

# Светлана Л. Капырина

---

## Путь к картине : Фотография в творческом методе Г. И. Семирадского

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 199-209

---

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ  
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ  
THE ART OF EASTERN EUROPE  
TOM IV

---

Светлана Л. Капырина  
Государственная Третьяковская галерея, Москва

## Путь к картине. Фотография в творческом методе Г. И. Семирадского\*

Взаимовлияние живописи и фотографии в XIX веке – активно обсуждаемая проблема в мировом искусствознании последних десятилетий. Тема использования фотографии Генрихом Семирадским в процессе творческого труда над картиной привлекала внимание ряда исследователей. В кратком вступлении к каталогу выставки *Генрих Семирадский которого мы не знаем* 1980 года Софья Голубева впервые обнародовала снимки фотографа Микеле Манга, применяемые художником, точно обозначила их место и назначение в работе мастера (илл. 1).<sup>1</sup> Этой стороной творческой жизни Семирадского интересовался польский исследователь Ванда Моссаковска, опубликовавшая более тридцати лет тому назад статью, посвященную проблеме фотографии в качестве вспомогательного материала к картинам художника.<sup>2</sup> В трудах Ю. Ду-

жика<sup>3</sup>, П. Шуберта<sup>4</sup> и Ф. Столота<sup>5</sup>, по касательной, также затрагивалась тема применения Семирадским фотокарточек наряду с подготовительными рисунками и эскизами. Вместе с тем этот аспект творческого метода мастера нельзя считать достаточно изученным, поэтому мы попытались глубже посмотреть на проблему взаимодействия фотографии и живописи, а также найти дополнительные сведения о фотографе, его деятельности и тесном сотрудничестве с художником. Предметом наших изысканий является уникальная коллекция фотографий, созданных итальянским фотографом немецкого происхождения Микелем Мангом специально для Г. И. Семирадского. Она хранится в Национальном музее в Кракове, которому была преподнесена в дар Эдвардом Кудревичем в 1979 году в составе большого мемориального наследия художника.

Рассматриваемые фотографии – это фотоснимки манекенов, задрапированных тканями, поставленных или посаженных в определенных позах, а также фигуры натурщиков, облаченных

---

\* Автор выражает благодарности: Марии Поссенти (музей Алиари, Флоренция), Людмиле Стариловой (Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО), Никите Ерофесву (Государственная Третьяковская галерея [ГТГ], Москва, фототеска), Рафалу Ругу (Национальный музей в Кракове, хранитель фотографий М. Манга), Людмиле Каштановой (перевод с польского языка), Наталье Ардашниковой (ГТГ).

<sup>1</sup> *Henryk Siemiradzki* (1980).

<sup>2</sup> Mossakowska (1984: 213–221).

<sup>3</sup> Dużyk (1986: 610).

<sup>4</sup> Szubert (2008: 6–9).

<sup>5</sup> Stolot (2001: 66–68).

в тоги на манер римских патрициев и позирующих перед камерой. Формат снимков – горизонтальный или вертикальный, размер варьируется (24,5 × 18 см и 19,5 × 26 см), снимки дошли до нас в хорошей сохранности. Сравнивая изображения героев на полотнах Семирадского и фотоизображения с моделями, удастся составить узнаваемые пары. Большинство фотографий, которые живописец активно использовал в процессе работы, изготовлены специально для картин *Грешница* (1873), *Своточи христианства* (1876), *Похороны руса в Булгаре* (1883). Фотография помогала разрабатывать фигурные группы, их связи между собой, нужный ракурс в пространстве и повороты тела. На некоторых фотографиях можно узнать самого Генриха Семирадского, который лично участвовал в съемочном процессе. Подобно режиссеру при постановке театрального спектакля, он выстраивал сцены, расставлял «актеров» – персонажей, определял динамику и статику каждой фигуры, показывал развороты, позы, жесты. Фотосъемка проходила в открытых двориках, залитых солнечным светом и воздухом, где фоном являлась живая зелень листвы с солнечными бликами. Художник, наблюдая за игрой света и тени, использовал разноцветные рефлексы в сочной палитре красок.

Яркий дневной свет также был необходим для технологии мокроколлоидного метода, применяемого Микеле Мангом в фотографии. Большинство его фотоснимков – это альбуминовые отпечатки со стеклянного негатива, покрытого коллодием.<sup>6</sup> Гладкая поверхность вязкого коллодия (эмульсионный раствор коллоксилина в смеси эфира и спирта) давала на стекле отчетливое изображение без зернистости, с резкими тенями и ясными контурами, а впечатляющее жизнеподобие являлось высоким критерием «истинной» фотографии. Благодаря соединению коллодия, стеклянной пластинки и альбуминовой печати фотографии имели особую прозрачность и бледный желто-коричневый тон. Вместе с тем «микроколлоидный» процесс (*wetplate collodion process*) был сложный по техно-

логии, требовал обилия быстрых манипуляций и громоздкого оборудования, а также хорошего освещения, чаще всего солнечного, на открытом воздухе. Качественные фотоснимки Манга убеждают нас в том, что он владел этими приемами в совершенстве. Вероятнее всего, как любой фотомастер того времени, он экспериментировал в различных техниках, но большинство дошедших до нас снимков выполнены вышеописанным способом.

Фотографическая деятельность и биография Микеля Манга малоизучены, точные годы жизни не известны. В международных изданиях его имя и фамилия пишутся по-разному: *Miguel Mange*, *Michele Mang*, *Mishel Mang*, *Michael Mang*, *Michel Mang*. О деятельности фотомастера упоминается в двух книгах итальянского автора *Piero Becchetti Fotografi e fotografia in Italia 1839–1880*<sup>7</sup> и *La Fotografia a Roma dalle origini al 1915*<sup>8</sup>, а также в каталоге выставки *Pittori fotografi a Roma, 1845–1870*<sup>9</sup>. В энциклопедии *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* имя Микеле Манга перечислено среди других немецких фотографов, работающих в Риме: *Wilhelm Osvold Ufer*, *Gustav Reiger*, *Michael Mang* и *Alfredo Noack*.<sup>10</sup> Сеньор Манг был родом из Германии, но после многих лет, проведенных в Риме, поменял свое немецкое имя Мигель на итальянское Микеле. Обнаруженные фотографии этого мастера относятся к 1860–1880-м годам и хранятся в различных собраниях, среди которых музей Фрателли Алинари во Флоренции, музей Гетти в Лос-Анджелесе, Национальная портретная галерея<sup>11</sup> и Институт искусства Курто в Лондоне<sup>12</sup>, Вашингтонский универси-

<sup>7</sup> Becchetti (1978: 21, 36, 111, 106, 221).

<sup>8</sup> Becchetti (1983: 304, 305, 321).

<sup>9</sup> *Pittori fotografi a Roma* (1987: 137, 141, 145).

<sup>10</sup> *Encyclopedia* (2008: 1351).

<sup>11</sup> В марте 2016 года автору статьи удалось увидеть фотографии М. Манга в архиве данного музея. Это 5 визитных карточек фотопортретов 1860-х годов, альбуминовой печати, размером ок. 88 × 57 мм. Все фотокарточки выполнены в студии фотографа. Интернет-ресурс: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait-list.php?search=sp&csText=Michele%20Mang>, дата обращения: 10 III 2016.

<sup>12</sup> По свидетельству доктора *Karin Kyburz* в фотоархиве института Курто хранится 19 фотографий М. Манга. Они хранятся среди других фотографий в общих папках по теме «архитектура Италии». При посещении архива института Курто 10 марта 2016 года автору статьи удалось найти две фотографии М. Манга, с остальными познакомиться в электронном виде. Интернет-ресурс: <http://www>.

<sup>6</sup> Коллоидный метод в фотографии был изобретен англичанином Фредериком Скоттом Арчером в 1851 году. Он разрешил его использование по всему миру, и, начиная с 1855 года, новая методика, объединенная с другим новшеством – печатанием снимков на альбуминовой бумаге, утвердилась окончательно.



Илл. 1. Натурщик с поднятой рукой, фотография, Национальный музей в Кракове (НМК), инв. 26995

тет, библиотеки Рима, Берна, а также частные коллекции.

Таким образом, на сегодняшний день, помимо Краковской коллекции фотографий с моделями и манекенами, насчитывается еще несколько десятков фотокарточек Манга совсем иного плана. Среди них можно выделить три жанра. Первый, это городская архитектура Рима и Неаполя, различные постройки на фоне пейзажа, античные руины и памятники, а также панорамные стереокарточки<sup>13</sup> (илл. 2). На выездной фотосессии он безошибочно кадрирует фрагмент, правильно выбирает ракурс и точку зрения, учитывает соотношение неба и земли, часто ставит фигуру человека или группу людей рядом с главным объектом съемки для сравнения пропорций и всегда продумывает роль освещения. Второй жанр – съемка скульптуры для Капитолийских музеев Рима, где трехмерный объем пластических фигур выявляется благодаря густому затемненному фону и искусственной контрастной подсветке. И третий жанр – портрет-



Илл. 2. Город Рим, Италия, альбуминовая печать с мокрокolloидионного негатива, Институт искусства Курто, Лондон, Коллекция Конвей, инв. LL/36663, [http://www.artandarchitecture.org.uk/search/results.html?n=11&\\_photographer=%22ULANPHOA%2f16804%22&display=%20Michele%20Mang](http://www.artandarchitecture.org.uk/search/results.html?n=11&_photographer=%22ULANPHOA%2f16804%22&display=%20Michele%20Mang), дата обращения: 10 III 2016

ная студийная съемка, эстетическое оформление которой во многом заимствовано из стилистики живописи того времени (илл. 3).

До 1870 года фотоателье Манга располагалось на площади Испании (*Piazza di Spagna*), дом № 9, о чем свидетельствуют отпечатки на оборотах некоторых фотографий и подпечатки на его снимках.<sup>14</sup> Симптоматично, что первая мастерская Семирадского в Риме находилась на улице *via Margutta* недалеко от Испанской лестницы. В 1871 году Манг унаследовал от своего друга и земляка Освальда Уфера (*Oswald Ufer*) фотоателье на улице Феличе. В коллекции Краковского музея попадаются фотографии, у которых на обороте имеется выпуклый давленный отпечаток со словами: *FOTOGRAFIA M. MANG VIA FELICE 113 ROMA 38* (илл. 4). Улица Феличе позже была переименована в улицу Систина (*via Sistina*). Семирадский, решившись окончательно переехать из Флоренции в Рим, 9 мая 1872 года

[artandarchitecture.org.uk/search/results.html?ixsid=A6zld44qQuQ&qqs=Michele+Mang](http://www.artandarchitecture.org.uk/search/results.html?ixsid=A6zld44qQuQ&qqs=Michele+Mang); дата обращения: 10 III 2016.

<sup>13</sup> На одной из таких стереокарточек из Института Курто на лицевой стороне напечатан адрес фотоателье Микеле Манга: Рим, площадь Испании, д. 9, нижний этаж.

<sup>14</sup> Овальный отпечаток имеется на тыльной стороне снимка, на котором мужчина позирует на фоне дворца Цезаря в Риме. Надпись: *Michele Mang & C Roma Piazza di Spagna 9*. Фотография обнаружена на Международном интернет-аукционе *Etsy*. Интернет-ресурс: <https://www.etsy.com/listing/78170318/rome-palazzo-cesarini-and-the-orti>; дата обращения: 09 XI 2015.



Илл. 3. Сеньора София Феличите де Родес (урожд. Кюрзон), альбуминовая визитная карточка, 1865, Национальная портретная галерея, Лондон, Коллекция фотографий, инв. NPG Ax46298, <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw117476/Hon-Sophia-Felicit-de-Rodes-ne-Curzon?LinkID=mp83951&role=art&rNo=4>, дата обращения: 10 III 2016



Илл. 4. Печать Микеле Манга, фотография, оборот, НМК, инв. 27031



Илл. 5. Микеле Манг в компании друзей-фотографов, групповая фотография, *Biblioteca Italiana dell'Università La Sapienza* (подлинник), копия – Библиотека Валенсии, [http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina\\_171.html#](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_171.html#), дата обращения: 15 X 2015



Илл. 6. Натурщик в белом одеянии, стеклянные пластины на заднем плане, фотография, НМК, инв. 26949

писал в Академию художеств о том, что просит корреспонденцию и векселя высылать ему на адрес посольства: *Roma, via Sistina, 104 F 2*.<sup>15</sup> Оказывается, места пребывания двух мастеров

часто соседствовали друг с другом, словно судьба пересекала их пути и вела к будущему творческому контакту. Вместе с тем первое знакомство Семирадского с Мангом могло произойти еще в Мюнхене, куда художник приехал в 1871 году и провел здесь несколько месяцев. В одном из писем он упоминает мюнхенского фотографа, который принес ему весточку от родителей, но не указывает его имени.

<sup>15</sup> Цит. по: Лебедева (2006: 19).

Единственное архивное упоминание о Микеле Манге, известное нам, излагает содержание письменного обращения фотографа к синьору кардиналу Галеффи от 11 декабря 1869 года. Мы узнаем, что Манг вместе с другом Освальдом Уфером приобрели «у изобретателей мистера Ома (*Ohm*) и Гроссмана (*Grossmann*) в Берлине секрет возможности печатать фотографии с негатива с помощью простой давилки и чернил, что значительно экономит время и затраты и, соответственно, дает возможность расширить данную коммерческую деятельность, секрет которой уже использовался и в Берлине, и в Мюнхене этими изобретателями». В связи с этим фотографы просят у министра торговли разрешение на использование данного метода сроком на десять лет.<sup>16</sup> Это сообщение свидетельствует о том, что Манг не только активно использовал открытия в области стремительно развивающегося фотоискусства, но и расширял деятельность своего ателье. Помимо встречающейся единоличной подписи *Mang* в виде подпечатки<sup>17</sup> на лицевой стороне фотографий, на тыльной стороне часто можно найти давленный оттиск или печать с надписью *Michele Mang & C.*

Подобный оттиск с поясняющей надписью *Roma M. Mang & C. Roma Piazza di Spagna 9* имеется на лицевой стороне паспарту обнаруженного снимка, представляющего для нас особую ценность (илл. 5). Найденная групповая фотография запечатлела самого Микеле Манга среди своих друзей-фотографов, расположившихся во дворе его римской мастерской на площади Испании, дома № 9. Он стоит на втором плане слева и поднимает бокал за «общность идеалов в искусстве и дух братства», объединяющих собравшихся соратников, как написано в сопровождающем тексте.<sup>18</sup> Отпечаток выполнен на альбуминовой бумаге, наклеенной на картон, размером 95 × 105 мм, и датируется не позднее 1870 года.

<sup>16</sup> ASR (471).

<sup>17</sup> Подпечатка – текст с надписью, расшифровывающий изображение. В данном случае у Манга – это его фамилия. Делалась контактным способом: бумажная полоска с надписью накладывалась на негатив и через фотоувеличитель печаталась фотографией.

<sup>18</sup> Подлинник фотографии находится: *Biblioteca Italiana dell'Università La Sapienza*. Копия – Библиотека Валенсии. Интернет-ресурс: [http://www.internetculturale.it/orencms/orencms/it/pagine/mostre/pagina\\_171.html#](http://www.internetculturale.it/orencms/orencms/it/pagine/mostre/pagina_171.html#), дата обращения: 09 XI 2015.

На некоторых фотографиях из собрания Краковского музея видно, как сохнут на солнце стеклянные пластины, поставленные в несколько рядов на специальные деревянные каркасы (илл. 6).<sup>19</sup> Например, на снимке натурщика в полосатом халате можно рассмотреть подобные атрибуты фотосъемки на заднем плане, случайно попавшие в кадр (инв. 26956). Семирадский использовал эту фотографию для образа апостола с посохом слева от Христа в картине *Грешница*. Фотоэтюдам натурщиков в позе апостолов предшествовали графические наброски, на которых в целом уже намечены внешность персонажей и их место в общей композиции.<sup>20</sup> Постановочный кадр Манга фиксирует детали, важные для будущей картины: разворот фигуры, момент шагового движения, лицо апостола в профиль, крепко сжимающий посох кулак, фактурные складки хитона и ниспадающая на спину мягкая ткань головной накладки. Семирадскому не хватает для наглядности пропорционального распределения света и тени на фигурах, и фотограф делает дубли, экспериментируя с ярким контрастным освещением и игрой солнечных лучей, проникающих сквозь листву деревьев (инв. 26944).

Для многих персонажей в картине *Грешница* найдется «двойник» среди фотографий Манга. Художник ищет верный жест руки и нужный ракурс для передачи стремительного движения апостола в белом одеянии, и Манг снимает пожилого натурщика с бородой, делая акцент на мускулистой руке, сжимающей посох (инв. 26994). Другая модель позирует в профиль, практически со спины, развернув кисть руки наружу, и похожим образом написан апостол на картине (инв. 26961). На обороте одного из снимков с шагающим апостолом обнаружена надпись: *dla grzesznicy* и дата 1872/1873. Образ Христа, полного величия и внутреннего спокойствия, переключается с фотографией благообразного натурщика с длинными темными волосами и бородой, облаченного в темный хитон (инв. 26959). Для устойчивости он опирается на стул, а художник запоминает и повторяет пластику изгиба руки Христа, подхватывающей

<sup>19</sup> Например, на фотографиях: инв. 27003; 26949; 26956.

<sup>20</sup> Г. И. Семирадский, *Грешница*, эскиз одноименной картины 1873 года (Государственный Русский музей [ГРМ]), ок. 1873, бумага на картоне, графитный карандаш, акварель, 21 × 40,2 см (в свету), ГРМ, инв. Р 54219.

объемные складки одеяния. В правой части композиции *Грешницы* также имеются переключаются с фотографиями «пары». Римлянка с желтыми кимвалами имеет фотографическую аналогию с юной девушкой, позирующей в тени деревьев между двух обломков античных колонн (инв. 26995). В картине угадываются знакомые по фотографии, но видоизмененные детали: на обнаженных плечах бусы превратились в золотое ожерелье, гиматий раскрашен в красный цвет, простая ткань туники стала драгоценной парчой. Другая фотография, где молодая девушка в длинном белом платье держит над головой сито, которое отбрасывает резкую тень на ее лицо, превращается в картине в образ златовласой красавицы с бубном (инв. 26992). Любопытно, что жесты, драпировки ткани, наклон фигуры и круглый предмет над головой повторяются на другом снимке: только вместо девушки позирует натурщик, неслучайно поднятый на ступеньку лестницы для обзора с нижней точки зрения (инв. 26950). Семирадский, свободно владеющий техникой академического рисунка, прорабатывал подобные детали на стадии подготовительных эскизов в своей мастерской, часто прибегая к помощи натурщиков. Но ему необходимо видеть и чувствовать естественный солнечный свет, заливающий все вокруг, дающий резкие тени, зажигающий предметы цветными рефlekсами. Фотосессии Манга давали возможность Семирадскому подмечать различные эффекты освещения, а затем виртуозно переплавлять свои наблюдения в характерный для него прием светоносного колоризма.

Образ грешницы также имеет фотографическую аллюзию (инв. 33872). Естественная и живая пластика милой девушки, раскованность перед фотоаппаратом в сочетании с упрямым выражением лица и взглядом исподлобья создают образ испуганной, смущенной, но вместе с тем независимой особы. Любуясь волшебной игрой света и тени на этой фотографии Манга, вновь убеждаешься в том, что освещение являлось мощным выразительным средством для обоих мастеров. Возможно, Манг и Семирадский вместе искали модели, выбирая их не только по внешнему сходству с библейскими и эллинскими героями, но и по умению перевоплощаться в нужный для замысла образ. Задрапированным в плотные накидки, им приходилось часами позировать фотографа на открытом воздухе под

солнцем и при этом выполнять указания живописца, что предполагало наличие немалого терпения и отчасти актерских способностей. При длительной фотосъемке натурщик должен был стоять неподвижно несколько минут, чтобы изображение не получилось «смазанным». В таких случаях удерживать позу помогали специальные приспособления для фиксации – копфгалтеры (*headrest*) – неперемный атрибут любого фотоателя того времени. На одной из фотографий видно, как позирующий положил вытянутую руку на такое устройство, которое, в свою очередь, держит юный помощник (инв. 26964, илл. 7).

Помимо натурщиков Семирадский использовал манекен. На фотографиях Манга видно, как оба мастера увлеклись игрой с этой симпатичной куклой, придумывая ей различные роли (илл. 8). Манекен (по-итальянски *manichino*) или модная кукла (по-английски *fashion-doll*) имитирует женский торс, у нее вполне натуралистический вид и человеческие пропорции, а внутренние пружины и шарниры делают подвижными все части тела. Такой манекен можно было посадить на скамью, вытянуть у него левую руку, согнуть правую и эту позу зафиксировать на полотне в образе девушки с лютней (инв. 27000). На манекене Семирадский отработывал форму драпировок, пластические, фактурные складки тканей помогали художнику при написании туники на фигуре грешницы (инв. 27003; 26965; 26990, илл. 9). На некоторых кадрах возле куклы появляется сам Семирадский, он помогает фотографу, как ассистент, закрывая зонтиком солнечный свет. Манг обдуманно прибегает к этому приему, благодаря которому объемная фигура манекена отбрасывает резкую тень и не сливается со светлой стеной. Занятно, что вполне рабочая ситуация выглядит на фотокарточках как курьезная сценка неожиданного соседства галантного спутника и милой синьорины (инв. 26975, илл. 10; 26991, илл. 11).

Необычная фотография, которую нельзя обойти вниманием, запечатлела одновременно трех различных персонажей: художника, натурщика и манекена (инв. 27006). Композицию выстраивал Семирадский, который искал нужную позу в сложном винтовом повороте для образа полулежащего юноши в картине *Грешница*. Художник вновь попадает в объектив фотоаппарата: поддерживая голову модели, он использует



Илл. 7. Натурщик с поднятой рукой и помощником фотографа с копфальтером, фотография, НМК, инв. 28964



Илл. 8. Манекен, фотография, НМК, инв. 26965

шанс наглядно, с близкого расстояния изучить пластическую «анатомию» протянутой руки, момент «сцепления» пальцев натурщика с рукой манекена, а также запомнить ракурс и баланс равновесия тела. Манг в фотографии решает сложную техническую задачу с учетом естественного освещения, снимая на необорудованной пустой площадке три фигуры, разные по объему, форме, фактуре, к тому же, повернутые к нему спиной. Благодаря удачно выстроенной композиции, в центре которой расположено окно с льющимся рассеянным светом, а в расфокусе виден фрагмент дома с черепичной крышей, «рабочий» фотоснимок неожиданно приобретает художественную окраску. Видимо, увлеченный творческим контактом, Семирадский обращается к Мангу и во время работы над несложной композицией картины *Продавец амулетов* 1875 года. У него уже готов карандашный набросок на бумаге, изящный и тонкий. Фотоснимок наклонившейся натурщицы для образа римлянки Манг выполняет в своем ателье, узнаваемом по рисунку ковра и подставке (инв. 26996).

На протяжении 1870–1880-х годов Семирадский продолжает создавать свои «жи-



Илл. 9. Манекен, фотография, НМК, инв. 26990



Илл. 10. Манекен, фотография, НМК, инв. 26975



Илл. 11. Манекен, фотография, НМК, инв. 26991



Илл. 12. Г. И. Семирадский на съемке (с зонтиком), фотография, НМК, инв. 33868



Илл. 13. Г. И. Семирадский на съемках, фотография, НМК, инв. 26960

вописные спектакли», по выражению Петра Шуберта,<sup>21</sup> заказывая Мангу все новые снимки в качестве наглядного пособия для многофигурных сюжетов.<sup>22</sup> В справочнике Рима *Guida Monaci* имя Микеле Манга последний раз упоминается в 1887 году, с уточнением, что его ателье занял другой фотограф – Теодоро Фаббри.<sup>23</sup> Скорее всего, Семирадский обращался к Мангу вплоть до этого года. В Краковской коллекции также находится снимок, любопытный и привлекательный с эстетической точки зрения. Это фотография натурщицы с тамбурином, надпись на которой открывает нам ее имя, адрес и корреспондирует с львовской куртиной: *Maria Rossi, via Claudia 23, Pno 2 kurtyna Lwowska*. Однако дата 1900, а также технические характеристики (короткая фотовыдержка и пластинка с желатиновой эмульсией), позволяет предположить, что этот снимок сделан не Мангом, возможно, самим Семирадским в его мастерской (инв. 26918).

Приступив к выполнению замысла грандиозного полотна *Светочи христианства*, Семирадский вновь прибегает к фотографии. Поза, жест, поворот головы, взгляд – эти устойчивые «модули» акцентируются на фотоснимках и образуют своеобразный «атлас» для отшлифовки художественных приемов. Манг традиционно снимает на открытых площадках: во дворе дома, у наружной стены, на лестнице и на фоне решеток полукруглого окна. Задрапированные в туники модели демонстрируют пластическую фактурность складок (инв. 26963), возлежат на деревянных досках, положенных между двух ступеней (инв. 26958, 26960), выразительно жестикулируют (инв. 26947), держат кувшин на плече

<sup>21</sup> Szubert (2008: 7). В статье автор также приводит занимательный эпизод о том, что Семирадский для написания путти в аллегорических росписях плафонов (*malowidlach*) прибегал к снимкам младенцев, положенных в шнуры гаммаки. Подобные фотографии не обнаружены.

<sup>22</sup> Услугами Манга пользовался не только Семирадский. В собрании Национального музея в Варшаве хранятся несколько копий фотографий, авторство Манга которым приписывается под вопросом. Эти снимки с натурщиками корреспондируются с картинами Александра Герымского: *Постоялый двор* и *Игра в моря* (1874). Знакомство Манга с Герымским подметила В. Моссаковска. Добавим, что на других фотографиях *Господин в красном фраке* и *Дон Кихот* (обе 1876) можно узнать фрагменты дворика и предметы из фотомастерской Манга. Стилистика и техника фотокарточек – альбуминовые отпечатки со стеклянного негатива, покрытого коллодием, косвенно подтверждают авторство Манга.

<sup>23</sup> Vecchetti (1983: 321).

(инв. 26952, 26953), спускаются со ступенек (инв. 27028), балансируют на наклонном помосте (инв. 26954). На одном из снимков можно разглядеть фрагмент необычной конструкции, видимо, специально построенной для подобных фотосессий (инв. 26955). Деревянная подставка на колесиках (козлы) водружалась на рельсы и могла двигаться по кругу в зависимости от нужного эффекта солнечного освещения.

Только фотография способна уловить такой забавный эпизод, когда в кадр попадает нечаянно Семирадский. Забравшись на высокую площадку и зажав шляпу ногами, он держит над натурщиком зонтик, отбрасывающий красивую контрастную тень (илл. 12). На другой фотографии видно, как Семирадский, поднявшись на лестницу, поддерживает за руку натурщика, которому приходится балансировать, скрестив ноги и запрокинув тело назад (инв. 27032). Эта замысловатая поза и вихрь мощных тканевых складок эхом повторяются в образе патриция в тоге и желтом венке в левой части картины. Художнику также принципиально верно зафиксировать и впоследствии передать пластическое движение молодого патриция в белом венке, обнимающего за плечи полуобнаженную девушку, и он вместе с моделью позирует перед камерой (инв. 26960, илл. 13; 26958; 33869). Наконец, Семирадский единолично появляется перед фотокамерой, без натурщиков и манекенов, но в знакомом уже антураже из помостов, обломков колонн и кофгальтера. Засучив высоко рукава для наглядности, он активно жестикулирует руками, демонстрируя вариативность жеста, подчеркивая его сольную роль и эмоциональную нагрузку для многоголосного звучания полотна (инв. 27008, 33871).

По достоинству оценить значение жестовой и пластической артикуляции позволяют три фотографии, соотносящиеся с картиной *Похороны руса в Булгаре* 1883 года. На узнаваемой высокой конструкции в сложных позах фотографируются две, а на другом снимке три девушки, одетые в славянские сарафаны (инв. 27009, 27005). Телодвижения натурщиц композиционно «связаны» в единый клубок и напоминают заплетенную русскую косу. Этот пластический мотив сплетенных тел и театрально выразительных жестов живописно воплощен в фигурах плакальщиц. Натурщик, облаченный в меховую жилетку и обутый в лапти, также занял перед камерой

непростую позу, удерживать которую помогает копфгальтер. На картине устремленное вперед движение тела повторяется в персонаже первого плана – участнике магического ритуала погребения. Рассматривать эти снимки доставляет большое удовольствие. Мы словно проникаем в тайную лабораторию, где ремесло фотографа так удачно применялось замечательным художником. Фотографии из Национального музея в Кракове передают общее творческое воодушевление всех участников съемок – художника, фотографа, натурщиков.

В заключение отметим, что фотографии Микеле Манга чудом сохранились в Краковском музее, причем в большом количестве – около восьмидесяти.<sup>24</sup> По верному замечанию Ванды Моссаковской, подобный рабочий фотоматериал «обыкновенно выбрасывали вместе с пустыми тюбиками от красок и использованными кистями», так как художники неохотно открывали секреты своей живописной «кухни».<sup>25</sup> Коллекция фотографий уцелела благодаря стараниям Семирадского, внимательно хранившего многие атрибуты своего творчества, начиная с детских рисунков. После смерти художника фотографии, наряду с другими реликвиями, сберегли наследники и передали в Краковский музей.

<sup>24</sup> Около 70 фотографий поступили в собрание Национального музея в Кракове в составе мемориального наследия Семирадского в качестве дара от Э. Кудревича, еще несколько снимков приобретены позже.

<sup>25</sup> Mossakowska (1984: 213).

#### Архивные источники:

ASR 471 = Archivio di Stato di Roma (Государственный архив Рима, ASR), fondo Ministero del Commercio, cit. anno 1869, b. 471.

#### Библиография:

- Лебедева 2006 = Лебедева, Д[аира] Н.: *Генрих Семирадский. 1843–1902*, Издательство Арт-Родник, Москва 2006.
- Becchetti 1978 = Becchetti, Piero: *Fotografi e fotografia in Italia 1839–1880*, Quasar, Roma 1978.
- Becchetti 1983 = Becchetti, Piero: *La Fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Editore Colombo, Roma 1983.
- Dużyk 1986 = Dużyk, Józef: *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.
- Encyclopedia* 2008 = *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, John Hannavy editor, New York, London 2008.
- Henryk Siemiradzki* 1980 = *Henryk Siemiradzki jakiego nie znamy: Wystawa daru otrzymanego od rodziny artysty*, Zofia Golubiewowa (авт. текста), каталог выставки, Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria w Sukiennicach, Kraków 1980.
- Mossakowska 1984 = Mossakowska, Wanda: „Pomoce fotograficzne Michela Manga do obrazów H. Siemiradzkiego (1872 – ok. 1884)”, *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, 2 (1984): 213–221.
- Pittori fotografi a Roma* 1987 = *Pittori fotografi a Roma: 1845–1870*, Lucia Cavazzi, Anita Margiotta, Simonetta Tozzi (ред.), каталог выставки, Palazzo Braschi, Multigrafica, Roma 1987.
- Stolot 2001 = Stolot, Franciszek: *Henryk Siemiradzki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.
- Szubert 2008 = Szubert, Piotr: „Chrystus i jaawnogrzesznica. Dylematy dziewiętnastowiecznego akademizmu”, *Sztuka*, 2 (2008): 6–9.

Svetlana L. Kapryrina

## The path to the picture. Photography in Henryk Siemiradzki's creative method by

The interaction between painting and photography in the nineteenth century is an actively discussed issue in the world art history of recent decades. This article is devoted to the theme of using various photos by Henryk Siemiradzki in the process of creative work on paintings. Some researchers who have been studying the work of Henryk Siemiradzki (P. Szubert, Z. Gołubiewowa, W. Mossakowska, J. Dużyk, F. Stolor) touched upon this problem in their scientific works. The subject of our research is a unique collection of photographs by Italian photographer of German origin Michele Mang taken specifically for Henryk Siemiradzki. It is located in the National Museum in Krakow, to which Edward Kudrewicz presented in 1979 a gift of a large memorial heritage of the artist. There are photographs of draped mannequins, supplied or planted in certain positions and figure sitters dressed in a toga like Roman patricians and poses for the camera. If we compare the images in the paintings of Siemiradzki and the models in photos, we can recognize many matches. Most of the photos used in the process were made especially for the paintings *Sinner* (1873) and *Lights of Christianity* (1876). The photos of M. Mang helped develop the composition with many figures and their relationship with each other, the position in space and turns of the bodies. On some of the photos we can see Siemiradzki himself, personally participating in the shooting process.

We managed to find biographical information about the photographer, his technique, genres and the specifics of his work. Siemiradzki chose a talented, creative partner in the area of photography, who specialized also in landscapes, architecture, museum exhibits and sculpture. The discovered photos of M. Mang come from 1860–1880, and are stored in different collections, among others, the Fratelli Alinari Museum in Florence, the Getty Museum in Los Angeles, the National Portrait Gallery and the Courtauld Institute of Art in London, Washington University, the libraries of Rome, Bern and private collections.