Е.Е. Савицкий

Визуальные репрезентации социальных различий в конце XIX в.: «Художественный альбом фотографий с натуры» А.О. Карелина

Фотографии А.О. Карелина 1870–1890-х годов часто используются как иллюстрации ностальгических образов дореволюционного прошлого России, и этому способствует их изначальная художественная программа – фотограф стремился создать архаизирующие гармоничные образы нижегородской повседневности. В то же время условия возникновения этих образов позволяют увидеть ряд задействованных в них социальных и культурных противопоставлений, в частности, имеющих отношение к имперскому и колониальному опыту.

Ключевые слова: фотография, Андрей Осипович Карелин, Нижний Новгород, история повседневности, социальные различия, империя, колонизация.

Фотографии Нижнего Новгорода и его жителей, сделанные А.О. Карелиным в 1870–1890-е годы, как будто позволяют заглянуть в прошлое – увидеть Россию, какой она была до революции, взглянуть на живших тогда людей, сравнить облик знакомых улиц, какими они были тогда и сейчас. Во многом именно это предлагают многочисленные издания и переиздания работ фотографа, начиная с 1990-х годов[1]. На фотографиях можно увидеть несохранившиеся ярмарочные ряды, снесенные церкви, памятники, но также и много частных деталей. Фотографии стали историческими документами, свидетельствами об исчезнувшей эпохе, но также и источником ностальгических воспоминаний о лучших временах.

© Савицкий Е.Е., 2017

Статья подготовлена при поддержке гранта РНФ № 15-18-00135 «Индивид, этнос, религия в процессе межкультурного взаимодействия: российский и мировой опыт формирования общегражданской идентичности».

В какой-то мере фотографии для этого и создавались – в них изначально вписана ностальгия, историческое желание запечатлеть исчезающее настоящее – облик людей, меняющийся вид улиц, значимые события[2]. Многие из них использовались для изготовления открыток, где ясные подписи «Ярмарочный мост и Александроневский собор», «Ярмарка», «Главный ярмарочный дом», «Кафедральный собор и Коромыслова башня»[3] четко идентифицируют то, что изображено и что зрителю предлагается увидеть.

В то же время все эти изображения не сводятся к документальным свидетельствам, они часто избыточны для этого – слишком живописна перспектива, слишком искусственным оказывается тот или иной взгляд на город. Фотографии Карелина являются также художественными произведениями, и тут можно увидеть одно из заключенных в них противоречий – они свидетельствуют о своем настоящем художественными средствами, пытаются сообщить исторические сведения посредством фикционального, через обман, за который издавна упрекали художников. Это фотографии, при взгляде на которые трудно ограничиться научно-констатирующими высказываниями вроде «по такому-то адресу раньше располагалась церковь Алексея Митрополита и небольшой рыночек при ней»[4], эти фотографии доставляют зрителю удовольствие, позволяют ему погрузиться в грезы о былых временах, совершить воображаемое путешествие в далекий Нижний Новгород того времени, ну или хотя бы получить оттуда открытку. Таким образом, разговор об этих фотографиях каждый раз вовлекает не только то, что в них есть, но и то, что дополнительно привносится направленными на них взглядами, историзирующими или анахроничными способами рассматривать их (что часто совпадает), использованием их как документа или как эстетического объекта. Это взгляды, которые сами имеют историю, возникают на пересечении того взгляда, что предполагается фотографией, как бы направлен из нее на зрителя, и тех навыков видения, что привносятся зрителем. Таким образом, всякая фотография оказывается вовсе не стабильным объектом, а местом борьбы этих двух взглядов, столкновения власти художника и власти зрителя. Причем мы никогда не можем быть уверены в том, что именно говорит направленный на нас взгляд Карелина, эта авторская инстанция вовсе не гарантирует какой-то определенной аутентичности. Они будут частью того исторического воображаемого, которое конструируется сохранившимися фотографиями.

Впрочем, многие фотографии Карелина сами указывают на свою инсценированность, художественность, неподлинность, особенно это касается сцен из повседневной жизни, снятых

в студийных интерьерах, где ничто – ни обстановка комнаты, ни позы фотографируемых, ни род их занятий – не является естественным, настоящим, пусть эти снимки и называются по-магриттовски «Художественный альбом фотографий с натуры»[5]. Конечно, между художественностью и истиной не обязательно должно быть противоречие. Так, Карло Гинзбург в своей статье о художественном приеме «остранения» (романтическое остранение повседневности довольно обычно у Карелина) напоминает о том, что уже в античных теориях риторики искусство рассматривалось как то, что позволяет лучше выступать истине из ее сокрытости, делать истину более действенной, наделять ее большей силой[6]. То, что историк пользуется этой силой, делает его утверждения, по мнению Гинзбурга, не слабее, а, наоборот, более прочными, ни в коей мере не ведет к историческому релятивизму. Но там, где идет речь о силе и ее применении, конечно, всегда возникают подозрения относительно того, всегда ли это применение силы правомерно, и есть даже люди, мечтающие о мире вообще без насилия. Так, изображения, особенно те, что создавались в Новое время, как научные, так и художественные (хотя они до относительно недавнего времени разделялись не очень четко), заслужили упрек в том, что создают определенную картину мира, заставляя его представать перед взглядом наблюдателя определенным образом; они не столько нейтрально фиксируют происходящее, сколько подчиняют его рамкам изображения, существующим способам репрезентации, оказываются способом визуальной колонизации окружающего мира, функцией желания совладать с ним, подчинить его своей власти[7].

И действительно, если взять фотографии Карелина, то следы осуществляемой художником власти не придется долго искать. Еще до того, как мы взглянули на сами фотографии, блестящие золотые оттиски на их рамках сообщают о принадлежности фотографа Императорской академии художеств, о полученных фотографом премиях на международных выставках в Петербурге, Париже, Филадельфии и Эдинбурге[8] – выставках, ставших к концу XIX в. важным местом утверждения имперского престижа. Ту же вовлеченность во властные отношения можно увидеть и в альбоме «Нижний Новгород», изготовленном Карелиным совместно И.И. Шишкиным и преподнесенном Александру II во время посещения им города[9]. Фотографии альбома, многие из которых потом печатались отдельно, показывают город таким, каким ему следовало выглядеть в глазах императора. Позднейшее тиражирование таких снимков предполагало узнавание в этом взгляде своего собственного восприятия города, выстраивание определенной идентификации. Также властной репрезентации служит и целый ряд порт-

ретов: великого князя Алексея Александровича, принца Альфреда, герцога Эдинбургского, нижегородского губернатора П.Ф. Унтербергера или епископа Нижегородского и Арзамасского Владимира[10]. Это изображения из тех, что действительно имеют собственную силу, и именно потому на них так часто бывают направлены акты иконоборчества: сжигание или повреждение портретов, опрокидывание или подрыв памятников. Фотография заимствует ауру власти у тех, с кем она имеет дело. Но, может быть, не менее важна власть, осуществляемая фотографией иначе: через помещение фотографируемых в кадр, принуждение их соответствовать определенному образу, предписываемому взглядом художника, который на самом деле вовсе не ограничивается рамками изображения, но, как уже говорилось, пересекает их и достигает зрителя.

Рис. 1

Здесь как раз особенно показательны «Художественные фотографии с натуры». На одной из них, названной «Крестьянка»[11] (рис. 1), перед нами сидит девушка в крестьянском наряде, которая держит в руках вышивание с народными орнаментами. Вышиваемые орнаменты уже маркируют ее для знатока как определенный социальный и этнический тип, фотография тем самым показывает не столько конкретного человека, а производит его типизацию: перед нами крестьянка. Вот как они, крестьянки, выглядят у нас в Нижнем Новгороде. Человек с его индивидуальной жизненной историей оказывается удобным объектом классификации, упорядочивания, определения для тех, кто любят говорить о «крестьянах», их проблемах и надобностях, о необходимости сохранять или реформировать жизнь крестьянства[12]. Не менее примечателен тут и взгляд крестьянки: она смотрит на нас прямо, просто уставившись в фотокамеру. «Крестьянка» могла бы отвести взгляд в сторону, словно дружески беседуя с кем-то, как на «Портрете девушки», или задумчиво опустить и полуприкрыть глаза, как «Девушка у окна» или «Подруги»[13], т. е. она могла бы как-то позиционировать

себя при помощи своего взгляда, но не делает этого, просто глядя перед собой прямо. Точнее, Карелин, инсценировавший это изображение, нарядивший одну их знакомых его семьи в «деревенское» платье[14], не позволяет «крестьянке» это сделать, делая ее инсценированный взгляд лишенным всякой инсценированности. Что это может означать? Отсылает ли это к простоте девушки? К тому, что она в отличие от не лишенных европейскости мещанок в «Девушке у окна» и «Портрете девушки» не способна вообразить себя кем-то еще, создать фикцию себя, различие «внутреннего» и «внешнего», что подразумевает уже некоторую гибкость этого «внутреннего»[15]? Репрезентирует ли она тем самым традиционную культуру с ее недостаточной подвижностью, открытостью для воображения другого?

Как бы то ни было, взгляд «крестьянки» не кажется особо возвышенным или одухотворенным, она не выглядит образованной и умной девушкой. Подобным образом сфотографированы и «Девушка в пореченском костюме» (та же самая девушка) и девушка «За вышиванием». Они точно так же смотрят прямо в кадр, фотограф заставляет «крестьянок» смотреть туда, лишая их доступной девушкам из среднего класса сокрытости, приватности. Глазам крестьянок негде укрыться, они полностью во власти фотографа, который, словно гофмановский Коппелиус, раз за разом присваивает их себе. Пусть позирующие девушки не были настоящими крестьянками, созданный художником фикциональный образ обретает собственную реальность в ряду других, описанных, например, в книге «Визуальное народоведение империи» Е.А. Вишленковой[16], где подробно исследуются как этнические стереотипы, фантазии, научные теории, касающиеся физиогномики и культурно-психологических свойств народа, но они участвовали в выстраивании границ между социальными и этническими группами. Подобный этнических фотографий довольно много и у Карелина, некоторые из них включены и в «Художественный альбом фотографий с натуры», другие – в альбом для Александра II[17]. Опять же фотография оказывается тем, что позволяет классифицировать людей, она фиксирует «визуальные очевидности», активно конструируя их.

Карелин любит фотографировать женские типы. Современные феминистские критики обратили бы внимание на то, что всюду женщины изображены приятными, приветливыми или погруженными в себя, так или иначе – послушными. Снимая представительниц среднего класса и делая их возвышенно-привлекательными, Карелин во многом ориентируется на типы прекрасных женских головок, распространенные в живописи XIX в. (с «галереями красавиц» в домах аристократов того времени, которым стремились

подражать выходцы из более низких сословий; фотография создавала относительно дешевые возможности для этого). В живописи этой эпохи известны, однако, и типы гневных, безумных, испуганных или страдающих женщин[18], каковых у Карелина в «фотографиях с натуры» нет, но есть мирные сцены досуга с читающими и вышивающими женщинами рядом со своими мужьями. Таким образом, фотография участвует в создании рамок для поведения женщины, делает ее воплощением стереотипных образов, которые, особенно по прошествии времени, создают впечатление патриархальной благостности. Кроме того, эти фотографии женщин также выполняют функцию социальной дифференциации. В отличие от бродячих музыкантов или нищих, которые ни разу не помещаются во внутреннее пространство дома, и в отличие от крестьянок, чьи взгляды лишены какой-либо сокрытости или приватности и которые снимаются на однородном темном фоне, мещанки пребывают во внутреннем пространстве дома (студии, имитирующей престижные интерьеры), их глаза не смотрят прямо в камеру.

Все эти идеально-приватные фотографии, даже с внучкой, любовно положившей голову на плечо бабушки[19], опять же полностью инсценированы, как на это указывают повторяющиеся детали интерьера, возможность появления тех же людей в других костюмах. Они не способны показать какую-то подлинную частную жизнь, какой она была в то время, но тем не менее они показывают, как эта жизнь могла воображаться, и тот, кто видел эти фотографии, ощущал на себе тот эталонный, нормирующий взгляд, который этими образами воплощался.

В исследованиях по истории частной жизни в XIX в. не раз отмечалось, что способность женщины к такой приватности была одним из главных критериев буржуазности. Одновременно вызывали озабоченность те проживавшие в городах женщины, которые были лишены таких приватных пространств, проводили свое время в основном на улице, подвергая себя, но также и других, различным опасностям. В связи с этим не последнюю роль играли колониальные сравнения – успехи в приучении к цивилизованной частной жизни «дикарей» в Африке или Азии делали еще более настоятельной борьбу с «дикостью» социальных низов в самих метрополиях, жители которых тем более должны быть способны устроить свой дом должным образом[20]. Иными словами, эти фотографии «частной жизни» непосредственно соотносятся с «крестьянскими типами» в том же альбоме. Можно сказать, что они имеют отношение к тому, что А. Эткинд называет «внутренней колонизацией» России[21]. Как прогресс цивилизованности демонстрируют

Рис. 2

благоустроенные улицы европейских городов, отличающиеся от беспорядочного и пыльного нагромождения хижин в африканских деревнях, так и улицы Нижнего Новгорода на городских снимках Карелина лишены облаков пыли[22], а интерьеры всегда отличаются чистотой и упорядоченностью. Среди фотографий даже можно найти сцену уборки в соединении с, возможно, не вполне чистыми помыслами одного из героев: молодой господин тянет за фартук горничную, вытирающую пыль со статуэтки на окне[23] (рис. 2). Статуэтку не очень хорошо видно, но она появляется более четко на нескольких других фотографиях[24] и представляет собой, по-видимому, творческое переосмысление образа Вакха на известной картине Караваджо 1595 г. Трудно сказать, выполняет ли эта статуя какую-то аллегорическую функцию, отсылает ли она к дурманящему опьянению и чувственным удовольствиям. Рука горничной с тряпкой касается бедра Вакха, и точно так же в районе бедра самой горничной находится рука молодого господина. На зеркало, располагающееся в глубине изображения, накинуто нечто вроде покрывала – возможно, это дополнительное указание на приватность происходящего, которое должно быть скрыто от отображений. Эта, в общем, невинная сцена флирта намекает тем не менее на наличие непристойной изнанки благообразной частной жизни, и в этой пикантности, по-видимому, и заключена предполагаемая художником привлекательность фотографии. При этом, понятно, у Карелина нет фотографий, где подобный флирт был бы возможен между госпожой и кем-то из мужской прислуги, такая фотография не выглядела бы веселой для того мужского взгляда, которому она, как и другие в этом альбоме, предназначена.

Сцены флирта, где активной стороной выступает мужчина, можно увидеть и на фотографиях «Угощение I» (рис. 3) и «Угощение II»[25], где по-крестьянски одетый молодой человек (предположительно – сын Карелина Аполлон) берет за руку крестьянскую

же девушку (А.П. Павлинова, которая ранее появлялась в сценах «буржуазной» жизни), нечто наливающую ему из кувшина. На первой фотографии девушка кажется еще застигнутой врасплох или просто не противящейся прикосновению, на второй она слегка отстраняется, но здесь и взгляд молодого человека уже не столь робок, как на первом снимке. Действие происходит под образами, поэтому намерения у молодого человека, по-видимому, самые светлые, но тем не менее его прикосновение к руке девушки, возможно даже, попытка эту руку удержать представляет собой довольно смелый поступок. Для сравнения можно упомянуть известную историю с увольнением примерно в те же годы директора Берлинской национальной галереи Гуго фон Чуди, причиной которого послужило приобретение за государственные средства картины, по мнению критиков, откровенно развратного содержания: это было теперь уже довольно известное полотно Эдуарда Мане «В зимнем саду» (1878–1879), где женщина положила на спинку скамейки руку, с которой снята перчатка, а склонившийся рядом мужчина почти касается этой руки двумя пальцами. Изображены были, на самом деле, друзья художника, супруги Гийомэ, но карьеру директора это обстоятельство не спасло.

Рис. 3

У Карелина крестьянский молодой человек позволяет себе больше, чем это было бы дозволено среди приличных людей. Сама фотография содержит пикантность, которая в то время воспринималась серьезней, чем сегодня, когда телесные каноны стали не такими строгими. Тем не менее эта пикантность оказывается дозволена, поскольку опять же отсылает к социальным различиям. Как и в случае с прикосновением к фартуку горничной, тут зритель имеет дело с людьми, в отношении которых и среди которых подобные прикосновения дозволены. Эти люди ведут менее приличный образ жизни, нежели представители мещанского среднего класса. Как и в случае с изображениями обнаженных дикарей

Рис. 4

и дикарок на этно-фотографиях того времени, тут действуют иные критерии дозволенного обращения с телом, дозволенности его репрезентаций. Фотография предполагает взгляд господина, способного самостоятельно устанавливать границы изображаемого, к чему не способны напрасно пытающиеся отвернуться крестьянская девушка в «Угощении II» или продавщица ягод на других парных фотографиях, «Покупка ягод I» (рис. 4) и «Покупка ягод II»[26]. На обеих некий бородатый мужчина (возможно, сам Карелин) берет за подбородок молоденькую продавщицу ягод, предлагающую ему свой товар. Они стоят на лестнице довольно странной, потому что при сравнении двух фотографий видно, что она никуда не ведет, странно тут также расположение окна, возможно, на изображении что-то было смонтировано. По отдельности, однако, эти снимки не вызывают путаницы и выглядят так, что лестница ведет куда-то внутрь дома, откуда вышел этот бородатый господин. В обоих случаях под рукой он держит небольшую папку с завязками, возможно, это художник, который обращается к приглянувшейся ему девушке с просьбой позировать ему. Но примечательно, что этот господин считает вполне приличным взять девушку за подбородок даже тогда, когда она пытается отвернуться. Важно, что здесь идет речь не только о некой закадровой реальности, позволяющей увидеть нам разные каноны телесного поведения, работающие в них социальные различия. Сама фотографическая камера оказывается способом манипулировать женскими телами, при этом границы такого манипулирования различные для разного рода тел.

В этом же «Художественном альбоме фотографий с натуры» можно найти и изображения нищих. Нищие в то время были предметом большого общественного интереса, в духе новейших интеллектуальных течений они стали рассматриваться как социальная (а не только дисциплинарная, криминальная, нравственная или религиозная) проблема[27]. Это проявлялось как в активности разных

земских деятелей, этнографов и первых социологов по изучению жизни нищих, так и в искусстве того времени, которое довольно часто обращалось к сценам из жизни бродяг. У Карелина эти люди живописны, что служит идеализации общества. Карелин изображает нищих, выглядящих отнюдь не отвратительно, в тот самый момент, когда они смиренно просят подаяния и получают его от добросердечных нижегородцев. На одной фотографии («Подаяние I»)[28] видим двух женщин-нищенок, одна из них стоит, а другая сидит с маленьким ребенком на руках, рядом опирается на палку молодой человек, возможно, инвалид. Быть может, это семья, оставшаяся без кормильца и потому бедствующая. Им подает девушка в белом (или просто светлом) платье и шляпке с бантом (это снова А.П. Павлинова). По-видимому, у той же самой двери происходит «Подаяние IV»[29], здесь дама в полосатом платье, в шляпке и с зонтиком подает одетым в лапти благообразному старику и мальчику – у старика почти апостольский лик с высоким лысым лбом, бородой, вытянутым лицом. В «Подаянии III»[30] (рис. 5) действие происходит, кажется, на той же загадочной, никуда не ведущей лестнице, что и в случае с продавщицей ягод. На лестнице устроились снова пожилой нищий и мальчик – ровно тот же, что сопровождает благообразного нищего в «Подаянии IV». В «Подаянии III» хорошо видны глаза нищего – они закрыты, по-видимому, этот человек слеп, а мальчик служит ему поводырем. В «Подаянии II»[31] нищий (лицом похож на предыдущего, но одет иначе) передвигается вполне самостоятельно, а мальчик (снова тот же самый мальчик) вовсе не сопровождает его, а сидит перед входом в дом и чистит медную посуду. Помещенные рядом эти фотографии удивляют совмещением искреннего пафоса милосердия, сострадания к бедствующим людям и абсолютной инсценированностью этих весьма правдоподобных сцен. Здесь воспроизводится определенная иконография нищенства. Это понятные, управляемые

Рис. 5

нищие, картины аллегорически изображают милосердие. Проблема нищенства в каком-то ином ключе тут не ставится. При этом инсценированность несчастий не должна, по-видимому, вызывать подозрений, что и настоящие нищие могут свои бедствия инсценировать (о чем неоднократно говорилось в отчетах специальных комиссий того времени, рассказывавших о целых деревнях, для которых нищенство было доходным отхожим промыслом, собранные пуды хлеба потом с прибылью продавались на рынке, или о бродягах, которых мыли, снабжали хорошей одеждой и высылали из городов, в итоге эти люди катались на поездах по России за казенный счет, выгодно продавая выданное им, и т. п.)[32]. Фотография рассматривается тут как художественное произведение, наподобие написанной красками картины, которая может достоверно изображать реально не существующее, придуманное художником. При этом Карелин воспроизводит довольно архаичный уже для того времени образ нищенства, что вполне соответствует общей ностальгической тональности его фотографий – которая, впрочем, не всегда считывается сегодня, когда такие снимки публикуются как подлинные изображения утраченной нами дореволюционной России.

С образами нищих у Карелина сопоставимы фотографии бедных уличных музыкантов в «Сцене у окна» и собственно в «Уличных музыкантах»[33]. На второй фотографии хорошо виден заштопанный рваный карман одного из них, играющего на волынке; лица по крайней мере двух музыкантов кажутся смуглыми; возможно, они откуда-то с юга. На первой фотографии видно только волынщика, который играет музыку для собравшейся у окна семьи, сам оставаясь при этом, однако, на улице (хотя это вообще-то окно второго этажа с балконом перед ним, что хорошо видно на фотографии «Игра в жмурки»[34], т. е. это не совсем внешнее пространство, но по фотографии с музыкантом это не очень понятно). Образ бедного музыканта довольно часто встречается в европейской культуре романтизма и бидермайера («Кавалер Глюк» Э.Т.А. Гофмана, «Бедный музыкант» Ф. Грильпарцера и пр.), и музыкант Карелина не лишен некоторого романтизма, но он дважды заключается в рамки – в рамки фотографического кадра и в рамки окна, по другую сторону от которого он вынужден оставаться, не имея возможности войти внутрь. Это эгалитарный романтизм, который знает свое место[35].

В фотографиях Карелина из «Художественного альбома» можно найти и другие цитаты. Одна из самых замечательных работ в этом отношении – «Путешественники»[36] (рис. 6). Они напоминают одновременно и знаменитых «Послов» Гольбейна, также одетых

в меха, с инструментами знания, расположенными посередине; как и там, тут фигурируют раскрытая книга и глобус. Анаморфический череп, конечно, отсутствует, и какой-либо замены ему, кажется, нет, так что заимствуется только живописная композиция без ее беспокоящего подтекста. Картину можно, однако, сопоставить и с другими не менее известными произведениями, и к такому сравнению приглашает свет, падающий через большое раскрытое окно слева, как это часто бывает у Вермеера, в частности в его картинах «Географ» и «Астроном». На них также можно увидеть исследователей, склонившихся над картами или глобусом звездного неба в своих кабинетах. Дж. Крэри в книге «Техники наблюдателя» вписывает эти образы в предысторию фотографии, видя в них знак субъективации зрения в XVII в.: зритель отделяется от мира, образы проецируются извне во внутреннее пространство сознания, устроенное подобно камере обскуре, и этот внутренний взгляд, способный перепроверять увиденное, оказывается важнее, чем непосредственно окружающая действительность, именно поэтому ученые у Вермеера не выглядывают в окно, они целиком погружены в созерцание своих инструментов познания[37]. Подобное субъективное конструирование знания о внешнем мире можно найти и у Карелина, и поэтому неслучайно, что в его фотографии можно увидеть сходство с «Географом» и «Астрономом».

Рис. 6

Один из запечатленных на фотографии путешественников предположительно идентифицируется как П.Я. Пясецкий, военный врач, участвовавший в экспедициях в Китай и на Дальний Восток, воевавший в Турции в 1877–1878 гг., но известный также и как автор книг «Путешествие по Китаю», «О медицине и санитарных условиях Китая», «Два месяца в Габрове. Военные воспоминания». Пясецкий был также художником-любителем, в 1870-е годы, во время службы в Петербурге, он посещал занятия в Академии художеств, к которой принадлежал Карелин,

и создал картины-панорамы «От середины Китая до Западной Сибири» (72 м), «Панорама Закаспийской железной дороги» (120 м), «Панорама Персии» (59,6 м на 48,5 см)[38], движущуюся панораму Транссиба «Великий Сибирский путь» (940 м), выполненную для Всемирной выставки в Париже 1900 г. (посетители выставки могли наблюдать ее из окна образцового спального вагона, как бы следующего по Транссибу, при этом визуальное удовольствие совмещалось с возможностью одновременно отведать на «остановках» различные соответствующие этому месту явства[39]), а также ряд других полотен. В общем, это человек, вполне заслуживший упоминания в таких книгах, как «Ориентализм» Э. Саида. В то же время, есть некоторая комичность в этих образах путешественников, снарядившихся в дальний путь, одевшихся в меховые одежды и со всей решительностью усевшихся за изучение своего маршрута, с книгой и глобусом, по которому, конечно, невозможно путешествовать (так же, как невозможно нарисовать «Панораму Персии» или Китай вместе с Западной Сибирью). Возможно, для Карелина – это друзья-мечтатели, вроде флоберовских Бувара и Пекюше, или кто-то из персонажей Карла Шпицвега («Письмоводитель», тоже с отсылкой к Вермееру, или «Любитель кактусов».). Оба господина выглядят, однако, как деловые люди, на них хорошие костюмы, у спутника Пясецкого – золотая цепочка для часов. Возможно, они планируют какое-то деловое предприятие, и действительно, конец XIX в. – это время, когда в городах Поволжья активно обсуждались планы хозяйственного использования северных заволжских просторов, прокладки туда железных дорог, строительства заводов, освоения залежей природных богатств[40]. Если присмотреться, куда именно на глобусе указывает палец одного из путешественников, то видно, что метит он куда-то в район Монголии или Восточного Туркестана. Как раз туда и на самом деле отправлялись в то время экспедиции, имевшие целью как научное изучение этих регионов, так и подготовку их возможного военного использования на случай войны с Англией[41]. Россия пытается расширить свое влияние на северных и восточных окраинах слабеющего Цинского Китая. Можно ли увидеть в этой картине иронию по поводу правительственной политики и великих колониальных планов нижегородского купечества, самым ярким выражением которых станет помпезная выставка 1896 г.? До Цусимы еще далеко, и ни одна из других фотографий альбома не претендует на социальную критику; скорее, они стремятся каждый раз создать образы людей, которые были бы узнаваемы как художественные, живописные, сделать изображаемых людей или сцены интересными, для чего интерьеры обставляются

всевозможными аксессуарами, которые сегодня могут вызывать не только ностальгию, но и иронию.

Насколько эта ирония присуща самому Карелину, который и на этих, и на других фотографиях играет с образами, сочиняет то, что для доверчивого зрителя может сойти за чистую правду? Одна из его фотографий прямо изображает игру – игру в жмурки на террасе дома[42] – по-видимому, это та самая терраса, на которой и бедный музыкант стоял перед окном, и слепой нищий сидел с поводырем, и продавщица ягод пыталась увернуться от вызывающих смущение предложений бородатого господина в шляпе. Изображение веселых народных игр, конечно, тоже можно найти в истории живописи, особенно у голландцев, и художественное произведение Карелина наверняка отсылает к этому знанию из истории искусства. Только тот, кто достаточно хорошо знает эту историю, может должным образом увидеть фотографии позирующих нижегородцев; они видимы в той мере, в какой оказываются одновременно персонажами европейской истории искусства. Фотография с игрой в жмурки примечательна еще и тем, что в ней Карелину удалось передать движение, причем быстрое, спонтанное, что было трудно при фотографической технике того времени, требовавшей длительной выдержки. Тем самым фотография не просто показывает сценку игры, но и, с отсылкой к художественности, обращает внимание на свои собственные возможности, на умения того, кем она была сделана, и это было немаловажно для продвижения фигуры автора на художественном рынке. «Игра в жмурки» демонстрирует уже игру двух планов – содержательного и технического, которые взаимно друг друга поддерживают. При этом содержательная сторона здесь интересна сама по себе. Вообще говоря, снимок напоминает больше не народные игры на картинах голландцев, а праздники Ватто с их театральностью, нарочитой постановочностью. Сложность в передаче движения все же не позволила избежать некоторой искусственности поз, в которых замерли фотографируемые. Можно ли увидеть в их имитирующих подвижность позах какой-то смысл, кроме создания живописной сцены? Здесь опять возникает вопрос о пресловутом романтизме Карелина, так часто упоминаемом в посвященных ему исследованиях. Тоска по искренним, а не постановочным праздникам то и дело возникала в пост-руссоистской культуре[43], образцом могли быть и крестьянские, и детские праздники с их непосредственным весельем и то, что Карелин делает детское веселье предметом своего изображения, также, по-видимому, не лишено романтически-руссоистских нот. В то же время это веселье опять же ограничено замкнутым

пространством двора, и эту замкнутость удваивает круг, образуемый играющими. Это веселье, знающее свои пределы.

Таким образом, можно не согласиться с исследователями, которые отмечают у Карелина отсутствие интереса к репрезентации социальных границ и различий, стремление к отображению преимущественно «поэтических сторон жизни»[44], но и во многом именно благодаря таким особенностям фотографии Карелина оказались столь востребованными в постсоветской ностальгии по дореволюционному прошлому. Понимание места фотографии в имперской культуре России 1870–1890-х годов. у Карелина не всегда эксплицитно, но все же может быть предметом исследования.

Примечания

[1] *Карелин А.О.* Творческое наследие нижегородского художника и фотографа / Сост. А.А. Семенов, М.М. Хорев. Н. Новогород: Арника, 1994; Андрей Карелин: портрет в интерьере / Сост. Т.Г. Сабурова. М.: ГИМ, 2006. Нижегородская фотография: город, люди, события, 1843–1917 / Сост. Я. Гройсман. Нижний Новгород: Деком, 2012; и мн. др. Работы Карелина довольно хорошо представлены и в интернете, см., например: Андрей Осипович Карелин [Электронный ресурс]. URL: http://www.karelin.nino.ru. (дата обращения: 19.07.2017).

[2] При этом лишь немногие фотографии показывают сам процесс изменений: «Ремонт дома» (Андрей Карелин: портрет в интерьере... С. 46.) или «Вид на северо-западную часть Нижегородского кремля» с новым, построенным по американскому образцу пароходом «Колорадо» у Нижневолжской набережной (*Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 113.); «Новостроящаяся Козьмодемьянская церковь на Софроновской площади» (*Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 105), и др.

[3] *Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 9–10, 13, 15.

[4] Там же. С. 127.

[5] Там же. С. 25–90. Сохранившийся экземпляр альбома можно увидеть, например, в собрании Музея А.М. Горького в Нижнем Новгороде.

[6] *Гинзбург К.* Остранение: Предыстория одного литературного приема // НЛО. 2006. № 80. С. 9–29.

[7] *Хайдеггер М.* Время картины мира // *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 41–62; *Саид Э.* Ориентализм. М.: Рус. мір, 2006.

[8] *Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 275, 279, 283, 286.

[9] Там же. С. 145–163.

[10] Там же. С. 225, 227, 235, 237.

[11] Там же. С. 25.

[12] Ср.: *Коцонис Я.* Как крестьян делали отсталыми: Сельскохозяйственные кооперативы и аграрный вопрос в России 1861–1914. М.: НЛО, 2006.

[13] *Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 26–27, 30.

[14] Эта же девушка появляется гримасничающей с цветком на фотографии «Девушка с розой» или на первом плане в «Любительницах гравюр» вместе с женой и дочерьми Карелина (*Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 31, 62). Сохранилась также идентифицированная как «Портрет Раткевич» фотография этой девушки полуодетой и прихорашивающейся перед зеркалом (Андрей Карелин: Портрет в интерьере... С. 43.).

[15] О неспособности крестьянина/неевропейца сер. XX в. и эпохи Ренессанса вообразить себя кем-то еще см.: *Гринблатт С.* Формирование «Я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира // НЛО. 1999. № 35. С. 34–77.

[16] *Вишленкова Е.А.* Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М.: НЛО, 2011.

[17] *Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 35, 80, 160–167.

[18] См., например: *Wedekind G.* Le portrait mis à nu. Théodore Géricault und die Monomanen. Berlin; München: Dt. Kunstverlag, 2007.

[19] *Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 41.

[20] *Comaroff J., Comaroff J.L.* Of Revelation and Revolution: In 2 vols. Vol. 2. The Dialectics of Modernity on a South African Frontier. L., Chicago: University of Chicago Press, 1997. P. 274–323.

[21] *Эткинд А.* Внутренняя колонизация: имперский опыт России. М.: НЛО, 2013.

[22] *Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 114–143. Лишь на одной известной мне фотографии на первом плане видна грязная лужа: «Пожарное депо на ярмарке» (*Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 140). Пара других фотографий позволяет заметить полосу пыли на обочине проезжей части главных городских улиц (*Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 128, 132).

[23] Там же. С. 144.

[24] Там же. С. 44–45, 57, 63, 65.

[25] Там же. С. 72–73; Ср.: Андрей Карелин: портрет в интерьере... С. 56.

[26] *Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 88–89.

[27] См.: *Jahn H.* Armes Russland: Bettler und Notleidende in der Russischen Geschichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Paderborn; München; Wien; Zürich: F. Schöning, 2010. S. 113–134.

[28] *Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 84.

[29] Там же. С. 87.

[30] Там же. С. 86.

[31] Там же. С. 82.

[32] *Jahn H.* Op. cit.

[33] *Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 68–69.

[34] Там же. С. 77.

[35] Схоже построена и еще одна фотография Карелина, «Маленький оркестр», где состоящий из нескольких детей и взрослых оркестр играет перед домом с закрытыми окнами. В окнах виднеются три женских силуэта. Тут, однако, оркестр

выглядит скорее любительским, нежели бродячим и побирающимся. Эту фотографию скорее можно соотнести с другой, изображающей детей с книжкой, сидящих и стоящих у стенки дома рядом с входом в полуподвальное помещение (*Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 82–83).

[36] Там же. С. 37; Существует и другой вариант этой фотографии, где глобус перемещен на пол и оба путешественника сидят за столом, при этом тот, что справа, показывает пальцем на ту же самую точку на глобусе, что и на первой фотографии: Фотография «Пясецкий и неизвестный» [Электронный ресурс] // Wikipedia. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Pyasetskiy_and_unknown_man.jpg?uselang=ru. (дата обращения: 19.07.2017).

[37] *Крэри Дж.* Техники наблюдателя: Видение и современность в XIX в. М.: V-A-C press, 2014. С. 45–90.

[38] *Адамова А.Т., Принцева Г.А.* Панорама Персии В.Я. Пясецкого: от Энзели до Тегерана. СПб.: Эрмитаж, 2015.

[39] *Рыбаченок И.С.* Россия на Всемирной выставке в Париже 1900 года // Россия и Франция, XVII–XVIII вв. Вып. 6 / Отв. ред. П. Черкасов. М.: Наука, 2005. С. 138.

[40] *Шперлинг В.* «Спящая красавица»: что делать? Империя как понятие, метафора и сеть взаимодействий // Понятия о России: К исторической семантике имперского периода: В 2 т. НЛО, 2012. Т. 2. М.: С. 71–98.

[41] *Схиммельпеннинк ван дер Ойе Д.* Навстречу Восходящему солнцу: Как имперское мифотворчество привело Россию к войне с Японией. М.: НЛО, 2009. С. 39–70.

[42] *Карелин А.О.* Творческое наследие... С. 77; Ср.: «Игра» (Там же. С. 78).

[43] *Озуф М.* Революционный праздник, 1789–1799. М.: Яз. славян. культуры, 2003. С. 7–50.

[44] *Сабурова Т.Г.* Андрей Карелин: портрет на фоне русской фотографии // Андрей Карелин: портрет в интерьере... С. 11.