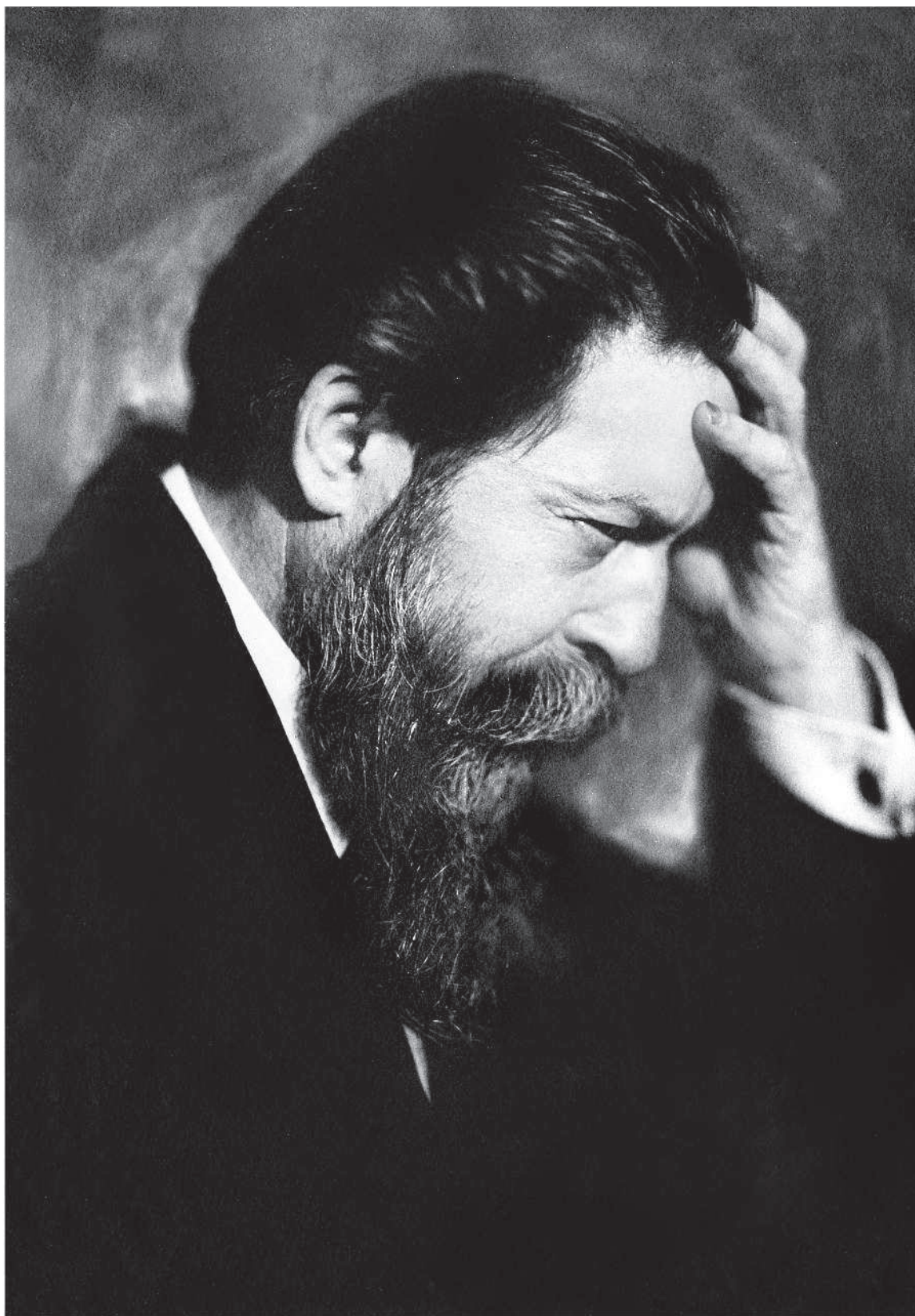


M. NAPPELBAUM



Моисей Соломонович Наппельбаум
1869 –1958



Серебряный век

Фотограф
Моисей Наппельбаум



Издательство АСТ
Москва 2019

УДК 77.041.2(2)
ББК 85.163(2)я6
С32

К 150-летию фотографа М. С. Наппельбаума

Издательство благодарит Э. Л. Наппельбаума и А. Л. Дмитренко
за предоставленные фотоматериалы.

Все права защищены. Любое использование материалов данной книги,
полностью или частично, без разрешения правообладателя запрещается

С32 **Серебряный век.** Фотограф Моисей Наппельбаум. — Москва: Издательство АСТ, 2019. — 256 с. : ил. — (*Звезды века*).

ISBN 978-5-17-111926-3

Серебряный век — это уникальное явление в отечественной духовной культуре, начало которому было положено в 1890-е годы позапрошлого столетия. А завершение его датируется концом 1920-х годов.

В нашем альбоме собраны достаточно известные и очень редкие портретные фотографии ярчайших представителей той удивительной эпохи (Александра Блока, Николая Гумилева, Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама, Сергея Есенина, Корнея Чуковского и многих других), а также их многочисленных последователей, созданные легендарным фотографом XX века Моисеем Наппельбаумом.

УДК 77.041.2(2)
ББК 85. 163(2)я6

ISBN 978-5-17-111926-3

©Наппельбаум Э. Л. Предисловие, 2019
© Наппельбаум М. С. (наследники). Текст, фотографии, 2019
© Наппельбаум И. М. (наследник). Текст, фотографии, 2019
© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2019

Предисловие

Лет двадцать тому назад, прогуливаясь в перерыве симфонического концерта по фойе Центра Кеннеди в Вашингтоне, я неожиданно натолкнулся глазами на сделанную дедом фотографию Прокофьева среди других портретов великих композиторов, украшавших стены фойе. И тут без него не обошлось, обрадовался я и стал изучать всю галерею более внимательно. И, к своей радости, нашел еще два портрета — Шостаковича и Глазунова.

Конечно, это была очень приятная неожиданность. Но неожиданностью было не столько то, что здесь оказались портреты этих композиторов, а скорее то, что люди, которые собирали эту портретную галерею, умудрились где-то достать именно фотографии моего деда.

За прошедшие годы я привык, что каждый раз, когда речь идет о первой половине двадцатого века, в иллюстративном материале почти всегда найдется место фотографиям Наппельбаума. За это время вышли и продолжают выходить сотни книг и множество киноматериалов, в которых обязательно присутствуют его фотографии. И я думаю, что это происходит не только потому, что Наппельбаум «всех успел снять» или точнее, что все «шли к нему сниматься» как к знаменитому фотографу. Гораздо важнее то, что ему почти всегда удавалось сделать «главную» фотографию снимаемого, наиболее полно выражающую его характер и наиболее соразмерную его личности. При этом он никогда

не делал парадных фотографий, а старался в своем разговоре с моделью остаться как бы «на равных». Скорее, эти фотографии отличаются своей скромностью одновременно с психологической достоверностью и некой скрытой динамкой образа, достигаемой сочетанием позы и драматического освещения. Недаром в последних публикациях сочинений авторов того периода фотографии Наппельбаума зачастую оказываются на обложках этих книг.

В альбоме, который мы вам представляем, собраны фотографии тех, кто создал Серебряный век нашей культуры, а также тех, кого формально и не причисляют к его авторам, но кто так или иначе представляет ту среду, с которой Серебряный век был связан неразрывными нитями и с которыми он составляет единое целое.

Мне немного жаль, что сюда не удалось включить какое-то число портретов политических деятелей той эпохи, которые в той или иной мере определяли среду, в которой вырос Серебряный век, и которые предопределили его угасание. Но это среди прочих причин было вызвано объективными обстоятельствами.

Даже попытка представить фотографии публичных фигур советского периода Серебряного века натолкнулась бы на крайнюю прореженность имеющегося материала. Наппельбаум по-прежнему снимал «всех», и по-прежнему для многих это были «главные» фотографии, но по мере того как их герои исчезали из жизни, в студию Нап-

пельбаума наведывались специальные люди, изымавшие стекла с этими фотографиями, а иногда бывшие их прямо на месте. Некоторые из этих снимков (но далеко не все) сохранились у кого-то, и они постепенно становятся известными, но в целом потери остаются невосполнимыми.

Но если этот пласт фотографий советского периода может быть представлен хотя бы и в усеченном виде, то весь (или почти весь) тот фотоматериал, который относится к политическим деятелям дореволюционного периода Серебряного века, увы, безвозвратно погиб. Одни из этих фотографий затерялись во время многочисленных переездов его фотостудий, а другие погибли в результате разрушения главной фотостудии Наппельбаума в Москве, в которую во время войны попала бомба.

Для оценки масштаба этих потерь можно обратиться к каталогу выставки фотографий Наппельбаума в начале 1919 года, устроенной в Петрограде под покровительством Луначарского. Полиграфия того времени не позволяла привести отпечатки фотографий из каталога, но простое перечисление их (а в каталоге указано, что было выставлено 225 фотографий) позволяет заключить, что до нашего времени дошло не более 10 процентов представленного на этой выставке. Конечно, остается надеяться, что с течением времени хотя бы некоторые из этих работ всплывут где-нибудь в частных коллекциях и семейных реликвиях, но редкая возможность увидеть эволюцию лиц, происходившую на сломе эпохи, вероятнее всего потеряна навсегда.

Но как бы мы ни жалели о невозможности представить более широкую картину среды, в которой разворачивался Серебряный век, собранные здесь фотографии создают достойный памятник этому важному периоду духовной жизни нашей страны. В совсем недавнем прошлом (и в течение длительного периода) интерес к творчеству Наппельбаума подогревался в первую очередь его известными фотографиями политических деятелей. Но на самом деле мало кто отдает себе отчет в том, насколько образы этих людей в нашем восприятии

продиктованы глазами Моисея Наппельбаума. В последнее время этот интерес все больше сдвигается в сторону образов тех людей, творчеством которых и было создано то многообразие культурных достижений, к которому относится и Серебряный век. Со временем это смещение акцентов будет все более и более выраженным.

В конце концов, размышляя об эпохе Возрождения, мы в первую очередь вспоминаем его творцов и мало интересуемся разнообразными Медичи, суетная деятельность которых создала только лишь декорации, в которых происходили события, навсегда изменившие тогдашнюю культурную жизнь нашего мира.

Надеюсь, что этот альбом станет одним из достойных памятников эпохе Серебряного века и людям, ее создавшим, к числу которых с полным правом относится и сам Моисей Соломонович Наппельбаум.

Эрик Наппельбаум



Серебряный век



Из книги Моисея Наппельбаума «От ремесла к искусству»

Я отдал семьдесят пять лет жизни фотоделу. Семьдесят пять лет успехов и поражений, надежд и разочарований.

Меня не увлекала пейзажная светопись, не захватили ни бытовые, ни репортажные снимки. Неизъяснимыми чарами всегда манило меня лицо человека.

Я не был фотолюбителем — фотография была моей профессией, средством существования.

И вот теперь, на закате своей жизни я хочу рассказать читателю о том, сколько усилий понадобилось, чтобы ощупью, вслепую (ибо теории искусства фотопортрета не существует до сих пор) двигаться по верной дороге — от ремесла к искусству. Как постепенно, на практике я убедился в том, что труд фотопортретиста, как и всякое творчество, требует идейности, работы мысли, глубоких и разносторонних знаний, что сфотографировать человека не значит только воспроизвести его внешний облик. Фотопортрет, как и портрет живописный, — это воплощение художественного образа, раскрытие внутреннего мира человека, его психологии, его социальных примет и индивидуальности характера...

...Пусть не осудит меня читатель, если те или иные мои положения и взгляды покажутся ему спорными, недостаточно обо-

снованными, — повторяю, я не собирался устанавливать какие-то законы, я далек от мысли делать открытия.

Я прожил долгую жизнь, и многое из истории развития фотографии происходило на моих глазах...

В нашем городе было несколько фотографий, фотография Боретти отличалась строгим вкусом, культурой мастерства. Боретти был сыном польского архитектора, интеллигентным и довольно образованным человеком. Мне посчастливилось — до сих пор я благодарен моему первому учителю за то, что мне не пришлось в его мастерской столкнуться с пошлостью, мещанством и делячеством, господствовавшими тогда в других минских фотографиях. В доме Боретти я слушал Шопена, я видел портреты композитора Венявского, поэта Адама Мицкевича...

Итак, смущенный, я переступил вместе с матерью порог фотографии Боретти. Мы вошли в приемную, просто и строго обставленную: в углу письменный стол, посредине комнаты — гипсовая фигура Мицкевича. На стенах — фотографии. Снимки в большинстве — бюстовые, меньше — в рост. Все очень просто скомпонованные, но малоинтересные по освещению. То была эпоха коллоидного процесса, состав эмульсии позволял хорошо передавать тонкие линии. Фотоснимки того времени чрезвычайно изящны и проработаны в тенях, но почти всегда суховаты по освещению, особенно портреты. Это объясняется отчасти низкой светочувствительностью пластинок,



Портрет Александры Дашкевич.
Одна из ранних работ фотографа. 1910 г.

отчасти общепринятым стилем того времени, сохранившимся от эпохи дагерротипа, и в какой-то мере неискушенностью самого фотографа. Некоторые фотографии в приемной Боретти были в овальных, покрытых черным лаком рамочках. В рамочку вложено тонкое паспарту, белое с золотым ободком. Другие в таких же черных рамках, но квадратных, с наугольниками. Внутри тоже тонкое паспарту с закругленными углами. Встречались рамки, покрытые серебряной муаровой бумагой, с выдавленными золотыми наугольниками. Это были рамки, когда-то употреблявшиеся для старинных гравюр...

Посередине стены висел портрет мужчины, почти квадратный, выделявшийся по тем временам своим большим размером. Он был напечатан прямо с негатива (контактно), так как процесс увеличения тогда еще почти не практиковался.

Портреты на стенах были, по-видимому, работами недавнего прошлого. На столе заказов лежали новые снимки различных размеров: «миньон», «визитные», «кабинетные», «макарт», «будуарные», более смелые по композиции и освещению, с разными фонами. Казалось бы, установленные размеры фотоснимков — незначительное обстоятельство, однако оно имело немало-важное влияние на развитие специфических недостатков фотографии и способствовало распространению шаблона, штампа.

Дело в том, что фотограф, казалось бы, не должен, задумывая композицию, чувствовать себя зависимым от размера пластинки. Фотохудожник мог бы взять большую пластинку и размещать на ней изображение по своей воле, занимая всю поверхность стекла или какую-либо часть, в соответствии со своим замыслом. На деле же он не вправе так поступать. Существуют фотографические каноны, и при съемке автор обязан придерживаться установленных размеров — «кабинетные», «визитные» и т. п., сообразуясь с предложенными ему рамками кадра.

Таким образом получается, что величина пластинки диктует автору характер композиции, сковывая, разумеется, его фантазию. У живописца размер картины не бывает продиктован необходимостью, это наблюдается лишь в исключительных случаях. Как правило, художник выбирает размер холста в соответствии со своим замыслом. А затем уже komponует, сообразуясь с границами полотна. На творческий же процесс фотографа влияют навязанные ему извне шаблонные размеры, в которые он вынужден уместить задуманную композицию, как в прокрустово ложе, и с которыми обязан согласовывать свой замысел.

Указанные размеры и прежде и сейчас нередко приводят к тому, что заказчик в фотоателье протестует, если он получает портрет несколько меньший, чем это значит в преysкуранте. Заказчик не хочет считаться с тем, что размер имеет второстепенное значение, что он подчинен задаче автора.

Не меньший вред приносили в те времена фотомастерству канонизированные позы. Существовал стандарт: лицо портре-



Моисей Наппельбаум
с женой Розалией. Фотография
Иды Наппельбаум. 1926 г.

тируемого должно быть расположено перед аппаратом либо в профиль, либо анфас, либо труакар. Фотографам не приходило в голову пренебречь трафаретом и поискать такой поворот лица, при котором ярче выявляются характерные особенности модели. Выбор ограничивался тремя шаблонными вариантами. Мало того, фотографы-ремесленники, как правило, спрашивали у заказчика, как он желает сняться — в профиль, анфас или труакар. Словно он пришел к портному и ему предлагают на выбор три фасона платья.

Впрочем, когда я 14-летним мальчиком впервые вошел в фотографию Боретти, я еще не задумывался над этими вопросами...

Первое, что мне бросилось в глаза в павильоне, — это железные подставки, напоминающие орудия средневековых пыток. Впрочем, это были всего только безобидные «копфгалтеры» — головодержатели. Головодержатель — тяжелая чугунная подставка в человеческий рост, на верхнем конце которой прикреплена вилка, как у парикмахерского кресла. В такую вилку снимающийся упирался головой, чтобы не двигаться, так как выдержки при съемке были

весьма продолжительными. Нужно было вплотную пододвигать подставки к голове снимающегося и устанавливать так, чтобы они не были заметны на снимке. Впоследствии это также входило в мои обязанности.

Еще один предмет обратил на себя мое внимание — стоящий в стороне огромного размера фотоаппарат, так называемая камера. Камера была так велика, что внутри нее мог бы улечься человек. А возле нее на полу стоял большой объектив, вполне соответствовавший своим размером камере. Объектив был невероятно тяжел, поэтому для сохранения в целости передней части камеры он вставлялся в нее лишь тогда, когда производили съемку, а в остальное время стоял на полу. Круглый, блиставший желтизной меди, объектив был похож на небольшой самовар. Камера — фотоаппарат для съемки групп и портретов — была размером 50 × 60 см. И позже, еще долгое время



Семья Наппельбаумов. Сидят слева направо: супруги Розалия, Моисей и их сын Лев. Стоят дочери Лиля (Рахиль), Ида, Фредерика, Ольга. 1920-е гг.

спустя, можно было встретить в павильоне какого-либо старого фотографа подобный аппарат с объективом величиной в самовар.

К камере-обскуре Боретти прибегал не часто, для обычных съемок он пользовался аппаратом с объективом «Дальмейер», считавшимся тогда лучшим. Это был объектив большой светосилы, апланат с передвижными линзами...

Кроме павильона существовало еще одно помещение — темная комната, лаборатория, где происходили все «таинства» — изготовление и проявление пластинок. Тогда еще фотоаппаратам приходилось самим делать пластинки кустарным способом. На особом станке стекло будущей пластинки тщательнейшим образом очищалось от малейшего пятнышка или пылинки. Эта работа доставляла мне много забот в пору моего ученичества. Затем стекло обливалось тонким слоем коллодия и погружалось в так называемую «серебряную» ванну (в раствор, содержащий серебро), после чего нужно было спешить сделать съемку на мокрой

пластинке, пока она не высохла. Затем негатив проявляли и закрепляли в соответствующих растворах с цианистым калием или гипосульфитом. Коллодий и другие препараты распространяли острый запах, и вся комната была им пропитана.

Запах этой лаборатории я запомнил на всю жизнь, так же, как запах машинного масла, который доносился в мою каюту третьего класса, когда я ехал в Нью-Йорк на пароходе, и запах дешевой сигары, которую постоянно курил мой отец.

Из лаборатории был ход в копировальную, то есть в комнату для печати. Что меня удивило здесь — это всевозможные штампы и приспособления для обрезания и монтировки фотоснимков. Они были приобретены Боретти на какой-то выставке, и таких полезных вещей я больше нигде не встречал не только тогда, но и в наши дни.

Сейчас мы достигли больших успехов в механизации нашей репортажной съемки (проявление 36 снимков на одной пленке сразу, автоматические печатные станки, механизация процессов увеличения и т. п.), а вот фотоателье механизация до сих пор почти не коснулась.

Вскоре после моего поступления в ученики к Боретти пришла посылка из-за



границы (1884–1885 гг.), это были готовые сенсibilизированные сухие бромосеребряные пластинки. Никто из нас не мог думать, что в этой посылке содержится то, что совершит целый переворот в фотографии. Дело не только в том, что готовые, фабричного производства пластинки освобождали фотографа от необходимости самому изготовлять их, — кончилась кустарщина в обработке сырья. Фабричные пластинки внесли некоторые изменения в процесс съемки — уменьшилась выдержка, изменилась тональная передача цвета объектов съемки. Пластинки были относительно дороги, но они настолько облегчили технику съемки, что в течение самого короткого времени все без исключения минские фотографы перешли на бромосеребряные пластинки. Самостоятельно снимать я начал уже на этих пластинках. Кстати говоря, вместе с появлением бромосеребряных пластинок стало особенно быстро развиваться фотолюбительство, которое сыграло немалую роль в истории фотографии.

Иерархическая лестница фотоученичества того времени была следующая: первая ступень — копировщик, тот, кто печатал карточки, затем ретушер и наконец главное лицо — фотограф. Копировальный процесс был несложен, но требовал, как

Слева направо: Ольга, неустановленное лицо, Розалия Львовна, Лиля (Рахиль), Фредерика, Лев, Ида. 1920 г.

и все фотопроцессы, особенной чистоты и аккуратности.

Печатали мы тогда на альбуминной бумаге. Бумагу покрывали тонким слоем белка, очуствляли в «серебряной» ванне, сушили, затем накладывали на негатив и в особой копировальной рамке выставляли на дневной свет (обычно выносили рамки во двор), затем вирировали в так называемой «золотой» или «платиновой» ванне (т. е. в растворе, содержащем хлорное золото или хлорную платину), высушивали, обрезали и наклеивали. Тонкий слой белка (альбумина) давал исключительно нежные тона. Наши современные бромистые бумаги несравненно выше по качеству, разнообразнее, богаче возможностями, но при тех небольших задачах, которые ставили перед собой фотографы того времени, эта старинная бумага имела свои достоинства. Весь процесс печати проделывал копировщик с моей помощью. Копировальных дел мастер изредка заглядывал к моим родителям домой за некоторой мздой за учебу



Семья Наппельбаумов. Сидят слева направо: Ида, Лиля, Розалия Львовна, Фредерика. Стоят: Ольга, Лев, Моисей Соломонович, Семен Членов. 1922 г.

сына, и всегда подчеркивал, что он дает мне профессию «на всю жизнь». Да, он был прав: это действительно оказалось на всю жизнь.

Но я торопился перейти на следующую ступень учебы, и ретушер фотографии приходил домой давать мне уроки ретуши...

В те времена ретуши придавалось огромное значение. Ретушь, предназначенная для заделывания царапин на пластинке или темных пятнышек, которые образуются на негативе, если у сфотографированного человека не вполне ровная кожа на лице, создавала целую армию штукатуров человеческого лица и породила особый, «приятный» стиль фотографии.

Сейчас культурные фотографы стремятся свести ретушь до минимума, ибо ни-

что не вредит так фотоискусству, как увлечение ретушью, «приглаживающей» лица, замазывающей морщины, складки, впадины и т. н. Не случайно И. Е. Репин говорил: «...я ненавижу ретушь». Но в ту эпоху, как и в долгие последующие годы, ретушь считалась важным компонентом фотомастерства. И я, ученик, обязан был овладеть этой премудростью. Следующей ступенью был уже сам процесс фотосъемки.

Мой хозяин часто уезжал в гости к соседним помещикам и, вопреки всем правилам, оставлял меня снимать самостоятельно. Я помню свои первые затруднения. Пришла сниматься молодая пара, жених и невеста. Я настолько был неопытен, что никак не мог поместить их вдвоем на пластинке, и плечи снимающихся оказались срезанными. Но зато по отдельности я снял их удачно, и всеми было признано, что фотоснимки получились на хорошем уровне. Мне удалось создать не совсем обычные портреты — крупный план, мягкие тени и полутона, эффектный поворот головы. Честно говоря, я не совсем понимаю,



Семья Наппельбаумов и Людмила Корнилова — жена Льва. 1935 г.

откуда у меня, совершенно неопытного фотографа и неискушенного в изобразительном искусстве молодого человека, тогда уже появилось желание решать вопросы, которым я впоследствии отдал всю свою жизнь. Проблема трактовки натуры, фона, освещения — вот что больше всего волновало меня на протяжении полувек.

Все мои поиски, мучительные сомнения и колебания, ошибки и их преодоление, победы и поражения связаны именно с этими коренными вопросами, которые я и сейчас считаю самыми важными в искусстве фотопортрета.

Помню также, что уже тогда меня стала интересовать психология заказчика, — чем он руководствуется при выборе мастера. Я задумался, почему пришедший тогда случайный заказчик, не застав мастера-фотографа дома, предпочел меня, несведущего юношу, профессионалу. Может быть, он почувствовал в моих, отнюдь еще не квалифицированных работах нечто свежее, нестандартное? Я часто думаю об этом и сей-

час, потому что именно такие потребители, интуитивно ищущие самобытное, нешаблонное, поддерживали меня в моих трудных исканиях. Это они, зачастую даже без моего ведома, ратовали за меня, помогали не только мне, разумеется, — они помогали фотографии преодолеть ремесленничество, стать на путь искусства, творчества.

Три года ученичества прошли, и вот я уже мастер на жаловании, но вместе с тем я чувствую, как мало знаю, как многому надо научиться. Но где и у кого? Ни одной книжки, ни одного учебного заведения. Наоборот, все засекречено кустарями. Единственное средство — ехать в Москву: там корифеи, у них работать, у них учиться...

С этого момента начались годы моих странствий. Будем говорить прямо, не толь-