у которого он найдет последнее пристанище в Москве, ни вельможный музыкант-любитель Вильгорский, ни блестящий литератор А. И. Тургенев не сумели развеять мрачных мыслей Гоголя.

Пробыв в Париже месяца полтора и никак не оправившись, Николай Васильевич уехал во Франкфурт, к верному другу поэту Василию Андреевичу Жуковскому. Лечился в Германии у разных докторов, но облегчение не наступало.

Угнетало главным образом то, что никак не удавалось написать вторую часть «Мертвых душ». Летом этого года Гоголь вторично сжег написанные начерно главы. К осени он почувствовал себя лучше и, прервав курс лечения минеральными водами, в октябре вернулся в Рим...

Как известно, Гоголь ревниво относился к собственному изображению, считая, что передать его образ сможет только художник, близкий ему по духу, по мироощущению. Для создания портретов он избрал А. Иванова и Ф. Моллера. Художники работали в глубокой тайне, портреты не должны были публиковаться. Иванов, кроме того, предполагал изобразить Гоголя в виде раба на переднем плане своей великой картины (впоследствии он отказался от этого).



Никаких случайных портретов Гоголь старался не допускать.

Между тем в Риме была большая колония русских художников-пенсионеров. Все они посчитали бы за честь написать портрет Гоголя, но он отказывался позировать, хоть и принимал великодушно их восторженное поклонение. Среди художников застал он молодого и энергичного Сергея Львовича Левицкого, увлеченного дагерротипией и всеми зрелищами, которыми богата итальянская столица. Как и все образованные люди, Левицкий восхищался «Ревизором» и «Мертвыми душами» и задался целью сделать портрет Гоголя. Спустя полвека он вспоминал, что заодно с ним была графиня Чернышева-Кругликова, постоянно принимавшая Гоголя в своем доме. Но уговоры ни к чему не привели — писатель отказался позировать перед камерой. Молодой дагерротипист не входил в число

Н. В. Гоголь и русские художники  
В Риме. Дагерротип Перро —  
Левицкого. Ноябрь 1845 г.

близких друзей Гоголя. Тогда Левицкий пошел на хитрость. «Однажды, после вкусного завтрака, — вспоминает фотограф, — Гоголь заснул, как сидел в кресле. У меня все было приготовлено. Спал он очень спокойно. Я держал пластинку (то есть открыл объектив. — В. Б.) минуты три, но выдержка была слаба, а к тому же поза, с закинутой назад головой, далеко не красива. Гоголь, узнав об импровизированной съемке, ужасно рассердился и требовал настоятельно, чтобы я стер пластинку». Напомним, что первые дагерротипные изображения легко стирались и осыпались из-за случайных прикосновений. Об этом был осведомлен и Гоголь, но пластинкой уже завладела графиня и с тех пор ее никто не видел. Так

бы и не осталось нам никакого портрета Гоголя римского периода жизни, если бы не следующие обстоятельства.

В конце 1845 года в Риме проездом оказался сам император Николай I со свитой. Можно представить, как переволновались художники, привыкшие к свободной римской жизни. Каждый был обязан отчитаться в своей работе, показать картины и рисунки. Император делал замечания, их надо было принимать беспрекосовно и почтительно. В свите царя находился вице-президент Академии художеств граф Федор Петрович Толстой, известный своими миниатюрами-акварелями, написанными весьма живо и натурально. Но еще более медальонами в честь победы России над Наполеоном в войне 1812 года. Художники любили и уважали вице-президента.

Царь уехал, все вздохнули свободнее и дали вскладчину обед в честь задержавшегося Толстого и его супруги. Граф дал ответный обед. Левицкий, принятый художниками в свой круг, подал заманчивую идею — сфотографироваться всей кампанией вместе с Гоголем на дагерротип и подарить его Толстому. Предложение было одобрено.

Шаг со стороны Гоголя неожиданный. Скорей всего писатель решил, что на маленькой пластине в общей группе его портрет будет едва заметен, а отказом он огорчил бы не только поклонников его таланта — художников, но и графа Толстого.

Снимались в дагерротипном ателье Перро. Напомним, что при съемке получалась лишь одна пластинка, поэтому сниматься пришлось несколько раз. Долго усажи-

вались, чтобы группа вышла на дагерротипе живописной, затем делался перерыв. Заготавлилась следующая пластинка, и все начиналось сызнова. В воспоминаниях, написанных в 1892 году, Левицкий утверждает: «Мне пришлось снять группу, в которой участвовал Гоголь. Экземпляров этой группы очень мало, так как она снята на дагерротипной пластинке в  $\frac{1}{4}$ , с которой тогда трудно было делать копии. Один из этих экземпляров попал к многоуважаемому Михаилу Ивановичу Семевскому, который воспроизвел его фототипией, если не ошибаюсь, в «Русской старине» 80-х годов. В этой группе участвовало 16 или 17 человек, позировка была на открытой террасе мастерской Перро; пластинка была держана 40 секунд (теперь же при таком освещении на желатинной пластинке надобно было бы держать 1 или с  $\frac{1}{2}$  секунды), но несмотря на долгую позу, центр группы вышел превосходно, края не совсем отчетливо. Пластинка была заготовлена на парах бромистого йода, который в продаже был известен под названием «годедовская жидкость».

Из этого воспоминания следует, что Левицкий отчетливо помнит подробности события: сколько секунд экспонировали, каким образом готовили пластинку. Вместе с тем в них содержатся серьезные неточности. Действительно, в журнале «Русская старина» в 1878 году была помещена статья известного библиофила и библиографа П. Ефремова «Портреты Гоголя и рисунки к его сочинениям». Но в статье этой о дагерротипе 1845 года говорится так: «Мы слышали также о небольшом рисунке, сделанном в начале 40-х годов, где изображены во весь рост (конечно, в ма-

леньком виде) все наши художники, бывшие в то время в Риме, как то Моллер, Ставассер, Штернберг и др., а посреди них и Гоголь. Видеть этого рисунка нам не случилось». Мы нарочно подчеркнули последнюю фразу. Скорей всего у Семевского дагерротипа или репродукции с него не было. Даже такой знаток, как Ефремов, снимков не видел.

Как бы в ответ на эту статью в 1879 году в журнале «Древняя и новая Россия» появилась репродукция с дагерротипа 1845 года. Опубликовал ее известный художественный критик и пропагандист русской культуры В. Стасов.

К изображению, исполненному русской фотолитографией «Шерер, Наболец и К°» в Москве способом фототипии, была приложена статья «Гоголь и русские художники в Риме». Стасов писал, что это единственный дагерротипный портрет Гоголя, известен он давно, но не было возможностей сделать с него репродукцию для размножения. Только заведение Шерера и Набольца сумело решить эту задачу. Далее критик называет имена всех снятых в группе. Прежде всего он останавливает внимание на фигуре Гоголя, помещенного в центре группы, с любимой тросточкой в руке. Здесь и художник Моллер, стоит слева от Гоголя в широкополой шляпе и в плаще-альмавиве.

В правой части снимка, тоже в широкополой шляпе, скульптор Н. Рамазанов, изваявший скульптуру Гоголя, впоследствии известный своими статьями о художниках-современниках. И что нам особенно интересно, внизу у ног Гоголя сидит Левицкий. Положение его рядом с Гоголем в центре снимка гово-

рит о том, что в этой компании он играет важную роль. Единственная на снимке женщина — известная натурщица Мариучча в костюме крестьянки-чучары — облокотилась на одно его колено. С другой стороны прислонился к нему скульптор П. Ставассер, полулежащий на полу.

Ясно, что непосредственно (учитывая фототехнику тех лет) Левицкий снимать эту группу не мог. К тому же господин Перро никому бы не разрешил хозяйничать в своей мастерской.

Стасов не говорит, от кого он получил этот снимок, но описывает создание его в подробностях, скорее всего со слов очевидца. И еще одно, Стасов не придает Левиickому первостепенной роли в производстве снимка, а последний, живой и здоровый, лично знакомый с критиком, никак на эту статью не отзывается.

Вывод напрашивается такой. Левицкий участвовал в этом снимке как организатор и консультант. Он был заинтересован в портрете Гоголя и подал идею о том, чтобы вместе сфотографироваться, он договаривался с Перро об условиях съемки и обсуждал технические проблемы. Наконец, кто-то должен был оплатить расходы, и состоятельному молодому человеку, вероятно, пришлось часть взять на себя. Но съемку сделал Перро. И нет достаточных оснований, чтобы автором этого снимка считать одного Левицкого.

В книге «Русская художественная фотография» историк фотографии С. Морозов справедливо называет авторами этой группы Левицкого и Перро, но далее имя Перро стало почему-то утрачиваться. Так, в книге «Творческая фотография» того же автора этот снимок уже

просто приписывается Левицкому без всяких пояснений.

В. В. Стасов приводит неоспоримые факты для определения времени съемки, ее точной даты. Снимок сделан в первой половине ноября 1845 года. Указывает он и на то, что групп было снято несколько. Была и такая, где присутствовал Александр Иванов, и еще одна, где художники «лихо отплясывают тарантеллу». Возможно, что в съемках этих групп роль Левицкого была более активной. И потому, вероятно, они перепутались в памяти Левицкого, писавшего свои воспоминания в преклонном возрасте.

Добавим, что фототипия, созданная фирмой «Шерер и Набгольц», по просьбе Стасова была зеркально перевернута, чтобы смотреть на нас соответственно натуре (ведь дагерротип давал позитивное, но зеркально-перевернутое изображение). В книгах С. Морозова репродукции не исправлены зеркально, так же, впрочем, как и в альбомах, изданных фирмой К. Фишера в 1902—1909 годах.

Итак, Левицкий на статью Стасова не отозвался, но откликнулся на нее Илья Ефимович Репин: «Жду с нетерпением, — пишет Репин Стасову в январе 1880 года, — Вашу статью об Иванове в «Вестнике Европы» и «Гоголь и русские художники». Если бы Вы знали, как я люблю мемуары, автобиографии и всякие подобные вещи...» С начала 80-х годов Репин жил в Москве и работал над картиной «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». «До сих пор не мог Вам ответить, — пишет он в ноябре 1880 года Стасову, — ...и всему виной «Запорожцы», ну и народец же! Где тут

писать, голова кругом идет от их гаму и шуму. Вы еще меня ободрали вздумали; еще задолго до Вашего письма я совершенно нечаянно отвернул холст и не утерпел, взялся за палитру и вот недели две с половиной без отдыха живу с ними, нельзя расстаться, веселый народ. Недаром про них Гоголь писал, все это правда! Чертовский народ! Никто на свете не чувствовал так глубоко свободы, равенства и братства... (выделено мною. — В. Б.).» Как видим, творчество Гоголя было близко Репину. И возможно, именно «Тарас Бульба» вдохновил художника на написание знаменитых «Запорожцев».

В 1878 году Репин летом ездил на Кубань. Потом жил в Абрамцеве у известного деятеля русской культуры и реформатора оперы С. Мамонтова. Того самого, который способствовал расцвету талантов М. Врубеля, В. Серова, К. Коровина, Ф. Шалаяпина, В. Васнецова... В мамонтовском кружке велись разговоры и о Гоголе, и о будущих репинских «Запорожцах». Не случайно в это время Репин пишет портрет любимого писателя.

Судя по всему, в основу портрета Репина лег тот самый дагерротип 1845 года. Совпадает композиция портрета, прическа, костюм. Ученые Пушкинского дома выразили свое мнение кратким замечанием к описанию переснимка с римского дагерротипа, сохраняющегося в гоголевском фонде: «Этой фотографией воспользовался И. Е. Репин для портрета Н. В. Гоголя 1878 года».

Вернемся к Стасову, к его статье «Гоголь и русские художники в Риме». Он пишет, что дагерротип известен давно, но невозможно его было публиковать, по-

сколько никто не брался с него сделать хорошую фототипию. Указывается, что дагерротип хранится в Публичной библиотеке. Известно, что дагерротипов было сделано несколько, в том числе и с Гоголем. Кроме того, на одном из них был снят и великий А. Иванов. Получается, что у Репина имелся какой-то другой дагерротип, возможно тот, на котором присутствовал Иванов.

Надо было распутать этот непростой узелок. Из Ленинграда, из Публичной библиотеки, которая теперь носит имя Салтыкова-Щедрина, ответили, что отыскать дагерротип не удалось. Но в описании материалов Пушкинского дома указан переснимок с этого дагерротипа. К тому же утверждается, что среди присутствующих есть и Иванов! Портретов этого великого художника сохранилось мало, а дагерротип известен лишь один. Как не обрадоваться находке! Но все нужно проверять...

После долгих странствий по канцеляриям на набережной адмирала Макарова, где находится Пушкинский дом, мое письмо попало в руки к хранительнице фотографического фонда Валентине Сергеевне Логиновой. И вот ее ответ: «К сожалению, в «Описании», на которое Вы ссылаетесь, допущена ошибка... Александра Иванова среди изображенных на фотографии нет».

Перечитываю переписку Репина за несколько лет и никаких упоминаний о портрете Гоголя не нахожу. Никаких упоминаний об интересующем нас дагерротипе. Остается предположить, что никакого дагерротипа у Репина не было, но был переснимок с единственного дагерротипа, сохранившегося у Стасова в Публич-

ной библиотеке (Владимир Васильевич Стасов долгие годы заведовал в библиотеке художественным отделом), и предположение это вскоре подтвердилось. Вновь пришел ответ из Ленинграда. Валентина Сергеевна дополнительно сообщала, что переснимок с дагерротипа обнаружен в архиве М. П. Боткина, русского литератора, брата известного врача, чье имя носит сегодня московская больница. В доме Боткина жил Александр Иванов, когда навсегда вернулся в Россию. Боткин опубликовал большую книгу под названием «Александр Иванов. Материалы к автобиографии», которая и сохранила нам многие подробности римской жизни художника.

На том переснимке, который нас занимает, сохранилась надпись, сделанная, видимо, рукой самого Боткина: «Группа снята в Риме весной 1845 года на дагерротипной пластинке — переснята фотографически 1873-го года». Добавим, что время римской съемки в надписи обозначено неправильно. Стасов определил время точно, и я его выше приводил. Но вот что особенно важно — в 1873 году с римского дагерротипа уже была сделана пересъемка! И конечно, попала к художникам, попала она и к Репину. Вот почему Репин ничего не писал Стасову о переснимке, когда тот его опубликовал. Он этот снимок уже имел.

Так переплелись вокруг одного дагерротипа Левицкого — Перро имени Гоголя, Левицкого, Стасова, Репина, Боткина. Особо отметим Боткина, который нашел возможность переснять дагерротип и тем самым оставил нам такой важный зрительный образ, ведь сам дагерротип исчез! Правда, суще-

ствуется «Альбом выставки Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского», выпущенный в 1902 году к пятидесятилетию со дня смерти Н. В. Гоголя фотографией Карла Фишера (поэт и писатель умерли в один год), в котором из римского дагерротипа был выкадрирован и увеличен до «кабинетного» размера (примерно 13×18 см) портрет писателя, видимо, продававшийся отдельно от альбома, но мне его довелось видеть лишь в самом альбоме. В этом же альбоме напечатан переснимок с полного дагерротипа. В 1909 году в альбоме, изданном той же фирмой «Портреты Н. В. Гоголя. 1809—1909. Москва» был вновь напечатан переснимок со всего римского дагерротипа, но большой портрет Гоголя не повторен. Вместо него приведена вся средняя часть дагерротипа в увеличенном виде.

Подлинного репинского портрета нам видеть не пришлось. До Великой Отечественной войны репинский портрет хранился в Киеве, теперь его место нахождения неизвестно. Но осталась гравюра на дереве с этого портрета художника-академика В. В. Матэ. Она воспроизведена весьма факсимильно (близко к оригиналу), даже подпись воспроизведена — «И. Репин. 1878». Удивительно, что долгое время после того, как Репин написал портрет, о нем не отыскивается никаких сведений в печати.

Только в 1892 году он появляется в виде приложения к журналу «Север». Подобных еженедельных журналов было порядочно, большинство из них скудость содержания старалось возместить различными приложениями. Чаще всего это были картинки парижских мод, настенные кален-

дари, узоры для вышивания. «Север» же старался воспроизводить ценные художественные произведения. Так, например, в 1893 году он издал приложением альбом акварелей к роману Л. Н. Толстого «Война и мир». Создателями акварелей были И. Репин, Н. Каразин, А. Кившенко и Л. Пастернак (отец поэта Бориса Пастернака). И вот в 1892 году в качестве приложения был выпущен художественный альбом «Фантастические повести Н. В. Гоголя».

В этот альбом и поместили, по видимому, репинский портрет писателя. Во всяком случае, так считает исследователь репинского творчества А. Парамонов. Нам приходится верить ему на слово, поскольку в московских библиотеках подшивки журнала «Север» имеются, а приложения не сохранились, нет возможности проверить. Но длительные поиски помогли найти косвенные подтверждения мнения Парамонова. В 1902 году к 50-летию со дня смерти Гоголя, в Нежине была открыта «Гоголевская выставка». Удалось разыскать каталог выставки, к сожалению, без иллюстраций. Под № 35 в нем значится «Снимок «Гоголь и русские художники в Риме. 1845 год. Дагерротип работы Перро». Это был, конечно, переснимок с дагерротипа, а не подлинник. Скорее всего это ставровская репродукция из журнала «Старая и новая Россия» 1879 года, выполненная Шерером и Набгольцем. Ведь и сегодня изучение фотографий ведется плохо, сплошь и рядом помещаются фотографии без указаний, кто их автор; оригинальные снимки выдаются за репродукции, и наоборот.

Под № 47 мы находим портрет Гоголя работы И. Е. Репина, ре-

продукция из альбома иллюстраций издания журнала «Север». Год издания не указан, но имеется любопытное примечание: «Основой для Репина послужил портрет Гоголя из группы художников в Риме, но на фотографии Гоголь повернут несколько влево, а у Репина вправо...»

Вот теперь все становится на свои места, раскрывает истинное положение вещей. «На фотографии Гоголь повернут несколько влево...» Так ведь это В. Стасов попросил исправить изображение по сравнению с дагерротипом! Подтверждается соображение, что в Нежине была стасовская репродукция с римского дагерротипа. Но у Репина до 1879 года стасовской репродукции быть не могло. Она была опубликована лишь через год после окончания работы над гоголевским портретом, очевидно, что Репин писал портрет Гоголя по переснимкам вроде того, что принадлежал Боткину, где, как и в книгах С. Морозова, голова писателя повернута несколько вправо. Любопытно, что в портрете Гоголя, выделенном из дагерротипа в фирме Фишера в 1902 году, голова писателя, как и в стасовском варианте, повернута влево. Сделано это для того, чтобы отличить его от переснимка общей группы.

Много лет пришлось потрудиться над расшифровкой дагерротипа, но время даром не пропало. Можно считать установленным, что С. Левицкий играл важную роль в дагерротипии этой группы. Однако нет никаких доводов против Стасова, утверждавшего, что дагерротип исполнен в ателье Перро. Установлено, что Репин в 1878 году при работе над портретом имел переснимок с дагер-

ротипа, подобный боткинскому.

Но неясных мест, связанных со съемкой в Риме в 1845 году, осталось куда больше, чем хотелось! Где иные варианты дагерротипов или хоть переснимки с них? Сделаны они на металлических пластинках и вряд ли бесследно исчезли. Лежат скорее всего где-то и ждут исследователя. Да и слова Левицкого о том, что ему пришлось снять группу, в которой участвовал Гоголь, еще ждут дополнительных комментариев.

### «Фотопортрет» Александра Сергеевича Пушкина

Одна из ранних русских фотопубликаций связана с именем А. С. Пушкина. Конечно, это не дагерротипный портрет Пушкина, его и не могло быть. Как известно, Пушкин погиб в январе 1837 года и только через два года Франсуа Араго сделал первое официальное заявление о дагерротипии. И все же одна редкая публикация «фотопортрета» Пушкина существует. Это репродукция живописного портрета Пушкина, принадлежавшего кисти Тропинина. Эта ранняя фотопубликация помогла в конце концов поставить точку в спорах о том, какой же из двух портретов, приписываемых Тропинину, является подлинным.

Итак, в сентябре 1826 года после возвращения из ссылки в Михайловское Александр Сергеевич Пушкин приехал в Москву. Горячо встреченный друзьями, он провел здесь с небольшими перерывами зиму. Художник В. Тропинин написал в эту пору маслом его портрет. Точно неизвестно, Пушкин ли заказал этот портрет для

подарка своему другу С. Соболевскому, или последний сам для себя сделал заказ. В данном случае важнее иное. В отличие от принятых в то время парадных портретов, где более всего ценилась точность шитья мундиров да разрисовка орденов, Пушкин позировал в халате, с известным перстнем и кольцом на пальцах правой руки, вынесенной на передний план. Кисть великого Тропинина мастерски запечатлела образ великого поэта.

«Русский живописец Тропинин недавно закончил портрет Пушкина. Пушкин изображен *en trois quarts* (в три четверти), в халате, сидящий подле столика. Сходство портрета с подлинником поразительное, хотя нам кажется, что художник не мог совершенно схватить быстроты взгляда и живого выражения лица поэта. Впрочем, физиогномия Пушкина, столь определенная, выразительная, что всякий живописец может схватить ее, вместе с тем и так изменчива, зыбка, что трудно предположить, чтобы один портрет Пушкина мог дать о ней истинное понятие. Действительно: гений пламенный, оживляющийся при каждом новом впечатлении, должен изменять выражение лица своего, которое составляет душу лица. Не оттого ли замечают такое несходство в лучших портретах Байрона, хотя все они имеют нечто общее, выражающее подлинник? Портрет Пушкина, о котором мы говорим, будет отправлен в Петербург для выставки в Академии. Надеемся, что знатоки оценят превосходную работу сего портрета. Тропинин известен уже публике другими произведениями своими, за которые Академия художеств приняла его в число сочленов своих. Его долж-

но причислить к числу тех артистов, которые делают честь отечеству своими необыкновенными талантами. Портрет Пушкина принадлежит С. А. Соболевскому». Так писал в мае 1827 года журнал «Московский телеграф».

С. Соболевский, хорошо обеспеченный, образованный человек, любитель искусства и литературы, числился, как многие из состоятельных дворян, на службе в Главном архиве министерства иностранных дел, который размещался в Москве. Службой занимался он мало, жизнь вел рассеянную, с Пушкиным был очень дружен. Зимой 1826/27 года Пушкин жил в квартире Соболевского, где, по словам последнего, «много болталось, смеялось, вралось, но и говорилося умно».

В мае 1827 года Пушкин уехал в Петербург. Знакомые и тут встречали его радостно. Лицейский друг и поэт А. Дельвиг заказал для себя портрет Пушкина художнику О. Кипренскому. Этот живописец был не в меньшей славе в Петербурге, чем Тропинин в Москве. Портрет более официален, костюм Пушкина застегнут на все пуговицы, наподобие мундира, руки скрещены на груди. На холсте изображены и обязательные атрибуты поэта — лира и богиня поэзии. Но выражение лица Пушкина схвачено живо и верно. Пушкин отблагодарил художника стихами. Портретом этим восхищались, с него производили гравюры и литографии. Гравюру, выполненную Н. Уткиным, считали даже лучшей, более похожей на оригинал. С него, с этого живописного портрета, было сделано несколько копий, как самим автором, так и иными живописцами. На осенней выставке 1827 года в Академии художеств

этот портрет Кипренского был одним из наиболее популярных. Но портрета кисти Тропинина на выставке не было. Это и понятно. Тропининская задушевность, которая и в наши дни поражает зрителя, не вписывалась в академическую холодность петербургских живописцев того времени. Портрет могли видеть лишь те немногие, что были вхожи к Соболевскому.

В конце 1828 года Соболевский собрался за границу. Ехал он надолго и, опасаясь московских пожаров да нерадивости слуг, оставил свои картины и книги у близких знакомых Елагиных. Жили они в собственном каменном доме у Красных ворот. Хозяйка дома Авдотья Петровна Елагина (по первому мужу — Киреевская) была женщина просвещенная, радушно принимавшая у себя писателей и художников. Кроме того, Авдотья Петровна имела пристрастие к рисованию и обещала Соболевскому помочь снять с тропининского портрета маленькую копию, которую можно было бы взять с собой за границу. Добавим, что Соболевский был близок с братьями Киреевскими, детьми Авдотьи Петровны от первого брака, которые проживали в том же доме. Словом, портрет оставался в каменном доме у хороших знакомых.

Вскоре копия была сделана. Считается, что она была создана самой Авдотьей Петровной. Но мне кажется, что это не так. Скорее всего Елагина, хорошо знавшая многих художников, кому-то поручила сделать копию. Соболевский же с живописцами знаком был очень мало. Когда-нибудь можно вернуться к этому вопросу и разобрать его. Сей-

час это увело бы нас в сторону.

Через пять лет Соболевский вернулся из-за границы. Получив свое имущество обратно, он заметил, что портрет подменен. На первый взгляд все было то же — поза, одежда, заветный перстень на пальце, — но это была подделка, а не оригинал. Не было в нем ничего тропининского. Огорченный и рассерженный Соболевский, как он сам говорил позже, «выбросил в окно» эту плохую копию. Можно только представить, как огорчена и рассержена была сама Елагина. Но в ее доме большого порядка никогда не было, большая семья, слуги, приживалы... Пропажка была вполне возможным делом.

Потерпевший особых усилий к розыску не предпринимал, чтобы неловким шагом не обидеть добрейшую Елагину. Он оставил службу и жил в Москве богатым баринном. Увлекался коллекционированием книг, еще не раз ездил за границу и собрал уникальную библиотеку в 25 тысяч томов. По временам уезжал в Петербург. Пушкина уже не было в живых. Но своего старого друга Соболевский чтит и вспоминал. В одном из писем профессору М. Погодину библиофил спрашивал: «Нет ли каких следов оригинального портрета Пушкина, написанного Тропининым и столь постыдно у меня украденного?» Но следов не обнаруживалось, и Соболевский, казалось, забыл о портрете.

В 40-х годах интерес к Пушкину заметно упал, но в конце 50-х возрос с новой силой. В Москве П. Бартенев напечатал материалы к биографии поэта. В Петербурге одно за другим вышли два издания сочинений Пушкина и быстро разошлись. Н. Чернышевский написал о гениальном поэте большую

работу. Весной 1860 года И. Тургенев выступил с публичными чтениями о Пушкине. В обществе велись разговоры о том, что пора бы поставить памятник поэту, тем более что близился юбилей лица. В этом же году на свет вынырнул портрет Пушкина, написанный Тропининым. Впрочем, сперва появился фотоснимок с этого портрета, изданный особым образом.

Библиографический журнал «Книжный вестник» в перечне новых изданий сухо сообщил: «Портрет А. С. Пушкина, снятый посредством фотографии с картины, написанной в 1827 году В. А. Тропининым. 1860. Типография Н. Эрнста. 1 портрет и 2 страницы текста князя А. Оболенского».

Вскоре об этом более подробно сообщил еженедельник «Развлечение»: «Князь Алексей Оболенский издал фотографический портрет А. С. Пушкина, снятый с оригинала Тропинина». Оба журнала сообщали, что сам портрет принадлежит отцу издателя, большому сановнику и начальнику Главного архива министерства иностранных дел. Начальник архива был человеком образованным, увлекался собирательством старинных документов и рукописей, а также гравюр и картин. Большая часть разысканных материалов по завещанию была передана государству.

Вряд ли редактор легковесного «Развлечения» и сотрудники «Книжного обозрения» сами знали историю портрета. Возможно, что и старый князь не знал подробностей. Прошло более тридцати лет с момента его создания, многих очевидцев уже не было в живых, круг лиц, осведомленных о пропаже, был невелик. Удивитель-



Обложка раннего русского издания «Портрет Александра Сергеевича Пушкина, снятый посредством фотографии с картины, писанной в 1827 году Академиком Василием Андреевичем Тропининым». Москва. 1860 г.

но, что сам Соболевский никак не реагировал на журнальные сообщения. Может быть, они до него не дошли?

29 января 1861 года в старом здании Московского университета открылась выставка в три зала. Организовало ее Общество любителей художеств. В двух залах разместили картины и гравюры, а в третьем были еще и фотокопии с картин. Фотографии с картин были тогда новинкой, и не всякий фотограф за них брался. Вот здесь-то и поместился «фотографический снимок с портрета Пушкина, написанный в 1827 году академиком Тропининым». Далее

следовала пометка: «оригинал принадлежит князю М. А. Оболенскому». Ну уж о выставке и о том, что на ней имеется копия с тропининского портрета, Соболевский не мог не знать. Но вновь он голоса не подал.

В последних месяцах этого же 1961 года в журнале «Русский вестник» появилась статья Н. Рамазанова, посвященная памяти Тропинина. Прежде всего напомним, что это тот самый Рамазанов, что был в группе художников в Риме вместе с Гоголем заснят на дагерротипную пластинку. С тех пор минуло 15 лет, художник стал известен и как критик, и как автор воспоминаний о художниках, с которыми он был знаком. Не удивительно, что статья памяти Тропинина написана им. По словам Рамазанова, портрет объявился в лавке старьевщика на Волонке. Поскольку князь М. Оболенский интересовался древностями и скупал их, надо полагать, ему-то и сообщили о портрете. Так или иначе, но другой источник сообщает, что начальник архива заплатил за портрет большую по тем временам сумму в 100 рублей.

Портрет был загрязнен и испорчен. Тропинин был еще жив, и князь обратился к художнику, чтобы он подтвердил подлинность портрета, почистил и поправил его. Старый живописец очень взволновался, признал свое авторство, но исправлять портрет не стал. «Не смею трогать черты, наложенные с натуры», — сказал он, но полотно тщательно вычистил и привел в порядок.

И вновь одна из загадок, которые преподносит исследователю история. Ну не мог же страстный библиофил, который общался с образованными людьми, совер-

шенно не знать о статье Рамазанова, посвященной Тропинину. и затрагивающей некоторые стороны давнишней истории! Однако вновь Соболевский молчит. Быть может, потому, что близко с М. Оболенским знаком не был, нигде не служил, а начальник архива являлся весьма влиятельным человеком, обладал довольно крутым нравом? Ведь чтобы заявить право на портрет, надо привести серьезные аргументы. Соболевский молчал до 1868 года, до той поры пока на Малой Дмитровке ни открылась выставка портретов «достопамятных лиц», на которой впервые был представлен портрет Пушкина, принадлежавший М. Оболенскому.

Убедившись, что это тот самый портрет, Соболевский не выдержал и попытался его вернуть. Вновь обратился он к М. Погодину, но теперь уже как к издателю газеты под названием «Русский». Просил изложить в газете подробную историю пропажи, подчеркивал, что именно для него Пушкин заказал Тропинину портрет, поэтому никто иной не может быть собственником и т. д. Погодин заметку напечатал, но перепутал подробности и даты. Соболевский разволновался, вновь написал Погодину, пеняя ему за ошибку и приписав в конце: «Основываясь на статье «Телеграфа» 1827 года и имея свидетелей, что портрет был у меня похищен, не учинить ли мне иск о возвращении украденной у меня собственности? Как думаете?»

Вряд ли Соболевский действительно хотел довести дело до суда. Скорее всего он рассчитывал статьей в газете привлечь внимание М. Оболенского к подроб-

ностям этой истории и тем самым побудить князя вернуть портрет. Но здесь проявил выдержку царский сановник. Действительно, удерживать чужую вещь было неудобно, оставалось делать вид, что ничего не знаешь! Расчет оказался правильным, через два года Соболевский умер, портрет остался у Оболенских. Еще через три года умер сам М. Оболенский. Большая часть ценных коллекций была передана государству, но портрет Пушкина по завещанию достался дочери. Забылись легенды и статьи в печати, связанные с историей его исчезновения. Так продолжалось до 1899 года.

В этом году вся Россия отмечала столетний юбилей Пушкина. Повсюду проводились Пушкинские выставки. Были они и в Москве и в Петербурге, две столицы соревновались между собой, ревниво следили, кто проведет выставку пышнее и представительнее. Вдруг оказалось, что на Московской и Петербургской выставках имеется по портрету Пушкина и оба приписываются кисти Тропинина! Москвичи уверяли, что подлинный идет от наследников М. Оболенского, но петербуржцы считали подлинным портрет, присланный М. Безр, урожденной Елагиной.

История портрета, хранившегося в семье Оболенских, нам известна. Послушаем, что скажет внучка Авдотьи Петровны Елагиной, по мужу Безр. Вначале идет несколько измененная версия о пропаже портрета, но далее имеются неизвестные нам детали: «Когда Соболевский возвратился и приехал за портретом, то к ужасу и огорчению Авдотьи Петровны объявил, что портрет подменен, что это — плохая его копия, кото-



Фоторепродукция с подлинного портрета кисти Тропинина из издания Алексея Оболенского

рую он взять не хочет. Никто из Елагиных не заметил разницы, и Авдотья Петровна очень рассердилась на Соболевского, считая это одной из его причуд. С этой уверенностью жила бабушка почти 40 лет, когда совершенно неожиданно и таинственно всплыло наружу, что Соболевский был прав и что портрет действительно был украден и подменен. В 1873 году старушка Авдотья Петровна жила в своем имении Уткине Тульской губернии Белевского уезда вместе с сыном Николаем Алексеевичем Елагиным... Вдруг получает... письмо от совершенно незнакомого ей помещика (если не ошибаюсь, Тамбовской губернии), в котором тот спрашивает... как найти тех Елагиных, которые в 1836 году жили в своем доме у Красных ворот,



Копия-подделка портрета  
А. С. Пушкина, принадлежавшая  
М. В. Безр (из альбома  
Пушкинской выставки в  
Петербурге 1899 года)

что его только что скончавшийся брат завещал на смертном одре отыскать этих Елагиных и передать им портрет Пушкина. Фамилия помещика была... совершенно незнакома». Вскоре Елагины действительно получили от незнакомца портрет, который и перешел по наследству к М. Безр (Елагиной) и от нее попал на петербургскую Пушкинскую выставку 1899 года.

Очевидно, что воспоминание основано на семейных легендах. Одну из них питал действительный поступок Соболевского, выкинувшего в сердцах копию в окно. Ее, по всей видимости, кто-то подобрал, а затем вернул Елагиным, которые считали, что это тот са-

мый портрет кисти Тропинина, оставленный им уезжавшим за границу Соболевским. М. Безр могла слышать что-то об этом в юном возрасте, а потому ее воспоминания весьма отрывочны и путанны. Твердо изложено лишь то, что портрет достался по наследству. Чтобы поставить под сомнение воспоминания М. Безр, необходимо было исследовать все обстоятельства пропажи, которые в то время были уже забыты. Академик Л. Майков и начинающий тогда ученый, впоследствии известный пушкинист Б. Модзалевский ограничились вышеизложенной версией и включили копию в «Альбом Пушкинской юбилейной выставки в императорской Академии наук в С.-Петербурге. Май 1899», который изготовила уже известная нам фирма Карла Фишера.

Все доводы москвичей, что именно в Москве находится тропининский портрет, игнорировались петербуржцами. Копия-подделка со временем оказалась в Русском музее в Ленинграде, а затем была передана в Пушкинский дом, где долгое время занимала место тропининской работы. Может, все дело в том, что в Петербурге не видели подлинника, редко появлявшегося на свет из частного собрания.

Портрет Пушкина кисти Тропинина оставался в семье Оболенских — Хилковых до 1909 года, то есть до тех пор пока среди других историко-художественных ценностей он не перешел по наследству к Н. Оболенскому, распродавшему их. Портрет Пушкина был приобретен Третьяковской галереей. До этого он экспонировался еще раз (после Пушкинской московской выставки в

1899 году) на очень представительной Таврической выставке в Петербурге, организованной известным пропагандистом русской художественной культуры Сергеем Дягилевым в 1905 году.

Итак, два портрета Пушкина. Который же из них написан Тропининым? Разобраться в этом взялся искусствовед В. Згура. В 1930 году в первом выпуске сборника «Московский пушкинист» появилась его статья «Портреты Пушкина работы Тропинина». Эта работа во многом распутала многочисленные неточности версий и легенд, связанных с портретом Пушкина. Она подтвердила, что подлинный портрет находится в Третьяковской галерее. Мало того, В. Згура доказал, что копия вообще не может относиться к творчеству Тропинина. Обратил внимание он и на «фотопортрет» Пушкина, изданный в 1860 году Алексеем Оболенским (сыном коллекционера и начальника архива). Но, как это часто бывает в среде искусствоведов, не оценил в полной мере фотографическое свидетельство как свидетельство особо важное, документальное. Поскольку мы рассказываем не просто о портретах Пушкина и о легендах, с ними связанных, а о фотографии, остановимся на этой фотокопии с портрета специально. Згура в 1930 году писал: «В литературе есть указание на то, что кн. Оболенский издал специальную брошюру о портрете... Названия и годы выхода брошюры никто не указывает. Видимо, авторы, упоминавшие о ней, ее не видели. Брошюра эта, действительно, чрезвычайно редка. Ее не имеют ни Румянцевский, ни Исторический музеи. Нам пришлось видеть всего два экземпляра этого изда-

ния: один в библиотеке Главного архива Министерства иностранных дел, которого Оболенский был директором, а другую — в бывшем собрании П. И. Щукина. Это, собственно, маленькая заметка к фотографии портрета, изданной М. А. Оболенским. Полное заглавие ее следующее: «Портрет Александра Сергеевича Пушкина, снятый посредством фотографии с картины, писанной в 1827 году Академиком Василием Андреевичем Тропининым». М., 1860 (цензурное разрешение 24 февраля 1860 года)».

Наверное, внимательный читатель уже обнаружил неточности. Издателем является не отец, а сын — Алексей Оболенский. Сын вскоре умер, почему портрет и оказался у дочери. Ну как же можно было, имея такой документ в руках, где вклеена фоторепродукция с портрета, не привести его в качестве одного из главных аргументов, со всей очевидностью свидетельствующего о подлинности портрета, принадлежавшего Оболенским!

Рассмотрим это редчайшее русское раннее фотоиздание. Со дня изобретения фотографии прошло лишь немногим более двадцати лет. Но дагерротип уже вытеснен мокроколлодионным процессом. Поэтому и репродукция сделана этим способом. Фотографию надо было размножить в десятках экземпляров, по числу экземпляров публикации. Не удивляйтесь, фотомеханический процесс воспроизведения иллюстраций в книгах и журналах еще только разрабатывался. Обычным для того времени была перерисовка на литографический камень, или вырезание иллюстрации на дереве или металле в виде гравюры. Но

в 60—80-х годах в России применялся такой способ иллюстрирования изданий: фотоснимки отпечатывались по количеству экземпляров и вклеивались на отведенные места. Способ был дорогой, но ведь и книги были не дешевы! Для неграмотного народа выпускались дешевые картинки. Картинки эти вместе с коротким текстом целиком вырезывались на деревянной доске и печатались за один прием. Способ вклеивания фотоснимков был большим шагом вперед по сравнению с перерисовкой, поскольку при перерисовке неизбежны искажения, а фотография документальна и может быть настолько близка к оригиналу, насколько это необходимо.

Удивительно не то, что Алексей Оболенский выбрал именно такой способ фотоиллюстрации, ведь ему нужно было документально подтвердить кисть Тропинина. Достоинство удивления, что нашелся фотограф, который сумел в черно-белой тональности передать всю сложную цветовую гамму портрета. Приходилось уже замечать, что выше всего чувствительность галоидного серебра к лучам сине-голубой части спектра. К тому же в 60-х годах еще не были разработаны способы оптической сенсibilизации фотоэмульсии. Кто же из фотографов проявил недюжинное мастерство? К сожалению, издатель не оценил талант фотографа и не указал, кто делал съемку и печать. После длительных поисков мне удалось выяснить имя фотомастера. Им оказался Эйхенвальд. Отметим, что в Москве 60-х годов это была не единственная фотофирма, но она выделялась среди иных высокой культурой изображений и просуществовала до конца XIX века.

Портрет Пушкина воспроизведен в размере 13×16 см. Фоторепродукция аккуратно вклеена на страницу. (В журнале «Наука и жизнь» в моей статье в подписи к иллюстрации ошибочно указано, что это фототипия. Нет, фототипии еще не знали.) Итак, фоторепродукция высокого качества вклеена на страницу. Далее идет краткий текст, который ничего не прибавляет к тайне исчезновения портрета. Но вот на что не обратили внимания мои предшественники-исследователи. Текст взят из «Московского телеграфа» за 1827 год, тот самый, о котором упоминалось в начале статьи. Но в этом тексте оборвано все, что говорит о принадлежности портрета Соболевскому. Знал вельможный коллекционер, кому по праву принадлежал портрет! Знал и не отдавал, поскольку очень дорожил портретом. Как уж тут не посочувствовать Соболевскому!

Далее приводятся слова, требующие особого пояснения: «Так как уж приняты меры к отчетливому выгравированию настоящего портрета Александра Сергеевича Пушкина, то и владелец оригинала и издатель фотографии покорнейше просят не передавать сего изображения в новых снимках: полиптижах, литографиях, гравюрах и фотографиях». Авторское право на изображение, а тем более на фотографию было недостаточно разработанным. Поэтому издатели часто заимствовали изображения, сулившие выгоду. Особенно это относилось к фотографии. Просматривая старые снимки, зачастую с трудом отыскиваешь оригинал, с которого делались переснимки. К примеру, известная фотография Н. Чернышевского

встречается в различных вариантах у десятка фотофирм, хотя на самом деле это все одна и та же фотография. В данном случае издатель именно этого и опасался. Теперь понятно, почему это издание уже к концу века встречалось так редко. Предпринятое не в коммерческих целях, а в художественных, оно раздавалось друзьям и знакомым Оболенских, поскольку интерес к Пушкину, как мы говорили, в 60-е годы резко возрос. Возможно, был и еще один умысел: кому надлежало, должны были знать, что портрет — собственность князя. Да и если Соболевский добьется возвращения портрета, то останется хорошая фотокопия. Поэтому тираж был крайне мал, десятка два-три экземпляров. Издание не появилось на широком рынке, и пересъемок с этого издания не встречалось.

Зря его недооценивали исследователи портретов Пушкина. Может действительно до него было трудно докопаться? Правда, В. Згура его разыскал. Обнаружив, что было такое раннее русское фотоиздание, я поставил целью его отыскать. В Исторической библиотеке его не нашлось. В Ленинской искать значительно труднее, поскольку она содержит многие миллионы изданий. Библиографы помочь не могли, оставалось терпеливо перебирать картотеку. Проходили дни, месяцы...

И вот отыскан дорогой Александр Сергеевич Пушкин, вопреки сведениям В. Згуры, что в Румянцевском музее (так прежде называлась Ленинская библиотека) фотоиздания нет! Вряд ли В. Згура просмотрел, скорей мне повезло. Ведь фонды библиотеки пополняются ежедневно, в том числе и старинными, редкими материала-

ми. Передо мною «Портрет А. С. Пушкина, снятый посредством фотографии с картины...» и т. д. То самое издание, которое было столь редким даже в конце прошлого столетия...

Осталось разобраться в некоторых деталях. К примеру, в том, как же фотографам в 60-х годах прошлого столетия удавалось делать отличные репродукции с картин? Ведь и в наше время не просто сделать хорошую фоторепродукцию с большой живописной картины. В старых самоучителях по фотографии отыскивались подробные пояснения. Чтобы картина не бликовала, ее помещали в многогранник из тонкой белой материи, которая создавала ровное рассеянное освещение. Напротив картины по ее центру прорезывалось отверстие для объектива. В таких условиях фоторепродукция с живописных картин передавала максимум полутонов, конечно, в черно-белом изображении.

Вскоре появилась моя статья «Фотопортрет» Пушкина» в журнале «Наука и жизнь». В ответ на эту статью позвонил Ю. Каган, которая заявила, что статья ошибочная, и если я в этом хочу удостовериться, могу приехать и посмотреть одну фотографию начала века. Несмотря на уверенность, пока я добирался по указанному адресу, сомнение нет-нет да и подступало ко мне. Исчезло оно лишь, когда я рассматривал «главный козырь». Передо мной была фоторепродукция с копии-подделки, выпущенная фирмой Фишера в 1899 году. (Фирма пересняла Пушкинскую выставку в Петербурге и выпустила альбом.) Ниже хорошо сохранившегося изображения шел текст: «Портрет А. С. Пушкина кисти художника В. А. Тропинина.

Оригинал принадлежит М. Безр, рожденной Елагиной». Об этой ошибке нам уже известно. Нового удалось узнать лишь то, что Фишер, оказывается, пустил в продажу портрет-подделку, поскольку устроители согласились с туманными доводами внучки Елагиной. Фоторепродукции же с подлинника в продаже не было, во всяком случае, к нам в руки она не попадалась.

Вот и все, что можно кратко сказать об этой ранней русской фотопубликации. Сколько людей различных поколений связала она в единый круг, документальностью своей разбивая домыслы, помогая отыскать истину в океане людских страстей!

## Заключение

Насколько позволил объем этой небольшой книжечки, я попытался рассказать об истории фотографии по случаю ее 150-летнего юбилея. А между тем смог коснуться лишь ее краешка. В каждом десятилетии есть интересные свершения, любопытные события, встречаются необыкновенные люди. Здесь и российские сограждане, проявившие сметку и изобретательность, и иностранцы, приехавшие на заработки, но обретшие на нашей земле вторую родину. Да и не только в фотографии эти люди отличались!..

И. Александровский, получивший придворное звание за фотографирование Русского военного флота, настолько увлекся морским делом, что многие годы жизни посвятил изобретательству и построил первую подводную лодку с механическим двигателем. Французский подданный Давиньон, открывший в Петербурге одно из

первых ателье дагерротипии, отправился со своим аппаратом в Сибирь, где фотографировал на каторге декабристов. Эта «дерзость» едва не привела в рудники его самого. Лишь заступничество французского посольства спасло дагерротиписта.

Мещанин из захолустного Острогжска М. Панов, как и его земляк И. Крамской, мечтал стать художником. Но по окончании Академии художеств все же остался фотографом и прекрасно постиг: его трудами созданы лучшие портреты Ф. Достоевского и И. Тургенева, одним из первых он стал снимать сцены из спектаклей, создал большую коллекцию этнографических типов славян, абригенов Кавказа и Малой Азии.

Витебский фотограф С. Юрковский изобрел фотографический затвор. Фотозатвор Торнтон-Пикара, широко распространенный в фотографии, удивительно напоминал витебскую разработку. Ближе к XX веку появилась «живая фотография».

Простое перечисление имен людей, стоявших у истоков современной фотографии, заняло бы большую часть нашей брошюры. Скажем лишь, что благодаря их усилиям стали возможными съемки событий в доли секунды, ознаменовавшие рождение фоторепортажа. Он-то и выделил фотоискусство из иных изобразительных его видов, ибо никакой художник не может соревноваться с фотографией в скорости и точности передачи событий. В течение всей своей жизни к нему стремился родоначальник русской фотографии С. Л. Левицкий.

В XX веке выдвигаются на первый план личности больших художников — реформаторов фо-

тоискусства. Снова раскрываются еще неведомые стороны фотографии...

Естественно, всего охватить в настоящей работе было невозмож-

но. Да и я не ставил перед собой такой невыполнимой задачи. Мне важно было заинтересовать читателя предметом, изучению которого я посвятил жизнь.

## Советуем прочитать

В а р т а н о в А н. Фотография, документ и образ. — М., 1983.

В о л к о в-Л а н н и т Л. Искусство фотопортрета. — М., 1967.

Документы по истории изобретения фотографии. — М.-Л., 1949.

Д ы к о Л. П. Беседы о фотомастерстве. — М., 1970.

М о р о з о в С. Творческая фотография. — М., 1985.

М о р о з о в С. Русская художественная фотография. — М., 1961.

П о н д о п у л о Г. К. Фотография и современность. — М., 1982.

## Оглавление

Вместо введения	3
Становление фотографии	6
Сергей Львович Левицкий — родоначальник русской фотографии (1819—1898)	15
Гоголь и русские художники в Риме	37
«Фотопортрет» Александра Сергеевича Пушкина	44
Заключение	54
Советуем прочитать	55

**Валерий Петрович Блюмфельд**

### ИЗ ИСТОРИИ ФОТОГРАФИИ

(К 150-летию со дня изобретения фотографии)

Главный отраслевой редактор В. П. Демьянов  
Редактор Л. Ю. Ильина  
Мл. редактор О. А. Васильева  
Оформление А. А. Смирнов  
Худож. редактор М. А. Гусева  
Техн. редактор Л. А. Солнцева  
Корректор Е. К. Шарикова

ИБ № 9482

Сдано в набор 24.12.87. Подписано к печати 25.02.88. А-03565. Формат бумаги 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага для глубокой печати. Гарнитура журнально-рублиная. Печать глубокая. Усл. печ. л. 3,26. Усл. кр.-отт. 6,98. Уч.-изд. л. 3,79. Тираж 50 308. Заказ 1724. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 887104. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

## ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание““.



СЕРИЯ

ИСКУССТВО