

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav světových dějin

Bakalářská práce

Lucie Uriková

Rusko na fotografiích přelomu 19. a 20. století

Russia in Photographs at the Turn of the 19th and the 20th Century

Poděkování

Ráda bych poděkovala doc. PhDr. Františku Stellnerovi, Ph.D., vedoucímu mé práce, za dodání odvahy při výběrání tématu a za nekonečnou trpělivost při upozorňování na nesrozumitelná vyjádření a překlepy. Také chci poděkovat své rodině a svým přátelům, jejichž tolerance a ohleduplnost mi byly podporou. Nakonec musím vyjádřit svůj díky celému Ústavu světových dějin, který mi už tři roky vytváří inspirativní prostředí.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Dobříši, dne 8. srpna 2017

.....

Lucie Uriková

Klíčová slova

ruská fotografie, fotografie, Rusko, ruské impérium, 19. století, počátek 20. století, dokument, historická paměť, dokumentární fotografie, historie fotografie

Keywords

Russian photography, Photography, Russia, the Russian Empire, the 19th century, Beginning of the 20th century, Document, Collective memory, Documentary photography, History of photography

Abstrakt

Ve své práci hodlám podrobit analýze vývoj ruské dokumentární fotografie v letech 1839–1917, čili v období od vzniku fotografie po pád carství, který je mezníkem ve tvorbě mnoha uměleckých směrů. Dokumentární fotografii můžeme rozdělit do několika kategorií – fotografie krajiny, architektury, předmětů, událostí a lidí. Toto obecné rozdělení mi poslouží pro načrtnutí světového vývoje, který bude úvodem k hlavní tématice této práce. Ruské dokumentární fotografie analyzuji v kontextech jejich vzniku, příspěvku cizinců působících v Rusku, fotografických společenství, pořádání technologických, vědeckých a fotografických výstav a nacionálních (Volha) a imperialistických (Střední Asie) symbolů ruské říše. Podrobně rozeberu dílo fotografů Maxima Petroviče Dmitrijeva a Sergeje Michajloviče Prokudina-Gorského, kteří svůj život zasvětili snímání Ruska.

Abstract

In my thesis I intend to analyse the development of the russian documentary photography in the years 1839–1917, in other words in period since the birth of photography to the downfall of tsarism. We may divide documentary photography into few categories – photography of landscape, architecture, objects, events and people. This general division helps to outline the worldwide development, which will be the introduction to the main theme of this thesis. I will analyse russian documentary photography in contexts of its birth, contributions of foreigners who worked in Russia, photographic societies, organization of technological, scientific and photographic exhibitions and national (Volga river) and imperialist (Central Asia) symbols of the Russian Empire. I will analyse works of photographers Maxim Petrovitch Dmitriev and Sergey Mikhaylovich Prokudin-Gorsky, who dedicated their lives to photograph Russia, in detail.

Obsah

| | |
|--|----|
| Úvod | 8 |
| 1. Obecný vývoj světové dokumentární fotografie a jeho hlavní rysy | 10 |
| 1. 1. Zrod fotografie | 10 |
| 1. 2. Faktory ovlivňující vývoj fotografie | 12 |
| 1. 3. Krajina | 13 |
| 1. 4. Architektura | 15 |
| 1. 5. Předměty | 16 |
| 1. 6. Události | 17 |
| 1. 7. Lidé | 19 |
| 2. Ruská dokumentární fotografie | 21 |
| 2. 1. První léta fotografie v Rusku | 21 |
| 2. 1. 1. Význam fotografie v ruské kultuře | 21 |
| 2. 1. 2. Reakce na vznik fotografie v Rusku | 22 |
| 2. 1. 3. První ruské snímky | 23 |
| 2. 2. Cizinci v ruské fotografické tradici | 25 |
| 2. 2. 1. Alfred D'Avignon | 26 |
| 2. 2. 2. William Carrick | 27 |
| 2. 2. 3. Karl Bulla a jeho synové | 29 |
| 2. 3. Krajiny a etnika na ruských fotografiích | 30 |
| 2. 3. 1. Území a etniky v Rusku v 19. a 20. století | 30 |
| 2. 3. 2. Impulzy k fotografování ruského území | 31 |
| 2. 3. 3. Rozvoj a popularizace krajinné a etnografické fotografie ve spojitosti se vznikem fotografických společenství a pořádáním technických a fotografických výstav | 32 |
| 2. 3. 4. Nacionalismus na ruských fotografiích – příklad Volhy | 36 |
| 2. 3. 5. Imperialismus na ruských fotografiích – příklad Střední Asie | 37 |
| 3. Maxim Petrovič Dmitrijev | 40 |
| 3. 1. <i>Neúrodný rok v Nižněnovgorodské gubernii 1891–1892</i> | 43 |
| 3. 2. <i>Volžská kolekce</i> | 45 |

| | |
|--|----|
| 4. Sergej Michaaajlovič Prokudin-Gorskij | 47 |
| 4. 1. <i>Celé Rusko</i> | 51 |
| Závěr | 54 |
| Seznam použité literatury | 56 |
| Seznam obrazových příloh | 59 |
| Obrazové přílohy | 61 |

Úvod

Dějiny fotografie jsou vcelku krátké. Vznikla na počátku 19. století a světu byla představena v roce 1839. Okamžitě poté začala být využívána pro zaznamenávání všeho viditelného – osob, přírody, hmotných předmětů, událostí. Jediná fotografie vyvolává množství otázek. Jakou situaci zachycuje? Kdo je jejím autorem a jaké úmysly ho vedly k jejímu zhotovení? Jak ovlivnil určitý kulturní a společenský kontext, ve kterém autor žil a nemohl se z něho vymanit, výběr objektu fotografie a způsobu jeho zachycení? Vypovídá fotografie více o svém objektu, nebo o svém autorovi? Nemám v úmyslu hledat odpovědi na tyto otázky, to je úkol spíše pro filozofa než pro historika. Zmínila jsem je proto, abych poznamenala, že studium fotografií s sebou nese/je doprovázeno nemálo zálužností. Proto se budu snažit čtenáři fotografie spíš ukazovat než se pouštět do složitých interpretací.

Mé pojetí studie fotografie bude odpovídat obšírnosti vybraného tématu a množství vhodných zdrojů. Vzhledem k tomu, že jsem při svém výzkumu byla omezena svými jazykovými znalostmi (čeština, angličtina, ruština), vynechala jsem například německy psané zdroje. Uspokojivě analyzovat téma ruské dokumentární fotografie mezi léty 1839 a 1917 není v rozsahu mé práce možné, proto jsem s omezeným počtem zdrojů bez problému smířila. Mám v úmyslu vytvořit úvodní, dá se říct seznamovací studii k této tématice. Povědomí o ruské dokumentární fotografii v České republice není valné, o čemž svědčí počet česky psaných zdrojů. Největším přínosem pro mne byla kniha *Russkaja svetopis: Pervyj vek fotoisskusstva 1839–1914*¹ od ruské historičky Jeleny Valentiovny Barchatové, díky které jsem získala solidní a ucelený přehled o raných dějinách ruské fotografie. Další informace jsem sbírala spíše z úsečných zmínek v kompendiích nebo z úzce zaměřených článků. Velkou pomoc mi poskytlo množství digitalizovaných snímků, které jsou volně dostupné například díky americké Knihovně Kongresu nebo ruskému projektu Istorija Rossiji v fotografijach.

Mým záměrem je postupovat od nejobecnějšího k podrobnému. V první kapitole, *Obecný vývoj světové dokumentární fotografie a jeho hlavní rysy*, se pokusím stručně a srozumitelně nastínit rozvoj rané dokumentární fotografie ve světovém měřítku. Využila jsem rozdělení dokumentární fotografie na kategorie krajina, architektura, předměty, události a lidé od Naomi Rosenblum,² které považuji za přehledné. Tato kapitola je vlastně prodloužením úvodu. Seznámím v ní čtenáře s širokým spektrem fotografií, které lze označit jako

¹ BARCHATOVA, Jelena Valentinovna, *Russkaja svetopis: Pervyj vek fotoisskusstva 1839–1914*, Petrohrad 2009.

² ROSENBLUM, Naomi, *A World History of Photography*, 4. vyd., New York 2007.

dokumentární. Kategorie poslouží pouze jako pomůcka k zorientování se v tématu, a proto s nimi v dalších kapitolách nebudu pracovat.

I v druhé kapitole, nazvané *Rusko na fotografiích přelomu 19. a 20. století*, se budu věnovat poměrně rozsáhlému fenoménu. Z historie ruské fotografie jsem vybrala pouze několik témat, která vzhledem k tématu své práce považuji za důležitá. Budu se zde věnovat počátkům fotografie v Rusku, poukáži na práci fotografů z jiných zemí v ruském prostředí a rozeberu krajinnou a etnografickou fotografii, které v druhé polovině 19. století byly vedoucími žánry dokumentární fotografie. V rámci těchto oblastí mimo jiné uvedu několik fotografií a typických motivů fotografií, které dle mého názoru ve velké míře vystihují analyzované téma.

Třetí a čtvrtá kapitola nás seznámí s životem a dílem dvou významných ruských fotografů – Maxima Petroviče Dmitrijeva a Sergeje Michajloviče Prokudina-Gorského. Tuto část považuji za vrchol své práce, po zevrubné expozici přikročím k podrobnému rozboru jednotlivých fotografií. Detaily z tvorby fotografů by měly zapadnout do širšího rámce, který jsem se v předchozích částech textu snažila načrtnout.

Chtěla bych, aby výsledkem mého výzkumu byl text, který nebude v první řadě vypovídat o fotografiích ruského původu, ale o Rusku zaznamenaném na fotografiích. Proto se zaměřím na společenské, kulturní, historické, náboženské i hospodářské kontexty a budu se snažit představit především význam jednotlivých fotografií. Explicitně a možná více implicitně využiji fotografii jako pramen pro vytvoření historického narativu, který mě i čtenářům pomůže najít nový náhled na to, jaké Rusko v době pozdního carství bylo.

1. Obecný vývoj světové dokumentární fotografie a jeho hlavní rysy

1. 1. Zrod fotografie

V lednu roku 1839 byla ve Francii představena metoda, která pomocí světla přenášela bezprostřední obraz reálného světa na měděnou desku. Na jednu stranu byla chápána jako téměř magický jev, ale zároveň přirozený důsledek několik staletí trvající snahy o dosažení dokonalého vyobrazení toho, co je zjevné, lidskou rukou.³ S příchodem renesance umělci zavrhuji schematické znázorňování,⁴ jež zobrazované vyjadřovalo promyšlenou kombinací symbolů hlubokých myšlenek, a nahrazují ho objektivním a bez filozofického nebo náboženského vzdělání pochopitelným, čehož se pokoušejí docílit skrze co nejpřesnější popsání viděného světa. Nechávali se vést mechanickou projekcí camery obscury,⁵ nikoliv dogmatickými pravidly vypořádávání nezjevitelného.⁶

Vynalezení fotografie bylo podmíněno množstvím fyzikálních a chemických postupů, které vědcům první poloviny 19. století už byly důvěrně známé. Od konce 18. století byla věnována pozornost výzkumu světelné citlivosti stříbra. V roce 1802 Thomas Wedgwood a Humphrey Davy dokázali přenést siluety rostlin na postříbřený papír, ale nebyli schopni obraz ustálit.⁷ Proto nejenom obecné ideály ohledně dalšího pokroku vědy, které vědecká veřejnost sdílela, ale také plošně rozšířené znalosti o nejnovějších objevech zapříčinily, že k objevení fotografické techniky nezávisle na sobě dospělo ve stejnou dobu více lidí. Louis Jacque Mandé Daguerre byl prvním, kdo zveřejnil výsledky své práce, proto právě jemu bylo v dřívějších dobách přisuzováno prvenství. Pravdou ovšem je, že úplně první snímky se v 20. letech 19. století podařilo zhotovit Nicéphoru Niépcemu (Příloha č. 1), na jehož výzkum Daguerre navazoval. Bez tušení o práci těchto dvou Francouzů fotografickou techniku vyvíjel William Fox Talbot, který k roku 1839 došel k stejně kvalitním výsledkům jako Daguerre.⁸ Avšak

³ Avšak Vilém Flusser se ptá, v jakém poměru je fotografie výsledkem lidského rozhodnutí a nahodilosti programu aparátu. Podrobněji viz FLUSSER, Vilém, *Za filosofii fotografie*, 2. vyd., Praha 2013.

⁴ Filip Wittlich pojem „schematické znázorňování“ či „schematické umění“ uvádí jako dominantní umělecké zobrazení od 3. do 13. století, které vychází ze staroegyptské umění, jež bylo „(...) utvářené v tradici jednoduché a jasné formy, dodávající uměleckým dílům nadpozemský rámeček.“ (WITTLICH, Filip, *Fotografie – přímý svědek?!*: *Fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*, Praha 2011, s. 11)

⁵ Camera obscura na základě odrazu světla promítala v tmavé komoře (nejčastěji ve formě krabičky) scénu před sebou. Jednalo se tedy čistě o fyzikální jev.

⁶ Tak byla vystavěna katedrála v Saint-Denis v Paříži jejím opatem a stavitelem Sugerem, „(...) který proměnil stavební památku v ilustraci teologie světla (...)“ a všechny další sakrální stavby středověku. (DUBY, Georges, *Věk katedrál: Umění a společnost 980–1420*, Praha 2002, s. 108.)

⁷ SCHEUFLER, Pavel, *Historické fotografické techniky*, Praha 1993, s. 8.

⁸ Jak bylo řečeno, na technice zaznamenávání světla v 20. a 30. letech pracovalo víc vědců. Dalšími z nich jsou například Friedrich Gerber, J. B. Read a Hyppolite Bayard. Jejich snímky ale nedosahovaly tak vysoké kvality jako Daguerrovy a Talbotovy.

nepodařilo mu svůj objev zveřejnit dřív než Francouz, proto vedle velmi populární daguerrotypie nejprve zapadl. Chvilke kalotypie, jak se Talbotova metoda nazývá, přišla v 50. letech 19. stole, kdy byla oceněna její vlastnost, jež daguerrotypie postrádala – možnost reprodukce. Daguerrotypie se tedy stala slepou větví ve vývoji fotografie. Vylepšování fotografické techniky od začátku probíhalo ve svižném tempu. Historik fotografie Pavel Scheufler ve své publikaci *Historické fotografické techniky* jmenuje 24 fotografických technik (ty nejmladší jsou datovány na začátek 20. století), z čehož 15 z nich vzniklo do 50. let 19. století.

Reakce na fotografie byly bezprostředně po jejím vzniku různorodé. Jakožto druh vizuálního znázornění byla přirozeně vnímána ve spojitosti s malbou, s čímž se musela těžce vyrovnávat. Z této oblasti pochopitelně vycházel nejvýraznější odpor k novému vynálezu. Když Paul Delaroche prohlašuje, že odted' je malířství mrtvé,⁹ vyjadřuje tím podstatu strachu umělců, kteří v domnělé dokonalosti fotografie viděli ohrožení pozice malby.¹⁰ Zároveň byla fotografii upírána umělecká hodnota, protože v chápání současníků přímo zobrazovala to, co je viděno, bez nadstavby vyššího smyslu, která byla vlastní všem uměleckým formám. Objektivita byla chápána jako její nejvýznačnější rys. Filip Wittlich, historik působící na Univerzitě Karlově, uvádí, že „*vlastnost objektivního zobrazování fotografie mohla být pokládána jak za přednost, tak i za důkaz neschopnosti vyjádřit hlubší myšlenky, nálady a rozpoložení.*“¹¹ Bylo jen otázkou času, kdy budou obě tyto premisy popřeny, kdy bude fotografie uznána jako druh uměleckého vyjádření a člověk ztratí svou víru v absolutní objektivnost fotografie. Podnět k zrovnoprávnění fotografie mezi jinými druhy umění vychází z děl prvních piktorialistů, jak se umělci fotografové nazývali, 50. a 60. let, jimž Daniela Mrázková dává do úst výrok o tom, „*že má-li být fotografie uměním, nemůže být pouhým záznamem skutečnosti.*“¹² Piktorialistické hnutí nabralo na síle koncem 19. století. Událostí, která zahájila proces růstu deziluze o objektivitě fotografie, bylo odhalení fotografických falzifikátů ukazujících zločiny pařížských komunardů v roce 1851.¹³ Přesto víra v objektivitu, třebaže nezvratně slábnoucí, zůstává důležitým prvkem v podstaty chápání fotografie i do roku 1917.

⁹ GERNSHEIM, Helmut, GERNSHEIM, Alison, *A Concise History of Photography*, 2. vyd., Londýn 1971, s. 23.

¹⁰ S přihlédnutím k tomuto počátečnímu zděšení malířů se zdá být paradoxním, že fotografie malbě otevřela dveře k dalšímu stupni vývoje – moderním výtvarným stylům. Až ve chvíli, kdy se malba, byť lehce nuceně, vzdává čistě realistických ambic, bylo možné přejít k abstraktnímu způsobu zobrazování.

¹¹ WITTLICH, s. 14.

¹² MRÁZKOVÁ, Daniela, *Příběh fotografie: Vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*, 2. vyd., Praha 1985, 2. vyd., s. 33.

¹³ ROSENBLUM, s. 184.

1. 2. Faktory ovlivňující vývoj fotografie

Čím hlouběji se díváme do historie fotografie, tím je pro nás zřetelnější, že fotografování je činností požadující vědecké vzdělání. Ještě v 20. století bylo nutné, aby profesionální fotograf disponoval technickými schopnostmi, bez nich by těžko dokázal ovládnout složitý proces pořizování pozitivů. Želatina, stříbro, dichroman draselný, hexakyanidoželezitan draselný (červená krevní sůl), bromid draselný, kyselina solná – to je jen částečný výčet chemikálií, které se používaly pro zhotovení bromolejotisku, poměrně moderní technice, který byl vynalezen v roce 1907.¹⁴ Paralelně s přeměnami chemických procesů probíhalo zdokonalování optického zařízení aparátu. V průběhu druhé poloviny 19. století vědci postupně odstraňovali některé problematické vlastnosti fotografických čoček. Mezi roky 1860 a 1880 pracovali na vyvinutí čoček umožňující rychlé snímání, v období 1880–1905 upravovali jejich nedokonalost zapříčiněnou anastigmatismem (zkreslení obrazu vinou špatného zakřivení).¹⁵ Kombinace chemických a optických nedostatků byly příčinou omezení, se kterými se fotografie musela vyrovnat.

Pořizování dokumentárních fotografií, které se převážně dělo mimo studio a bylo spjaté s cestováním, ovlivňovala nutnost citlivé manipulace s objemným a křehkým aparátem. Tento faktor z dokumentování činil nepohodlnou a náročnou záležitost. Daguerrotypie a kalotypie si žádaly okamžité chemické zpracování.¹⁶ Ani pozdější techniky jako byly například albuminový proces a mokrá kolodiový proces fotografům v tomto ohledu práci neusnadňovaly, právě naopak.¹⁷ Oba dva procesy se oproti dřívějším technikám vyznačovaly mnohem kvalitnějšími výsledky, kterých však bylo možno dosáhnout mimo jiné díky ještě složitější přípravě materiálů a průběhu vyvolávání. Touhu po unikátních fotografiích dobře ukazuje příběh bratrů Bissonových, pařížských fotografů, kteří se na přelomu 50. a 60. let 19. století několikrát pokoušeli zdolat vrchol Mont Blancu. Při výstupu, který byl sám o sobě velmi náročný, s sebou pochopitelně museli nést kompletní fotografické vybavení včetně přenosné černé komory.¹⁸ Soudobá fotografická výbava kromě toho musela obsahovat několik aparátů, skleněné desky různých velikostí, všelijaké čočky, bezpečně uskladněné chemikálie, a to vše

¹⁴ SCHEUFLER, s. 47.

¹⁵ HANNAVY, John (eds.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York 2008, s. 849.

¹⁶ Přestože se jednalo o odlišné procesy, shodovaly se v tom, že bylo třeba použít vícero chemických sloučenin, pracovat za určité teploty, poskytnout danou intenzitu světla a většinou postup několikrát opakovat. Podrobněji viz SCHEUFLER, s. 12–18.

¹⁷ Louis Désiré Blanquard-Evrard albuminový proces představil v roce 1850, mokrá kolodiový proces byl vyvinut Frederickem Scottem Archerem pět let na to.

¹⁸ MULLIGAN, Therese, WOOTERS, David (eds.), *Dějiny fotografie: Od roku 1839 až do současnosti*, Praha 2010, s. 138–139.

v dostatečném množství. Vynález želatinových desek v 70. letech 19. století snižuje náročnost nakládání s fotografickým materiálem.¹⁹ Tento proces usnadnil práci v terénu a zároveň otevřel cestu k výrobě aparátů s jednoduchou obsluhou, které se v následujících desetiletích objevily na trhu a zpřístupnily fotografování každému.

Dlouhá doba expozice nebyla pro některé druhy dokumentární fotografie tak velkým problémem jako například pro portrétování. Platilo to zvláště v případě fotografování krajiny, architektury a předmětů, při kterém jen zřídka hrozilo rozmazání, které v 19. století bylo jednoznačně vnímáno jako závažná vada. Delší expozice (desítky sekund) příhodně zvyšovala kvalitu snímku. Komplikovanější pochopitelně bylo snímání lidí a využívání fotografie pro reportážní účely kvůli tomu bylo po řadu let omezené. Roger Fenton, první válečný fotograf působící v roce 1855 na bojištích krymské války, byl odkázán na snímání statických objektů, přestože délka expozice jeho aparátu byla „jen“ pár sekund. Průlomovou byla studie pohybu zvířat Eadwearda Muybridga a jeho kolegů v 80. letech (Příloha č. 2). Byly to opět želatinové desky, které vylepšení umožnily. Když se Muybridgeovi podařilo zachytit ostrý snímek koně v klusu, fotografování lidí, zvířat, vlaků a jiných objektů v pohybu přestalo být nemožné.

1. 3. Krajina

Krajina byla jedním z nejběžnějších námětů maleb v 19. století. Od dob renesance byly přírodní scény pouhým pozadím ústředních motivů a teprve romantismus z krajiny vytvořil svébytné téma uměleckých děl. Nedlouho poté, co byla nová role krajiny v umění upevněna, se objevuje fotografie. Právě proto je krajinná fotografie přirozeně jedním z hlavních druhů fotografie už od jejího vzniku. O tom svědčí i fakt, že nejstarší krajinnou fotografií a zároveň druhou nejstarší dochovanou fotografií vůbec je snímek výše zmíněného francouzského vynálezce Nicéphora Niépceho – *Pohled oknem na dvůr*.²⁰ Specifičnost krajinné fotografie tkví také v tom, že je význačnou složkou jak umělecké, tak vědecké fotografie, a také v širokém spektru jejích funkcí.²¹

Takřka okamžitě se fotografie uchytila v turistické sféře, která se v této době živě rozvíjela. Činnost v centrech turistického ruchu byla leckdy vcelku pohodlná, a především finančně velmi perspektivní záležitost. Tak to v první řadě platilo v evropských a blízkovýchodních oblastech, jež byly cestovatelům nejdostupnější. Například Francis Firth,

¹⁹ Popis techniky viz SCHEUFLER s. 38–39.

²⁰ MRÁZKOVÁ, s. 13.

²¹ Kathleen Stewart Howe mluví o tom, že „(...) fotografie využívala intelektuální sílu, která jí umožňovala působit jako nástroj imperiální a koloniální kontroly, prostředek konstruování národní identity skrze sdílená místa, sloužila jako základ pro komerční turismus (...)“ (HANNAVY, s. 1407.)

jeden z velkých krajinných fotografů 50. let 19. století a taktéž zdatný obchodník, vybudoval na prodeji snímků Egypta a Palestiny společnost, která se řadí mezi vůbec nejúspěšnější fotografické podniky 19. století.²² Největšímu zájmu fotografů se těšily destinace nesoucí dědictví starověkých kultur – Itálie, nepříliš vzdálený Egypt a Blízký východ. S ohledem na úroveň infrastruktury v polovině předminulého století nás může překvapit, na jak dlouhé cesty se někteří fotografové vydávali již v raném období fotografie. Svědčí o tom cesta Francouze D'Avignona po ruském impériu v letech 1843–1845, která ve své době neměla obdoby,²³ či etablování fotografického průmyslu v Indii, Číně a Japonsku v 60. letech 19. století.

V blízkém sepjetí s turismem sílil druhý podnět pro krajinnou fotografii – patriotismus. Patriotistické prvky jsou na fotografiích obsaženy v důsledku přirozené poptávky obyvatelstva, stejně jak z vládní iniciativy. Tyto vlivy jsou blízce spojeny – bez nacionálního naladění společnosti by státní projekty neměly šanci na úspěch. Častou motivací byla snaha vyzdvihnout koloniální a expanzivní úspěchy a ambice státu. Roger Fenton zaznamenával krymskou válku z pověření britské vlády,²⁴ Timothy O'Sullivan se připojil k zeměměřičské expedici na americký Západ, která byla podporované státem.²⁵ Právě ve Spojených státech amerických a taktéž v Rusku dostávají fotografie pořízené při topografických výpravách další rozměr. V obou zemích v tomto období probíhala dynamická územní expanze. Její dokumentace obyvatelstvu poskytovala možnost seznámit se s nejexotičtějšími a nejvzdálenějšími kouty jeho země a sloužila k transformaci, či k upevnění národní identity. Příkladem proměny národní identity mohou být práce ruských fotografů v nedávno připojených regionech Střední Asie. Oproti tomu snímky Williama Henryho Jacksona zobrazovaly americkou krajinu v kontextu *Manifested Destiny*, myšlenky přeurčení amerických osadníků k podmanění si kontinentu, a to jim zaručovalo spontánní úspěch u společnosti.²⁶ Podobně tak Rusové vzhlíželi k Volze, která byla fotografickým fenoménem zejména kvůli své symbolice ruské povahy.²⁷

²² MULLIGAN, s. 163–165.

²³ Do historie se jeho výprava zapsala portréty děkabristů, které D'Avignona pořídil v Irkutsku, přestože jeho dílo se vyznačuje též kvalitními snímky ruské krajiny. Podrobněji viz BARCHATOVA, s. 33–34.

²⁴ HRISTOVA, Stefka, *Constructing Realism in Roger Fenton's Photographs of the Crimea War*, in: Conference Papers -- National Communication Association, 2007, s. 1.

²⁵ MULLIGAN, s. 197.

²⁶ Tamtéž, s. 209.

²⁷ ELY, Christopher, *The Origins of Russian Scenery: Volga River Tourism and Russian Landscape Aesthetics*, in: Slavic Review, Vol. 62, No. 4, 2003, s. 676.

1. 4. Architektura

Ochrany přírodních a kulturních památek je celosvětovým fenoménem sílícím v druhé polovině 19. století, na jehož konci snaha vyvrcholí ve vznik prvních legislativních opatření.²⁸ Zaujetí přírodou a architekturou odpovídá dobovému trendu, a proto není překvapením, že stavby patřily k nejčastěji fotografovaným objektům v 19. století. Rolf Sachsse, německý fotograf, definuje architektonickou fotografii jako fotografii budov.²⁹ Myslím, že pro mou práci bude vhodné, když tuto definici rozšířím na všechny stavby (kromě budov i např. mosty). Nelze architektonickou fotografii reflektovat bez souvislosti s krajinnou fotografií, avšak je nezbytné v tomto blízkém sepětí vidět dva odlišné fenomény. Zatímco krajinná fotografie je zaujata místy člověkem netknutými, fotografie architektury oslavuje díla lidských civilizací. Na moderní stavby lidé hledí s pozitivistickou hrdostí a vírou v budoucnost, zatímco starobylé monumenty je upoutávají sentimentem a nádechem ztraceného. Obdobné prolínání lze spatřovat i v případě architektury a sociální scény. Leckdy je těžké rozhodnout, zdali fotograf chtěl zachytit stavbu, nebo ruch okolí ní.

Hlavním impulzem pro rozvoj architektonické fotografie byl, stejně jako v případě krajiny, turismus. V osobě fotografa reagujícího na tuto skutečnost se proto snoubil zájem o dva objekty – architekturu a krajinu. Nezřídka jsou proto mistři krajinné fotografie též významnými postavami v oblasti fotografie architektonické a naopak.³⁰ Evropan 19. století byla zaujat starobylými kulturami, proto není divu, že nejčastěji fotografovanými místy byla centra antické kultury a kultur blízkého Orientu. Na památky bohatá a Evropanům dobře dostupná Itálie stojí ve středu pozornosti.³¹ Minimálně stejně velký zájem jako o antiku byl proječován o starověký Egypt. Již v letech 1849–1851 byl do Egypta a Palestiny francouzským ministerstvem kultury vyslán Maxime Du Camp v doprovodu Gustava Flauberta.³² Zatímco Du Camp vytvořil zdařilé snímky zdejších památek, Flaubert sepisoval své postřehy a zážitky, jež jsou zajímavým materiálem pro orientalisty. Jedním ze zajímavých počinů Napoleona III. je iniciace *Missions héliographiques*, projektu, jehož cílem bylo fotograficky zdokumentovat nejvýznamnější historické a kulturní památky Francie. Pro jeho realizaci, která bohužel nedošla ke konci, byla

²⁸ HALL, Melanie (eds.), *Towards World Heritage: International Origins of the Preservation Movement 1870–1930*, Farnham/Burlington 2011, s. 139–154.

²⁹ HANNAVY, s. 58.

³⁰ Proto zde mohu odkázat na výše zmíněný přehled fotografů, kteří vynikali ve fotografování krajiny. Zájem o určitou zemi zpravidla znamenal zájem o její přírodu, architekturu a další aspekty.

³¹ Řím, Pompeje, Florencie a Benátky podrobněji rozebrané viz MULLIGAN, s. 140–155.

³² Výprava byla samozřejmě iniciována Ludvíkem Napoleonem, pozdějším Napoleonem III. Nelze přehlédnout úmyslnou snahu o symbolický návrat Francie do postavení zprostředkovatele egyptské kultury, kterým se Francie stala díky egyptskému tažení jeho strýce Napoleona I.

vybrána pětice předních francouzských fotografů – Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq a Auguste Mestral.³³

Epochu, která dosud nevídaně rychlým tempem pokroku oslnila své současníky, charakterizuje obdiv ke všemu novému. Jedním ze symbolů pokroku byly stavby, novodobé chrámy industriální společnosti. Jednalo se především o reprezentativní budovy, jejichž snímání bylo zakázkou vlády nebo soukromého podniku. Příkladem par excellence jsou snímky londýnského Crystal Palace, které vyjadřuje nadšení pro pokrok, stejně jako světová výstava roku 1851 sama. Francie Napoleona III. je zemí ambiciózních projektů, mezi něž patří stavba nového Louvru a obnova Tuilerií zaznamenaná Édouardem Baldusem a stavba pařížské Opéry Garnier, kterou dokumentoval Louis-Émile Durandelle.³⁴

1. 5. Předměty

Další kategorií fotografie, kterou Naomi Rosenblum ve své publikaci vyčleňuje, je fotografie předmětů. Tento široký pojem definuji jako dokumentace drobných i větších předmětů³⁵ a veškerých objektů v prostoru, které nelze nazvat architekturou.³⁶ Tato kategorie dokumentární fotografie je neoddělitelně spjata s vědou, průmyslem a infrastrukturou stejně jak s rozličnými objekty, jejichž výzkumem se zabývaly vědecké disciplíny.

Objektem prvních studií ve vývoji fotografické techniky se staly předměty každodenní potřeby. Niépce snímá zátiší stolu, Talbot peříčka, krajky a rostliny. Stejně jako pionýři fotografie, i jejich následovníci snímali předměty, aby na jejich snímcích ověřili nebo demonstrovali kvalitu fotografické techniky. Fotografie sloužila a dodnes slouží jako nesmírně cenný pomocník na vědeckém poli. Záslouhou fotografie bylo dosaženo významných objevů na půdě astronomie, medicíny, botaniky, zoologie, fyziky, meteorologie, muzeologie a dalších.³⁷ Také technologie samotné se stávaly objekty fotografií. Majitelé průmyslových podniků pověřovali fotografy, aby nasnímali moderní vybavení jejich továren za účelem předvedení technických inovací i propagace své společnosti. Mezi továrními přístroji si často

³³ ROSENBLUM, s. 100.

³⁴ Baldus zachytil vůbec největší stavební podnik Druhého císařství, Durandelle se věnoval fotografování Opéry celých 12 let. Podrobněji viz MULLIGAN, s. 236–239.

³⁵ Tento pojem zahrnuje také rostlinstvo a zvířectvo, nejsou-li součástí krajinné kompozice.

³⁶ Helmut a Alison Gernsheimovi pod tímto pojmem chápou i mosty (viz GERNSHEIM, s. 160), jejichž zařazení do této kategorie shledávám poněkud problematickým. Protože mosty jsou druhem stavby, zařadila jsem je do kategorie architektura.

³⁷ Za zmínku stojí například rentgen, jehož rané snímky datujeme v 90. letech 19. století (viz GERNSHEIM, 195), a detailní studie vesmírných těles, z nichž především studie povrchu Měsíce, provedená už v 60. letech 19. století (viz MULLIGAN, s. 276–277, s. 279–280), nadchla veřejnost. V podstatě veškerá dokumentace starobylé architektury a předmětů (od velkých monumentů typu sfingy po drobné antické vázy), která je jedna z největších sekcí dokumentární fotografie vůbec, je přínosem pro muzeologii.

můžeme všimnout dělníků, kteří jsou (na rozdíl od pozdější sociální fotografie) zachyceni mimoděk, není jim věnována žádná pozornost a působí spíše jako další přirozený komponent průmyslového prostředí.³⁸

Byly to především železnice, vlaky a lodě, které se jakožto symboly industriální doby staly častým námětem tohoto typu fotografie. Dynamický rozvoj infrastruktury je spojen s podmaňováním a osidlováním dosud netknutých oblastí a zkracováním vzdáleností všeho druhu, které ohlašuje brzký příchod éry globalizace. Mezi všemi podniky tohoto druhu nás zaujmou americké železnice, jsou mimořádně dobře zdokumentovány. Simone Natale o vztahu železnice a fotografie, dvou nových technických novinek, říká následující: „*V Americe devatenáctého století se fotografie a železnice staly symbolickými protagonisty dobývání západní hranice.*“³⁹ Vládou či soukromými podniky pověřeni fotografové cestovali po jednotlivých úsecích dráhy, aby ji co nejpečlivěji zaznamenávali. Z mnohých jmenuji alespoň Alexandera Gardnera, významného fotografa americké občanské války, a Eadwearda Muybridge, autora přelomových studií o snímání pohybu.⁴⁰ Tyto snímky mají, možná mimoděk, možná částečně s úmyslem, také sociální rovinu, když zachycují život obyvatelstva usazeného v bezprostředním okolí dráhy.

1. 6. Události

Nějaký čas trvalo, než byl aparát schopen zachytit rychle pomíjející okamžiky a objekty, které neposečkaly desítky vteřin potřebných pro vznik ostrého obrazu. Války, přírodní katastrofy, rušné ulice a všechny další typy momentek nebylo možné zachytit bez výrazného zkvalitnění technologie. Do té doby byla reportážní fotografie značně omezenou kategorií dokumentární fotografie. V 50. letech 19. století vznik mokrého kolodiového procesu stáhl dobu expozice na několik sekund, což otevřelo dveře k omezené, ale užitečné formě reportážní fotografie, avšak teprve želatinové desky ze 70. let a jejich expozice dlouhá zlomek vteřiny učinili tento druh fotografie možným.⁴¹ Jakmile to bylo možné, stala se reportážní fotografie jednou z dominantních kategorií dokumentární fotografie. Je namístě znovu poznamenat, že společnost 19. století měla silnou víru v pravdivost fotografie. Nebylo myslitelné, že scéna, kterou fotograf zachytil, není obrazem skutečné události, ale úmyslnou instalací, která byla

³⁸ ROSENBLUM, s. 158.

³⁹ NATALE, Simone, *Photography and Communication Media in the Nineteenth Century*, in: *History of Photography*, Vol. 32, No. 4, 2012, s. 453.

⁴⁰ O dokumentování budování amerických železnic podrobněji viz MULLIGAN s. 241–249.

⁴¹ HANNAVY, s. 516.

vymodelována proto, aby obelhala diváky. V důsledku toho byla fotografie v této době mimořádně vlivná.

Objekty reportážní fotografie jsou všechny události, které se veřejnost zajímaly. Pravděpodobně nejvíce emotivně prožívané byly války. Vůbec poprvé se lid spatřil, jak vypadají bojiště války, která se většinou odehrávala daleko od jejich domovů.⁴² Stejnou novinkou, jako byla reportáž, byly v prostředí války osobní portréty, které řadoví vojáci posílali domů. Naomi Rosenblum ve své publikaci *A World History of Photography* stejně jako mnozí další autoři zdůrazňuje dva válečné konflikty, které se staly legendárními na poli dokumentární fotografie – krymskou a americkou občanskou válku.⁴³ Krymská válka je první válečný konflikt, který byl zdokumentován fotografií. Jedná se především o práci Rogera Fentona, a poté Jamese Robertsona, který Fentona v posledních měsících sevastopolského obléhání nahradil. Fentonovi snímky míst poznamenaných válkou a každodenního života britského vojska jsou průlomové.⁴⁴ O další kus posunuli hranice reportáže fotografové americké občanské války (Příloha č. 3).⁴⁵ Deset let po krymské válce veřejnost požadovala informace jiného typu. Chtěla spatřit válku v její syrové podobě.⁴⁶ A proto dostává snímky bitevního pole pokrytého mrtvými těly. Od občanské války ve Spojených státech objektivy podávaly svědectví o obrazu války, který nešlo ničím překonat.

Válečná reportáž, přestože její místo ve vývoji fotografie je výjimečné, nebyla nejběžnějším, každodenním typem reportáže. Od úplně nejobyčejnějších až po snímky monarchů, které byly stejně tak vzácné jako úsměv staré královny Viktorie, který se při její projíždce kočárem v únoru 1898 podařilo zachytit (Příloha č. 4). Avšak i ve městě šlo zažít kritické okamžiky ohrožení, kterými byly třeba povstání a rebelie. Období pařížské komuny nalézáme na fotografiích od jeho prvního dne až do pohřbu popravených komunardů.⁴⁷

⁴² Mám zde na mysli národy, ve kterých se fotografie stala součástí všedního života a jejichž centra se zřídka kdy stávala bojiště. Těžko si představit krymského Tatařa, který se o válce na svém území dozvídá prostřednictvím fotografie.

⁴³ ROSENBLUM, s. 178–191.

⁴⁴ Přestože se nejednalo o obrazy bitev a krve (to nebylo v souladu s viktoriánskou estetikou, a navíc k tomu nebyly technické dispozice aparátu), Fentonovi fotografie opuštěných bojišť vypovídají o přítomnosti války.

⁴⁵ Fotografů působících v dějišti americké občanské války bylo velké množství. Málomterý ale dokázal pořídit skutečně kvalitní snímky. Avšak najdeme zde jedince, kteří patřili k nejlepším fotografům své generace – Mathew Brady, Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan, James Gibson a další. Podrobněji viz MULLIGAN, s. 258–267.

⁴⁶ MRÁZKOVÁ, s. 23.

⁴⁷ Autorství fotografie mrtvých komunardů je připisováno Andrému Disderimu, prominentnímu fotografovi, jenž například pořídil snímek císaře Napoleona III. s císařovnou Evženií. Nejenom on, ale taktéž Fenton, O'Sullivan a jiní, byli portrétisti či krajinní fotografové, kteří se nezdráhali působit v ne zrovna bezpečných lokalitách.

1. 7. Lidé

Snímky, jež byly pořízeny za účelem studia jedinců a skupin lidí, jsou nazývány etnografickými či sociálními. Portugalský historik fotografie Nuno de Avelar Pinheiro o nich říká následující: „*Lidé nebyli výjimkou v tomto katalogizování, které mohlo zahrnovat dosud nespátřené kmeny černé Afriky stejně tak jako rolníky ze západních zemích, nebo dokonce obyvatelstvo nižší městské třídy.*“⁴⁸ Jedná se tedy o všechny vrstvy společnosti a druhy společenství a to především o ty, od kterých je vzdělaná střední a vyšší vrstva, příjemce fotografií a jádro společnosti 19. století, odtržena a o nichž má povrchní, zkrácené nebo žádné znalosti. Tyto studie jsou charakteristické předsudky a stereotypy, kterých se civilizovaný fotograf přistupující k orientální kultuře nebo nižší společenské vrstvě nemohl zbavit, třebaže by chtěl. Předsudky a stereotypy bývají pomocí fotografií potvrzovány a rozvíjeny, málokdy vyvracovány.⁴⁹ Existují případy (a není jich rozhodně málo), kdy fotografovým cílem bylo přitáhnout pozornost veřejnosti k jisté vrstvě společnosti či etniku, aby tím podnítil masy k empatickému zájmu o zobrazovanou skupinu a aby následně byla vyvinuta aktivní snaha o změnu životních podmínek oné skupiny, nebo jí daly příležitost k vlastní emancipaci. Čím, mentálně i geograficky, vzdálenější fotografovi skupina byla, tím víc chybné bylo jeho porozumění, a v důsledku toho se snižoval efekt jeho snahy. Prvním, komu se podařilo provést etnickou a sociální dokumentaci za účelem čisté a ničím nezkrášlené prezentace, byl Jack Hillers a jeho snímky severoamerických etnik v 70. letech 19. století.⁵⁰ Nutno podotknout, že sociální vzezření získávaly též fotografie, jejichž autor měl umělecké ambice a sociální tématikou se nezaobíral.

Základní charakteristiky, kterými Said popisuje vztah Evropy k Orientu v orientalistickém diskurzu, v 19. století platí pro každou jinou dvojici civilizovaný člověk-domorodec, ať je o australské osadníky a Aboridžince nebo Američany a indiány. Civilizovaný člověk má za to, že dobře ví, co je pro domorodce nejlepší, a proto má právo řídit jeho směřování, přisuzuje mu soubor neměnných vlastností, a spíše, než jako osobité individuum ho bere jako dílčí součást větší skupiny, jež je charakterizována právě oním souborem vlastností

⁴⁸ HANNAVY, s. 499.

⁴⁹ Edward W. Said o přístupu Evropanů k orientálcům, který se v tomto ohledu příliš nelišil od přístupu k nižším vrstvám, píše: „*V jistém smyslu byl orientalismus čímsi jako knihovnou či archivem běžně a v jistých ohledech jednoduše přijímaných informací. To, co tento archiv drželo pohromadě, byla rodina idejí a sjednocující soubor hodnot, které se různými způsoby osvědčily jako efektivní.*“ (SAID, Edward W., *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*, Praha 2008, s. 54–55.)

⁵⁰ „*Tento přístup byl převzat Úřadem pro americkou etnologii po roce 1879 a stal se základním kamenem sociálního dokumentárního stylu, který se začal vyvíjet na konci 19. století.*“ (ROSENBLUM, s. 346.)

(takzvané „typy“).⁵¹ Domorodci byli pro civilizovanou společnost odlidštěným předmětem studia, přiváděli je do městských ateliérů a oblékali do tradičních oděvů (které leckdy už ani nenosili). Nepřirozené evropské prostředí a pozice zdůrazňovaly odlišnost přírodních národů a vyspělé společnosti.⁵² Vedle studiového portrétu byli domorodci snímáni ve svém přirozeném prostředí nejčastěji během expedic, jejichž dalším cílem často byla krajinná a architektonická dokumentace. Až ke konci století se někteří etnografové dokázali alespoň částečně vymanit z převládajícího diskurzu a vnímat etnika jako lidské jedince, jež si stejně jako každý jiní lidé zaslouhují úctu a porozumění.

Rovněž potřeba změnit přístup k nejnižším vrstvám společnosti vzniká v poslední čtvrtině 19. století. Formování postindustriální kritiky mělo vliv na zrod sociální fotografie. Zatímco etnografické fotografie vznikaly v důsledku vědeckého zájmu a zvědavosti veřejnosti, účelem sociální fotografie bylo poukázat na problém společnosti. Emoce, které v těchto snímcích můžeme zaznamenat, korespondují s rozhořčením, jež jejich autoři ohledně sociálních problémů pocítovali. Fotograf nemusel za svými objekty chodit daleko. Bydleli na okrajích jeho města a na venkově jeho země. Takové fotografie vznikaly ve vysoce industrializovaných zemích, převážně ve Velké Británii a Spojených státech, a státech s obrovskou propastí mezi městským a zemědělským obyvatelstvem jako bylo Rusko. Avšak taktéž v 19. století fotografové dokumentovali zoufalou bídu v nejchudších zemích světa.⁵³ Hlavními figurami snímků z průmyslového světa byli horníci a zaměstnanci továren. Díky neúnavnému úsilí se fotografům skrze jejich dílo skutečně podařilo zlepšit životní podmínky nižších vrstev.⁵⁴ Ačkoliv ruští dokumentaristé se svému poslání věnovali se stejným zápalem, podobné úspěchy v konzervativní ruské společnosti, která nebyla schopná provádět účinné reformy, nedosáhli. Ale křivdili bychom jim, kdybychom tvrdili, že jejich snaha vyšla úplně naprázdno. Maxim Petrovič Dmitrijev a jeho kolegové vynesli na světlo zubožený svět ruského venkova, což vedlo k zamyšlení nejenom socialisty, ale i konvenčně smýšlející jedince.

⁵¹ SAID, s. 46, 52–55.

⁵² ROSENBLUM, s. 347.

⁵³ Bolestný pohled je na indické děti sužované hladomorem. Lala Deen Dayal, který byl mimo jiné nejuznávanější krajinný fotograf Indie 19. století, ve své firmě vyřizoval zakázku místního vládcce. Zachyceny byly vychrtlé kostry podvyživených dětí předtím, než podstoupily léčebnou kúru, a následně jejich zdravá těla po jisté fázi léčby. (Tamtéž, s. 352–353.)

⁵⁴ Jacob August Riis a Lewis Wickes Hine, kteří jsou jedněmi z největších postav sociální fotografie, dosáhli reformy amerického přístupu k životu příslušníků nejnižších vrstev. (MRÁZKOVÁ, s. 66–69.)

2. Ruská dokumentární fotografie

2. 1. První léta fotografie v Rusku

2. 1. 1. Význam fotografie v ruské kultuře

V druhé kapitole mé práce hodlám přistoupit k samotné problematice ruské fotografie. Prvním tématem, které jsem v jejím kontextu zvolila, je analýza etablování fotografie v Rusku na konci 30. a na začátku 40. let 19. století. Vhled do okolností ve spojitosti s prosazováním fotografie v Rusku mi napomůže pochopit její charakter ve zdejším prostředí, což je klíčová znalost pro studium vztahu ruské společnosti a fenoménu fotografie. Ještě, než přistoupím k historickým faktům, chtěla bych zmínit pár významových souvislostí, které v tomto procesu hrají důležitou roli.

Ruština je pravděpodobně jedním z mála jazyků, který kromě adaptace pojmu „*photography*“ má i svůj vlastní výraz – „*svetopis*“.⁵⁵ Etymologie tohoto slova je totožná s jeho anglickým protějškem. V angličtině slovo „*photography*“, vycházející z řečtiny, můžeme opsat spojením „*drawing with light*“, čili „*kreslení světlem*“. Pojem „*svetopis*“ doslova znamená přesně to samé. Poprvé byl použit již v článku Osipa Ivanoviče Senkovského, častého komentátora fotografie z petrohradského periodika *Biblioteka dlja čtenija*, z května 1839, kdy objevení fotografie bylo v Evropě stále velmi aktuálním tématem.⁵⁶

Souvislost, která ovlivnila přijímání fotografie v Rusku, je její podoba s pravoslavnou ikonou, o níž ve svém příspěvku v monografii o ruské historii píše novozélandská profesorka historie umění Erika Wolf.⁵⁷ Několikrát bylo zmíněno, že fotografie byla vnímána jako médium, které pravdivě zobrazuje v minulosti se odehranou situaci. Ne zcela nepodobně byla vnímána pravoslavná ikona. V pravoslavné víře byla ikona hmotný předmět, skrze něhož přímo vyzařovala božská podstata. Pojmy minulost a božská podstata můžeme nahradit výrazem abstraktní idea, do jejíž množiny pojmy patří, a poté spatříme dvě stejná tvrzení. Tato analogie měla za důsledek sakralizaci fotografie-portrétu v ruském prostředí. Samozřejmě můžeme tvrdit, že toto lze vztáhnout na celou ruskou vizuální kulturu. Role fotografie je ale výjimečná. Díky své reálnosti a potenciálu k masovému rozšíření pozměnila vnímání portrétů světských autorit v ruském prostředí. Nejvýraznějším příkladem je samotný panovník, avšak stejný princip platil v případech lidových náboženských vůdců (kteří nezdávka byli považováni za svaté). Postava cara je v důsledku historické praxe a dogmatického učení těsně spjatá

⁵⁵ Možná jediným, nenašla jsem totiž žádný další případ.

⁵⁶ BARCHATOVA, s. 13.

⁵⁷ MILLAR, James R. (eds.), *Encyclopedia of Russian History*, New York 2004, s. 1179.

s pravoslávím, což formovalo vnímání panovníka jeho poddanými. Car pro ně byl spravedlivou autoritou, bližší, a proto možná mocnější než jeho nebeský vzor. Když Rus do ruky dostane fotografii panovníka, postaví si ji ve svém příbytku vedle ikony světce. Fotografie provedla pravoslaví dobrou službu – napomohla upevnění ruské víry, byť v zesvětštělé verzi, během pro náboženství krizového 19. století. Vžitá skutečnost, že portrét panovníka byl vyjádřením jeho posvátnosti, byla využita komunistickým režimem, který pro propagaci vůdce používal stejné vizuální prostředky jako kdysi carství, čímž bylo možné přenést tento druh autority na Generálního tajemníka Komunistické strany Sovětského svazu.⁵⁸ To samé platí také dnes s tím rozdílem, že dnešní Rusko na rozdíl od Ruska sovětského nevyužívá jen pravoslavných forem, ale taktéž obsahů, jelikož náboženství bylo znovu určeno za jeden z hlavních pilířů režimu.

2. 1. 2. Reakce na vznik fotografie v Rusku

Ruské reakce na vznik fotografie se příliš nelišily od ohlasů v jiných zemích. Noviny pravidelně referovaly o aktualitách spojených s novým vynálezem, esejisté mezi sebou vedli argumentační souboje o užitečnosti, povaze, budoucnosti a mnohých dalších tématech souvisejících s fotografií. Velmi záhy se první ruští vědci začali vydávat na Západ, aby se zde naučili snímat světelné obrázky, a poté tyto znalosti rozšířili ve své domovině. Naproti tomu opačným směrem putovala řada vyučených evropských fotografů, kteří Rusko považovali za zajímavé pole pro své působení.⁵⁹ Díky oběma proudům byl rozvoj ruské fotografie svižný.

Dne 16. ledna 1839 byla v deníku *Severnaja pčela* od pařížského korespondenta publikovaná zpráva, která vůbec poprvé ruskou společnost informovala o Daguerrově vynálezu, který byl před pouhými jedenácti dny představen Francouzské akademii jejím členem Françoisem Aragem.⁶⁰ Korespondent Daguerre označil za velkolepého objevitele a odhadoval, že fotografie zaujme významné místo ve sféře umění a taktéž se stane příjemným a zábavným rozptýlením pro volný čas.⁶¹ Také další články o fotografii ze zimy 1839 se o ní vyjadřují jako

⁵⁸ Spojení zbožštělého vůdce národa a jeho země lze ukázat na obraze *Jitro naší vlasti* od Fjodora Šurpina, který znázorňuje Stalina stojícího před sovětskou krajinou. Mark Bassin ve své studii Šurpinův obraz interpretuje takto: „Jestliže Stalinova postava dominuje krajině, o které se nás umělec snaží přesvědčit, že je stvořena a kontrolována Velkým Vůdcem, stává se v té chvíli organickou součástí této krajiny. Je to naznačeno především Šurpinovým využitím slunečních paprsků k osvětlení jeho hrdiny: Stalin je sluneční bůh, avšak existence slunečního boha svědčí o jednotě a harmonii se sluncem, s vesmírem a s přírodou – s tou samou přírodou, kterou se Sověti cílevědomě snaží podmanit a přetvořit. A pokud má být Stalin naturalizován tímto způsobem, pak taktéž celá sovětská civilizace.“ (Podrobněji viz KIVELSON, Valerie A., NEUBERGER, Joan (eds.), *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture*, New Haven/Londýn 2008, s. 214–217.)

⁵⁹ Vliv západoevropských fotografů podrobněji rozvedu v následující podkapitole.

⁶⁰ François Arago, francouzský matematik, astronom a fyzik, svým vlivem ve vědecké sféře významně pomohl uznání fotografie v jejích začátcích.

⁶¹ BARCHATOVA, s. 10.

o pozoruhodném vynálezu, polemizují o jejím budoucím místě ve světě a zejména se věnují jejímu vztahu k umění. Další periodika, ve kterých se stati s tímto námětem objevily, jsou například *Otečestvennye zapiski*, *Biblioteka dlja čtenija* a *Sankt-Peterburgskie vedomosti*. Ani v Rusku se fotografie samozřejmě nevyhnula tvrdé kritice z řad umělců. Přístup vědců a umělců byl diametrálně odlišný. Po navštívení rané výstavy daguerrotypíí v Rusku se jeden z profesionálních malířů vyjádřil následovně: „*Samá matematická věrohodnost... Mrtvá přesnost podrobností je nedostatečná pro portrét, pro něj je třeba výrazu a života, které mohou být pocítěny a předány pouze oduševnělou silou talentu a myšlenky – na to není přístrojů.*“⁶² Je to příhodná metafora – výstavní sál, místo zasvěcené umění malby, nově hostí fotografii, (v očích malířů) podvod postrádající duši, pouhá prázdná kopie bez známek života.⁶³ I přesto můžeme tedy tvrdit, že první ohlasy byly převážně pozitivní a vyznačovaly se očekáváním vloženým do budoucnosti fotografie.

2. 1. 3. První ruské snímky

Teoretický zájem o fotografii v Rusku pochopitelně brzo přerostl ve snahu osvojit si znalost této technologie. V dubnu roku 1839 Petrohradská akademie věd požádala Josepha Hamela,⁶⁴ aby podnikl cestu do zahraničí a dodal akademii podrobnosti o snímání světelných obrázků. Hamel nejprve zamířil do Anglie, kde se osobně setkal s Talbotem, a poté do Francie, kde rovněž navštívil ty vůbec nejpovolanejší osoby – Louise Daguerrea a Isidora Niépceho, syna pionýra fotografie Nicéphora Niépceho. Kromě cenných informací dostal i několik raných fotografií. Během své cesty skrze dopisy akademii pravidelně referoval o svých poznatcích.⁶⁵ Krátce na to petrohradská akademie pověřila své vědce, aby pracovali na vylepšení procesu. Skutečně zajímavých výsledků dosáhl v Moskvě působící Alexej Fjodorovič Grekov, jemuž se ústy výše zmíněného Françoise Araga dostalo uznání na jednom ze zasedání Francouzské akademie věd.⁶⁶

Datace prvních fotografií sejmutých na území Ruské říše je nejednoznačná, avšak je evidentní, že zde k žádnému zpoždění ve srovnání s vývojem v jiných zemích nedošlo. Je známo, že Karl A. Bekker v říjnu 1839 ve svém obchodě vystavoval snímky Moskvy a přijímal nabídky na jejich zhotovení.⁶⁷ Avšak v jiné publikaci se můžeme dočíst, že nejstarší

⁶² Tamtéž, s. 14.

⁶³ Výstavy nebyly jediným prvkem, který fotografie převzala z malířské tradice a který symbolicky poukazoval na její střet s uměním. Podobným prvkem je i zvyk zasazovat snímky do rámu a kolorování fotografií.

⁶⁴ Ruský Гамель, do latinky též přepisován jako Gammel či Hammel.

⁶⁵ HANNAVY, s. 1227–1228.

⁶⁶ ŠIPOVA, T. N., *Moskovskie fotografy 1839–1930: Istorija moskovskoj fotografii*, Moskva 2012, s. 8.

⁶⁷ BARCHATOVA, s. 12.

dochovanou ruskou fotografií je daguerrotypie chrámu Svatého Izáka v Petrohradě sejmuta 12. října 1840 podplukovníkem F. O. Tereminem.⁶⁸ Pro mou práci stěžejní informací, o které hovoří všechny mnou prostudované zdroje, je, že vůbec prvními fotografovanými objekty v Rusku byly venkovní, nejčastěji městské scenérie.⁶⁹ Důvody jsou nasnadě. Pokud si někdo chtěl pořídit fotografii, bylo nesrovnatelně levnější zakoupit si ji v rámci širší distribuce než zaplatit si soukromé focení. Pro tyto účely bylo naprosto vhodné snímat památky a přírodní scenérie, jež byly stabilními, nepohyblivými objekty a vděčnými náměty pro široké spektrum publika. Expozice snímku na přelomu 30. a 40. letech trvala až patnáct minut, pořizování portrétů bylo náročné, a proto snímky nedosahovaly valné kvality, což v letech 1839–1840 přiznávali i samotní daguerrotypisti.⁷⁰ Protože se z této doby dochovalo jen velmi málo daguerrotypií, musíme vyvozovat z písemných zmínek a nepřímých indicií. Historička Jelena Barchatova uvádí, že první studio daguerrotypie v Petrohradu bylo otevřeno v listopadu 1840, což odpovídá předpokladu, že portrét byl zprvu nesnadnou záležitostí.⁷¹ Lze dohledat spoustu záznamů o tom, kolik v prvních dvou letech fotografie v Rusku stály snímky tuzemských i zahraničních scenérií. Dokumentace ruského prostředí a jeho reálií tedy byla ve fotografické tradici zakořeněna už od jejího počátku.

Nejprestižnějším druhem fotografie ve 40. letech 19. století byl bezpochyby portrét. Většina se jednalo o soukromé portréty, lidé si je pořizovali za účelem obohatit rodinných archiv o vzácnou vzpomínku. Fotografie se s každým rokem stávala finančně dostupnější, tudíž si ji brzy mohl dovolit i člen střední vrstvy společnosti. Existuje jeden typ portrétu, který se vymyká, jelikož jeho primární funkce je reprezentativní, jeho účelem je působit ve veřejné sféře. Jedná se o fotografie významných osobností. V první řadě je zapotřebí zmínit carskou rodinu. Možnost snadně reprodukovat obrazy cara a jeho blízkých posloužila k propagaci carského dvora, zvýšení autority panovníka a popularity carské rodiny mezi běžným obyvatelstvem. Titul „*fotografů Jeho Císařského Veličenstva*“ byl nanejvýš prestižní, za téměř 60 let od vynálezu fotografie do pádu monarchie jím bylo odměněno pouze pět fotografů.⁷² Jeden z významných fotografů ruské, ale také světové historie je Sergej Lvovič Levickij, který mimo jiné pořídil řadu unikátních fotografií významných osobností. Byl fotografem čtyř carů – Mikuláše I., Alexandra II., Alexandra III. a Mikuláše II. Jeho fotografie jsou mezi všemi

⁶⁸ POPOV, A. P., *Iz istorii rossijskoj fotografii*, Moskva 2010, s. 16.

⁶⁹ Pojmeme „*scenérie*“, který budu v textu často používat, myslím jakoukoliv venkovní scenérii – panoramata, snímky budov a jiné. Vycházím z ruského slova „*виду*“, které dle mého názoru do češtiny nejde uspokojivě přeložit, proto si musím vystačit s nedokonalým pojmem „*scenérie*“.

⁷⁰ BARCHATOVA, s. 9.

⁷¹ Tamtéž, s. 25.

⁷² POPOV, s. 166.

snímky dynastie Romanovců jedny z neznámějších. Byl rovněž požádán, aby vyfotografoval císaře Napoleona III. a císařovnu Evženií, což je dalším svědectvím o kvalitách jeho děl. Mezi další často snímané významné osobnosti patřili především spisovatelé, taktéž politicky aktivní lidé, skladatelé etc. Již jmenovaný Levickij pořídil snímky literátů Lva Nikolajeviče Tolstého, Nikolaje Vasiljeviče Gogola, Ivana Sergejeviče Turgeněva, děkabristy Sergeje Grigorjeviče Volkonského či kupříkladu chemika Dmitrije Ivanoviče Mendělejeva. Avšak ani zdaleka nepatřil k jediným, kteří se pořizováním takovýchto fotografií zabývali. Snímky známých osobností patřily vedle scénérií mezi ty vůbec nejoblíbenější a nejprodávanější.

Rusko bylo na fotografiích ve 40. letech 19. století dokumentováno specifickým způsobem. Městskému obyvatelstvu, příjemci fotografií, byly nabízeny snímky jeho měst a autorit, ke kterým vzhlíželo. Technologie příliš nepřála dlouhému cestování, zájem o etnografii se teprve rodil a ruská společnost se až v dalších desetiletích začne zajímat o svět mimo město v souvislosti s velebením tradiční kultury a symboliky ruské přírody. Již brzy technologický pokrok, institucionální zakotvení a společenské trendy fotografii připraví dobrou půdu pro její další rozvoj.

2. 2. Cizinci v ruské fotografické tradici

V zemích, do kterých fotografie přicházela, býval výrazným akcelerátorem vývoje přínos zahraničních fotografů. Nejčastěji se jednalo o fotografy z Velké Británie a Francie, ve kterých fotografie vznikla, ale také z německého či italského prostředí, která si tuto techniku rychle osvojila. Francouz Désiré Charnay snímal pozůstatky středoamerických a jihoamerických kultur ještě předtím, než se do dokumentování krajiny svých kořenů pustili američtí fotografové. Jedním ze zakladatelů japonské fotografické tradice byl Felice Beato, u kterého se vyučil japonský mistr fotografie Kusakabe Kimbei.⁷³ I v Rusku, zemi relativně vzdálené o center vývoje, je tento jev patrný. Cizinci byli jedni z prvních fotografů a obchodníků s fotografickým materiálem v ruské říši. Jména obchodníků jako K. Bekker, S. Koni, A. Reine a A. Otto naznačují neruský původ jejich nositelů. Nejvíce zahraničních fotografů v Rusku přirozeně působilo v prvních desetiletích fotografie, avšak jejich stopa je patrná i na počátku 20. století. Na dalších stránkách této kapitoly hodlám představit pár zástupců, kteří si svým dílem zajistili pevné místo v historii ruské fotografie.

⁷³ MULLIGAN, s. 187, 192.

2. 2. 1. Alfred D'Avignon

Již z let 1843–1845, čili pouhých 4–6 let po představení fotografie světu, pochází neobyčejně ambiciózní topografický projekt Francouze Alfreda D'Avignona.⁷⁴ Jeho cílem bylo fotograficky zdokumentovat celé území Ruské říše. Rozsahem ho lze připodobnit k podniku jeho krajana Noëla Marie Paymala Lerebourse, jež cestoval po evropských, blízkovýchodních a dokonce i několika ruských destinacích. Je na místě znovu připomenout, že podmínky pro cestování byly v prvních desetiletích po vzniku fotografie nepříznivé. Nejenom kvůli náročné manipulaci s fotografickým materiálem, ale též vinou špatné infrastruktury, která byla zvláště v odlehlých částech Ruska bídna, a nutnosti opatřit si zvláštní povolení, která fotografovi dovolila snímání v určitých lokacích. D'Avignonův projekt je výjimečný svou velkolepostí vzhledem k období, ve kterém se uskutečnil.

Deník *Severnaja pčela* nás informuje to tom, že D'Avignonovým záměrem bylo snímat scenérie měst, zajímavých budov, monumentů a rozvalin. Též svědčí o tom, že svou cestu započal svou cestu v Novgorodské, Moskevské, Tverské a Jaroslavské gubernii, čili v centrálních oblastech. Z jiného zdroje víme o tom, že se taktéž věnoval snímání etnografických typů.⁷⁵ Vrcholem jeho cest byla výprava na Sibiř započatá v roce 1844. Pro rané daguerrotypie je typické, že se jich dochovalo pouze malé množství. I to je jistě důvod, proč se D'Avignonově místopisnému dílu nedostalo dostatečného ocenění, přestože se muselo jednat o výjimečný záznam venkovského života z poloviny 19. století.

Avšak Alfred D'Avignon neupadl v zapomnění, a to díky jeho unikátní sérii fotografií, která ve své době vyvolala značný rozruch a zanechala velkou stopu v ruské kultuře. Při své sibiřské výpravě D'Avignon navštívil a vyfotografoval děkabristy, revolucionáře roku 1825, kteří zde žili ve vyhnanství (Přílohy č. 5, 6, 7).⁷⁶ Nalézáme několik důvodů, které vypovídají o neocenitelné hodnotě těchto fotografií. Jsou to vůbec první fotografie děkabristů a jejich rodin a zároveň, kromě dopisů, které byly soukromého rázu, první ohlas o jejich životě po dvaceti letech exilu. Děkabristé byli již ve své době symboly patriotismu a boje za liberalismus, s jejichž odkazem se musel vypořádat každý ze soudobých i budoucích politicky angažovaných osob. Zdá se, že D'Avignon do jisté míry chápal jejich mimořádný význam v ruské společnosti. Slova historičky Jeleny Barchatové vystihují dojem, který z fotografií čiší: „*D'Avignonovy portréty pořízené na Sibiři jsou zajímavé ani ne tak estetickou dokonalostí, ale jako u*

⁷⁴ Jako křestní jméno bývá někdy uváděno Adolf, na příjmení lze narazit také ve formě Davignon.

⁷⁵ BARCHATOVA, s. 32–33.

⁷⁶ Před jeho aparátem stáli Alexandr Viktorovič Poggio, Sergej Grigorjevič Volkonskij s ženou Marijou Nikolajevnou a dětmi, Nikolaj Alexejevič Panov, Sergej Petrovič Trubeckoj s rodinou a pár dalších.

*daguerrotypií zřídka viděnou psychologickou silou, ostrostí obrazů, sejmutou jakoby k odlesku jejich velkolepého a tragického života.*⁷⁷ Děkabristé a jejich rodiny na fotografiích zaujmají konvenční pózy, často sedí a opírají se o stůl. Z jejich držení těla je patrná jistá dávka sebevědomí a ležérnosti aristokracii vlastní, na tváři postrádáme náznak úsměvu, namísto kterého rozpoznáváme zarputilý a přezíravý výraz.

Důsledky D'Avignonova činu není těžké odhadnout. Snímání vězňů bylo zakázané, a protože na zadní straně fotografií uvedl své jméno, což bylo ve fotografické praxi běžné, nedělalo žádný problém určit jejich autorství. D'Avignon následně ztratil úřad, byl dočasně uvězněn a složil přísahu, že už nikdy nevyfotí žádného kriminálního.⁷⁸ V důsledkem této nepovedené epizody D'Avignon z Ruska odešel.

2. 2. 2. William Carrick

O tomto muži můžeme vést spory, zdali má být považován za neruského fotografa, či nikoliv. Podle jména je zřejmé, že jeho rodina pocházela z anglofonního prostředí. William Carrick⁷⁹ se narodil roku 1827 v Edinburgu, avšak rodina brzy po jeho narození přesídlila do Kronštadt. Osobně se spíše přikláním k zařazení Carricka mezi zahraniční fotografy, avšak s vědomím, že vyrůstal v neruské rodině a zároveň v ruském prostředí a že byl formovaný ruskou i západoevropskou fotografickou tradicí. Ztotožňuji se s názorem britského kurátora a znalce moderního umění Davida Elliota, který tvrdí, že Carrickovým přínosem byl jeho vhléd cizince na ruské prostředí.⁸⁰

Carrick studoval malbu na petrohradské Akademii umění,⁸¹ a teprve poté získal fotografické vzdělání během svých cest po Evropě. Na konci 50. let 19. století si v Petrohradě zřídil ateliér, ve kterém snímal portréty populárního formátu cartes de visite,⁸² a také pořizoval reprodukce uměleckých děl. Již v této době se u něj objevuje zájem o focení scén z běžného života. Byl jedním z úplně prvních fotografů, kteří za tímto účelem vyšli ze svých ateliérů.⁸³ Prvním motivem jeho snímků bylo v 60. letech 19. století městské prostředí. Zaznamenával ty

⁷⁷ BARCHATOVA, s. 34.

⁷⁸ GARBAR, Nonna M., *Some Russian daguerreotypes*, in: *History of Photography*, Vol. 24, No. 2, 2000, s. 188.

⁷⁹ U tohoto fotografa jsem se rozhodla používat anglickou verzi jeho jména, protože na ni v anglicky a česky psané literatuře narazíme častěji než na ruskou formu (Viljam Andrejevič Karrik).

⁸⁰ ELLIOT, David (eds.), *Photography in Russia 1840–1940*, Londýn 1992, s. 16.

⁸¹ Pro fotografy 19. století bylo typické, že se vyučili malířství ještě před tím, než se stali fotografy. Zpětně můžeme tvrdit, že především díky této si fotografie mohla osvojit estetické kvality. Fotografické vzdělání se v té době skládalo pouze z technických dovedností a umělecké požadavky na fotografii přinesli právě ti fotografové, kteří díky svému nadání a uměleckému vzdělání byli schopni vytvářet snímky nesporné umělecké podoby.

⁸² Vynález cartes de visite byl milníkem v historii fotografie. Jednalo se o drobné snímky, které se ve více kusech tiskly na jednu fotografickou desku, a jejich výroba byla levná a rychlá. Podrobněji viz SCHEUFLER, s. 29–32.

⁸³ BARCHATOVA, s. 84.

nejobyčejnější situace městského života – skupinu lidí před kioskem, sekání ledu na Něvě aj. Taktéž ve svém studiu snímal žánrové scény městských a několika venkovských typů. Pokoušel se je zachytit v rádobě přirozené póze – před nevýrazným světlým plátnem stojí mlékařka se džbány přes rameno, lesníka na zádech tíží náklad polen, košíkář drží v ruce své výrobky (Příloha č. 8), jako by před ním stál zákazník, kterému je nabízí. V umělém prostředí studia se Carrick pomocí autentických postav a pro ně typických předmětů pokoušel zinscenovat scény tak, aby působily co nejpřirozeněji a nejdůvěryhodněji. Jeho fotografie jsou naprosto srozumitelné i bez popisků.

Stěžejní částí Carrickova díla jsou jeho venkovské snímky, kterým se věnoval od počátku 70. let 19. století (Přílohy č. 9, 10). Paralelně se v těchto letech v Rusku rozmáhá hnutí peredvižníků, jehož členové se na svých obrazech snaží co nejrealističtěji zobrazit scény z lidového prostředí,⁸⁴ což koresponduje s Carrickovým pojetím fotografie. Carrick překračuje hranice tradičního etnografického žánru – jeho postavy nejsou pouze anonymními zástupci typů. Fotograf pomocí svého uměleckého citu vykresluje psychologický obraz jedince.⁸⁵ Přestože realistické umění bývá doprovázeno sociálními pohnutkami (a Carrickovy fotografie nejsou výjimkou) spíše než nezastřenou bídu z nich cítíme přirozenou poetiku krásy i tragična obyčejného života na ruském venkově.⁸⁶ Opět se jedná o pečlivě vymodelované scény, aparát dosud není schopný zachytit momentky, a především je zde umělecká snaha o perfektní kompozici, což fotografiím přidává na jejich estetičnu. Kulisou jsou pole, lesy, louky, řečiště a stavení, které dovytváří narativ snímků. Carrickovy fotografie vyprávějí příběh odehrávající se v neurčitém čase, jejich snahou není zakonzervovat jeden určitý moment.

William Carrick byl až do své smrti v roce 1878 ústřední postavou žánru etnografických fotografií. Ocenění se mu dostalo už v jeho době, když byl ve svém nekrologu nazván jedním z nejmimořádnějších ruských fotografů.⁸⁷ Carrick a jeho neméně věhlasní současníci Ivan Vasiljevič Boldyrev, Michail Petrovič Nastjukov, Ivan Petrovič Raoult,⁸⁸ Andrej Osipovič Karelin aj. se zasloužili o rozkvět ruské realistické fotografie a nápomoc při uznávání fotografie coby umění.

⁸⁴ Historii hnutí peredvižníků a jejich myšlenkových předchůdců a následovníků nám může přiblížit například historik Orlando Figes. Podrobněji viz FIGES, Orlando, *Natašin tanec: Kulturní historie Ruska*, Praha 2004.

⁸⁵ ELLIOT, s. 45.

⁸⁶ BARCHATOVA, s. 170.

⁸⁷ HANNAVY, s. 275.

⁸⁸ Na rozdíl od Carricka jsem u Francouze zvolila ruskou variantu jeho jména, přestože byl původem Francouz a jeho původní křestní jméno znělo Jean. Opět používám tu variantu, se kterou se lze v neruskojazyčné literatuře setkat častěji.

2. 2. 3. Karl Bulla a jeho synové

Karl Bulla je jedním ze zakladatelů ruské reportážní fotografie. Jeho tvorbu řadíme do období pozdního 19. a počátku 20. století. Zaznamenáváním událostí se zabýval od 80. let 19. století, ve kterých se vůbec poprvé podařilo expozici snímků stáhnout na zlomek vteřiny a tím umožnit snímání momentek.⁸⁹ Později se k Bullově práci připojili jeho synové, Viktor a Alexandr. Společně působili v rodinném podniku Bulla Agency, pod jehož značkou byly pořízeny reportáže z klíčových událostí od přelomu století až do počátku nového režimu. Působení otce a synů bylo natolik propletené, že dnes často nedokážeme určit autorství fotografií distribuovaných skrze Bulla Agency. Velké množství snímků se dochovalo a je uloženo v ruských archivech. Objevuje se teze, že sovětskému režimu bylo předáno 132 686 negativů sejmutých za 35 let práce rodiny Bullů, což by znamenalo, že každý z fotografů ročně pořídil okolo 1 200 snímků.⁹⁰ I kdyby toto tvrzení bylo nepřesné a poněkud přehnané, stále by se jednalo o skutečně úctyhodný počet.

Karl Bulla pocházel ze slezského města Hlubčice, jež bylo součástí Pruska, avšak jeho fotografická kariéra je spjata s Petrohradem, kde si v roce 1875 založil fotografický podnik. V prvních letech se věnoval nejběžnější z fotografických praxí, pořizování studiových portrétů. Reportážní fotografii se začal věnovat až v polovině 80. let 19. století, když získal policejní povolení pořizovat snímky mimo studio.⁹¹ Zatímco William Carrick s pomocí fotografie prováděl pečlivé studium stereotypního charakteru města a jeho obyvatel, náplní práce Bully a jeho synů bylo snímání záznamů nejaktuálnějších a nejatraktivnějších událostí, jež byly určeny k okamžitému publikování (Příloha č. 11). Účel práce Bulla Agency nejlépe vystihuje znění jejich reklamy: „*Fotografujeme nejčerstvější novinky pro ilustrované časopisy. Sejmeme cokoliv a kdekoliv nehledě na čtvrt' a lokaci.*“⁹² Snímky rodiny Bullů zaplňovaly nejen domácí, ale též zahraniční periodika.⁹³ V roce 1916 Karl Bulla předal podnik synům, kteří se fotoreportáži věnovali i po roce 1917.

Nejvýznamnějšími událostmi v hlavním městě bývaly vojenské přehlídky, bankety aristokracie a carské rodiny a různé veřejné a společenské akce, o které se čtenáři novin a časopisů zajímali (Příloha č. 12). Bullové se taktéž zaobírali závažnějšími, avšak neméně atraktivními náměty, jako například dokumentováním míst teroristických útoků, které bylo

⁸⁹ O snaze zkrátit expozici snímku jsem již referovala. Podrobněji viz 1. 2. Faktory ovlivňující vývoj fotografie.

⁹⁰ POPOV, s 201.

⁹¹ MACEK, Václav (eds.), *The History of European Photography 1900–1938*, Bratislava 2010, s. 538.

⁹² ELLIOT, s. 50.

⁹³ BARCHATOVA, s. 297.

nutné snímat velmi rychle a v tajnosti.⁹⁴ Rok 1904 je zlomem v ruské společnosti i v působnosti Bulla Agency, jelikož začalo období, v němž přední stránky periodik zaplňovaly informace o kritických a válečných momentech. V tomto roce byl Viktor Bulla vyslán deníkem *Niva*, aby se stal reportérem rusko-japonské války. Fotograf, který zde pořídil značné množství snímků, se nezdráhal snímat ani ty nejsurovější podoby války – lékařské zákroky či bojové akce (Příloha č. 12). Bulla Agency se nadále věnovalo snímání reportáží z běžného života a zároveň dokumentuje i další dramatické události v říši, mezi něž patří revoluce 1905, následné politické změny, první světová válka a rok 1917. Za dobré zdokumentování tohoto roku vděčíme například i Efimu Pavlovovi, který zachytil zmatek v ulicích po říjnové revoluci.⁹⁵ Kromě uličních scén pořídil Viktor Bulla například portrét Vladimíra Iljiče Uljanova. Snímky z Bulla Agency posloužili Sergeji Michajloviči Ejzenštejnovi jako podklady pro jeho film *Říjen*.⁹⁶

Tvrdíme-li, že služby Karla, Viktora a Alexandra Bullových neměli svého času obdoby,⁹⁷ rozhodně nebudeme daleko od pravdy. Rodinný podnik byl ikonou fotoreportáže v carském Rusku. Jeho zakladatel Karl Bulla stál na počátku reportážní tradice, synové Viktor a Alexandr v jeho díle pokračovali. Více než sto tisíc archivovaných snímků je vynikajícím odkazem tvorby rodiny Bullů.

2. 3. Krajiny a etnika Ruska na fotografiích

2. 3. 1. Území a etnika Ruska v 19. a 20. století

Dříve než se začnu zabývat místopisnou fotografií ruské říše, stručně shrnu, jaké území a složení obyvatelstva si pod tímto označením máme představit. Ruská územní expanze je kontinuální proces, jehož začátek lze zasadit do období dobývání ruských zemí moskevskými knížaty a který vrcholilo v posledních desetiletích monarchie. I stručný historický nástin nám pomůže se lépe zorientovat v problematice, kterou se v této části mé práce zabírám.

Územní plocha pod nadvládou ruských carů se v období nejintenzivnější expanze rozrůstala takřka geometrickou řadou. Moskevská knížata z rodu Rurikovců se zasloužila o integraci tradičně ruských údělných knížectví do sféry svého vlivu, rozprostírajících se od dnešního centrálního Ruska po východní hranice Polska, a taktéž o ovládnutí blízkých chanátů. Během 16. století Rusové pronikli na Sibiř a za vlády Petra I. upevnili svůj vliv i na

⁹⁴ ELLIOT, s. 49.

⁹⁵ POPOV, s. 190.

⁹⁶ ELLIOT, s. 50.

⁹⁷ BARCHATOVA, s. 297.

Aljašce. S tímto carem je spojen také zisk Pobaltí. Druhá polovina 17. století se vyznačuje teritoriální expanzí západním a jihozápadním směrem ke hranicím habsburské monarchie a Pruska. Spory s Osmanskou říší vedou k podmanění části černomořského pobřeží, zejména Krymu a kavkazského pohoří. V roce 1809 vzniká ruská država Finské velkoknížectví a ve druhé polovině 19. století Rusko ovládne rozsáhlé území středoasijských chanátů. Takto v hrubých obrysech probíhalo rozšiřování ruské vlády v Evropě, Asii a v Americe od středověku do počátku 20. století.

Moskevská knížata ke svému státu připojila území obývané ruským etnikem, tj. knížectví staré Rusi. Ve stopách svých předchůdců kráčel Ivan IV., který získal další z blízkých chanátů, kazaňský a astrachaňský. Na těchto územích žili kozáci, jenž v následujících staletích osídlili další části carství, mimo jiné Sibiř, kterou původně obývali další nomádi turkického původu. Se ziskem Pobaltí přibylo v říši německých protestantů. V důsledku trojího dělení Polska v 18. století ruská říše připojila teritorium, kde mimo jiné žilo katolické a pravoslavné obyvatelstvo polského, ukrajinské, uherského původu a Židé. V 19. století v říši přibyli Finové, a také mnoho středoasijských etnik vyznávajících islámské náboženství. Na konci 19. století můžeme Rusko považovat za vysoce etnicky, nábožensky a kulturně rozmanitou zemi. Odrazilo se to v ruských dějinách a pramenech také díky tomu, že zdejší fotografové dokumentování pestrosti své země věnovali vskutku velkou pozornost.

2. 3. 2. Impulsy k fotografování ruského území

Čím byla fotografie pro člověka poloviny 19. století? Nebyla považována za umění, ještě nějakou dobu trvalo, než umělci pochopili, že je možné ji použít jako způsob svého vyjádření. Ve svém raném období byla fotografie, u které nebyl znám kontext jejího vzniku, považována za bezcennou. Pokud bychom netušili, kdo nebo co je objektem fotografie, těžko by nás, pokud bychom nebyli vědci fascinováni technikou jejího vzniku, mohla uchvátit. Fotografie měla za cíl uchovávat. Roku 1856 umělecký kritik a vedoucí postava ruské kultury své doby Vladimír Vasiljevič Stasov označil osvětu za předurčenou funkci fotografie. Jeho názor vystihuje mínění převážné části soudobých profesionálů – fotografie slouží vědě, nikoliv umění.⁹⁸ Vliv tohoto přesvědčení spatřujeme v zájmu o dokumentování přírodního a kulturního dědictví. Odpovídalo to myšlenkovým trendům své doby a to nacionalismu, adoraci původních tradic a posléze také sociálnímu zájmu. Jak jsme si doložili na příkladu fotografa D'Avignona a jeho cesty po Rusku, dokumentování charakteristických prvků země bylo jedním z vůbec prvních úkolů fotografů. Petrohradský fotograf William Carrick na něj o několik desetiletí poté

⁹⁸ STASOV, Vladimír Vladimírovič, *Fotografija i gravjura II*, in: *Russkij vestnik*, 1856, sv. 6, s. 576.

pomyslně navázal. Avšak tyto dva jsou pouze dvěma zrnky v písku. Na dalších stranách načrtnu chronologický vývoj tohoto přístupu, abych doložila jeho nepřetržitost a neustálou aktuálnost až do pádu carství.

Jedním z odrazových můstků pro rozvoj dokumentární fotografie v Ruské říši můžeme označit ve všech zemích obvyklé komerční snímání populárních míst a osob. V tomto případě nemůžeme zprvu mluvit o souvislosti s turismem, jelikož Rusové dlouho neměli zájem o přírodní krásy své země, které neodpovídaly evropským estetickým standardům, jimž byly vzdělané vrstvy přivykly.⁹⁹ Městskými scénériím vévodily dominanty města, jimiž často bývaly církevní stavby. Pro zajímavost Trojicko-sergijevská lávra byla s umem nasnímána svými vlastními mnichy, nadšenými fotografy-laiky, kteří svá díla také prodávala.¹⁰⁰ Ve středu pozornosti stáli především carská rodina a umělci, zvláště pak spisovatelé a herci. V této sféře vynikali fotografové Sergej Lvovič Levickij či Andrej Ivanovič Denier.

Dalším podnětem k rozvoji tohoto druhu fotografie je její využití pro vědecké, převážně etnografické, účely. Etnografické a geografické výpravy opakovaně přiváděly fotografy do vzdálených končin říše a tím položily pevný a seriózní základ pro dokumentaci krajin a etnik Ruska. V rámci expedic Carské ruské geografické společnosti byli v 50. letech 19. století fotografováním pověřeni například Michail Borisovič Tulinov či Petr Pavlovič Pjatnickij. V té samé době tehdy ještě amatér Anton Stěpanovič Murenko během své diplomatické mise pořídil album *Z Orenburgu přes Chivu do Buchary*, v němž zachycuje podoby obyčejného života a krajiny při své cestě.¹⁰¹

Komerční a vědecký zájem jsou dvěma kategoriemi, které nám pomohou pochopit dva různé vlivy na formování dokumentární fotografie, avšak ke studiu jejího rozvoje nepokládám za užitečné je u konkrétních případů důsledně rozlišovat. Jedná se o rozdělení teoretické, jež v praxi nikdy nemůže být jednoznačně vyhraničeno. Tyto kategorie navzájem splývají, velmi dobrým důkazem pro to mohou být například vědecké výstavy, jež byly pořádány jak za popularizačním, tak vědeckým účelem.

2. 3. 3. Rozvoj a popularizace krajinné a etnografické fotografie ve spojitosti se vznikem fotografických společenství a pořádáním technických a fotografických výstav

Od 60. let 19. století pozorujeme stále větší četnost fotografických místopisných projektů. Spolu se spontánním růstem zájmu o tradiční ruskou kulturu probíhal proces institucionalizace

⁹⁹ ELY, s. 666.

¹⁰⁰ ŠIPOVA, s. 13.

¹⁰¹ HANNAVY, s. 1229.

fotografie. Fotografická společenství založená při velkých technických institutech umožnila vznik organizovaných komunit fotografů. Do sféry jejich činnosti spadala technická podpora fotografů (například možnost využít spolkovou laboratoř), pořádání kurzů fotografování pro veřejnost, vydávání publikací a časopisů, organizování výstav atd. Prvním nám známé společenství bylo v roce 1864 iniciováno Alexandrem Vikentjevičem Fribesem v rámci Ruského entomologického společenství v Petrohradě.¹⁰² V roce 1871 vznikl moskevský Fotografický oddíl Společenství pro rozšiřování technologických znalostí, jež se roku 1894 v důsledku své velikosti přetransformoval na samostatné Ruské fotografické společenství v Moskvě a svým počtem takřka 1500 členů bylo v roce 1914 největším fotografickým společenstvím na světě.¹⁰³ Anatolij Petrovič Popov ve své publikaci podává výčet více než 100 ruských fotografických uskupení sídlících mimo hlavní města založených do roku 1917.¹⁰⁴ Společenství si kladla za cíl rozvoj fotografické techniky, snahu o její popularizaci a nezřídka také snímání místních památek a krajin pro vědecké i vzdělávací účely a podporu fotografů-cestovatelů. Poslední dvě jmenovaná posláním můžeme najít ve stanovách například oděského, permského, saratovského a tomského společenství. Činnost společenství směrem k veřejnosti byla zřetelná v projektech zaměřených na osvětu, ale nejlépe vypovídajícím zdrojem o stavu fotografie byla účast na výstavách, jejichž organizátorem společenství často bývala.

Pořádání světových, národních a lokálních výstav patřilo mezi nejtýpější aktivity technického, respektive vědeckého světa druhé poloviny 19. století. Fotografie etnik a krajin, na které se zaměřují, nalézala své místo jak na obecně vědních, tak na čistě fotografických výstavách. Každý z těchto dvou odlišných kontextů staví fotografii do jiné role. Na velkých technických výstavách můžeme zkoumat vztah krajinné a etnografické fotografie k jiným vědním oborům, na příkladu fotografických expozic se nám ozřejmí její místo ve fotografické komunitě.

V roce 1867 v Moskvě proběhla Ruská etnografická výstava, která dala žánru krajinné a etnografické fotografie, jemuž zatím nebylo věnováno příliš pozornosti, důrazný impulz pro jeho další vývoj.¹⁰⁵ Vedle skanzenů vesnic a figurín obléknutých do venkovských oděvů mohl návštěvník shlédnout fotografickou expozici. Tato výstava napomohla rostoucímu zájmu o tradiční ruskou kulturu a legitimizaci dokumentární fotografie jakožto vědeckého pramene. Další významnou ruskou výstavou byla Polytechnická výstava v Moskvě v roce 1872, která si

¹⁰² BARCHATOVA, s. 122.

¹⁰³ POPOV, s. 39.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 63–109.

¹⁰⁵ BARCHATOVA, s. 135.

kladla za cíl komplexním způsobem představit všechny prvky ruské společnosti – od technického světa po stravovací návyky.¹⁰⁶ Fotografický pavilon připravený moskevským Fotografickým oddílem při Společenství pro rozšiřování technologických znalostí měl přibližně 45 na 33 metrů, vystavovalo zde 42 autorů a návštěvník měl možnost shlédnout kompletní postup pořizování snímků.¹⁰⁷ Z výstav světového formátu můžeme zmínit Mezinárodní geografickou výstavu v Paříži v roce 1875, na které byla hojná ruská účast a zaujmuly zde především snímky z asijských periferií.¹⁰⁸ Nejvýraznějším počinem v asijských územích Ruské říše je *Turkestánské album*, kterému bude pozornost věnována později. Úspěch krajinné a etnografické fotografie na velkých vědeckých výstavách v 70. letech koresponduje s živým rozvojem tohoto žánru v téže době.¹⁰⁹ Fotografie již neměla pouze doprovodnou a ilustrativní funkci k textům, jednotlivým projektům se zde dostávalo obdobně velkého prostoru jako na výhradně fotografických výstavách. V následujících desetiletích se fotografickými výstavami setkáváme stále častěji, jejich četnost a prestiž rostla s uznáním fotografie jako svébytného vyjádření, které nepotřebuje být prezentováno v širším vědeckém nebo uměleckém kontextu.

Historička Jelena Valentinovna Barchatova nás informuje o tom, že úplně první čistě fotografickou výstavou velkého formátu v Rusku byla petrohradská výstava v roce 1888, jež inspirovala k založení tradice periodicky se opakujících výstav v mnoha městech.¹¹⁰ Během pěti týdnů ji navštívilo na 7000 lidí. Dvěma fotografickými styly, které Rusové od 90. let 19. století rozlišovali, byli piktorialismus a realismus. Piktorialismus se od dosavadní tvorby výrazně lišil, vědomě zavrhl konvenční požadavky kladené na fotografii (jasná srozumitelnost, kopírování reality a jiné) a jeho jedinou definicí byla „*nejednoznačností a estetickým cítěním tvořená podstata fotografického umění*“.¹¹¹ Fotografické výstavy nám poslouží jako dobrý příklad, na kterém můžeme charakterizovat vztah těchto dvou hnutí. Na petrohradské expozici Celoruské fotografické výstavy v roce 1889 obdrželi zlatou medaili hrabě Igor Grigorjevič Nostic,¹¹² Josef Celestianovič Chmielewski a Ivan Fjodorovič Barščevskij, z nichž pouze u zdůvodnění ocenění hraběte Nostice nenalzáme zmínku o krajinných fotografiích, kterým se

¹⁰⁶ Všeobsáhlá Polytechnická výstava udivuje svou rozmanitostí. Mohli byste zde najít divadlo pro 32 000 návštěvníků, pavilon věnovaný koňské výživě i sekci zaměřenou na dělníky, která mezi jejich volnočasové aktivity řadí mimo jiné bowling. Pořadatelé se snažili tradiční Rusko s jeho historií představit v přirozené harmonii s Ruskem moderním a vyspělým. Podrobněji viz BRADLEY, Joseph, *Pictures at an Exhibition: Science, Patriotism, and Civil Society in Imperial Russia*, in: *Slavic Review*, Vol. 67, No. 4, 2008, s. 934–966.

¹⁰⁷ POPOV, s. 35.

¹⁰⁸ BARCHATOVA, s. 165.

¹⁰⁹ I touto problematikou se budu na základě konkrétních příkladů zabírat v následujících kapitolách.

¹¹⁰ BARCHATOVA, s. 228–232.

¹¹¹ ELLIOT, s. 19.

¹¹² Hrabě Igor Grigorjevič Nostic byl členem ruské větve rodu českého původu.

mimořádně také věnoval.¹¹³ Mezinárodní fotografické výstavy v Moskvě v letech 1902 a 1903 byly organizovány členy Moskevského umělecko-fotografického spolčenství, kteří dbali o prezentování fotografie jako umění.¹¹⁴ Oběma výstavám dominují fotografie přírodních a vesnických motivů, kterým nemůžeme upřít jejich uměleckou hodnotu. Pro Alexeje Sergejeviče Mazurina a další autory, kteří zde vystavovali své práce, je „ruskost“ krajiny a jejích obyvatel stále středobodem jejich děl, ale nenalézáme zde vědecký přístup, žádnou exaktní studii, fotografové využívají obyčejných, klasických námětů (zasněžená krajina, břízy či rolník s balalajkou), aby v divákovi navodili poetické rozpoložení za účelem pocítit atmosféru ruské krajiny, nikoliv ji poznat pomocí rozumové analýzy. Na počátku 20. století se fotografie zabývající se národním motivem osvobozuje od striktně vědeckého pojetí práce. Stejný záměr, definovat povahu ruského prostředí, lze vyjádřit uměleckými prostředky, které místo myšlenky zprostředkovávají pocit. Tento jev se samozřejmě neobjevuje pouze ve fotografii, impresionistická malba vychází ze stejné proměny. Podobně působí také obrazy Isaaka Iljiče Levitana. Avšak tato interpretace na počátku 20. století nebyla diskutována zabývajícími se teorií brána v úvahu. Vyhraněnost jedné či druhé strany v problematice střetu umělecké a realistické fotografie nedávala prostor úvahám o jejich společných vlastnostech a záměrech. Vytvořit uměleckou fotografii v první řadě znamenalo oprostít se od nutnosti naprosté věrohodnosti a přísných požadavků na vysokou technickou kvalitu, které leckdy bývaly primárním parametrem při hodnocení na fotografických soutěžích.¹¹⁵ Toto striktní vymezení vyplývalo z nízké rozvinutosti fotografického stylu, který by se dal bez pochybností označit za umělecký. Jedná se tedy spíše o problém forem, nikoliv významu. Ačkoliv si novinář N. A. Petrov stěžoval, že Druhá mezinárodní výstava časopisu *Fotografičeskije novosti* v roce 1912 neměla oddíl výslovně pojmenovaný jako „umělecký“, fotografie umělecké hodnoty se zde rozhodně nalézaly.¹¹⁶ V praxi, nezávislé na polemikách diskuzních kroužků, na fotografických výstavách nezáleželo na přesném určení stylu snímků. Byla-li výpověď fotografie charakteristika Ruska, zapadají do mnou načrtnuté koncepce, a proto není důvod brát ohled na rozlišování umělecké a neumělecké fotografie.

¹¹³ BARCHATOVA s. 240.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 290.

¹¹⁵ Propagaci této teze vzal na svá bedra N. A. Petrov, redaktor nejvýznamnějšího fotografického žurnálu počátku 20. století *Vestnik fotografii*. V časopise se s jeho příchodem začala pravidelně objevovat díla světové umělecké fotografie, také působil v na uměleckou fotografii zaměřené skupině *Molodoje isskustvo*. (STIGNEJEV, V. T., *Věk fotografii 1894–1994: Očerki istorii otečestvennoj fotografii*, Moskva 2005, s. 20–22.)

¹¹⁶ BARCHATOVA, s. 317.

2. 3. 4. Nacionalismus na ruských fotografiích – příklad Volhy

V kontextu nacionalistického vzednutí v 19. století jen zřídka narazíme na fotografie zachycující reálie, symboly a tradice určité země, na nichž můžeme ignorovat vliv této ideologie. Prvky nacionalismu lze najít v celém období mezi léty 1839 a 1917. Ačkoliv se Alfred D'Avignon rozhodně nepovažoval za ruského občana, natož patriota, svým citlivým pojetím snímků děkabristů stvořil ve 40. letech 19. století dílo, jež z pohledu Rusů obsahuje vlastenecký nádech. Účast fotografů na národních výstavách a reprezentace své země na světových mluví sama za sebe. Na vzdělávání zaměřený fotografický projekt Sergeje Michajloviče Prokudina-Gorského tuto linii v 20. století završuje. Na krátké příkladové studii vyjasním obecné znaky nacionalismu na ruských fotografiích.

K „nejruštějším“ ze všech ruských přírodních symbolů patří řeka Volha. Přinejmenším její zastoupení na fotografiích o tom vypovídá.¹¹⁷ Romantici ji nazývali Matkou a synonymem ruské povahy. Na počátku 19. stoletím byla Volha pouze abstraktní hodnotou, rozhodně ne místem, k jehož břehům by její intelektuální vyznavači jezdili načerpat inspiraci. V roce 1838 vláda pověřila krajináře Nikanora Grigorjeviče a Grigorije Grigorjeviče Černětsovi, aby cestovali po jejím toku a vytvářeli obrazy s jejími motivy za účelem podpory ruského turismu. Jejich práce nepřinesla uspokojivé výsledky – nekultivovaná krajina neodpovídala estetickým požadavkům své doby. Jejich obrazy zobrazovaly naivně idealizovanou krajinu, nikoliv nehostinnou Volhu. Místopisné průvodce zaměřené na Volhu od 60. let nadále akcentovaly její symbolickou národní hodnotu, také ale nabádaly k její návštěvě, kterou považovaly za esenciální pro formování patriotického přesvědčení jedince.¹¹⁸ Ke konci 19. století se Volha stává místem pro trávení volného času, cestování po řece je již dostatečně pohodlné na to, aby se řeka stala místem turistického ruchu.

Pozornost fotografů k této řece se kryje s obecným rozmachem místopisné fotografie. Nižnij Novgorod ležící na Volze byl zároveň jedním z velkých ruských fotografických center.¹¹⁹ Inspirativní prostředí a dostatek kvalitních fotografů dalo Povolží skvělý potenciál k rozvoji místní fotografie. Michail Petrovič Nastjukov ve svém albu *Scénérie oblastí podél Volhy z Tveru do Kazaně* z konce 60. let 19. století jako jeden z prvních zachytil život podél řeky. Tisíc kilometrů říční cesty dělí Tver a Kazaň, ale Nastjukovův obraz volžské krajiny je

¹¹⁷ Na svých fotografiích ji zachytilo mnoho fotografů Ruska – William Carrick, Ivan Petrovič Raoult, Michail Petrovič Nastjukov, Maxim Petrovič Dmitrijev, Andrej Osipovič Karelin, Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij a jiní.

¹¹⁸ ELY, s. 671.

¹¹⁹ MACEK, s. 511.

na každém úseku takřka totožný. Řeka zde vystupuje jako osa vinoucí se od prvního do posledního kilometru, její břehy obývá ten samý ruský mužik, pravoslavné chrámy vévodí scenériím lidského osídlení i pobřežních plání (Přílohy č. 14, 15). Tyto prvky, symboly Ruska, se harmonicky slučují v celistvý tradiční obraz Ruska. Nastjukovovým žákem, který v návaznosti na svého učitele volžský motiv přirozeně rozvedl do nových významů a konkrétnějších společenských souvislostí, byl Maxim Petrovič Dmitrijev, kterému později věnuji samostatnou kapitolu. Také na jeho fotografiích je Volha reprezentací ruské krajiny, avšak Dmitrijev ve svém díle do jejího souzvuku přidává další nedílný prvek, kterým jsou sociální podmínky života prostých lidí. Harmonie obrazu ruského života je dotvořena. Nelze ji ale s klidným svědomím nazvat idylickou. Výklad obrazů Volhy bude vždy ambivalentní. Malby Isaaka Levitana řeku vykreslují jako klidnou jistotu, jež ovšem budí znepokojení. Z tváří hrdinů Repinových *Burlaků na Volze* vyznačuje apel na lidskou důstojnost, kterou si zaslouží i prostí a nevzdělaní.¹²⁰ Hledání cností v lidském utrpení, jež je pro jejich nalezení nezbytné, je součástí ruské identity.

2. 3. 5. Imperialismus na ruských fotografiích – příklad Střední Asie

V některých případech není snadné se rozhodnout, zapadá-li přístup určitého státu ke své zemi, ať už se skládá z tradičních či nově nabytých území, do nacionalistického, nebo do imperiálního diskurzu. Historie Spojených států amerických se datuje od chvíle, kdy hrstka lidí vstoupila na půdu nového kontinentu, začala ho osidlovat a vytvářet novou společnost podle své vlastní koncepce. Expanze je obsažena v základu americké identity. Ruský vývoj byl dozajista odlišný, ale můžeme v něm nalézt řadu podobností. Byl-li vznik novověkého ruského carství podmíněn územní expanzí, nedostala nová státnost do vínku obdobné předurčení k osidlování přilehlých krajů?¹²¹ Podmanění asijských teritorií dle britského odborníka Davida Elliota pro ruskou společnost znamenalo oslavu velikosti a etnické rozmanitosti Ruské říše, vítězství pravoslavné víry nad orientální civilizací, a také odvetu Mongolům za jho, které na středověká ruská knížectví uvalili.¹²² Po ztotožnění s tímto výkladem dojdeme k závěru, že imperiální pohnutky jsou evidentním výsledkem ruského nacionalismu. Dvě různé pozice ve vztahu k Asii nám pomohou přiblížit, jak ruská společnost vnímala a odůvodňovala svůj zájem o tuto krajinu.

¹²⁰ FIGES, s. 211.

¹²¹ Bývalý pedagog Harvardovy univerzity Richard Pipes spatřuje původní pramen ruské tendence kolonizovat v neustálé potřebě nové půdy k obhospodařování, protože v severních oblastech původního ruského osídlení byla velmi neúrodná a její potenciál se rychle vyčerpával. (PIPES, Richard, *Rusko za starého režimu*, 2. vyd., Praha 2004, s. 29–30.)

¹²² ELLIOT, s. 16.

Svou úvahu započnu úryvkem z cestopisu Vladimira Afanasjeviče Obručeva, který Střední Asii opakovaně navštívil v rámci geologických expedic.

„Náš karavan-saráj byl nedaleko středu města a ve dne tu bylo zřetelně slyšet hluk z města. Ale večer, brzy po západu slunce, nastalo úplné ticho. Noční klid nerušilo ani rachocení kočárů, ba i štěkot psů bylo slyšet zřídka a z dálky. Dlouho jsme seděli na pavlači karaván-saraje, odkud se na město, zalité měsíčním světlem naskýtal pohled. Bylo vidět střechy a zdi, skupiny stromů a na různých místech věže mešit.

V hustě zalidněné Buchaře, která neměla ani vodovod, ani kanalisaci, byla velmi rozšířená bolestná nemoc ‚rišta‘, kterou vyvolával parazit ve tvaru tenkého, dlouhého vlasu, cizopasíci v tkáni člověka. Rozšiřovaly jej chouzy, rybníky se stojatou vodou, ve které se tyto paraziti rozmnožují.“¹²³

Obručev, považující se za návštěvníka z kultivovaného světa, si neodpustil podrobný popis zaostalosti místa, na kterém pobýval. Avšak z prvního citovaného odstavce je patrné, že je tímto místem okouzlen, o čemž vypovídá jeho sentimentální popis orientální noci.

Názory malíře Vasilije Vasiljeviče Vereščagina, ale také Fjodora Michajloviče Dostojevského vystihují jiný vztah kolonizátorů ke své říši, který je ve světovém kontextu ojedinělý. Tvrdí, že se Rusové do Asie vracejí jako do kdysi opuštěného domova, otevřeně přiznávají, že „asijskost“ v nich převažuje nad „evropanstvím“ a jsou na ni patřičně hrdí.¹²⁴ Rané balety skladatele Igora Fjodoroviče Stravinského byly vytvořené na náměty pohanských rituálů a kostýmy jejich prvních inscenací se vyznačovaly zřetelnou inspirací asijskými oděvy. Tento postoj, dozajista vyvolaný také zahořknutím vůči Západu, je nutno brát v úvahu a považovat ho za součást ruského nacionalismu 19. a rovněž 20. století.

Střední Asie byla regionem, jež byl do ruského impéria začleňován od 50. do 70. let 19. století čili ve stejnou dobu, kdy probíhalo etablování dokumentární fotografie. Proto je přirozené, že fotografie je jedním z nejranějších pramenů, které lze ke studiu Střední Asie coby součásti ruské říše využít. Výše zmíněný Anton Stěpanovič Murenko už v roce 1858 pronikl do středoasijských center, měst Chiva a Buchara. Murenkovo album je ve své době ojedinělé, protože oblasti na východ od Kaspického moře byly Ruskou říší anektovány až na konci 60. let. Okamžitě poté se Střední Asie stává středem zájmu fotografů. Ruská fotografická tvorba 70. let

¹²³ OBRUČEV, V[ladimír] A[fanasjevič], *Po horách a pouštích Střední Asie*, Praha 1951, s. 66–67.

¹²⁴ FIGES, s. 355–356.

19. století se vyznačuje dominancí etnografické fotografie¹²⁵ a Střední Asie je možná tou nejucelenější oblastí, které byla věnována pozornost. Z popudu ruské administrativní správy v této oblasti vzniklo na počátku tohoto desetiletí pozoruhodné *Turkestánské album*, za nímž z největší části stojí orientalista Alexandr Ljudvigovič Khun. Jednalo se o velkolepý podnik, album se skládalo ze čtyř tematických okruhů – archeologie, etnografie, průmysl a historie – a obsahovalo více než 1200 fotografií.¹²⁶ Khun a jeho kolegové pořídili pro svou dobu typické etnografické snímky, pečlivě nasnímané scenérie, obrazy ze života a studijní portréty etnikotypů (Přílohy č. 16, 17). Výtisky byly darované carovi, carevičovi, Carské veřejné knihovně (dnes Ruská národní knihovna), Akademii umění, Taškentské veřejné knihovně (dnes Národní knihovna Uzbekistánu) a moskevskému Polytechnickému muzeu,¹²⁷ z čehož lze usuzovat, že kromě vědeckého mělo album také reprezentativní účel. Jak již bylo řečeno, na Mezinárodní geografické výstavě v roce 1875 v Paříži z ruských exponátů zaujaly zejména snímky z Turkestánu. Podobně zazářily i na moskevské Polytechnické výstavě v roce 1872. V 70. letech 19. století se na krajinných a etnografických fotografiích oceňovala v prvé řadě jejich názornost, výsledek vědeckého přístupu k fotografování, což plně koresponduje s edukativními a popularizačními cíli této výstav a jí podobných.¹²⁸

¹²⁵ Jelena Barchatova ve své publikaci *Russkaja svetopis* každé desetiletí uvádí několika klíčovými slovy a prvním pojmem u 70. let 19. století je „rozkvět etnografického žánru“. Zjevná většina fotografií doprovázející text v této kapitole zobrazuje studiové i venkovní snímky klasických ruských typů, scenérie divoké přírody, vesnic a malých měst. Viz BARCHATOVA, s. 146–205.

¹²⁶ YASTREBOVA, Olga, AZAD, Arezou, *Reflections on an Orientalist: Alexander Khun (1840–88), the Man and his Legacy*, in: *Iranian Studies*, Vol. 48, No. 5, 2015, s. 679.

¹²⁷ MAMAJEVA, N. J., *Obsledovanie kolekcii fotografii turkestanskogo alboma iz fondov Rossijskoj nacionalnoj biblioteki*, in: CYPKIN, Denis Olegovič (eds.), *Fotografija. Izobraženie. Dokument*, Vol. 5, Petrohrad 2014, s. 90.

¹²⁸ BARCHATOVA, s. 159–160.

3. Maxim Petrovič Dmitrijev

Na sklonku 80. let 19. století vstoupila ruská fotografie do svého zlaté věku. Během padesáti let, které od představení fotografie v roce 1839 uběhly, v Rusku působilo několik generací skvělých fotografů. Každý z nich svým dílem přispěl k tomu, aby fotografie našla cestu k svému místu ve společenském životě, ať už jako jeden z druhů umění či prostředek komunikace. Od 90. let 19. století zaznamenáváme vznik největších ruských fotografických společenství a rozšíření obdobných spolků do lokálních center po celé ruské říši, jejichž členy byli většinou fotografové ze střední třídy či z řad inteligence.¹²⁹ Na začátku tohoto období symbolicky stojí první velká fotografická výstava v Rusku, petrohradská výstava organizovaná zdejšími fotografy v roce 1888. Rok na to byla uspořádána jubilejní Celoruská fotografická výstava v Moskvě a Petrohradě stejného rozměru. Právě na této výstavě se setkáváme s fotografem, jehož dílo zde poprvé zaznamenalo úspěch. Doposud neznámý Maxim Petrovič Dmitrijev z Nižného Novgorodu svými snímky krajin a obyvatelů Povolží zaujal ruskou společnost.

Od roku 1889 po revoluční rok 1917 Dmitrijev patřil k nejvýraznějším představitelům ruské fotografie. Bývá mu připisovaná zásluha za prosazení žánrů sociální a reportážní fotografie, které odsouvají do pozadí vědecké pojetí práce.¹³⁰ Nový přístup je obsažený v Dmitrijeových stěžejních dílech *Neúrodný rok 1891–1892 v Nižněnovgorodské gubernii* a *Volžská kolekce* z let 1894–1903. Povolží dokumentoval více než třicet let a z jeho tvorby se zachovalo tisíce kusů. Dmitrijeovy fotografie jsou typické svou uměleckostí, jejíž míra je v porovnání se snímky jeho kolegů dokumentaristů činí výjimečnými.¹³¹ Každá z nich je působivá obsahovým i estetickým způsobem. Na počátku 20. století, kdy fotografie nalézala svou čistě uměleckou podobu ve formě abstraktního piktorialismu, realistický proud neztrácí na významu, protože i on disponuje schopností zaujmout prostřednictvím emocí.

Životu a tvorbě Maxima Dmitrijeva bude věnována celá tato kapitola. Dmitrijev je spjat s řekou Volhou, jež se proplétá fotografovým osobním i profesionálním osudem. Při rozboru jeho života se opět vrátím k historii ruské fotografické komunity, ve které Dmitrijev hrál velkou roli. Pozornost věnuji návaznosti na jeho předchůdce v krajině a etnografické fotografii, kteří Dmitrijeva ovlivnili nepřímo či jakožto jeho učitelé.

¹²⁹ GITMAN, Sergei, STIGNEEV, Valery, *Photographers of Russia, Unite Yourselves!*, in: Art Journal, Vol. 53, No. 2, 1994, s. 28.

¹³⁰ HANNAVY, s. 424.

¹³¹ ELLIOT, s. 49.

Maxim Petrovič Dmitrijev se narodil 21. srpna 1858 ve Kirsanovském ujezdu v Tambovské gubernii, která se nachází na okraji Povolží. Jeho matka Alexandra byla nevolnice, o jeho otci není nic známo, avšak víme, že dítě se nenarodilo z manželského svazku.¹³² V dětství navštěvoval farní školu a získal základní vzdělání, které v těchto časech u většiny ruské populace bylo vzácností. Již v raném věku byl z důvodu těžké ekonomické situace nucen odejít do Moskvy, aby si obstaral živobytí.¹³³ Dmitrijev, v té době ještě chlapec, vystřídal několik bídě placených povolání, než mu jeho matka v roce 1873 zajistila práci ve studiu fotografa Michaila Petroviče Nastjukova.¹³⁴ V té době měl Nastjukov za sebou působení na Sibíři, doprovázení careviče Alexandra Alexandroviče na jeho cestě po říši a především vynikající album *Scénérie krajín na řece Volze od Tver ke Kazani* pořízené v roce 1867.¹³⁵ Během čtyř let v Nastjukově ateliéru si Dmitrijev osvojoval fotografickou techniku, jejíž kvalitou se jeho fotografie později vyznačovaly. Souběžně také navštěvoval kurzy kreslení. Nejzřetelněji spatřujeme Nastjukovův vliv na Dmitrijevu tvorbu ve výběru tématu – řeky Volhy. Můžeme pouze hádat, vrátil-li by se Dmitrijev do svého rodného kraje i bez setkání s Nastjukovem. Avšak je více než pravděpodobné, že přítomnost povolžského motivu v Dmitrijeově pracovním životě a návštěvy Nižného Novgorodu s Nastjukovem přispěly k rozhodnutí mladého fotografa.

Kroky Maxima Petroviče Dmitrijeva směřovaly do Nižného Novgorodu ihned poté, co v roce 1877 ukončil své působení v Nastjukovově moskevském podniku. V tomto městě se setkal se svým druhým učitelem, Andrejem Osipovičem Karelinem, v jehož studiu od počátku 80. let 19. století pracoval. V době svého učňovského působení u Karelina Dmitrijev pořídil první snímky chudého obyvatelstva průmyslového Nižného Novgorodu a vesnic v jeho okolí.¹³⁶ Karelin byl rovněž výtečným fotografem, jehož sláva dalece přesahovala hranice Nižněnovgorodské oblasti.¹³⁷ Jeho styl je specifický a těžko zaměnitelný. Zaobíral se motivy scén z prostředí buržoazních a venkovských domovů. Jeho kompozice jsou velice nepřírozené

¹³² Nevolnický původ fotografa byl nezvyklým jevem ještě na počátku 20. století. Shodou okolností i Dmitrijevu předchůdce Andrej Osipovič Karelin se narodil v nevolnické rodině, dokonce taktéž v Tambovské oblasti. Podobný je příběh Ivana Valsiljeviče Boldyreva, syna donských kozáků, který se do své domoviny pravidelně vracel a vytvořil album fotografií donských krajín a etnik.

¹³³ GREBĚNNIKOVA, Nadya, *The First Russian Photojournalist*, in: *Russian Life*, No. 1/2, Vol. 60, 2016, s. 44.

¹³⁴ HANNAVY, s. 423.

¹³⁵ BARCHATOVA, s. 141.

¹³⁶ MRÁZKOVÁ, s. 60.

¹³⁷ Andrej Osipovič Karelin se fotografování věnoval přes 40 let. V roce 1875 jeho studio navštívil britský princ Alfred, manžel velkokněžny Marie Alexandrovny. Rok poté obdržel titul Fotograf Carské Akademie umění, jímž bylo oceněno pouze několik lidí (jedním z nich byl například William Carrick). (ELLIOT, s. 37.)

a plné atributů charakteristického pro své prostředí.¹³⁸ Jeho postavy strhávají naši pozornost. Jako herci hrají samy sebe, stávají se anonymními zástupci určitého typu. Dmitrijev přebírá hodně z Karelinovy schopnosti z jejich gest a prostředí, ve kterém se nacházejí, vytvořit příběh.¹³⁹ Ale na rozdíl od něj jeho scény působí přirozeněji.

Ve svých 28 letech si Maxim Dmitrijev v Nižném Novgorodě zřídil své vlastní fotografické studium.¹⁴⁰ Náplní práce se nelišil od jiných řadových fotografů. Zhotovování zakázkových portrétů a snímání scénérií města pro turisty mu zajistilo stabilní příjem. Jeho podnik můžeme považovat za komerčně velmi úspěšný, výnosy Dmitrijevi dovolovaly financovat některé své dokumentární projekty. Pořizoval také pohlednice se snímky známých osobností, modelem mu často stál jeho celoživotní přítel spisovatel Maxim Gorkij.¹⁴¹ Gorkij na oplátku použil Dmitrijevy snímky jako inspiraci při vytváření postav svých příběhů.

Začátek jeho profesní kariéry v roce 1886 a úspěch na Celoruské výstavě v 1889 dělí tři roky, ve kterých pravděpodobně vytvořil většinu či všechny ze scénérií a portrétů, které se „staly hlavní senzací moskevské výstavy“.¹⁴² V této sérii se objevují pro Dmitrijeva typické motivy, s nimiž se budeme setkávat po celou dobu jeho tvorby – venkov a příroda (fotografie s názvem *Les*), městský ruch (*Stavba Hlavního domu na trhu v Nižném*) a portréty prostých žen a mužů (Příloha č. 20).¹⁴³ Úspěch v konkurenci nejlepších ruských fotografů pro Dmitrijeva znamenal oslnivý vstup do společnosti nejenom ruské, ale také širší světové fotografické elity. Ten samý rok obdržel stříbrnou medaili na světové výstavě v Paříži a v tomto městě uspěl i v roce 1892, kdy na další výstavě získal zlatou medaili. Talentovaný provinční fotograf a jeho náměty „ubohosti“ svou nekonvenčností nevyvolávaly pouze údiv a uznání, ale i jízlivé poznámky. Jednu z nich pronesl nadaný amatér hrabě Igor Grigorjevič Nostic, člen ruské fotografické smetánky, který s opovržením komentoval zprávu o tom, že Dmitrijev na pařížské výstavě v roce 1892 uspěl s fotografiemi špinavých trestanců.¹⁴⁴

Na počátku 90. let 19. století byl Maxim Petrovič Dmitrijev slibným objevem a svá největší díla měl ještě před sebou. Nadále sídlil v Nižném Novgorodě a rodné Povolží zůstávalo jeho hlavním tématem. Do něj jsou situovaná alba *Neúrodný rok 1891–1892*

¹³⁸ Historička Catherine Evtuhov z Komlubijské univerzity o Karelinův přístup vystihuje takto: „Karelin pracuje s pózami a výrazy, oblečením, konstrukcí a ‚atributy‘ – proprietami obklopující subjekt – aby vytvořil co nejpřesnější vizuálně vyjádřený obraz provinční buržoazie.“ (KIVELSON, s. 114.)

¹³⁹ ELLIOT, s. 38.

¹⁴⁰ HANNAVY, s. 423.

¹⁴¹ GREBENNIKOVA, s. 48.

¹⁴² BARCHATOVA, s. 240.

¹⁴³ ŠIPOVA, s. 31.

¹⁴⁴ BARCHATOVA, s. 248.

v *Nižněnovgorodské gubernii* a *Volžská kolekce*. Alba se sociální tematikou napadají představu idealizovaného venkovského života, jak ho po desetiletí spisovatelé, malíři, fotografové a jiní s oblibou vykreslovali. Leč vedle důvěryhodného zobrazení nuzného života rolnictva se Dmitrijevi díky jeho uměleckému citu zároveň podařilo zachytit poetiku ruské krajiny.

Tomuto regionu byl Maxim Dmitrijev věrný až do smrti. Jeho život až do revoluce nevybočoval ze zajetých kolejí, řídil nižněnovgorodské studio a pravidelně publikoval a vystavoval své snímky. Na sklonku 19. století se jako první fotograf v Rusku rozhodl zažalovat člověka, který bez jeho vědomí otisknul jeho fotografie. Dmitrijev soud prohrál, protože v této době se na fotografie zákon o autorských právech nevztahoval.¹⁴⁵ Několik desetiletí trvající snaha o vyřešení tohoto palčivého problému došla naplnění až v roce 1911, kdy i fotografii byla přiznána její autorská práva.¹⁴⁶ V druhé dekádě 20. století se Dmitrijev projevil jako konzervativní člověk ze staré školy. Jeho vztah k piktorialistickému hnutí prosazující čistě umělecké pojetí fotografie byl negativní, což kontrastuje s přístupem jeho učitele Karelina, který v 80. letech 19. století sám sebe vnímal jako umělce.¹⁴⁷ De facto můžeme Karelina považovat za předchůdce piktorialistů. Důsledkem roku 1917 nebylo pouze zboření institucionálních základů svobodné fotografické obce,¹⁴⁸ ale také zásadní zvrát v profesionálním i osobním životě mnoha fotografů, kteří byli povětšinou příslušníky střední vrstvy, inteligence nebo šlechtici. O Maximu Dmitrijevi po říjnové revoluci příliš neuslyšíme. Kromě zruinování úspěšného podniku se v 20. letech 20. století musel vyrovnat s úmrtími svých blízkých v občanské válce, zhoršením vlastního zdraví a zabavením negativů, z nichž spousta byla zničena.¹⁴⁹ Dmitrijev zemřel v roce 1948 v úctyhodném věku 90 let zcela zapomenut ve svém Nižním Novgorodu.

3. 1. *Neúrodný rok 1891–1892 v Nižněnovgorodské gubernii*

V důsledku několika let špatné úrody, předešlé zimy bez sněhu a nebývale suchého léta byla v roce 1891 v mnoha ruských regionech špatná úroda. Katastrofální situace nastala v povolžských guberniích Samarské, Kazaňské a Nižněnovgorodské, ve kterých propukl hladomor. Opožděná reakce vládních institucí situaci ještě zhoršila. Teprve na podzim 1841

¹⁴⁵ BARCHATOVA, s. 268.

¹⁴⁶ POPOV, s. 28.

¹⁴⁷ KIVELSON, s. 112.

¹⁴⁸ Některé společnosti byly zrušeny (např. V. fotografického oddílu Carské ruské technické společnosti), jiné prošly transformací a fungovaly v souladu s oficiální kulturní politikou (např. Ruské fotografické sdružení v Moskvě).

¹⁴⁹ GREBENNIKOVA, s. 50–51.

začaly podnikat konkrétní kroky na pomoc postiženým oblastem.¹⁵⁰ Kromě speciálně vytvořených vládních výborů pomoc poskytoval Ruský Červený kříž a mnoho dobrovolnických uskupení. Zřizovaly se jídelny a nemocnice, za peníze darované vládou a spolky byly poskytovány úvěry a nakupovány základní potraviny a oblečení. Avšak pomoc nebyla ani zdaleka dostatečná.¹⁵¹

Maxim Dmitrijev neštěstí v Povolží dokumentoval z pověření, či spíše z příkazu, vlády.¹⁵² Záměrem vlády bylo skrze fotografie společnosti prezentovat poskytování pomoci státními institucemi. Dost možná kvůli tomu tak často fotografoval rolníky při stravování v obecných jídelnách (Příloha č. 18).¹⁵³ Využívání fotografie pro propagační účely bylo běžné, v Rusku jsme se s ním mohli setkat například u již zmíněného *Turkestánského alba* a v další kapitole probíraného místopisného projektu Sergeje Michajloviče Prokudina-Gorského, které měly pozitivně prezentovat ruskou imperiální politiku. Totéž se samozřejmě dělo ve všech zemích. První válečný fotoreportér Roger Fenton působil v krymské válce proto, aby britská vláda přiměla společnost zaujmout kladný postoj k válce. Podobných příkladů bychom mohli nalézt mnoho.

Ze záznamů o působnosti Dmitrijeva víme, že své poslání bral velmi vážně a pravděpodobně osobně. Vystavoval sám sebe velikému nebezpečí, protože vstupoval do míst zamořených cholerou a tyfem, které hladomor doprovázely.¹⁵⁴ Po snímcích z čistého prostředí nemocnic následuje scéna lékaře ošetřující nemocného v temné světnici jeho domova (Příloha č. 19). Těžko můžeme odhadnout, zdali jsou bezvládně ležící lidé živí, nebo již mrtví. Tyto fotografie jsou vůbec ty nejpůsobivější. Surovější záznam o tragické situaci v Povolží ani nemohl být pořízen. Umělecké nadání Dmitrijevovi umožnilo zprávu o zdejších stavu zprostředkovat s ještě větší intenzitou. Naďa Grebennikova, která se Dmitrijevovým životem zaobírá, stejnou myšlenku opsala těmito slovy: „*Ohromilo to všechny, kteří to viděli: nikdy předtím nikdo v Rusku neukázal utrpení lidu v tak výmluvné a umělecké formě nebo s tak nemilosrdnou přesností. Představovalo to důležitý přínos k vlně diskuzí a kritiky inteligence.*“¹⁵⁵ Vedlejším efektem fotodokumentace a jiných svědectví o situaci v Povolží, který carská vláda

¹⁵⁰ FOLOMEJEV, Sergej Nikolajevič, *Vlast' i obščestvo v uslovjach krizisa: socialnye posledstvija goloda 1891–1892 godov v Samarskoj gubernii*, in: Istoričeskaja psihologija i sociologija istorii, Vol. 8, No. 2, 2015, s. 65.

¹⁵¹ Richard J. Robbins, Jr. příčinu fatálního nezdaru vidí ve neschopnosti vlády. Předpřipravená krizová strategie nebyla funkční, stejně tak přerozdělování pomoci skrze zemstva. Podrobněji viz ROBBINS, JR., Richard G., *Russia's System of Food Supply Relief on the Eve of the Famine of 1891-92*, in: Agricultural History, Vol. 45, No. 4, 1971, s. 259–269.

¹⁵² BARCHATOVA, s. 253.

¹⁵³ Čtyři pětiny fotografií v mnou studovaných publikacích, vyznačujících se bohatým obrazovým materiálem, zobrazovaly scény z jídelen.

¹⁵⁴ ELLIOT, s. 424.

¹⁵⁵ GREBENNIKOVA, s. 49.

coby iniciátor projektu rozhodně neplánovala, bylo vyvolání diskuze také mezi členy protivládních skupin. Socialisté Grigorij Valentinovič Plechanov a Vladimír Iljič Uljanov si souzněli v názoru na hlavní příčinu hladomoru, kterou viděli v carské pozemkové politice, a ostré kritice podrobovali jakoukoliv charitativní činnost státu v souvislosti s hladomorem.¹⁵⁶

Takové množství bezprostředních ohlasů mohly snímky z postižených oblastí získat jenom díky tomu, že byly průběžně publikovány v časopisech. V roce 1893 soubor svých fotografií vydal v albu nazvaném *Neúrodný rok 1891–1892 v Nižněnovgorodské gubernii*. Dmitrijevo album bylo prvním velkým projektem fotografie se sociálním obsahem v Rusku, jehož cílem bylo strhnout pozornost k naléhavému problému. Proto je Maxim Dmitrijev nazýván prvním ruským fotožurnalistou.

3. 2. *Volžská kolekce*

Volžská kolekce je velkolepý podnik, kterému se Maxim Dmitrijev věnoval mezi léty 1894 a 1903. Dmitrijev navazuje na své rané práce z konce 80. let 19. století, ve kterých se věnoval dokumentování městského a venkovského prostředí. *Volžská kolekce* ale nebyla fotografickým soukromým projektem. Vznikla z popudu Ruského geografického společenství, které připravovalo obsáhlou publikaci *Rusko* a Dmitrijeva požádalo o spolupráci.¹⁵⁷ Společenství mu pořídilo potřebné fotografické vybavení, vyřídilo cestovní povolení a také poskytlo loď. Stručně řečeno, Dmitrijev při své práci měl největší možný komfort.

Ambicí *Volžské kolekce* bylo zdokumentovat řeku Volhu od jejích pramenů až k ústí do Kaspického moře, tedy od bahnitě říčky v Tverské oblasti k široké deltě mezi Caricynem a Astrachaní. Některé fotografie připomínají práci Michaila Petroviče Nastjukova. Z lodi nasnímané scenérie městských přístavů a osamělých chrámů na travnatých březích jsou lemované řekou. Dmitrijev se věnoval především životu podél řeky. Lidé na snímcích jsou zachyceni při každodenních činnostech ve svém běžném prostředí (Příloha č. 23). Nejedná se o nápadně zkonstruovanou scénu, Dmitrijevi se skutečně podařilo zdejší život zaznamenat takovým způsobem, aby nenarušil jeho nenucenou přirozenost.¹⁵⁸ Při dokumentování Povolží samozřejmě nemohl opomenout relativně nový prvek, a to industriální stavby (Příloha č. 21). Dmitrijevy snímky jsou reportážní, nikoliv vědecké.

¹⁵⁶ FOLOMEJEV, s. 74.

¹⁵⁷ DMITRIJEV, Maksim Petrovič, *Volžskaja kollekcija (1894–1903): Po Volge-reke*, Nižnij Novgorod 2013, s. 5.

¹⁵⁸ „Mezi jeho klasickými scenériemi Volhy jsou fotografie, které dokonce i dnes mohou být nazývány žurnalistickými: ‚zachytil‘ rybáře během jejich práce nebo náhle vypuknutý požár.“ (GREBENNIKOVA, s. 50.)

Jelikož se jedná o dokument, není možné, aby se Dmitrijev vyhýbal topografickým a etnografickým snímkům. Jednotným toposem je řeka Volha, avšak o unitárním etniku nemůžeme hovořit. Dalším z půvabů alba je rozmanitost etnických, náboženských a společenských skupin. V doprovodném textu k *Volžské kolekci* čteme: „*Kyrgyzové a Kalmykové se od sebe liší vyznávaným náboženstvím. Kyrgyzové jsou mohamedáni. Kalmykové jsou buddhisti, ačkoliv zcela jistě vznešenému náboženství Buddha rozumí po svém a míchají ho s hrubým pohanským přesvědčením. Značně významné je u Kalmyků, jak u všech buddhistů, početné duchovenstvo, „lámové“.*“¹⁵⁹ Maximu Dmitrijevovi se podařilo pořídit také snímky starověrců (Příloha č. 22). Přítomnost a pořizování fotografií na jejich setkáních značí, že k němu chovali důvěru.¹⁶⁰ Fotografovi se opět podařilo proniknout do nitra komunity jako v případě *Neúrodného roku 1891–1892 v Nižněnovgorodské gubernii*.

Oproti *Neúrodnému roku* nabízí *Volžská kolekce* pokojnější obraz Povolží. Avšak jedná se stále o to samé prostředí, jímž je skrz naskrz prosáklá bída a chudoba. Dmitrijev, který se pokoušel podat přesnou zprávu o tom, co před sebou viděl, to na žádném ze svých snímků nemohl popřít. Roku 1892 vydal E. A. Predtčenskij průvodce po řece Volze a popisuje zde rolníka jako součást scénické krajiny, kterou turisté vyhledávají. Tato publikace vyvolala u čtenářů zděšení. Představa o ruském rolníkovi byla tradičně dvojí, byl brán buď jako ušlechtilý, nebo jako trpící.¹⁶¹ Po Maximu Dmitrijevovi a jeho fotografiích, které stály u vzniku reportážní fotografie v Rusku, nebylo možné nevidět sociální problémy země.

¹⁵⁹ DMITRIJEV, s. 187.

¹⁶⁰ Starověrci byli nuceni staletí působit v utajení kvůli nebezpečí represí. Ačkoliv se jejich vztah s oficiální pravoslavnou církví během 19. století začal zlepšovat, ještě dlouho poté se starověrci nezbavili zažitého strachu a v kontaktu s lidmi mimo svou skupinu byli plaší.

¹⁶¹ ELY, s. 677.

4. Sergej Michalovič Prokudin-Gorskij

Na prahu 20. století fotografování procházelo zásadní změnou. Konečně se fotografům podařilo najít formu, která společnost dokázala přesvědčit o tom, že fotografie může být druhem umění. Ve chvíli, kdy byl tento fakt uznán, se fotografům otevřela zcela nová cesta.¹⁶² Souběžně s tím se fotografie rozvíjela i v jiné rovině. Po desítkách let relativně pozvolného zdokonalování fotografické techniky najednou zaznamenáváme výrazný pokrok.¹⁶³ Asi nejčastěji bývá tento zlom spojován s bratry Lumièrovými a jejich kinematografickými úspěchy, avšak na poli technických inovací fotografie se toho dělo mnohem víc.¹⁶⁴

Byli to rovněž bratři Lumièrové, kteří vyvinuli autochrom, první metodu snímání barevných fotografií, která se dostala do komerční výroby. Touha po barvách na fotografii existovala už od počátku a dlouho byla realizovaná pouze ručním kolorováním. Avšak již před rokem 1903, ve kterém byl autochrom patentován, bylo vynalezeno několik technik, díky kterým bylo možné vyrobit barevné fotografie. V 60. letech 19. století vznikly metody využívající tři barevných filtrů, nějakou dobu ale platily za slepé větve ve vývoji fotografie.¹⁶⁵ Jejich čas nastal v roce 1904, kdy ruský chemik a fotograf Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij začal vytvářet vlastní techniku výroby barevných fotografií postavenou právě na barevných filtrech. Technika Prokudina-Gorského se podstatně liší od způsobu bratrů Lumièrů a v historii fotografie má výjimečné místo.

Ve světovém kontextu bývá Prokudin-Gorskij nejčastěji prezentován jako technický inovátor, ale jeho role na domácí scéně byla širší. Jeho aktivní činnost ve fotografické společnosti a pedagogické sféře nelze v analýze jeho života a díla opomenout. Kapitoulou o fotografovi, který na působil konci mnou zkoumaného období 1839–1917, symbolicky uzavírám své pojednání o ruské fotografii.

¹⁶² Fotografové inklinovali k uměleckému pojetí práce už od počátku. Mezi ně patřil například Gustave Le Gray, Peter Henry Emerson a Oscar Gustave Rejlander, v ruském prostředí od konvenčního realismu vybočoval Andrej Osipovič Karelin. Avšak teprve v příklon k abstraktivnímu zobrazení a stále větší snaha o uznání prolomily bariéru. Velký podíl na tom má americký fotograf Alfred Stieglitz, který od roku 1893 soustavně inicioval zakládání uměleckých časopisů a spolků, pořádání výstav a podporoval stejně smýšlející fotografy. (Podrobněji viz MULLIGAN, s. 390–433.)

¹⁶³ Od 50. let 19. století tempo vývoje zpomalilo. (Viz kapitola 1.1.)

¹⁶⁴ Prvním filmovým počinem Louise Lumièra byl krátký snímek *Odchod z továrny* z roku 1895. Byl pořízen technikou kinematograf, která kvalitou předčila starší kinetoskop, který využívali Charles-Émile Reynaud, William Kennedy Dickson a Edmond Khun. Zajímavostí je, že dalším z raných kinematografických počínů je *Korunování cara Mikuláše II.* z roku 1896. O tvorbě bratrů podrobněji viz SADOUL, Georges, *Dějiny filmu: Od Lumièra až do doby současné*, Praha 1958, s. 16–24.

¹⁶⁵ SCHEUFLER, s. 54.

Sergej Michajlovič Gorskij se narodil roku 1863 v rodinném sídle Funikova Gora ve Vladimírské oblasti. Prokudinové-Gorští patřili mezi starobylou ruskou šlechtu.¹⁶⁶ Pod vedením tvůrce periodické tabulky prvků Dmitrije Ivanoviče Mendělejeva vystudoval chemii na technologickém institutu v Petrohradě. Kromě dalších technických učilišť navštěvoval také Carskou Akademii umění, na které se věnoval malbě a hudbě.¹⁶⁷ Byl nadějným houslistou, avšak jeho ambice pohřbilo poranění levé ruky, které si přivodil v chemické laboratoři.¹⁶⁸

Až v 90. letech 19. století se Prokudin-Gorskij začal intenzivně věnovat procesu zhotovování fotografií. Jestliže chtěl získávat poznatky o aktuálním výzkumu, musel se vydat do zahraničí. Studium v západních státech strávil větší část tohoto desetiletí. Jeho první kroky vedly do Německa, kde navázal spolupráci s chemikem Adolphem Miethem, který se věnoval metodě snímání barevných fotografií pomocí barevných filtrů. Posléze ve Francii působil v laboratoři Edmého Julese Maumenéa, dalšího specialisty v této oblasti. Avšak práci na vylepšování barevné metody Prokudin-Gorskij započal až v roce 1904 a již za rok představil skvělé výsledky svého výzkumu.¹⁶⁹ Jeho snímky se skládaly ze tří různých negativů, každý z nich byl sejmutý přes jiný barevný filtr (modrý, zelený, nebo červený). Nevýhodou této metody bylo, že objekt při trojitém focení musel setrvat poměrně dlouhou dobu bez hnutí. Proto fotografie Prokudin-Gorského neoplývají dokonalou ostrostí. Široké barevné spektrum ale tuto nedokonalost zastínilo.

Po návratu do Ruska se v roce 1898 stal členem V. fotografického oddílu Carské ruské technické společnosti, jednoho z největších fotografických spolků v zemi. V jeho rámci se věnoval organizování lekcí pro veřejnost, nedlouho poté na vlastní náklady vydal několik naučných publikací. Byl považován za vůbec nejlepšího znalce fotografické techniky v Rusku a jeho role v rámci komunity rostla. V roce 1907 obsadil křeslo předsedy V. fotografického oddílu. Rok předtím se Prokudin-Gorskij stal redaktorem předního ruského žurnálu zaměřeného na fotografii *Fotograf-Ljubitel*.¹⁷⁰ Tento časopis vycházel od roku 1890 do 1909 a byl zrušen

¹⁶⁶ Rod svůj původ odvozuje od jednoho z účastníků bitvy na Kulikově poli v roce 1380.

¹⁶⁷ Avšak Prokudin-Gorskij byl především skvělý vědec, jeho úspěch z velké části stojí na revoluční fotografické technice, kterou vyvinul. V tomto ohledu je mezi svými současníky ojedinělý. Zatímco první fotografové ve 30. a 40. letech 19. století byli většinou v první řadě chemikové, od druhé poloviny 19. století se fotografy spíše stávali absolventi uměleckých škol.

¹⁶⁸ ALLSHOUSE, Robert A. (eds.), *Photographs for the Tsar: The pioneering color photography of Sergei Prokudin-Gorskii commissioned by Tsar Nicholas II*, New York 1980, s. x.

¹⁶⁹ ALLSHOUSE, s. xi.

¹⁷⁰ Irina Čmyreva, současná badatelka působící v Ruské akademii umění, tvrdí, že v letech 1880–1899 vycházelo v ruské říši pouze šest časopisů zaměřených na fotografii, přičemž v období 1902–1918 jejich počet vzrostl na šestnáct. Kromě *Fotograf-Ljubitel* zmiňuje například časopisy *Fotograf*, *Trudy 5 otдела IRTO* (žurnál

právě za éry Prokudina-Gorského. Název *Fotograf-Ljubitel*, v překladu *Fotograf-Amatér*, vystihuje jeho zaměření směrem mimo profesionální kruhy. Kladl důraz na všeobecnou osvětu a popularizaci. V rámci sporu o uměleckou fotografii Prokudin-Gorskij zřetelně zastával realistický směr. Fotografie má odpovídat vkusu publika, a jestliže ani střední třída, natožpak venkovský lid, není schopna ocenit „rembrandtovské“ typy fotografií,¹⁷¹ není nijak užitečné se tomuto stylu věnovat.¹⁷² *Fotograf-Ljubitel* se za redaktorství Prokudina-Gorského soustředil téměř výhradně na vydávání článků technického zaměření a naprosto ignoroval veškerou činnost fotografů, kteří se snažili vymanit z předpokladu, že fotografie má co nejpřesněji zaznamenat realitu.¹⁷³ Díky těmto významným pozicím měl Prokudin-Gorskij možnost ovlivňovat směřování ruské fotografie, jeho hlas odsuzující směřování fotografie k umělecké subjektivitě byl slyšet.

Sergej Prokudin-Gorskij byl veskrze praktický člověk a měl přesnou vizi o tom, čemu má jeho vynález sloužit. Co nejnázornější fotografie zobrazující ruskou kulturu a přírodu měly být využívány jako výukový materiál ve školách. Profesor ruské historie z Gannononské university Robert H. Allshouse v dovětku k publikaci fotografií Prokudina-Gorského píše:

*„Hluboké odevzdání Prokudina-Gorského významu fotografie ve vzdělávání a jeho velkolepá vize pokusit se v barvě nasnímat rozlehlou ruskou říši – nejambicióznější projekt svého druhu, o kterém víme – si, vedle jeho technických úspěchů, zasluhuje pozornost. Toto stanovisko zastával do konce svého života. 8. dubna 1922 vydal v *The British Journal of Photography* neobvyklé pojednání o ‚Významu barevné fotografie pro školy a pro společenství všeobecně‘, ve kterém propaguje svůj přínos barevné fotografii, útočí na triviálnost soudobé kinematografie a předpovídá důležitost vizuálního zobrazení jakožto edukativní pomůcky.“¹⁷⁴*

Zasáhnout do školních osnov nebylo vůbec jednoduché, a jestliže se o to chtěl Prokudin-Gorskij pokusit, musel najít podporu na nejvyšších místech. Díky přímluvě velkoknížete Michaila Alexandroviče, který byl patronem jednoho z fotografických společenství, byl pozván na carský dvůr. Na jaře 1909 před Mikulášem II. prezentoval své barevné fotografie. V této době už měl za sebou cesty do Koreje či Turkestánu a také pořízení známé barevné fotografie

V. (fotografického) oddílu Carské ruské technické společnosti), *Fotografičeskije Novosti* či *Povestki RFO* (žurnál Ruského fotografického společenství). (MACEK, s. 515.)

¹⁷¹ Valerij Timofejovič Stignejev, který tento pojem použil, tím s velkou pravděpodobností měl na mysli kontrast světla a stínu.

¹⁷² STIGNEJEV, s. 16.

¹⁷³ BARCHATOVA, s. 299–300.

¹⁷⁴ ALLSHOUSE, s. 213.

Lva Nikolajeviče Tolstého. Na cara snímky udělaly dojem a následně vyjádřil zájem projekt zaštitit. Carova přízeň Prokudinu-Gorskému zajistila veškeré finance, prostředky, vybavení a v neposlední řadě povolení, které na cestu po říši potřeboval.¹⁷⁵ Podobné místopisné projekty pod státní patronací vznikaly i předtím. Jedním z nich bylo například *Turkestánské album* ze 70. let 19. století, které ovšem bylo zaměřeno na jeden určitý region a nedostalo se do širší distribuce. Stejně tak jiní fotografové působili spíše v jedné oblasti (Dmitrijeva Volha, Boldyrevův Don) a málokdo získal tak rozsáhlou podporu státu. V mnoha ostatních ohledech je ale dílo Prokudina-Gorského totožné s díly jeho předchůdců a nijak výrazně nevybočuje. Architektonické památky, příroda a místní obyvatelé jsou dominujícími tématy jeho fotografií. Své místo tu mají i průmyslové objekty, s čímž se ale můžeme setkat i u Maxima Petroviče Dmitrijeva z 90. let 19. století.

Putování po Rusku a snímání všech podob jeho geografické, etnografické, kulturní a historické rozmanitosti bylo po následujících šest let náplní pracovního života Sergeje Prokudina-Gorského. Vinou první světové války byl nucen přerušit svou práci a věnovat se novým úkolům spojeným s válečnou situací.¹⁷⁶ Přestože stihnul vytvořit mnoho snímků, které jsou samy o sobě cenným odkazem, jeho projekt nebyl úspěšný. Nedokončil sběr materiálu a nedosáhl tedy svého primárního cíle – rozšíření fotografií do výukových programů. S koncem války nepřišel návrat do starých kolejí a po revoluci Prokudin-Gorskij jako mnozí jiní opustil Rusko. Jeho cesty vedly přes Norsko a Velkou Británii do Francie. Byl jedním z ruských fotografů, kteří si na pařížských výstavách udělali dobré jméno, a proto pro něj nebylo tak těžké se v zemi usadit. V Paříži spolu se svými dětmi založil fotografické studio, které ve 30. letech 20. století předal synům, aby se mohl plně věnovat vzdělávání dětí ruských emigrantů. Ukazování Ruska v „pravých barvách“ na jeho vlastních fotografiích bylo způsobem, jak dětem přiblížit jejich rodnou zemi, na kterou zapoměly nebo ji ani nikdy nespátřily, a vypěstovat v nich pocit vlastenectví, který byl pro národ v diaspoře tak důležitý.¹⁷⁷ Hlavní myšlenka svého díla tedy zůstal věrný po zbytek života. V Paříži posléze Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij v roce 1944 také zesnul.

¹⁷⁵ Život v byrokratickém státě, kterým carské Rusko bylo, byl doprovázen nadměrným množstvím opatření a zákazů. Prokudin-Gorskij získal dvě povolení, která mu jeho práci nesmírně ulehčila a která nosil pořád u sebe – povolení ke vstupu do jakékoliv oblasti, ať byla jakkoliv utajovaná, a příkaz pro všechny úředníky, aby fotografovi poskytli bezvýhradnou pomoc za jakýchkoliv podmínek. (ALLSHOUSE, s. xviii.)

¹⁷⁶ Ministerstvo války ho pověřilo prověřováním kinematografických a fotografických materiálů, které do Ruska přicházely ze zahraničí. Nudnou činnost částečně vyvážila možnost fotografovat tréninky pilotů. (Tamtéž, xxii.)

¹⁷⁷ GARANINA, Světlana Petrovna, *Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij* [online], 2003, s. 24 [cit. 14.7.2017]. Dostupné z: <http://www.prokudin-gorsky.ru/download/Prokudin-Gorsky%20Biography.pdf>.

4. 1. *Celé Rusko*

Když se Prokudin-Gorskij v květnu 1909 připravoval na projekci před carem Mikulášem II., pečlivě skládal výběr snímků, který by komplexně představil jeho práci a zároveň strhnul pozornost obecnosti. Obrázky pestrých květin měly zapůsobit na carevnu Alexandru Fjodorovnu, záběry podzimní přírody působily příjemně na každého, příhodné rovněž byly fotografie zbožných rolníků oddaných bátušskovi.¹⁷⁸ A to vše v krásných barvách, které nikdo z přítomných dosud na fotografiích nespatriil. Večer proběhl tak, jak Sergej Prokudin-Gorskij plánoval, a Mikuláš II. ho svou podporou přesvědčil o tom, že fotografův zájem pomocí fotografií vytvářet reprezentativní obraz Ruska se shoduje se zájmem státu. Projekt Prokudina-Gorského komplexně zdokumentovat ruskou říši bývá nazýván *Celé Rusko*.¹⁷⁹

Mnoho let poté si Prokudin-Gorskij zapsal, které tematické oblasti dokončil – Mariinský kanál, Turkestán, stará Buchara, Ural a průmysl, řeka Čusovaja od pramene, řeka Volha od pramene do Nižného Novgorodu, památky spojené s třisetletým výročím Romanovské dynastie, Kavkaz a Dagestán, Muganská planina, lokality spojené s vlasteneckou válkou 1812, Murmanská železnice (Příloha č. 24) a k tomu mnoho fotografií z Finska, Ukrajiny a jiných míst.¹⁸⁰ Tyto lokality zapadaly do fotografovy vlastní koncepce, ale bezprostřední impuls k jejich dokumentování často vycházel od vlády. Již při první audienci car Prokudina-Gorského seznámil se svými požadavky a za priority v té době označil Mariinský kanál a památky z doby Petra Velikého.

Produkty industrializace a historické dědictví bývaly v celém světě vybírány jako vhodné pro prezentaci moderního státu. Za tímto účelem se pořádaly i velké technické, národopisné a vědecké výstavy. Snímky budující se infrastruktury či interiérů továren se objevovaly nejméně od 50. let 19. století ve Francii a Velké Británii.¹⁸¹ Dle fotografií je patrné, že Rusko za západními státy zaostávalo o několik desítek let, což odpovídá faktu, že zde industrializace započala mnohem později.¹⁸² Kromě Mariinského kanálu propojujícího Volhu s Baltským mořem a uralskými oblastmi můžeme zmínit například Nižnij Novgorod, jehož průmyslové zóny o dvacet let dříve zachytil i Maxim Petrovič Dmitrijev. Tématem Dmitrijevových jsou všechny aspekty města, kterému dlouhodobě věnoval pozornost,

¹⁷⁸ ALLSHOUSE, s. xv.

¹⁷⁹ STIGNEJEV, s. 25.

¹⁸⁰ GARANINA, s. 22.

¹⁸¹ MULLIGAN, s. 228, 231

¹⁸² Stavba oděského přístavu byla zachycena „už“ na fotografiích z konce 60. let. (BARCHATOVA, s. 144–145.), ale například rozestup mezi začátkem stavby americké transkontinentální železnice na počátku 60. let 19. století a ruské Transsibiřské v 1891 vypovídá o podstatně větším opoždění ruského průmyslu.

Prokudin-Gorskij se oproti tomu při svých cestách soustředí na jednotlivé význačné či typické objekty a lokace, protože rozsah jeho projektu mu nedovoloval podrobnější studii jednoho místa.

Veškeré objekty spojené s pravoslavím nebo s vládnoucí dynastií se v Rusku těšily velké úctě. Právě na ně byl při oslavách třisetletého výročí nástupu Romanovců v roce 1913 na trůn kladen největší důraz. Carská rodina během oslav navštívila bezpočet chrámů a pamětních míst připomínajících slavné předky.¹⁸³ Církev a car byli autoritami, se kterými se dokázal ztotožnit každý Rus nezávisle na jeho společenském postavení, a proto sloužily jako identifikační znaky ruského národa. Stejnou roli v myslích Rusů hrála vlastenecká válka proti Napoleonovi, ve které bok po boku bojovali šlechtici s nevolníky. Protože fotografie s těmito náměty měly předpoklad dotknout se každého, sloužily jako výtečný vládní propagační materiál. Z dochovaných snímků víme, že kostelů a klášterů Sergej Prokudin-Gorskij nafotil bezpočet a jejich množství dominuje nad množstvím světských staveb s vlasteneckou symbolikou.¹⁸⁴ Částečně to lze vysvětlit tím, že válečnými památníky se často stávaly církevní stavby, do 18. století to tak platilo bezvýhradně.¹⁸⁵ Kromě venkovních scénérií církevních staveb Prokudin-Gorskij podrobně zdokumentoval jejich interiér a vybavení, od oltářů, ikon po liturgické předměty a oděv a jiné. Navštívil například chrám Zesnutí přesvaté Bohorodice ve Vladimíru, Nilovu pustyň, Spaso-borodinskij klášter, založen na památku slavné bitvy, a mnoho starobylých dřevěných kaplí a kostelů (Příloha č. 25).

Pravděpodobně nejpůsobivější částí fotografova díla jsou snímky života lidí a přírody. Význam barvy na fotografii pro Prokudina-Gorského netkvěl v estetické nebo vědecké rovině, ale v tom, že pomáhala svět zobrazit v jeho reálnější podobě, vytvořit ještě dokonalejší kopii skutečného. V tomto ohledu, přemýšlel stejně jako první fotografové, Prokudin-Gorskij „by vyfotil fialovou květinu ne kvůli specifčnosti jejího druhu, ale kvůli její barvě.“¹⁸⁶ Žádné jiné motivy fotografií než příroda a lidský svět nejsou barevnější a tedy živější. Velikým štěstím je, že za těch pár let, které byly jeho činnosti vyměřeny, stihl Prokudin-Gorskij procestovat území značné plochy a zachytit zde ojedinělou etnickou a přírodní pestrost ruské říše lépe než

¹⁸³ Podrobněji viz VYDRA, Zbyněk, „Není Rusko bez cara.“ *Romanovské jubileum v roce 1913*, in: *Theatrum historiae*, No. 2, 2007, s. 305–334. Mezi oslavami v Petrohradě a v Moskvě car podnikl plavbu po dolním toku Volhy, na jejíž březích leží starobylá města Vladimir, Kostroma, Nižnij Novgorod a jiná. Mikuláš II. tedy de facto plul po stejné trase, po které putovali fotografové Michail Petrovič Nastjukov a Maxim Petrovič Dmitrijev a na které vytvořili své ikonické snímky této řeky.

¹⁸⁴ Například hlavním městům, Petrohradu a Moskvě, které bezpochyby můžeme považovat za důležité národní symboly, Prokudin-Gorskij pozornost nevěnoval. Je dobře možné, že měl v plánu je do svého projektu zahrnout, ale nestihl se k nim dostat. To je ovšem pouze můj dohad.

¹⁸⁵ KIVELSON, s. 125.

¹⁸⁶ SMITH, Bryn, *Local Color*, in: *Print*, Vol. 66, No. 5, 2012, s. 39.

kdokoliv před ním. Pro každou oblast vytvořil snímky plné jejích specifických znaků, ať se to týče národních krojů a předmětů, přírodního nebo městského pozadí na skupinových portrétech, nebo kompozice odpovídající rodinné a společenské hierarchii. Bucharské Židy prezentuje fotografie během ješivy, židovského vyučování. Učitel sedí za stolem, po stranách je obklopen svými žáky oblečenými do tradičních pestrobarevných oděvů a společně nahlížejí do knihy (Příloha č. 26). Na jednom snímku je představeno židovské náboženství, kultura, etnikum, styl oblékání a životní prostředí. Ruské venkovany nafotil během zemědělských prací. Zde Prokudin-Gorskij projevuje svůj umělecký cit. Pečlivé tvarování kompozice svádí k tomu, aby člověk měl pocit, že fotograf pouze na pár sekund zastavil své modely v jejich každodenní rutině, akorát je poprosil zaujmout určitou pózu, připnout si k pásu meč (Příloha č. 28) či vzít do ruky misku s ovocem (Příloha č. 29). Co je nepřirozeného na tom, že převozník stojí na voru a rolnická rodina sedí na poli vedle svého svazku sena (Příloha č. 27)? Prokudin-Gorskij byl mistrem dokonale vykonstruovaných typických scén. Tím se nijak neliší od svých předchůdců, kteří vycházeli z ateliérů za účelem zachytit běžný život. Na sklonku monarchie využíval nejmodernější technologii, díky jejímž barvám mohl divák spatřit tak „věrohodné“ obrazy jako nikdy předtím,¹⁸⁷ a podniknul cestovatelsko-fotografický projekt v Rusku dosud nevídaného rozměru. Proto tvorbu Sergeje Michajloviče Prokudina-Gorského můžeme považovat za vrchol ruské místopisné a etnografické tradice do roku 1917.

¹⁸⁷ „Věrohodnost“ fotografie je pojem, o kterém spekuluje snad každé filozofické pojednání o fotografii. V jaké míře se na výsledku podílí vědomý či nevědomý záměr fotografa a nakolik do procesu vstupuje náhodná a nepředvídatelná invence aparátu? Této problematice se věnuje například Vilém Flusser.

Závěr

Stejně jako do jiných vyspělých zemí té doby, i do Ruska v roce 1839 pronikl fenomén fotografie a okamžitě vyvolal velký zájem. Porovnáme-li světový vývoj fotografie s vývojem v Rusku, nelze říct, že by tato země v něčem výrazně zaostávala. Rusové měli schopnost si rychle osvojit technické i módní novinky. Brzy zde začalo zdokonalování fotografické techniky v čele s prací Alexeje Fjodoroviče Grekova. Dlouhou cestu po Rusku absolvoval Alfred D'Avignon jen dva roky poté, co jeho francouzský krajan Noël Marie Paymal Lerebours vydal album daguerrotypií z evropských a jiných destinací. O kreativité a technických dovednostech ruských fotografů nemůžeme pochybovat. Pokud došlo k opoždění, jeho důvod neměl nic společného s fotografií samotnou, ale s reálnou situací v Rusku. Například s ruskými fotografiemi z průmyslového prostředí se setkáváme až ke konci 19. století, protože industrializace v Rusku proběhla později než v jiných státech.

Vedle osobních portrétů, které z větší části nezapadají do mé koncepce,¹⁸⁸ se už od 40. let 19. století často setkáváme s fotografiemi městských a venkovních scénérií. Dokumentování bylo prováděno za vědeckými i komerčními účely. Díky vylepšení fotografických technik se nedlouho zanedlouho rozmohlo také fotografování lidí v jejich přirozeném prostředí. Jedním z prvních, kdo v 60. letech 19. století vyrazil snímat mimo kulisy ateliéru, byl ruský fotograf skotského původu William Carrick. Spolu s ním se touto cestou vydala řada jeho kolegů, kupříkladu Michail Petrovič Nastjukov či Ivan Vasiljevič Boldyrev. Od 70. let 19. století se v Rusku živě rozvíjela topografická a etnografická fotografie. Podporou tomuto rozvoji byly národní a světové vědecké výstavy, na kterých fotografie nalézala místo mezi technologiemi stejně jako mezi antropologickými a přírodními vědami. Zakládání fotografických společenství bylo důkazem síly komunity ruských fotografů a poskytovalo zázemí pro pořádání výstav, soutěží a podporu začínajícím fotografům. Nejstarší společenství v Rusku bylo založeno v roce 1864. Mezníkem v historii ruské fotografie je vznik hnutí piktorialistů na přelomu 19. a 20. století, které mělo za cíl vymanit fotografii z tradičních, realistických forem a pojmout ji jako, de facto abstraktní, umění. Výsledkem skutečně bylo rozdělení fotografie do dvou proudů, přičemž realistické pojetí bylo ztotožněno s „objektivním“ zaznamenáváním světa, které mělo kopírovat to, co člověk vidí. Analýze jsem taktéž podrobila motiv Volhy a Střední Asie, což byly oblasti, do kterých se fotografové často vraceli a které, v očích Rusů, nosí nacionální a imperialistický význam.

¹⁸⁸ Výjimkou jsou portréty významných osobností, které často sloužily pro propagační účely. Carskou rodinu a umělce snímal například Sergej Lvovič Levickij nebo Andrej Ivanovič Denier.

Mezi význačné osobnosti předrevoluční dokumentární fotografie patřili Maxim Petrovič Dmitrijev a Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij. Období, ve kterém působili, pokrývá posledních třicet let ruské monarchie a lze je považovat za ty, kteří dovršili vývoj dokumentární fotografie v letech 1839–1917. Témata jejich snímků se v širší rovině shodují – běžný život lidí rozličných vrstev společnosti a etnik. Oba taktéž sbírali materiály pro svůj projekt několik let, Dmitrijev pracoval na své *Volžské kolekci* devět let a Prokudin-Gorskij se *Celému Rusku* věnoval po šest roků. Zatímco Dmitrijev se celoživotně zaměřoval na povolžský region, Prokudin-Gorskij měl touhu zdokumentovat veškerá území ruské říše. Tvorbu fotografií finančně a materiálně podporovala carská vláda, která rovněž měla zájem na vzniku těchto kolekcí, a to především pro propagační účely (poskytování vládní pomoci v *Neúrodném roce*, manifestace imperiální nadvlády v *Celém Rusku*). Zásadní rozdíl mezi fotografy tkví v povaze jejich snímků. Maxim Dmitrijev se v *Neúrodném roce* projevil jako reportér, který přicházel do nitra postižené oblasti, aby problém zdokumentoval v jeho nejsyrovější formě. I *Volžská kolekce* je projekt pečlivě studující znaky jednoho tématu – řeky Volhy a jejího okolí. Sergej Prokudin-Gorskij neprováděl detailní studie. Každý jeho snímek je nezaměnitelný, těžko nalézt několik identických motivů. Jestliže měl v úmyslu zachytit co nejvíc podob Ruska, jinak ani postupovat nemohl. Jeho dílo tvoří něco jako encyklopedii obrazů ruské říše. To také odpovídá jeho primárnímu cíli, využití fotografií ve výuce, který se mu kvůli válečným peripetiím a následné emigraci nepodařilo naplnit. Dmitrijeva a Prokudina-Gorského spojuje hořký osud po bolševické revoluci a občanské válce. První jmenovaný se v důsledku těchto událostí stáhl do soukromí, druhý dožil v exilu.

Věřím, že má práce může posloužit jako uvedení do tématu rané ruské dokumentární fotografie. Snažila jsem se o to, aby výsledkem nebyly pouze stručné dějiny fotografie, ale také výstižný obraz Ruska a jeho společnosti v 19. a na počátku 20. století. Příběhy fotografů jsou jedněmi z mnoha osudů aristokracie a inteligence, témata jejich snímků jsou významnými referenčními body v celé ruské kultuře. Doufám tedy, že se mi pro tento účel podařilo ve fotografii nalézt vhodné téma a přispět, třebaže nepatrně, studiu/bádání v oblasti kulturní historie Ruska.

Seznam použité literatury

Monografie:

ALLSHOUSE, Robert A. (eds.), *Photographs for the Tsar: The pioneering color photography of Sergei Prokudin-Gorskii commissioned by Tsar Nicholas II*, New York 1980.

BARCHATOVA, Jelena Valentinovna, *Russkaja svetopis: Pervyj vek fotoisskusstva 1839–1914*, Petrohrad 2009.

DMITRIJEV, Maksim Petrovič, *Volžskaja kollekcija (1894–1903): Po Volge-reke*, Nižnij Novgorod 2013.

DUBY, Georges, *Věk katedrál: Umění a společnost 980–1420*, Praha 2002.

ELLIOT, David (eds.), *Photography in Russia 1840–1940*, Londýn 1992.

FIGES, Orlando, *Natašin tanec: Kulturní historie Ruska*, Praha 2004.

FLUSSER, Vilém, *Za filosofii fotografie*, 2. vyd., Praha 2013.

GERNSHEIM, Helmut, GERNSHEIM, Alison, *A Concise History of Photography*, 2. vyd., Londýn 1971.

HALL, Melanie (eds.), *Towards World Heritage: International Origins of the Preservation Movement 1870–1930*, Farnham/Burlington 2011.

HANNAVY, John (eds.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York 2008.

KIVELSON, Valerie A., NEUBERGER, Joan (eds.), *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture*, New Haven/Londýn 2008.

MACEK, Václav (eds.), *The History of European Photography 1900–1938*, Bratislava 2010.

MILLAR, James R. (eds.), *Encyclopedia of Russian History*, New York 2004.

MRÁZKOVÁ, Daniela, *Příběh fotografie: Vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*, 2. vyd., Praha 1985.

MULLIGAN, Therese, WOOTERS, David (eds.), *Dějiny fotografie: Od roku 1839 až do současnosti*, Praha 2010.

OBRUČEV, V[ladimír] A[fanasjevič], *Po horách a pouštích Střední Asie*, Praha 1951.

- PIPES, Richard, *Rusko za starého režimu*, 2. vyd., Praha 2004.
- POPOV, A. P., *Iz istorii rossijskoj fotografii*, Moskva 2010.
- ROSENBLUM, Naomi, *A World History of Photography*, 4. vyd., New York 2007.
- SAID, Edward W., *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*, Praha 2008.
- SADOUL, Georges, *Dějiny filmu: Od Lumièra až do doby současné*, Praha 1958.
- SCHEUFLER, Pavel, *Historické fotografické techniky*, Praha 1993.
- STIGNEJEV, V. T., *Vek fotografii 1894–1994: Očerki istorii otečestvennoj fotografii*, Moskva 2005.
- ŠIPOVA, T. N., *Moskovskie fotografy 1839–1930: Istorija moskovskoj fotografii*, Moskva 2012.
- WITTLICH, Filip, *Fotografie – přímý svědek?!: Fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*, Praha 2011.

Články:

- BRADLEY, Joseph, *Pictures at an Exhibition: Science, Patriotism, and Civil Society in Imperial Russia*, in: *Slavic Review*, Vol. 67, No. 4, 2008, s. 934–966.
- ELY, Christopher, *The Origins of Russian Scenery: Volga River Tourism and Russian Landscape Aesthetics*, in: *Slavic Review*, Vol. 62, No. 4, 2003, s. 666–682.
- FOLOMEJEV, Sergej Nikolajevič, *Vlast' i obščestvo v uslovjach krizisa: socialnye posledstvija goloda 1891–1892 godov v Samarskoj gubernii*, in: *Istoričeskaja psihologija i sociologija istorii*, Vol. 8, No. 2, 2015, s. 64–79.
- GARBAR, Nonna M., *Some Russian daguerreotypes*, in: *History of Photography*, Vol. 24, No. 2, 2000, s. 186–188.
- GITMAN, Sergei, STIGNEEV, Valery, *Photographers of Russia, Unite Yourselves!*, in: *Art Journal*, Vol. 53, No. 2, 1994, s. 28–30.
- GREBENNIKOVA, Nadya, *The First Russian Photojournalist*, in: *Russian Life*, No. 1/2, Vol. 60, 2016, s. 44–51.

- HRISTOVA, Stefka, *Constructing Realism in Roger Fenton's Photographs of the Crimea War*, in: Conference Papers -- National Communication Association, 2007, s. 1–22.
- MAMAJEVA, N. J., *Obsledovanie kolekciei fotografii turkestanskogo alboma iz fondov Rossijskoj nacionalnoj biblioteki*, in: CYPKIN, Denis Olegovič (eds.), *Fotografija. Izobraženie. Dokument*, Vol. 5, Petrohrad 2014, s. 90–92.
- NATALE, Simone, *Photography and Communication Media in the Nineteenth Century*, in: *History of Photography*, Vol. 32, No. 4, 2012, s. 451–456.
- ROBBINS, JR., Richard G., *Russia's System of Food Supply Relief on the Eve of the Famine of 1891-92*, in: *Agricultural History*, Vol. 45, No. 4, 1971, s. 259–269.
- SMITH, Bryn, *Local Color*, in: *Print*, Vol. 66, No. 5, 2012, s. 37–41.
- STASOV, Vladimír Vladimirovič, *Fotografija i gravjura II*, in: *Russkij vestnik*, 1856, sv. 6, s. 555–576.
- VYDRA, Zbyněk, „*Není Rusko bez cara.*“ *Romanovské jubileum v roce 1913*, in: *Theatrum historiae*, No. 2, 2007, s. 305–334.
- YASTREBOVA, Olga, AZAD, Arezou, *Reflections on an Orientalist: Alexander Khun (1840–88), the Man and his Legacy*, in: *Iranian Studies*, Vol. 48, No. 5, 2015, s. 675–694.

Internetové zdroje:

- GARANINA, Světlana Petrovna, *Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij* [online], 2003, s. 24 [cit. 14.7.2017]. Dostupné z: <http://www.prokudin-gorsky.ru/download/Prokudin-Gorsky%20Biography.pdf>.

Seznam obrazových příloh:

- Příloha č. 1 – Nicéphore Niépce – *Pohled oknem na dvůr* (1826–1828)
- Příloha č. 2 – Eadweard Muybridge – *Kůň v pohybu* z cyklu *Animal Locomotion* (1878)
- Příloha č. 3 – Timothy O’Sullivan – *Sklizeň smrti*, bojiště bitvy u Gettysburgu (5.–6. červen 1863)
- Příloha č. 4 – *Laskavý úsměv Jejího Veličenstva* (únor 1898)
- Příloha č. 5 – Alfred D’Avignon – *Sergej Grigorjevič Volkonskij* (1845)
- Příloha č. 6 – Alfred D’Avignon – *Marija Nikolajevna Volkonská* (1845)
- Příloha č. 7 – Alfred D’Avignon – *Jelena Sergejevna a Miša Sergejevič Volkonští* (1845)
- Příloha č. 8 – William Carrick (60. léta 19. století)
- Příloha č. 9 – William Carrick (70. léta 19. století)
- Příloha č. 10 – William Carrick – *Krásná dívka u okna* (70. léta 19. století)
- Příloha č. 11 – Karl Bulla – *Vnitřní pohled do petrohradské Pasáže, první elektrické osvětlení* (1900)
- Příloha č. 12 – Karl Bulla – *Oslava 200 let Petrohradu* (květen 1903)
- Příloha č. 13 – Viktor Bulla – *Rusko-japonská válka. Milosrdná sestra u lůžka těžce nemocného. Evakuační lazaret carevny Marie Fjodorovny* (1906)
- Příloha č. 14 – Michail Petrovič Nastjukov – *Město Uglič (Jaroslavská gubernie)* z alba *Scénérie oblastí podél Volhy z Tveru do Kazaně* (1867)
- Příloha č. 15 – Michail Petrovič Nastjukov – *Mušský Trojickij klášter v Kaljazinu* z alba *Scénérie oblastí podél Volhy z Tveru do Kazaně* (1867)
- Příloha č. 16 – *Turkestánské album – Typy národností Turkestánského kraje. Sartové (usedlíci)* (1871–1872)
- Příloha č. 17 – *Turkestánské album – Předání hedvábí pomocí kolovrátku* (1871–1872)
- Příloha č. 18 – Maxim Petrovič Dmitrijev – *Státní jídelna ve vesnici Pralevka v Lukojanovském ujezdě* z alba *Neúrodný rok 1891–1892 v Nižněnovgorodské gubernii* (1891–1892)

Příloha č. 19 – Maxim Petrovič Dmitrijev – *Doktor u nemocného tyfem Kozmy Kašima* z alba *Neúrodný rok 1891–1892 v Nižněnovgorodské gubernii* (1891–1892)

Příloha č. 20 – Maxim Petrovič Dmitrijev – *Bugrovova ubytovna před otevřením. Pěstní souboj* (1897–1903)

Příloha č. 21 – Maxim Petrovič Dmitrijev – *Alexandrovský most přes Volhu v Syzrani* z alba *Volžská kolekce* (1894)

Příloha č. 22 – Maxim Petrovič Dmitrijev – *Sjezd starověrců v Nižném Novgorodě* (90. léta 19. století)

Příloha č. 23 – Maxim Petrovič Dmitrijev – *Ponětavskij ženský klášter. Klášterní rybník* (1904)

Příloha č. 24 – Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij – *Na drezíně u Petrozavodsku po Murmanské železnici* (1915)

Příloha č. 25 – Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij – *Kaple na místě, kde bylo v dávných časech založeno město Belozersk* (1909)

Příloha č. 26 – Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij – *Skupina židovských dětí s učitelem. Samarkand* (1905–1915)

Příloha č. 27 – Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij – *Na strništi* (1909)

Příloha č. 28 – Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij – *Dagestánské typy* (1905–1915)

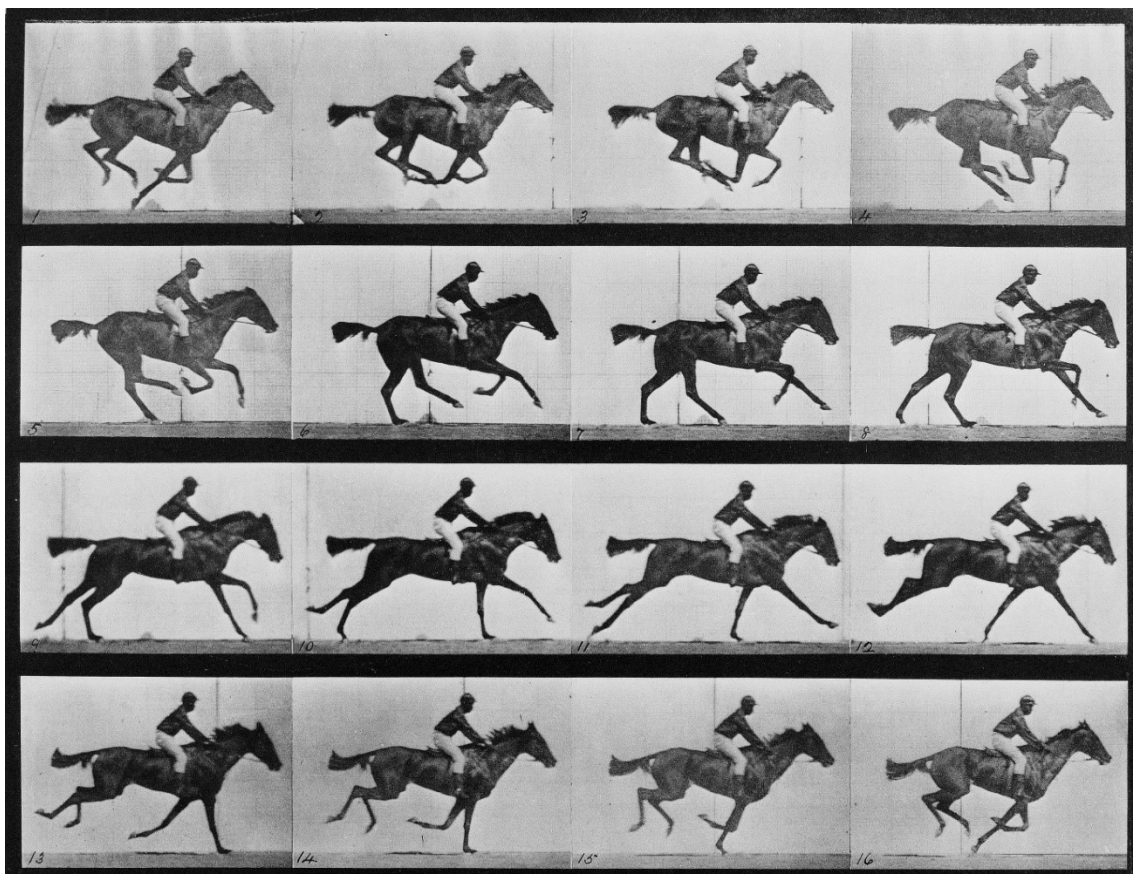
Příloha č. 29 – Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij – *Dívka s lesními jahodami* (1909)

Obrazové přílohy

Příloha č. 1 – Nicéphore Niépce – *Pohled oknem na dvůr* (1826–1828)



Příloha č. 2 – Eadweard Muybridge – *Kůň v pohybu* z cyklu *Animal Locomotion* (1878)



Příloha č. 3 – Timothy O’Sullivan – *Skližeň smrti*, bojiště bitvy u Gettysburgu (5.–6. červen 1863)



Příloha č. 4 – *Laskavý úsměv Jejího Veličenstva* (únor 1898)



Příloha č. 5 – Alfred D'Avignon – *Sergej Grigorjevič Volkonskij* (1845)



Příloha č. 6 – Alfred D'Avignon – *Marija Nikolajevna Volkonská* (1845)



Příloha č. 7 – Alfred D'Avignon – *Jelena Sergejevna a Miša Sergejevič Volkonští* (1845)

Příloha č. 8 – Wiliam Carrick (60. léta 19. století)



Příloha č. 9 – William Carrick (70. léta 19. století)



Příloha č. 10 – William Carrick – *Krásná dívka u okna* (70. léta 19. století)



Příloha č. 11 – Karl Bulla – *Vnitřní pohled do petrohradské Pasáže, první elektrické osvětlení* (1900)



Příloha č. 12 – Karl Bulla – *Oslava 200 let Petrohradu* (květen 1903)



Příloha č. 13 – Viktor Bulla – *Rusko-japonská válka. Milosrdná sestra u lůžka těžce nemocného. Evakuační lazaret carevny Marie Fjodorovny* (1906)



Příloha č. 14 – Michail Petrovič Nastjukov – *Město Uglič (Jaroslavská gubernie) z alba Scénérie oblastí podél Volhy z Tveru do Kazaně (1867)*



Příloha č. 15 – Michail Petrovič Nastjukov – *Mušský Trojickij klášter v Kaljazinu z alba Scénérie oblastí podél Volhy z Tveru do Kazaně (1867)*



Příloha č. 16 – *Turkestánské album – Typy národností Turkestánského kraje. Sartové (usedlíci) (1871–1872)*



Příloha č. 17 – *Turkestánské album – Předání hedvábí pomocí kolovrátku (1871–1872)*



Příloha č. 18 – Maxim Petrovič Dmitrijev – *Státní jídelna ve vesnici Pralevka v Lukojanovském ujezdě z alba Neúrodný rok 1891–1892 v Nižněnovgorodské gubernii (1891–1892)*



Příloha č. 19 – Maxim Petrovič Dmitrijev – *Doktor u nemocného tyfem Kozmy Kašima z alba Neúrodný rok 1891–1892 v Nižněnovgorodské gubernii (1891–1892)*



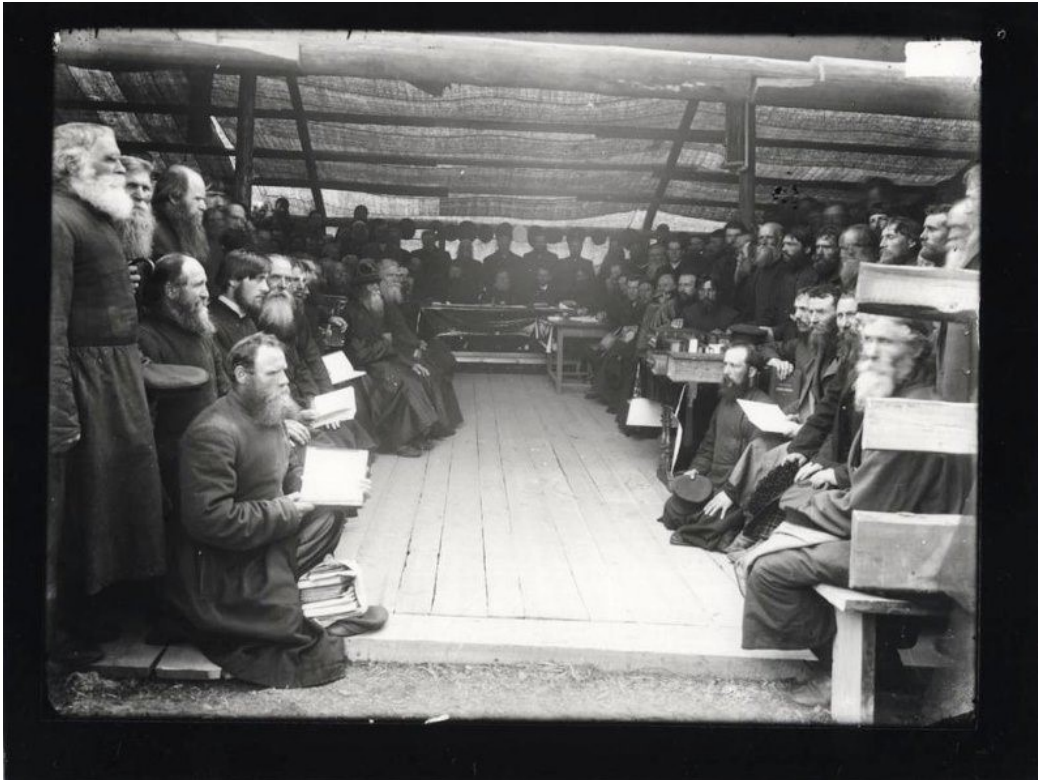
Příloha č. 20 – Maxim Petrovič Dmitrijev – *Bugrovova ubytovna před otevřením. Pěštní souboj* (1897–1903)



Příloha č. 21 – Maxim Petrovič Dmitrijev – *Alexandrovský most přes Volhu v Syzrani z alba Volžská kolekce* (1894)



Příloha č. 22 – Maxim Petrovič Dmitrijev – *Sjezd starověrců v Nižném Novgorodě* (90. léta 19. století)



Příloha č. 23 – Maxim Petrovič Dmitrijev – *Ponětavskij ženský klášter. Klášterní rybník* (1904)



Příloha č. 24 – Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij – *Na drezíně u Petrozavodsku po Murmanské železnici (1915)*



Příloha č. 25 – Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij – *Kaple na místě, kde bylo v dávných časech založeno město Belozersk (1909)*



Příloha č. 26 – Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij – *Skupina židovských dětí s učitelem. Samarkand (1905–1915)*



Příloha č. 27 – Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij – *Na strništi (1909)*



Příloha č. 28 – Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij – *Dagestánské typy* (1905–1915)



Příloha č. 29 - Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij – *Dívka s lesními jahodami* (1909)

