

10. Arhiv VOO VTOO «Soyuz hudozhnikov Rosii». Nikolaev A.M. [Archive of the VOO VOO “Union of Artists of Russia].
11. Arhiv VOO VTOO «Soyuz hudozhnikov Rosii». Petinov V.M. [Archive of the VOO VOO “Union of Artists of Russia].
12. The State Archive of the Volgograd region (GAVO). R.-1967. List 1. File 34.
13. Arhiv VOO VTOO «Soyuz hudozhnikov Rosii». Legenchenko A.P. [Archive of the VOO VOO “Union of Artists of Russia].

УДК 77.04

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-3-46-54

Н.Ю. Аветян

ИППОЛИТ РОБИЙЯР: ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

В российских музейных собраниях сохранилось достаточное число произведений французского фотографа Ипполита Робийяра для понимания его выдающейся роли в фотографической жизни Петербурга первой половины 1860-х годов. Однако до сих пор не было предпринято ни одной попытки осмысления его творчества в целом, не был осуществлен анализ отдельных работ. Главной задачей настоящей статьи является содержательный и формальный анализ произведений Робийяра а также реконструкция творческого метода мастера. Актуальность выбранной темы связана с отсутствием исследований творчества французского фотографа.

Ключевые слова: фотограф Ипполит Робийяр, ранняя русская фотография, творческий метод фотографа 1860-х годов, фотографические ателье в Петербурге.

В биографии Ипполита Робийяра достаточно белых пятен, но основные вехи его творческого пути известны и отмечаются в литературе о фотографе, впрочем, весьма скудной по количеству и в большинстве своем – справочной [1; 2; 3. Р. 213; 4. Р. 571; 5. Р. 441]. Что же касается осмысления и анализа его произведений, здесь мы вынуждены констатировать совершенное отсутствие какой-либо литературы. Настоящая статья ставит своей главной целью проанализировать лучшие фотографические произведения Робийяра, а также осветить некоторые вопросы творческого метода. Эта задача представляется актуальной в свете изучения ранней фотографии в России, все чаще попадающей в поле зрения исследователей.

Деятельность ателье Робийяра пришлось на первую половину 1860-х годов, когда самым популярным в фотографическом мире стала фотографическая карточка небольшого удлиненного формата – визитка (carte de visite). Она оказалась необычайно популярной у современников, но не очень подходила для реализации художественных задач, особенно в плане композиции снимка. Очень скоро в этом виде светописной продукции сформировались определенные художественные штампы, так что, если бы мы хотели выявить индивидуальные особенности того или иного мастера исключительно по визиткам – мы бы вряд ли смогли это сделать. Напротив, отпечатки большого формата, как правило, отмечены яркой индивидуальностью и более всего из художественной продукции способны рассказать об уровне мастерства. Последнее характерно для Робийяра, в работах которого видна прекрасная сохранность, богатая проработка тонов, красота силуэтов, воздушность, чистота и ясность исполнения.

Одно из главных выразительных средств у французского мастера – организация пространства и связанная с этим композиция снимка. Удивительно, как мастер вполне традиционных пастельных портретов смог найти себя как художник-фотограф со своей

неповторимой стилистикой. Первостепенным в восприятии портретов Робийяра является их формат, приближающийся к квадрату. Нам трудно представить, например, портрет С.А. Бобринской (о нем речь еще впереди) с его широтой пространства, зажатый в тиски размера визитной карточки; мы не знаем экземпляров портрета, напечатанных в этом формате, возможно, их и не было.

В мастерской Робийяра, судя по сохранившимся отпечаткам, использовалось не очень большое количество предметов обстановки и аксессуаров. Отметим два важнейших, наиболее часто используемых студийных предмета, поскольку они выступали в роли своеобразных трансформеров, меняющих значение по желанию фотографа. Первый – это монохромный экран со штангой, выполняющей на многих его фотографиях серьезную композиционную нагрузку, превращаясь в линию, горизонтально рассекающую пространство кадра. На отпечатках она превращается в часть интерьера и при ретушировании или раскраске Робийяр решает, что с ней делать. Иногда пространство над штангой раскрашивается в виде облачного неба, пространство под ней превращается в декоративную решетку (а сама планка в перила), но чаще экран и штанга остаются без ретуши. Вторым важным аксессуаром ателье Ипполита Робийяра является драпировка – наиболее пластичная деталь в его произведениях, подчеркивающая объемность запечатленной реальности. Иногда она свободно лежит на полу естественными складками, которым фотограф намеренно придает причудливые формы, укладывая на стульях, выводя на средний план из-за кресел и столиков, создавая нагромождение плоскостей.

В этом смысле очень выразительным является портрет неизвестного пожилого человека, грузно сидящего на стуле (ГЭ). Под стать ему драпировка слева – мощное, «скалообразное» образование, максимально утяжеляющее средний план снимка. В его портрете нет ничего комплиментарного: положение грузного тела с широкого расставленными ногами, многочисленные мелкие складки на плотно сидящем пальто усиливают эффект и провоцируют нас на совершенно различные интерпретации характера. И все же мастеру удается разбить статичность композиции: трость, лежащая вдоль вытянутых ног, вторит складкам резко отведенной в сторону драпировки, усиливает наклон спинки стула и без того подавленной под тяжестью массивной спины пожилого мужчины. Этот снимок заставляет поверить нас, что поза неизвестного – единственно возможная и принадлежащая только ему, поверить в то, что она естественна, а значит, убедительна, как и сам образ.

Портрет Ф.И. Тютчева (1862, Музей-заповедник «Усадьба «Мураново» им. Ф.И. Тютчева») замечателен своей архитектуроникой: доминируют ясные, четкие линии вертикалей и горизонталей (несмотря на привычные для Робийяра волнения складок шторы), так что сама фигура Тютчева сливаясь с огромным креслом, является частью этого ясного и разумного пространства. Красота художественной формы заслоняет собой характер персонажа; но это лишь первоначальное восприятие снимка – далее образ Тютчева все более и более привлекает к себе внимание.

Среди светописных произведений Ипполита Робийяра немало прекрасных в техническом отношении работ, ярких запоминающихся образов эпохи, но есть абсолютный шедевр – вершина студийной фотографии 1860-х годов – это портрет графини С.А. Бобринской (ГЭ). В свое время М.М. Ракова в своей книге о К.П. Брюллове, размышляя о знаменитом «Портрете Ю.П. Самойловой, удаляющейся с бала» (около 1839–1840; ГРМ) привела фрагмент стихотворения А.С. Пушкина «Красавица»: Она кругом себя взирает: / Ей нет соперниц, нет подруг; / Красавиц наших бледный круг / В ее сиянье исчезает» [6. С. 106].

Эти строки в полной мере могут послужить эпиграфом к портрету Бобринской, а шедевр Брюллова, на наш взгляд, стала прообразом фотографического произведения. Французский художник вполне мог видеть картину в Петербурге: еще до отъезда Брюллова за границу неоконченная работа, вероятно, находилась в мастерской живописца, а затем (до 1870 г.) – в московском собрании коллекционера В.А. Кокорева. Близость

с Брюлловским полотном прослеживается в применении контрапоста в отображении плеч и головы, расположении рук, в изображении движения модели вперед (при этом силуэт платья еще более усиливает этот порыв), в передаче романтического, как бы «ушедшего в себя» взгляда. Даже запечатленные на фотографии крупные, динамические складки ткани, вызывают в памяти красную драпировку на портрете Самойловой. На наш взгляд, по сравнению со своим прообразом – картиной Брюллова – портрет Бобринской не уступает ей в художественной и образной выразительности. Красота и величественность запечатленной объективом камеры женщины, ее вдохновенность и независимость настолько мощно сконцентрированы в этом произведении, что сообщают ему черты уникальности и непревзойденности.

Мы уверены в глубочайшей обдуманности Ипполитом Робийяром этого портрета; автор не просто фиксировал действительность, а усиливал художественную экспрессию. Излюбленный фотографом нейтральный фон выполняет здесь основную формальную нагрузку: не отвлекая от фигуры Бобринской, он своей пустотой усиливает выразительность силуэта модели, придает произведению остроту и плакатность. Видимо, неслучайно в месте соединения декорации и пола нет четкой линии; по нашему мнению, мастер намеренно размыл эту границу. Лаконичность и простота портрета, видимо, осознавалась фотографом как основная художественная задача. Единственный находящийся на снимке предмет – высокая подставка – необходим для придания Бобринской устойчивости, к тому же она наполовину скрыта драпировкой и совсем не привлекает к себе внимания. Вдумчивое отношение к роли аксессуаров, выражающееся в очень умеренном использовании их в портретах, – характерная черта творческого метода французского мастера. В портрете Бобринской это проявляется особенно остро, что придает ему черты вневременности и вечности; здесь нет привязки к определенной эпохе. В этом смысле шедевр Робийяра близок лучшим портретам Ж.-О.-Д. Энгра и Ф.К. Винтерхальтера.

Другие сохранившиеся женские портреты также прекрасны по композиции и удачной передаче душевного состояния (относящегося, впрочем, не к характеру изображенных, но «романтическому образу») – княгини К.С. Мещерской (1863, ИРЛИ РАН), А.Ф. и Э.Ф. Тютчевых (1862, музей-заповедник «Усадьба «Мураново» им. Ф.И. Тютчева»), княгини Т.А. Юсуповой (1862, ГИМ). Но ни одна не достигает того магического воздействия на зрителя, как портрет Бобринской.

Огромной творческой удачей мастера стал портрет великих князей Николая и Александра Александровичей (ГЭ), исполненный в марте 1862 года. Великолепная композиция оставляет впечатление легкости, естественности и одновременно пронизана ощущением простоты и безмятежного спокойствия. Главный динамический узел видится нам в точке соприкосновения двух клинков, расходящихся лучами и теряющихся в сплетениях гусарских шнуров, аксельбантов, от которых взгляд плавно перетекает к резным деталям столика и кресла. Сложный декоративный рисунок уравнивается мощной вертикалью драпировки с уложенными, отливающими металлическим блеском складками и значительным по размерам прямоугольником пустого фона, на котором тонким рисунком проступают полные внутреннего спокойствия лица молодых людей.

Портрет Николая и Александра был самым удачным в их иконографии тех лет и неоднократно повторялся фотографом в разных форматах по желанию великих князей, а также по настоянию Марии Александровны [7; 8]. Ее можно признать самым главным и требовательным заказчиком французского фотохудожника. Через своего секретаря П.А. Морица императрица выражала пожелания относительно количества и формата снимков, их оформления (фотографу приходилось изготавливать портреты как в большом размере, так и в миниатюре для украшений), каждый раз оговаривая, будут ли эти копии *sologé* или *poig* (так, по всей видимости, именовались произведения, имеющие темно-серый, черный оттенок виража), не забывая, впрочем, о замечаниях и о словах благодарности. Помимо семейных портретов Ипполит Робийяр делал авторские повторения некоторых своих лучших вещей для императорской коллекции.

Мария Александровна была тонкой ценительницей искусства фотографии и на протяжении многих лет собирала произведения европейских и русских фотохудожников, так с годами сложилось одно из лучших светописных собраний в России. В феврале 1863 года по желанию императрицы коллекция пополнилась шедевром французского мастера – портретом графини С.А. Бобринской [9].

Ипполита Робийера можно смело отнести к мастерам детского портрета, стремившегося если не раскрыть внутренний мир ребенка, то хотя бы приблизиться к нему, не спугнуть в нем проблески характера и сиюминутного настроения. Насколько успешно справлялся с этой задачей фотохудожник, мы можем судить, обратившись к серии портретов великой княжны Марии Александровны, снятых им в 1862–1864 годы. К предстоящей съемке готовились основательно, в письмах к фотографу воспитательница юной княжны оговаривала не только день и время будущего визита, но сообщала, в частности, о том, что девочка будет позировать в дневном и открытом платьях, что требовало переодевания и было утомительно для ребенка, учитывая тот факт, что Марии Александровне позирование давалось с большим трудом [10]. А.Ф. Тютчева вспоминала: «Для императрицы с великой княжны пишут портрет, и сеансы очень ей надоедают; в этом случае единственное средство заставить ее сидеть смиренно и сохранять оживленное и веселое лицо – это задавать ей арифметические задачи» [11. С. 319]. Вполне возможно, что фотограф и не стремился добиться от маленькой модели оживления и радости от процесса съемки (дети на его портретах и не стараются казаться милыми и беззаботными), но это открывало ему дорогу к тому счастливому моменту, когда в смене эмоциональных настроек проступал подлинный характер ребенка.

На наш взгляд, художественное и техническое своеобразие светописных произведений Ипполита Робийера связано с богатым опытом рисовальщика и литографа, что не могло не отразиться на формировании его творческого почерка как фотографа, который можно охарактеризовать как «высокий стиль». Он заключается в пристрастии к большому формату и широкому ритму массивных аксессуаров (колонны, тяжелые драпировки), в монументальности композиции и подчеркнутой графичности силуэтов фигур и предметов.

Наиболее близок Ипполиту Робийеру его давний соперник, блестящий литограф и преуспевающий фотограф Франц Ханфштенгель. Для снимков немецкого мастера также характерны композиционная ясность, применение массивных форм и умение избегать детализации, использование нейтрального фона, занимающего почти половину изобразительного пространства, пристрастие к холодным оттенкам виража, но самое главное – виртуозное владение коллодионным процессом. Причина, как мы полагаем, кроется не только в опытности фотографа, а в мастерской ретуши негативов. Ханфштенгель даже был удостоен награды на Всемирной выставке в Париже в 1855 году за свои светописные произведения, созданные с применением художественной ретуши. Ее даже невозможно назвать ретушью в привычном понимании, это изящная живопись по негативу, целью которой усилить или ослабить отдельные участки изобразительного поля, подчеркнуть изящество фотографического рисунка.

Схожие черты мы находим и в работах Ипполита Робийера, но иногда он идет еще дальше и полностью прорабатывает фон позади модели, что порождает эффект ровной, безмятежной поверхности, или создает на нем рисунок облачного неба; очерчивает изящный контур фигуры позирующего, акцентирует некоторые детали композиции кистью или карандашом. Может показаться, что подобный авторский метод уводит мастера от высшей цели его творчества – создание светописного произведения исключительно с помощью выразительных средств фотографии. Безусловно, для многих фотохудожников той поры это стало манифестом, единственным критерием в их творческой практике, а других «гибкость и широта ее возможностей» полем для оригинальных экспериментов. В то же время нельзя забывать и о том, что мы говорим о первых десятилетиях существования фотоискусства, когда шло не только накопление техниче-

ких знаний, но формировалась эстетическая ее природа, поэтому к оценке произведений следует подходить с осознанием многогранности художественных процессов, протекавших в эти годы.

Для многих профессиональных художников фотография стала новым изобразительным средством с огромным выразительным ресурсом без условных границ. Главная цель состояла в достижении художественного результата, но пути могли быть самые разные: от использования чисто технического арсенала до применения, например, фотомонтажа, как у О.Г. Рейландера (O.G. Rejlander), или усиление выразительных средств произведения с помощью живописной и графической ретуши, как у Ипполита Робийера.

Еще один важный момент, которому, как нам кажется, уделял большое внимание в своей работе Ипполит Робийер, – это тональный диапазон будущего снимка. У мокроколлодионного процесса, как у всех ранних техник, была одна важная особенность – искажение цветопередачи, обусловленное тем, что фотографический коллодий был чувствителен к коротким световым лучам, это приводило к тому, что синий и фиолетовый цвета воспроизводились в эмульсионном слое с большей плотностью, а на отпечатке, напротив, выходили светлее, что нередко приводило к потере тоновых градаций и образованию практически белой плоскости; при этом красный и желтый, лежащие в теплой части цветового диапазона, получались темными. Расширение спектральной светочувствительности фотографических материалов было одной из главных проблем, но в этот период ее существования еще не решенной [12. С. 101; 13. С. 33-34; 14. С. 110]. Это заставляло фотографов идти на различные профессиональные хитрости. Существовали рекомендации для клиентов фотографических ателье, избегать в одежде и аксессуарах светлых оттенков, в противном случае мастерам приходилось прибегать в ретуши изображения или усиливать контрастность отпечатка. Однако многое зависело от организации процесса съемки, фотограф должен был визуализировать будущий кадр, не только выстроить композицию, но и выставить освещение таким образом, чтобы рассчитать искомый тональный диапазон с учетом особенностей цветопередачи коллодионного процесса. Ипполит Робийер, как профессиональный художник, прекрасно владел этими навыками, из раза в раз добиваясь разнообразия тонального рисунка своих произведений.

Огромное значение для эстетической природы фотографии, несомненно, играло вирирование отпечатков. К сожалению, мы не можем сказать, какую из методик использовал в своей практике Робийер, был ли это двухступенчатый способ, предполагавший сначала тонирование отпечатка, а потом фиксирование полученного результата, или вираж осуществлялся одновременно с фиксажем в одном растворе. В любом случае качество отпечатков, созданных Ипполитом Робийером, остается очень высоким, учитывая, что большеформатные снимки долгие годы располагались на стенах, где подвергались воздействию солнечных лучей. Это неминуемо должно было привести к выцветанию изображения, но они по сей день демонстрируют редкую для ранней фотографии стабильность.

Среди произведений мастера есть снимки, имеющие более привычные глазу русского зрителя теплые коричневые оттенки виража, но можно наблюдать великолепные образцы с цветовым диапазоном от глубокого серого до иссиня-черного тона. Можно только строить догадки относительно того, какие химические соединения использовал фотограф, чаще всего в эти годы для тонирования использовали хлорид золота и соли платины, повышавшие стойкость отпечатков и усиливающие их контраст.

Огромное значение для получения определенного оттенка виража имел исходный химический состав самого снимка, структура и оттенок бумаги, а также совокупность веществ и их концентрация в растворе, как и его температура вместе с продолжительностью обработки существенно влияли на конечный результат. И если определить состав металлов в работах французского мастера возможно, то разобраться в вопросе, была ли его методика тонирования авторской или он воспользовался наработками, существовавшими в это время на фотографическом рынке, затруднительно.

Робийяр был фотографом активно экспериментирующим. Оригинальные идеи были у него еще до открытия своего ателье, когда в феврале 1861 года он обратился в Департамент мануфактур и внутренней торговли с прошением выдать ему 10-летнюю привилегию на способ покрытия «фотографических рисунков масляными красками», названный им фотохромией [15]. В пояснительной записке фотохудожник объяснил, что его способ отличается от принятых в настоящем. Напомним, что термин фотохромия (photocromie) связан с именем французского издателя Л. Видаля (L. Vidal), запатентовавшего в 1872 и 1874 годах способ получения цветных изображений, он основывался на разработках двух своих соотечественников Ш. Кро (Ch. Cros) и Л. Дюко де Орона (L. Ducos du Hauron), предложивших трехцветное печатание в 1869 году.

Стремление современников придать монохромным отпечаткам цвет привело фотографов к использованию акварели, но не придавало им, на его взгляд, достаточной силы и прочности. Применение масляных красок приводило к тому, что снимки теряли «верность и точность» и принимали «вид простой картины». Третий способ заключался в том, что отпечаток раскрашивался с оборотной стороны, и хотя он был хорошо знаком фотографам по многочисленным публикациям в специализированных журналах, в реальной практике он не нашел применения, поскольку предварительно пропитанные воском или маслами отпечатки после иллюминирования в скором времени желтели и теряли «цвет и живость колорита». Как свидетельствовал Ипполит Робийяр, в процессе продолжительных опытов он смог добиться того, что «фотографическая картина сохраняла свежесть масляных красок». Смочив фотографию водой и закрепив в деревянной рамке, уже в сухом состоянии он пропитывал раствором с лицевой стороны участки, предназначенные к раскрашиванию, при этом процедуру следовало повторять, так как смесь быстро улетучивалась. Терпентинная эссенция, наполовину разведенная лавандовым маслом, не только делала бумагу прозрачной, но «заполняла все скважины в ней» не пропуская масло от красок наружу [16].

«Я нашел совершенно новый способ, – давал он пояснения в записке, – который никакой художник до меня не использовал и который имеет то преимущество, что дает краскам яркость и чистоту тонов масляных красок» [17]. Для получения красок собственной разработки он смешивал альбумин на основе яичного белка с адрагантовой камедью, выполняющей роль связующего, и использовал эту смесь в качестве масла для растирания пигментов. После того как фотографический рисунок был раскрашен с оборотной стороны и высушен, его можно было переводить на полотно, которое, будучи закрепленным в раме, пропитывалось терпентинной эссенцией, а затем наносил свинцовые белила в качестве грунта, и пока они оставались влажными, на полотно накладывался фотографический отпечаток. Затем еще один слой терпентинного масла, после этого будущая фотохромия покрывалась листами промокательной бумаги и помещалась на 5-6 дней под пресс, после этого можно было приступать к «артистической ретушировке», и в довершение работа, как и живописное полотно, покрывалась несколькими слоями лака [18].

Как свидетельствует подробное описание технологии, фотохромия представляла собой трудоемкий процесс, видимо, это и стало причиной того, что он не получил широкого распространения, более того, и сам мастер отказался от него, по крайней мере в настоящее время неизвестно ни одной фотохромии его работы. Появление различных гибридных технологий является неотъемлемой частью процесса становления нового искусства, показывает, сколь сложной и разнообразной была жизнь на российском художественном рынке, а также насколько неоднозначны были для современников возможности фотографии. Но главная причина, безусловно, была сокрыта в стремлении придать монохромным отпечаткам цвет, однако предпосылок для реализации этой задачи средствами фотографических технологий еще не существовало, они появятся спустя несколько десятилетий, а пока фотохудожники были вынуждены прибегать к иллюминированию отпечатков с помощью традиционных методов.

Составить представление о мастерстве Ипполита Робийяра в живописной отделке произведений можно благодаря серии портретов графов Шереметевых (1863, ГЭ). Из четырех произведений, выполненных фотографом в grandformat сохранилось три, но они в полной мере способны продемонстрировать приемы иллюминирования, используемые в его ателье. Сравнение их с образцами живописной разделки отпечатков в исполнении его коллег не оставляет сомнений, что работа выполнена им превосходно, со всей деликатностью и с применением эффективной методики, но именно сплошное расцвечивание разрушило яркую индивидуальность его монохромных фотографий.

Подводя итог настоящей статье, следует отметить, что артистическая подача и техническое совершенство светописных произведений Ипполита Робийяра привело к тому, что, по отзывам современников, его ателье было одним из лучших в Петербурге. Вершиной профессионального успеха в качестве модного столичного светописца стало создание портретной галереи Романовых, над которой фотохудожник трудился начиная с 1862 года и вплоть до прекращения деятельности в 1865 году. И хотя за эти годы он не удостоился звания придворного фотографа, письма, нередко ежедневные, направляемые в его ателье на Большой Морской августейшими заказчиками, можно расценить как признание исключительности его положения среди портретистов. Выдающееся место Робийяра в фотографической жизни Петербурга 1860-х годов подтверждается приведенным в статье анализом его лучших произведений, а на основе архивных свидетельств и технологического изучения отпечатков удалось узнать некоторые секреты творческого метода фотографа.

Литература

1. Метелкина А.Г. Институт литографии французских мастеров Гойе Дефонтена и Поля Пети в Петербурге. 1844–1847. К вопросу об издании «Императорская Эрмитажная галерея // Проблемы развития отечественного искусства. Научные труды. Вып. 24. СПб: Издание Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, 2013. С. 33–47.
2. Ракина В.А. Загадка Робийяра // Искусство. 2006. №5. С. 58–63.
3. Beraldi Henri. Les gravures du XIX siacles. Guide l amateur d estampes modernes. Volume XI. Paris, 1891. 320 p.
4. Dussieux Louis. Les artistesfrançais a l etranger. Paris. 1876. 643 p.
5. Lemoine-Bouchard Nathalie. Les peintres en miniature actifs en France 1650-1850. Paris, 2008. 567 p.
6. Ракова М.М. Брюллов-портретист. М.: Искусство, 1956. 160 с.
7. РГАЛИ. Ф. 2425. Оп. 1. Д. 45. Л. 53, 55, 57.
8. РГАЛИ. Ф. 2425. Оп. 1. Д. 44. Л. 79.
9. РГАЛИ. Ф. 2425. Оп. 1. Д. 44. Л. 83.
10. РГАЛИ. Ф. 2425. Оп.1. Д.44. Л. 3.
11. Тютчева А.Ф. Воспоминания. М.: Захаров, 2000. 416 с.
12. Чибисов К.В. Очерки по истории фотографии. М.: Искусство, 1987. 254 с.
13. Reilly James M. Care and indentification of 19th-century photographic prints. Rochester: Eastman Kodak Company, 2009. 116 p.
14. Lavédrine Bertrand. Photographs of the past. Process and preservation. Los Angeles: The Getty Conservation institute, 2009. 352 p.
15. РГИА. Ф. 789. Оп. 3. Д. 48. Л. 2.
16. РГИА. Ф. 789. Оп. 3. Д. 48. Л. 3-4.
17. РГИА. Ф. 789. Оп. 3. Д. 48. Л. 7.
18. РГИА. Ф. 789. Оп. 3. Д. 48. Л. 4.

Hippolyte Robillard: works and creative method

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 3 (86), 46–54.
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-3-46-54

Natalia Yu. Avetyan, State Hermitage Museum (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: avety@inbox.ru

Keywords: photographer Hippolyte Robillard, early Russian photography, creative method of the photographer of the 1860s, photographic studios in St. Petersburg.

A sufficient number of works by the French photographer Hippolyte Robillard have been preserved in Russian museum collections to understand his outstanding role in the photographic life of St. Petersburg in the first half of the 1860s. At the same time, so far his work has not been studied as a whole, an analysis of individual works has not been carried out. However, Robillard's significance in photography is confirmed by the presence of his master's works in the collection of Empress Maria Alexandrovna – one of the first significant photographic collections in Russia, which, unfortunately, has now been preserved in fragments. The main objective of this article is a meaningful and formal analysis of Robillard's works, as well as an attempt to reconstruct the creative method of the master. The relevance of the topic is obvious and is connected with the lack of research on the work of the French photographer. The article discusses the figurative solution of Robillard's works, the features of the organization of space and the associated composition of the image, the significance of the few accessories of the photographic studio. On the basis of archival documents, the article highlights the photographer's experiments in the field of fingerprint variation, the use of retouching, the problems of expanding spectral photosensitivity; the method of coating prints with oil paints proposed by Robillard is considered in detail. Among the photographer's heritage, such masterpieces of photographic art as portraits of Countess S.A. Bobrinskaya, Grand Dukes Nikolai Alexandrovich and Alexander Alexandrovich, Grand Duchess Maria Alexandrovna, a series of portraits of the Tyutchevs, Sheremetevs and some others are distinguished and analyzed in detail. The author concludes that the analysis of Robillard's works confirms the opinion of contemporaries that his atelier was one of the best in St. Petersburg.

References

1. Metelkina, A.G. (2013) Institut litografii francuzskih masterov Goje Defontena i Polya Peti v Peterburge. 1844 – 1847. K voprosu ob izdanii «Imperatorskaya Ermitazhnaya galereya [Institute of Lithography of French masters Goye Defontaine and Paul Petit in St. Petersburg. 1844 – 1847. On the issue of the publication “Imperial Hermitage Gallery]. *Problemy razvitiya otechestvenno goiskusstva. Nauchnye trudy – Problems of the development of domestic art. Scientific works*. Vyp. 24. Saint Petersburg: Izdanie Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo akademicheskogo instituta zhivopisi, skul'ptury i arhitektury imeni I. E. Repina, pp. 33–47.
2. Rakina, V. A. (2006) Zagadka Robijyara [The Riddle of Robillard] *Iskusstvo – Art*. 5. pp.58–63.
3. Beraldi, H. (1891) Les gravures du XIX siècles. Guide amateur d'estampes modernes. Volume XI. Paris.
4. Dussieux, L. (1876) Les artistes francais etranger. Paris.
5. Lemoine-Bouchard, N. (2008) Les peintres en miniature actifs en France 1650-1850. Paris.
6. Rakova, M.M. (1956) Bryullov-portretist [Bryullov-portraitist]. Moscow: Iskusstvo.
7. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund. 2425. Op. 1. List. 53, 55, 57. File. 45.
8. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund. 2425. Op. 1. List. 79. File. 44.

9. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund. 2425. Op. 1. List. 83. File. 44.
10. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund. 2425. Op.1. List. 3. File. 44.
11. Tyutcheva, A.F. (2000.) Vospominaniya [Memoirs]. Moscow: Zaharov.
12. Chibisov, K.V. (1987) Ocherki po istorii fotografii [Essays on the history of photography]. Moscow: Iskusstvo.
13. Reilly James, M. Care and identification of 19th-century photographic prints. Rochester: Eastman Kodak Company, 2009. 116 p.
14. Lavédrine Bertrand. Photographs of the past. Process and preservation. Los Angeles: The Getty Conservation institute, 2009. 352 p.
15. Russian State Historical Archive (RGIA). Fund. 789. Op. 3. List. 2.
16. Russian State Historical Archive (RGIA). Fund. 789. Op. 3. File. 48. List. 3-4. File. 48.
17. Russian State Historical Archive (RGIA). Fund. 789. Op. 3. List. 7.
18. Russian State Historical Archive (RGIA). Fund. 789. Op. 3. File. 48. List. 4. File. 48.

УДК 75.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-3-54-61

Ю.Ю. Гудыменко

МАСТЕРА XVI ВЕКА И РУССКИЙ ПОРТРЕТ 1820-Х ГОДОВ. ПРИМЕРЫ ЗАИМСТВОВАНИЙ

Статья посвящена исследованию важной тенденции в портретной живописи 1820-х годов – увлечению произведениями старых мастеров. Особенно популярными в это время становятся образцы классического искусства, созданные художниками XVI столетия – Леонардо, Рафаэля, Микеланджело и Дюрера. Изучение прошлого наследия было характерно и для предшествующего периода, но именно теперь оно приобрело форму религиозного поклонения, что отразилось в стремлении повторить образное решение и художественные приемы старых мастеров. Это явление стало для художников демонстрацией своего идеала, своей причастности общемировому движению искусства. Изучение и осмысление творчества прошлых веков видится логичным в контексте общего стремления эпохи к «историзму». Главной задачей настоящей статьи является выявление в портретном жанре 1820-х годов заимствований из арсенала искусства старых мастеров. Методом исследования является содержательный и формальный анализ конкретных произведений русской портретной живописи. Анализируются отдельные произведения О.А. Кипренского, А.Г. Венецианова, В.А. Тропинина, К.П. Брюллова.

Ключевые слова: портретный жанр 1820-х годов в России, традиции и новаторство в русском искусстве, О.А. Кипренский, А.Г. Венецианов, В.А. Тропинин, К.П. Брюллов.

Утверждение о том, что русские художники первой половины XIX столетия изучали произведения старых мастеров XV–XVII веков, является уже некоторым «общим местом» и не вызывает вопросов. Доказательством тому является прежде всего методика обучения в петербургской Академии художеств, для которой характерно копирование с оригиналов и гравюр, а также документы и свидетельства современников. Между тем выявление в каждом отдельном произведении конкретных заимствований – один из наиболее важных и актуальных вопросов, который все еще недостаточ-