

**Lomonosov Moscow State University
St. Petersburg State University**

Actual Problems of Theory and History of Art

IV

Collection of articles

**St. Petersburg
2014**

**Lomonosov Moscow State University
St. Petersburg State University**

Actual Problems of Theory and History of Art

IV

Collection of articles

**St. Petersburg
2014**

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Санкт-Петербургский государственный университет

Актуальные проблемы теории и истории искусства

IV

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2014

УДК 7.061
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

С.П. Карпов (председатель редколлегии), Дж. Боулт (Университет Южной Калифорнии), Е.А. Ефимова, Н.К. Жижина, А.В. Захарова (отв. ред. выпуска), А.А. Карев, С.В. Мальцева (отв. ред. выпуска), Н.А. Налимова, Р. Нелсон (Йельский университет), С. Педоне (Римский университет Сапиенца), А.С. Преображенский, А.В. Рыков, А.П. Салиенко, Е.Ю. Станюкович-Денисова, М.В. Соколова, И. Стевович (Белградский университет), И.И. Тучков, А. Якобини (Римский университет Сапиенца)

Editorial board:

Sergey Karpov (chief of the editorial board), John Bowlt (University of Southern California), Elena Efimova, Antonio Iacobini (Sapienza University of Rome), Nadia Jijina, Andrey Karev, Svetlana Maltseva (editor in charge of the present volume), Nadezhda Nalimova, Robert Nelson (Yale University), Silvia Pedone (Sapienza University of Rome), Alexandr Preobrazhensky, Anatoly Rykov, Alexandra Salienko, Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Maria Sokolova, Ivan Stevović (Belgrade University), Ivan Tuchkov, Anna Zakharova (editor in charge of the present volume)

Рецензенты:

к. иск. доц. З.А. Акопян (Ереванский государственный университет)
д. иск. проф. Е. Ердельян (Белградский университет, Сербия)
д. иск. проф. Т.В. Ильина (СПбГУ)
д. иск. проф. В.С. Турчин (МГУ имени М.В.Ломоносова)

Reviewers:

Elena Erdeljan (Belgrade University, Serbia)
Zaruhi Hakobian (Yerevan State University)
Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University)
Valery Turchin (Lomonosov Moscow State University)

Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова и Ученого совета Института истории СПбГУ

A43 Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой. – СПб.: НП-Принт, 2014. – 662 с.
Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 4. / Ed. S.V. Maltseva, A.V. Zakharova. – St. Petersburg: NP-Print, 2014. – 662 p.

ISSN Bib-ID: 2312-2129

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова 21-24 ноября 2013 г. и посвященной актуальным вопросам истории искусства и культуры от древности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований в области изучения искусства Древнего мира, Византии, Древней Руси, Западной Европы от Средневековья до Нового и Новейшего времени, России XVIII-XX вв., а также теории искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles presents the materials of the International Conference of Young Specialists held at the Faculty of History of Lomonosov Moscow State University on November 21-24, 2013. It deals with the actual problems of art history and theory from Antiquity to the present day. The articles by Russian and foreign authors (in Russian and in English) present the results of research in the art of the Ancient World, Byzantium, Medieval Russia, Western Europe from the Middle Ages to the 20th c., Russian art from the 18th to the 20th c., theory of art.

The edition is addressed to art historians, historians, art students and art lovers.

© Авторы статей, 2014
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова
© Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета

На обложке использован плакат Игоря Гуровича к спектаклю Петра Фоменко «Одна абсолютно счастливая деревня». 2012 г.

On the cover: Igor Gurovich, poster for Pyotr Fomenko's performance "An Absolutely Happy Village", 2012.

Предисловие организаторов конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства»

Всякое начинание, особенно в области гуманитарных наук и исследований, связанных с творческой деятельностью, требует не только трудовых затрат, интеллектуальных и эмоциональных вложений, но и поддержки чисто практической. Этот дуализм творчества, которое затухает без заинтересованного материального участия, был осознан еще в глубокой древности, когда не ставшее еще нарицательным имя римского патриция Мецената с почтением упоминали в своих сочинениях облагодетельствованные им Овидий и Гораций. Вклад, который сегодня вносят в развитие научных исследований отдельные предприниматели и целые фонды, необходим для сохранения высокой планки гуманитарного знания — залога того созидательного начала, которое движет нас по пути сохранения всего лучшего, чем располагает современное общество из наследия прошлого.

Проведение IV Международной конференции молодых специалистов «Актуальные проблемы теории и истории искусства» в 2013 году и издание сборника статей по материалам ее работы было осуществлено при финансовой поддержке фонда «Русский художественный мир». Организационный комитет и участники конференции выражают свою глубокую признательность директору фонда Елене Казимировне Жуковой и надеются на дальнейшее плодотворное сотрудничество.

*От имени Организационного комитета и участников конференции,
А.В. Захарова, С.В. Мальцева*



Предисловие директора фонда «Русский художественный мир»

Основной целью своей деятельности фонд «Русский художественный мир» (РХМ) считает содействие реализации культурных и научных программ и мероприятий — выставок, лекций, семинаров и конференций, способствующих изучению культурно-исторического, архитектурного и художественного наследия нашей страны. В рамках этого направления деятельности Фонд принимает участие в разработке программ взаимодействия научного сообщества России и других стран в обмене идеями и ознакомлении с результатами исследований. Те же задачи ставят перед собой и организаторы Международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства». Поэтому мы с радостью поддержали проведение в 2013 году IV Международной конференции и издание сборника статей по материалам работы конференции в 2014 году. Отмечу, что особое внимание Фонд уделяет проектам, связанным с изучением искусства Византии и Древней Руси, а также искусства России XX и XXI веков, что делает нашу программу содействия работе конференции в буквальном смысле адресной.

Участие Фонда в подготовке и работе конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» проходит в рамках Соглашения о сотрудничестве между МГУ имени М.В. Ломоносова и Фондом «Русский художественный мир». Среди других проектов РХМ в настоящее время — участие в организации и проведении в марте 2014 года в Лондоне Международной научной конференции Института Курто, Кембриджского университета и МГУ имени М.В. Ломоносова. Мы всегда рады сотрудничеству с ведущими университетами и научно-исследовательскими центрами мира, так как видим в этой деятельности высокую цель — сохранение творческих и интеллектуальных богатств и, в первую очередь, развитие отечественного научного потенциала и гуманитарного образования.

*Директор фонда «Русский художественный мир»
Елена Жукова*

СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

| | |
|------------------------------|----|
| Предисловие Foreword..... | 12 |
|------------------------------|----|

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА ART OF THE ANCIENT WORLD

| | |
|---|----|
| Е.В. МОГИЛЕВСКАЯ. Миниатюрная ойнохоя из собрания Государственного Эрмитажа: к проблеме датировки, атрибуции и семантики росписи EKATERINA V. MOGILEVSKAYA. A Miniature Oinochoe from the State Hermitage Museum: Problems of Date, Attribution and Semantics of the Image | 20 |
| Д.С. ВАСЬКО. Об одной пелике Керченского стиля из собрания Государственного Эрмитажа DMITRII S. VAS'KO. On a Kerch Style Pelike from the State Hermitage Museum | 29 |
| Т. КИШБАЛИ. Смерть македонца в Писидии: о термесской «гробнице Алкета» TAMÁS KISBALLI. Death of a Macedonian in Pisidia: The "Tomb of Alketas" in Termessos | 39 |
| Е.Н. ДМИТРИЕВА. Хранители и коллекции. Исследование эрмитажного собрания античных резных камней в XX веке ELENA N. DMITRIEVA. Curators and Collections. Studies of the Hermitage Collection of the Antique Engraved Gems in the 20 th Century | 50 |
| Н.К. ЖИЖИНА. Образы античности в искусстве XX века. Вновь об актуальности прекрасного NADIA S. JIJINA. Classical Antiquity and the Art of the 20 th Century. More about Actuality of Beauty | 61 |

ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО EASTERN CHRISTIAN ART

| | |
|---|-----|
| С.В. ТАРХАНОВА. Проблема перестройки языческих святилищ в христианские храмы на примере архитектуры северной Палестины позднеантичного периода SVETLANA V. TARHANOVA. The Problem of Transforming Pagan Temples into Christian Churches. The Case of North-Palestinian Architecture of Late Antique Period | 79 |
| ФРЕЗЕ А.А. Монастырская архитектура и традиция столпничества в Византии и Древней Руси в IX – начале XIII века ANNA A. FREZE. Monastic Architecture and Tradition of the Stylites in Byzantium and Ancient Rus' in the 9 th – Early 13 th Centuries | 90 |
| Д.Д. ЁЛШИН. Об устройстве и расположении лестницы на хоры Десятинной церкви в Киеве DENIS D. JOLSHIN. On the Design and the Position of the Staircase to the Gallery of the Desyatinnaya Church in Kiev..... | 99 |
| А.В. ЗАХАРОВА. Принципы группировки изображений святых в византийской монументальной живописи до и после иконоборчества ANNA V. ZAKHAROVA. Principles of Grouping the Images of Saints in Byzantine Monumental Painting before and after Iconoclasm..... | 109 |
| Д.А. СКОБЦОВА. Художественные особенности фресок южной капеллы Спасской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке DARIA A. SKOBTSOVA. Artistic Features of the South Chapel Frescoes in the Church of Our Saviour of St. Euphrosyne's Convent in Polotsk | 123 |

| | |
|--|-----|
| С.В. МАЛЬЦЕВА. Триконхи в сербской архитектуре Моравского периода: обзор основных проблем изучения SVETLANA V. MALTSEVA. Triconchs in Serbian Architecture of the Moravian Period: Survey of the Basic Problems..... | 131 |
| А.Н. ШАПОВАЛОВА. Роспись церкви Михаила Архангела Сквородского монастыря в Великом Новгороде: архивные документы, экспедиционные исследования и актуальные проблемы изучения ALEKSANDRA N. SHAPOVALOVA. Rediscovering Frescoes of Archangel Michael Church in Skovorodsky Monastery of Novgorod the Great: Archival Documents and Field Research..... | 144 |
| П.Г. ЕРШОВ. К проблеме датировки Успенского собора Старицкого Успенского монастыря PETR G. ERSHOV. Assumption Cathedral of the Assumption Monastery in Staritsa: On the Problem of Dating..... | 155 |
| Д.С. СКОБКАРЕВА. К истории изучения псковской архитектуры XVI в. DARIA S. SKOBKAREVA. Regarding the History of Studying the Pskovian Architecture of the 16 th Century ... | 162 |
| Ю.Н. БУЗЫКИНА. Храмовый образ из Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря: новооткрытое произведение новгородской иконописи XVI века IULIA N. BUZYKINA. Icon of the Transfiguration from Solovki Monastery: a Newly Discovered Masterpiece of the Novgorodian Icon Painting of the 16 th Century..... | 173 |

ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ И НОВОГО ВРЕМЕНИ WESTERN ART FROM THE MIDDLE AGES TO THE 20TH CENTURY

| | |
|--|-----|
| И.Б. АЛЕКСЕЕВА. Интерпретация евангельской притчи о богаче и Лазаре в западноевропейском искусстве XI–XIII веков: пути сложения иконографии IRINA B. ALEKSEVA. Interpretation of the Evangelic Parable of the Rich Man and Lazarus in the West European Art of the 11 th –13 th Centuries: Origins of Iconography | 187 |
| К.Ш. БАРЕКЯН. Средневековый акваманил: оригинал и копия. Новый взгляд на атрибуцию акваманиллов из коллекции ГМИИ имени А.С. Пушкина KRISTINA SH. BAREKYAN. A Medieval Aquamanile: Original and Copy. A New Look at the Attribution of the Aquamaniles from the Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts..... | 194 |
| К.Й. ФЭЛТ. Вопросы изучения средневекового церковного искусства в Финляндии — Страстной цикл в визуальной и материальной культуре средневековой Финляндии KATJA J. FÄLT. Challenges in Researching Medieval Ecclesiastic Art in Finland — The Passion of Christ in the Visual and Material Culture of Medieval Finland | 204 |
| М.В. ДУНИНА. Типология ренессансного палаццо: образ жизни и характер интерьера (на примере палаццо Даванцати) MARIA V. DUNINA. Typology of Renaissance Palazzo: Lifestyle and Design of the Interior. The Example of Palazzo Davanzati | 213 |
| У.П. ДОБРОВА. Фреска «Вознесение» Мелоццо да Форли в церкви Санти Апостоли в Риме. Специфика заказа ULIANA P. DOBROVA. “The Ascension of Christ” by Melozzo da Forli in Basilica dei Santi Apostoli in Rome. Specificity of the Commission | 222 |
| П.А. АЛЕШИН. Письмо Аньоло Бронзино о скульптуре и живописи PAVEL A. ALESHIN. Bronzino’s Letter about Sculpture and Painting | 230 |
| В.Н. ЗАХАРОВА. Дух и форма: Генрих Вёльфлин о портретной живописи итальянского Ренессанса VERA N. ZAKHAROVA. Spirit and form: Heinrich Wölfflin on Italian Renaissance Portraiture..... | 238 |
| Л.В. МИХАЙЛОВА. «Триумфальная процессия» императора Максимилиана I. Этапы воплощения проекта LIUDMILA V. MIKHAILOVA. “Triumphal Procession” of the Emperor Maximilian I Habsburg. Project Realization Stages..... | 253 |
| М.И. ПОЗДНЯКОВА. Порттики западных фасадов в церквях середины XV – начала XVI века во Франции. Поздняя готика в поиске новых форм MARINA I. POZDNYAKOVA. West Façade Porches in the Churches from the Middle of 15 th to Early 16 th Century in France. Late Gothic in the Search for New Forms..... | 261 |

| | |
|--|-----|
| А.А. САВЕНКОВА. Готическая традиция и архитектура загородных поместий елизаветинской Англии ALEXANDRA A. SAVENKOVA. Gothic Tradition and the Architecture of Elizabethan Great Country Houses..... | 270 |
| С.А. КОВБАСЮК. Кермессы и карнавалы: хроматика народных празднований в ренессансных Нидерландах STEFANIYA A. KOVBASIUK. Kermises and Carnivals: Chromatics of Popular Feasts in Renaissance Netherlands..... | 279 |
| А. ШЁНИНГ. «Клевета Апеллеса» Даниэля Фрезе — образ, текст и контекст ANNIKA SCHÖNING. Daniel Frese's <i>The Calumny of Apelles</i> — Image, Text and Context..... | 287 |
| Я. ЗАХАРИЯШ. Продолжение и возрождение византийской традиции в творчестве Эль Греко JAN ZACHARIAS. Survival and Revival of the Byzantine Tradition in the Art of El Greco..... | 295 |
| П.В. ФЕДОТОВА. Французское часовое искусство XVI–XVII веков. Школа Блуа POLINA V. FEDOTOVA. French Horology of the 16 th –17 th Centuries. The School of Blois..... | 301 |
| О.Ю. ПЕРЕВЕДЕНЦЕВА. Цветочный натюрморт XVII века: от созерцания — к изучению природы OL'GA YU. PEREVEDENCEVA. Floral Still Life of the 17 th Century: from the Contemplation to the Studying of Nature..... | 311 |
| М.А. ИВАСЮТИНА. Пьер-Анри Валансьен — теоретик и живописец MARINA A. IVASYUTINA. Pierre-Henri de Valenciennes: Theorist and Painter..... | 318 |
| Е.А. ПЕТУХОВА. Западноевропейский и американский плакат конца XIX века на первой Международной выставке художественных афиш в Санкт-Петербурге 1897 года ELENA A. PETUKHOVA. West European and American Poster at the First International Poster Exhibition in Saint-Petersburg (1897)..... | 325 |

ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА WESTERN ART OF THE 20TH CENTURY AND THE THEORY OF ART

| | |
|--|-----|
| Е.М. ПОНОМАРЕНКО. Фотографические практики итальянского футуризма. Теория визуального EKATERINA M. PONOMARENKO. The Photographic Practices of the Italian Futurism. Visual Theory..... | 333 |
| А.В. АЛЕКСЕЕВА. Значение принципов нотной записи для развития языка абстрактного искусства Пауля Клее ANNA V. ALEKSEEVA. The Importance of Musical Notation for the Development of Paul Klee's Abstract Art..... | 339 |
| Д.Н. АЛЕШИНА. Британская абстракция. Картины-рельефы Бена Николсона DINA N. ALESHINA. The British Abstraction. Paintings-Reliefs of Ben Nicholson..... | 346 |
| А.А. ЗОРЯ. Скульптура Луиз Невельсон: модернистская традиция как основа художественного языка мастера ALINA A. ZORIA. Louise Nevelson's Sculpture: Influence of Modernism on the Artist's Individuality..... | 352 |
| А.А. БЕРДИГАЛИЕВА. Феномен отказа от живописи в искусстве XX века ALIYA A. BERDIGALIEVA. The Phenomenon of Rejection of Painting in the 20 th Century Art..... | 360 |
| И.А. ШИК. Интерпретация концепции <i>стадии зеркала</i> Жака Лакана в сюрреалистической фотографии IDA A. SHIK. Interpretation of the Jacques Lacan's Concept of "the Mirror Stage" in the Surrealist Photography..... | 368 |
| М.В. РАЗГУЛИНА. Антон Эрэнцвейг и проблемы психологии абстрактного искусства MARIA V. RAZGULINA. Anton Ehrenzweig and the Problems of Psychology of Abstract Art..... | 374 |
| А.В. РЫКОВ. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда) ANATOLII V. RYKOV. Discourse of Aestheticism/Totalitarianism (On Sociopolitical Theory of Avant-garde)..... | 381 |
| С.В. ХАЧАТУРОВ. Феномен пустой рамы в искусстве Нового времени SERGEY V. KHACHATUROV. The Phenomenon of an Empty Frame in the Art of the Modern Times..... | 392 |

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА RUSSIAN ART OF THE 18TH – EARLY 20TH CENTURY

| | |
|---|-----|
| Е.Ю. СТАНЮКОВИЧ-ДЕНИСОВА. Чертежи петербургских церквей 1740-х годов из Тессин-Хорлеманской коллекции EKATERINA YU. STANYUKOVICH-DENISOVA. The Architectural Drawings of St. Petersburg Churches of 1740's from the Tessin-Hårlemann Collection | 401 |
| З.В. ТЕТЕРМАЗОВА. Обратное «отражение». К вопросу о живописных портретах второй половины XVIII века, исполненных с гравированных оригиналов ZALINA V. TETERMAZOVA. Reverted "Reflection". On Painted Portraits of the Second Half of the 18 th Century Created After Engraved Originals..... | 424 |
| В.С. НАУМОВА. Итальянская живопись в собрании К.Г. Разумовского VERA S. NAUMOVA. Italian Painting in the Collection of Kirill G. Razumovsky..... | 431 |
| Е.Е. КОЛМОГорова. Мотив «портрета в портрете» и тема семьи в русской живописи второй половины XVIII – начала XIX века EKATERINA E. KOLMOGOROVA. "Portrait in the Portrait" Motive and Family Representation in the Russian Painting of the Second Half of the 18 th and Early 19 th Centuries | 441 |
| Е.А. СКВОРЦОВА. Гравер Джеймс Уокер (около 1760 – не ранее 1823): Англия и Россия EKATERINA A. SKVORTCOVA. Engraver James Walker (circa 1760 – not earlier than 1823): Great Britain and Russia..... | 447 |
| Д.А. ГРИГОРЬЕВА. Уильям Хогарт и русская художественная жизнь DARYA A. GRIGORYEVA. William Hogarth and Russian Art Life..... | 457 |
| А.К. МИНИНА. О путешествиях Льва Владимировича Даля по России в 1874 и 1876 годах «с научно-художественной целью собирания материалов по архитектуре» ANASTASIA K. MININA. About the Travel of Lev Vladimirovich Dahl across Russia in 1874 and 1876 "with Scientific and Artistic Purposes of Collecting the Materials for Architecture | 466 |
| А.О. ДОБИНА. Система обучения в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица в период директорства М.Е. Месмахера ANASTASIA O. DOBINA. Educational System in Baron Stieglitz Central College for Technical Drawing during the Directorship of M. Mesmakher..... | 477 |
| Ю.И. ЧЕЖИНА. А.С. Попова-Капустина: неизвестная петербургская и известная сибирская художница YULIA I. CHEZHINA. Augusta Popova-Kapustina: an Unknown St. Petersburg and a Well-known Siberian Woman-artist..... | 483 |
| Э.Р. АХМЕРОВА. Границы жанра. Русская живопись конца XIX – начала XX века ELMIRA R. AKHMEEROVA. The Boundaries of Genre. Russian Painting of the Late 19 th – Early 20 th Century..... | 492 |
| И.М. ВОЛКОВ. Новое понимание портрета в русской фотографии начала XX века IGOR M. VOLKOV. The New Vision of Portrait in Russian Photography of the Early 20 th Century | 499 |

РУССКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА RUSSIAN ART OF THE 20TH CENTURY

| | |
|---|-----|
| А.И. ДОЛГОВА. Интерьеры особняков архитектора Карла Шмидта. Диапазон стилей ANASTASIA I. DOLGOVA. The Interiors of the Mansions of Architect Carl Schmidt. The Range of Styles | 509 |
| Е.А. МЕЛЮХ. Реставрация Д.В. Милеевым деревянной Богоявленской церкви Челмужского погоста к празднованию 300-летия дома Романовых в 1913 году EKATERINA A. MELIUKH. The Restoration of the Church of the Epiphany in Chelmuzhi in 1913 by D.V. Mileev to the Celebration of 300 Anniversary of the Romanov Dynasty | 518 |
| К.В. РЕМЕЗОВА. В преддверии авангардной практики: экспонирование детских рисунков на 5-й выставке «Нового общества художников» KSENIJA V. REMEZOVA. Eve of the Avant-garde Practice: Exhibition of Children's Drawings within the Fifth Exhibition of the "New Society of Artists..... | 525 |

| | |
|---|-----|
| И.В. СЕВЕРЦЕВА. Первый педагогический опыт В.В. Кандинского — шесть писем из Мюнхена к начинающему художнику. К постановке проблемы INGA V. SEVERTSEVA. The First Pedagogic Experience of Vasily V. Kandinsky — the Letters from Munich to the Young Artist. Stating the Problem | 532 |
| О.В. ФУРМАН. Лучизм Наталии Гончаровой в координатах беспредметной живописи OLGA V. FURMAN. Natalia Goncharova's Rayonism in Coordinates of Abstract Art | 540 |
| Е.Н. КАМЕНСКАЯ. Александр Яковлев — художник-путешественник. Рождение образа ELENA N. KAMENSKAYA. Alexander Iacovleff — the Artist and the Traveller. The Birth of the Image | 548 |
| О.А. ГОЩАНСКАЯ. Творчество художника Николая Ивановича Прокошева OLGA A. GOSHCHANSKAYA. Art of the Painter Nikolay I. Prokoshev | 557 |
| П.К. МАНОВА. Традиции классицизма в монументально-декоративной пластике на примере творчества И.В. Крестовского POLINA K. MANOVA. The Classical Tradition in the Monumental-Decorative Sculpture Exemplified by the Works of Igor V. Krestovsky | 566 |
| Л. МИТИЧ. Выставка четырех советских художников в Белграде в 1947 г. LORA MITIĆ. The Exhibition of Four Soviet Painters in Belgrade, 1947 | 576 |
| П.А. ШИШКОВА. Живописное наследие Вячеслава Афоничева в процессе развития петербургского неоксpressionизма POLINA A. SHISHKOVA. Pictorial Heritage of Vyacheslav Afonichev in the Process of St. Petersburg Neoexpressionist Development | 584 |
| М.А. ЧЕКМАРЁВА. Петербургский текстиль на рубеже XX–XXI веков. Свой путь MARINA A. SHEKMAREVA. Contemporary Textiles of Saint-Petersburg. Their Own Way | 590 |

Иллюстрации

| | |
|--------------|-----|
| Plates | 596 |
|--------------|-----|

Список сокращений

| | |
|-----------------------------|-----|
| List of abbreviations | 659 |
|-----------------------------|-----|

УДК 7.035...7; 7.038.53:77; 77.04; 77.041.5

ББК 85.14

И.М. Волков

Новое понимание портрета в русской фотографии начала XX века

Портрет занимал важнейшее место в фотографии с самого ее возникновения. В современной ситуации, когда большая часть портретов создается с помощью фотографического медиума, проблема соотношения и противопоставления в нем «художественного» и «ремесленного» начал остается актуальной. В этой связи крайне интересно исследовать ключевой для формирования этих парадигм период рубежа XIX и XX вв. Именно в это время актуализируется противостояние распространенной во второй половине XIX в. традиции студийного портрета и стремления пикториалистов придать фотографическому отпечатку «художественный» характер. В данном исследовании акцент делается на изучении источников — высказываниях фотографов, выделении и анализе значимых для раскрытия темы понятий и категорий.

Главной особенностью фотопортрета XIX в. является ориентация на парадные живописные образы с их особыми правилами изображения модели. Целью этой системы условностей было показать лучший, наиболее репрезентативный облик заказчика: среда, атрибуты, костюм, прическа, украшения, выражение лица — все тщательно подготавливалось и продумывалось. В целом весь набор условностей-знаков парадного портрета приводил к присвоению портретируемому так называемого «*аристократического тела*» [2], то есть подражанию выработанному веками телесному коду высших слоев общества.

К 1880-м гг. фотография добилась значительного технического совершенства и свободы запечатлеть практически любые явления реальности в различных жанрах и техниках. Число фотографических ателье стремительно росло. В связи с тем, что фотографическое портретирование стало востребованным и коммерчески привлекательным занятием, в него потянулось большое количество людей, по большей части технических профессий. Постепенно создание фотопортрета в ателье не только превращалось в культурную практику, но и становилось ремеслом. В XIX в. многие современники отмечали, что именно из-за распространения стандартизированной, однообразной продукции фотография еще неохотно признавалась искусством.

Пикториализм как интернациональное движение программно отмежевал себя от предшествовавшей фотографической традиции. Вводится термин «*художник-фотограф*» в качестве распространенного самоназвания фотографов-любителей пикториального направления, стремившихся четко отделить свое творчество от продукции профессионалов-«ремесленников», работавших на заказ.

Русский пикториализм пережил расцвет на десятилетие позже европейского и американского — в 1900–1910-х гг., отчасти даже в 1920-х гг. Российские пикториалисты так же пытались противопоставить себя «ремесленному» направлению студийной фотографии. В данном аспекте интересно обратиться к высказываниям самих фотографов, довольно развернуто раскрывавших в специализированных периодических изданиях свое «новое видение» фотографического портрета. Основным источником для нас будет журнал «Вестник фотографии», главный рупор «прогрессивно» ориентированной фотографической среды, где печатались статьи всех значимых российских фотографов пикториального направления. Он издавался Русским фотографическим обществом с 1908 по 1918 г.

Ключевой для сравнения «ремесленного» и «художественного» портрета можно назвать оппозицию *«искусственность»* — *«естественность»*. Воплощением «искусственности» провозглашался студийный портрет с его ориентацией на традицию и стремлением удовлетворить запросам широкой публики. Анализ статей, опубликованных в «Вестнике фотографии», показывает повсеместную критику «ремесленного» подхода к фотографическому портрету, культивировавшегося в профессиональных ателье. Главным недостатком подобного рода фотографий считалась «неестественность», проявлявшаяся во всем, начиная с бутафорских декораций и заканчивая тотальной ретушью. «Профессиональная фотография и до наших дней томится в оковах лживой лжи, не выпускающей ее из традиционного павильона с его неестественным “тепличным” освещением, рисованными “ландшафтными”, “облачными”, “оттененными” и т. п. фонами, искусственными пальмами и букетами Макарта, нелепейшими аксессуарами вроде картонных камней, лодок, балюстрад, заборчиками из березовых палок, и не позволяет ей обходиться без услуг ретуши...» [11, с. 227], — эмоционально высказывался фотограф Н.А. Петров, перечисляя все основные приемы студийной фотографии.

В публикациях пикториалистов можно часто встретить критику неудобных выдуманных поз, которые придают мастера своим клиентам в фотостудиях: «Фотографы впадают в рутину и слишком часто применяют одни и те же заученные позы» [7, с. 80]; «навязывание модели выдуманной позы и выражения, внося фальшь, противоречит принципам искусства» [7, с. 80]. Поймать тонкое характерное движение трудная задача, а фотографы в ателье, не обладая художественными и анатомическими знаниями, чаще всего навязывали моделям неестественные позы, иногда доходившие до курьезности: самый благодушный обыватель представлялся в геройской позе Александра Македонского [7].

Наиболее острым был вопрос о допустимости ретуши. «Наши ретушеры в своем стремлении “польстить” переходят, однако, всякие границы допустимого» [7, с. 81], — писал Б.И. Пашкевич, талантливый московский фотограф-портретист. Связывалось это, по мнению «художников-фотографов», с требованием публики и «привычкой» фотографов лстить клиентам. В результате применения ретуши получалось безэмоциональное, неживое лицо, напоминающее гипсовую маску со стеклянными глазами и проволочными волосами. В самых худших случаях в руках неумелого, не

знающего анатомии ретушера лицо модели могло измениться до неузнаваемости. Вывод, который делали фотографы-пикториалисты, был следующим: ретушь может быть допущена лишь в минимальном размере и требует от мастера знакомства с анатомией и сохранения узнаваемости портретируемого (для этого нужно все время иметь под рукой неретушированный отпечаток для сравнения).

Каким же должен быть *художественный* фотопортрет? В противовес «ремесленному» он должен быть воплощением представлений о *естественности*, насколько это возможно для фотографического медиума. Б.И. Пашкевич выделяет три основные категории: *характерность, композицию и пластичность* [7]. Используя названные категории, выделим особенности нового подхода отечественных пикториалистов к фотопортрету.

Естественность может проявляться как в искренности художника и «жизненности» мотива, так и в органичности техники. Съемка должна проходить при естественном пластичном освещении: в комнате с уютной спокойной обстановкой (лучше всего вообще дома у модели) с боковым освещением или на свежем воздухе (Илл. 76). Также стоит избегать резких контрастов освещенных частей и частей, сливающихся с фоном [7]. Обстановка должна быть интимной: в непринужденной беседе модель раскрепощается, и фотограф может узнать ее привычные позы, жесты и выражение лица и запечатлеть их на портрете. Фотограф-любитель может сам выбирать, кого снимать: семью, друзей, свое творческое окружение — тех, кого знает и чью более точную и полную характеристику способен предложить в своих портретах.

Главная цель фотографа-пикториалиста — дать психологическую трактовку модели: «Снимая какое-либо лицо или вид, нужно стараться дать фигуре, лицу такой поворот, такое освещение и декорацию, какие более подчеркивают характер, более говорят со стороны психологической» [7, с. 83]; «... прямою задачей художника-светописца является дать <...> художественное изображение души модели» [7, с. 84]. По мнению большинства пикториалистов, чтобы добиться психологичности, характерности образа в портрете, фотографу нужно внимательно и серьезно относиться к позе, положению рук, выражению лица и глаз [1; 13]. Так как внутренние качества отражаются главным образом на лице и в глазах, то они и должны быть точкой притяжения внимания.

Руки на портретах первых десятилетий XX в., по выражению Б.И. Пашкевича, написавшего отдельную статью «О руках на фотографическом портрете» [6], были «камнем преткновения» в художественной фотографии. Пашкевич выделял две крайности: либо руки вовсе исключались из портрета (изображалась только голова), либо наблюдалось полное неумение справиться с ними и, как следствие, — необдуманное, некрасивое положение рук. По его мнению, руки «тесно связаны с духовным миром их обладателя» [6, с. 185]. Пашкевич советовал стараться давать изображения рук психологически тонко и жизненно правдиво; не придумывать искусственно, но мягко корректировать естественные положения. Наилучшим вариантом фотографа считал позу спокойного наблюдения. Приме-

рами подобного отношения к изображению рук являются портреты, созданные самим Б.И. Пашкевичем¹, а также А.И. Трапани² и Н.А. Петровым³.

Композиционные особенности являются, возможно, одной из основных характерных черт фотографии начала XX в. Это касается и свободы фотографов-пикториалистов при кадрировании в процессе печати и при обрезке уже готовых снимков: они позволяли себе смело обрезать отпечатки, создавая порой интересные, уникальные по соотношению сторон форматы, что, в общем, созвучно интересу художников символизма и модерна к нестандартным форматам панно, фриза и т. п. Кроме того, наблюдается тенденция к сложным прихотливым композиционным решениям внутри изображения. Н.А. Петров в рецензии на выставку Русского фотографического общества 1912 г. так характеризует работы А.И. Трапани: «Композиция слишком претенциозна и ломана» [3]. Гораздо чаще встречается крупный план лица — в XIX в. подобное решение портрета появлялось лишь sporadически. При этом стоит отметить осторожное отношение к ракурсу во избежание искажений пропорций лица.

Важнейшим аспектом в новом отношении к изображению человека стал уход от документальной детализированности в сторону обобщения. «Художники-фотографы» стремились увидеть главное, не дать ни одной лишней черты, ничего подчеркнутого; из действительности взять лишь характерные элементы, отбрасывая все несущественное; подавить лишние детали в costume и обстановке. Идеалом они считали «благородную» простоту и отсутствие нарочитости.

Двумя ключевыми способами обобщения, «подавления лишних деталей» реальности, во многом определившими характерный стиль пикториализма, были мягкорисующая оптика и особые техники печати. Фотографы вернулись к старым, несовершенным с точки зрения резкости, объективам, придававшим изображению чарующий, сглаженный, в некоторых областях размытый рисунок. «Идеальная резкость изображения и обусловленная этой резкостью чрезмерная детальность сильно вредят художественному впечатлению» [10, с. 152], — утверждали художники-фотографы. Были возобновлены и созданы новые «благородные» техники печати, сообщавшие снимку особенные «живописные» качества, прежде всего — *фактуру*.

Стоит подробнее остановиться на проблеме фактуры в искусстве рубежа XIX–XX вв. С возникновением и развитием импрессионизма художники обратили пристальное внимание на возможности фактуры как специфического выразительного элемента. «Живописность фактуры» стала одним из главных, эстетически значимых ориентиров как в живописи, так и в скульптуре. Приобрела

¹ Портрет В.В. Вернадского (1918), портрет художника А.А. Муравьева (1912) — оба в собрании СФР (Москва).

² Автопортрет (ок. 1910), собрание МАММ (Москва); портрет В. Собко (1911), частная коллекция.

³ Большая коллекция первоклассных отпечатков Н.А. Петрова находится в коллекции МАММ.

самостоятельную ценность материальность произведения искусства (структура холста, характер красочного мазка). Наследующие импрессионизму направления стремились посредством работы с фактурой создать неповторимое колористическое (пуантилизм) и эмоциональное (импрессионизм в скульптуре) впечатление.

На рубеже XIX–XX вв. в поисках художественного языка, более созвучного современности, многие теоретики поднимали вопросы, относящиеся к феноменологии художественной формы: так, в России петербургское общество художников «Союз молодежи» выпускает (в 1914 г.) брошюру В. Маркова «Фактура. Принципы творчества в пластических искусствах» [5]. В ней центром притяжения внимания автора стало понятие фактуры, столь важное для этого времени. В своей книге Марков дает подробный анализ элементов, обуславливающих категорию фактуры. Он обращается к таким проблемам, как техника, материал, поверхность и т. д. Марков пишет, что фактура может зависеть как от материала, из которого сделано то или иное произведение, так и от примененных мастером приемов. Такой теоретический интерес к художественной форме в конце XIX – начале XX в. связан с общей ситуацией в пластических искусствах: фактура в этих условиях становилась одним из основных факторов, определяющих столь возросшую теперь в своей ценности формальную составляющую художественной эвристики.

В фотографии фактурные искания были призваны сымитировать произведения живописи и графики, но не в прямом смысле, а лишь вызвать аналогии, переклички, ассоциации. Н.А. Петров рассматривал эту тенденцию на примере произведений А.И. Трапани: «И хотя исполненные таким образом работы г. Трапани очень похожи, как мы это сказали выше, на рисунки от руки, все же в данном случае их отнюдь нельзя признать “подделкой” под живопись, <...> так как в данном случае это сходство обусловлено не сознательной “имитацией”, а явилось лишь результатом некоторого видоизменения все той же фотографической техники» [8, с. 63] (*Илл. 77*). «Имитация» фактуры в фотографии почти всегда не выходила за рамки фотографической техники, проводилась в русле пикториальной парадигмы — концепции, направленной на признание фотографии в качестве вида искусства и придание фотографическому отпечатку качеств рукотворности и уникальности, присущих каждому истинному плоду творческого процесса.

Характерное для культуры Серебряного века тесное переплетение и взаимовлияние различных видов искусства отразилось и на фотографии. Пикториалисты советовали фотографам развивать вкус и наблюдательность, знать произведения искусства, воспитывать глаз и вкус, ориентироваться на живопись как старых мастеров (Рембрандт, Хальс, Ван Дейк), так и на современное им искусство (Серов, Борисов-Мусатов, Гоген, фон Штук, Беклин).

Ключевой фигурой для фотографов объединения «Молодое искусство» (1912–1915) стал В.Э. Борисов-Мусатов. А.И. Трапани, один из видных членов объединения, так описывал свое восприятие творчества этого знакового для эпохи художника-символиста: «Как звучные стихи его — юношески чистые мелодии... Его девушки прошлого — призрачны, это грезы о женской душе, они не стройны,

не красивы только потому, что наше понятие о красоте и изяществе с большой примесью вульгарности. Перед вами целый мир грез удивительно красивый и чрезвычайно глубокий. Вглядитесь — и кристаллически-чистая грусть обовьет вас. Это вы заглянули в душу художника» [14, с. 68]. Кроме того, у Трапани есть работа, своим названием прямо отсылающая к творчеству Борисова-Мусатова — *Requiem* (ок. 1913), а у других членов объединения встречаются мотивы, очень напоминающие некоторые работы художника.

Отходить от, как они выражались, «протокольности» фотографии пикториалисты могли не только посредством формальных приемов, изменявших материальную структуру снимка, но и с помощью выбора сюжета, мотива, названия работы. В этом аспекте на фотографию влияние оказал прежде всего символизм. К сожалению, многие работы известны нам лишь по названиям, приведенным в каталогах, но на основе анализа одних только названий можно сделать некоторые выводы. Художники-фотографы были не чужды религиозным сюжетам (*Madonne*) и отвлеченным понятиям («Смех», «Тишина»); пытались изобразить эфемерные, трудноуловимые переходные явления («Сумерки», «Туман»); в их среде обрели распространение мрачные мотивы смерти и увядания («Вне жизни», «Шелест увядших листьев», «Траурная дева», «Дыхание смерти», «Аккорд похоронной мелодии»); стали делать акцент на индивидуальном восприятии («Впечатление о Москве», «Воспоминание о парке»); отсылать к другим эпохам и художникам («Архаический мотив», «Тело по Гогену»). Фотографы обращались к особенным, характерным для искусства символизма, сложным, трудноуловимым мотивам, ориентированным на восприятие особенного круга высокообразованных, обладающих художественным вкусом, тонко чувствующих людей. Отсюда возникали такие особенности их искусства, как туманность смысла и незаконченность формы, появлялись новые названия и разновидности жанров: мотив, этюд, фрагмент, ранее не характерные для фотографии⁴. Вне конкретики, неуловимые по смыслу, именно такие работы вызывали больше всего вопросов у публики и больше всего нареканий у противников пикториализма.

Таким образом, мы пришли к выводу, что русская портретная фотография начала XX в. обладала рядом специфических черт: формат, композиция, распределение линий и пятен, позы, жесты и мимика; оптический и световой рисунок, техники печати; характер мотивов, типажи моделей, стремление к психологизму и желание вложить в снимок отношение фотографа; а также общая встроенность фотографии в культуру Серебряного века, выразившаяся в символистских названиях, отсылках к живописи, литературе, театру, истории и т. п. Все эти особенности в разной степени можно проследить в раннем творчестве целого ряда российских фотографов-пикториалистов: Н.А. Петрова, А.И. Трапани, Б.И. Паш-

⁴ Одним из новых для фотографии жанров был фотоэтюд, или фотоэскиз, широко распространенный как в русском, так и в западном пикториализме. Ср.: «Блондинка», или «Портрет Веры Холодной» Николая Свищова-Паолы (СФР, Москва) и *Primavera* Робера Демаши (музей д'Орсе, Париж).

кевича, М.А. Шерлинга, А.Д. Гринберга, Н.И. Свищова-Паолы, Ю.П. Еремина. Судя по высказываниям самих фотографов, многие из приемов использовались ради достижения главной цели — естественности, жизненности, а значит, реалистичности, что, по существу, является обращением к неотъемлемой природе фотографии. Однако это обращение не к объективной реальности, которая станет во главу угла в европейской и американской фотографии начиная с 1920-х гг., но к субъективной реальности, возведенной в квадрат: характеристики модели, помноженной на субъективное впечатление фотографа.

Несмотря на то что пикториальная фотография вызывала раздражение у многих выдающихся фотографов того времени (например, у С.М. Прокудина-Горского [4]), перечисленные выше находки художественной фотографии по-разному обретали распространение в широких кругах: уже в 1910-х гг. ателье Доре в Столешниковом переулке пыталось ввести новшества в студийную фотографию. Судя по воспоминаниям А.И. Цветаевой, посетившей популярное у москвичей фотографическое ателье, там процветала именно пикториальная фотография, что было совсем не характерно для московских фотостудий того времени. В 1911 г. она вспоминала: «Доре снимает не так, как другие: а — туманно, со светом вдали или сбоку, а лица — как сновидение: в них не черты, а память о лице человека, выражение лица...» [12, с. 17].

В причудливых комбинациях могли сочетаться стремление к «чистой» художественности с желанием быть коммерчески востребованным. В данном ракурсе особенно интересны два проекта. Первый — это целая галерея портретов представителей художественной среды, сделанных М.А. Шерлингом для журнала «Солнце России»⁵. В этих вдохновенных, мастерски исполненных образцах светописы очень ярко и в крайней своей степени проявились «живописные» черты пикториализма: сложный рисунок света, композиции и поз; фон, испещренный мазками и разводами; сложная печать с «живописной» фактурой — все позволяет подчеркнуть артистическую натуру персонажей и вызывает аналогии с произведениями графики. Еще одним большим портретным «проектом» были ознаменованы 1920–1930-е гг., когда М.С. Наппельбауму удалось запечатлеть многих политических деятелей, артистов и художников молодого советского государства. Однако в данном случае нарочито изысканный пикториальный стиль кажется несоответствующим содержанию эпохи с ее культом человека «грядущей эры».

Постепенно, с большим запозданием открытия и изобретения художественной пикториальной фотографии проникали в фотографию коммерческую, пока не становились штампами, доходя до чрезмерности или однообразности. Поразительно, но черты пикториализма можно найти и в студийной фотографии 1930–1950-х гг. (Илл. 78) — фоны со штрихами и мазками, окружающие портреты советских граждан, кажутся неуместными, но прочно вошедшими в обиход отголосками художественной фотографии начала XX в. Стоит отметить, что это про-

⁵ Обширная коллекция его работ находится в собрании РГБИ (Москва).

исходило на фоне идеологической борьбы со «старорежимной» фотографией в официальных художественных кругах, доходившей иногда до прямых репрессий. Тогда как на Западе пикториальная традиция практически не прерывалась и существовала параллельно, будучи гораздо менее востребованной, чем оцененные по достоинству в 1920–1930-е гг. документальные возможности медиума.

Литература

1. Выражение лица в портретах // Вестник фотографии. - 1915. - № 10. - С. 266–267.
2. Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». - М.: Новое литературное обозрение, 2011. - 192 с.
3. Конкурс Русского фотографического общества в Москве // Вестник фотографии. - 1912. - № 4. - С. 116.
4. Логинов А.В. Классик художественного фотопортрета Н. Петров. Старая фотография // Foto.ua: интернет-журнал о фотографии. 2011. - URL: <http://journal.foto.ua/kunstkamera/klassik-xudozhestvennogo-fotoportreta-n-petrov-staraya-fotografiya.html> (дата обращения: 20.03.2014).
5. Марков В.И. Фактура. Принципы творчества в пластических искусствах. - М.: Изд-во В. Шевчук, 2002. - 67 с.
6. Пашкевич Б.И. О руках на фотографическом портрете // Вестник фотографии. - 1913. - № 6. - С. 183–187.
7. Пашкевич Б.И. Принципы художественной портретной фотографии // Вестник фотографии. - 1912. - № 4. - С. 80–85.
8. Петров Н.А. А. Трапани и его «лучистый» гумми // Вестник фотографии. - 1914. - № 3. - С. 63–64.
9. Петров Н.А. О любительской портретной фотографии // Вестник фотографии. - 1908. - № 1. - С. 7–15.
10. Петров Н.А. Преимущества некоррегированных линз для целей художественной светописы // Вестник фотографии. - 1914. - № 6. - С. 151–154.
11. Петров Н.А. Рудольф Дюркооп (к иллюстрациям) // Вестник фотографии. - 1911. - № 8. - С. 227–230.
12. Сабурова Т.Г. Портрет в русской фотографии. Избранные произведения 1850–1910-х гг. из собрания ГИМ: каталог. - М.: Государственный исторический музей, 2006. - 224 с.
13. Старый практик. Глаза на портрете // Вестник фотографии. - 1917. - № 1. - С. 6–8.
14. Трапани А.И. О светописы // Вестник фотографии. - 1914. - № 3. - С. 66–69.
15. Фотографуры и фотоэскизы // Вестник фотографии. - 1915. - № 8. - С. 198–200.

Название статьи. Новое понимание портрета в русской фотографии начала XX века.

Сведения об авторе. Волков Игорь Михайлович — аспирант, МГУ имени М.В. Ломоносова. Ломоносовский проспект, 27-4, ГСП-1, Москва, Россия, 119991. givolkov@gmail.com

Аннотация. Первые десятилетия XX в. стали особым периодом в развитии фотографии. Новый стиль — пикториализм, — порвав с предшествующей традицией, подготовил почву для расцвета художественной фотографии модернизма. Статья рассматривает особенности портрета в русской фотографии 1910–1920-х гг., делая акцент на исследовании высказываний самих фотографов в специализированной прессе, а также выделении важных для периода понятий и категорий. На основе статей фотографов-пикториалистов в журнале «Вестник фотографии» за 1908–1918 гг. проводится анализ критики предшествующей традиции студийного фотопортрета и выявляются главные черты «нового понимания» портретного жанра в русской пикториальной фотографии. Основной оппозицией старого и нового отношения к портрету являются понятия «искусственности» и «естественности». Обозначаются главные особенности изображения человека в работах фотографов-пикториалистов начала XX в.: стремление к естественности и психологичности в трактовке модели и окружения. Благодаря использованию мягкорисующей оптики и сложных техник печати актуализируется стремление к обобщению, уход от детализированной документальности фотографического медиума, а также особое отношение к фактуре, в целом характерное для искусства начала XX в. Наблюдается сильное влияние искусства символизма (в особенности творчества В.Э. Борисова-Мусатова) и модерна, проявляющееся в прихотливых композиционных решениях, выборе сюжета и названиях, прямых отсылках к литературе и живописи. Несмотря на неприятие новых тенденций многими фотографами-профессионалами, важно отметить постепенное широкое распространение

приемов, разработанных пикториалистами. В студийной фотографии их влияние прослеживается вплоть до 1950-х гг., в то время как в репортажной и в официальной художественной фотографии уже с конца 1920-х гг. шла ожесточенная идеологическая борьба со старыми тенденциями.

Ключевые слова. Фотография, фотография как искусство, портрет, портрет в фотографии, пикториализм, фотография среди искусств, фотография и живопись, символизм, фотографическое ателье, фактура.

Title. The New Vision of Portrait in Russian Photography of the Early 20th Century.

Author. Volkov, Igor M. — Ph.D. student, Lomonosov Moscow State University. 27-4 Lomonosovsky prospect, Moscow, Russian Federation, 119991. givolkov@gmail.com

Abstract. The first decades of the 20th c. were a special period for the history of photography. A new style — pictorialism — trying to break with the previous tradition, had made a background for the subsequent flowering of modernist photography. The article dwells upon the significant features of portrait in Russian photography of the 1910's – 1920's, studying statements of the pictorial photographers and exploring concepts substantial for the period. Basing on the articles from the magazine “Vestnik fotografii” (“Herald of Photography”) published in 1908–1918, the author aims to analyze criticism of the preceding tradition of studio photography and define the major characteristics of “new vision” of portraiture in Russian pictorialism. “Naturalness” and “artificiality” were the two main oppositional categories in contradiction of the old and new attitudes to the portrait genre. The key features in depiction of a man in the works of the pictorial photographers were the desire for naturalness and psychological treatment of a model and environment. There was a tendency of avoiding detailed, documentary nature of the photographic medium through the use of soft-focus optics and sophisticated printing techniques resulting in a peculiar understanding of the print's texture. There was also a strong influence of Symbolism style (especially of the painter V.E. Borisov-Musatov) manifested in fastidious composition solutions, choice of subject and title, direct references to literature and painting. Despite the rejection of the new trends by many professional photographers, it is important to note the widespread of pictorial techniques in studio photography. Their influence can be traced up to the 1950's, whereas since the late 1920's there was a fierce ideological struggle with the old trends in reportage and artistic photography.

Keywords. Photography, photography as art, portrait, photographic portrait, pictorialism, photography among arts, photography and painting, symbolism, photographic atelier, texture.

References

- Contest of Russian Photographic Society in Moscow. *Vestnik Fotografii*, 1912, no. 4, p. 116 (in Russian).
 Gavrishina O.V. *Empire of light: Photography as a visual practice of modernity*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. 192 p. (in Russian).
 Facial expression in portraits. *Vestnik Fotografii*, 1915, no. 10, pp. 266–267 (in Russian).
 Loginov A.V. Master of creative portrait photography N. Petrov. Vintage Photography. Foto.ua : web magazine on Photography. 2011. Available at: <http://journal.foto.ua/kunstkamera/klassik-xudozhestvennogo-fotoportreta-n-petrov-staraya-fotografiya.html> (Accessed 20 March 2014).
 Markov V.I. *Texture. Principles of creativity in figurative arts*. Moscow, V. Shevchuk, 2002. 67 p. (in Russian).
 Pashkevich B.I. Hands in photographic portrait. *Vestnik Fotografii*, 1913, no. 6, pp. 183–187 (in Russian).
 Pashkevich B.I. Principles of pictorial photographic portraiture. *Vestnik Fotografii*, 1912, no. 4, pp. 80–85 (in Russian).
 Petrov N.A. About amateur portrait photography. *Vestnik Fotografii*, 1908, no. 1, pp. 7–15 (in Russian).
 Petrov N.A. A. Trapani and his «radiant» gummi. *Vestnik Fotografii*, 1914, no. 3, pp. 63–64 (in Russian).
 Petrov N.A. Benefits of the uncorrected lenses for the art of photography. *Vestnik Fotografii*, 1914, no. 6, pp. 151–154 (in Russian).
 Petrov N.A. Rudolf Durkoop (About illustrations). *Vestnik Fotografii*, 1911, no. 8, pp. 227–230 (in Russian).
 Photogravures and photo sketches. *Vestnik Fotografii*, 1915, no. 8, pp. 198–200 (in Russian).
 Saburova T.G. *Portrait in the Russian photography. Selected pieces of 1850–1910 from the collection of State Historical Museum: catalogue*. Moscow, GIM, 2006. 224 p. (in Russian).
 Old Practician. Eyes in the portrait photography. *Vestnik Fotografii*, 1917, no. 1, pp. 6–8 (in Russian).
 Trapani A.I. On the light painting. *Vestnik Fotografii*, 1914, no. 3, pp. 66–69 (in Russian).