

А. М. Успенский
САМУИЛ ДУДИН. ВОСПИТАНИЕ ГЛАЗА

...Область, подлежащая фотографической фиксации, почти так же широка и неограниченна, как и область художника. При этом у фотографа будет еще преимущество скорой работы и фиксации тем, последнему совершенно недоступных, <...> **материал, доставленный фотографом**, будет иметь все преимущества документальности, беспристрастного и точного протокола...

С. М. Дудин

Экспедицию в Казахстан, в которой мне довелось принять участие, посвященную наиболее интересной части маршрута С. М. Дудина 1899 г., по Баянаульскому району сопровождал проводник Алтынбек. Улыбчивый, легкий и в движениях, и в разговоре, помнящий все достопримечательности поименно и поколенно — в каком году что произошло, кто здесь жил, каким родственником приходится ему. Мы ехали по одинаковому и неизменному (как мне казалось) степному пейзажу, Алтынбек показывал в сторону от дороги: «Здесь родился наш знаменитый академик Сатпаев, здесь у его семьи была зимовка». Там, куда надо смотреть, никаких особых, на наш глаз, примет или знаков нет. Показывал другое, тоже ничем вроде бы не отмеченное место: «Здесь стояла фабрика, англичане золото мыли». Тогда я впервые получил живое доказательство: у казахов сформировалась совершенно иная оптика, с тончайшей подстройкой под топологические нюансы одинакового, на наш европейский глаз, пространства. Один из наших водителей говорил: «Сейчас ездят с навигаторами и ошибаются, не могут быстро доехать, а я ориентируюсь по сопкам и еду самым коротким путем». Специфический оптический опыт коренных жителей Великой степи иллюстрируется рассказанной нам тогда же документальной историей: век назад русский офицер с местными сопровождающими ехал сте-

пью и обнаружил, что дорогой обронил свою перчатку, только когда приехали на стоянку. Послали казаха найти, он привез эту перчатку, хотя та не просто лежала неизвестно где, но и, как оказалось, была затоптана лошадьми в сырую землю. Однако необычный (для местного глаза) отпечаток копыта говорил о том, что лошадь на что-то наступила. Увидеть такое можно только благодаря этнически унаследованной и затем воспитанной, натренированной оптике.

Мои личные наблюдения в какой-то мере соотносятся с тем опытом, который получал век тому назад в этих степных краях С. М. Дудин — человек, для которого оптические системы и зрительные практики были столь важны и значимы. Вот именно в плане, как говорят сегодня, философии визуального восприятия мне представляется интересным творческий и жизненный опыт Дудина — художника, ученого, фотографа, путешественника, да и просто творческого человека, жившего в период решительных перемен. Перемен в области оптических практик и теорий: получения изображения, его воспроизведения, репродуцирования и репрезентации. Сфера визуального в то время не просто влияла на все области культуры и науки, она интенсивно (чтобы не говорить «революционно») обновляла самое себя, постоянно накапливая разноплановую зрительную эмпирику,

через теоретические и практические эксперименты приходя к воспитанию глаза.

С. М. Дудин был птенцом большого, устойчивого и консервативного гнезда — Российской Академии художеств, где учился в мастерской живого классика Репина, что подталкивало ученика на самую традиционалистскую позицию из возможных. Одновременно с учебой в Академии (которую окончил в 1897 г.) Дудин охотно привлекался к работе в этнографических экспедициях в качестве рисовальщика, и это дополнительно дисциплинировало его работу в качестве художника — внимательного свидетеля и фиксатора объективного. Уже в 1891 году он в составе экспедиции В. В. Радлова посещает Орхон в Монголии, где делает рисунки и фотографии¹. Почувствовал ли Дудин тогда особенность фотографии и специфические ее возможности, помимо технических? Полагаю, что еще нет. В то время русские живописцы нисколько не обольщались эстетическими ресурсами фотографии и, напротив, уже отвели ей весьма конкретное и ограниченное место в ряду прочих подручных инструментов художника.

Первым русским дипломированным художником, избравшим работу фотографом и преуспевшим в этом деле, был А. И. Денъер (1820–1892), окончивший Академию художеств как живописец в 1849 г., а двумя годами позже открывший в петербургском пассаже «Дагерротипное заведение художника Денъера». Он примирил с фотографией сторонников академической живописи (виднейший академик Ф. А. Бруни, например, отказывался даже фотографироваться), в его мастерской среди других ретушеров работал будущий знаменитый живописец-портретист И. Н. Крамской, прославивший «богом ретуши». Благодаря таким молодым художникам-ретушерам в фотографию привносились задачи художественного толка: нюансы в работе со светом, мягкость рисунка, композиционные вариации.

Самые типичные и продолжительные взаимоотношения с фотографией были у И. И. Шишкина. Художник впервые совместно работал с фотографом в 1870 году в Нижнем Новгороде, где выпускник петербургской Академии художеств А. О. Карелин (1837–1906) открыл ателье «Фотография и живопись». Летом того года Шишкин иллюминировал акварельными красками фотографические виды города по заказу Карелина, которому нижегородское дворянство доверило подготовить альбом для подарка Александру II. Впоследствии Шишкин постоянно использовал фотографию как средство (заменяющее этюды и наброски) для подготовитель-

ной работы над картиной и как материал для изучения отсутствующей на данный момент натуры. Третья, репродукционная сторона фотодела развивалась известными учеными, например, в рамках Русского технического общества (РТО): «В конце 70-х годов Д. И. Менделеев с некоторыми художниками (среди них был И. Шишкин) и любителями фотографии организовал кружок, который должен был заниматься “применением фотографии к распространению произведений русского искусства”»².

Собственно, эти три способа применения фотографии — в качестве эскиза, в качестве документального депозитария, в качестве способа воспроизведения — определяли отношение к ней почти всех русских художников конца XIX — начала XX в. Она применялась как универсальный улучшитель традиционных методов и не мыслилась как самостоятельное искусство, ей доверяли важные, но лишь подсобно-технические работы.

Фотография признается Шишкиным «единственной посредницей», которая не может исказить объективного видения художника: «Я хочу Вам дать совет капитальный, на котором зиждется вся премудрость изучения природы, или натуры, как говорят, а также и тайны искусства и особенно техники живописи, — это фотография. Она единственная посредница между натурой и художником и самый строгий учитель, и если Вы разумно поймете это и займетесь с энергией изучением того, в чем вы себя чувствуете слабым, то я Вам ручаюсь за скорый успех... В одну зиму работы разумной с фотографии можно научиться писать и воздух, т. е. облака, и деревья на разных планах, и даль, и воду, словом, все, что Вам нужно. Тут можно незаметно изучить перспективу (воздушную и линейную) и законы солнечного освещения и проч. и проч. Если Вы это поймете и последуете моему совету, то Вы быстро научитесь и писать и рисовать, а главное, разовьете и облагородите Ваш глаз и прочее... А практически делается вот так: берется по вашему вкусу хорошая фотография или только часть из нее, Вам нужная, и, дабы хорошо видеть и понять, нужно взять лупу или стекло увеличительное. С фотографии, кроме рисования карандашом, нужно писать краской, одним тоном, в тон примерно фотографии. На палитре составляют шпателем тона, сначала положить самый темный; потом полутона и так далее до самого светлого, и все эти тона кучками должны быть заранее на палитре готовы (контур обязательно обводят чернилами или тушью)» (из письма И. И. Шишкина И. А. Уткину, 1896)³.

В мае 1890 года Шишкин вместе с фотографом Е. П. Вишняковым (1841–1916) участвовал в экспедиции к истокам Волги. Вишняков, действительный член Русского географического общества и член фотографического отдела РГО, снимал в жанре фотографического пейзажа и стал автором книги «Применение фотографии к путешествиям». Шишкин, которого он сопровождал в путешествиях, помогал выбирать точки съемки, давал указания при просмотре отпечатков, таким образом формируя фотопейзажи по канонам пейзажного жанра живописцев передвижнического толка. Именно этого и ждала критика — В. В. Стасов как важное качество отмечал художественность фотографий, поступавших в то время в собрание Санкт-Петербургской Публичной библиотеки.

Документирующую функцию видит и ценит И. Е. Репин: «Относительно фотографии я с Вами вполне согласен: в последние лет 20 ею пользуются взапуски второстепенные художники, и она дала свои результаты: материалы, протоколы натуры, конечно, незаменимые, но создания художественные по-прежнему идут своим путем и выходят больше из глубины души автора. А борьбы с этим никакой не нужно; эта работа в общем способствует высоте и развитию внешней формы искусства — в пластике изображений всякого рода великое подспорье» (письмо А. В. Жиркевичу, 1895)⁴.

Другое поколение русских живописцев, работающее в принципиально иной стилистике, ни в чем, по сути, не изменило свое отношение к фотографии. В. Э. Борисов-Мусатов приобрел фотоаппарат в 1898 году и стал активно использовать его в творческой работе. К «Автопортрету с сестрой» того же года сохранился подготовительный фотоотпечаток, и с этого момента фотография становится постоянной стадией подготовки живописных идей художника, чьи произведения в абсолютном большинстве имеют авторские фотоснимки-прототипы. Объемный фотоархив Мусатова подтверждает, что фотография заменяла собой в его творчестве композиционный эскиз и не старалась стремиться к большему.

В России второй половины XIX в. главной тенденцией было встраивание новшества — фотографии (еще не признанной за искусство современниками, видевшими в ней научно-техническую новацию, ценную прежде всего как инструмент сохранения и передачи документально-объективного) в существующую иерархию искусств, и неудивительно, что она сразу была отправлена «служить на посылаках» у живописи и графики, заняв назначенное ей место на творческой кухне, хотя и в звании главного повара («строгого учителя»).

Сервильные возможности фотографии эксплуатировались и в Европе. Достаточно упомянуть известный проект Дэвида Октавиуса Хилла (1802–1870). Он, «пользуясь технологией Тальбота, произвел съемку 155 делегатов состоявшегося в мае 1843 г. первого генерального съезда Свободной церкви Шотландии»⁵. Основываясь на проекциях фотографий, Хилл создал групповой живописный портрет, получивший широкий политический резонанс в связи с тем, что названный съезд представлял собой кульминацию длительной борьбы шотландцев против религиозного деспотизма британской короны. В историю искусства данная работа вошла не благодаря художественным достоинствам, а, в первую очередь, в связи с обстоятельствами своего возникновения. В начале следующего века аналогичную технологию применил русский художник Илья Репин, изображая заседание Государственного Совета»⁶.

В Европе и Америке фотография сразу была разделена на два направления — собственно фотография (впоследствии названная художественной) и фоторепродукция. Последней предписывалась объективность и описательность, а вот в фотографии стали изыскивать признаки самостоятельного вида искусства, и занимались этим преимущественно люди с художественным образованием.

Первоначально процесс «эстетизации» шел путем стилизации и заимствования готовых художественных форм⁷. Так, Робер Демаши имитировал в своих фотографиях технику живописи и гравюры, а Генри Пич Робинсон вдохновлялся творчеством прерафаэлитов (другие фотографы приближали свои работы к стилю импрессионистов, символистов и пр.). Робинсон издал в 1869 г. канонический труд «Пикториальный эффект в фотографии: советы фотографам по композиции и распределению светотени»⁸, где, в частности, призывал: «Необходимо приглушить в снимке обыденное и уродливое и, следуя примеру живописи, искать гармоничную композицию и изящную форму». Представители художественной фотографии — Art photography — Джулия Маргарет Камерон и Дэвид Уилки Винфилд занимались преимущественно портретом и, сделав своей концепцией идеализированное изображение, оставались уверенными в ценности мягкого фокуса, позволявшего достичь этого. Акцент на эстетической ценности фотографии в 1890-е годы сформировал направление, которое называли «Культом неотчетливого» («The Cult of Indistinctness»).

Альфред Стиглиц⁹ добивался признания фотографии как искусства и усиливал в своих снимках созерцательные

качества. Зачастую он отказывался от какой-либо ретуши, сохраняя элемент случайности, возникавший при съемке. Он был первым фотографом-галеристом, у которого в нью-йоркской галерее начиная с 1905 г. в течение многих лет пикториальные фотографии экспонировались рядом с картинами и рисунками Матисса, Ренуара, Сезанна, Мане, Пикассо, скульптурами Родена и Бранкузи, японскими эстампами и африканской деревянной скульптурой.

Эстетическую ценность фотографии в конце XIX в. самим своим приходом в нее утверждали художники, люди с традиционным художественным образованием. Причем и в России, и на Западе, и в Америке было немало художников, которые использовали фотографию как подготовительную стадию в работе, многие делали снимки натуры одновременно с процессом письма картины (либо заранее), снимали пейзажи и сценки, заменяя отпечатками наброски и эскизы. Кроме перечисленных выше русских, среди западных «художников с фотокамерой» можно упомянуть Мариано Фортуну-и-Мадрасо, Дега, Боннара, Мунка, Пикассо. Но на рубеже веков появился новый художник — «художник-фотограф» — профессионально образованный живописец, занявшийся фотографией как искусством и тем самым утвердивший на притязания фотографии пикториальной. А сам термин «художник-фотограф» появился благодаря Фрэнку Юджину. Юджин около десяти лет занимался одновременно фотографией и живописью. Про его фотоснимки в прессе писали: «По сути он живописец, фотография для него — лишь новое средство выражения его художественной индивидуальности... В его работах есть все, что отличает профессионального художника: размах и отточенность метода, непостижимая способность делать вещи выразительными, декоративность, скульптурное величие наряду с изысканной естественностью поз и живописной небрежностью». Традиционное художественное образование получила и Гертруда Кэзебир, ставшая в 1890-х гг. корифеем в области портретной фотографии. Артур Уизли Доу, профессор искусств в художественном институте Пратта, писал: «Фотопортреты госпожи Кэзебир свидетельствуют о том, что она подходит к ним как художник, который не ограничивается копированием вещей. Будучи живописцем с опытом, образованием и знанием законов искусства, она предпочитает писать портреты с помощью фотореактивов. Берет науку и подчиняет ее воле художника». Эдвард Штайхен также занимался и живописью и фотографией. В 1901 г. Штайхен сказал: «Если фотографы будут больше думать о живописи и меньше о фотографии, это улучшит снимки», хотя позднее он при-

знался, что скорее фотография повлияла на его живопись, нежели наоборот.

В самых общих чертах сравнивая процессы, происходящие в фотографии России и на Западе в конце XIX — начале XX в., надо признать, что если наши соотечественники обращали к фотографии свои надежды в научно-технической области, то европейцы и американцы ждали от нее субъективно-эстетических откровений. Условно говоря, когда русские художники с помощью ретуши проявляли скрытое в тени, западные с помощью расфокуса размывали видимое на свету.

В период учебы и становления Дудина как фотографа и художника и вплоть до Первой мировой войны пикториальная фотография оставалась главным направлением художественной фотографии того времени. Фотографы-пикториалисты не просто акцентировали живописные эффекты и приемы, они решительно ставили искусство фотографии рядом и наравне с другими видами визуальных искусств, и сегодня этот этап, синхронизировавший историю искусства и историю фотографии, мы включаем в общую историю модернизма. Глядя из сегодняшнего дня, мы видим, что фотография подчинялась общим законам визуальных дисциплин: «Процесс построения произведения искусства как репрезентации пространства, в котором это искусство выставляется»¹⁰. Живописное полотно или фотографический снимок с момента своего создания подготавливается к тому, что будет принадлежать экспозиционной плоскости, стене, на которой его разместят в экспозиции. И с этим связываются особенности визуального контакта произведения со зрителем, находящимся в пространстве экспонирования, т. е. на выставке. Действительно, в истории фотографии второй половины XIX в. центральное место занимает фотография топографическая, сделанная в ходе экспедиций и исследований. «Под стеклом, в рамках и с этикетками, эти фотоснимки входят сегодня в пространство исторической реконструкции — через музей», — пишет Розалинда Краусс, и далее она справедливо остерегает нас от опасности трактовать репрезентацию и существование фотоснимков исключительно в дискурсивном пространстве искусства. Рассматривая феномен стереографии, чрезвычайно популярной в 1850–1880-е годы, Краусс ставит вопрос о принципиальной разнице терминологических понятий «вид» и «пейзаж». Первый сохранил в себе специфику стереографического опыта, ставшего протоисторией кинематографа, второй же наследует изобразительной традиции живописи. Работы, показы-



Рис. 1. С. М. Дудин. Верблюд, запряженный в арбу.
Фотоотпечаток, 8,0 × 12,0 см. 1899 г. МАЭ РАН, №1199–426



Рис. 2. С. М. Дудин. Река Нура.
Фотоотпечаток, 15,0 × 23,0 см. 1899 г. МАЭ РАН, №1199–226



Рис. 3. С. М. Дудин. Река Амударья.
Фотоотпечаток, 15,0 × 23,0 см. 1899 г. РЭМ, №42–5. С любезного разрешения музея

вавшиеся на фотосалонах начиная с 1860-х гг., фотографы предпочитали называть видами, а не пейзажами, несмотря на их существование в пространстве выставки, а не стереоскопа. Понятие «вид» подразумевает исчезновение автора, посредство художника как бы устраняется, и даже авторство уже принадлежит издательской компании. Для вида характерна центрированная композиция с неким уникальным объектом — явлением природы, чью уникальность подчеркивают фокусировкой и преувеличенной глубиной. «Наконец, *вид* фиксирует эту уникальность, эту точку сборки как одну из частиц в комплексной репрезентации мира, некоего всеобъемлющего топографического атласа <...> Вид и путешествие взаимосвязаны и взаимообусловлены»¹¹.

Соглашаясь с такой трактовкой, следует признать, что в работах Дудина можно обнаружить как *виды*, так и *пейзажи*, и выбор автора (конечно, не отрефлексированный, но прочувствованный эмпирически и интуитивно в процессе огромной практической съемочной работы) в пользу одного либо другого визуального принципа довольно отчетлив и поддается анализу. Дудину-художнику, естественно, близки вопросы мастерства, которые для Дудина-фотографа вступают в конфликт с описательной функцией фотографии, главной и необходимой в экспе-

диционной работе. Причем Дудину-автору — художнику, ученому, фотографу, иллюстратору, этнографу — органически присуще желание объективации, он рассматривает свою миссию как служение культуре с фиксацией и сохранением ее в визуальном формате.

В пейзажных снимках Дудина зачастую появляется свободное (визуально и фактически) пространство внизу кадра — ярко выраженный горизонтальный мотив иначе не вписывается в пластинку прямоугольного формата. Позднее он найдет решение: будет обрезать отпечатки, под панорамы и под формат «два квадрата» — это излюбленный репинский картинный формат (здесь поклон учителю да и многим пейзажам передвижничества). Так komponуется тема движения (*рис. 1*), мотив реки (*рис. 2–3*), поля с отчетливыми бороздами или дорогой (*рис. 4–6*), пристань с низкой точкой зрения от воды, сетка рисовых чеков с горизонтальными тягами — здесь явно виден композиционный опыт живописца. Можно припомнить декоративные панно К. А. Коровина, предназначенные для показа и непосредственно для оформления торговых павильонов всероссийских и международных выставок, — здесь действительно была отдана дань репрезентации экспозиционного пространства. Дудин практически сразу, после первых экспедиций,



Рис. 4. С. М. Дудин. Зимовка (кыстау) под общей кровлей. Баян-аул.
Фотоотпечаток, 17,0 × 23,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, №1199–2



Рис. 5. С. М. Дудин. Кладбище в урочище Аккелин.
Фотоотпечаток, 17,0 × 23,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, №1199–39



Рис. 6. С. М. Дудин. Джайлау — летнее пастбище в субальпийских и альпийских поясах гор
Центральной Азии. Фотоотпечаток, 16,5 × 23,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, №1199–137

представлял, для чего послужат его фотоработы и где они будут экспонироваться — в пространстве музея, и стиль фотографа-художника был производным от этого строго организованного выставочного пространства (создание экспозиции для Парижской всемирной выставки было конкретной целью экспедиции 1899 г.). В другой части пейзажных снимков, где задачей ставится выявление объективного, научно значимого, а предметов много и их порядок лишен визуальной структурности, например стойбище в предгорье в процессе своей начальной организации, еще нет «уникального объекта» — юрты, которую можно сделать центрирующей снимок, Дудин срезает при кадрировке верхушки гор ради укрупнения переднего плана и его детализации — каноны живописного пейзажа грубо и сознательно нарушаются (рис. 7). Другой пример: в пейзаже большой глубины (присутствуют передний, средний, задний планы) фокус ставится на среднем плане, и часто (из-за небольшой фокусной глубины) из резкости уходит сюжетно и объективно важный передний план всадник или пастух, держащий лошадь (рис. 7–8).

В целом дудинские фотографические работы отличают плотная композиция, выстроенность композиционного баланса кадра, внимательная работа с деталями и стаффажем. Максимальное отдаление от эстетики пикториализма органично как для темперамента, так и для художнической позиции Дудина, склонного к объективации, к транслированию визуальной информации с наименее возможным посредничеством авторского эго художника. Такой тип можно назвать фотографом-медиатором.

Желание служить объективному знанию Дудин реализовывал как художническую позицию и в других видах искусства, которыми занимался одновременно с фотографией. Показателен пример иллюстраций к «Вечерам на хуторе близ Диканьки», созданных совместно с Н. И. Ткаченко для знаменитого петербургского издателя Альфреда Федоровича Девриена. В этом презентабельном, солидном издании предисловие было написано самими иллюстраторами, что определяло их работу

как главную и, в известной степени, корректирующую литературную составляющую. Основанием для своего труда они видели «многолетнюю совместную работу и знание быта Малороссии»¹² (для Дудина — еще и детские впечатления уроженца Херсонской губернии). «Мы хотели только дать читателям подходящий, не противоречащий духу гоголевского текста, изобразительный материал, правдивый, не сдобренный ни карикатурой, ни шаржировкой и не прикрашенный по-театрально-праздничному, а такой, каким сохранила его наша память от тех лет, когда мы сами жили и росли среди мест и типов, описываемых Гоголем. И если наши рисунки помогут читателю несколько живее перенестись мыслью в ту же среду и обстановку, если те бытовые мелочи и подроб-



Рис. 7. С. М. Дудин. Сборы перед кочевкой. Аул на р. Така.
Фотоотпечаток, 15,0 × 23,0 см. 1899 г.
РЭМ, № 43–69. С любезного разрешения музея

ности, о которых Гоголь упоминает вскользь и которые мы намечаем определенно, дополняют это — мы будем считать нашу задачу выполненной»¹³. Иллюстрации эти следовало бы назвать этнографическим дискурсом, настолько гоголевский текст стал поводом разложить по полочкам детали и предметы малороссического быта, — постраанные иллюстрации во множестве представляют собой документальные зарисовки с подписями: коржи, мазница, ларь с припасами, рожок и сопилка, скрыня и т. д. Здесь же вместо литературных мест и героев появились типажи, костюмы, хаты — энциклопедия, да и только!



Рис. 8. С. М. Дудин. Поимка лошади в Алайской долине.
Фотоотпечаток, 15,0 × 23,0 см. 1899 г.
РЭМ, № 43–87. С любезного разрешения музея

В предисловии художники сетуют на прочих иллюстраторов Гоголя за отсутствие плана, случайности, утрирование смешного, в чем никак нельзя упрекнуть их, загнавших (из лучших побуждений) фантастический и темпераментный мир Диканьки в этнографический каталожный ящик. Такой подход, еще как-то работающий в мире старосветских помещиков, совершенно неприемлем для полета Вакулы, иллюстрация к которому производит унылое и чрезвычайно слабое впечатление: невозможно полет на чётре изображать в стиле археологической фиксации. Но благодаря этому изданию мы можем услышать прямую речь Дудина, узнать о его желании перенести читателя-зрителя «в ту же среду и обстановку» и «наметить определенно» бытовые мелочи и подробности — это ясно обрисованная художническая позиция.

Живопись, на мой взгляд, в меньшей степени повлияла на Дудина-фотографа, чем его графика. Он был на хорошем счету среди других учеников Репина, и тот еще в 1895 г. хвалит его за живописность, за «прекрасно и верно» написанные этюды, наравне с таким крупным живописцем, как Малявин¹⁴. Многие картины

Дудина пропали, и о них трудно судить, а этюды в большинстве своем не проявляют яркого авторства, они относятся к крепкой русской академической школе, реализму, чуть подкорректированному актуальным влиянием модерна. В письме Репину из Парижа¹⁵ пенсионерствующий там Дудин подробно описывает свою неудачу с жанровой картиной, причиной чему является его «невыдержка и неумение справиться с большой отсебятинной работой». Позже, я полагаю, им был сделан осознанный личный выбор в пользу объективирующих художественных практик, чему значительно помогло постоянное и успешное участие в научных экспедициях с выдающимися учеными — В. В. Радловым, В. В. Бартольд и С. Ф. Ольденбургом.

Причем и живописные¹⁶, и рисовальные его работы, сделанные в экспедициях, устраивали Дудина одной своей направленностью, своим, как он писал, «преимуществом документальности».

Стремление к точности и документальности не противоречило художническому типу Дудина и, вероятно, было его призванием. Он желал утвердиться на надежном плато объективности, видел свое назначение в бес-



Рис. 9. С. М. Дудин. Табун лошадей у водопоя.
Фотоотпечаток, 16,5 × 23,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–206



Рис. 10. С. М. Дудин. Сцена на съезде старшин Павлодарского уезда. Фотоотпечаток, 8,0 × 11,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–464



Рис. 11. С. М. Дудин. Кочевка на верблюдах. Фотоотпечаток, 16,5 × 23,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–168

пристрастном служении культуре, за счет освобождения столь желанных многим субъективно-индивидуалистических позиций самовластного художника-творца.

Рассматривая в целом фотографическое наследие Дудина, невозможно не заметить в нем отчетливых влияний предшествующей ему фотопрактики и опосредованного влияния стереографии, которая эксплуатировала эффекты централизованного пространства и статической перспективы. Структурно организованные пространства (интерьеры, улицы, городские участки с плотной регулярной застройкой) Дудин компоует в горизонтальный формат с перспективой центральной точки схода, обездвигивая (порой довольно динамичные за счет присутствующих в кадре людей) композиции, «успокаивая» их для неторопливого рассматривания, т. е. здесь он пользуется опытом создания *видов*. В том случае, когда непредсказуемость поведения его «натурщиков» — людей и животных (всадники, караван) — меняет задуманную компоновку, снимок приобретает не свойственную Дудину репортажность (рис. 9–13).

Полагаю, что такой вдумчивый и анализирующий автор, как Дудин, делал при проявке и каталогизации этих «не вполне удавшихся» снимков выводы и использовал этот привнесенный случайностью опыт. Наиболее очевидно это в портретной групповой съемке. Дудин пишет, что успешно применяет такой ход: подготовив группу для съемки, он имитирует съемочные действия, показывает, что съемка закончена, и в момент, когда позирующие расслабляются и «оживают» после напряженного замиранья, он действительно делает снимок и получает более естественные позы и выражения лиц. Другой вариант ухода от позирования Дудин получает при съемке про-



Рис. 12. С. М. Дудин. Бату. Молитва перед резанием барана. Фотоотпечаток, 17,0 × 24,0 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–215



Рис. 13. С. М. Дудин. Омовение перед намазом. Фотоотпечаток, 10,4 × 16,7 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–219



Рис. 16. С. М. Дудин. Плетение матов.
Фотоотпечаток, 17,0 × 23,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–213



Рис. 17. С. М. Дудин. Плетение матов.
Фотоотпечаток, 16,0 × 21,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–214



Рис. 15. С. М. Дудин. Сбивание шерсти.
Фотоотпечаток, 12,0 × 17,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–174

цессов, поглощающих участвующих в них (например, ставят *шанырак* для юрты — дело ответственное). Интересно, что фотограф «ловит момент», и видно, что кто-то из людей успевает отвлечься и поглазеть, а кто-то нет. Вероятно, что Дудин при печати производил отбор таких дублирующих снимков, выискивая и сохраняя пропорции между репортажностью и этнографичностью (*рис. 14–17*)¹⁷, двигаясь к собственному смысловому балансу и к тому, что позднее стали называть визуальной антропологией.



Рис. 14. С. М. Дудин. Сбивание кумыса. Джейляу на реке Чидерта.
Фотоотпечаток, 17,0 × 23,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–300



Рис. 21. С. М. Дудин. Муж и жена среднего достатка.
Фотоотпечаток, 12,5 × 17,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–297



Рис. 20. С. М. Дудин. Вытирание рук. Намаз.
Фотоотпечаток, 12,0 × 17,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–221



Рис. 23. С. М. Дудин. Стирка белья.
Фотоотпечаток, 12,0 × 17,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–448

В дудинской портретной съемке нет «предстояния» перед камерой, он избегает визуального пафоса показа «типичного представителя», как и социального пафоса (к примеру, в снимках бедных и богатых казахов не акцентированы в первую очередь бедность или богатство), за счет чего появляется высокая визуальная и эмоциональная контактность с изображенным, вовлеченность в чужую экзотическую среду, чувство причастности к чужой жизни в пространстве фотоотпечатка. Отчасти это достигается и тем, что портреты в рост делаются Дудиным с учетом пространства на заднем плане, которое от банального фона решительно сдвигается по значимости в сторону кормящего ландшафта, а динамика лица и (или) фигуры усиливается ее ракурсом в три четверти и упомянутым выше приемом оживления (рис. 18–23).



Рис. 18. С. М. Дудин. Охотничий ястреб.
Фотоотпечаток, 12,5 × 17,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–45



Рис. 19. С. М. Дудин. Табунщик с уйруком.
Фотоотпечаток, 11,5 × 16,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–67



Рис. 22. С. М. Дудин. Казах-нянька.
Фотоотпечаток, 8,0 × 12,0 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–403

Лучшие фотографии Дудина (например, рис. 24–27) структурны в целом, но как бы слегка «сбиты» случайно возникшим движением и внезапным ракурсом ничего не подозревающего «натурщика». Тщательно выстроенный и чуть «подпорченный» нечаянной репортажностью снимок дает чувство вовлеченности в пространство бытовой, ординарной ситуации: сценки торговли на городском рынке, детские игры в степи, цирюльник бреет голову клиента... Такая погруженность дает дорогое ощущение, которое я бы назвал чувством «местного времени», когда пространство фотографии позволяет репрезентировать и четвертое измерение, т. е. передать живую, движущуюся историю. Полагаю, что это найденное Дудиным (практическим и аналитическим путем) равновесие между объективным и случайным, между константным и темпоральным, между характерным и уникальным, есть одно из важных его личных достижений в фотографии, то, что легло в методику съемок (помимо огромного количества технических изобретений и технологических разработок) и было именно личным авторским вкладом, появившимся на стыке научного и художественного визуального опыта.

Годы жизни С. М. Дудина совпадают с периодом наиболее значительных изменений в визуальной теории и практике, преобразовавших сами принципы восприятия, воспитавших глаз художника и зрителя. За первую треть XX века, которую он прожил, появились многочис-

ленные авторские теории визуального восприятия — от лучизма Ларионова до «Зорведа» Матюшина, шли поиски «нового зрения» как в ГИНХУКе, так и в Баухаузе, вышел на экраны легендарный «Киноглаз» Дзиги Вертова... Но в это время Дудин занимался уже не аккумулярованием, а транслированием накопленного знания и опыта. Так, в 1924 г. он читает лекции «Народное искусство Сибири», «О коврах», «Китайское искусство», «О технике живописи (китайской)»¹⁸; в том же году к печати приготовлены книги: Монро-Вотье. «Живопись» (пер. с фр. худ. Дудина); Лори. «Руководство по технике живописи» (под ред. Дудина). На 1927 г. сухим языком протокола он определяется как «ученый хранитель музея, антрополог и этнограф Академии наук». К тому времени Дудин уже фактически стал одним из создателей направления, которое сегодня приобрело название «визуальная антропология».

Сложность анализа визуального наследия С. М. Дудина обусловлена тем, что оно лишено формальной эстетической целостности, определяющей творчество любого художника. Уходя от возможностей субъективной воли творца, он поступился своими художественными способностями, перенес точки опоры на объективное знание, научные методы и исследовательский энтузиазм. Целостность Дудина иного рода это этическая цельность позиции служителя культуры и науки, создателя, исследователя и хранителя визуального наследия, ученого, художника и гуманиста.



Рис. 26. С. М. Дудин. Игра в бабки. Фотоотпечаток, 7,0 × 11,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–425



Рис. 27. С. М. Дудин. Покупка купола юрты.
Фотоотпечаток, 8,0 × 11,0 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–444



Рис. 25. С. М. Дудин.
Перед резанием барана.
Фотоотпечаток, 8,0 × 11,4 см. 1899 г.
МАЭ РАН, № 1199–399



Рис. 24. С. М. Дудин. Толчение проса на реке Нуре.
Фотоотпечаток, 12,0 × 17,5 см. 1899 г. МАЭ РАН, № 1199–231

Письмо С. М. Дудина И. Е. Репину, январь 1899 г.¹⁹

Многоуважаемый Илья Ефимович.

Я давно хотел написать Вам, но откладывал на тот случай, когда я напишу что-нибудь и тем как бы приобрету право на Ваше внимание. Однако, со времени моего отъезда из Петербурга прошло около 10 месяцев, а у меня все еще ничего не сделано, как и перед отъездом. И вот я пишу, имея в виду, что это письмо будет отчетом для Вас о моем пребывании за границей. Конечно, картина или хороший этюд были бы самым лучшим отчетом, но у меня их нет, поэтому поневоле приходится заменить их письмом. Не подумайте, однако, что я стану оправдываться, нет, я заранее заявляю, что я кругом виноват, что я все еще не отделался от своей всегдашней нерешительности и того нытья, которое всегда портило мне дело, что я работал и уничтожал, не доведя до конца работы, раз у меня не выходило то, что мне нужно. Не будь этого, я, может быть, и написал бы что-нибудь. Тем не менее, поездка за границу и жизнь в Париже не пропали для меня совсем задаром. Я приобрел здесь кой-какие сведения и несколько уравнился. Правда я заплатил за это слишком дорого, ухлопав почти всю академическую пенсию, но может быть другим не придется платить за то же так дорого, если они захотят взять у меня часть моего опыта.

При отъезде за границу меня, конечно, интересовали музеи переполненные картинами старых мастеров, но больше занимали меня новые художники. К старым мастерам, за исключением очень немногих, которым я посвятил много внимания, я всегда относился холодно и никогда не мог восторгаться всем, чем восторгаются их присяжные знатоки. Другое дело новейшая живопись. Я так много слышал о ней от людей бывавших за границей, так насмотрелся на репродукции с произведений ее корифеев, что для меня вся «заграница» заключалась в них. Если прибавить к этому таинственные, мало понятные и часто противоречивые толки о наиновейших направлениях да ряд магических словечек вроде «[нрзб]», «валеров» и т[ому] под[обных], привезенных в Питер из Мюнхена

и Парижа в связи с общими нападками на русскую живопись и академическую учебу, то Вы представите себе то настроение, с каким я переезжал «границу» и тот трепет и жажду откровений, с какими я входил в залы “Secession’ов” и “Salon’a”. Нечего и говорить, что они меня разочаровали. Были здесь и хорошие вещи, но они были также редки, как редки такие вещи и на наших выставках. Но на мои недоумения мне заявили, что надо присмотреться, привыкнуть, что, наконец, в этом году “Salon” действительно слабоват, но зато будут частные выставки и т. д. И вот я остался в Париже смотреть эти частные выставки и присматриваться. Не без влияния на такое решение оказалась и возможность поработать в хорошей мастерской с хороших моделей. И вот, когда прошла первая горячка осмотра Парижских музеев, я принялся за поиски мастерской.

Мне говорили, что в Париже масса мастерских, и это совершенно верно, но в Париже масса и художников и это одна из причин того обстоятельства, что здесь найти мастерскую нисколько не легче чем хорошую комнату в Петербурге. Я искал мастерскую в счастливое сравнительно время, т. е. когда даны отказы по случаю наступившего лета (июнь–май) и свободных ателье видел много, но все они чрезвычайно малы (5–8 шагов), другие же, если и хороши, то или сдаются с квартирой и следовательно неудобны и дороги или сдаются при условии найма на год, что в связи с здешними условиями сдачи уже совершенно неудобно. Кроме того, состояние большинства мастерских ужасно в чисто гигиеническом отношении. Во всех почти ателье холодно и сквозит благодаря большой величине, тонкости стен и большим дурно вставленным стеклам, вода зачастую во дворе, тоже и относительно других потребностей. Все эти неудобства, конечно, объясняются тем обстоятельством, что большинство здешних художников не живут в ателье, а лишь работают. Ателье хоть чуть-чуть поудобнее уже стоят от 700, 800 fr. в год и дороже. Все капризы наших художников относительно рефлексий здесь не могут

быть удовлетворены в громадном большинстве случаев. Мастерских с хорошим светом не много и расположены они главным образом на Монмартре в глухих частях этого квартала и почти всегда, кроме самых холодных, заняты. Исканье мастерской это адская по своей утомительности работа. С планом в руках я исходил все кварталы, где есть мастерские по ту и по эту сторону Сены, осмотрел не менее сотни ателье и, наконец, потеряв чуть не месяц, нанял подходящую по условиям и по цене, причем и то и другое при ближайшем рассмотрении оказались далеко не хорошими. Переехав в нее с половины июля, я занялся ее устройством. Мастерскую сдают без ничего, даже с грязью к[ото]рую оставил ее предыдущий владелец. Купить приходится все, от стакана для чая и мольберта с занавесками до молотка и лестницы включительно с печкой. Полное незнание с городом (где купить, кому заказать и что купить?) опять было причиной бесполезной ходьбы и нелепой работы и неразлучных с ними мелких раздражений и злости. Усталый измученный в конце я уехал в Бретань, чтобы отдохнуть и пописать море. Но незнание с географией Франции (а [нрзб] этим вопросом не занимался) привело меня не туда, куда мне хотелось. Тем не менее, я прожил здесь около месяца, отдыхая и пища этюды, в которых, собственно говоря, не имел необходимости. По возвращении в Париж, я принялся за картину. Эскиз этого неудавшегося холста был у меня готов еще в Петербурге. Но дело у меня не пошло и, проработав месяца три, я бросил. Виною здесь понятно была моя невыдержка и неумение справиться с большой отсебятинной работой, которой требовал сюжет. Погоревав недельку другую я принялся за другую работу менее сложную и столкнулся с тем же препятствием, но все-таки довел почти до конца. Я ей недоволен и полное окончание ее отложу до Петербурга, куда думаю приехать в конце марта. Из Парижа же я рассчитываю выехать в конце января или начале февраля, т. к. мне хочется подробнее ознакомиться с Лувром и хоть мельком побывать в Италии, что, кажется, позволят мои средства оставшиеся от пенсии.

Параллельно с писанием я посещал здешние галереи и те немногие частные выставки, которые имели место до сих пор. Насмотрелся я на всяких импрессионистов, пуантилистов, символистов и т. д. Всю эту новшествовую братию я видел в магазинах на Rue Laffitte²⁰ у Жорж Пти²¹ и т. д. Видел я синежелтые пейзажи, писанные как бы в манере овечьей шкуры, видел письмо запятыми, точками и лопатами, разные красочные задачи с названиями из музыки и символистику, в которой даже при желании

понять что-нибудь ничего не поймешь. Все это я смотрел очень усердно, но откровение получилось несколько неожиданное. Я понял, что все недомолвки приезжавших из заграницы только запугивание гимназистами 3-го класса — первоклассников, а под магическими словами никакой магии не заключается. Понял я, что на свете всегда были и всегда будут только талантливые и бездарные художники и потому интересные и неинтересные; ярлычки же, привешенные к их произведениям и указующие принадлежность авторов к тому или иному направлению не умалят ни их ничтожества, ни их гениальности. Даже «ненависть» Дягилева²² бесцельна талантливую вещь сделать бездарной, а тупые потуги пошляка — интересными. В живописи много задач, никто никогда не решал их все и сразу, а лишь по кусочкам, — по одной да по две и было это во все времена и для всех в отдельности. И все талантливые решения их были ли они сделаны 300 лет тому назад или вчера, навеки останутся привлекать наше внимание и вызывать наши восторги. Потому все направления правы и истинны и интересны, но лишь для своих оригинальных и талантливых представителей, в руках же тупиц все направления, даже самоновейшие, одинаково плохи. Присматриваясь к отношениям публики и художников к художеств. произведениям, насколько это было для меня возможным, я нашел, что и те и другие менее педантичны что ли, чем у нас. Здесь больше уважается личная свобода художника и на направления обращается меньше внимания, [нрзб] и то обстоятельство, что художник существо тоже не совершенное, а поэтому, за два три хороших места в картине ему простят многое, и картиной любят, а не брюзжат как у нас.

Я, конечно, не мог не сравнивать здешней живописи и нашей, к этому, кстати, — у меня был случай в Мюнхене. Но как ни слаба была выставка, отправленная сюда Дягилевым²³, она право не заставляла меня краснеть как мне то обещали. И здесь я опять успокоился на середине. Средний уровень знаний здесь выше, но хороших работ, интересных, здесь также мало, как и у нас, и русская живопись, право же, не такая уж дрянь, чтобы можно было ее хаять всю огулом глядя на немецкие упражнения в имитации различных французских мэтров. Может быть у французов больше вкуса, даже, наверное, больше чем у нас, но у них есть [нрзб] развить этот вкус. Здесь художник с детства видит хорошие вещи всех времен и народов, массу форм, а у нас? Не в Эрмитаже ли развивать его среди бирюзовых столбов и ваз барнаульского завода, да в[?] тысяче никому не нужных камешков.

Большое впечатление на меня произвели вещи так называемого прикладного искусства. На эти вещи в Salon'е я обращал не меньше внимания, чем на картины и статуи. Здесь на этом поле все работают уже потому лучше нас, что у нас нет и намека на такие работы. Здесь всюду нужна работа художника, искусство вышло из узких рамок галерей и зал, проникает в жизнь. Много здесь понятно еще краж[?], нелепостей, но самое движение мне показалось, безусловно, симпатичным. Вот те немногие выводы, которые я сделал, прожив здесь около десяти месяцев. Конечно это немного и для этого, пожалуй, не стоило жить здесь столько времени и затратить почти все деньги данной академией.

Но меня утешает то обстоятельство, что я здесь виноват мало, меня сбили преувеличенные ожидания от заграницы, навеянные тем смутным бредом, который носился и будет долго еще носиться в академии, вместо здравых представлений, и — полное незнание с практикой заграничного житья-бытья. Будь это иначе, я не остался бы так долго здесь уже потому, что работать здесь нисколько не лучше чем в России. Правда здесь есть мастерские, здесь есть хорошие модели всех сортов, но та масса затрат, которые приходится делать обставляя ателье, дороговизна жизни (раз в 3 сравнительно с Петербургской) и та масса недоразумений и раздражений, которая неминуемо придут и при найме и при устройстве и при поисках моделей сведут к нулю оба указанные преимущест-

ва. Работать спокойно, не злясь и не проживаясь, можно только разве на следующий год, когда явится некоторый опыт и знакомство с условиями и работы и житья, а сделанные затраты дадут некоторую экономию, но и при такой постановке дела выгоды пожалуй все-таки сомнительны. Для ознакомлений с Парижем (понятно в смысле его художественных богатств) достаточно 2-х месяцев.

Знай я все это, т. е. имей я мой теперешний опыт (а он мог бы быть, если бы люди, бывавшие за границей, не привозили оттуда белых слонов и полное забвение чисто житейских сведений и справок) я никогда не остался бы в Париже так долго и не стал бы здесь работать, а, осмотрев здешние музеи, изучив, что показалось бы необходимым, посетил бы другие центры, и затем проехал бы на восток, куда меня всегда тянуло, писал бы там этюды и — почем знать, может быть овладел бы настроением восточного пейзажа и типов и тогда мои упражнения из исчезнувшей жизни востока²⁴ не были бы натюрморты по Перро и Шенье. Но прошлого не воротишь.

Простите Илья Ефимович, что я отнял у Вас так много времени моим «отчетом», не сказав Вам, может быть, ничего интересного. Но для меня то, что я узнал и о чем в общих чертах написал Вам, это все очень дорого и важно.

С истинным почтением

С. Дудин.

Paris Rue Lamarck²⁵ 33.

31/20 Янв²⁶.

Примечания

¹ Н. А. Каталова. «Художники и фотографы в Сибирском отделе Русского географического общества». [Online]. Доступно на: <http://www.museum.irkutsk.ru/en/page/articles4.html>. (последнее посещение 02.08.2015 г.).

² С. Гаранина. «РТО и отечественная фотография». *Советское фото*. V (1979). [Online]. Доступно на: <http://www.photohistory.ru/RTO.html> (последнее посещение 02.08.2015 г.).

³ Цит. по: Н. Толстая, Е. Герасимова. «Художник Шишкин. Творческая лаборатория». *Наука и жизнь*. I (2008). [Online]. Доступно на: <http://www.nkj.ru/archive/articles/12678> (последнее посещение 02.08.2015 г.).

⁴ Е. В. Кириллина. «О работе И. Е. Репина с натурой. По материалам фотоархива художника». *И. Е. Репин. К 150-летию со дня рождения*. (СПб., 1995). С. 15.

⁵ Подробнее см.: M. W. Marien. *Photography and Its Critics. A Cultural History. 1839–1900* (Cambridge, 1997). P. 24–25.

⁶ В. В. Нуркова. *Зеркало с памятью* (М., 2006). С. 33.

⁷ «Популярной была так называемая живописная фотография, когда в условиях студии воспроизводилась композиция какого-нибудь известного полотна, и эта реконструкция в свою очередь фиксировалась на фотоснимке» — цит. по: В. В. Нуркова. *Зеркало с памятью*. С. 29.

⁸ Пикториализм (от англ. pictorial — живописный) — течение в европейском и американском фотографическом искусстве конца XIX – начала XX в., подчеркивавшее в фотографии те черты, которые сближали ее с живописью и гра-

фикой эпохи, период влияния пикториализма обычно ограничивают 1885–1914 гг.

⁹ Стиглиц стал первым художником-фотографом, чьи фотографии были приобретены в музейные собрания.

¹⁰ Р. Краусс. *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*. Пер. А. Матвеевой (М., 2003). С. 137.

¹¹ Там же. С. 144.

¹² В 1894 г. Дудин предпринял по заданию В. В. Радлова экспедицию для сбора этнографических материалов на Украине: «Мной закуплены уже на ярмарках и по селам костюмы и вещи домашнего обихода. В настоящее время я только пополняю их недостающими образцами, исполняю кой-какие рисунки по наброскам... да печатаю снятые фотографии. Вещи начну высылать на днях. Пока мной (не вполне, конечно) представлены часть Полтавской и Херсонской губерний. Весь сентябрь я посвящаю Киевской и Херсонской губерниям. Харьковскую же оставляю, т. к. на нее у меня не хватит ни времени, ни денег» — цит. по: В. А. Прищепова. «К 150-летию со дня рождения С. М. Дудина — художника, этнографа (по материалам МАЭ РАН)». *Антропологический форум*. XV (2011). С. 615. [Online]. Доступно на: http://www.intelros.ru/pdf/Anthropo_Forum_online/2011_15/prishepova2.pdf (последнее посещение 02.08.2015 г.).

¹³ Н. В. Гоголь. *Вечера на хуторе близ Диканьки* (СПб., 1911). С. VI.

¹⁴ Письмо И. Е. Репина М. К. Тенишевой от 15 ноября 1895 г.

¹⁵ См. приложение в конце статьи.

¹⁶ «В настоящее время в научно-исследовательском музее Академии художеств хранится другой этюд С. М. Дудина, выполненный маслом, «Шах-Зинде. Группа мавзолеев» (МАХ. Ж-2249). В этот же период С. М. Дудин принес в дар Самаркандскому музею один из роскошных своих, писанных масляной краской этюдов — «Дервиш». Последний написан во весь рост на полотне размером 3 × 1,5 аршина и представляет живое олицетворение одного из многих в Самарканде печальных рыцарей духовного ордена накшбанди», — сообщала местная газета, с интересом наблюдая за работой известного исследователя» (*Русский Туркестан*. 1900. 11 сентября) — цит. по: В. А. Прищепова. «К 150-летию со дня рождения С. М. Дудина».

¹⁷ Каждая из этих фотографий имеет один или несколько вариантов, близких к исходному (ср. рис. 16 и 17).

¹⁸ В отчете АХ за 1924 г. есть приписка: «Лекции и доклады велись более или менее систематично, несмотря на большую трудность получать бесплатных лекторов».

¹⁹ *РГИА*, ф. 789, оп. 11–1891, ед. хр. 164, л. 26–33 об. Расшифровка, примечания и публикация А. Успенского. Текст приведен в соответствие с нормами современного правописания, с сохранением авторской орфографии и пунктуации. Публикуется впервые.

²⁰ Улица в фешенебельном квартале с модными и дорогими магазинами.

²¹ Жорж Пти (ум. в 1920 г.) — известный парижский маршан, потомственный продавец французской живописи. К 1898 г. он уже работал с такими мастерами, как Монэ, Роден, Сислей. Его магазин находился в престижном квартале на улице Сэз.

²² Сергей Павлович Дягилев (1872–1929) — русский театральный и художественный деятель, антрепренер, один из основоположников группы «Мир искусства», организатор «Русских сезонов» в Париже и труппы «Русский балет Дягилева».

²³ Отделение Сецессиона (Secession) — союз независимых художников, отвергавших доктрину академизма — было создано в Мюнхене в 1892 году. Дягилев организовал участие в мюнхенской выставке 1898 г. русских художников: Левитана, Бакста, Грабаря, Серова, Васнецова и др. Сам Дягилев писал в газетной статье, что русские не оправдали в Мюнхене ни его надежд, ни надежд своих немецких коллег, и впечатление от их работ оказалось более скромным, чем могло бы быть.

²⁴ Из письма того же времени к В. В. Радлову: «Начал небольшую картину из трех женских фигур. Она должна будет представлять уголок комнаты на женской половине финикийского дома. Две женщины слушают песню невольницы». Этот замысел картины заставил Дудина обратиться с просьбой к Радлову порекомендовать ему специалистов по Древнему Востоку в Париже, а также литературу по истории культуры Ассирии и Финикии: «Тех ничтожных знаний, какими владею я, слишком мало, а коллекции Лувра во многом для меня все-таки немые, для того, чтобы писать что-нибудь солидное» (*АРАН*, ф. 177, оп. 2, ед. хр. 102, л. 5об.–6 об.) — цит. по: В. А. Прищепова. «К 150-летию со дня рождения С. М. Дудина».

²⁵ Улица на холме Монмартр, район парижского 18-го арондисмана — одного из самых дешевых в то время в городе.

²⁶ 1899 г., январь, число неясно.