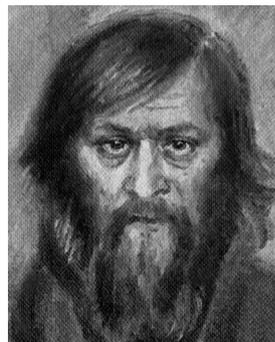


АЛЕКСАНДР КИТАЕВ

Фотограф, куратор, историк фотографии

Родился в 1952 году в Ленинграде. Член Союза фотохудожников России (1992), Союза художников России (1994). В 1977 году окончил факультет фотокорреспондентов городского университета рабкоров при Ленинградском Доме журналистов. С 1999 года свободный художник. Автор более семидесяти персональных выставок, проходивших в России, Англии, Германии, Голландии, Греции, Италии, Швейцарии. Автор текстов по истории фотографии. Читал лекции по истории и теории фотографии и проводил мастер-классы в музеях и учебных заведениях Санкт-Петербурга, Москвы, Калининграда, Нижнего Новгорода, Углича, Хабаровска, Хельсинки. Произведения хранятся в государственных и частных собраниях России и других стран.



Фрагмент
портрета А. Китаева
работы Т. Соловьёвой

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ ИВАНА БИАНКИ

Если верен миф петербургских фотографов, утверждающий, что в Северной столице возле каждого памятника архитектуры в мостовой пробиты лунки от фотографического штатива, то можно с уверенностью сказать, что первым эти специфические следы оставил Иван (Джованни) Бианки, петербургский светописец швейцарского происхождения. Именно ему принадлежит честь создания первой грандиозной серии фотографических отображений Петербурга, и именно он разрушил монополию видового эстампа на репрезентацию столицы Российской империи. Но тщетно было искать до недавнего времени это имя в, увы, немногочисленных книгах по истории российской фотографии. Прихотью Клио, созданная пионером светописи иконография была разбросана по городам и весям и больше века покрывалась пылью не востребоваанности. Дольше века не предпринималось ни попыток исследовать его творческое наследие, ни оценить вклад мастера в сокровищницу ранней российской фотографии.

История возобновления интереса к фотографу Бианки берёт своё начало в «Каза Камуцци», в местечке Монтаньола, что расположилось на склоне Collina d'Oro — Золотого холма в кантоне Тессин, неистощимом

«рассаднике искусства» (А. Бенуа), в Швейцарии. Для наших современников Вилла Камуцци — культовое место поклонников литературного таланта «отшельника из Монтаньолы» Германа Гессе, который именно здесь, вдохновляясь волшебными видами склонов Коллина-д'Оро, последние сорок лет жизни писал свои проникнутые восточным мистицизмом литературные шедевры. Однако вилла эта была известна за пределами Швейцарии с давних пор. Своё название она получила от её строителя-создателя Агостино Камуцци, одного из многочисленных мастеров, уроженцев этих мест, много и праведно потрудившихся в XVIII и XIX веках над созданием архитектурного облика Петербурга и Москвы. По утверждению историка искусств Александра Бенуа, возвращались тессинцы на родину из чужих краёв, «главным образом из России», богатыми, обеспеченными людьми, именно отсюда — «Золотой холм».

В 1983 году, разбирая архивы наследников Камуцци, швейцарский историк-архивист Марио Редаэлли, работавший в то время над восстановлением исторических и культурных связей Тессина и России, обнаружил 21 фотографию с видами Петербурга и окрестностей. Все фотографии были датированы началом 1850-х годов, а на одной из них сохранился автограф, написанный по-итальянски: «Господину Агостино Камуцци в знак уважения и дружбы подарено Дж. Бианки в Петербурге 28 августа 1853 года». Началась первоначальная исследовательская работа. Поиски следов жизни и деятельности фотографа привели исследователя в Петербург — здесь обнаружилось и более поздние фотографии этого автора в ряде петербургских музеев и библиотек. В ходе исследований вокруг Редаэлли сплотился интернациональный коллектив соратников, труды которых увенчались в 2002 году выходом в свет книги «Иван Бианки. Тессинский пионер петербургской фотографии», подготовленной швейцарским издательством «Le Ricerche» под руководством Жана Оланицына. Авторы книги Марио Редаэлли, филолог Пия Тодорович-Штраль и научный сотрудник Российского государственного исторического архива Екатерина Анисимова представили документально подтверждённую творческую биографию фотографа и художника Ивана (Джованни) Бианки, италоязычного швейцарца, сделавшего свою художественную карьеру в России. В ней опубликованы и аннотированы все раритеты монтаньольской находки. В том же году книга была презентована в Петербурге, в Центре современного искусства, что располагался тогда на Невском проспекте в доме № 60. Представление книги сопровождал показ только что обнаруженного в Лугано, в семье наследников архитектора Джузеппе Трезини (также работавшего во второй половине XIX века в российской столице), нового блока фотографий Бианки с видами Санкт-Петербурга. Присутствовавший на событии Михаил Голосовский — крупнейший коллекционер русской фотографии, — увидев

опубликованные и показанные здесь снимки Ивана Бианки, произнёс: «Теперь я вынужден пересмотреть свои взгляды на историю российской фотографии». Попробуем разобраться, что же так поразило маститого знатока — специалиста, чьё собрание старой русской фотографии не раз производило сенсацию среди его коллег в Европе и Америке.

На сегодняшний день нам известно более чем полутысячное иконографическое наследие Джованни-Ивана Бианки, и появилась возможность проследить основные этапы его творческого пути, систематизировать и оценить заслуги первопроходца. Правда и сейчас это представляет собой непростую задачу, так как документально подтверждённых сведений о Бианки, которыми мы располагаем, явно не достаточно, чтобы представить картину его жизни и творчества во всей полноте. Но, опираясь на знание процессов, происходивших как в мировой, так и в российской фотографии, на имеющиеся сведения о деятельности его современников, и, вооружившись интуицией, можно попытаться с той или иной степенью достоверности рассказать об этом мастере фотоискусства первого поколения светописцев.

Во второй половине XIX века фотографические способы привлекали художественно одарённых людей возможностью раскрыть свой талант в абсолютно новой профессии, в которой они видели средство для выражения своих мыслей в художественной форме. Если вначале новые художники были преимущественно озабочены химией и физикой фотографии, то по достижении ею некоторой технической зрелости, они принялись осваивать всё новые и новые сферы приложения своих умений, неуклонно вытесняя дофотографические методы отображения действительности: прикладные рисунки, гравюры и т. д. Лучшие представители новой профессии видели назначение фотографии в просвещении публики через распространение отчётливых изображений с великих произведений искусства прошлых веков. Шедевры архитектуры, ваяния и живописи, находящиеся в различных частях мира, до появления фотографии были доступны для изучения лишь узкому кругу знатоков и редким путешественникам. Вооружившись камерой-обскуром, пионеры фотографии отправлялись в экспедиции и привозили оттуда изображения, которые давали современникам абсолютно новую и точную информацию, пользовавшуюся безусловным доверием. Благодаря совершенствованию путей сообщения в это время развивался туризм, и, отвечая спросу путешественников, фотографы приступили к съёмке местных достопримечательностей во многих европейских столицах и крупных городах. Уже к концу десятилетия видовые фотографии заполнили художественные магазины, вытесняя с прилавков литографию и гравюру. Доцент Московского университета, историк искусства К. К. Герц писал в 1858 году: «Ныне миллионы людей из всех стран

видели Кёльнский собор и Сикстинскую Мадонну Рафаэля. Каждому хочется привезти домой изображение виденных чудес искусства. Мы любим продлить у себя дома наслаждение виденным; мы покрываем стены наших гостиных эстампами; мы любим, сидя в кабинете, проходить в памяти форуму Рима, иметь перед глазами отчётливые изображения арки Траяна, колоннады императора Фоки или Колизея. Все новейшие изобретения... стремятся содействовать этой популяризации художественных произведений... К замечательнейшим из них принадлежит фотография»¹.

Бианки, в отличие от современников, отправившихся снимать прославленные в веках сокровища Египта, Греции, Италии, экзотического Востока, поставил перед собой куда более сложную задачу — познакомить человечество с художественными сокровищами города, которому от роду было 150 лет. Гениальным петербургским зодчим, как предшественникам, так и современникам Бианки, чрезвычайно повезло — в нём они нашли не только тонкого и преданного ценителя их творчества, но и художника, умевшего заставить говорить свою юную капризную музу языком искусства. В его умелых руках камера оказалась идеальным инструментом не столько для регистрации и пересчёта архитектурных объектов, сколько, перефразируя Н. П. Анциферова, для охвата одним взглядом всего облика Северной столицы в природной раме окрестностей, познания её души. Первые же известные нам фотографии Бианки, сделанные в 1852 году в Царском Селе, свидетельствуют о том, что, во-первых, к моменту своего появления в Петербурге он виртуозно овладел профессией фотографа, а во-вторых, в столицу он приехал с новейшими по тому времени светописными технологиями: калотипией (тальботипия, дагеротипия на бумаге) и мокроколлодионным способом по методу Арчера. «Эра коллодия» длилась почти 30 лет (примерно до 1880 года) и практически совпала со всем петербургским периодом жизни И. Бианки.

Фотограф прибыл в николаевский Петербург, в город уже сформированных грандиозных архитектурных ансамблей. Его не могла не поразить целостная архитектурная среда, смелость замыслов, воплощённых здесь лучшими архитекторами Европы. Имея счастливую возможность увидеть великолепный, раскинувшийся в дельте полноводной и своенравной реки город свежим взглядом художника, Бианки устремил свой талант на создание светописного образа Северной Пальмиры.

Систематическая работа по снятию петербургского архитектурного ландшафта началась в 1853 году. Словно предчувствуя грядущие изменения облика города, Бианки с необычайной интенсивностью снимал бескрайние площади и бесконечные набережные, великолепные дворцы и торжественные

¹ Герц К. Фотография в отношении к истории искусства // Русский вестник. 1858. Т. 15. С. 154–155.

храмы, многочисленные мосты и скульптуру, — словом, все, что составляло оригинальность лица этого города. Фотографировал, тщательно выбирая точки съёмки, ракурсы, освещение, стремясь максимально выявить ансамблевый характер окружающего пространства, слитность архитектуры с природной средой, особенности климата, оригинальность архитектурных решений. На его снимках юбилейного 1853 года Петропавловская крепость с ещё деревянным шпилем собора, Адмиралтейство с «онегинским бульваром», Дворцовая, Адмиралтейская и Сенатская площади, новенький Благовещенский и цепной Пантелеймоновский мосты, непривычный, без расположенных по углам ангелов, Исаакий и Казанский собор, монумент Петру I и Александровская колонна... — 60 сюжетов за первый год работы! Впечатляющая цифра!²

При Александре II, в новое царствование, Российская империя вступила на путь неизбежных экономических, политических и социальных реформ, что сказывалось на всех видах человеческой деятельности. В пореформенной столице практически прекратилось государственное регулирование строительства, и она обрела всё новые и новые черты, свойственные городу индустриальной эпохи. В соответствии с новыми тенденциями в архитектуре изменилась и фотографическая деятельность Бианки. Мастер был лично знаком со многими ведущими архитекторами-реформаторами и находился в самой гуще новой строительной практики. Транслируя в мир светописные свидетельства исканий и достижений архитектурной мысли, фотограф отвечал возрастающему интересу российской общественности к архитектуре как выразительнице духа времени. Он же удовлетворял любопытство европейцев в происходивших в столице Российской империи новациях: ни одна архитектурная новинка не выпала из поля зрения видоискателя его камеры. Прекрасно разбираясь в пластических особенностях стилового решения фасадов, в тонкостях конструктивных решений — тут, несомненно, сказались годы обучения Бианки в так называемом «Художественном классе» (позже преобразованном в Московское училище живописи, ваяния и зодчества) — фотограф без усталости снимал бесчисленные здания самых разнообразных функциональных назначений и стилей. На его фотографиях — обновляющиеся царские резиденции, особняки и дачи петербургской знати, храмы и часовни в так интересующем европейских мастеров «национальном стиле». Он снимал гостиницы и учебные заведения, снимал новейшие типы зданий — железнодорожные вокзалы, банки, доходные дома. Он запечатлел творения ведущих петербургских зодчих-современников А. К. Кавоса, О. Монферрана, А. И. Штакеншнейдера, А. И. Кракау, Н. Л. Бенуа, И. А. Монигетти, Г. Э. Боссе, Д. И. Гримма, В. А. Шретера

² Таковую цифру называет знаток Петербурга П. Н. Столпянский в статье «Дагеров секрет в Петербурге». См.: Наша старина. 1917.

и многих других. Многообразие исканий и тенденций в творчестве архитекторов-эkleктиков внесло существенное визуальное разнообразие в облик пореформенного Петербурга. Именно постройки этого периода и ныне составляют основной архитектурный фон центра Петербурга и определяют характер окружающей архитектурной среды.

Отдельно надо сказать о работе маэстро над фотографиями загородных царских резиденций. Если исчерпывающая серия снимков царскосельских достопримечательностей фиксировала уже сложившийся дворцово-парковый ансамбль, то архитектурный облик самого города Петергофа менялся и формировался на его глазах. Главный архитектор (с 1850 года) при Петергофском дворцовом правлении Н. Л. Бенуа построил здесь Почтовый двор (1850–1854), комплекс зданий Главных императорских конюшен (1848–1855), железнодорожный вокзал (1854–1857), два Фрейлинских дома (1853–1858), Главный корпус дворцового госпиталя (1857–1860)... Не забывал мастер снимать и изменения, происходившие в результате реставрационных работ в Верхнем и Нижнем парках. Наряду с новшествами в самом Петергофе Бианки стал свидетелем строительства подведомственного императорскому двору дворцово-паркового ансамбля в Михайловке (близ Петергофа). Здесь архитектор Боссе создал прекрасный парк со служебными постройками и дворец великого князя Михаила Николаевича, ставший знаковым произведением русской архитектуры эпохи эклектики. На серии старых фотографий Бианки новенький великокняжеский дворец (строительство было окончено в 1861 году), с ещё не скрадывающей многочисленные террасы и перголы зеленью, предстаёт во всей красе смелых замыслов архитектора-новатора. Не имея возможности выбрать такую позицию для съёмки, чтобы включить в кадр весь южный фасад дворца, Бианки создал двухкадровую панораму и смонтировал её на один лист таким образом, что создавалась иллюзия единого панорамного снимка.

К циклу фотографий царских резиденций примыкают многочисленные снимки опоясывающих Петербург жемчужным ожерельем дач и особняков столичной элиты, при постройке которых архитекторы нарабатывали новые объёмно-пространственные композиционные решения. Образы многих из них, выстроенных по большей части из недолговечных материалов, сохранились лишь на фотографиях Бианки. А летом 1862 года, как сообщал читателям журнал «Фотографическая иллюстрация», он «снял сухим фотографическим способом все станции и вокзалы Петергофской железной дороги, из которых один фотографический снимок воксала в С.-Петербурге рассылаем при сём номере для желающих ближе познакомиться с превосходными произведениями г. Бианки»³.

³ Фотографическая иллюстрация. 1863. № 3. С. 21.

Пользуясь более чем скромным по сегодняшним меркам фотографическим арсеналом, мастеру попутно приходилось решать многочисленные проблемы чисто технического свойства, невольно разрабатывая на практике основные приёмы архитектурной фотосъёмки, ставшие образцом и заложившие фундамент практики фотографирования архитектурных объектов. Во времена коллодиона основы этого жанра только складывались. Бианки многое приходилось делать впервые, синхронно усложнению тех задач, которые ставила перед ним практика. В поиске верных решений фотограф вынужден был опираться не только на художественное чутьё, знание особенностей того или иного стиля, но и основательно разбираться в законах оптики, манипулировать специальными приспособлениями, принаравливая свой инструмент к получению результата, по крайней мере, не противоречащего зрительскому и его собственному эстетическому вкусу. Для сохранения впечатления от объёмности архитектурного объекта на двумерной плоскости листа фотографу требовался куда более тщательный, чем живописцу, выбор точек съёмки, ракурса, характера освещения и т. д.

* * *

Быть может, замечательный талант Бианки — вместить в одном кадре максимум полезной информации, создав сложный и цельный образ, — ярче всего сказался в снимках, которые можно обозначить словом «фоторепортаж», совершенно не знакомых его современникам. Фотографы мокроколлодионной поры были не в состоянии зафиксировать быстротечность и изменчивость происходивших событий — уж больно мала была светочувствительность пластинок. Лучшие из пионеров, а Бианки, несомненно, в этом ряду, прекрасно чувствовали свой инструмент, понимали ограниченность его возможностей и ещё до начала церемоний с особой тщательностью выбирали ту позицию, тот момент, который с максимальной выразительностью мог рассказать о происшедшем. Ведь козырь фотографии был неоспорим — достоверность происходящего «здесь и сейчас». Правда, опыт в отображении событий пришёл к фотографам не сразу.

Самая ранняя из известных сегодня попыток Бианки сделать событийный снимок, предвестник одного из самых популярных жанров фотографии XX века — репортажа, восходит к 1852 году. Именно тогда, находясь в Париже, он стал свидетелем большого армейского праздника, состоявшегося на Марсовом Поле 10 мая 1852 года. В этот день при участии 60 тысяч военных происходило распределение «орлов» — вручение наград принцем Луи-Наполеоном Бонапартом. Бианки воспользовался своим новым снарядом и произвёл съёмку. Этот ранний опыт, равно как и другая парижская фотография того же года с изображением церкви Св. Евстахия

и расположенным у её подножия древним городским рынком, наглядно демонстрирует все недостатки молодой фотографии — лишь «застывшая музыка» архитектуры, безмолвной свидетельницы брэнной жизни, вполне отчётливо сохранила свои черты. И регулярное многотысячное войско, и «броуново» движение рыночной толпы проявились на отпечатках в виде сплошной неделимой тёмной массы, невольного визуального образа русского понятия «чернь». Названные два снимка представляют собой одну из самых ранних попыток репортажной съёмки в истории мировой фотографии.

Неудача не обескуражила энтузиаста. В январе 1854 года Бианки открыл свой второй петербургский сезон съёмкой одного из самых ярких и экзотических праздников, происходивших ежегодно, — крещенского водосвятия на Неве. На снимке «Port du Palais d’Hiver. St. Pétersbourg, ce 6/18 janvier 1854 (Причал Зимнего дворца. С.-Петербург, сего дня 6/18 января 1854)» мы также не различим обывателей, не допущенных на церемонию и «подпортивших» кадр, но зато знаковые доминанты — Зимний дворец, покрытые снегом знаменитые парные вазы и львы, заиндевевшие деревья и, самое важное, купол выстроенной на льду Иордани — расставлены автором по полю изображения с завидной точностью. Пять лет спустя праздник Богоявления и освящение Невы наблюдал французский писатель Т. Готье. Его литературный репортаж дорисовывает картину: «Нева — это сила Санкт-Петербурга. Ей подаются почести и с большой помпой освящают её воды. Эта церемония, которую называют крещением Невы, происходит 6 января по русскому стилю. Я присутствовал на ней, глядя из окна Зимнего дворца, доступ к которому мне был дозволен благодаря одной милостивой протекции. Несмотря на то, что в тот день была очень мягкая погода, а в этот период обычно наступают великие холода, мне всё-таки было трудно, недостаточно ещё акклиматизировавшись, простоять час-два на улице с непокрытой головой, да ещё на ледяной набережной, где всегда дует резкий ветер»⁴. Проживший в Северной столице чуть более года, мало знакомый с местностью и местными нравами Бианки мёрз со своей переносной лабораторией среди «самой спокойной в мире русской толпы» (Готье) городских зевак — он не имел возможности выбирать оптимальную точку съёмки, для этого у него не было ещё ни авторитета, ни нужных знакомств.

Уже в следующем, 1855 году, Бианки сделал (и опять зимой, в лютом петербургском феврале!) великолепный снимок церемонии похорон императора Николая I. Один-единственный снимок донёс до нас исчерпывающую по возможностям тех лет информацию о похоронной процессии. В кадре и застывшая во всю длину пролётов Благовещенского моста бесконечная шеренга солдат, отдающих последние почести императору, и торжественно

⁴ Готье Т. Путешествие в Россию. М., 1988. С. 86–87.

проплывающий над скованной льдом Невой катафалк, и запрудившая набережную толпа замерших в молчании горожан. Вездесущий шлем Исаакия и часовня Николая Мирликийского в «русско-византийском вкусе» дорисовывают картину, возвышаясь над траурным действием. Фиксацию похорон Бианки произвёл с хорошо знакомого ему места: пока ещё единственный постоянный мост через Неву, отныне — Николаевский, краса и гордость столицы, уже не раз становился объектом его съёмки. В 1854 году между крыльями разводного пролёта по проекту Штакеншнейдера была построена мраморная часовня во имя св. Николая Мирликийского. Неизвестно, осуществлял ли Бианки съёмку по заказу архитектора или действовал на свой страх и риск, но мы имеем серию фотографий, отображающих хронику возведения этой новой столичной достопримечательности. Какой эффект производила на жителей и гостей столицы Николаевская часовня, мы можем прочесть в уже упоминавшейся книге Готье: «Перед иконой днём и ночью горит лампада. Проезжая мимо часовни, извозчики берут поводья в одну руку, другой приподнимают шапку и крестятся. Прохожие мужики прямо в снег кладут земные поклоны. Солдаты и офицеры, проходя мимо, производят молитву, стоя неподвижно с непокрытой головой. И это в двенадцать или пятнадцать градусов мороза! Женщины поднимаются по лестнице и после многочисленных коленопреклонений целуют образ. Вы можете подумать, что подобное поведение принято только у простых, непросвещённых людей. Но нет, это не так. Никто не проходит мост, не проявив знаков уважения по отношению к святому покровителю часовни, и в копилки, поставленные по обе стороны часовни, льются рекой копейки»⁵. Два снимка Бианки 1853 года запечатлели макет будущей часовни и мост с заложённым под неё на ближайшем к правому берегу быке-устое фундаментом. Затем, в 1854-м, — снятое крупным планом оконченное здание. Этот кадр словно приглашает подробно рассмотреть затейливое декоративное убранство новинки. Здесь же отчётливо видны и те копилки, в которые «лились рекой копейки». И, наконец, оттиск следующего, 1855 года, показывает ещё не привычный глазу изменившийся силуэт моста.

Но вернёмся к репортажу. На дошедших до нас фотографиях Бианки и другие церемонии государственного масштаба: открытие памятников Николаю I, Екатерине II и торжеств по случаю 200-летнего юбилея Петра I. Петербургские ли фотографы вошли во вкус, или власти оценили возможность фиксации событий посредством фотографии, но во время этих съёмок Бианки уже не был одинок. В 1859 году при открытии монумента императору Николаю I на Мариинской площади синхронно с ним работали И. Ф. Александровский и А. Ф. Эйхенвальд, а в 1873-м на площади перед Александринским театром снимали памятник Екатерине II Е. Каменский

⁵ Готье Т. Указ. соч. С. 64.

и К. К. Андерсон. Церемонию празднования юбилея основателя Петербурга в 1872 году, кроме тессинца Бианки, снимали ещё два опытнейших мастера: уроженец Германии Фелиш и французский подданный В. Шенфельд. Эти фотографии волею судеб оказались в разных собраниях и, насколько мне известно, никогда не рассматривались совокупно.

Привычный для нас образ репортёра XX века, снующего со своей камерой среди участников мероприятий, радикально отличается от летописца событий века девятнадцатого. Несмотря на то, что к началу 1870-х годов химико-физические свойства эмульсионных слоев были уже значительно улучшены, успех работы фотографа на открытом воздухе во многом определялся верным выбором точки съёмки. Фотографии интернациональной бригады, снимавшей празднование юбилея Петра I на Сенатской площади, как нельзя лучше иллюстрируют ставшую постулатом практику работы по съёмке событий. Все авторы расположились на стратегических точках обозрения, несомненно, имея на то дозволение от Министерства императорского двора. Шенфельд сделал свой снимок с арки зданий Сената и Синода, находясь прямо над «Медным всадником». Фелиш, расположившись недалеко от него, на углу Синода у Конногвардейского бульвара, обогатил свою двухкадровую панораму диагоналями армейских шеренг. Бианки оказался на кровле Исаакиевского собора, и перед его, а теперь и нашими глазами — захватывающее зрелище: огромное, открытое к Неве каре площади, и на ней, как на ладони, императорская свита, духовенство, прямоугольники гвардейских полков и виновник торжества в своей бронзовой ипостаси... А дальше, за кумиром, по направлению его повелительного жеста — недавно сбросившая зимние оковы Нева с парадным строем салютующих кораблей. Нарядная панорама Васильевского острова и наблюдавшие за происходившим толпы зрителей-горожан, оттеснённых на периферию, к фасадам Адмиралтейства и Сената с Синодом, завершают картину.

С тех пор миновало немало времени. Не раз ещё на Сенатской площади разворачивались события, запечатлеваемые сотнями фотографов новых поколений, вооружённых куда более совершенной техникой и обогащённых опытом пионеров. Но в фотографической летописи Петербурга более точного, ёмкого и законченного произведения, чем «Сенатская площадь 30 мая 1872 в день в день празднования 200-летия со дня рождения Петра I», мне до сих пор видеть не довелось. Снимок шестидесятилетнего мастера — настоящая жемчужина в ассортименте изображений, изданных художником Иваном Бианки.

Памятник Екатерине II был торжественно открыт в ноябре 1873 года. На фотографиях трёх авторов запечатлено это событие. Андерсон удвоился снимком, предшествовавшим церемонии, сделав его с кровли собственного ателье на Невском проспекте. Каменский, расположившись на крыше ближнего к Невскому проспекту павильона Аничкова дворца,

снял торжество на фоне здания Публичной библиотеки. Бианки сделал свою фотографию с дальнего павильона, замкнув кадр зданием Публичной библиотеки и линией фасадов Невского проспекта так, что трибуна с «первыми лицами», открывавшими памятник, оказалась снятой на фоне его бывшего ателье, год назад проданного Иоганну Бейеру. И тут же, с той же точки, воспользовавшись особенностью объектива Шевалье, Бианки снял памятник крупным планом. Ещё в 1840 году французский оптик Ш. Шевалье сконструировал наборный объектив, состоявший из трёх пар линз: одна была постоянной, две другие сменными, и служили — одна для ландшафтов, другая для портретов. Бианки новаторски использовал и ту, и другую комбинацию: и при съёмке ландшафта, и при съёмке событий, что позволило ему, не сходя с места, создавать разные по масштабу изображения.

В качестве примера иного служения профессиональной фотографии можно привести одну из самых ранних петербургских работ Бианки — снимок парадного двора в доме О. Монферрана, выполненный в 1853 году. Архитектор О. Монферран был страстным коллекционером и превратил свой дом на набережной реки Мойки в настоящий музей, разместив в нём сокровища древнего и нового искусства. Атриум его дома был наполнен первоклассными памятниками, в их числе — античная бронзовая фигура Юлия Цезаря, вывезенная из Рима А. Н. Демидовым, скульптурная группа «Медея» (1836) работы П. Лемуана, бронзовые копии надгробия Генриха II с тремя грациями в Сен-Дени и версальской Дианы... После смерти владельца уникальная коллекция была рассеяна, и следы раритетов затерялись во времени. Две старые фотографии Бианки, снятые во встречных ракурсах, хоть отчасти компенсируя утрату, донесли до нас достоверное свидетельство о легендарной коллекции в её лучшие времена, когда всё ещё стояло на своих местах.

Упомянутая фотография монферрановской коллекции хоть и рассказывает о скульптуре, но принадлежит к другому обширному блоку наследия Бианки — к оттискам с изображениями, как тогда выражались, «внутренних видов» особняков петербургской элиты.

В Петербурге в одном временном пространстве с Бианки работали такие мастера перспективной живописи, как Э. П. Гау, Л. П. Премацци, К. А. Ухтомский, В. С. Садовников, И. И. Шарлемань, прославившиеся в том числе и своими запечатлениями внутренних видов петербургских дворцов и особняков. Их произведения, помимо безупречной перспективы, отличались необыкновенной точностью и пунктуальностью в передаче деталей. «Портрет зала» — так говорил о своей работе над акварельными изображениями интерьера академик Ухтомский. Но после недолгой в историческом плане конкурентной борьбы искусство перспективной живописи, вслед за миниатюрой, гравюрой и литографией, оказалось в глубоком кризисе. Так, три блестящих рисовальщика Ухтомский, Гау и Премацци

на работу по зарисовке залов Нового Эрмитажа потратили девять лет и выполнили за это время 50 рисунков. Естественно, в одном экземпляре. А вот что сделал, почти в те же сроки, фотограф Бианки: он отснял украшенные «в наизыщнейшем вкусе» (И. И. Георги) помещения для именитых гостей в здании Большого Эрмитажа и пышные интерьеры Мариинского театра, исполненные А. Кавосом и Н. Л. Бенуа; знаменитые «палаты» Строганова и дворец Белосельских-Белозерских на Невском проспекте; апартаменты Шереметевского дворца (Фонтанного дома) и, на Фонтанке же, особняков Левашовых и Шуваловых; на Английской набережной — дома фельдмаршала Паскевича и барона Штиглица... А ещё — интерьеры особняка П. С. Строганова, дворцов Голицыных и Скобелевых... Это только то, что нам известно сегодня, — вряд ли список полон. По самым скромным подсчётам — сотни оттисков! И все они сделаны с подлинным мастерством и документальной точностью, целыми альбомами для заказчиков и отдельными листами для собственного издания. Можно утверждать, что именно Бианки распахнул двери домов именитых людей Петербурга и впустил в их приватное пространство и знатока-специалиста, и всякого досужего зрителя.

* * *

Петербургская экспедиция Бианки длилась 32 года. Начав свою деятельность по фотографии и её применению у самых истоков становления искусства записи светописной информации, Бианки прибыл в классический Петербург последних лет правления Николая I и сохранил для нас его облик. В пореформенном Петербурге Александра II фотография стала для него образом жизни, и он устремил в мир поток светописных изображений с рассказом о новом этапе в истории российской столицы. И ему, как немногим из его коллег, удалось в фотографиях выразить себя и мир. Он покинул Петербург в первые годы царствования Александра III, когда в фотографии началась новая эра, а темп столичной жизни стал ему, разменявшему седьмой десяток лет, непосильным.

На протяжении почти всей второй половины XIX века фотографические эстампы с надписью «Издание художника Ивана Бианки» практически не имели конкуренции. Оттиски Лоренса и Фелиша с фотографиями улиц, площадей и памятников Петербурга малого формата были, скорее, предвестниками фотооткрытки, массовой продукцией, рассчитанной на непритязательную публику. Старые, снятые ещё по калотипному процессу негативы с запечатлениями Петербурга времён Николая I печатались вновь и вновь уже на альбуминовой бумаге и поступали в продажу наравне с новыми, только-только вышедшими из печати портретами столицы, отражавшими изменения в её жизни через меняющуюся архитектурную среду во всём её многообразии, — от дворца и железнодорожного вокзала

до убранства жилища и вида надгробия. Пожалуй, в петербургской светописы «эпохи мокрого коллодиона» равновеликого фотографа, оставившего после себя столь разнообразное и в то же время целостное и высокохудожественное иконографическое наследие, мы не найдём. Когда мы рассматриваем его фотографии, то трудно обозначить амплуа, в котором талант маэстро проявился с большей полнотой, которое бы можно было поставить в качестве главной его заслуги. Многое из того, в чём нуждался огромный город, что в дальнейшем открыло последователям возможность специализироваться и отстраивать свою профессиональную карьеру в том или ином роде фотографических работ, было сделано Бианки впервые.

В 1883 году в Монтаньоле скончался брат Ивана Бианки — Джузеппе. Спустя год семидесятирёхлетний мастер покинул Петербург и вернулся на родину ради вступления в наследство. Крестник Бианки А. Н. Бенуа, отдыхавший с семьёй в 1909–1912 годах в Монтаньоле, услышал и записал рассказ о постпетербургской жизни пионера: «Увы, покоя Бианки не обрёл. Он слишком отвык от мелко-провинциальных нравов и обычаев своей деревушки... Непреодолимо его поэтому тянуло обратно на берега Невы, где, однако, он перед отъездом всё распродал... Особенно поразило меня, что Бианки внутри каменного дома племянника выстроил род деревянной избы, нарушившей весь план здания, но якобы спасавшей старика от сырости. В эти годы старческого рамолисмента к Бианки подобралась какая-то авантюристка, которая и женила его на себе. «Молодые» переселились в Лугано, и там эта женщина вскоре добилась перевода на её имя всего капитала мужа, завладев коим, она самым бессовестным образом его покинула в обществе своего любовника. Несчастный разорённый Бианки, из гордости не желавший обратиться к родным за помощью, умер вскоре в больнице, в совершенной нищете, и был похоронен в общей могиле. Печально и то, что все привезённые из России негативы, бесценные в документальном смысле, были перед этим проданы его женой как простые стекла»⁶.

В книге умерших прихода собора Св. Лаврентия в Лугано уцелела запись: «Джованни Бианки, сын Карло и Терезы Артари из Ароньо, после непродолжительной болезни скончался в лоне Св. Церкви-Матери 24 декабря 1893 года в возрасте 82 лет; перенесён на следующий день в госпитальную церковь Девы Марии и затем похоронен на кладбище»⁷. Госпиталь и больничная церковь Санта-Мария вместе с кладбищем были снесены в 1914 году. Могила фотографа не сохранилась.

Собственно, его судьба — судьба многих пионеров.

⁶ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М., 1990. Т. I. С. 456–457.

⁷ Цит. по: Mario Redaelli, Pia Todorovich Strahi, Ekaterina Anisimova. Ivan Bianchi. Un ticinese pioniere dell' fotografia a San Pietroburgo. ELR Edizioni Le Ricerche. Lugano, 2002. P. 12.