



Ольга АВЕРЬЯНОВА

История музея

В 1947-м, в Рочестере (Rochester, штат Нью-Йорк), в доме, который Джордж Истмен основатель компании *Kodak* построил в 1905-м и прожил до своей смерти в 1932-м, появился (а в 1949-м открывается для публики) специализированный фотографический музей — Музей фотографии и фильма «Дом Джорджа Истмена» (George Eastman House Museum of Photography). Нынешнее его название еще длиннее — Международный музей фотографии и фильма «Дом Джорджа Истмена» (George Eastman House International Museum of Photography and Film — IMP/GEN). Формально «Дома Джорджа Истмена» как музейное учреждение был уже вторым музеем, посвященный фотографии. Первенство принадлежит Американскому музею фотографии Луиса Уолтона Сиплея.

Основатель *Eastman Kodak company* Джордж Истмен завещал свой дом и окружающие его 12 акров земли Университету города Рочестер в качестве места для проживания его ректоров — собственно говоря, Истмен вовсе не упоминал о создании музея. Однако растущие расходы на содержание дома заставили руководство Университета задуматься о дальнейшей судьбе этого владения. Было принято решение преобразовать дом Джорджа Истмена в «музей фотографии и связанных с ней занятий», который сможет «представить наглядную и непрерывную историю фотографии», а также популяризировать «фотографию с помощью постоянных экспозиций и выставок». Первым куратором музея стал историка фотографии Бомон Ньюхолл. До этого Ньюхолл

курировал фотовыставки в Музее современного искусства в Нью-Йорке. В 1940 г. он предложил проект по созданию в этом музее отдела фотографии — первого в своём роде в США. *Kodak* ещё в 1939 г. пригласил Ньюхолла для работы над составлением каталога собрания Габриеля Кромера/ Gabriel Cromer (1873-1934), приобретенного незадолго до того и вошедшего впоследствии в состав Исторической фотоколлекции, принадлежавшей компании. Взгляды Ньюхолла на эстетические возможности фотографии, чётко сформулированные в его важнейшей работе «История фотографии», во многом повлияли на формирование отделов фотографического исследования и истории фотографии в других подобных институтах. Он существенно расширил собрание музея, превратив его в богатейшую и разнообразнейшую коллекцию, уникальную как с художественной так и с исторической точек зрения, но ориентированную прежде всего на сохранение огромного числа выдающихся работ лучших фотографов со всего мира.

В 1953 г. Бомон Ньюхолл предложил издавать музейный журнал *Image* и пригласил известного фотографа и исследователя Майнора Уайта стать соредактором. Уайт тогда был главным редактором другого периодического издания — *Aperture*, до сих пор остающегося ведущим журналом о мировой фотографии, основанного им в 1952 г. при поддержке друзей и коллег, среди которых был и Ньюхолл. Важнейшей целью музейного издания, по мнению Уайта, было сделать *Image* журналом об искусстве и науке фотографии и кинематографа. В рамках образовательной программы музея

Дом Джорджа Истмена

Международный музей фотографии и фильма

«Дом Джорджа Истмена»

George Eastman House

International Museum of Photography and Film

журнал обращался к архивам, представляя историю фотографии, критические эссе, технологические обзоры, был иллюстрирован безупречными репродукциями. Издание сообщало новости о музейных выставках, исследованиях, коллекциях, отражало современные тенденции, регулярно освещая происходившие в мире фотографии события. Можно сказать, что *Image* утвердил статус музея и города Рочестер, сделав его своего рода «столицей фотографии». Это положение укрепили выставки, которые курировал Уайт, а также экспозиции, демонстрирующие результаты музейных исследований. В таких тематических выставках, как «Сознание камеры», «Живописный образ» или «Лирика и точность», Уайт тщательно продуманных дидактику экспозиций. Подобно Ньюхоллу, он стремился «освободить» фотографию от традиционной документальной функции, подчеркивая её эстетический потенциал. Такой подход, разумеется, не новый в истории фотографии, привлекал многих молодых американских фотографов, для которых их работа была средством исследования и личного самовыражения. Для многих из них «Дом Джорджа Истмена» стал стартовой площадкой, местом, где демонстрировались самые передовые фотографические эксперименты. С конца 1950-х и в 1960-е гг. в музее появились новые сотрудники, среди которых были фотографы, историки и критики: Питер Баннелл, Уолтер Чаппелл, Роберт Доути, Харольд Джонс и Нейтан Лайонс. Новаторские выставки, такие как «Фотография-63», «Фотография-64», «Социальный пейзаж», «Видение и выражение» отражали современные общественно-

политические конфликты в Соединённых Штатах или исследовали новую роль фотографии в средствах массовой информации как неотъемлемого компонента культуры.

В 1960—1970-е гг. происходят значительные перемены, затронувшие даже массовое сознание, в понимании фотографии как явления, её роли и месте в визуальном искусстве. Особенно очевидны эти перемены были в США. В 1970-е гг. фотография пережила подлинный взрыв популярности при профессиональном и образовательном подходе, практикуемом в Америке. Были основаны музеи и галереи, целиком посвящённые фотографии, в том числе влиятельная *Light Gallery* в Нью-Йорке, директор которой, Гарольд Джонс, станет позже одним из кураторов «Дома Джорджа Истмена». Художественные музеи начинают формировать свои фотографические коллекции, университеты и колледжи занялись изучением фотографии, она появилась в учебных расписаниях. Критики и культурологи исследуют фотографию, появляются научные профессиональные труды в этой области. Наряду с этими быстро расширился рынок фотографии, крупнейшие аукционные дома стали создавать подразделения и проводить сезонные продажи, посвящённые исключительно этому изобразительному искусству.

На протяжении 1970-1980-х гг. музей продолжал расширять и совершенствовать работу по сохранению и исследованию фотоизображений. Был создан отдел консервации, постепенно «Дом Джорджа Истмена» стал образовательным учреждением и ныне принимает студентов со всех уголков земного шара.

В этот период кураторская деятельность, реализующая интерес музея к современным вопросам в фотографии, начала сочетаться с изучением различных аспектов исторической фотографии — в том числе в области науки, популярной культуры и журналистики. Были проведены две крупные выставки, на которых Джанет Бергер, куратор Отдела фотографии XIX в., представила хранящееся в музее собрание Габриеля Кромера, показав, как французские дагеротиписты и калотиписты определили первоначальный облик фотографии и её будущее в сфере как прикладных областей так и искусства. В 1989 г. куратор Роберт Собешек организовал выставку «Искусство убеждения: история рекламной фотографии», а Марианна Фултон экспозицию «Глаза времени: фотожурналистика в Америке». Эти выставки подчеркнули доминирующую роль фотографии в массовых коммуникациях, пропаганде и потребительской культуре.

В конце 80-х гг., подобно многим культурным заведениям, музей столкнулся с финансовыми трудностями, связанными, прежде всего с вопросами сохранения своих собраний для потомства на фоне экономического спада. Как и в первые годы работы музея, компании из Рочестера, частные лица и отдельные финансовые учреждения щедро поддерживали «Дом Джорджа Истмена», благодаря чему в 1992 г. состоялось торжественное открытие нового здания, присоединённого к восстановленному особняку, — в этом корпусе разместились библиотека, отдел консервации, новые коллекции и галереи.

Первоначальная цель помочь фотографии достичь «равенства» среди других видов изобразительного искусства была реализована, теперь музей участвует в культурном диалоге, адресованном общественным и частным учреждениям, которые, подобно самому «Дому Истмена», оказывают влияние на эстетику изобразительных средств, формируя критерии общественного сознания. Опираясь на прошлое, музей утверждает, что история фотографии не является единственной и исключительной, скорее это множество отдельных, неразрывно связанных между собой историй. Различные аспекты этих историй представлены сегодня не только в собрании изобразительного материала, но и в коллекциях достижений технологии и кинематографа, а также в библиотеке и архиве Джорджа Истмена.

История коллекций музея

Из истории фотографии следует, что фотография не имеет установленного значения, точно так же нельзя строго классифицировать ее коллекции. Скорее это собрания, структура которых продиктована рядом проблем, с которыми они связаны, речь может идти как о географии, хронологии, так и жанре, стиле или направлении. Один из вопросов, на которые даёт ответ собрание «Дома Истмена»: «Что такое практика фотографии?» Столь общий вопрос, охватывающий не только материальный аспект фотографии и ее технологические особенности, но и социальное и культурное значение, требует столь же широкого спектра ответов. Чтобы помочь получить эти ответы, «Дом Истмена» постепенно приобретал множество разнообразных собраний. Коллекция Габриеля Кромера — первое приобретение музея, стала, по-сути, его основой.

Француз, получивший образование в области юриспруденции, но всю свою жизнь посвятивший фотографии. Практикующий фотограф и коллекционер, Кромер считался одним из лучших специалистов портретной фотографии, мастером карбопроцесса. Его наследием стали не только собственные снимки, но и принадлежавшие ему коллекции. Живо интересуясь историей фотографии и обладая обширными познаниями, Кромер собрал около 6000 снимков, внушительную библиотеку книг, большую коллекцию аппаратов и приборов, заполнявших комнаты его дома в пригороде Парижа. Основой собрания была французская фотография XIX в., а ее «главным героем», по праву, стал Луи Жак Манде Дагер. В коллекцию вошли все известные портреты Дагера, его рисунки, живописные произведения, материал, относящийся к его диорамам, личные вещи, дагеротипы, подписанные автором, а также камера *Giroux*, которая, по мнению Кромера, принадлежала Дагеру. Пятьсот дагеротипов, почти все изготовленные во Франции, — дань уважения создателю фотографии. Другая часть коллекции — ранние французские снимки на бумаге: фотоальбомы Бальдю, морские пейзажи Ле Гре, бумажные негативы Ле Сека, визитные карточки Дисдери, работы Адольфа Брауна и студии Dalmaet&Durandelle — отражают развитие фотографии в XIX столетии. Французский историк фотографии Жорж Потонинэ в предисловии к

работе 1924 г. «История открытия фотографии» сделал смелое заявление: «История фотографии по существу является французской». Пожалуй, большая часть собрания Кромера подтверждает это «националистическое утверждение». Кромер мечтал о том, чтобы его собрание стало основой национального музея фотографии, однако в 1934 г. он скончался, а воплощению замысла помешала растущая угроза войны. Вдова Кромера, отчаявшись найти подходящее помещение для коллекции во Франции, начала поиск других вариантов. *Eastman Kodak* приобрела за 13 000 долларов собрание Кромера, положив насало будущего музея «Дома Джорджа Истмена». Помимо этого, *Kodak* ещё в начале XX столетия начала собирать образцы фотоаппаратов, как собственного производства, так и других изготовителей. Затем в собрании появились образцы цветной фотографии, калотипии Хилла и Адамсона, ранние любительские снимки, сделанные камерами *Kodak*, фотографии Крымской войны работы Роджера Фентона. Таким образом, коллекция оказалась способна представить, согласно *The New York Times* «относительно всеобъемлющую историю фотографии от дней Дагера до нашего времени», когда в 1940 г. в Нью-Йоркском музее науки и промышленности в Рокфеллеровском центре была организована выставка 300 экспонатов из собрания *Kodak*. В 1948 г. вся коллекция была передана в «Дом Истмена».

В период работы в музее Бомона Ньюхолла было сделано несколько десятков важных приобретений: американские дагеротипы от калифорнийской преподавательницы Зельды Маккей; 5000 стереофотографий от коллекционера Фреда Лайтфута; снимки Гражданской войны Филипа Медикуса; этюды «Движения животных» Эдварда Майбриджа; 500 фотографий Атже, почти 10 000 снимков от Льюиса Хайна, собрания работ друзей и коллег Ньюхолла — Анселя Адамса, Элвина Лэнгдона Кобурна, Ласло Мохой-Надя, Чарльза Шиллера, Альфреда Стиглица и Эдварда Уэстона. Эти коллекции заложили солидный фундамент для изучения искусства фотографии. Написанная Ньюхоллом «История фотографии» и собрание, которое он курировал, оказались во многом взаимосвязаны. Помимо приобретения работ таких мастеров, как Стиглиц и Уэстон, Ньюхолл также покупал произведения, которые не могли быть упомянуты в его «Истории»,



— ранние цветные отпечатки, салонные и даже коммерческие снимки. Рекламная фотография, которую игнорирует «История» Ньюхолла, отлично представлена в «Доме Истмена» в собраниях, приобретённых именно в период его кураторства, — основу составляют произведения двух наиболее успешных коммерческих фотографов Нью-Йорка — Виктора Кепплера и Николаев Мюрея. Одно из крупнейших собраний Олдена Скотта Бойера поступило в музей в это время. Сегодня истории о Бойере обросла множеством легенд. Состоятельный чикагский производитель парфюмерии, Бойер был страстным собирателем. Он проводил целые дни в бывшем здании старого банка среди своих коллекций: игровых аппаратов, велосипедов на высоких колесах, книг о фотографии, снимков и камер. Хотя степень его интереса к игральным автоматам и велосипедам известна не вполне, любовь Бойера к фотографии очевидна по его страстному подходу и вполне эмоциональным заметкам на полях книг. В принадлежавшем ему экземпляре «Истории» Ньюхолла он помечал иллюстрации зелёными чернилами и писал рядом: «Иисусе!», «Заполучить!». Чаще всего Бойеру удавалось «заполучить» желаемое. Коллекция Бойера включает более 13 500 снимков, богатейшую библиотеку, посвящённую фотографии, а также собрание фотографического оборудования. «Дом Истмена» приобрёл всё это после исключительно лаконичных переговоров, в ходе которых Бойер поинтересовался у Ньюхолла, желает ли он купить коллекцию или получить её в дар. Когда Ньюхолл ответил, что ему хотелось бы получить коллекцию в дар, Бойер отозвался: «Вот это мне по душе коротко и ясно. Когда приедете паковать?» Собрание Бойера, занявшее целый грузовик, было доставлено в Рочестер и зарегистрировано как часть собрания «Дома Истмена» 27 апреля 1951 г. Собрание Бойера столь же интересно, как и личность самого кол-

лекционера. Здесь широко представлены знаменитые имена Бланкар Эврар, Джулия Маргарет Кэмерон, Максим Дю Кам, П.Х. Эмерсон, Роджер Фентон, Фрэнсис Фрит, Х.П. Робинсон и милые сердцу Бойера Хилл и Адамсон. Другую половину этого богатства составляют 1000 дагеротипов от Саутворта и Хоуза и 260 бумажных негативов ирландского фотографа Джона Шоу Смита. Хотя все эти имена звучат почти как прямые цитаты из Ньюхолла, Бойер не предпринимал специальных попыток формировать свою коллекцию в соответствии с «Историей». В его собрании есть ранние виды Военно-морской академии США от Fischer&Brothers, гарвардский альбом 1863 г. и небольшой альбом под названием «Поцелуй солнца: История апельсина». Бойер практиковал более широкий, поистине международный подход к фотоистории XIX века по сравнению с Кромером. Однако, как бы ни были широки интересы Бойера, он мало интересовался фотографией XX в. Ньюхоллу и множеству других кураторов из «Дома Истмена» ещё предстояли приобретения в этой области.

Сознательное уклонение от исторического подхода Ньюхолла, несколько эклектичное отношение к формированию коллекции подтверждается и другим ярким примером, речь идет о приобретении коллекции Sibley. Луис Уолтон Сиплей руководил своим Американским музеем фотографии с 1940 г. до конца жизни, умер он в 1968 г. Сиплей заинтересовался фотографией ещё в ранней юности, позже серьёзно увлекся и другими видами изобразительного искусства. В 1920-е гг. популяризация набирала силу — идя в ногу со временем, Сиплей собирал визуальные материалы для школ и университетов. В 1930 г., стремясь приобрести изображения для этих образовательных проектов, Сиплей купил собрание одного из старейших компаний в Америки — Caspar W. Briggs Company. Приобретя 10 000 негативов с религиозными и историческими иллюстрациями, Сиплей оказался обладателем всего, что осталось от компании — крупнейшего в Америке производителя слайдов для «волшебного фонаря», в результате чего всерьёз заинтересовался историей фотографии. Сиплей уделял огромное внимание американской фотографии, столицей которой считалась Филадельфия, где был расположен музей. Здесь, вне страниц фотографической истории, которую



ANNA ATKINS

ещё предстояло написать, были представлены работы студии George Schreiber&Sons; снимки коммерческих фотографов, специализировавшихся на съёмке животных; Сэмьюэла Фишера Корлиса, члена Филадельфийского фотографического общества; Элиаса Гольденского, иммигранта из России, ставшего в Филадельфии фотографом-портретистом и пикториалистом; а также образцы недолго просуществовавшей двойковыпуклой стереосистемы VitaVision, тысячи слайдов для «волшебного фонаря» и собрание фотомеханических приборов XX в.

История собрания Сиплея после кончины его обладателя удивительно похожа на судьбу коллекции Габриеля Кромера. Его вдова не смогла найти помещение для наследства. Коллекция Сиплея поначалу была приобретена одной крупной американской корпорацией. Отказавшись от идеи создания музея, она передала собрание в «Дом Истмена» в 1977 году. Размер коллекции потрясал воображение 61 000 фотографий и фотомеханических репродукций, причём большая их часть выходила за пределы традиционной истории фотографии. Разумеется, собрание Сиплея отлично вписывалось в рамки его собственной истории — «Полвека цветной фотографии» (1951). Здесь были работы Фредерика Иве, Лежарена Хиллера, Антона Брюля и Фернана Бурже. Хотя в здесь были работы Роберта Корнилиуса, Ф. Холланда Дея, Уильяма Генри Джексона, Гертруды Кэзебир, а также Уильяма и Фредерика Лангенгеймов, именно произведения Уильяма Дженнингса, студии George Schreiber&Sons и Генри Трота наиболее точно характеризуют коллекцию.

В 1979 г. по завещанию Джоанны Стейхен «Дом Истмена» приобрел более 3000 фотографий Эдварда Стейхена, в основном портреты знаменитостей, сделанные в годы его работы в журнале Vanity Fair. Меньшие по объёму, но столь же значительные по содержанию дары музею поступали из агентства Associated Press и Американского общества фотографов, сотрудничавших с журналами. Совсем недавно Дональд Вебер подарил музею своё собрание дагеротипов, амбротипов и тинтипов, расширив собрание стереофотографий благодаря внушительной коллекции видов от Viewmaster.

Истории 10 уникальных фотографий собрания

ANNA ATKINS, Carix (America)

ca. 1850

Cyanotype

25.6 x 20.0 cm.

Анна Аткинс (1799–1871) — английский учёный-ботаник, одна из немногих женщин-фотографов XIX века. Она первой выпустила книгу, иллюстрированную исключительно фотографиями. Аткинс использовала фотографические методы, чтобы иллюстрировать ими свои ботанические научные труды. Она узнала о фотографии от Генри Фокса Талбота, и училась *cyanotype* -процессу непосредственно у его изобретателя сэра Джона Гершеля. Используя цианотипию и метод «фотогеничного рисунка» Тэлбота (прямая засветка объектов на светочувствительной бумаге — фотография без камеры), Аткинс

издала книгу «Британские Морские водоросли» (British Algae: Cyanotype Impressions), которая была полностью проиллюстрирована её отпечатками. Издание вышло в свет в период с 1843 и 1853гг. Всего было напечатано 12 экземпляров этой книги-альбома, один из которых ныне хранится в Национальном медиа музее в Брэдфорде. Аткинс создала 389 цианотипных фотограмм, дополненных научными пояснений. В 1854 году выходит ещё одна её книга по ботанике, оформленная так же — «Цианотипы британских и иностранных цветущих растений и папоротников» (Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Ferns). Цианотипия *Carix* попала в музей вместе с другими закупками, относящимися к сделке с компанией Ford Motor Co. & Morris Foundation Funds. Голубая картинка выглядит в отрыве от текстов и научных комментариев как «изящная открытка». Документальность как будто-бы уходит на второй план, так как изображение, сделанное методом фотограммы, по-сути, представляет собой плоский силуэтный отпечаток объекта, который за счет своей обобщенности лишен объективных подробностей и деталей. Именно поэтому многие фотографы-модернисты, в поисках абстрактных образов, борясь с «натурализмом» фотографии, использовали метод Талбота, называя его по-своему, как, например, Ман Рэй, который объявил свои работы, выполненные подобным способом рейограммами.

Работы А.Аткинс, как и цианотипический метод Гершеля, после кратковременного интереса в середине XIX века, были забыты и вновь открыты уже в XX столетии, когда нашли новое применение, в частности, в строительном черчении и в формалистических упражнениях фотографов беспредметников.

BARNARD, GEORGE N.

Fire at the Ames and Doolittle Mills, Oswego, New York;

Burning mills along the river at Oswego, New York

1853

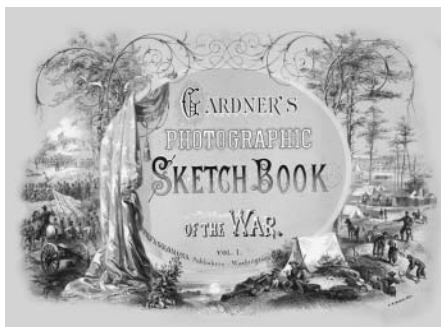
Daguerreotype 7,0 x 8,3 см; 5.7 x 6.9 см.,
1/6 plate

Раскрашенные дагерротипы не редкое явление в истории фотографии. В превосходной



BARNARD, GEORGE N.

ALEXANDER GARDNER



коллекции музея есть немало качественных с художественной точки зрения и хорошо сохранившихся цветных дагерротипов. Но редко, когда авторы раскрашивали «репортажную» съемку. Дагерротипы американца Джорджа Н. Барнарда (1819-1902) «Пожар на мельницах Эймса и Дулитта, Осверго, Нью-Йорк» и «Горящие мельницы вдоль реки Осверго», представляют редкий пример «цветной журналистики». Утром 5 июля 1853 года начался разрушительный пожар на восточной стороне реки. Барнард взял свой фотоаппарат и сделал несколько снимков этого страшного зрелища с разных точек зрения. Первый — в начале улицы West Canuga, недалеко от его новой студии, которая находилась к юго-востоку от мельниц, на другой стороне реки. Второй вид был сделан спустя некоторое время с крыши здания, находившегося на расстоянии нескольких кварталов к югу от студии, что подтверждает и степень разрушений сооружений, стоящих вдоль берега реки и гавани. Небольшие пластины в коллекции — это уменьшенные авторские копии с больших оригиналов, предназначенных для продажи. Они являются «зеркальным отражением» оригинала. Оба дагерротипа раскрашены «в ручную», с преобладанием малинового пигмента добавленного в пылающее здание, для придания работам особого реалистического эффекта. Пластины представляют редкий пример «дагерротипической» журналистики.

ALEXANDER GARDNER's Photographic Sketchbook of the Civil War
Published after the war in 1866



TIMOTHY O'SULLIVAN, ALEXANDER GARDNER

Сотни людей запечатали гражданскую войну в США (1861-1865), но большая часть фотографической документации принадлежала нескольким десяткам авторов. А возможность снимать фактические события была предоставлена всего нескольким фотографам. К тому же фотографические процессы того времени были слишком медленными, оборудование громоздким и тяжелым, лабораторные манипуляции в «темной комнате» сложными, поэтому делать «мгновенные» хроники событий не представлялось возможным. Фотографы вместо этого сосредоточились на быте, буднях, подготовке и последствиях сражений.

Значение работ того времени нельзя недооценивать. У фотографии впервые появилась возможность показать реальное лицо войны. Среднестатистический американец тогда мало понимал, что такое гражданская война, и что она будет такой длительной и настолько разрушительной. Мало кто вообще осознал, что фактически означала война, что она принесла, какие изменения повлечет за собой.

Именно потребность американцев в фактологически точном описании войны привела к тому, что иллюстрированная пресса стала активно использовать фотографии, особенно ближе к концу войны, даже при том, что фотография, чтобы быть напечатанной в газете или журнале переводилась на деревянные доски, после чего печаталась фотогравюра изображения. Эти документальные материалы стали главным источником публичной визуальной информации о фактах войны.

Несколько работ из Фотографического альбом Александра Гарднера «Гражданская война» представляют довольно контрастные характеристики театра военных действий.

**TIMOTHY O'SULLIVAN,
ALEXANDER GARDNER.
A Harvest of Death, Gettysburg, Pennsylvania
July, 1863**

*Albumen print
17.2 x 22.2 cm.*

Еженедельник Harper's Weekly воспроизвел только одно из тысячи существующих изображение мертвых солдат, названное — «Урожай Смерти», которое было сфотографировано после исторического сражения у Геттисберга в июле 1863 года. Этот отпечаток, однако, был опубликован в июле 1865, спустя два года после события, иллюстрируя историю уже событий. Гравюра была «сконструирована» из нескольких кадров, для того, чтобы достигнуть формально уравновешенной композиции. По эстетическим причинам подлинные фотографии казались слишком переполненными деталями и не столь выразительными потому. В сравнении абсолютно выверенным опубликованным изображением, ставшим теперь знаковым, все другие, казалось, предназначались для рассказывания историй, а не для формально олицетворения понятия «смерть».

**ALEXANDER GARDNER.
A fancy group, in Front of Petersburg.
August, 1864**
*Albumen print
17.8 x 23.0 cm.*

Однообразие жизни лагеря не было скрашено богатством развлечений. Во время периодов бездеятельности играли в мяч, крикет, занима-



ALEXANDER GARDNER

лись гимнастикой, бегом, и дурачились на потешных скачках, «догонялках», добывали «приз», подвешенный на высокий столб, смазанный жиром, придумывали другие «дозволенные» игры. Иногда мужчины позволяли веселую забаву со свиньёй, которую нужно было поймать и удерживать какое-то время за хвост. Потешались все участники и очевидцы.

Быт и развлечения в армии Потемака — снимок «Петушиные бои». Они разрешались крайне редко, кроме тех случаев, когда птицы были частью контрабанды. Такие бои всегда были скорее шуточными, и всегда прекращались, когда крылатые двуногие становились на путь убийства. Лошади и мулы погибли сотнями в сражениях или просто недоедая, но чрезвычайно трудно привести пример жестокости по отношению к животным в армии. Домашних птиц, собак, котят, и даже диких животных, превращали в домашних и заботились о них очень трогательно. Иногда полк принимал в свои ряды приبلудившуюся собаку и горе человеку, который плохо обращался с ней. Известен, например, забавный факт: один полк во всех его кампаниях сопровождался ручным орлом.

**DR. JOSEF MARIA EDER.
Zwei Goldfische und ein Seefisch
1886**
*Photogravure print from x-ray negative
12.1 x 16.4 cm.*

Австрийский учёный Йозеф Мария Эдер (1855–1944) изучал химию, физику и математику в Университете технологий и потом в Вен-



DR. JOSEF MARIA EDER

ском университете. В 1876 г. получил докторскую степень, а в 1879 г. стал лектором Венского технологического университета. В период с 1889 по 1923 гг. он был директором Института графического искусства. В конце концов, его интересы сосредоточились на химии и фотографии. Эдер пытался реализовать идею взаимодействия науки и фотографии. В частности, он проводил исследования, связанные с улучшением чувствительности фотоматериалов для рентгеновских снимков. К 1884 г., Эдер начал составлять обширный Справочник по фотографии (*Ausführliches Handbuch der Photographie*), которые до сих пор остаётся актуальным. Эдер основал Институт фотографии и воспроизводящей техники, сегодня Höhere Graphische Bundes-Lehr-und Versuchsanstalt. Учёный сделал фактически беспрецедентный вклад в исследование фотографии конца 19-го — начала 20-го столетия: опубликовал более 650 теоретических работ, имел высокую репутацию и в Австрии и за ее пределами, получил много наград, включая Légion d'honneur в 1901 г.

Изображение рыб — это один из 15 рентгеновских снимков, сделанных в 1896 году. Тогда книга, в которой были опубликованы эти изображения представлялась прежде всего как исследование о технических аспектах рентгена. Отпечатки поражали точностью картинки «невидимого мира», были на редкость красивыми изображениями реальных объектов, но вместе с тем, задавалась новая эстетическая тема. Почти случайное открытие Вильгельма Рентгена в конце 1895 г. имело огромный общественный резонанс, не только в прикладном качестве с применением в научных областях, таких как медицина, но и как попытка приоткрыть тайны до времени невидимого мира, оценив его красоту, а позже и артистизм техники. Многие модернисты и современные авторы работают с технологией рентгена как с одним из способов реализации своих художественных замыслов.

EDWARD STEICHEN, Charlotte Spaulding Albright

ca. 1908

*Color plate, screen (Autochrome) process,
17 x 12 cm*

Два портрета Шарлотты Сполдинг сделаны Эдвардом Стейханом около 1908 года. Они явля-

ются уникальным продуктом своего времени, одними из немногих сохранившихся образцов ранней цветной фотографии (автохром), произведённой с помощью технологии, разработанной братья Люмьер во Франции и привезенной в США Стейханом в этом же году. Автохромы были сделаны, вероятно, в Буффало, откуда и поступили в собрание музея. Шарлотта Сполдинг, которая была другом и ученицей Стейхана, стала объектом цветных экспериментов фотографа. Автохромные портреты чем-то напоминают пуантилистическую миниатюру на стекле. Музей имеет значительную коллекцию работ Стейхана, в том числе 22 того же вида — цветные изображения, известные как автохромы.

Однажды Энтони Бэнноном, директор музея, получил приглашение от своего знакомого адвоката приехать в Буффало. Его клиентом была Шарлотта Олбрайт, 96-летняя художница, которая хотела пожертвовать три, как ей казалось, старых стеклянных негатива музею. Бэнноном предположил, что на них запечатлена её мать, Шарлотта Сполдинг. Шарлотта занималась фотографией, дружила с Эдвардом Стейханом и Альфредом Штиглицем, была членом Фото-



EDWARD STEICHEN

сецессиона. После того, как в 1910 году она вышла замуж за Лэнгдона Олбрайт, сына известного промышленника Буффало Джона Олбрайт, основателя, Художественной галереи Albright-Knox, она оставила камеру. На двух стеклянных пластинах, оказавшихся автохромами размером 5 на 7-дюймов запечатлена красивая молодая женщина в платье эпохи короля Эдуарда и жемчужном ожерелье по моде того времени. Оба бы-

ли сделаны Стейханом, один из них — подписан. Стейхан был чрезвычайно влиятельной фигурой в искусстве в течение всей своей жизни. Блестательный фотограф и куратор, руководитель фотографического отдела в Музее современного искусства в Нью-Йорке. В феврале 2006 года одна из его работ платиновой печати, «Пруд в лунном свете», сделанная в 1904 году, установила аукционный рекорд для фотографии, будучи проданной почти за \$ 3 млн. на аукционе Сотбис в Нью-Йорке. Наследие Стейхана довольно хорошо изучено и представлено различными институциями и частными коллекциями как Европы, так и Америки. Поэтому редкой удачей считается обнаружение его новых работ.

Г-жа Олбрайт, вероятно, получила в свое распоряжение портреты матери в 1939 году, вскоре после её смерти. Она никогда не показывала их, и хранила дома в шкафу в течение десятилетий, не предполагая, что автором этих пластин был Стейхан. Так как автохромы все это время оставались без света, их цвет остался первозданно яркими, сохранность — идеальной, несмотря на то, что работам более сотни лет. Автохромы, как известно, являются позитивными изображениями, то есть уникальными и не могут быть использованы для создания тиражных отпечатков. Они получались с помощью сложного процесса, в котором крошечные окрашенные зерна картофельного крахмала были равномерно распределены по куску стекла. Использовались три цвета: яркие сине-фиолетовые, оранжево-красный и зеленый. Работая вместе, они создавали широкий спектр реалистично выглядящих окрашенных предметов. В отличие от большинства других фотографических изображений, автохромы обычно подсвечивают сзади, что позволяло цвету, который выглядит довольно тускло при обычном освещении, сиять через полупрозрачное стекло.

HANS BELLMER (French, 1902-1975)

The Doll. Book: Les Jeux De La Poupee, 1949
ca. 1934

Gelatin silver print with applied color
13.5 x 14.0 cm.

Ханс Беллмер (1902-1975) — немецкий сюрреалист, мало известный широкой публике, но, тем не менее, оказавший довольно серьезное

влияние на многих художников, фотографов и музыкантов второй половины XX века. До того как примкнуть к течению сюрреализма, он был известным в Берлине рекламным графическим дизайнером. Его творчество многим кажется отталкивающим и даже извращенным, хотя оно вполне вписывается в рамки концепции сюрреализма, приверженцы которого активно исследовали взаимосвязь эротики и смерти, тему противостояния бессознательных желаний и инстинктов обусловленным обществом табу. До сегодняшнего дня работы Беллмера кажутся шокирующими, особенно если учитывать дату их создания — 30-е годы XX в.

Беллмер начал работать над эротизированным образом деформированной куклы, противопоставляя свою идею официальному культу «арийского» здоровья и эстетике «классического» тела в Германии 30-х годов. Каждая отдельная метаморфоза создавала из женской куклы «артикулированный объект», имеющий скрытое символическое значение.

В 1934 г.в частном издательстве немецкого города Карлсруэ была подпольно издана книга Беллмера «Куклы», в которую вошли 10 фото-



HANS BELLMER

графий шарнирных кукол, сконструированных художником, которые были скомпонованы в форме *tableaux vivants* — живых картинок. Ранее 18 фотографий с подачи Андре Бретона были опубликованы в парижском журнале сюрреалистов «Минотавр». В нацистской Германии Беллмер сразу же был причислен к представителям т.н. «дегенеративного искусства», и был вынужден эмигрировать во Францию.

Фотографии серии «Куклы» цветные, они раскрашивались как открытки на рубеже века. Применялись специальные анилиновые красители и небольшая плоская кисть. Использовались в основном бледные и тонкие оттенки сиреневых и розовато-лиловых цветов, синего и зеленого, оранжевые и желтые. Они расцвечивались таким образом, чтобы создать искусственный, а не естественный эффект, с целью усилить «сюрреалистическую атмосферу» каждого изображения, так чтобы кукла казалась как может оказаться более уязвимой, а обстановка более угрожающей ... Поэт Поль Элюар выбрал четырнадцать фотографий из второй серии автора, вдохновившись ими он написал 14 коротких поэм в прозе.

В собрании музея находятся несколько отпечатков из серии «Куклы», до того входящих в собрание фонда Элвина Коберна (Alvin Langdon Coburn Fund)

NICKOLAS MURAY.

Frida Kahlo

1939 (printed 1941)

Color print, assembly (Carbro) process,

30 x 40 cm

Родившийся в Венгрии в 1892 г., Николас Мюрей в 12 лет поступает в Школу графического искусства в Будапеште, после ее окончания три года обучается цветной фотографии в Берлине. В 1913 иммигрирует в США, поначалу работая как печатник в студии, а затем в 1920-м открыв своё фотографическое портретное ателье в Гринвич-Виллидж, в то время самом богемном районе Нью-Йорка. Мюрей стал известным благодаря



NICKOLAS MURAY

фотографированию знаменитостей, портреты которых регулярно публиковались во многих журналах, таких как Harper's Bazaar, Vanity Fair, Vogue, Home Journal и The New York Times. В 1930 году он открыл одну из первых в Америке мастерских по печати цветных фотографий, став одним из самых известных специалистов в области *carbro*-процесса (копирование цветоделенных изображений на окрашенные слои и совмещение этих слоев на общей основе). Процесс славится хорошей цветопередачей и долговечностью отпечатков. Мюрей был очень плодотворным фотографом: за период с 1920 по 1940 год он сделал более 10000 портретов. Ему охотно позировали как представители богемы, так и люди политики, бизнеса.

Сам Мюрей был очень яркой личностью: пилот, член американской Олимпийской команды по фехтованию, возлюбленный мексиканской художницы Фриды Кало, которую он регулярно фотографировал. Коллекционер, прежде всего мексиканских картин XX века и регулярный обозревателем журнала Dance.

В собрании Музея находится портрет Фриды Кало в красной шали. Удивительная женщина! Её собственные работы — личная автобиография. Художественное наследие Кало составляет около 200 живописных полотен, треть из которых — автопортреты. «Наивное» творчество художницы последовательно запечатлевает все этапы её духовной и телесной жизни. Рождение и смерть, физические увечья и боль, любовь. Её живопись — символ, загадка, ребус и, вместе с тем, — вопиющая и шокирующая правда. Но Мюрей воплощает образы Кало по законам «гламурного жанра», так же он фотографирует голливудских актрис, безупречных в своих звёздных образах. Цветные фотопортреты Мюрея — репрезентация для восторженных взглядов публики. Фрида любила быть «на виду». Радикальные политические убеждения, и бурная личная жизнь — брак с великим Диего Риверой, и многочисленные романы, в том числе с Троцким, и яркая внешность, и выпавшие на её долю нечеловеческие страдания, и сила воли, помогавшая эти страдания переносить. Больше всего в жизни Фрида любила саму жизнь, и этот магнетизм жизнелюбия притягивал к ней окружающих. Помимо того, Фрида была «модницей», подолгу обдумывала свои причудливые яркие наряды. Даже в самые тяжелые дни, когда бо-

лезнь буквально пожирала ее, она проводила часы за утренним туалетом, говоря: «Я одеваюсь, чтобы попасть в рай!» Она любила этот «театр жизни».

В 1974 г. весь архив Мюреля был пожертвован музею. Это составило приблизительно 25,000 изображений, включая фотоснимки, негативы, диапозитивы и рекламные принты.

HAROLD EDGERTON.

Shooting the Apple

Color print, dye imbibition (Dye Transfer) process
1964 / print ca. 1984-1990
35.9 x 45.8 cm

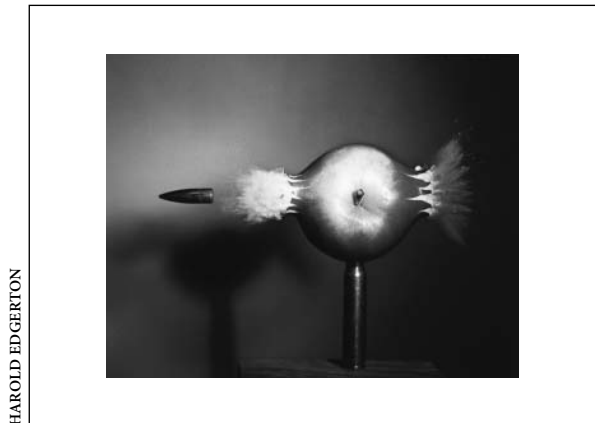
Доктор Гарольд Эджертон (Harold Edgerton, 1903-1990) посвятил всю свою жизнь изучению движения. В 1925 году закончив University of Nebraska at Lincoln со степенью бакалавра электрической инженерии, он занялся наукой. Эджертон впервые обратился к стробоскопу будучи студентом. Он заинтересовался работой мотора и открыл, что если освещать мотор мгновенными вспышками света, он кажется как бы застывшим. А если использовать серию вспышек через заданные интервалы времени, то изображение выглядит как серия последовательных быстро перелистываемых фотографий. Это открытие легло в основу его последующих изобретений. В 1931г. Гарольд Эджертон изобрел электрическую вспышку для фотоаппаратов и в последующем усовершенствовал ее. Он делает фотографии поражавшие воображение современников: «Капля молока», «Пуля, прорезающая карту», «Игрок в

теннис» и многие другие. Поначалу фотографии Эджертон вызывали чисто научный интерес, но кроме этого они демонстрировали красоту ранее невидимого. Тщательный подход к композиции, некий «драматизм», исходящий от снимков, и их эстетическая новизна сразу позволили рассматривать работы Эджертон как произведения фотоискусства. Сам же ученый всячески противился этому. «Не надо делать из меня художника», — возмущался он, — «Меня интересуют факты. Только факты». XX век оказался стремительным. Его динамику хотелось запечатлеть всем. И Эджертону это удалось!

После второй мировой войны он совмещал науку и бизнес, став одним из основателей компании EG&G, которая сконструировала камеру Rapatronic по заказу американской Комиссии по атомной энергии. Фотосъемка ядерных испытаний велась как раз с помощью упомянутой камеры. Человек XX века снимал атомный взрыв с помощью автоматической фотокамеры, которая была расположена в одиннадцати километрах от его эпицентра! До сих пор, в определенных кругах фотографов и ученых американского профессора, известного фотографа XX века в шутку называют «папаша флэш».

Фотография с яблоком из собрания музея имеет довольно длинное название «Пуля 0,30 калибра пробивающая яблоко. Микросекунды воздействия пули, летящей со скоростью 2800 футов в секунду». Это изображение было использовано в качестве иллюстрации лекций Эджертон на тему «Как сделать яблочное пюре». Отпечаток попал в коллекцию как дар семьи Эджертон.

© Текст: Ольга Аверьянова



HAROLD EDGERTON