

Фотография. Изображение. Документ. Научный сборник

Вып. 1 (1)

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	3
Фотодокумент в гуманитарном знании	
<i>Длужневская Г.В.</i> Фотографии из Мраморного дворца: собрание великих князей генерал-адмирала Константина Николаевича и августейшего президента Академии наук Константина Константиновича	4
<i>Вялова С.О.</i> Фотографическое наследие XIX в.: Н.П. Кондаков и его «Альбом видов и редкостей Синайских»	15
<i>Пармузина И.С.</i> «Снимки должны быть безусловно точными, как документ...» (К истории фотографической съемки реставраций Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля 1882–1918 гг.)	22
Методология изучения фото документов и изобразительных источников	
<i>Толмачева Е.Б.</i> Методология изучения фотографии с этнографическим содержанием	38
<i>Зинин А.М.</i> Изучение признаков внешности человека по историческим фотографиям	43
<i>Зинин А.М.</i> Проблемы идентификации человека по признакам внешности при исследовании портретов – произведений изобразительного искусства	49
Историография и библиография	
<i>Головина О.С.</i> Русская фотографическая периодика (1858–1918 гг.)	55
Методы и техника исследования документа	
<i>Шеин Г.М.</i> Два альбома «Путевых воспоминаний» 1876 г. из собрания «РОСФОТО»: экспертное исследование	76
<i>Волынский М.А., Гуров И.П., Жукова Е.В., Левшина А.В., Маргарянц Н.Б., Семов А.А.</i> Исследование трехмерной микроструктуры материалов на основе методов оптической когерентной томографии	81
<i>Серебряков А.С., Кудряшов В.И., Мороз А.П., Малых И.И.</i> О возможности элементного анализа объектов в 3D-геометрии с помощью рентген-флуоресцентного метода на аппарате X-Арт М	87
Аннотации статей	92
Summaries	93
Авторы выпуска	95
Требования к авторским материалам	96
Порядок рецензирования рукописей научных статей, поступивших в редакцию сборника «Фотография. Изображение. Документ.»	98



Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО

Генеральный директор З.М. Коловский

Заместитель генерального директора по научной работе Д.О. Цыпкин

Редколлегия:

кандидат исторических наук Д.О. Цыпкин (РОСФОТО) – ответственный редактор

А.П. Балаченкова (РОСФОТО) – ответственный секретарь

Е.А. Агафонова (РГИА)

доктор юридических наук, профессор А.М. Зинин (МГЮА)

доктор исторических наук В.Ф. Молчанов (РГБ)

доктор филологических наук Г.М. Прохоров (ИРЛИ РАН)

доктор искусствоведения О.Р. Хромов (НИИ ТИИ РАХ)

кандидат исторических наук М.В. Чистякова (ГИМ)

кандидат исторических наук М.А. Шибяев (СПб ГУ)

Корректор О.А. Барынина

Оригинал-макет, верстка А.А. Тихонова

Электронная версия сборника с цветными иллюстрациями находится на сайте www.fid.rosphoto.org

Подписано в печать 24.12.2010. Формат 210x297. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл.печ.л.14. Уч.-изд. л. 11,5. Тираж 500 экз. Заказ № 8502

Адрес редакции: 191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д.35;

Тел./ факс (812) 314-12-14; e-mail: office@rosphoto.org

Отпечатано в ООО «Группа М»:

197376, г. Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, д. 4а, строение 3

При поддержке Министерства культуры РФ

От редакции

Мы предлагаем читателям первый выпуск сборника «Фотография. Изображение. Документ.», не имеющего аналогов среди отечественных научных изданий. Сборник задуман для объединения представителей всех дисциплин, занимающихся изучением исторического документа: историков культуры, источниковедов, архивистов, палеографов, историков искусства, специалистов в области историко-документной экспертизы, криминалистов, ученых-естественников, разрабатывающих средства и методы анализа фотографических и рукописно-книжных памятников. Идея такого издания возникла во время проведения международной конференции «Экспертиза и фотография: к юбилею возникновения "исследующей" фотографии и научной экспертизы документов в России», проходившей в Государственном музейно-выставочном центре «РОСФОТО» 29–31 марта 2010 г. Статьи, подготовленные на основе докладов и сообщений, представленных на конференции, составляют ядро первых выпусков сборника.

Мы начинаем издание с работ, посвященных изучению фотодокумента. Эта область является ключевой в научной деятельности РОСФОТО. Фотография сыграла огромную роль в становлении всей отечественной науки о документе. Можно уверенно сказать, что в России из фотоанализа рукописей, из трудов создателя этого направления – Евгения Федоровича Буринского (1849–1912), развились как современное криминалистическое исследование документов, так и историко-документная экспертиза. Значение фотографии и фотометодов в становлении изучения документов велико и неоспоримо, но сам фотодокумент как объект специального источниковедческого и экспертного исследования еще только начинает осознаваться отечественной наукой. Наше издание одно из первых в этой области.

Предлагаемый вниманию читателей выпуск сборника «Фотография. Изображение. Документ.» состоит из трех разделов. В раздел «Фотодокумент в гуманитарном знании» вошли работы, посвященные описанию и исследованию отдельных собраний, альбомов и тематических групп фотодокументов. Публикации раздела объединены общим интересом исследователей к проблеме фотографического отображения и фотографического восприятия памятника в самом широком смысле этого слова – памятника как следа прошлого. Второй раздел сборника («Методология изучения фотодокументов и изобразительных источников») включает в себя статьи методологического характера. Они относятся как к мало разработанным проблемам изучения фотодокумента (типологизации и исследовательской интерпретации фотографии с этнографическим содержанием), так и к вопросам применения в источниковедческих и экспертных исследованиях фотодокумента методологического

опыта смежных дисциплин (криминалистической портретной экспертизы). Особое место в нашем издании уделено библиографии (раздел «Историография и библиография»). В первом выпуске сборника мы начинаем публикацию сводной библиографии отечественной фотопериодики, которая еще никогда не становилась объектом систематического сбора и рассмотрения. Наконец, последний раздел издания («Методы и техника исследования документа») посвящен технике экспертного и технологического анализа фотографических документов и документов в целом. Задачей этого раздела является не только обсуждение средств и методов экспертного и технико-технологического изучения документов, но и представление специалистам-гуманитариям современных возможностей естественнонаучных дисциплин и техники, потенциально применимых для аналитического исследования памятников.

Тематический принцип подбора материалов мы планируем сохранить и в следующих выпусках сборника, ближайшие из которых будут посвящены исследованию бумаги и письма как важнейших структурных элементов документа и проблемам применения фотоаналитических и оптико-электронных методов исследования документальных материалов. Однако, как бы ни варьировалась тематика выпусков, их структура на уровне разделов будет сохраняться неизменной и включать в себя публикации, посвященные изучению конкретных памятников, проблемам методологии исследования, историографии и библиографии, методам и технике анализа документов. Исключением могут стать только выпуски, являющиеся изданием отдельных монографических работ.

Представляя читателям первый выпуск сборника «Фотография. Изображение. Документ.», редколлегия искренне надеется на то, что совместными усилиями ее членов и авторов нам удастся сделать это издание востребованным в ученом сообществе и полезным российской науке.

ФОТОГРАФИИ ИЗ МРАМОРНОГО ДВОРЦА: СОБРАНИЕ ВЕЛИКИХ КНЯЗЕЙ
ГЕНЕРАЛ-АДМИРАЛА КОНСТАНТИНА НИКОЛАЕВИЧА И АВГУСТЕЙШЕГО
ПРЕЗИДЕНТА АКАДЕМИИ НАУК КОНСТАНТИНОВИЧА ¹

Обширная и весьма разнообразная коллекция, более шестидесяти лет хранившаяся в Мраморном дворце, – собрание фотодокументов, принадлежавших великим князьям генерал-адмиралу Константину Николаевичу и его сыну, августейшему президенту Академии наук Константину Константиновичу. В собрании имеются альбомы, преподнесенные их супругам – великим княгиням Александре Иосифовне и Елизавете Мавриковне.

В фотоархиве ИИМК РАН эти фотографии объединены в фонде 45 «Библиотека Мраморного дворца (до 1917 г.)». Даты поступления документов в фотоархив Государственной академии истории материальной культуры – 1924–1925, 1927–1932 гг. Съемка производилась в 1850-х–1910-х гг.

В собрании отложились сброшюрованные альбомы и отдельные снимки памятников архитектуры, живописи и скульптуры западноевропейских стран (Германии, Италии, Сербии и др.), Китая, Алжира, Египта; памятников архитектуры русских городов (Петербурга, Павловска, Суздаля и др.); ландшафтные и этнологические снимки Восточной и Западной Сибири; снимки картин Эрмитажа и западноевропейских музеев.

Для работы с собранием фотодокументов, определения их датировки нам необходимо было уточнить биографические данные фондообразователей – великих князей Константина Николаевича и Константина Константиновича.

Константин Николаевич – великий князь, второй сын императора Николая I (Павловича) и императрицы Александры Федоровны, родился 9 сентября 1827 г.

Августейший отец, Николай I, с детства предназначил Константина Николаевича для службы во флоте: в четырехлетнем возрасте великий князь был назначен генерал-адмиралом и шефом гвардейского экипажа (1831). Одновременно началось восхождение Константина Николаевича «по лестнице морских чинов»: мичман (1834), лейтенант (1843), капитан-лейтенант и капитан II-го ранга (1844), капитан I-го ранга (1846), контр-адмирал (1848), вице-адмирал (1853), адмирал (1855).

Первое плавание вел. кн. Константин Николаевич совершил в 1835 г., затем были ежегодные морские походы на кораблях Балтийского флота под флагом известного мореплавателя-исследователя Ф.П. Литке, который в 1864–1882 гг. являлся президентом Академии наук. В 1844 г. Константин Николаевич был назначен командиром брига «Улисс». В 1845 г. бриг совершил плавания по Средиземному, Черному и Азовскому морям. Тогда же Константин Николаевич посетил Свято-Пантелеимоновский монастырь на горе Афон². В 1847–1848 и 1851 г. он командует фрегатом «Паллада»; в 1850 г. имеет свой флаг на корабле «Двенадцать Апостолов», в 1858 и 1865 гг. – на «Рюрике», «Громобое», в 1877 г. – на пароходе-фрегате «Олаф». До 1878 г. им было совершено около 50 плаваний, в течение которых он провел на море 1375 дней, то есть более трех с половиной лет.

30 августа 1848 г. он назначен в свиту его императорского величества и шефом Морского кадетского корпуса; в 1849 г. – присутствовать в Государственном Совете и

Адмиралтейств-Совете. В том же году он участвовал в подавлении Венгерского восстания и был удостоен ордена Св. Георгия IV-й степени. В 1850 г. Константин Николаевич возглавил Комитет для пересмотра и дополнения Общего свода Морских уставов, стал членом Государственного Совета и Совета военно-учебных заведений. В 1854–1855 гг., в период Крымской войны он участвовал в защите Кронштадта от нападения англо-французского флота. С 1855 г. по званию генерал-адмирала управлял как флотом, так и, на правах министра, – Морским министерством. В 1857–1859 гг. совершил большой поход в Марсель, Палермо, Гранаду, Мессину, Неаполь, Палестину, Константинополь, Портсмут и др. В плавание Константин Николаевич пригласил фотографа, в роли которого выступил служивший по морскому ведомству граф Гаврила Рюмин (*Gabriel de Rumine*), бравший в 1844 г. уроки фотографии у ученика Дагера Винсента Шевалье. Во время этого плавания в апреле–мае 1859 г. Константин Николаевич предпринял путешествие на православный Восток, что имело колоссальное значение в отношении русской деятельности на Святой Земле. До создания Православного палестинского общества и передачи ему управленческих полномочий великий князь сохранял значительное влияние на дела Русской Палестины³.

В январе 1860 г. Константин Николаевич возглавил Адмиралтейств-Совет и стал председателем Главного комитета по крестьянскому делу, отстаивая идею освобождения крестьян за выкуп. По замечанию фотографа Н.Г. Матвеева в его собственноручной описи материалов, сохранившейся в фотоархиве ИИМК РАН, «освобождение крестьян в 1861 г. было подписано в кабинете великого князя Константина Николаевича в Мраморном дворце», что, по-видимому, было подсказано фотографу вел. кн. Константином Константиновичем, пригласившим Н.Г. Матвеева для съемки интерьеров дворца накануне празднования 300-летия Дома Романовых. Император Александр II неоднократно привлекал вел. кн. Константина Николаевича и к выполнению внешнеполитических поручений.

В 1862–1863 гг. Константин Николаевич был наместником Царства Польского с подчинением ему на правах главнокомандующего расположенных в Польше войск и оставлением его в звании генерал-адмирала. В 1865 г. он возглавил Государственный Совет. В 1862–1881 гг. являлся председателем Комитета финансов.

В феврале 1880 г. по случаю 25-летия со дня вступления в управление флотом и морским ведомством Константин Николаевич получил высочайший рескрипт: «Быв назначены незабвенным родителем Нашим на служение флоту, Ваше Императорское Высочество так сроднились с ним, что все Ваши представления к усовершенствованию отечественного флота отличались не одним исполнением долга службы, но и глубокою любовью к семье моряков, в которую Вы вступили в детском возрасте. В основе всей Вашей деятельности лежали три цели: возможно большее развитие плавания наших судов в дальних морях и океанах, как лучшей школы для образования личного состава команд; сокращение и упрощение, в пределах возможного, береговой администрации,



Илл. 1. Великий князь Константин Николаевич. Художник Ф. Крюгер.



Илл. 2. Великий князь Константин Константинович. Сер.1880-х гг. Фотограф К. Бергамаско. © ИИМК РАН

и развитие технических заведений, что поставит Отечество наше в деле сооружения судов в независимое положение от иностранных верфей и заводов. Все эти задачи при Вашей деятельности, настойчивости и обширности Ваших технических познаний разрешены Вами<...>». Тем не менее, 13 июля 1881 г. вел. кн. Константин Николаевич был уволен от управления флотом и морским ведомством и от должности председателя Государственного Совета с оставлением в звании генерал-адмирала, а также во всех прочих должностях и званиях. В 1884 г. он пожалован знаком отличия 40-летней беспорочной службы. Последние годы жизни он провел, в основном, в Крыму, в своем имении «Ореанда». С 1888 г. был тяжело болен и скончался в Павловске в возрасте 64-х лет.

Великий князь Константин Николаевич состоял почетным членом многих учреждений и обществ, в частности, Императорской Академии наук, Санкт-Петербургского, Дерптского и Казанского университетов, Одесского общества истории и древностей, Лондонского Географического общества; был председателем Императорского Русского географического общества, Русского археологического общества, Альтенбургского общества естество-испытателей, являлся почетным гражданином города Перта в Шотландии.

С 1848 г. Константин Николаевич был женат на великой княгине Александре Иосифовне, дочери герцога Саксен-Альтенбургского⁴. У супругов было шестеро детей: Николай (1850–1919), Константин (1858–1915), Дмитрий (1860–1919), Вячеслав (1863–1879), Ольга (1851–1926, с 1867 г. – супруга короля Греции Георга I, «королева эллинов»), Вера (1854–1912, с 1874 г. – супруга Вильгельма Евгения, герцога Вюртембургского).

Константин Константинович – великий князь, второй сын великого князя Константина Николаевича

и великой княгини Александры Иосифовны, родился 10 августа 1858 г. на императорской мызе Стрельна, под Петербургом. 19 августа 1858 г., еще до крещения, высочайшим приказом назначен шефом 15 Гренадерского Тифлисского имени Его Высочества полка и «состоять Л.Гв. в Измайловском полку, в Гвардейском Экипаже, Л. Гв. в Конном полку в 3-й Гвардейской и Гренадерской бригаде, Гвардейской пешей артиллерии» и стал кавалером четырех орденов: Андрея Первозванного, Александра Невского, Белого Орла и Анны I ст.

Изначально воспитание младенца было поручено В.П. Михайловой, няне, с которой он оставался во время длительного путешествия родителей по Средиземноморью в 1858–1859 гг.; затем, до совершеннолетия, находился под присмотром Александра Ильича Зеленого, капитана I ранга (с 1879 г. – вице-адмирал). Образованием Константина Константиновича занимались родители, стараясь передать сыну, достаточно рано проявившему творческие способности, многие духовные богатства, которыми владели сами. Обучение началось в пятилетнем возрасте: в курс образования входили практическое чистописание, русский язык, математика, география, Закон Божий, изучение иностранных языков. Для собеседований по истории и законоведению приглашался Ф.М. Достоевский. В числе преподавателей были историки К.Н. Бестужев-Рюмин, С.М. Соловьев, писатель И.А. Гончаров, биолог О.И. Шиховский. Кроме того, Константин музицировал на рояле и виолончели. Учебные занятия, посещение художественных выставок, театров, концертов, чтение были непрерывными и ежедневными. Традиционные великие князья вели дневники: первые записи были сделаны Константином в 1874 г.

Как в свое время Николай I предопределил Константину служить во флоте, так и генерал-адмирал вел. кн.

Фотография. Изображение. Документ. Вып. 1 (1)

Константин Николаевич назначил своему сыну Константину нести морскую службу. Начиная с одиннадцати лет, Константин практически ежегодно выходил летом в море в учебной эскадре Морского училища. Первое дальнее плавание было совершено им в 1875–1876 гг. на фрегате «Светлана» под началом вел. кн. Алексея Александровича (Дания, Испания, Италия). В конце лета 1875 г. Константин Константинович побывал в гостях у сестры Ольги, «королевы эллинов» (Афины, остров Корфу). Морскую службу Константин соединял с интеллектуальными занятиями: в Копенгагене он посетил музей скульптора Б. Торвальдсена; собор в Севилье произвел на юношу глубокое впечатление, также как и музей испанского художника Б. Мурильо. В Альказаре он впервые увидел бой быков, «дом Пилата» – «ужасно красивый, во вкусе мавров». В Неаполе из-за тумана «очень неясно видели Везувий». 31 июля – Помпеи, раскопки Геркуланума: «Рыли и при нас, я увлекся и принялся сам отгребать лопатой мелкие камни и песок и отгрыл фреску, изображающую вазы и урны»⁵.

В начале августа 1875 г. моряки и гардемарин Константин были в Риме, Ватикане, Венеции⁶. В Ватикане они осмотрели библиотеку и зал скульптур («Тут я увидел в действительности все, что знал так хорошо по рисованию <...>. Я видел Аполлона Бельведерского, Лаокоона»); в Риме – термы Каракаллы, пантеон Агриппы, катакомбы Св. Каликста; в Венеции – площадь Св. Марка, Королевский дворец с «множеством красивых комнат с великолепными плафонами»⁷. По пути в Санкт-Петербург вел. кн. Константин остановился в Вене (по его замечанию – «город с первого взгляда напоминающий Париж»)⁸. Наконец, через Варшаву и Псков он вернулся в Санкт-Петербург.

В 1876–1877 гг. по настоянию врачей вел. кн. Константин Константинович, задержавшись ненадолго в Париже, путешествует по Италии.

С 1876 г. основной летней резиденцией Константина Константиновича становится Большой Павловский дворец. Кабинет Константина в Павловском дворце находился на первом этаже, под Греческим залом, примыкавшим к одному из кабинетов Павла I, позже называвшегося «ковровой» из-за украшавших его гобеленов.

В сентябре 1876 г. вел. кн. Константин возвращается к морской службе: через Одессу, Буюк-Дере, Константинополь он прибыл в Смирну, откуда фрегат «Светлана» под командованием вел. кн. Алексея Александровича отправился в большой заграничный поход, длившийся с 11 сентября 1876 по 23 июня 1877 г. Во время похода моряки посетили остров Мальту⁹, Неаполь, а 1 января 1877 г. фрегат встал на рейде в Норфолке, штат Виргиния. В течение двух месяцев «Светлана» находилась в плавании у берегов Северной Америки. Великие князья Алексей Александрович и Константин Константинович побывали в Нью-Йорке и в Вашингтоне – на парадном обеде у президента США, данном в их честь. 25 апреля 1877 г. на судах русской эскадры было объявлено о войне с Турцией. 23 июня фрегат «Светлана» пришел в Кронштадт, и весь экипаж был направлен на Дунай.

Константин Константинович, не имея права по возрасту принять самостоятельное решение, обратился к отцу с просьбой отпустить его в действующую армию в составе экипажа фрегата «Светлана» под начало Ф.В. Дубасова. Генерал-адмирал Константин Николаевич ответил сыну телеграммой: «<...> Храни тебя Господь. Посылаем тебе наше родительское благословение и молимся за тебя. Помни, какая кровь у тебя течет в жилах». Тем самым он напомнил сыну, что еще 5 апреля 1797 года императором Павлом I был введен законодательный акт о правах

и обязанностях лиц, принадлежащих к императорской фамилии «Учреждения об императорской фамилии». Согласно этому закону принадлежность к царской фамилии должна была восприниматься как должность, и великие князья были обязаны служить царю и Отечеству.

В деле под Силистрией в октябре 1877 г. мичман Константин отличился, сумев спустить брандер и поджечь турецкий пароход, за что был награжден орденом Св. Георгия IV-й ст. Ф.В. Дубасов докладывал об этом деле начальнику морских команд на Дунае, вел. кн. Алексею Александровичу: «Оценивая поведение каждого из офицеров, большинство которых было в первый раз под неприятельским огнем, я считаю долгом, прежде всего, упомянуть о Его Императорском Высочестве Великом Князе Константине Константиновиче, хладнокровие и распорядительность которого, несомненно, гораздо выше его лет и опытности. Выполненное им поручение лучше всего, впрочем, говорит само за себя»¹⁰.

Летом 1878 г. с братом Дмитрием и кузенами Сергеем и Павлом Александровичами в сопровождении К.П. Победоносцева и членов императорской свиты молодые люди совершили путешествие по Северо-Западу России (Ладожское и Онежское озера, Мариинская система), в Псков, Великий Новгород, село Грузино, Шлиссельбург, Петрозаводск, на остров Валаам¹¹.

В мае 1879 г. генерал-адмирал Константин Николаевич с детьми Ольгой и Константином находился в Крыму. Сопровождая отца, Константин Константинович принял участие в плавании на броненосце береговой обороны «Вице-адмирал Попов» вдоль восточного и северного берегов Черного моря. Они посетили Ялту, Севастополь, Батуми и другие порты. Здесь же, в крымском имении Ореанда, Константин Константинович написал свое первое стихотворение.

В 1880 г. Константин отправился в новое кругосветное, почти двухлетнее плавание на фрегате «Герцог Эдинбургский». Фрегат побывал в Алжире, Италии, Греции¹², а также на Мальте, в Триесте и Александрии. В Пирее фрегат часто посещала греческая королевская семья, Константин также гостил у «королевы эллинов» – сестры Ольги.

Летом 1881 г. кузены Константин Константинович, Сергей и Павел Александровичи совершили паломничество в Иерусалим. В библиотеке Иерусалимского дворца появились фотоальбомы с видами храма Гроба Господня, гробницы Пресвятой Богородицы, Гефсиманского сада, мечети халифа Омара, гробниц Авессалома, Захарии и Иосафата в Иосафатовой долине.¹³ В августе этого же года Константин Константинович посетил Афон. До него в 1845 г. на Святой Горе побывал его отец, вел. кн. Константин Николаевич, в 1867 г. – вел. кн. Алексей Александрович. Визит Константина, происходивший уже после победной русско-турецкой войны 1877–1878 гг., рассматривался политиками не как частная поездка великого князя, а как демонстрация русских интересов в бывших турецких владениях. Константин посетил монастырь Св. Пантелеимона, Старый Руссик, Карею, Протат, Иверский монастырь, Свято-Андреевский скит и другие¹⁴.

15 августа Константин Константинович был приглашен в фотографию монастыря Св. Пантелеимона, где «благоволил сняться один и группой, в коей вместе с ним и его свитой были включены игумен о. архимандрит Макарий и духовник о. иеромонах Иероним». Фотография обнаружилась в фондах архива и опубликована в книге «Монастыри и скиты Святой горы: Афон в фотографиях из альбома великого князя Константина Константиновича Романова», вместе со снимками, которые находятся в альбоме, преподнесенном великому князю в память о пребывании его на Афоне. 42 фотографии были сделаны

в 1867–1872 гг. монахами Русского Пантелеимоновского монастыря о. Леонтием и о. Геннадием¹⁵.

В самом начале 1882 г. в Египте великий князь тяжело заболел воспалением легких и лечился сначала на Сицилии, а потом – у сестры в Афинах. Осенью врачи посоветовали ему отправиться в Италию¹⁶. Путешествие совершалось вместе с отцом, к этому времени уже отошедшим от государственных дел. Именно здесь произошло объяснение, во время которого выяснилось, что отец не одобряет поэтических занятий сына. Это суждение Константин Николаевич подтвердил фактом из своей биографии: в юности он написал стихотворение, и Николай I, узнав об этом, сказал: «Мой сын – лучше мертвый, чем поэт».

В 1883 г. вел. кн. Константин Константинович ездил в Альтенбург, столицу Саксен-Альтенбургского герцогства, и встретился там с троюродной сестрой Елизаветой, ставшей 15 апреля 1884 г. его женой – вел. кн. Елизаветой Маврикиевной. От этого брака родились: Иоанн (1886–1918), Гавриил (1887–1955), Константин (1890–1918), Татьяна (1890–1970), Олег (1892–1914), Игорь (1894–1918), Георгий (1903–1938), Наталья (род. и умерла в 1905 г.), Вера (1906–2001)¹⁷.

В начале мая 1887 г. великий князь побывал в Оптинской пустыни; осенью отправился на лечение за границу и посетил Берлин, Альтенбург¹⁸, Штутгарт, Барселону, Сарагоссу, Мадрид, Гренаду, на обратном пути – Париж. В феврале 1889 г. с соизволения государя он принял звание почетного попечителя Высших женских Педагогических курсов при Санкт-Петербургских женских гимназиях (точнее, – Императорского женского педагогического института на Малой Посадской ул., 26).

3 мая 1889 г. вышел высочайший указ Сенату: «Его Императорскому Высочеству Государю Великому Князю Константину Константиновичу Всемиловнейше повелеваем быть президентом Императорской Академии наук». В истории России это был первый и единственный случай, когда Академию наук возглавлял член царствующего дома.

В 1899 г., в день десятилетия со дня назначения великого князя Константина Константиновича президентом Академии, старейший ее член, академик Веселовский закончил приветственную речь, обращенную к великому князю, следующими словами: «Пробегая мыслью более, чем полтора века нашу летопись нашей Академии, мы не найдем в ней ни одного периода ее существования, который можно было бы поставить наряду с этим десятилетием по важности всего сделанного для открытия русской науки новых путей и для поднятия ее значения <...> Ваше Высочество возлюбили науку, а поэтому и преданных ей служителей; вот ключ к уразумению всего того, что совершилось в нашей среде в последние десять лет»¹⁹.

В 1900 г. Константин Константинович был назначен главным начальником военно-учебных заведений и по новой должности посетил подведомственные заведения в Москве, Киеве, Варшаве, Одессе, Елизаветграде, Вильне, Пскове, Воронеже, Орле, Полоцке, Чугуеве. Новое место службы в Санкт-Петербурге – Главное управление военно-учебными заведениями – размещалось на Кадетской линии, 3–5. В России в 1900-е гг. насчитывалось 29 кадетских корпусов.

Находясь на этой должности, великий князь Константин постоянно инспектировал кадетские корпуса. Например, Нижегородский корпус он посетил в 1900, 1901, 1902, 1904 гг. и в октябре 1906 г. Случайно в фотоархиве ИИМК были обнаружены фотографии и сформирован альбом, посвященный Нижегородскому кадетскому корпусу²⁰. На паспарту не имелось никаких помет, а оригинальные от-

печатки были заклеены другими. Судя по всему, это было сделано в 1930-е годы: то ли с целью спасения старых фотографий, то ли из-за отсутствия паспарту для наклейки новых снимков.

Деятельность великого князя на данном посту продолжалась в течение десяти лет. В Ташкенте он был в октябре 1905 г. и, не исключено, что встретился там со своим родным братом Николаем Константиновичем. Николай, принимавший участие в создании Ташкентского музея, мог принести в дар своему брату, президенту Академии наук, альбом «Ташкентский музей», содержащий снимки археологических находок мусульманского, древнеиранского и греко-бактрийского периодов. Фотографии относятся к концу XIX или самому началу XX в.²¹ В 1881 г. вел.кн. Николай поселился в Ташкенте и организовал работы по орошению земель и выращиванию в имении «Золотая Орда» хлопка, положив начало его массовому производству в Средней Азии²². Работы по орошению Голодной степи проводились им в 1896–1897 гг. и зафиксированы на снимках С. Лидского – виды степи, Бухара-арыка, плотин и др.²³ По-видимому, тогда же Николай Константинович подарил Константину эти фотографии.

В мае 1906 г. состоялся инспекторский смотр в Варшаве, а осенью – поездка в Нижегородский графа Аракчеева корпус. В это посещение корпуса вел. кн. Константин Константинович выступил перед кадетами: «<...> Тяжелое время, которое переживает наша Родина, налагает на вас, носящих военный мундир, обязанность воспитывать и поддерживать в себе дух повиновения начальствующим лицам и работать с двойным, тройным усердием. <...> Наша последняя война показала, что нам, чтобы быть на высоте своего призвания, надо многому еще учиться. И вот вы, будущие офицеры, должны особенно проникнуться твердым убеждением, что вам теперь необходимо учиться, учиться и учиться»²⁴. В 1907–1909 гг. был создан музей корпуса, что особо приветствовалось Константином Константиновичем. С целью расширения кругозора учащихся их знакомили с историей и культурой России. Большие группы кадет побывали в 1909 г. в Полтаве и Киеве, в 1910 – в Златоусте, Челябинске, Кыштыме, Екатеринбурге, Перми, а в мае–июне 1912 г., к столетию Бородинского сражения – на Бородинском поле²⁵. Кадеты, кроме того, совершили путешествие по р. Волге. На любительских фотографиях 1900-х гг., запечатлены виды приволжских городов: Ярославля, Костромы, Нижнего Новгорода, Казани, Симбирска, Самары и Саратова. В альбоме сохранился групповой портрет кадет и сопровождающих их лиц на борту парохода «Ontario»²⁶.

1909 г. – инспекторская поездка в Омск, Хабаровск и Владивосток; летом 1910 г. – в Полоцк. Во время пребывания в Полоцке Константину Константиновичу был вручен альбом «В память торжественного перенесения св. мощей преп. Ефросиньи из Киево-Печерской лавры в Полоцкий Спасо-Ефросиньевский женский монастырь»²⁷.

В 1910 г. Константин Константинович получил новое ответственное назначение на пост генерал-инспектора военно-учебных заведений. В высочайшем рескрипте так была охарактеризована административно-педагогическая деятельность великого князя: «Долголетний Ваш опыт в вопросах воспитания юношества и подготовки для армии соответствующего своему высокому назначению корпуса офицеров и полное любви и сердечных забот отношение Ваше к этому важному для Государства делу дают мне твердую уверенность в том, что в новой должности энергичная деятельность и неунынные труды Вашего Императорского Высочества найдут наилучшие условия. <...> Принося <...> свою глуп-



Илл. 3. Кабинет вел. кн. Константина Николаевича в Мраморном дворце. 1894 г. Фотограф неизвестен. © ИИМК РАН

бокую благодарность за Ваши неусыпные труды в должности Главного Начальника военно-учебных заведений, <...> Я выражаю Вам Мои искренние пожелания полного успеха в Вашей деятельности на новой должности. Препью к Вам неизменно благосклонный, сердечно вас любящий и искренно благодарный НИКОЛАЙ»²⁸.

В 1911 г. вел. кн. Константин Константинович отправился в поездку по Турции. В конце 1912 г. он был в Александрии и Каире; семь недель провел в Хелуане среди Ливийской пустыни, в Нижнем Египте, затем переехал в Ассуан, в Верхний Египет.

18 февраля 1913 г. в Салониках был убит король Греции Георг I, и Константин Константинович срочно выехал к Ольге «в Афины, погруженные в глубокий траур». В апреле 1913 г. Константин Константинович и Елизавета Маврикиевна вместе были в Греции и возвращались в Петербург через Венецию. В документах РГАВМФ имеется «Выписка из донесения командира канонерской лодки "Уралец", капитана II ранга Берха, о плавании лодки в апреле месяца 1913 года»²⁹.

Из донесения следует, что 22-го апреля е. и. в. великий князь Константин Константинович и великая княгиня Елизавета Маврикиевна прибыли на «Уралец», и на следующее утро лодка снялась с якоря для перехода Коринфским каналом в Венецию. У входа в канал пришлось ждать около двух с половиной часов, так как через канал следовали два больших греческих транспорта с сербскими войсками, перевозимыми в Салоники.

24 и 25-го апреля лодка не могла продолжать плавание из-за усиления ветра и сильного волнения. Капитан предложил великому князю отстать в бухте или, потерпев 4 часа качки, пойти до Корфу. Великая княгиня предпочла последнее, и плавание продолжилось при сильном северо-западном ветре, бортовой качке до 26° на сторону, килевой – до погружения в воду носового орла. 26-го апреля их императорские высочества посетили Корфу, затем лодка снялась с якоря для следования в Венецию. 28 апреля встали на якорь в Венеции, напротив площади Св. Марка. Великий князь Константин Константинович и его супруга, отбывая с лодки на берег, благодарили офицеров и команду судна. «Меня, – пишет капитан II ранга Берх, – Великий Князь три раза поцеловал и сказал, что никогда не забудет чудного плавания и наших забот о них». Команде Константин Константинович пожаловал по 10 чарок, а кондукторам и боцману по 5 рублей. Капитан и офицеры были приглашены в отель

на завтрак. Небольшой эпизод из жизни Константина Константиновича, небольшой документ, но описанный в донесении случай позволяет оценить личные качества вел. кн. Константина Константиновича и его супруги Елизаветы Маврикиевны.

23 марта 1914 г. Константин Константинович посетил Русский археологический институт в Константинополе. Из «Отчета о деятельности Археологического института в Константинополе в 1914 г.»: «Выслушав доклад директора института Ф.И. Успенского и учитывая изменения политической карты Балканского полуострова, Августейший президент обратил внимание на особую важность изучения археологии христианских памятников, издавна вошедших в Сербскую державу, ввиду того, что эти памятники (монастыри и церкви XIII–XIV вв.) имеют далеко еще не выясненную связь, как с византийским искусством, так и с русскими памятниками XIV–XV вв. и нуждаются в тщательном изучении и издании». Константин Константинович предложил директору института представить по этому предмету записку. Составленная Ф.И. Успенским «Записка о необходимости финансирования научных экспедиций Русского археологического института в Константинополе», уже 11 апреля была подана Николаю II³⁰.

Летом 1914 г., в связи с началом войны, вся семья, находившаяся в этот момент в Германии, срочно возвратилась в Россию: до Вержболова ехали на автомобилях, затем до Ковно – на поезде, составленном из паровоза и одного вагона. В Ковно стоял поезд императрицы Марии Федоровны, возвращавшейся из Дании³¹. Великокняжеская чета проводила на войну всех своих взрослых сыновей: Иоанна, Гавриила, Игоря, Олега, Константина. Олег, получив тяжелое ранение, скончался 29 сентября 1914 г. и был похоронен в Осташеве, где над его прахом возведен храм.

Великий князь Константин Константинович, поэт и августейший президент Академии наук, скончался 2-го (15-го по новому стилю) июня 1915 года в Павловске. Похоронен он в великокняжеской усыпальнице в Петропавловской крепости.

Вел. кн. Константин Константинович состоял членом или попечителем великого множества различных обществ, в частности – Императорского Общества поощрения художников, Императорского Русского музыкального общества, Русского археологического общества, Комиссии по градусному измерению на островах Шпицбергена, Межведомственной комиссии для выработки мер к постройке новых зданий Академии наук, Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии и других.

Великий князь Константин Константинович был пианистом и талантливым поэтом. Первый сборник стихотворений под инициалами «К. Р.» был издан в 1886 г., но в продажу поступило лишь второе издание (СПб., 1889, 78 стихотворений 1879–1885 гг.), одновременно с «Новыми стихотворениями К. Р., 1886–1888» (СПб., 1889, 54 произведения).

Весьма подробный перечень путешествий и поездок Константина Константиновича, как и упоминание об имениях семьи и участии в различных обществах, необходим для анализа фотографического собрания библиотеки Мраморного дворца – коллекции великих князей Константина Николаевича и Константина Константиновича.

Вероятно, до середины 1870-х гг. фотографии собирались генерал-адмиралом Константином Николаевичем; начиная с 1874 г., они могли быть приобретены, получены в дар и генерал-адмиралом, и Константином Константиновичем. Оба любили искусство фотографии и высоко ценили его. На обороте ряда паспарту красным карандашом крупно написаны инициалы «К. Р.». Не исклю-



Илл. 4. Русские пленные в Бухаре, освобожденные правительством в 1858 г. Фотограф А.С. Муренко. © ИИМК РАН

чено, что это собственноручные пометы великого князя Константина Константиновича. В одном из альбомов видов Гмундена (О.51) на титульной странице имеются латинские буквы «А. I.», вероятно альбом был подарен Александре Иосифовне. Определенно Александре Иосифовне фотографом-любителем Н. Бывайловым был преподнесен альбом интерьеров Мраморного дворца³².

Скорее всего, ей же был преподнесен и альбом (Отп. Q 206), включающий 12 фотографий Александровской общины в Петербурге на Бронницкой ул., 9, поскольку Александровская община сестер Красного Креста состояла под покровительством великой княгини³³, а ее попечительницей являлась императрица Мария Федоровна. Община была открыта 13 апреля 1882 г., тогда как церковь во имя Св. Александра Невского (архитектор Павловского городского правления Д.Д. Зайцев) освящена только в 1886 г. Не ранее 1886 г. были созданы и снимки альбома: общие виды зданий общины и хирургической больницы, виды интерьеров столовой, приемной, амбулатории, аптеки, палат, операционной и церкви. Фотографии, предположительно, были исполнены известным петербургским фотографом К.К. Буллой.

На альбоме Q 279, включающем 200 фотографий со снимков, сделанных на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г. фотографом М.П. Дмитриевым, имеется серебряный вензель «ЕМ». Этот экземпляр альбома сделан специально для Елизаветы Маврикиевны. Как и другие альбомы экземпляры альбома (по имеющимся сведениям их было четыре), он содержит 100 видов огромного «ярмарочного города» на Стрелке Нижнего Новгорода: общие виды, виды «улиц», отдельных павильонов, специально построенной на выставке железной дороги и др., а также 100 видов интерьеров многочисленных отделов и павильонов. 1896 год – год коронации последнего российского императора Николая II. Императорская чета посетила Нижегородскую выставку 17–19 июля; Николай II и Александра Федоровна присутствовали на подъеме воздушных шаров, посетили машиностроительный павильон, «пили вино у Голицына»³⁴. Второй, как бы дополнительный альбом Q 197, представлявший «Отдел кустарей» на этой выставке, был передан в 1977 г. в Музей этнографии (различные



Илл. 5. Николаев. Дворец для приезда высочайших особ. 1870-ые гг. Фотограф К. Случановский. © ИИМК РАН

кустарные производства Балахнинского, Семеновского, Макарьевского, Нижегородского и др. уездов Нижегородской губернии).

В альбом F 85 помещены фотографии видов Севастополя и отдельных зданий города после Крымской войны 1853–1856 гг., в том числе разрушенные Петропавловский собор и Морское собрание. Великолепного качества овальные фотографии не имеют указаний на автора съемки. Известно, что в 1855 г. англичанин Роджер Фентон сделал со специально оснащенного портативной фотолaborаторией фургона документальные снимки с театра Крымской войны. Нельзя исключить предположение, что это его фотографии. Кроме него, события войны отображали англичанин Робертсон, французы Ланглуа, Дюран-Браже и Лассимон, румын Сатмари, но кто из них делал эти снимки? Возможно, именно Д. Робертсон, поскольку отмечено, что он снимал панорамы Севастополя³⁵. Кроме того, имеются снимки прибрежных частей городов Алупки, Гурзуфа, Балаклавы, Братского кладбища в Севастополе с храмом св. Николая, мавзолея М.Д. Горчакова³⁶.

28 фотоснимков сделаны артиллерии подпоручиком Антоном Степановичем Муренко в 1858 г. во время посольства графа Н.П. Игнатьева³⁷. Они находятся в папке с тисненой золотом надписью «От Оренбурга через Хиву до Бухары. Светопись артиллерии подпоручика Муренко» (Отп. Q 211) (илл. 4). По окончании миссии альбом был преподнесен генерал-адмиралу Константину Николаевичу. В Российском государственном архиве военно-морского флота сохранились документы, связанные с миссией полковника Н.П. Игнатьева, которая была от-



Илл. 6. Константинополь. Вид Азиатской части города. 1870-ые гг. Фотограф неизвестен. © ИИМК РАН

правлена правительством императора Александра II в связи с опасностью создания против России коалиции среднеазиатских государств. С моря ее сопровождали суда Аральской флотилии под командованием капитана I-го ранга А.И. Бутакова. Аральская флотилия была образована в 1847 г.; местом стоянки флотилии являлся форт № 1 на Сыр-Дарье, построенный в 1853 г., а в 1867 г. переименованный в уездный г. Казалинск. Полностью флотилию упразднили в 1883 г.

Значительный отряд (более 250 человек) выступил в Хиву и Бухару в мае 1858 г. Задачи миссии заключались в изучении водных и сухопутных коммуникаций, прежде всего, р. Аму-Дарья как основной транспортной артерии региона, и установлении торговых сношений с Хивой и Бухарой. Во время похода Н.П. Игнатьев несколько раз писал великому князю Константину Николаевичу, сообщая о действиях миссии. Собранные дорогой сведения о Хивинском ханстве заставили Н.П. Игнатьева изменить путь следования миссии и идти не на Куня-Ургенч, а на Кунград. «Этот путь <...> выгоднее первого в настоящее время в политическом отношении, вследствие войны хивинцев с туркменами, дает мне возможность непосредственно содействовать плаванию и изучению р. Аму – главной цели экспедиции, а в научном отношении по своей новизне представляет несравненно больше интереса, нежели вполне уже изученный путь на Куня-Ургенч»³⁸.

А.И. Бутакову была поставлена задача войти в Аму-Дарью и подойти к г. Кунграду. Однако хивинский хан не пустил суда вверх по р. Аму-Дарье выше Кунграда и впредь не разрешил свободное плавание русских судов по Аму-Дарье, а также отказался заключить торговый договор с Россией. В Хиве миссии Игнатьева удалось добиться только освобождения русских пленных³⁹. Из Хивы миссия выступила в Бухару, где был заключен выгодный для России торговый договор. Из Бухары через Кызыл-Кумы они проследовали в форт № 1 на р. Сыр-Дарье. Поход был завершен в ноябре 1858 г.⁴⁰

По окончании экспедиции альбом «От Оренбурга через Хиву до Бухары. Светопись артиллерии подпоручика Муленко» был преподнесен генерал-адмиралу Константину Николаевичу, а в 1860 г. Муленко по предложению Совета РГО был удостоен серебряной медали общества, что само по себе было примечательно, так как было первым признанием ценности фотографий, поступивших из Средней Азии⁴¹.



Илл. 7. Павловский дворец. До 1872 г. Фотограф неизвестен. © ИИМК РАН

Великолепные снимки сделаны фотографами Кавказского Военно-топографического отдела в 1860-х гг.⁴²: виды мостов, ущелий и селений в Дагестане, Ахалциха и Ахалцихской крепости, панорамный (из 6-ти кадров) вид аула Гуниб с Артиллерийского бугра, виды мечети в Эривани, ханского дворца и мечети в Баку, типы местного населения: пшавцы, тушинцы, джарские, тушинские и хевсурские женщины. В 1938 г. был списан снимок «Шах персидск[ий] Наср-эд-Дин (снят в Тегеране в 1863 г.)». Некоторые снимки, сделанные фотографами Кавказского Военно-топографического отдела, опубликованы в книге «Мусульманский мир Российской империи»⁴³.

Альбом, содержащий фотографии г. Николаева, был преподнесен Константину Николаевичу, по-видимому, в 1879 г., во время плавания на «Вице-адмирале Попове». Некогда он имел коленкорную обложку вишневого цвета с тисненой надписью «Альбом г. Николаева посвящаю Его Императорскому Высочеству Великому Князю Константину Николаевичу»⁴⁴. С трудом удалось разобрать, что фотографии были выполнены и преподнесены фотографом Слушановским. В альбоме снимки Адмиралтейского собора, Спасского рейда, «Поповки», обсерватории и др. (илл. 5). Нет только одного снимка, имевшего аннотацию «Приезд вел. кн. Константина Николаевича на Спасский рейд», списанного в июне 1938 г. Надо сказать, что завезшая фотоархивом Т.М. Девель упорно сопротивлялась требованию списания (уничтожения) фотографий. Например, альбом видов Афона, поднесенный Константину Константиновичу, с нашей точки зрения, был спасен только благодаря тому, что посвящение на нем было заклеено серой канцелярской бумагой, на которой сверху был проставлен номер альбома. Только в 1990-е гг. эта «заклейка» была смыта, и обнаружилась первоначальная надпись, которая, несомненно, послужила бы основанием для списания альбома в 1930-е гг.

Вероятно, осенью 1861 г. в собрании библиотеки Мраморного дворца появилась тринадцатикадровая панорама Санкт-Петербурга, сделанная с башни Адмиралтейства⁴⁵. Фотограф, предположительно морской офицер, поднялся по внутренней винтовой лестнице на башню Адмиралтейства и сделал круговую панораму Санкт-Петербурга. В фотоархиве ИИМК – оригиналы фотографий без негативов, которые по технологическим причинам не сохранились. Единственный экземпляр панорамы был преподнесен генерал-адмиралу и определенно украшал стены одного из его дворцов. Тщательное изучение более



Илл. 8. Дарственная надпись на обложке «Афонского альбома». © ИИМК РАН

700 фотографий интерьеров Мраморного, Стрельнинского и Павловского дворцов не позволило установить, где именно она была вывешена для обозрения.

Фотографии 1860-х гг. Э. Бальдю и братьев Биссон представляют виды городов и архитектурных памятников Франции (Париж, Амьен, Ним, Оранж)⁴⁶, в том числе – двухкадровую панораму Парижа. Фотографии, скорее всего, датируются 1860-ми гг.⁴⁷

Виды Константинополя (Отп. Q 209) исполнены в 1870-х гг. Складывается впечатление, что снимки делались специально «для русских»: помимо видов Босфора, крепости Румелихисары и дворца Долмабахче на его берегах, сфотографированы европейская часть города со зданием русского посольства, посольская дача в Буюк-Дере, русская Николаевская больница и церковь возле нее. На одном из снимков красной краской нанесено имя фотографа «G. Berggren». Альбом вполне мог быть преподнесен Константину Константиновичу в 1876 г., во время его плавания на «Великом князе Константине» (илл. 6).

Крупноформатные фотографии 1870-х гг. Зимнего, Аничкова и Мраморного дворцов, дворца вел. кн. Николая Николаевича на Благовещенской площади, Михайловского дворца до пристройки Этнографического корпуса архитектором В.Ф. Свиным, Греческой церкви, памятника Петру I, Исаакиевского собора, главного фасада Публичной библиотеки и памятника Екатерине II в момент его освящения в 1873 г., Павловского дворца (отп. W 3) (илл. 7), по-видимому, были и в других собраниях, но для библиотеки Мраморного дворца, они были «родными». Павловский дворец принадлежал Константиновичам, в 1872 г. они присутствовали на открытии памятника Павлу I перед дворцом, из их собрания списаны 3 снимка, запечатлевшие церемонию открытия памятника.

Альбом с видами местностей по Дунаю, хотя и включает 16 отпечатков 1873 г. (Отп. Q 193), среди которых виды городов-портов, скорее всего, появился в собрании после участия Константина Константиновича в военных действиях 1877 г. под Силистрией.

В 1879 г. в Петербурге был издан фотоальбом-папка «Типы и виды Западной Сибири» с фотографиями

Л.К. Полторацкой, сопровождавшей Семипалатинского генерал-губернатора В.А. Полторацкого в его поездке в Западную Сибирь и на Алтай в 1876 г. (Отп. Q 171). Снимки сопровождаются брошюрой с пояснительным текстом и представляют виды горы Белухи, Берельского ледника и рек Берели, Катунь и Бухтармы, пограничных казачьих постов, вид русской части г. Семипалатинска, главной мечети города, типы местного населения, этнографические сюжеты, раскрашенные фотографии невесты и семьи султана, типы сибирских казаков, урянхаев (тувинцев). За этот альбом автор получила большую серебряную медаль РГО на Московской антропологической выставке 1879 г. Альбом определенно был преподнесен Константину Николаевичу как председателю РГО.

В собрании оказались и два альбома (Отп. Q 173 и Q 174), представляющие этнографические и ландшафтные снимки, сделанные фотографом В.В. Ланиным в 1875–1876 гг. во время его путешествия от Иркутска до Охотского моря.

18 августа 1881 года вел. кн. Константин Константинович записывает в своем дневнике: «Афон. Обитель св[ятого] Великому[ч]еника Пантелеимона. Прощался со старцем; он благословил меня и поклонился до земли. Мне припомнился земной поклон старца Зосимы (у Достоевского) перед будущим страданием Дмитрия Карамазова. И мне, быть может, предстоят великие страдания»⁴⁸. Альбом был поднесен Константину Константиновичу во время его кругосветного путешествия на фрегате «Герцог Эдинбургский». Крупноформатный альбом включает 42 отпечатка, в т. ч. вид монастыря Св. Пантелеимона, снимки ряда икон монастыря и некоторых обителей (илл. 8).

В «Крымский альбом»⁴⁹ помещены фотографии видов дворца, церкви, парка и побережья в Ореанде и у Симеиза; виды Байдар, фонтанов в Гурзуфе, старого дворца в Ливадии, дворца М. С. Воронцова в Алушке, общий вид Бахчисарая и Бахчисарайского дворца, Балаклавы, Инкермана (пещеры и церковь над скалой), мечети в Евпатории, дороги Ай-Петри между Ялтой и Алушкой, виды Ялты. Списаны: вид корабля в доке и групповой снимок, по-видимому, имевший отношение к великокняжеской семье. Всего 58 крупноформатных отпечатков, предположительно, второй половины 1880-х гг.

Во втором альбоме по Крыму⁵⁰ собраны фотографии, представляющие процесс постройки церкви Покрова Пресвятой Богородицы (проект академика архитектуры Авдеева) в имении Константина Николаевича Ореанда. Снимки отражают главные моменты этого события и датированы 2 мая – 7 сентября 1885 г. Храм был построен за одно лето и освящен 1 октября. Ряд фотографий сделан ялтинским фотографом Орловым сразу же по завершении работ в 1885 г. Фотограф Отто Ренар из Ялты посетил Ореанду через два года. Надписи под фотографиями сделаны собственноручно Константином Николаевичем. Ореанда, смежная с Ливадией, в 1838 г. была подарена императором Николаем I супруге Александре Федоровне, от которой оно перешло к великому князю Константину Николаевичу. В 1894 г. имение приобретено за 2,5 млн. рублей у великого князя Дмитрия Константиновича для императора Николая II.

В 1894 г. в библиотеке Мраморного дворца появился альбом снимков комнат великой княгини Екатерины Михайловны, последней владелицы Михайловского дворца, где вскоре был устроен Русский музей императора Александра III. Известный фотограф В. Класен работал во дворце сразу же после кончины Екатерины Михайловны – в спальне на постели лежит большой венок из живых цветов (Отп. Q 154).



Илл. 9. Стрельна. Морской «тренажер» в парке. 1900-ые гг. Фотограф неизвестен. © ИИМК РАН

Началом XX-го столетия датируются снимки альбома⁵¹, содержащего виды Стрельнинского дворца. В нем, по большей части, представлены интерьеры, но имеются и виды террас, и построек в парке (илл. 9). Любопытно отметить, что уже в это время интерьеры украшались не только живописными полотнами, но и фотографиями.

Отметим еще один альбом (F 85), с видами Петербурга – подношение фотографов Ф.Г. Буассона и Ф.О. Эгглера («*Boissonnas & Egglers*») по случаю серебряной свадьбы Константина Константиновича и Елизаветы Мавриковны (15 апреля 1909 г.). Эти высокохудожественные снимки были сделаны до 1909 г., только зимние виды Исаакиевского собора могли быть выполнены в юбилейном для великокняжеской четы году. Летние снимки: вид на Биржу, памятник Петру I, Адмиралтейская набережная, Нева, Фонтанка, Нева за Николаевским мостом и другие – предыдущих лет (илл. 10).

Придворные фотографы в Санкт-Петербурге – Федор (Фредерик) Генрихович Буассон, швейцарский подданный, и Фридрих Осипович Эгглер, – возможно, были специально приглашены в Петербург в 1900 г. Они работали вместе в 1900-е–1910-е гг., с 1916 г. Ф. Буассон работал один. Ателье до 1917 г. располагалось на Невском пр., 24, в бывшем ателье А. Пазетти, и работало под вывеской «Преемник и наследник А. Пазетти», а значит им было унаследовано и звание фотографа Императорского двора.

На посту президента Академии наук великий князь Константин Константинович оставался в течение двадцати шести лет, был двенадцатым и последним высочайше назначенным президентом. Остановимся только на тех областях деятельности президента Академии наук, которые нашли отражение в его фотографическом собрании.

С именем великого князя Константина Константиновича связана организация и поддержка научных экспедиций. Только за первые десять лет его президентства



Илл. 10. Санкт-Петербург. Вид набережной Невы ниже Николаевского моста. 1909 г. Фотография «Буассон и Эгглер». © ИИМК РАН



Илл. 11. Эрзерум. Вид Якутье-медресе. 1917 г. Фотограф Бульбенко. © ИИМК РАН

состоялось 12 крупных экспедиций. В 1893 г. проведена экспедиция по градусному измерению на островах Шпицбергена. Более пятидесяти снимков (инв. № 58774–58821) были, по-видимому, преподнесены президенту и хранились в Мраморном дворце. В 1939 г. они переданы в Арктический музей.

В 1898 году Н.П. Кондаковым была проведена экспедиция на Афон. Книга «Памятники христианского искусства на Афоне» издана в Петербурге в 1902 г. Труд посвящен «Его Императорскому Высочеству, Августейшему Президенту Императорской Академии Наук Великому Князю Константину Константиновичу». Издание представляет собой результат кратковременного, как пишет Н.П. Кондаков, осмотра 18 монастырей и одного скита, главным образом, со стороны их ризниц, икон и вообще церковной утвари. «Научная важность этой археологической задачи объясняется положением византийских древностей и их отношением к древностям многих стран Европы, воспринявших искусство и культуру Византии»⁵². В фотоархиве ИИМК РАН сохранилось 222 фотографии: виды монастырей, храмов, церковной утвари. Снимки были сделаны фотографом И.Ф. Барщевским. Материалы Афонской экспедиции⁵³ поступили в фотоархив в ноябре 1924 г. и вошли в фонд № 1 (Императорская Археологическая комиссия).

В 1900 г. президенту удалось добиться финансирования Македонской ученой историко-этнографической

экспедиции. В ее состав были включены профессор славянских наречий П.А. Лавров, приват-доцент русской истории П.Н. Милоков, архитектор, преподаватель Академии художеств П.П. Покрышкин и художник-фотограф Д.А. Крайнев с помощником. Задачами экспедиции, которую академик Н.П. Кондаков назвал «путешествием с научной целью», были изучение, описание и фотофиксация памятников византийской культуры. Результаты экспедиции отражены в книге Н.П. Кондакова «Македония. Археологическое путешествие» (СПб., 1909) и в огромном количестве фотоснимков (544 ед.). Как и книга о поездке на Афон, «Македония» посвящена великому князю Константину Константиновичу, проявлявшему большой интерес к делам экспедиции. В июне-сентябре 1900 г. Кондаков четыре раза присылал письма-отчеты августейшему президенту⁵⁴. В фотоархиве ИИМК материалы также поступили в ноябре 1924 г. и отложились в фонде Археологической комиссии.

Подготовка к 200-летию юбилею М.В. Ломоносова началась заранее. Предполагалось создание исследовательского Ломоносовского института, который должен был объединить деятельность уже существовавших академических учреждений. Кроме того, стабилизировалось положение академических лабораторий, расширилась деятельность обсерваторий. На основе первого российского музея – Кунсткамеры – были созданы Зоологический, Биологический, Минералогический музей и Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого⁵⁵. Осуществить данный проект не удалось, но в библиотеке Мраморного дворца сохранился ряд снимков⁵⁶ фотографа Лейцингера из Архангельска: общий вид училища им. М.В. Ломоносова в Архангельске, групповой снимок учителей, попечителей, представителей местных властей и учащихся на фоне нового здания училища, старое здание училища, построенное на месте дома отца М.В. Ломоносова. Снимки сделаны в апреле-мае 1911 г.

29 ноября 1914 г. состоялось Общее собрание Академии наук, на котором был обсужден доклад А.А. Шахматова об охране памятников, «находящихся в районе военных действий». Собранием была создана специальная комиссия, в состав которой вошли А.А. Шахматов, А.С. Лаппо-Данилевский, Н.П. Кондаков, Ф.И. Успенский и другие ученые. Было принято решение командировать уполномоченных Академии наук на Западный и Кавказский фронты. Президент принял срочные меры по изысканию денежных средств на эти мероприятия. На Западный фронт с целью эвакуации наиболее ценных памятников из Львова уполномоченным был отправлен профессор Дерптского университета Е.Ф. Шмурло. Одновременно президент Академии наук обратился к Верховному главнокомандующему великому князю Николаю Николаевичу с просьбой разрешить уполномоченному Академии наук командировку в район боевых действий и на Кавказский фронт с целью эвакуации памятников. Разрешение было получено, и на Кавказский фронт был командирован академик Ф.И. Успенский.

Летом 1916 г. на Кавказский фронт для охраны памятников была командирована еще одна группа ученых, в которую вошли академик Н.Я. Марр, приват-доцент Петербургского университета П.А. Фалев и старший хранитель Кавказского музея С.В. Тер-Аветисян⁵⁷. С.В. Тер-Аветисян проехал по азиатской Турции сотни километров, зафиксировал историко-культурные памятники разных городов. Этот ценнейший материал отложился в фотоархиве в фонде Н.Я. Марра, но своим происхождением он обязан вел. кн. Константину Константиновичу.

За полгода до этого (с середины ноября 1915 г. до конца января 1916 г.), С.В. Тер-Аветисян по поручению Импе-

раторской Академии наук совершил поездку в Ванскую область «для регистрации как вывезенных, так равно и брошенных на произвол судьбы памятников древности этого района». В поездке принимал участие представитель каталикоса всех армян. Несмотря на то, что со стороны военных властей ему было оказано всяческое содействие, поездка была «сопряжена с чрезвычайными трудностями». Он проехал по маршруту Джульфа–Хой–Сарай–Ван. В первую очередь им была обследована цитадель города Ван с многочисленными клиновидными надписями на древних стенах и пещерными обиталищами, находящимися под той возвышенностью, на которой возвышается цитадель. Были обследованы также уцелевшие в Ване церкви и другие памятники старины. Из Вана он проехал к Востану, затем в Агаванк, где находятся покоев ахтамарского каталикоса, и в Артамед, с его урартскими надписями. С.В. Тер-Аветисян осмотрел Ахтамарский, Варагский, Лимский и Ктуцкий монастыри. Везде была произведена фотосъемка, зарисованы планы исторических сооружений. Особое внимание было уделено Ахтамарскому кафедральному собору во имя святого Креста, построенному царем Гагиком Арцруни. Наружные стены храма покрыты многочисленными скульптурными изваяниями в виде сюжетов из Ветхого и Нового завета. Кроме того, в Академию наук им было отправлено около 1000 армянских рукописей, несколько десятков арабских и турецких рукописей. Бесценные снимки, на которых зафиксированы историко-культурные памятники многих городов (цитадели, мечети, караван-сарай и т.д.) азиатской Турции, в том числе разрушенный Ван, были сделаны фотографом Бульбенко. Этот материал отложился в фотоархиве в фонде Н.Я. Марра (кол. 177)⁵⁸.

На настоящий момент фонд 45 включает 260 негативов и 4531 отпечаток. Сколько же снимков в действительности хранилось в библиотеке Мраморного дворца доподлинно установить, по-видимому, не удастся.

¹ Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России».

² Монастыри и скиты Святой горы Афон в фотографиях из альбома великого князя Константина Константиновича Романова / Автор-составитель Г.И. Вздорнов. М., 2003. С. 9–10.

³ Вах К.А. Великий князь Константин Николаевич и Православный Восток. К 150-летию паломничества в Святую Землю // Россия и Восток. Контакт и конфликт мировоззрений. Материалы XV Царскосельской научной конференции. Сб. научных статей. Часть I. СПб., 2009. С. 46–59.

⁴ Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона. Т. XVI. СПб., 1895. С. 74; Общий морской список. Ч. IX. Царствование Николая I. СПб., 1897. С. 1–21.

⁵ НА ИИМК. ФА. Отп. F 129; Кузьмина Л.И. Августейший поэт К.Р. Стихи разных лет. Личность. Творчество. СПб., 1995. С. 15–16.

⁶ НА ИИМК. ФА. Отп. F 38. Q 142.

⁷ Кузьмина Л.И. Августейший поэт К.Р. Стихи разных лет. Личность. Творчество. СПб., 1995. С. 19–20.

Фотография. Изображение. Документ. *Вып. 1 (1)*

- ⁸ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 146.
- ⁹ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 215.
- ¹⁰ *К.Р.* Избранные лирические стихотворения. С биографией и портретом августейшего автора / Под ред. Н.Н. Сергиевского. Пг, 1915. С. 12.
- ¹¹ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 158.
- ¹² НА ИИМК. ФА. Отп. F 43, Q 138, F 64, Q 212.
- ¹³ НА ИИМК. ФА. Отп. F 75 и F 130.
- ¹⁴ НА ИИМК. ФА. Отп. F 88.
- ¹⁵ Монастыри и скиты Святой горы Афон в фотографиях из альбома великого князя Константина Константиновича Романова / Автор-составитель Г.И. Вздорнов М., 2003.
- ¹⁶ НА ИИМК. ФА. Отп. F 38.
- ¹⁷ Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона. Т. XVI. СПб., 1895. С. 73–74; *Соболев В.С.* Августейший президент. Великий князь Константин Константинович во главе Императорской Академии наук. 1889–1915 годы. СПб., 1993; *Кузьмина Л.И.* Августейший поэт К.Р. Стихи разных лет. Личность. Творчество. СПб., 1995; *Павлова С.В., Матвеев Б.М.* Мраморный дворец. СПб., 1996; *Герасимов В.Б.* Большой дворец в Стрельне – без четверти три столетия. СПб., 1997.
- ¹⁸ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 142.
- ¹⁹ *К.Р.* Избранные лирические стихотворения. С биографией и портретом августейшего автора / Под ред. Н.Н. Сергиевского. Пг, 1915. С. 15–16.
- ²⁰ НА ИИМК. ФА. Отп. О.3497.
- ²¹ НА ИИМК. ФА. Отп. О.47.
- ²² *Иконников-Галицкий А.А.* Без права на имя // Всемирный следопыт. № 8. 2004. С. 24–25.
- ²³ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 144.
- ²⁴ *Гусев М.Ю.* Из истории Нижегородского графа Аракчеева кадетского корпуса // Новый Часовой. Русский военно-исторический журнал. № 11–12. СПб, 2001. С. 38.
- ²⁵ *Гусев М.Ю.* Из истории Нижегородского графа Аракчеева кадетского корпуса // Новый Часовой. Русский военно-исторический журнал. № 11–12. СПб, 2001. С. 41.
- ²⁶ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 187.
- ²⁷ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 185.
- ²⁸ *К.Р.* Избранные лирические стихотворения. С биографией и портретом августейшего автора / Под ред. Н.Н. Сергиевского. Пг, 1915. С. 14–15.
- ²⁹ РГАВМФ. Ф. 417. Оп. 1. Д. 4303. Л. 166–167об.
- ³⁰ *Басаргина Е.Ю.* Русский археологический институт в Константинопле. Очерки истории. СПб., 1999. С. 214–215.
- ³¹ *Кузьмина Л.И.* Августейший поэт К.Р. Стихи разных лет. Личность. Творчество. СПб., 1995. С. 182–183.
- ³² НА ИИМК. ФА. Отп. Q 153.
- ³³ *Кузьмина Л.И.* Августейший поэт К.Р. Стихи разных лет. Личность. Творчество. СПб., 1995. С. 63.
- ³⁴ *Длужневская Г.В.* Фотографии из Собственной библиотеки Императора Николая II в собрании фотоархива ИИМК РАН // Археологические вести. Вып. 5. СПб., 1998. С. 382–384.
- ³⁵ *Бажак К.* История фотографии. Возникновение изображения. М., 2003. С. 77.
- ³⁶ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 272.
- ³⁷ *Девель Т.М.* Альбом фотографий миссии полковника Н.П. Игнатьева в Хиву и Бухару 1858 года // Страны и народы Востока (география, этнография, история, культура). Вып. XXVIII. СПб., 1994. С. 259–271; *Калинин А.И.* О некоторых аспектах среднеазиатской политики России в 40–80-х годах XIX века // Восточный Архив. 2000. № 4–5. С. 49–54.
- ³⁸ РГАВМФ. Ф. 410. Оп. 2. Д. 1528. Л. 6–11.
- ³⁹ РГАВМФ. Ф. 410. Оп. 2. Д. 1528. Л. 221–223.
- ⁴⁰ *Девель Т.М.* Альбом фотографий миссии полковника Н.П. Игнатьева в Хиву и Бухару 1858 года // Страны и народы Востока (география, этнография, история, культура). Вып. XXVIII. СПб., 1994. С. 259–271.
- ⁴¹ *Длужневская Г.В.* Мусульманский мир Российской империи в старых фотографиях. По материалам фотоотдела Научного архива Инсти-

- тута истории материальной культуры РАН. СПб, 2006. С. 282–291.
- ⁴² НА ИИМК. ФА. Отп. F 37.
- ⁴³ *Длужневская Г.В.* Мусульманский мир Российской империи в старых фотографиях. По материалам фотоотдела Научного архива Института истории материальной культуры РАН. СПб, 2006. 304 с.
- ⁴⁴ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 225.
- ⁴⁵ Санкт-Петербург. 1861 год / Комментарий Г.В. Длужневской. СПб., 1993.
- ⁴⁶ НА ИИМК. ФА. Отп. F 39 и W 5.
- ⁴⁷ Французская фотография второй половины XIX века из коллекции Института истории материальной культуры РАН. Каталог выставки / Государственный центр фотографии (РОСФОТО). СПб., 2006. 104 с.
- ⁴⁸ *Кузьмина Л.И.* Августейший поэт К.Р. Стихи разных лет. Личность. Творчество. СПб., 1995. С. 45.
- ⁴⁹ НА ИИМК. ФА. Отп. F 77.
- ⁵⁰ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 141.
- ⁵¹ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 278.
- ⁵² *Кондаков Н.П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 1.
- ⁵³ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 832–834.
- ⁵⁴ *Соболев В.С.* Августейший президент. Великий князь Константин Константинович во главе Императорской Академии наук. 1889–1915 годы. СПб., 1993. С. 53.
- ⁵⁵ *Кузьмина Л.И.* Августейший поэт К.Р. СПб, 2004. С. 21.
- ⁵⁶ НА ИИМК. ФА. Отп. Q 272.
- ⁵⁷ *Соболев В.С.* 1) Августейший президент. Великий князь Константин Константинович во главе Императорской Академии наук. 1889–1915 годы. СПб., 1993. С. 58–59; 2) Для будущего России. СПб, 1999. С. 54.
- ⁵⁸ Археологическая хроника // Известия Императорской Археологической комиссии. Прибавление к вып. 63. Пг., 1916. С. 19–20.

С.О. Вялова

ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ XIX ВЕКА: Н.П. КОНДАКОВ И ЕГО «АЛЬБОМ ВИДОВ И ДРЕВНОСТЕЙ СИНАЙСКИХ»

С.О. Вялова

Весной 1881 г. состоялась поездка известного историка византийского и древнерусского искусства, профессора кафедры теории и истории изящных искусств Новоросийского (Одесского) университета Никодима Павловича Кондакова на Синай в монастырь св. Екатерины, знаменитый своими памятниками архитектуры, искусства и лучшей монастырской библиотекой.

Греческий православный монастырь св. Екатерины на Синае, основанный императором Юстинианом в 527 г., расположен в местности, связанной с библейскими повествованиями. Наиболее древними в монастыре являются памятники эпохи царствования Юстиниана. Среди архитектурных памятников выделяется т. н. базилика Юстиниана VI в. – творение архитектора Стефаноса, которая не только в данном монастыре, но и вообще в Европе является редким примером оставшихся от времен Юстиниана построек такого типа. Архитектура базилики, ее величественная резная входная дверь из резного кипариса, выполненная византийскими мастерами во второй половине VI в., и мозаика являются чрезвычайно ценными памятниками византийского искусства. Архимандрит Антонин назвал базилику одним «из наиболее блестящих зодческими достоинствами произведений Юстиниана Великого»¹. Ранние мозаики всегда были предметом особого внимания ученых. Мозаичных памятников V–VII вв. сохранилось чрезвычайно мало. В апсиде базилики Юстиниана находится знаменитая мозаика «Преображение» – наиболее ранняя и одна из наиболее прекрасных мозаик Восточных церквей. Этот, один из немногочисленных дошедших до нас памятников расцвета византийского искусства, в отличие от знаменитых мозаик Равенны V–VII вв., сохранился без реставрации в первоизданном виде. Любовавшийся мозаикой Н.П. Кондаков отметил, что она «представляет собою одно из замечательнейших произведений христианской древности на Востоке и византийского искусства в древнейшем его периоде»².

В монастыре также хранятся прекраснейшие образцы художественного шитья и ювелирных изделий, среди которых находится значительное число имеющих художественную ценность вещей, полученных из России.

«Золотой фонд» монастыря заключен в библиотеке, считающейся одной из древнейших монастырских библиотек. Она издавна известна своими рукописными богатствами, собиравшимися на протяжении всего времени существования монастыря. Как отметил академик Я.Н. Щапов, «удаленность монастыря от традиционных путей купцов и воинов, труднопреодолимая в Средние века пустыня и крепость стен сохранили в нем многие христианские древности, погибшие в других культурных центрах»³. Здесь хранятся прославившие монастырь редчайшие манускрипты. Особой ценностью являются греческие и глаголические рукописи X–XII вв., представляющие неоспоримый интерес для греческой и глаголической палеографии, а также для византийского и славянского искусства. Как вспоминает Н.П. Кондаков, хранились наиболее ценные из них в ризнице и в библиотеке – зале, «над дверьми которого читалась еще недавно надпись: <...> *лечебница души*. <...> Эта мнимая лечебница есть знаменитая библиотека рукописей, тот богатейший склад древних пергаменных кодексов, к которому

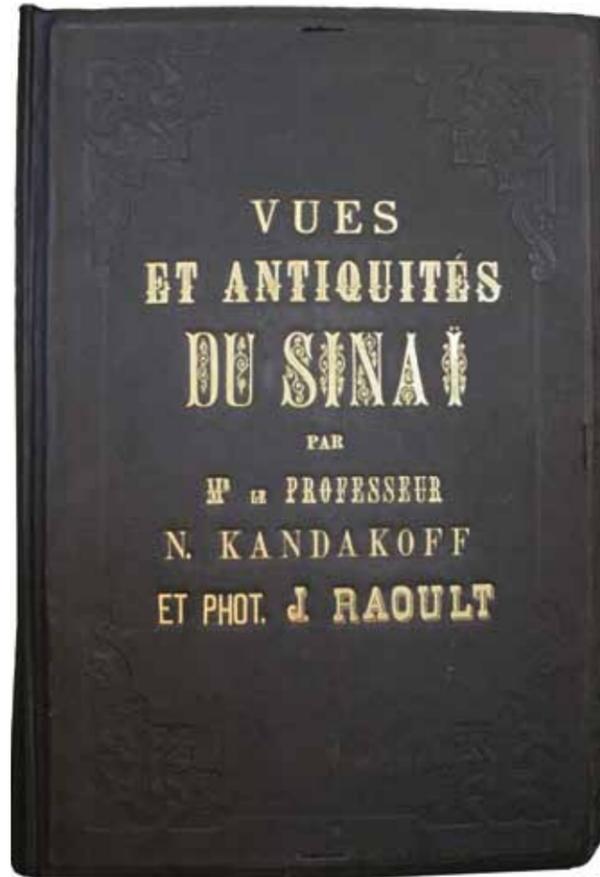
© *С.О. Вялова*

уже с XVI века устремляются один за другим исследователи, палеографы и библиоманы Европы»⁴.

Средоточие в монастыре многих культурных ценностей, превративших его в музей архитектуры, произведенный мозаичного, иконописного, ювелирного искусства, художественного шитья и древних рукописей уже не одно столетие привлекает внимание не только паломников, но и многих ученых: археологов, византинистов, славистов и др. Среди русских исследователей, приехавших в монастырь св. Екатерины и работавших в монастырской библиотеке в XIX–начале XX в., были архимандрит Порфирий (Успенский) – византинист, палеограф, знаменитый собиратель рукописей, руководитель первой Русской духовной миссии в Иерусалиме (1845, 1850) и сменивший его на этом посту архимандрит Антонин (Капустин) (1870). Доктор богословия, профессор кафедры еврейского языка и библейской археологии Киевской Духовной академии А.А. Олесницкий знакомился здесь с памятниками библейских древностей (1874); исследовал грузинские рукописи профессор Петербургского университета кавказовед-лингвист А.А. Цагарели (1883). Посетили монастырь профессор богословия Киевской Духовной академии А.А. Дмитриевский (1888) и антрополог В.А. Романов (1897). В 1902 г. на Синае одновременно работали востоковед, лингвист и археолог Н.Я. Марр и историк-византинист А.А. Васильев, которого интересовали греческие рукописи монастыря. В 1908 г. в монастырь приезжал приват-доцент Киевского университета св. Владимира филолог В.А. Розов. Три поездки сюда совершил (1907, 1908 и 1911) известный византинист, профессор Петербургского университета, в 1933–1937 гг. хранитель греческих рукописей в Публичной библиотеке В.Н. Бенешевич⁵ и ряд других лиц.

Посещение Н.П. Кондаковым Синая имело, как он пишет, «своей целью специальную, чисто археологическую, задачу. Мы предположили себе лишь один пункт – самый монастырь св. Екатерины на горе Синай, и осмотром его памятников древности и художественно-украшенных рукописей его библиотеки, а также изготовлением, по возможности, верных фотографических снимков эта задача вполне исчерпывалась»⁶. Особенность этой поездки заключалась в том, что Кондакова сопровождал известный одесский «художник-фотограф» – француз Ж.К. Рауль, которым были сделаны превосходные снимки архитектурных памятников и целого ряда листов нескольких наиболее ценных рукописей.

Плодом этой экспедиции, которая длилась около трех недель, явилось подробное описание самой поездки, древностей Синайского монастыря и его библиотеки⁸. Однако «главный материал состоит в снимках фотографических», – писал Н.П. Кондаков Ватрославу Ягичу⁹. Материал этот – сделанные Ж.К. Раулем превосходные снимки архитектурных памятников и целого ряда листов наиболее ценных рукописей X–XI вв. (Н.П. Кондаков в одних письмах сообщает о 90 снимках, в других – о 115-ти). Из этих фотографий затем был создан всего в нескольких экземплярах альбом «Видов и древностей Синайских» или, как он значится в литературе, «Атлас 100 фотографических снимков с видов и древностей Синайского монастыря, исполненных Ж. Раулем. Одесса, 1883»¹⁰, в свое время получивший широкую известность.



Илл. 1. Футляр «Альбома видов и древностей Синайских» Н.П. Кондакова и Ж.К. Рауля. 1883 г.

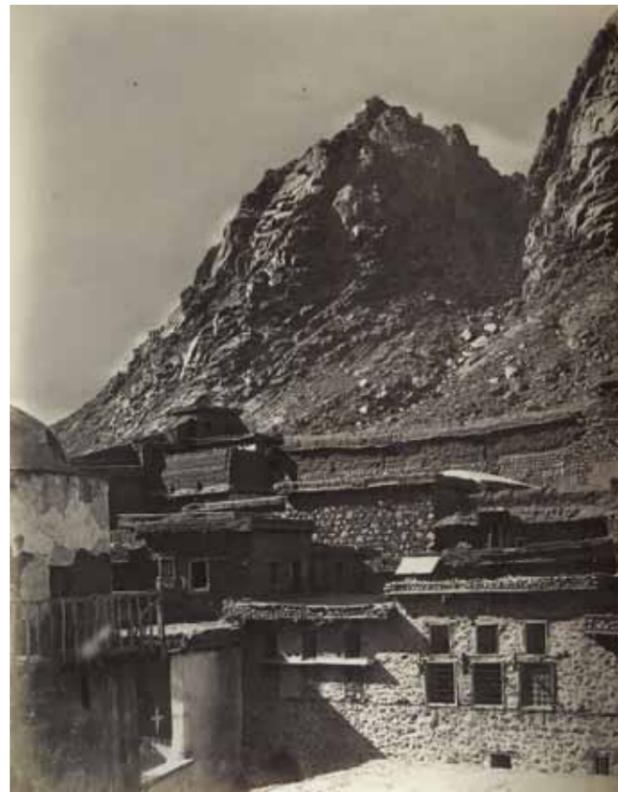
В 1884 г. Альбом был представлен на выставке VI Археологического конгресса в Одессе: «Видное место на выставке занимал богатый синайский альбом фотографий, выполненный г. Раулем, сопровождавшим проф[ессору] Кондакову в поездке на Синай»¹¹. Материалы Альбома неоднократно использовались целым рядом ученых. Так, они весьма заинтересовали В.В. Стасова¹², который впоследствии помещает несколько глаголических и греческих инициалов синайских рукописей, взятых из Альбома, в своей работе о Славянском и восточном орнаменте (из Евхология, Псалтири и греческого «хоривского» Евангелия 967 г.).

Семь снимков из Альбома поместил в своем атласе «Памятники Синая археологические и палеографические» В.Н. Бенешевич¹³ (табл. 31, 32, 38 – Вып.1; 39, 42, 82, 84 – Вып. 2). Два снимка уже в 1948 г. использовал В.Н. Лазарев¹⁴.

Затем Альбом был неоправданно предан забвению. Возобновившиеся во второй половине XX в. поиски альбома не увенчались успехом. Скорее всего, они были затруднены тем, что Альбом в широких кругах получил известность в русском варианте своего названия. Однако, вероятно, в силу того, что фотограф – француз, Альбом был объявлен на французском языке: «Vues et antiquites du Sinai par M. le Professeur Kandakoff et photographe J.X.Raoult. [Odessa, 1881]». Печатный текст на всех паспарту со сведениями о Рауле-фотографе – также на французском языке: «P-hie par J.X.Raoult. Chevalier de plusieurs ordres. Membre collaborateur de l'Universite d'Odessa. Mention honorable de S. M. l'Empereur de toutes



Илл. 2. Лист № 4. Общий вид монастыря св.Екатерины на горе Синай.



Илл. 3. Лист № 8. Помещение библиотеки рукописей Синайского монастыря и вид на гору Хорив.

les Russies. Medaille a l'Exposition universelle de Paris 1878. Membre de la societe le photographie de Paris [Odessa]». Кроме того, член французского фотографического общества Ж.К. Рауль, вероятно, готовил Альбом для очередной выставки в Париже. Поскольку же Альбом был создан на собственных средства Кондакова, то в его названии фигурируют две фамилии. Более того, что касается фотографий, то «26 номеров видов Эль-Тора, гор Синая и Хорива, монастыря и пр. Эта часть составляет собственность Рауля»¹⁵. В распоряжении же Кондакова находились следующие группы снимков: «2) 5 номеров видов монастыря, базилики и памятников (резная дверь и пр.). 3) 53 номеров снимков с рукописей с миниатюрами. 4) 26 номеров снимков палеографических, записей по годам и пр.,



Илл. 4. Лист № 38. Греческое Евангелие, № 204, X–XI вв. Образец письма.



Илл. 5. Лист № 39. «Христианская топография» Козмы Индикоплова, № 1186, XI в., л.23. Миниатюра «Путь эфиопов».

в том числе 8 снимков с глаголических рукописей и несколько портретов из Син[айского] м[онастыря]

Особенность Альбома заключается в том, что он не исполнен типографским способом, а состоит из наклеенных на паспарту оригинальных фотографий, т. е. каждый его экземпляр является авторским. Этим альбомом Н.П. Кондаков впервые познакомил ученый мир с синайскими древностями монастыря св. Екатерины, его архитектурными, иконописными и рукописными памятниками и сделал их достойным европейской науки. До того исследователи вынуждены были удовлетворяться лишь рисунками, что не могло дать точного представления о предмете изучения. За создание Синайского альбома фотографу Ж.К. Раулю в 1881 г. был пожалован Орден



Илл. 6. Лист № 46. «Христианская топография» Козмы Индикоплова, № 1186, XI в., л.100. Миниатюра «Жертвоприношение Исаака».



Илл. 7. Лист № 55. Книга Иова, № 3, XI в., л.2об. Миниатюра «Иов с сыновьями и жена его с дочерьми».



Илл. 8. Лист № 60. Слова Григория Богослова, №399, XII в., л. 1. Миниатюра «Григорий Богослов, пишущий Слова».

св. Станислава III степени, а сам Н.П. Кондаков в 1883 г. удостоен Ломоносовской премии.

Императорской Публичной библиотекой Альбом был куплен 3 сентября 1883 г. за 100 рублей¹⁷. Приобретенный ею экземпляр содержит 102 листа паспарту размером 31,5 x 48 см с наклеенными на них 107 фотографиями (20 x 24,5 см). Он хранится в отделе «Полиграфия» под шифром РНБ. 15.31.1.86.

В Альбоме помещено более 30 видовых снимков: виды гор Синая и Хорива, самого монастыря св. Екатерины и отдельных памятников архитектуры (монастырская библиотека, внешний и внутренний виды Юстиниановой базилики, ее входная резная дверь, алтарная мозаика «Преображение», мечеть XIV в., т. н. новая колокольня и другие памятники), монастырских подворий (в Эль-Торе и других местах), окрестностей (монастырь Сорока мучеников, сад бывшего монастыря Двенадцати апостолов, которого уже не существует), мест, связанных с библейскими сюжетами (камень Моисея), фотографии игумена и братии монастыря, групп странствующих бедуинов и бедуинок, вместо которых теперь встречаются только туристы.

В.В. Стасов, просмотрев Альбом, отметил, что «все эти архитектурные памятники никогда не были до сих пор изданы, невзирая на то, что очень давно знамениты и имеют необыкновенно важное значение для истории древнейшего византийского искусства»¹⁸. Обратил он особое внимание и на то, что Альбом содержит «превосходные фотографические виды Синая и его окрестностей, <...> принадлежащие к числу самых редких снимков между фотографическими видами европейских путешественников. Виды эти отлично удавшиеся и необыкновенно живописные»¹⁹.



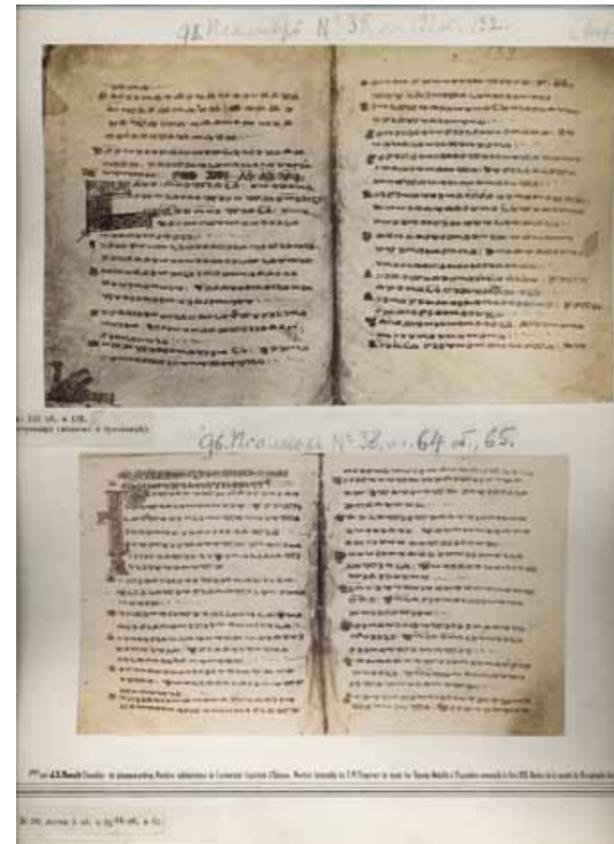
Илл. 9. Лист № 78. Лествица И. Климака, № 418, XII в. Миниатюра «Слово к пастырю – поучение Иоанна».

В Альбоме около 80 снимков листов греческих манускриптов: текстов с миниатюрами, заставками, отдельными инициалами. Среди них кодексы X–XII вв. Кратко характеризуя Альбом, В.В. Стасов особо отмечает «многочисленные снимки с редких и замечательных миниатюр, заставок и заглавных букв разных рукописей синайской монастырской библиотеки»²⁰. Как «особо замечательные» среди помещенных в Альбоме снимков им выделен ряд греческих рукописей X–XII вв., «и прежде всего а) Евангелие X–XI века, № 204, писанное золотом, по преданию дар Феодосия III, б) Козьмы Индикоплова «Христианская топография», XI века, № 1186; в) Книга Иова, XI века, № 3; г) Слова Григория Богослова, XII века, № 339; <...> д) Минея на ноябрь месяц, XII века, № 500; е) Лествица Иоанна Лествичника, XII века, № 418; ж) Знаменитое «хоривское Евангелие» 967 г., № 213; з) Стихирарь с крюковыми нотами, XIII века, № 1216; и) Сочинения Феодора Студита, X века, № 491»²¹ и ряд других снимков рукописей.

Из числа славянских памятников в Альбоме помещены фотографии двух глаголических рукописей XI в., Псалтири (№ 38) и Евхология (№ 37, в описании ошибочно – Требник) с интереснейшими инициалами с элементами плетенки и растительного орнамента. Это глаголические рукописи, которые, по словам В.В. Стасова, «главное место занимают среди перечисленных»²².

Паспарту с фотографиями помещены в черный шагреньный футляр узорного тиснения с завязками из черного шелка, с корешком коричневой кожи и с отпечатанным золотом заголовком. В Альбом вложен двойной лист бумаги с перечнем фотографий, составленным В.В. Стасовым.

Чрезвычайно малое число экземпляров Альбома (их было создано не более 15) определило его библиографи-



Илл. 10. Листы № 96, 98. Псалтырь глаголическая, № 38, XI в., л. 64об.–65, 131об.–132.

ческую редкость уже с момента создания. Н.П. Кондаков в письме к А.Ф. Бычкову отмечает, что сделано «до 1500 снимков на 15 альбомов»²³. Куда же разошлись эти экземпляры?

Известно, что пять альбомов были приложены к пяти экземплярам труда Н.П. Кондакова «Путешествие на Синай в 1881 г.» и они поступили в свободную продажу.

Один экземпляр, как уже упоминалось, был куплен Публичной библиотекой в Петербурге в 1883 г.

Остальные четыре разошлись неизвестно куда и могут находиться в частных руках (в России, на Украине, вообще в Европе).

В письме, написанном еще 5 декабря 1881 г., Н.П. Кондаков сообщает В. Ягичу, что он получил «извещение Рауля, что в Париже, где он находится, отнеслись к альбому с интересом и уже подписались на экземпляры его по 250 фр. за каждый следующие учреждения и лица: Bibl[iothèque] Nationale: 1) Lecture des estampes, 2) Lecture des m[anu]s[crit]s.; École des Beaux-Arts, École des Chartes, Lorbomus, École des langues orientales, Comte Kiant, Mr. Miller и др.»²⁴

Из писем Н.П. Кондакова известно, что лишь три экземпляра альбома в 1883 г. Рауль продал в Париж по 250 франков: в Национальную библиотеку, г-ну Милле и в l'École Orientale. Однако эти экземпляры там обнаружить не удалось.

Известно о двух подаренных экземплярах. Один сам Рауль отправил 3 мая 1883 г. в дар президенту Академии наук Дмитрию Андреевичу Толстому²⁵; он хранится в фондах Библиотеки РАН в Петербурге, но в 1988 г. сильно пострадал при тушении пожара: был залит водой и испорчен, вернее сказать, погиб. Второй экземпляр был



Илл. 11. Лист № 99. Служебник (Требник) глаголический, №37, XI в. Инициалы (кальки).

поднесен Императорскому Обществу любителей древней письменности²⁶ и тоже не обнаружен.

Еще одним экземпляром, как сообщает Кондаков в письме к А.Н. Пышину в 1882 г., в Одессе «пользовались все, кто хотел»²⁷, но в библиотеках Одессы Альбома не оказалось. По слухам, экземпляр был подарен В.Н. Бенешевичу. Существует и несколько отдельных разрозненных экземпляров.

Попытки обнаружить перечисленные экземпляры не увенчались успехом, и можно предположить, что Альбом Н.П. Кондакова, находящийся в Российской национальной библиотеке, остается единственным, во всяком случае, известным полностью сохранившимся до наших дней и доступным ученому миру экземпляром²⁸.

По словам Н.П. Кондакова, «по доброй совести смею уверять, что снимки сделаны хорошо. Интерес, если он есть, этого собрания состоит скорее в том, что подобного не существует, и вероятно, не скоро появится»²⁹. Он оказался прав. Лишь спустя несколько десятилетий появился атлас В.Н. Бенешевича, а затем и альбом В.Н. Лазарева. Однако ни эти издания, ни появившиеся уже в наши дни роскошные альбомы, посвященные Синайскому монастырю³⁰, не умаляют ценности Синайского альбома Кондакова. Более того, фотографии современных альбомов отражают современное, уже модернизированное при ремонте, состояние монастыря, современный вид его окрестностей. Что касается рукописей, то их воспроизведений чрезвычайно мало, а в последних альбомах вообще нет.

Таким образом, фотографии альбома имеют непреходящее значение с точки зрения истории архитектуры и исторической географии.

Поскольку библиотека Синайского монастыря недоступна для большинства исследователей, фотографии рукописей X–XIII вв. являются чрезвычайно важным материалом для исследования содержащихся в них текстов, а также для греческой и глаголической палеографии, для византийской и древнеславянской письменности и искусства, т. е. представляют собой уникальный источник для научных исследований.

Если, по утверждению В.В. Стасова, «происхождением своим фотография обязана науке»³¹, то Альбом, исполненный Раулем, является примером того, как фотография начала служить науке. Он передает точность изображения, которой нельзя добиться никакими зарисовками, главным образом практиковавшимися в то время. «Этот Синайский альбом имеет особое значение именно потому, что все прежние путешественники либо вовсе не прилагали никаких рисунков к своим описаниям Синая, либо рисунки от руки в высшей степени неточны и неудовлет-

Фотография. Изображение. Документ. *Вып. 1 (1)*

ворительны»³². Лишь незадолго до поездки Н.П. Кондакова в состав экспедиций (естествоиспытателей, археологов, этнографов, путешественников) вместо рисовальщиков включаются уже и профессиональные фотографы.

Создание небольшого количества экземпляров Альбома, изготовленных к тому же, как уже упомянуто, не типографским способом, а состоящих из оригинальных фотографий, наклеенных каждая на отдельное паспарту, сделало его библиографической редкостью уже с момента самого создания. Современные альбомы запечатали монастырь, уже модернизированным после ремонта. Таким образом, фотографии Альбома имеют культурно-историческое значение. Альбом Кондакова несравненно полнее всех существующих атласов и альбомов, особенно в части снимков рукописей, куда они просто не включены. Кроме того, Альбом можно рассматривать и как фотографическое наследие XIX в., отображающее живую историческую действительность. Он отражает также и один из этапов становления самой фотографии. Для сохранения важных для науки фотоматериалов желательно переиздание этого уникального альбома.

Рауль выполнял фотоработы для профессоров Новороссийского университета. В письме к Стасову из Алушты 4 августа 1883 г. Н.П. Кондаков сообщает о том, что «в сентябре этого года Рауль уезжает за границу и, может быть, навсегда» (Архив РНБ. 1883. № 22. Л. 15). Есть сведения о том, что Рауль «вернулся на родину, во Францию, на юге которой в 1890-е гг. содержал фотоателье». См.: Шедевры фотографии из частных собраний. Русская фотография 1849–1918. М., 2003. С. 173.

⁸ Кондаков Н.П. Путешествие на Синай в 1881 г. Из путевых впечатлений. Древности Синайского монастыря. Одесса, 1882.

⁹ Письмо от 6 июня 1881 г. Алушта // Korespondencija Vatroslava Jagica. Knj. 3. Zagreb, 1983. Pisma iz Rusije, 1865–1886. Priredio Josip Hamm. S. 205.

¹⁰ Тункина И.В. Основные даты жизни и деятельности Н.П. Кондакова // Никодим Павлович Кондаков. 1844–1925. Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. СПб., 2001. С. 14.

¹¹ Покровский Н.В. Шестой археологический съезд в Одессе. СПб., 1885. С. 24.

¹² Владимир Васильевич Стасов (1824–1906), музыкальный и художественный критик, историк искусства, археолог, публицист; в 1872–1906 гг. возглавлял Отделение искусств и технологии Публичной библиотеки (ныне РНБ). См.: Стасов В.В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1884–1887. С. 44, л. CVIII. С. 53, л. XXIII.

¹³ Памятники Синая археологические и палеографические / Под ред. В.Н. Бенешевича. Вып. I. Л., 1925. Вып. II. СПб., 1912.

¹⁴ Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т. 2. М., 1948.

¹⁵ Письмо Н.П. Кондакова к А. Ф. Бычкову от 17 ноября 1881 г. (ОР РНБ. Ф. 120 (Бычковы). № 799. Л. 3).

¹⁶ Там же.

¹⁷ Архив РНБ. 1883. № 22 (Дело об уплате денег здешним книгопродавцам и разным лицам за купленные у них книги, рукописи и проч.). Л. 17. См. также: Архив РНБ. Ф. 1. Оп. 4. Реестр для записи книг, эстампов, нот и рукописей, поступивших в библиотеку за 1883 г. Л. 171 об. № 15030.

¹⁸ Стасов В.В. Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки. СПб., 1885. С. 66.

¹⁹ Стасов В.В. Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки. СПб., 1885. С. 10–11.

²⁰ Стасов В.В. Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки. СПб., 1885. С. 120.

²¹ Стасов В.В. Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки. СПб., 1885. С. 120–121.

²² Стасов В.В. Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки. СПб., 1885. С. 121.

²³ ОР РНБ. Ф. 120 (Бычковы). № 799. Л. 106. В следующем письме Кондаков сообщает, что «снимков альбома имеется более 1000 (не сосчитано), приблизительно на 15 альбомов или экземпляров альбома» (там же, л. 306).

²⁴ Цитируется по работе: Арбузова И.В., Пиотровская Е.К. Письма Н.П. Кондакова 1874–1909 годов к В. Ягичу, хранящиеся в архиве В. Ягича в Загребском университете // Никодим Павлович Кондаков. 1844–1925. Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. СПб., 2001. С. 53.

²⁵ Архив РНБ. 1883. № 22. Л. 12. См. также: ОР РНБ. Ф. 120. № 799. Л. 506. (письмо от 14 мая 1883 г.).

²⁶ Подарен Н.П. Кондаковым 11 января 1885 г. на заседании Общества. См.: Отчеты о заседаниях ОЛДП в 1884–1885 гг. // Памятники древней письменности. Т. 57. СПб., 1885. С. 22.

²⁷ ОР РНБ. Ф. 621. № 409. Письмо Н. П. Кондакова к А.Н. Пыпину от 31 января 1882. Л. 8 об.

²⁸ См.: Вялова С.О. 1) Н. П. Кондаков и его «Синайский альбом» // Программа «Храм». К 150-летию со дня рождения Н.П. Кондакова. «Охраняется государством». III Российская научно-практическая конференция (ноябрь 1993–июнь 1994). Сб. материалов. Вып. 5. Ч. II. СПб.,

1994. С. 37–44; 2) Из истории поездок русских ученых в монастырь св. Екатерины на Синай (Н.П. Кондаков) // Первые Димитриевские чтения. Материалы научной конференции. 21–24 апреля 1996 г. СПб., 1996. С. 40–47; 3) Рукописи Синайского монастыря св. Екатерины в Российской национальной библиотеке // Вторые Димитриевские чтения. Материалы научной конференции. 9–10 ноября 1996 г. СПб., 1997. С. 14–26; 4) Значение монастыря св. Екатерины на Синае в истории культуры // Наследие монастырской культуры: ремесло, искусство, искусство. Статьи, рефераты, публикации. Вып. 2. СПб., 1997. С. 5–12; 5) Синайский альбом Н. П. Кондакова // Россия и христианский Восток. Вып.1. М., 1997. С. 207–225; 6) Синайский альбом Н.П. Кондакова как источник изучения памятников письменности и архитектуры (Из истории изучения Синайского альбома) // Вспомогательные исторические дисциплины. Т. XXVI. СПб., 1998. С. 241–254; 7) К вопросу об изучении культурных ценностей монастыря св. Екатерины на Синае славянскими учеными // Материалы міжнародної славистичної конференції пам'яті проф. К. Трофимовича (1923–1993). 1–3 квітня 1998 року. Львов, 1998. Т. II. С. 341–347; 8) Из переписки Н.П. Кондакова с А.Ф. Бычковым и В.В. Стасовым // Вспомогательные исторические дисциплины. Т. XXVII. СПб., 2000. С. 211–218; 9) Из наследия Н.П. Кондакова в Российской национальной библиотеке // Никодим Павлович Кондаков. 1844–1925. Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. СПб., 2001. С. 46–50.

²⁹ ОР РНБ. Ф. 120. № 799. Л. 106. Письмо к Ф.А. Бычкову в октябре 1881 г.

³⁰ К.А. Manafis. Sinai. Treasures of the monastery of Saint Catharine. Athens, 1990; Сокровища монастыря святой Екатерины / Автор текста К. Росси, послесловие Н.П. Чесноковой; фотографии А. Де Люка, доп. и перераб. М., 2007.

³¹ Стасов В.В. Фотография и гравюра // Стасов В.В. Собрание сочинений. Т. 1. 1847–1886. СПб. 1894. С. 3.

³² Стасов В.В. Рец.: Н. Кондаков. Путешествие на Синай в 1881 г. Из путевых впечатлений. Древности Синайского монастыря // ЖМНП. 1883. Ч. 226. С. 334.

¹ Архим. Антонин. Из записок Синайского богомольца. Киев, 1872. С. 131 (первой пагинации).

² Кондаков Н. П. Путешествие на Синай в 1881 г. Из путевых впечатлений. Древности Синайского монастыря. Одесса, 1882. С. 75.

³ Щапов Я.Н. Три дня в Синайском монастыре святой Екатерины // ГЕННАΔΙΟΣ. К 70-летию академика Г. Г. Литаврина. М., 1999. С. 284. По сведениям, приводимым Н.Н. Розовым, монастырь не раз подвергался разграблению «многочисленными завоевателями»: «Напали на монастырь и местные жители-кочевники. Монастырская братия откупалась в таких случаях деньгами, хлебными запасами, драгоценными сосудами и тканями, сохраняя тем самым существование монастыря и вместе с ним библиотеку, насчитывающую в настоящее время около 3,5 тыс. рукописей на 11 языках» (Розов Н.Н. Южнославянские рукописи Синайского монастыря // Научные доклады высшей школы: Филологические науки. Л., 1961. № 2. С. 129).

⁴ Кондаков Н.П. Путешествие на Синай в 1881 г. Из путевых впечатлений. Древности Синайского монастыря. Одесса, 1882. Путешествие на Синай в 1881 г. С. 40.

⁵ Наиболее полный список «Лиц, побывавших на Синае» и трудов о Синайском монастыре и его библиотеке, в который вошли и все выявленные поездки русских паломников, деятелей культуры, ученых и проч. (до 1925 г.), приведен В.Н. Бенешевичем в работе «Памятники Синая археологические и палеографические». Л., 1925. Вып. 1. С. VI–LX.

⁶ Кондаков Н.П. Путешествие на Синай в 1881 г. С. 1.

⁷ Жан Ксавье Рауль (?– после 1890), член французского фотографического общества, в 1860–1880-е гг. в Одессе на Дерибасовской улице в доме Кирико имел свое фотоателье (Photographie Française. Rue de Ribas. Maison Cirico. J. X. Raoult. Odessa); неоднократно путешествовал с Н.П. Кондаковым (1879–1882, Северный Кавказ, Грузия, Армения). За серии фотографий этнографического жанра (центральные районы России, Кавказ, Беларусь, Болгария, Румыния и др.) получил награды на Парижской географической выставке (1875) и на Всемирной выставке в Париже (1878). См.: Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914. СПб., 2009. С. 372. На протяжении многих лет

«СНИМКИ ДОЛЖНЫ БЫТЬ БЕЗУСЛОВНО ТОЧНЫМИ, КАК ДОКУМЕНТ...»
(К ИСТОРИИ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ СЪЕМКИ РЕСТАВРАЦИЙ УСПЕНСКОГО
И БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРОВ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ 1882–1918 гг.)

В начале XX века, когда ученые любители старины призывали жертвовать благолепием храмов, каким оно сложилось в XVIII–XIX вв., для обретения их изначального облика, фотография с ее способностью передавать точно мельчайшие детали внешнего образа предметов оказалась одним из условий осуществления работ и развития реставрации. Более всего это касается иконописи и стенописи, где произведение одного времени является слоем, скрывающим творения предшествующего времени. Фотография, наряду с кальками и копиями, сохраняла тот облик иконы, фрески, здания, которому надлежало исчезнуть, чтобы был явлен более древний пласт, и тем самым создавала психологическую основу решимости исследования, приводившего к исчезновению порой целого ряда временных слоев – этапов жизни памятника – во имя первоначального: ведь оставалась точная копия, и, таким образом, разновременные лики памятника не утрачивались необратимо.

В настоящей статье мы хотели бы рассмотреть, каким образом осуществлялось фотографирование при ремонтно-реставрационных работах в Успенском и Благовещенском соборах Московского Кремля в конце XIX–начале XX в. Фотографирование стало одной из важных частей работ, а сложившийся вокруг съемок комплекс документов позволяет не только проследить конкретные события, но и узнать об отношении к фотографии, ее восприятию в сознании людей того времени.

При реставрации главного иконостаса Успенского собора в 1882–83 гг. обветшавший басменный оклад заменялся на чеканный по уцелевшим после 1812 г. образцам XVII в., и фотографии были необходимы «для точного сохранения вида иконостаса в теперешнем его состоянии», как подчеркнул на заседании Московской Синодальной Конторы 28 декабря 1881 г. ее прокурор А.Н. Потемкин². Ремонтные работы в соборе нужно было провести в кратчайший срок в связи с предстоящей коронацией Александра III, и в начале следующего года «для надзора за сохранностью соборного имущества, <...> а также правильном в технико-сообщественном отношении и безопасности работ по снятию икон, разбору хор и тябл иконостаса» была образована Особая хозяйственная комиссия, в которую входили прокурор Синодальной Конторы, протопресвитер и саккеларий Успенского собора. На правах членов в нее были допущены от Археологического общества И.Е. Забелин и В.Е. Румянцев. Руководил ремонтом и реставрацией собора архитектор Д.Н. Чичагов, работы по созданию окладов были поручены фирме Овчинникова³. Фотографирование собора в ходе реставрации было заказано известному фотографу М.М. Панову. Были сняты общий вид собора и иконостаса, иконы и детали их басменных окладов, а также впервые раскрытые тогда фрески алтарной преграды, отдельный экземпляр фотографий которых был заказан Александром III⁴.

Большая часть икон была демонтирована из иконостаса и сфотографирована до 20 марта 1882 г. Об этом свидетельствует счет М.М. Панова от 21 марта 1882 г.: «Сделано 64 фотографических снимка с икон Успенского собора по 6 руб. за каждый – 384 руб.»⁵ Счета фотографа большей

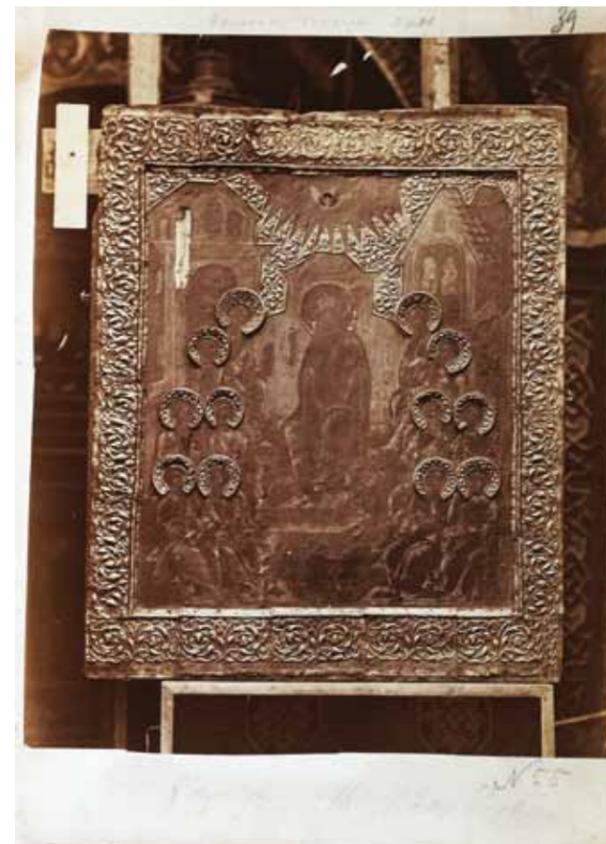
частью оплачены были старостой собора коммерции советником М.Е. Поповым, незначительные недоплаты по распоряжению А.Н. Потемкина до получения выделенного на реставрацию кредита оплачивались из арендной певческой суммы⁶. Отметим, что фотографии с фресок оценивались гораздо дороже – 25 рублей за снимок, но отпечатки «с тех же снимков для Государя Императора» уже стоили в пять раз дешевле – по пять рублей. Цена негатива с прорисей фресок также была пять рублей, а стоимость отпечатка составляла от 1 рубля до 1 рубля 50 копеек.

По завершении реставрации Попову был передан один полный экземпляр фотографических снимков «для составления альбома на случай представления его на Высочайшее Государя Императора воззрение», а другой экземпляр вместе с дубликатами был передан в Синодальную Контору, во временное хранение «на случай справок по историческому описанию реставрации Успенского собора»⁷.

Документы указывают имя еще одного фотографа, работавшего вместе с Пановым в Успенском соборе – Г.В. Трунова. В 1884 г., 12 ноября, на рассмотрение протопресвитера была направлена «Опись фотографическим снимкам, изготовленным при реставрации Московского Большого Успенского собора в 1882 и 1883 годах с икон главного иконостаса этого Собора, а также с фресок, найденных на стенах за иконостасом». В ней отмечено, что «фотографические снимки изготовлялись фотографом Пановым, а дублиеты с некоторых икон фотографом Труновым»⁸. Для фотографий икон указано количество экземпляров (обычно два), а также отдельно отмечена съемка Трунова, например: «2 экз. из коих один снят фотографом Труновым»⁹. В описи перечислено 123 сюжета, из них 89 – снимки икон, остальные – снимки фресок за главным иконостасом. В отношении последних записано следующее примечание: «сняты в контур фотографическим способом в уменьшенном размере со снимков предвзято сделанных в натуральную величину на прозрачном полотне»¹⁰.

В настоящее время в собрании музея «Московский Кремль» сохранились только фотографии 67 икон из главного иконостаса (137 альбуминовых отпечатков). Почти все иконы представлены в двух вариантах – «рабочий» снимок до замены оклада, на котором за иконой видны интерьер Успенского собора или Мироваренной палаты, где должны были производиться работы по поновлению живописи, и «парадный», сделанный после замены оклада и промывки живописи, вырезанный по контуру оклада и наклеенный на двцветный бланк (илл. 1, 2).

Утрачены в числе фотографий отмечались уже к моменту их передачи из Конторы в собор: «по неизвестной причине» не было снимка «с большой иконы Спасителя, находящейся в середине яруса главного иконостаса»¹¹. Сопоставление описи снимков и сохранившихся фотографий показывает, что во всех случаях, когда имеется только один экземпляр снимка вместо двух, упоминаемых в описи, там есть помета «из коих один снят фот. Труновым». Среди музейной коллекции отсутствуют снимки

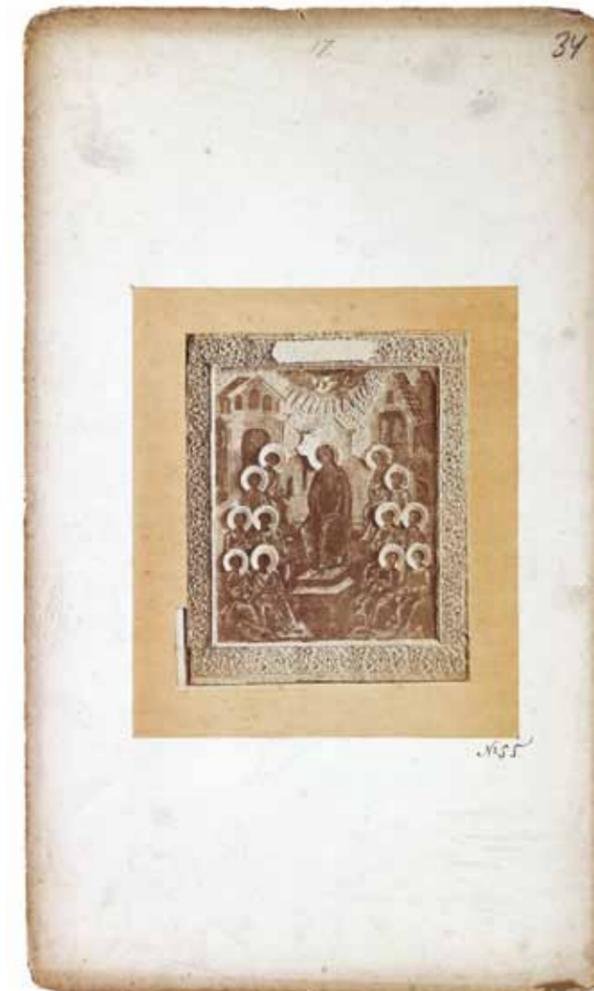


Илл. 1. Икона «Сошествие Святого Духа» в окладе из главного иконостаса Успенского собора Московского Кремля. 1882 г. Фотоателье М.М. Панова.

икон Богоматери и Саваофа, снятых в одном экземпляре также Труновым. Все это позволяет уверенно предположить, что в собрании музея представлена только часть снимков, изготовленных фотоателье Панова. К сожалению, судьба остальных фотографий нам пока неизвестна.

Раскрытие стенописи Благовещенского собора академиком В.Д. Фартусовым – одно из самых драматических событий в истории реставрации в России. Уже на рубеже XIX–XX вв. исследователи русского искусства разделились на тех, кто считал необычные раскрытые росписи подлинными, и тех, кто смотрел на них как на «плод утомленного воображения» художника-реставратора. Подробный анализ документов и методики работ Фартусова дан в статьях Г.С. Соколовой и И.Я. Качаловой¹², мы же обратимся к фотографическому наследию этих работ.

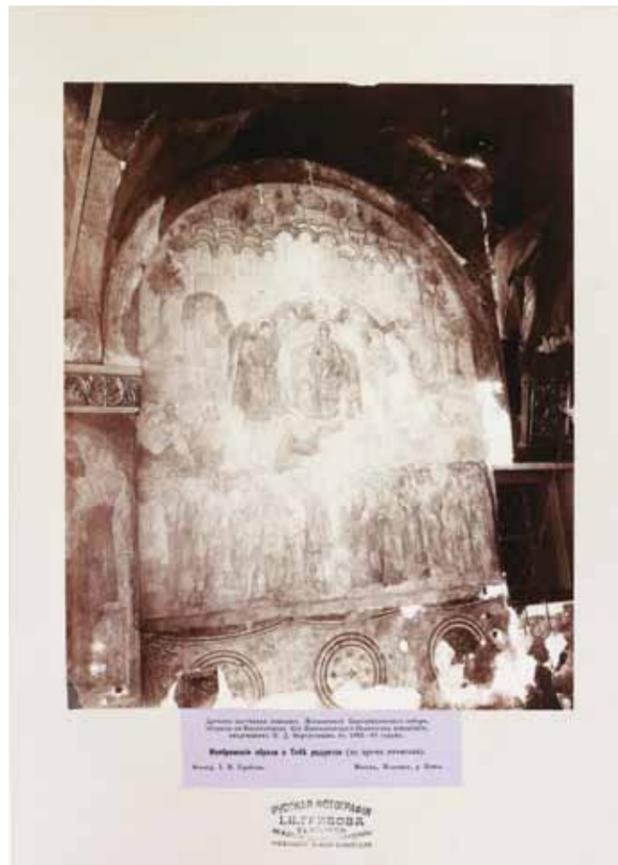
Работы по промывке и заправке росписей собора начались летом 1882 г. Под слоем масляных красок в центральной главе и северной паперти собора Фартусов обнаружил признаки древних фресок. Очистив с разрешения начальника Дворцовой конторы «плафон среднего купола», он представил первые результаты изысканий с приложением своего рисунка открывшегося образа Спасителя и нескольких снимков, выполненных фотографией И.И. Грибова. Они были направлены императору с просьбой о разрешении дальнейших изысканий, которое и было получено¹³. Для руководства и наблюдения за работами была создана специальная комиссия в составе президента Московской дворцовой конторы А.В. Орлова-Давыдова, ректора Академии художеств по архитектурной части А.Н. Резанова, И.Е. Забелина и академика



Илл. 2. Икона «Сошествие Святого Духа» в окладе из главного иконостаса Успенского собора Московского Кремля. 1882 г. Фотоателье М.М. Панова.

живописи М.Н. Боткина. Первоочередной была признана расчистка стенописи северной паперти.

Снимки, выполненные фотографией И.И. Грибова, и в дальнейшем прилагались наряду с удостоверенными в их подлинности кальками к отчетам Фартусова, который регулярно приглашал фотографа, а затем обращался к председателю Комиссии графу Орлову-Давыдову с просьбой об оплате его счетов. Они оплачивались из выделенного на реставрацию кредита. Эти счета с автографами владельца фотографии интересны своими характерными ошибками: «Виликий», «Зделано», «Понтилимона» (вместо Пантелеимона), а также по ним видно, что Иосиф Иванович приобрел «Русскую фотографию» не позднее 18 июля 1884 г., когда впервые счет адресован не от фотографа И.И. Грибова, а «из Русской фотографии И.И. Грибова»¹⁴. Цена одной фотографии составляла 20 рублей, при этом в счете от 9 апреля 1883 г. «содержатель фотографии» Грибов указывал, что последующие отпечатки будут стоить по три рубля, а в случае заказа не менее шести экземпляров – по два рубля серебром¹⁵. В счетах встречаются заверительные подписи Фартусова, что «указанные в счете снимки действительно исполнены». Фартусову же Грибов в ряде случаев доверял и получить деньги за снимки. Отметим, что фотографии из разных счетов имеют единую последовательную нумерацию.



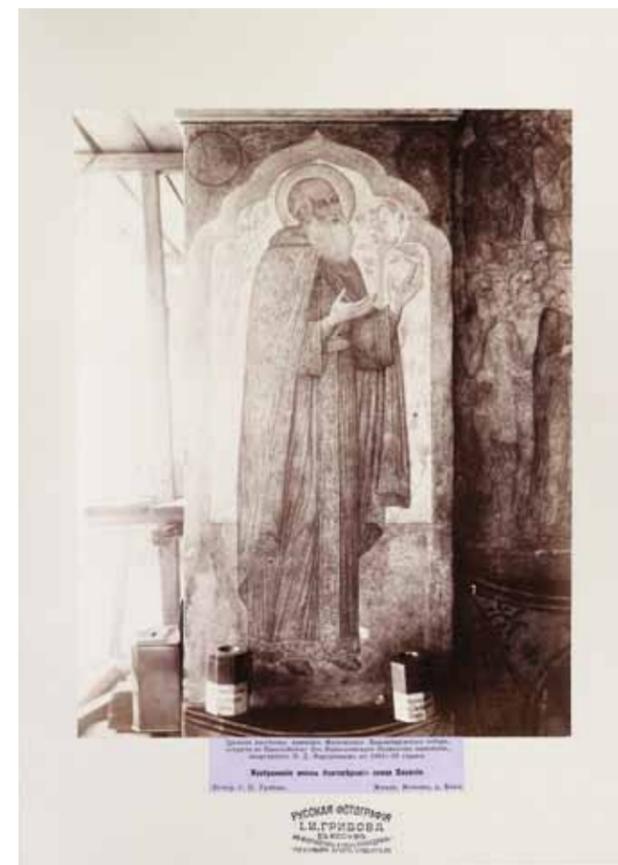
Илл. 3. «О Тебе радуется». Фреска западной галереи Благовещенского собора Московского Кремля. Общий вид. 1882 г. Фотография И.И. Грибова.



Илл. 4. «О Тебе радуется». Фреска западной галереи Благовещенского собора Московского Кремля. Фрагмент (Богоматерь с Младенцем). 1882 г. Фотография И.И. Грибова.



Илл. 5. Благоверный князь Василий Дмитриевич. Фреска западной галереи Благовещенского собора Московского Кремля. Общий вид в начале реставрации. 1882 г. Фотография И.И. Грибова.



Илл. 6. Благоверный князь Василий Дмитриевич. Фреска западной галереи Благовещенского собора Московского Кремля. Общий вид в процессе реставрации. 1882–83 гг. Фотография И.И. Грибова.

В музее «Московский Кремль» сохранились две коллекции фотоснимков реставрации стенописи Благовещенского собора в 1882–83 гг. Первая состоит из семнадцати отдельных фотографий (из них три – дублетные), и, судя по штемпелю «25251», проставленному в верхних левых углах бланков и совпадающего с номером дела по ремонту и реставрации Благовещенского собора¹⁶, хранящемуся в фонде Московской дворцовой конторы в РГАДА, они были включены в дело и являются теми экземплярами фотографий, которые Фартусов представлял вместе со своими донесениями. Помимо штемпеля и штампа фотографа общества русских врачей И.И. Грибова, на бланках этих снимков сохранились надписи чернилами, номера по описи, а в нескольких случаях указан и год – 1882. Сопоставление текстов на фотографиях и счетах Грибова показывает, что номера на снимках проставлены самим владельцем фотографии. Несмотря на плохую сохранность многих снимков (они выполнены на альбуминовой бумаге и сильно выцвели), мы можем видеть состояние штукатурки, красочного слоя фресок.

Вторая коллекция снимков Благовещенского собора представляет собой альбом в коричневом кожаном переплете, с тисненым золотом названием «Древняя настенная живопись Московского Благовещенского собора». Он включает в себя 43 фотографии, под каждой из которых приклеена аннотация, выполненная типографским способом, с одинаковым текстом: «Древняя настенная живопись Московского Благовещенского собора, открытая по Высочайшему Его Императорского Величества повелению, академиком В.Д. Фартусовым в 1882–83 годах».

Фот. И.И. Грибова. Москва, Моховая, д. Кох», в который вставлялось название сюжета. Под аннотацией – штамп: «Русская фотография И.И. Грибова на Волхонке, близ кафедрального собора Христа Спасителя», очевидно, поставленный после приобретения Грибовым «Русской фотографии» (илл. 3, 4). В музее Московского Кремля альбом был передан из музея Академии архитектуры СССР в 1971 г.

В альбоме большая часть отдельных образов святых представлена до и во время раскрытия (илл. 5, 6). Значительную часть снимков представляет съемка свода северной паперти до открытия. Завершает альбом серия из 9 фотографий орнаментов («полотенец»). В этих двух коллекциях снимков – альбоме и отдельных фотографиях – совпадают девять изображений. Еще одной характеристикой фотографий Грибова, важной в свете становления реставрационной съемки, является то, что более трети снимков обоих коллекций имеет следы ретуши, в основном по краям.

До лета 1884 г. исследования Фартусова не вызвали споров и возражений Комиссии, хотя уже осенью 1883 г. против его работ выступили несколько работавших с ним иконописцев, считавших, что расчистка ведется неправильно: счищаются все колера, а фигуры изменяются подкраской или подрисовкой¹⁷. Из фотографий 1884 г., когда под последним слоем шпаклевки при пробах Фартусов обнаруживает «древнейшие и изящнейшие изображения»¹⁸, известно лишь несколько воспроизведенных фототипией снимков в статье А.И. Успенского 1909 г. «Реставрация стенописи Благовещенского собора» и «Истории русского искусства» И.Э. Грабаря¹⁹ (илл. 7). Сходные

с живописью кватроченто изображения лиц, рук, фигур «бледного колера», в сложных разворотах, отличные по композиции от раскрытых прежде фресок, смуглили членов Комиссии, прежде поддерживавших Фартусова. Они склонились к мнению, что после двух лет работы «даже в проявляющихся пятнах художнику начали представляться формы и очертания, которые, дополняя и дорисовывая, он превращал в головы и фигуры». Фартусов пытался возражать, но безуспешно. В своем письме от 20 ноября 1884 г. он отказывался смывать или закрасить открытые им изображения, считая это святотатством. Ведение работ было передано иконописцу Н.М. Сафонову²⁰. Сведения о фотографировании в ходе работ его артели, продолжавшейся несколько лет, пока не выявлены.

Перед передачей работ Фартусов снял с изображений кальки и фотографии. Хранившиеся в Московском отделении архива Министерства Императорского двора фотографии Грибова и кальки Фартусова исчезли до передачи архива в 1924 г. в ЦГАДА²¹. Могла ли фотография дать ответ на вопрос, является ли раскрытие именно раскрытием, а не рисунком самого Фартусова? Г.С. Соколова в своей статье, доказывающей, что обнаруженные Фартусовым изображения могли быть подготовительными рисунками, выполненными итальянскими мастерами в конце XV–начале XVI в., указывает, что «если бы в наших руках находились все фотографии, сделанные в свое время с открытых Фартусовым изображений, то вместе с его донесением они дали бы нам достаточный материал для решения этого запутанного вопроса»²². Нам представляется, что здесь возникли бы определенные затруднения в



Илл. 7. Благоверный князь Василий Дмитриевич («преподобный по типу святителя Василия»). Фреска западной галереи Благовещенского собора Московского Кремля. Общий вид в процессе реставрации. 1884 г. Иллюстрация из «Истории русского искусства» И.Э. Грабаря.

связи с тем, что фотофиксация, судя по документам и фотографиям, велась регулярно, но не всегда последовательно с каждого слоя. В подробном анализе фототипических рисунков из публикации Успенского Соколова отмечает, что «по фотографии невозможно расчленить фигуры первого и второго слоя рисунков. <...> Четкость объяснения композиции Фартусовым плохо вяжется с сохранившейся фотографией, так как на ней зафиксирован более поздний процесс работы, в результате которого образовалась мешанина слоев»²³. Проблемы упорядочивания фотофиксации при раскрытиях монументальной живописи и иконописи были решены в начале следующего, XX столетия, при раскрытии стенописи Успенского собора.

В 1894 г. в Успенском соборе и приписанных к нему Николо-Гостунском соборе и колокольне Иван Великий начались ремонтные работы, основной задачей которых было «исправление наружных стен зданий, поправка крыш и сводов». Для наблюдения за работами 21 июля 1894 г. был образован Комитет в составе епископа Можайского Тихона, прокурора Московской Синодальной конторы кн. А.А. Ширинского-Шихматова, протопресвитера собора Н. Благоразумова, академика архитектуры К.М. Быковского и старосты собора Ф.Н. Плевако²⁴. Смерть Александра III в октябре 1894 г. сократила время проведения и, следовательно, объем работ – собор нужно было подготовить к коронации Николая II. Тем не менее, в ходе этого ремонта Быковский восстановил архитектурный облик храма: скатные перекрытия над апсидами храма сменили восстановленные по бороздам и следам наружных росписей полукуполы, прямоугольные окна в арочном поясе были уменьшены до размера верхних окон и перекрыты полуциркульными перемычками (илл. 8). Работы продолжались более двух лет, и все это время велась их фотофиксация, итогом которой стало «Собрание фототипических снимков, издаваемых по случаю свершившегося обновления Успенского собора ко дню Священного коронования», выполненных фототипией К. Фишер и вышедшее в свет в 1896 г. в Товариществе скоропечатни А.А. Левенсон.

В архиве музея «Московский Кремль» сохранилась коллекция из 48 фотографий и 5 фототипий, освещающих ремонт Успенского собора 1894–96 гг. Как и фототипии издания, они выполнены фотографией К. Фишера, и большинство имеют оттиск металлического штампа «К. Фишер бывш. Дьяговченко», с указанием года – 1895 и 1896. Значительная часть снимков «технические», на них зафиксированы обопревшие части глав и цоколей, трещины сводов, каркасы куполов, фрагменты кладки (илл. 9). Наряду с ними представлены общие виды интерьеров, фрески, иконы и предметы декоративного убранства храма, а также несколько внешних видов собора до и после реставрации. Особняком стоит снимок мастеров-каменщиков у заготовок белого камня возле собора, уже целиком закрытого лесами.

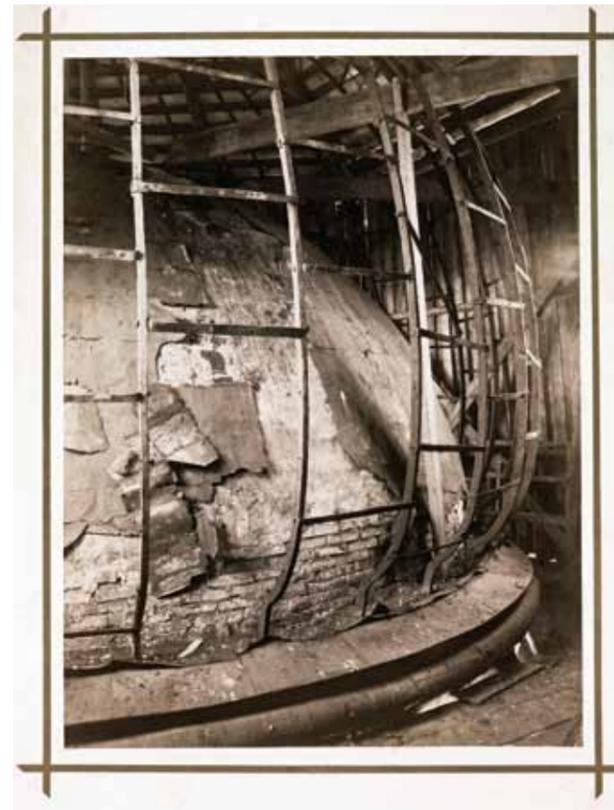
Среди документов Комитета по ремонту и реставрации собора сохранилось донесение Московской конторы в Синод о ходе работ от 20 января 1895 г., к которому, наряду с чертежами и сметами, прилагались 22 фотографических снимка, а в апреле к очередному донесению Конторы прилагались 4 снимка сводов куполов²⁵. Впоследствии фотографии были возвращены²⁶ и, очевидно, значительная их часть сохранилась в ОРПГФ музея «Московский Кремль» – 15 фотографий архивного собрания имеют номера и названия, соответствующие таковым в перечне снимков, прилагаемых к донесению от 20 января 1895 г. (илл. 10).

Очевидно, что, как и во время предыдущей реставрации 1882 г., немаловажную роль в привлечении фотографов к работам в соборе сыграл прокурор Синодаль-



Илл. 8. Восточный фасад Успенского собора Московского Кремля после начала реставрационных работ. 1895 г. «Фотография К. Фишер бывш. Дьяговченко».

ной Конторы этих лет – князь Алексей Александрович Ширинский-Шихматов. В своем рапорте обер-прокурору Синода К.П. Победоносцеву он сообщал, что «во время производившегося обновления сделаны были фотографические снимки, как с отдельных частей храма, так и с находящихся в нем икон и стеного письма; число таких снимков достигло до 140. Имея в виду высокое значение Успенского собора как первенствующей церковно-православной святыни, я предложил снимки эти издавать в виде сборника с приложением очерка истории собора со времени его основания и описания последнего обновления этого храма. Предложение это удостоилось Вашего одобрения. Ныне камер-юнкер Его Императорского Величества князь Андрей Ширинский-Шихматов в поданном на мое имя заявлении объяснил, что он жертвует на расходы по сему изданию 4500 рублей. <...> Прошу разрешения приступить к печатанию означенного сборника снимков фототипическим способом»²⁷. Имя жертвователя – увлекавшегося археологией младшего брата прокурора Синодальной конторы – сохранилось в заглавии книги: «Издание князя Андрея Ширинского-Шихматова». Доход от продажи книги поступал в пользу Успенского собора. Проект издания и его текст на французском и русском языках был составлен секретарем Комитета В.П. Дорофеевым. Находящиеся на оборотах многих фотографий архивной коллекции пометы «не надо», «не нужна», «исправление», скорее всего, отражают его работу по отбору снимков для издания, поскольку в этих случаях, как правило, при одинаковом сюжете фотографии и фототипии издания мы видим различные ракурсы съемки. Только одна фотография архивной коллекции имеет полную аналогию в издании.



Илл. 9. Каркас купола Успенского собора Московского Кремля во время реставрации. 1895 г. «Фотография К. Фишер бывш. Дьяговченко».

Альбом фототипий Успенского собора 1896 г. знаменовал собой новое значение реставрационной фотофиксации: она становится основой цельной публикации памятника, в которой общие виды собора, подробная съемка его иконостасов, стенописи, реликвий соединены с последовательным иллюстрированием работ по его ремонту, фиксацией технических сторон, таких, как опрелость стены или поврежденный каркас купола.

Еще в 1882 г. при разборе главного иконостаса Успенского собора были открыты фрески алтарной преграды, скрытые за иконостасом в течение нескольких веков и никогда не поновлявшиеся масляными красками. Пробные исследования росписей в других местах собора в 1894–96 гг. показали наличие под масляными красками более древних слоев стенописи. Эти изыскания и состояние сохранности собора в целом требовали работ, не ограниченных временными рамками. В 1909 г. Московская Синодальная контора возбудила вопрос о необходимости приступить к капитальному ремонту Успенского собора. Обер-прокурор Синода передал дело на рассмотрение Совета Министров, который постановил образовать Особую комиссию для осмотра собора и составления подробного плана его реставрации. В нее должны были войти представители Техническо-строительного комитета при Синоде, Московской Синодальной конторы, Министерств внутренних дел и финансов, Государственного контроля, Академии художеств, Археологической комиссии, Комитета попечительства о русской иконописи, Московского городского управления, Императорского Московского археологического общества, Московского археологического института и Императорского археологического института в С.-Петербурге с предоставлением председателю Комис-



Илл. 10. Вид на северо-восточную главу Успенского собора Московского Кремля во время реставрационных работ. 1895 г. «Фотография К. Фишер бывш. Дьяговченко».

сии права приглашать в качестве совещательных членов художников, реставраторов, архитекторов и других специалистов. Выработанный Особой комиссией план должен был быть представлен на высочайшее утверждение, а его выполнение поручалось местной Синодальной комиссии.

Комплекс журналов, актов и другой документации Особой и Исполнительной комиссий по реставрации Успенского собора сохранился в отдельном фонде ОРПГФ музея «Московский Кремль». Ряд документов и фотографий представлен в фондах Императорской Археологической комиссии, П.П. Покрышкина, С.Д. Милорадовича в архиве ИИМК. В совокупности эти собрания документов и фотографий представляют собой уникальный комплекс, позволяющий достаточно полно представить историю одного из самых масштабных и длительных реставрационных проектов, происходивших на фоне драматических исторических событий – первой мировой, а затем начавшейся гражданской войны. Исследование и оценка собственно реставрационной деятельности Комиссии, ряд решений которой вызывал споры и осуждение, как со стороны самих ее членов, так и ученых-современников – П.П. Покрышкина, А.М. Корина, И.Э. Грабаря и других, были проведены Т.В. Толстой и И.Я. Качаловой²⁸. Фотографии же во всех этих перипетиях была отведена совершенно особая роль. Была разработана программа доскональной фотофиксации. В фонде музея «Московский Кремль» сохранилось около 600 фотографий, выполненных ателье П.П. Павлова, П.В. Орловым, фотографами Товарищества скоропечатни А. Левенсон²⁹. Многие из них сохранили пометы и подписи руководителей работ, соотносимые с журналами заседаний Комиссий. Для большого количества

снимков мы имеем возможность установить точную дату и обстоятельства съемки, ее цели и даже последствия. Ниже мы попытаемся представить наиболее интересные и значительные вехи и события фотографирования реставрационных работ 1910–18 гг.

Положение об Особой комиссии для осмотра на месте Большого Московского Успенского собора и для составления подробного плана работ по его реставрации было высочайше утверждено 21 апреля 1910 г. Председателем ее был назначен уже упоминавшийся князь Ширинский-Шихматов. В августе он созвал особое частное совещание, в составе пропресвитера Успенского собора о. В. Маркова, попечителя Третьяковской галереи И.С. Остроухова, академика С.У. Соловьева, архитекторов И.П. Машкова и З.И. Иванова, хранителя Исторического музея А.В. Орешникова, директора Московского археологического института А.И. Успенского и прокурора Синодальной конторы Ф.П. Степанова. Целью совещания была подготовка к первому заседанию Особой комиссии, которое должно было состояться 21 сентября, а именно проведение предварительных изысканий «наличности прежней стенописи под слоем существующих изображений <...> и археологической ее ценности». Для решения этого вопроса предлагалась такая программа изысканий: с намеченных к исследованию фрагментов стенописи прежде всего должны были быть сняты фотографические снимки. Фотографии должны были быть сняты и с каждого исследуемого слоя. Затем места распределялись между иконописцами для производства исследований. Сначала реставратор должен был снять кальку и написать копию с определенного ему места, «как оно имеется в настоящее время в действительности». По отмывке и снятии первого слоя и обнаружении признаков прежних росписей ему следовало «обнаруженное запечатлеть на особом листе в том же масштабе и теми же колерами, создав точное его воспроизведение». Члены Комиссии, наблюдавшие за ходом работ, удостоверяли на этом листе «полное тождество подобной копии с найденным оригиналом». Такую последовательность работ следовало соблюдать для каждого вновь обнаруживаемого слоя росписей, а с самого последнего из них в дополнении к копии должна была быть снята калька. «Совокупность всех добытых таким способом данных и является тем материалом, который даст Комиссии по реставрации твердую уверенность для окончательных суждений о дальнейших шагах ее деятельности»³⁹.

Отметим, что в осуществлении этой программы сразу произошел «сбой»: сначала были приглашены иконописцы, большинство из которых уже работали в кремлевских соборах, принято постановление о начале расчистки стенописи, а уже затем организована фотосъемка. Места для проведения исследований были распределены между иконописцами-реставраторами следующим образом: алтарь Петропавловского придела, правая сторона («Воскрешение Тавифы ап. Петром») – Дикареву; западная стена собора на высоте тамбура («Божья Матерь с картины Страшного суда») – братьям Чириковым; юго-западный угол между сенью и входными дверями (неизвестный мученик над ракой святителей Фотия и Киприана) – Сафонову; за Владимиром-Мономаховым трон (император Феодосий, на южной стене у южных врат) – Гурьянову³¹. 20 августа 1910 г. было принято постановление Комиссии начать работы по расчистке стенописи с 23 августа, просить об устройстве электрического освещения и пригласить фотографа Павлова для предварительных переговоров о снятии фотографических снимков³². Они состоялись спустя два дня, 25 августа 1910 г. П.П. Павлов был уведомлен, что «поручаемая ему работа в высшей степени серьезная и посему снимки должны быть безу-

словно точными, как документ, величина их должна быть 24x30 в двух экземплярах: один на глянцевой, другой на матовой бумаге (платинотипией), принятыми считаются будут эти снимки лишь по рассмотрении их каждый раз собранием и признании удовлетворительными». Павлов согласился с этими условиями, и собравшиеся отправились в Успенский собор, где иконописцы уже «начали промывку стенописи, и даже приступили к последующим изысканиям, которые были остановлены», поскольку фотографии нужно было сделать с первого же слоя³³. Съемка была произведена 26 августа, о чем свидетельствует запись на обороте одной из фотографий: «Сфотографированное фотографом П.П. Павловым 26го августа 1910 г. МЕСТО № 1 данное для расчистки иконописцу Дикареву в Петропавловском приделе Успенского собора на южной стороне в углу над связями», заверенная подписями Степанова и секретаря Комиссии В. Трелина. Уже 28 августа на очередном заседании Комиссии Павловым были представлены фотографии с указанных ему мест стенописи собора, которые были «единогласно признаны безусловно точными и хорошо исполненными в целях документирования работ в Успенском соборе: снято то, что именно было и ретуши не допущено никакой»³⁴. «После рассуждений постановлено: в целях возможной точности работ и для сверок выдать по одному экземпляру фотографий работающим, а другой экземпляр (матовый) оставить при делах Комиссии. Фотографии и были вручены по принадлежности при осмотре работ на месте <...> кальки же, как не передающие всей точности снимка, не считать за документы и не прилагать к делу»³⁵. Спустя три недели был раскрыт слой росписи, и следующая съемка проводилась 20 сентября. Павлова просили прибыть к 2 часам 30 минутам дня, а фотографии представить уже 21 сентября к полудню³⁶. Напомним, что на этот день было назначено первое заседание особой комиссии по реставрации собора. Часть фотографий первых изысканий фресок, на основании которых разрабатывалась дальнейшая деятельность комиссии, а именно снимки росписей, раскрытых Дикаревым и Чириковым, неоднократно публиковались³⁷.

На основании вышеописанных изысканий, обследования собора, а также исторических данных и архивных материалов о прежних реставрациях Особая комиссия наметила основные направления работ, осуществлять которые предстояло Исполнительной комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора. В ее состав вошли почти все члены Особой комиссии: назначенный по высочайшему повелению председатель князь Алексей Ширинский-Шихматов, заместитель председателя – прокурор Московской Синодальной конторы Ф.П. Степанов, протопресвитер Успенского собора Н. Любимов, сменивший о. В. Маркова, представители, избранные от Императорской Академии художеств, Императорской Археологической комиссии – Н.В. Покровский и П.П. Покрышкин, Московского археологического общества – А.М. Корин, Комитета попечительства о русской иконописи – Н.П. Лихачев и архитектор, приглашенный самой Комиссией для наблюдения за работами – С.У. Соловьев³⁸. Первое ее заседание состоялось 3 сентября 1911 г.³⁹ Исполнительная комиссия должна была, во-первых, «подробно обследовать собор, с исполнением точных чертежей и указанием в них всех наблюдаемых в соборе строительных и художественных особенностей, неправильностей и повреждений; на основании данных произведенного обследования издать подробное научное описание собора, по возможности снабженное исполненными в красках рисунками заслуживающих наибольшего внимания его достопри-



Илл. 11. Соборная площадь во время работ по понижению ее уровня. 1913 г. (?) Фотография-фототипия П.П. Павлова.



Илл. 12. Вид на восточный фасад Успенского собора (с Успенской звонницы) во время ремонтных работ. 1911–12 гг. Фотография-фототипия П.П. Павлова.



Илл. 13. «Остатки старых стен около северной стены Архангельского собора» (Вид земляных работ у северной стены Архангельского собора во время работ по понижению уровня Соборной площади). 1913–14 гг. Фотография-фототипия П.П. Павлова.

мечательностей», во-вторых, провести основополагающее для сохранности, и, в особенности, для сохранности монументальной живописи, переустройство отопления и вентиляции собора⁴⁰. Комиссии предоставлялось право образовывать подкомиссии и приглашать специалистов для описания собора, составления смет и т.п. Были созданы Художественная и Техническая подкомиссии. «Архитектором, составляющим предварительные сметы и ведущим надзор за работами» до своей болезни и смерти в 1912 г. был академик архитектуры С.У. Соловьев. С этого года и вплоть до окончания работы Комиссии в 1918 г. производителем работ был И.П. Машков, первоначально бывший представителем Московского археологического общества в Комиссии.

Исполнительная комиссия продолжала сотрудничество с фотографией Павлова. Одним из первых заказов была съемка пробных колодцев, открывающих фрагменты цоколя и фундамента⁴² Успенского собора в сентябре 1911 г. На оборотах фотографий сохранились надписи карандашом, указывающие место съемки: «Яма А, В<...>». К протоколу осмотра цоколя и фундамента собора, произведенного Технической подкомиссией 9, 12, 15 и 24 сентября 1911 г. прилагалось одиннадцать фотоснимков всех вырытых ям, открытых древних частей цоколя и фундамента⁴¹. Фотоснимки также демонстрировались на заседании 19/21 сентября 1911 г. в докладе С. Соловьева о произведенных раскопках. 10 декабря 1911 г. Комиссией рассматривался счет от фотографии и фототипией Павлова «с оправдательным документом за сделанные 24 снимка по два отпечатка каждый со стеной фресковой живописи и производившихся на Соборной площади раскопок на сумму 138 рублей»⁴³. В следующем году были сфотографированы работы по устройству отопления. В числе фотографий упоминались семь снимков «с некоторых частей стен Мироваренной палаты и амбразуры окна, в которое втаскивались котлы для отопления»⁴⁴. Большинство из упомянутых в документах фотографий технических работ сохранились. Многие снимки 1911 г. и последующих лет проаннотированы производителем работ И.П. Машковым и также подписаны Ф.П. Степановым и З.И. Ивановым.

Исследования цоколя собора, последовавшие работы по реконструкции системы отопления, ее каналов, идущих в собор от Мироваренной палаты, привели к тому, что ремонт охватил всю Соборную площадь: потребовалось понизить ее уровень, открыть цоколи и других соборов (илл. 11, 12). В ходе земляных работ на Соборной площади были открыты фундаменты средневековых строений и другие археологические памятники (илл. 13), и в 1914 г. ее облик кардинально изменился. Как отмечалось в журнале Комиссии от 24 марта этого года, при перестилке Соборной площади стало необходимо опустить всю ее ограду до нового уровня. Когда же была разобрана решетка между Архангельским и Благовещенским соборами и собором Двенадцати апостолов и Филаретовской пристройкой звонницы, то «все истинно любящие и ценящие древнерусское зодчество люди смогли вполне убедиться, насколько выиграли Соборная площадь и Кремль после снятия высокой

готического стиля ограда». Комиссия через своего председателя обратилась к императору с ходатайством о разрешении «не ставить вновь снятую временно решетку ограды, а убрать вовсе ее» и получила высочайшее разрешение⁴⁵.

Если при съемке технических работ у комиссии не возникло других кандидатур для фотографической съемки, кроме фотоатея Павлова, то для издания научного описания собора и фотографирования его фресок, значительно более объемном, Комиссия обращалась к другим фотографическим заведениям. Основными причинами тому были финансовые.

Уже на одном из первых заседаний Исполнительной комиссии 19/21 сентября 1911 г. П.П. Покрышкин, который принял на себя труд по составлению научного описания собора⁴⁶, выразил озабоченность «крайней дороговизной фотографических работ по предложенным Павловым ценам: в среднем каждый снимок обойдется в 4 рубля». Всего предполагалось сделать 4600 снимков, и таким образом общая сумма составляла бы 18400 руб. После обсуждения решили, что «цена слишком большая, несоответствующая стоимости» и постановили: предложить Павлову сделать возможную для него уступку. Одновременно Степанову поручалось «справиться у епископа Анастасия, не разрешит ли он находящемуся в его монастыре [очевидно, имелся в виду Данилов монастырь—И.П.] монаху Антонию исполнить необходимые для научного обследования собора снимки, а также, в случае отказа Павлова пойти на уступку, иметь в виду фотографа Грибова, исполнявшего неоднократно фотографические работы в условиях, сходных с предполагаемыми при реставрации Успенского собора»⁴⁷. Вероятно, при этом имелась в виду и съемка работ в Благовещенском соборе 1882–83 годов. В фонде музея «Московский Кремль» представлено несколько великолепных снимков интерьера Успенского собора, выполненных фотографией Грибова в те годы, когда владельцем был уже сын основателя Михаил, и, возможно, связанных с деятельностью Комиссии: среди снимков есть изображение Богоматери из росписи западной стены собора. Однако в журналах комиссии не обнаружено сведений о сотрудничестве с фотографией Грибова.

Среди соискателей заказа на издание описания Успенского собора преуспел Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон. Как свидетельствует письмо Товарищества от 30 октября 1912 г., первоначально оно намеревалось с художником С.И. Вашковым обратиться в Комиссию с просьбой «воспользоваться сооружениями для реставрации, чтобы со всех открываемых фресок снять цветные фотографии и впоследствии издать репродукции». Но, узнав, что Комиссия сама намерена издать научный труд, фирма предложила свои услуги⁴⁸. Напомним, что именно товарищество Левенсон осуществляло издание фототипического альбома предыдущей реставрации Успенского собора. На заседании Исполнительной комиссии 3 ноября 1912 г. Степанову было поручено вызвать фотографа фирмы Левенсон для пробного фотографирования расчищенных мест стенописи, а Покрышкину отобрать ее смету⁴⁹. Спустя три недели Комиссией был заслушан доклад Покрышкина. Смета, согласно которой цена фотографического снимка была от 2,5 до 3 рублей⁵⁰, была признана приемлемой, но представленные при ней образцы работ – «снимок в красках с реставрированной иконы и обычная фотография с подсвечника» – не получили одобрения Комиссии. Представитель фирмы, приглашенный на заседание, объяснил, что представленные образцы «исполнены наспех и с недостаточной тщательностью, и все замечания Комиссии и г. Покрышкина будут приняты к руководству при изготовлении следующих образцов»⁵¹.

Однако впоследствии качество снимков Товарищества Левенсон вызывало неоднократные нарекания.

В 1913 г. вопрос научного издания отошел в тень, очевидно, в связи с большим объемом других работ, но в начале следующего года, на заседании Комиссии 25 января 1914 г. был заслушан письменный доклад Покрышкина, в котором он уведомлял, что считает способ трехцветной автотипии наиболее дешевым, поскольку «позволяет делать воспроизведения непосредственно с природы». Из поступивших в Комиссию заявлений различных фирм Товарищество А.А. Левенсона «стоит вне всякой конкуренции по предложенным ею необычайно низким ценам»: при сравнении утвержденной предварительной сметы на фотографирование и издание, составленной на основании цен Павлова и Вильборга, со сметой Левенсона, она оказывалась на 1292 рублей меньше, при том, что издатель «обязался дать пятьдесят цветных таблиц вместо предположенных ранее десяти», оставляя количество фототипических черных таблиц (153) и число листов текста. Покрышкин сообщал, что если бы было признано возможным избрать автотипический способ и для черных таблиц, то число таблиц возросло бы на сорок четыре (вместо 153 было бы дано 197), а цена снизилась бы против утвержденной сметы на 2310 рублей. Что же касается фотографирования, то Товарищество Левенсон заявило цену на 5000 р. меньше сметы Павлова. Так как фирма Левенсона находилась в Москве, «зарекомендовала уже себя многими образцовыми изданиями и представила смету самую дешевую», Покрышкин предлагал передать заказ на фотографирование и издание этой фирме, с обязательными условиями в контракте, что все 500 экземпляров издания должны быть сданы по качеству равноценными с утвержденными таблицами, а за каждый просроченный день, влекущий остановку в работе по реставрации, выплачивалась бы неустойка⁵².

Проект договора от скоропечатни А.А. Левенсон был получен Комиссией 7 марта 1914 г. В нем содержались следующие положения: «Книга будет заключать:

а) 100 цветных репродукций, согласно представленному в Комиссию образцу, отпечатанных на крашеной бумаге и наклеенных на 50 отдельных листах паспарту;

б) 240 страниц текста с 1500 черными, одноцветными фото-цинко-графическими иллюстрациями, в общей сложности до 22500 квадратных дюймов, или же отпечатанными иным новейшим способом, предложенным товариществом А.А. Левенсон и одобренным Комиссией, каковыя иллюстрации, при желании Комиссии, могут быть отпечатаны в тексте или на отдельных листах. <...>

в) За перечисленные выше работы для пятисот экземпляров названной книги Товарищество Скоропечатни А.А. Левенсон будет считать двадцать тысяч семьсот шестьдесят рублей. <...>

е) За фотографические снимки, размером 18 x 24 сантиметров, за снимок при приспособлениях, пригодных для фотографии, по два рубля пятьдесят коп.;

ж) То же, когда понадобятся особые приспособления к имеющимся лесам, за снимок по три рубля.

Для производства снимков Т-во Левенсон обязано командировать каждый раз своего фотографа, без замедления, при условии, чтобы Комиссия или особо назначенное ею лицо извещало об этом каждый раз Т-во Левенсон заблаговременно – за день. <...>

Если со стороны Товарищества Скоропечатни Левенсон окажутся какие-либо неисправности или неточности, то Товарищество Скоропечатни обязуется таковые исправить согласно с замечаниями Комиссии, не требуя за это особой платы, если эти замечания будут сделаны не позднее двух дней по представлении каждого чистого листа.

Уплата денег Товариществу А.А. Левенсон производится Комиссией:

за фотографические снимки – поштучно за сданное количество фотографий;

за отпечатание таблицы по следующему расчету: за каждую цветную таблицу – по сто рублей, одноцветную – по двадцать пять рублей»⁵³.

При обсуждении проекта договора 24 апреля 1914 г. было принято постановление, что «до выхода альбома в свет нигде не разрешать фирме Левенсон помещать свои репродукции, как цветные, так и черные». После выхода издания в продажу, все клише и снимки передавались в собственность Комиссии и всякое воспроизведение с них допускалось лишь с особого разрешения⁵⁴. Отметим, что права на изображения раскрытых фресок собора, вызывавших все больший интерес ученых и любителей искусства, Комиссия защищала не только в договоре с фирмой Левенсон. В декабре 1914 г. было отказано в просьбе Академии художеств разрешить вольнослушателю мастерской профессора В.Е. Маковского П. Михайлову «делать фотографические снимки и писать этюды» в Успенском соборе, потому что: «1) в настоящее время в соборе ведутся реставрационные работы; 2) в виду того, что по окончании этих работ, Высочайше утвержденная Комиссия имеет сама издать научное описание Успенского собора, снабженное исполненными в красках рисунками и photographиями его достопримечательностей, заслуживающих наибольшего внимания»⁵⁵. 26 мая 1915 г. Художественная подкомиссия не разрешила иконописцу Гурьянову, работавшему в соборе, снять фотографию с иконы «Алексей, митрополит Московский с житием»⁵⁶.

11 июня 1914 г. Исполнительная комиссия предложила расширить права Художественной подкомиссии на съемку выдающихся с научно-художественной точки зрения мест и моментов расчистки позднейших наслоений живописи и в случаях отсутствия П.П. Покрышкина, дать право подкомиссии и наблюдателю делать фотографии, обращаясь для этого к фирме Левенсон. Таким образом, наряды на производство фотографий могли давать П.П. Покрышкин, И.П. Машков и С.Д. Милорадович. На этом же заседании был утвержден шрифт издания и договор с фирмой Левенсон⁵⁷.

24 сентября 1914 г. подкомиссия потребовала от фирмы Левенсон, чтобы немедленно по производстве фотографических снимков они представлялись в канцелярию Комиссии для просмотра и хранения двух экземпляров каждого из них в ее архиве⁵⁸. Это требование было повторено спустя месяц, 23 октября, при рассмотрении образцов картона для фотографических снимков⁵⁹. Когда снимки были, наконец, предоставлены, оказалось, что не все отвечают требованиям к качеству, и 8 ноября Исполнительная комиссия обязала фирму Левенсон вторично произвести фотографирование изображений в куполах Успенского собора, так как представленные ею снимки признавались неудовлетворительными. Для сравнения того, насколько лучше могут быть сделаны такие снимки, фотографирование изображений в куполах с тех мест и в тех же размерах, поручалось произвести фотографу П.В. Орлову. Снимки, выполненные им по указанию Милорадовича, Художественная подкомиссия признала вполне удовлетворительными. Вызванный на заседание 13 декабря 1914 г. представитель фирмы Левенсон заявил, что «неудовлетворительность снимков является результатом отсутствия в данное время у фирмы хороших фотографов, призванных на войну»⁶⁰. Комиссия в этой ситуации предложила фирме Левенсон войти в соглашение с фотографом Орловым о производстве им от фирмы снимков для издания и препровождения для сравнения до стоинств снимок фотографа фирмы и снимок Орлова.

Но сам Орлов в начале следующего года высказал желание иметь дело не с фирмой Левенсон, а непосредственно с Комиссией. 2 января 1915 г. Комиссия, вызвав Орлова на заседание, просила его определить стоимость снимка 18x24 см и больших размеров. Тот заявил, что отпечаток такого размера стоит 8 рублей. Фотографа просили представить заявление с обозначением цен за различные размеры фотографий. Однако сравнение возможного качества снимков продолжалось: на этом же заседании было решено поручить фотографирование изображений Мелхиседека в барабане купола собора Павлову для сравнения его фотографии с фотографией Орлова⁶¹. Среди фотографий Комиссии сохранились снимки всех трех фотографов, и мы можем воочию видеть, в чем заключалась «неудовлетворительность» снимков (*илл. 14–16*).

Видимо, съемка образа Мелхиседека подтолкнула Павлова 28 января обратиться в Художественную подкомиссию со следующим заявлением: «Узнав, что издание по реставрации Успенского собора сдано в типографию Левенсона и Комиссии нужен фотограф для исполнения снимков с фресок Собора, я осмеливаюсь предложить свой труд для фотографической работы. Предлагаю все снимки исполнить формат 24x30 с одним отпечатком по 7 рублей за снимок. При чем должен довести до сведения Комиссии, что для производства снимков необходим будет электрический кабель для имеющейся у меня дуговой лампы, требующей до 15 ампер»⁶². На заседании Художественной подкомиссии 10 февраля 1915 г. заявление Павлова было принято к сведению, также были рассмотрены образцы фотографий фирмы Левенсон, при этом было поручено представить еще по два отпечатка снимков на глянцевой бумаге. Оговаривалась форма представления снимков: один снимок должен быть наклеенным на картон, а другой не наклеенным⁶³. Фотографический фонд Комиссии сохранил и тот, и другой варианты отпечатков, большинство из них с подписью Милорадовича и надписями с обозначением сюжетов снимков, его же почерком.

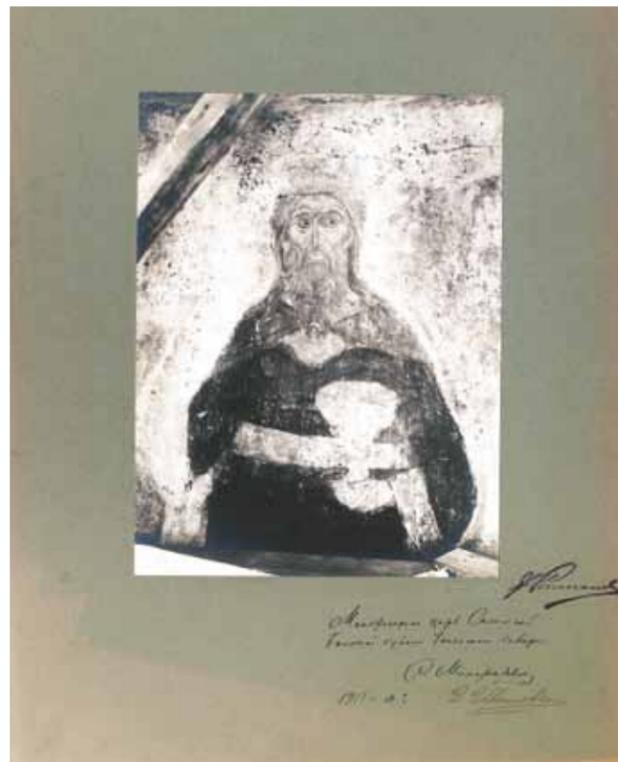
Очевидно, сотрудничества фирмы с другими фотографами не сложилось, и Художественная подкомиссия продолжала требовать пересъемок от фирмы Левенсон. Плохое качество снимков отмечалось в журналах заседаний 8 января и 12 марта 1915 г.⁶⁴, причем в последнем случае указывалось на малый формат снимков. Журналы заседаний не сохранили упоминаний о еще одном серьезном недостатке снимков фирмы Левенсон, о котором свидетельствуют сохранившиеся фотографии, а именно нарушении основного принципа реставрационной фотографии, четко обозначенного еще в 1910 г.: запрета на любое ретуширование. Несколько фотографий, в том числе и образ Мелхиседека, имеют следы ретуши. На них мы видим записи Милорадовича от 2 марта 1915 г. «не принято» за его подписью.

В марте – апреле подкомиссия также обсуждала вопрос относительно необходимости делать фотографии для научного издания «особо тщательно и в большем формате, чем прочие». Покрышкин, Остроухов и Милорадович должны были в ближайшее время определить, какие изображения следует опубликовать в книге. Когда выяснилось, что в некоторых местах фотографированию препятствуют крестовины лесов, подкомиссия признала возможным разбирать крестовины, но только когда это необходимо для съемки научного издания⁶⁵. Отметим, что крестовина лесов была на фотографии фрески Мелхиседека, выполненной товариществом Левенсон и признанной неудовлетворительной.

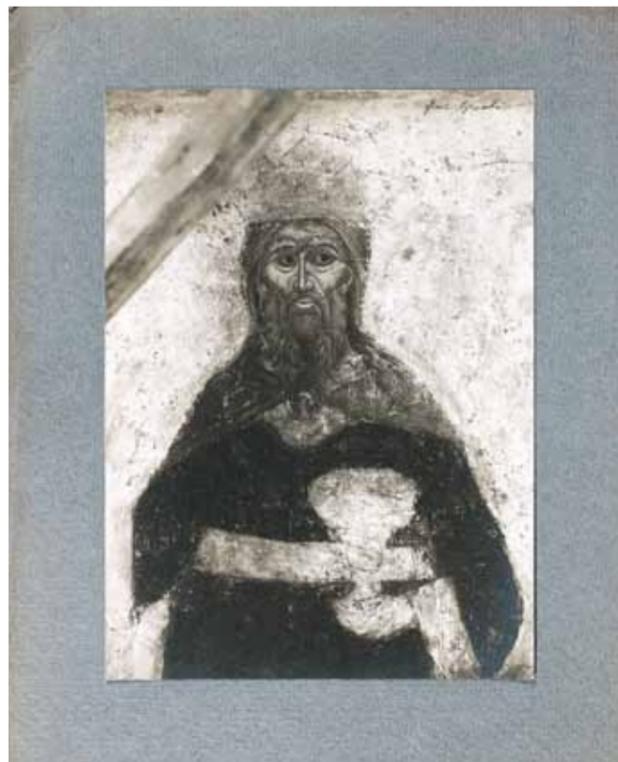
На заседании 28 апреля 1915 г. Комиссия признала «вполне удовлетворительными» фотографические снимки фирмы Левенсон и вновь потребовала, чтобы снимки



Илл. 14. Праотец Мелхиседек. Фреска барабана центрального купола Успенского собора Московского Кремля. Не позднее 2 марта 1915 г. Фотограф Товарищества скоропечатни А.А. Левенсон.



Илл. 16. Праотец Мелхиседек. Фреска барабана центрального купола Успенского собора Московского Кремля. 1915 г. Фотография-фототипия П.П. Павлова.



Илл. 15. Праотец Мелхиседек. Фреска барабана центрального купола Успенского собора Московского Кремля. Конец 1914–начало 1915 г. Фотограф П.В. Орлов.

представлялись в двух экземплярах, причем «один отпечаток представлялся бы наклеенным на картон и отнюдь не сторбленным, а другой не наклеенным»⁶⁶, что указывает на еще один недостаток фотографий. Но военное время вскоре внесло свои коррективы в отношении этого требования: 5 августа было решено временно принимать снимки от фирмы не наклеенными на картон в связи с отсутствием на рынке хорошего картона⁶⁷.

28 июля 1915 г. цветные фотографии фресок собора, представленные фирмой Левенсон, были приняты, и на них сделана надлежащая надпись о приемке⁶⁸.

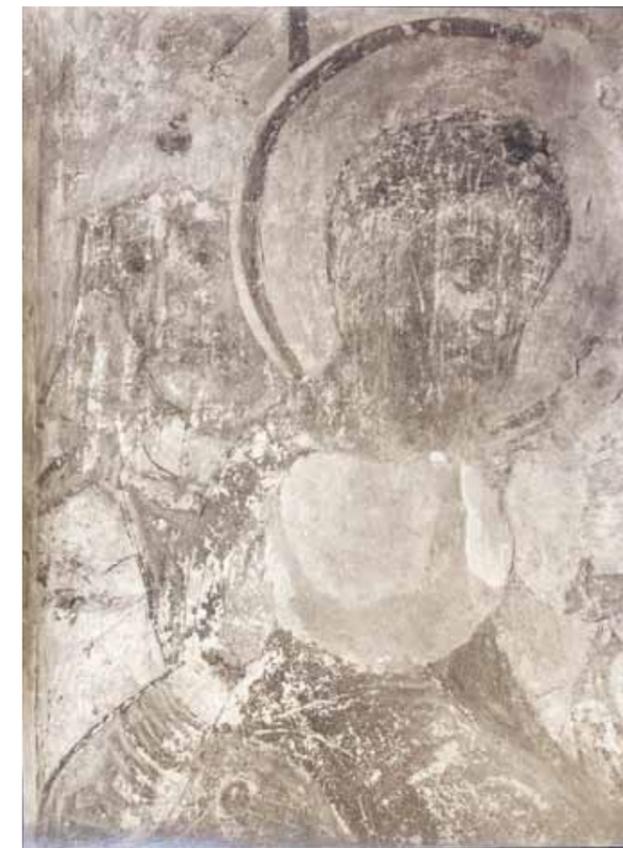
Отметим, что П. Покрышкин не всегда ожидал достижения хорошего качества фирмой, им же отобранной для издания, но привлекал и других фотографов, не согласовывая заранее свои действия с Комиссией. 19 августа 1915 г. он доложил Художественной подкомиссии, что в разное время им было поручено фотографу Гусеву сделать десять фотографических снимков для работы по научному описанию собора. Счет Д. Гусева от 30 ноября того же года на 29 рублей 40 копеек был оплачен из средств предварительной сметы на научное обследование собора⁶⁹.

В конце 1915 г. протопресвитер собора Н. Любимов и Милорадович подняли вопрос о новых задачах съемки. «До этого времени фотографировались отдельные изображения и их части, насколько позволяли леса, непосредственно по расчистке, до реставрации. Между тем, фотографии с реставрированных священных изображений представляют исключительный интерес с художественной стороны не только в частях, но и в целом». В начале 1916 г. Комиссия поручила Покрышкину и Милорадовичу отобрать изображения и осуществлять их съемку по мере разборки лесов для представления на утверждение Комиссии⁷⁰.

16 августа 1916 г. фирма Левенсон обратилась с просьбой об увеличении расценок на производимые ею работы в 1915–16 гг. и считать за каждый фотографический отпечаток вместо 2 рублей 50 копеек по 4 рубля 90 копеек, за цветные клише за квадратный дюйм вместо 2 рублей по 3 рубля 50 копеек. Сначала Комиссия не нашла законного основания для увеличения платы, «ввиду того, что значительное количество работ фирмой уже произведено в течение 1915 и 1916 года до настоящего заявления по цене, согласно договора»⁷¹. Однако 28 октября Товарищество Левенсон снова обращается с этой просьбой. Его представитель С.С. Ермолаев разъяснял, что «беспрерывное повышение цен на все материалы и рабочие руки лишает возможности продолжать задание по ценам мирного времени». Его доводы убедили членов Комиссии, и с 28 июля 1916 г. была назначена испрашиваемая плата⁷².

В свою очередь, члены Комиссии обратились к представителю фирмы с вопросом о «гарантии сохранности фотографических снимков (негативов) стенописи от несчастных случаев, и не следует ли принять особых мер для их сохранения». Ермолаев объяснил, что негативы хранятся под замками в двух специально для того сделанных ящиках, но он будет согласен передать эти ящики с негативами на хранение по усмотрению Комиссии. Для большей безопасности постановили негативы поместить в Историческом музее, с согласия его директора князя Щербатова. Ключи от ящиков находились в Комиссии, а дальнейшие поступления негативов отмечались в особой тетради, хранившейся вместе с негативами⁷³. После получения 24 ноября отношения из Исторического музея Комиссия поручила представителю фирмы сдать ящики с негативами и клише уполномоченному от музея в присутствии Милорадовича⁷⁴. Когда 26 июня 1917 г. князь Ширинский-Шихматов запросил Комиссию о судьбе клише и фотографий, Милорадович сообщил, что клише и фотографии сданы в Исторический музей под расписку хранителя А.В. Орешникова в запечатанных и запечатанных ящиках, и ключи переданы секретарю Комиссии Д.П. Андрееву. Покрышкину и Милорадовичу было поручено составить опись клише и фото, которая была сдана в делопроизводство Комиссии⁷⁵.

Фиксируя открываемые слои иконописи и стенописи, фотография позволяла оценивать и качество работы реставраторов. В 1915 г. разразился скандал с реставратором В.П. Гурьяновым. На заседании Художественной подкомиссии 4 июля против производства им реставрационных работ выступил И.С. Остроухов. При осмотре места его изысканий в северо-восточном куполе отмечались недочисленные темные пятна масляной краски на многих изображениях, на других же росписи были «перетравлены составом (сода)», наблюдалось шелушение и осыпание краски. Гурьянов объяснял, что белый налет на фигурах апостолов, на который ему еще прежде указывал Милорадович, — это следы мела на местах, которые обводились для укрепления штукатурки, однако подкомиссия отметила иной характер этого налета — он представлял собой мелкие кристаллы⁷⁶. Вопрос был вынесен на рассмотрении Комиссии, на котором Милорадовичем был представлен «характерный образец небрежности Гурьянова при расчистке древней стенописи в виде фотографического снимка с расчищенной им фрески «Несение Креста» в Петропавловском приделе, на котором ясно видны покрывающие фреску потеки», которые произошли из-за того, что «жидкость, применяемая при расчистке более высоко расположенной фрески, по небрежности мастеров стекая ниже, своевременно не удалялась и <...> повреждала древнюю стенопись» (илл. 17). Был сделан вывод, что Гурьянов при расчистке употреблял «какие-то разъедающие стенопись



Илл. 17. Фреска «Несение Креста» на северной стене Петропавловского придела Успенского собора Московского Кремля. Фрагмент. Повреждения при расчистке В.П. Гурьяновым (надпись на обороте рукой С.Д. Милорадовича: «Лик Спасителя протравлен при расчистке фрески производимой Гурьяновым»). 1915 г. Фотограф Товарищества скоропечатни А.А. Левенсон (?).

составы <...>, не взирая на категорическое запрещение Комиссии, введенное в договор с иконописцами». Фотографии должны были прилагаться и к акту вторичного осмотра всех произведенных Гурьяновым работ вслед за решением Комиссии об окончательном расчете с ним, а после распределения его участка между другими реставраторами их не допускали к производству работ «до удостоверения в полной правильности передачи фотографическими снимками дефектов на расчищенных Гурьяновым изображениях»⁷⁷. Отметим, что во время этого разбирательства, 10 июля 1915 г. Художественная подкомиссия разрешила Милорадовичу иметь третий экземпляр снимков для руководства при реставрационных работах⁷⁸.

Раскрытие фресок Успенского собора привлекло внимание научной общественности и любителей искусства. Многие ученые, в их числе и сами члены Исполнительной комиссии, резко возражали против принятой методики реставрации, предусматривавшей восстановление утраченных частей, золочение фонов, возможность прописей⁷⁹. А.М. Корин, П.П. Покрышкин вышли из состава Комиссии в знак несогласия с методами работы. Покрышкин продолжал работу над монографией, участвовал в заседаниях, но в своей подписи в журналах отмечал, что остается при особом мнении относительно позолоты и другим вопросам. В связи с отказом А.М. Корина от звания члена Комиссии представителем МАО 24 февраля 1914 г. был назначен С.Д. Милорадович, и уже 15 апреля Художественная подкомиссия предложила его на долж-



Илл. 18. Юго-западная глава Успенского собора после обстрела Московского Кремля 1–3 ноября 1917 г. (повреждения кровли). 1917 г. Фотография-фототипия П.П. Павлова. «Наружное медное позолоченное покрытие юго-западной главы, вследствие удара снарядом, получило большую брешь, многие медные листы скошены и отброшены, многие отогнуты и висят» (из отчета П.П. Покрышкина и Э.О. Визеля).

ность наблюдателя за реставрационными работами, «признавая его авторитет как ученого археолога, иконографа и художника, близко стоящего к иконописной живописи как нового, так и древнего стилей»⁸⁰.

На заседании Художественной подкомиссии 18 ноября 1914 г. С.Д. Милорадович говорил о необходимости «возможно тщательной фиксации утрат», чтобы у Комиссии, по окончании реставрационных работ, остались «документальные доказательства, оправдывающие произведенные исправления древней стенописи». Подкомиссия высказалась за снятие с мест утраты фотографического снимка, так как «такой документ будет, безусловно, более точен в передаче и может быть менее оспариваем впоследствии»⁸¹, тем самым повторяя высокую оценку фотографии как документа, данную в самом начале работы Особой комиссией.

Остановимся несколько подробнее на спорах о методах реставрации, в которых фотографии была отведена роль беспристрастного свидетеля. Особую остроту этот вопрос приобрел в 1917 г. После Февральской революции в составе Комиссии произошли изменения: Ширинский-Шихматов сложил с себя полномочия «как назначенный бывшей Верховной властью», и по предложению нового обер-прокурора Синода В.Н. Львова председателем Комиссии был назначен М.В. Челноков, бывший Московский городской голова⁸². Попечитель Третьяковской галереи И.Э. Грабарь направил Львову письмо, в котором говорил о «крайне неудачной, вандальской реставрации стенописи Успенского собора», и просил, «пока не все погублено, остановить все работы и созвать специальную комиссию для обследования этого злого дела и изыска-



Илл. 19. Центральная часть солеи Успенского собора после обстрела Московского Кремля 1–3 ноября 1917 г. (вид из барабана). Не ранее 5 ноября 1917 г. Фотография-фототипия П.П. Павлова. «Престол и алтарь засыпаны разбитым стеклом, кирпичом и пылью (Нестор, митрополит. Расстрел Московского Кремля).

ния способов его исправления»⁸³. Комиссия обратилась к Грабарю с просьбой указать «какие именно недостатки замечены», но, не получив ответа, посчитала письмо «не подлежащим обсуждению, поскольку не было указаний на конкретные недостатки». Однако на заседании 25 июля 1917 г. Комиссия признала необходимым обсудить критические суждения по произведенной реставрации, прозвучавшие «на заседании художественного совета по делам искусства при бывшем Министерстве Двора и в некоторых художественных кругах Москвы». Противники Комиссии отмечали следующие «неправильности»: позолота фонов, излишняя запись при реставрации древней росписи, покрытие живописи олифой. Не приводя полностью обширные выступления, отметим, что в отношении покрытия олифой и позолотой Комиссия опиралась на сведения исторических источников о том, что позолота современна стенописи, а для закрепления стенописи в старину употреблялась именно маковая олифа. «Руководствуясь, как принципом, восстановить памятник в его первоначальном, современном стенописи виде, комиссия не могла в угоду современному художественному вкусу отказаться от своей задачи»⁸⁴.

И.П. Машков отмечал, что существуют два вида реставрации – «для целей научных и для храмов, переполняющихся богомольцами». Первая заключается в закреплении того, что сохранилось, без какой бы то ни было подправки стенописи. Примером таковой является реставрация Спасо-Нередицкой церкви, открытой для богослужения лишь один раз в году, фрески которой «по древности и характеру представляют исключительный художественный и научный интерес». Поступить сходным образом в Успенском соборе было нельзя, поскольку пришлось бы оставить не восстановленными большие пространства стен, а это могло привести к ропоту среди богомольцев. К тому же стенопись Успенского собора в научном и художественном отношении не могла идти в сравнение со Спасо-Нередицкими фресками. Там же, где Комиссия находила фрески более старого письма (Дионисия Глушицакого), они оставались в неприкосновенности⁸⁵.

Осенью 1917 г. обострившиеся до крайности социальные противоречия, вылившиеся в гражданскую войну, напрямую затронули Успенский собор и другие памят-

ники Московского Кремля. Во время противостояния верных Временному правительству сил и большевиков Московский Военно-революционный комитет решает применить тяжелую артиллерию и обстрелять Кремль, где находились юнкера. Обстрел начался в ночь с 1 на 2 ноября и продолжался до утра 3 ноября. Спустя два дня после завершения обстрела, 5 ноября 1917 г., Комиссия по реставрации Успенского собора поручила П.П. Павлову сделать снимки всех повреждений в Успенском и Николо-Гостунском соборах и Ивановской колокольне, и только после этого разрешалось приступить к заделке пробоин в барабане среднего купола⁸⁶. В фонде музея «Московский Кремль» сохранились 52 снимка фотографии Павлова, зафиксировавшие последствия обстрела. На них, помимо Успенского и Николо-Гостунского соборов и колокольни Иван Великий, представлены Малый Николаевский дворец, Чудов монастырь, собор Двенадцати апостолов, Патриаршая ризница. И в этих фотографиях трудно провести грань между фотофиксацией состояния памятника и трагическим фоторепортажем.

10 ноября 1917 г. Покрышкин и действительный член Академии художеств Э.О. Визель по поручению Академии художеств осматривали Кремль с целью определения повреждений памятников искусства. Фрагмент протокола их осмотра, касающийся Успенского собора, зафиксировал следующее: «Важнейшим повреждением является большая пробоина над юго-западным окном среднего купольного барабана <...>. По-видимому, она произведена крупным снарядом, ударившим сперва в юго-западную главу и затем отразившимся от нею <...> Часть юго-западной главы, сторона юго-восточной главы, обращенная к среднему куполу, получили множество отверстий как бы от разорвавшейся шрапнели; медные и железные листы внешних и внутренних покрытий и даже частью цинковое покрытие, лежащее непосредственно на кирпичном купольном своде юго-западного купола, пробиты осколками шрапнели. <...> Наружное медное позолоченное покрытие юго-западной главы, вследствие удара снарядом, получило большую брешь, многие медные листы скошены и отброшены, многие отогнуты и висят. Что касается бреши в главном купольном барабане, то она имеет овальную форму, больший размер ее около 3-х аршин, а меньший ок. 2,5 аршин <...> В бреши видна конструкция кладки и выясняется впервые, что выше окон начинается белокаменная облицовка купольного барабана впритык к тонкому кирпичному своду, тогда как весь барабан сложен из кирпича в перевязь»⁸⁷. Каждое предложение этого технического документа может быть проиллюстрировано снимком, выполненным фотографией Павлова (илл. 18, 19). В фонде Покрышкина в архиве ИИМК сохранился черновик его письма с кратким отчетом об осмотре Патриаршей ризницы 2 декабря, в конце которого он отмечает: «При сем прилагаю 50 снимков фотографа Павлова и счет его на 750 руб.»⁸⁸ Таким образом, каждый из снимков стоил 15 рублей.

Зимой вести работы в соборе, где не были вставлены все стекла в окнах и отключалось электричество, было невозможно, и иконописцы-реставраторы по решению Комиссии занимались расчисткой икон. Документы сохранили упоминания о фотофигуровании, ставшем неотъемлемой частью реставрационных работ: в акте осмотра работ по расчистке икон от 2 декабря 1917 г. записано: «Иконы фотографировать до заправки красками»⁸⁹.

В июле 1918 г. Комиссарият имущества Российской Республики распустил Комиссию по реставрации Успенского собора «ввиду проявленной бездеятельности производителями работ по реставрации Успенского собора»⁹⁰. Констатация бездействия Комиссии в условиях разрухи

и переезда в Кремль Советского правительства вряд ли была справедливой. Производство работ по ремонту и реставрации поручалось Комиссии по реставрации Кремля, а определение состава Комиссии по реставрации Успенского собора поручалось Отделу охраны памятников искусства и старины. К моменту передачи дел Комиссии в ноябре 1918 г., согласно сообщению И.П. Машкова, фотографии, документы и счета в переплетах находились у хранителя Патриаршей библиотеки Н.П. Попова, негативы, сделанные Орловым от Левенсона – в Историческом музее в особых сундуках⁹¹.

Критическая оценка работ Комиссии 1910–18 гг. сохранялась в публикациях вплоть до середины XX в., когда они получили более развернутую оценку «с учетом времени, в которое они производились»⁹². Фотографическое наследие, созданное во время реставраций Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля, обширно и до сих пор не утратило своей научной актуальности. К нему обращаются при проведении реставрационных работ, в исследованиях и публикациях.

Во второй половине XIX в. фотографии становятся непременной частью документации, связанной с ремонтными и реставрационными работами: прошений о выделении кредита, актов осмотров, рапортов и т.п. Фотография была тем приложением, которое наглядно представляло состояние памятников. Для фотофиксации реставрационных работ, которые в конце XIX–начале XX в. происходили в соборах Московского Кремля, обычной практикой было принятие решения о необходимости фотографирования и конкретной фирме-исполнителе на заседании комиссии или комитета по ремонту и реставрации (с внесением в протокол или журнал заседаний).

Раскрытие древних фресок и икон потребовало «предельно точной фиксации» тех слоев иконописи и стенописи, что должны были исчезнуть в их оригинальном, первоначальном исполнении. В середине XIX в. эту функцию выполняли кальки и копии, вскоре их стала дополнять фотография, и прошло немногим более полувека, прежде чем вопрос авторитетности и достоверности был решен в ее пользу. Безусловно, важную роль играл и размер: кальки, выполненные в натуральную величину, требовали значительного пространства для рассматривания, их фактически невозможно было приложить к протоколу, донесению. Фотография же сочетала в себе точность «в передаче внешнего облика вещей» и компактность, если можно так выразиться. Луч света, самый тонкий «карандаш природы», как называл его Тальбот, стал самым авторитетным средством фиксации происходящих изменений. В свете понимания фотографии как неоспоримого документального свидетельства в реставрационной съемке исключалась «художественность» и любая ретушь, что обретает особое значение, если мы вспомним о технической сложности подобных работ: съемки велись с лесов, в условиях недостаточной освещенности и т.п. И, как показывает пример фирмы Левенсон, далеко не каждому фотографу была по силам подобная задача.

Реставрационные работы позволяли увидеть то, что было скрыто в течение веков, и то, что становилось малодоступным взору после окончания ремонтных работ, когда разбирались леса и вновь монтировались иконостасы. Уникальность такой съемки вела к тому, что весьма скоро из собрания снимков для работы архитектора и отчетных материалов для представления высокопоставленным лицам, реставрационная фотофиксация становится основой научных публикаций памятников искусства.

Фотография. Изображение. Документ. *Вып. 1 (1)*

¹ Фотофиксации реставраций Успенского собора 1882–1918 гг. были уже рассмотрены нами кратко. См.: *Куликова И.С.* Успенский собор Московского Кремля в фотографиях конца XIX – начала XX вв. из собрания музея «Московский Кремль» // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. М., 2000. С. 68–70; *Куликова И.С.* Фотофиксации реставраций Успенского собора Московского Кремля в конце XIX – начале XX века // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Материалы научной конференции. Вып. IV. М., 2001. С. 57–67.

² РГАДА. Ф. 1183. Оп. 4. Д. 462а. Л. 10–10об.

³ Подробнее о реставрационных работах см.: *Коварская С.Я.* «…Не менять старый оклад» (Реставрация главного иконостаса Успенского собора в 1882 г. Новые материалы) // Мир музея. 2000 г. № 2. С. 40–44 и др.

⁴ РГАДА. Ф. 1183. Оп. 4. Д. 462а. Л. 10об. –12, 16–18, 21–27.

⁵ РГАДА. Ф. 1183. Оп. 4. Д. 462а. Л. 24.

⁶ РГАДА. Ф. 1183. Оп. 4. Д. 462а. Л. 12, 18, 23–27. Интересно отметить, что спустя два года, в 1884 г., казначей Конторы Е. Пиуновский сообщал, что «до какой именно цифры простирались эти расходы [М.Е. Попова – *И.П.*] официальных данных при делах Конторы не имеется» (ОРПГФ музейев Московского Кремля (далее: ОРПГФ). Ф. 4. Д. 365. Л. 16об.–17; РГАДА. Ф. 1183. Оп. 10. Д. 24. Л. 1–3).

⁷ ОРПГФ. Ф. 4. Д. 365. Л.16об.–17; РГАДА. Ф. 1183. Оп. 10. Д. 24. Л. 1–3.

⁸ ОРПГФ. Ф. 4. Д. 105. Л. 1–2.

⁹ ОРПГФ. Ф.4. Д. 105. Л. 3–4об.

¹⁰ ОРПГФ. Ф.4. Д. 105. Л. 6.

¹¹ ОРПГФ. Ф. 4. Д. 365. Л. 16об.–17.

¹² *Соколова Г.С.* К вопросу о первоначальной росписи галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Материалы и исследования. Вып. 3. М., 1980. С. 106–137; *Качалова И.Я.* Реставрация Благовещенского собора 1882–1896 годов (по архивным материалам) // Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры. Материалы и исследования. Вып. 19. М., 2008. С. 446–458.

¹³ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 31. Д. 25251. Л. 8–9.

¹⁴ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 31. Д. 25251. Л. 40, 55–55об., 95 и др.

¹⁵ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 31. Д. 25251. Л. 40.

¹⁶ Исключение составляют две фотографии без оттиска штампа.

¹⁷ *Качалова И.Я.* Реставрация Благовещенского собора 1882–1896 годов (по архивным материалам) // Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры. Материалы и исследования. Вып. 19. М., 2008. С. 448.

¹⁸ *Соколова Г.С.* К вопросу о первоначальной росписи галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Материалы и исследования. Вып. 3. М., 1980. С. 117.

¹⁹ *Успенский А.И.* Реставрация стенописи Благовещенского собора // ДТИМАО. Т. III. М, 1909. С. 153–177; *Грбавь И.Э.* История русского искусства. М., 1910. Т. 6. С. 289–291.

²⁰ *Соколова Г.С.* К вопросу о первоначальной росписи галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Материалы и исследования. Вып. 3. М., 1980. С. 119–123; *Качалова И.Я.* Реставрация Благовещенского собора 1882–1896 годов (по архивным материалам) // Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры. Материалы и исследования. Вып. 19. М., 2008. С. 449–451.

²¹ *Соколова Г.С.* К вопросу о первоначальной росписи галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Материалы и исследования. Вып. 3. М., 1980. С. 118, 123.

²² *Соколова Г.С.* К вопросу о первоначальной росписи галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Материалы и исследования. Вып. 3. М., 1980. С. 123.

²³ *Соколова Г.С.* К вопросу о первоначальной росписи галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Материалы и исследования. Вып. 3. М., 1980. С. 127.

²⁴ ОРПГФ. Ф. 20. Д. 234. Л. 43–43об.

²⁵ РГИА. Ф. 799. Оп. 17. Д. 62. Л.18об., 50.

²⁶ РГИА. Ф. 799. Оп. 17. Д. 62. Л. 53об.

²⁷ РГИА. Ф. 797. Оп. 64. Д. 87. Л. 62–63.

²⁸ *Толстая Т.В.* Успенский собор Московского Кремля. М., 1979. С. 55–64; *Качалова И.Я.* История реставрации монументальной и станковой живописи Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С. 174–188.

²⁹ ОРПГФ. Ф. 60. Д. 14–20, 142, 175.

³⁰ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 1. Л. 1–1об.

³¹ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 1. Л. 1–1об; названия расчищенных сюжетов указаны в журнале от 24 октября 1910 г. (Там же. Л. 18).

³² ОРПГФ. Ф. 5. Д. 1. Л. 5об.

³³ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 1. Л. 3об., 5, 7–7об.

³⁴ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 1. Л. 10.

³⁵ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 1. Л. 10об.

³⁶ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 1. Л. 13.

³⁷ *Грбавь И.Э.* История русского искусства. М., 1910. Т. 6. С. 407–408 (после раскрытия). Фотографии первых опытов по раскрытию стенописи Успенского собора были обнаружены в фонде И. Машкова в РГАЛИ и опубликованы: *Юхименко Е.М.* Реставрация Московского Успенского собора // Москва в начале XX века: Будни и праздники. Московская старина. Новорусский стиль. Книга-альбом. М., 1987. С. 142.

³⁸ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 36. Л. 27–31.

³⁹ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 2. Л. 1–1об.

⁴⁰ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 36. Л. 28–32.

⁴¹ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 3. Л. 2–4.

⁴² ОРПГФ. Ф. 5. Д. 2. Л. 8–8об.

⁴³ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 2. Л. 36.

⁴⁴ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 3. Л. 39. Также к этому времени были выполнены два фотоснимка с изображения на стене Петропавловского придела собора «Смерть жены Анания» с четырьмя копиями размерами 24х30 см.

⁴⁵ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 6. Л. 17об.–18об. Решетка же была «пожертвована» городу для помещения в Александровском саду.

⁴⁶ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 2. Л. 2–2об. Комиссия приняла решение, что научное описание собора «является монографическим, представляемым на утверждение Комиссии. Сохраняя свое авторство, составитель заканчивает монографию своей подписью, передавая ее на утверждение и в собственность Комиссии, которая присоединит к этому труду свои общие выводы».

⁴⁷ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 2. Л. 9–10.

⁴⁸ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 39. Л. 1–1об.

⁴⁹ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 2. Л. 78об. – 79.

⁵⁰ В протоколе не указывается цена, мы основываемся на письме Товарищества от 4 декабря 1912 г. «с соображениями по изданию» (ОРПГФ. Ф. 5. Д. 51. Л. 3–3об.).

⁵¹ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 2. Л. 81–81об.

⁵² ОРПГФ. Ф. 5. Д. 6. Л.3–4.

⁵³ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 39. Л. 5–5об.

⁵⁴ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 6. Л. 21–21об.

⁵⁵ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 6. Л. 68–68об. См. также: ОРПГФ. Ф. 5. Д. 44. Л. 84-85.

⁵⁶ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 29об–30.

⁵⁷ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 6. Л. 28об., 29об.–30.

⁵⁸ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 7. Л. 70об.

⁵⁹ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 7. Л. 81.

⁶⁰ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 7. Л. 96–96об.

⁶¹ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 2–2об.

⁶² ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 30.

⁶³ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 14об.

⁶⁴ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 6–6об.,19об.

⁶⁵ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 21, 23.

⁶⁶ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 12–12об.

⁶⁷ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 45.

⁶⁸ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 43. Цветных фотографий в фонде ОРПГФ не обнаружено.

⁶⁹ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 30, 81об.

⁷⁰ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 10. Л. 3–3об.

⁷¹ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 10. Л. 23.

⁷² ОРПГФ. Ф. 5. Д. 10. Л. 25–25об.

⁷³ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 10. Л. 26–27.

⁷⁴ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 11. Л. 41.

⁷⁵ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 12. Л. 19–19об. В фонде Комиссии, хранящемся в ОРПГФ, опись не была обнаружена.

⁷⁶ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 35–36.

⁷⁷ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 35–36. Д. 8. Л. 31об., 34об., 41.

⁷⁸ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 9. Л. 39.

⁷⁹ *Качалова И.Я.* История реставрации монументальной и станковой живописи Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С. 176–177; ОРПГФ. Ф. 5. Д. 12. Л. 24–28.

⁸⁰ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 7. Л. 21об.–22.

⁸¹ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 7. Л. 88.

⁸² ОРПГФ. Ф. 5. Д. 12. Л. 46–46об. В отношении фотографирования смена лиц не изменила общей стратегии, ее планомерности. Новый председатель предложил снять фотографии с внутреннего вида собора в разных направлениях, пользуясь существующими лесами. «Признавая такие фотографии в высшей степени ценными и интересными», Комиссия поручила это задание Милорадовичу (Там же. Л. 23об.–24).

⁸³ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 12. Л. 24–24об.

⁸⁴ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 12. Л. 24об. –25об, 27–27об.

⁸⁵ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 12. Л. 26об. –27.

⁸⁶ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 12. Л. 38.

⁸⁷ ИИМК. Ф. 1. 1917. Д. 6. Л. 106–106об.

⁸⁸ ИИМК. Ф. 21. Д. 111. Л. 75об.

⁸⁹ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 12. Л. 43.

⁹⁰ ОРПГФ. Ф. 20. Оп. 1918 г. Д. 4. Л. 44.

⁹¹ ОРПГФ. Ф. 5. Д. 53. Л. 31; Ф. 20. 1918 г. Д. 3 Л. 13.

⁹² *Качалова И.Я.* История реставрации монументальной и станковой живописи Успенского собора. С. 177–178.

МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ ФОТОГРАФИИ С ЭТНОГРАФИЧЕСКИМ СОДЕРЖАНИЕМ

В российской этнографической науке фотоизображения долго воспринимались лишь как иллюстрация к письменному тексту, поэтому методикой изучения, критики и оценки содержательной части фотографий активно стали заниматься лишь в последние десятилетия. На этом пути исследователи встречают ряд сложностей, поскольку границы фотоисточника не очерчены, и возникают вопросы о том, какие виды визуального материала могут предоставить данные для науки. Слабо изученным остается и то, как окружающие обстоятельства отражаются на полноте и достоверности источника, насколько сильно влияет на изображение сам автор, каким образом на содержательную часть действует постановка при съемке, как определить является материал постановочным или нет. Поэтому необходимо создать методику изучения этнографической фотографии, чтобы привлечь к исследованиям еще не затронутые и более четко оценить уже имеющиеся данные.

На сегодняшний день существует достаточно много исследований о применении фотографии в общественных науках. Однако теория фотоисточника все еще остается слабо разработанной, отсутствует специальная классификация материала, и предпочтение отдается рассмотрению некоего набора фотоданных, его сравнению, изучению, попыткам разобраться в сюжете и понять, что хотел сказать автор своей работой. Необходимо отметить, что в качестве этнографического/антропологического источника может быть использовано любое изображение, за очень редким исключением. Возможно, данное утверждение покажется странным, но в определенном контексте интересны и такие, далекие от этнографии, как, например, астрономические или биологические фотоматериалы, или пейзажная съемка и т. п.

Перечисленное выше не ограничивает круг проблем, которые возникают при изучении фотографии, и варианты их решения невозможно осветить в одной работе. Данная статья посвящена разработке первичной классификации фотоматериалов в этнографическом архиве. Для оценки содержательной части фотографии необходимо определить качество информативности источника, поэтому, нужно начинать исследование с изучения более крупных единиц хранения, выделяя комплексы материалов, а не работать с отдельными изображениями.

В качестве примера рассмотрим архив МАЭ (Кунсткамера) РАН, который создавался как хранилище фотоданных для использования исключительно в историко-научных и иллюстративных целях. Если говорить о составе архива в целом, то в нем можно выделить комплекс являющийся основным для коллекции и сопутствующие материалы. К сопутствующим (дополнительным) изображениям в данном случае относятся коллекции, рассказывающие о формировании музея, о сотрудниках, различные копии из книг, газет и т.д., фиксация событий, экспозиций и съемки предметов. Давая информацию по истории музея или рассказывая о сохранности экспоната, эти изображения являются вторичными по сравнению с оригинальным материалом. Они должны изучаться в несколько ином контексте. Основным же комплексом материалов, представляющим интерес для исследователя, являются привозные фотографии, поступающие в архив от собирателей.

Материалы основного комплекса музейного архива можно разделить на две большие группы – фотографии, полученные в ходе специальных этнографических исследований, и работы, имеющие этнографическое содержание, но снимавшиеся для других целей. Поэтому на этой стадии разделения материала за основу классификации берется конечная цель, которой руководствовался автор при создании материала. Она, в основном, и определит его содержание, независимо от того, что получится в результате. Именно первоначальный замысел автора способствует выбору сюжета и съемке его в том или ином ракурсе. Таким образом, весь имеющийся комплекс фотографий, можно разделить на две части: 1) материалы, создававшиеся специально для научного изучения, как источник; 2) материалы сопутствующие, содержащие интересный для науки сюжет, который можно рассматривать с точки зрения этнографической информации, при том, что цель их создания была иной.

Также материалы архива можно, в свою очередь, разделить на три группы, опираясь на состав коллекции и способ поступления в музей:

- 1) единичные, разрозненные материалы, не дающие общего представления о явлении;
- 2) сборы из поездок, путешествий, экспедиций, многолетних исследований, переданные музею в дар, покупкой и другими способами, а также материалы, полученные не от собственных сотрудников;
- 3) сборы из поездок, экспедиций, длительных работ собственных сотрудников музея.

Сочетание этих двух видов первичной классификации дает нам начальное основание для изучения материала в отношении характеристики достоверности и информативности изображений.

Сложность изучения данных, которые не представляют собой единого комплекса, а только отдельные отрывочные изображения, связана с тем, что они не целы по своему составу, их нельзя подвергать разнообразным сравнениям. Причину их создания нередко определить вообще невозможно. Имея этнографический сюжет, они могли создаваться с целью далекой от науки, и интересную составляющую для этнографии получили случайно. Такие материалы зачастую вырваны из контекста и отражают не конкретную культуру, а то представление о ней, которое имел фотограф, ярко демонстрируя стереотипы в репрезентации различных культур. Обычно к ним нет специальных описаний, а только краткие подписи. Не всегда известно место происхождения материала.

Особого подхода в изучении требуют и фотографии, поступившие в коллекцию музея со стороны: в дар, покупкой, передачей, перемещением и представляющие единый тематический комплекс. Здесь также может отсутствовать документация, информация об авторе, экспедиции, конечной цели съемок. В таких случаях коллекция обретает для музея свое наличие только в момент ее регистрации. Вся предыдущая судьба зачастую не известна. Для таких поступлений характерно наличие отпечатков, и нет оригинальных негативов. Иными словами, мы не знаем, на какой носитель были получены снимки, полностью ли зафиксированная информация имеется на отпечатках. Нам не известно, вся ли фотоколлекция была передана, или только материал, тщательно ото-

бранный автором, как по качеству, так и по имеющимся у него целевым установкам. К сожалению, нередко одинаковые снимки передавались в различные организации, но установить это бывает нелегко. Мы не знаем, через какое количество времени коллекция была обработана, насколько сам автор хорошо помнил то, что он когда-то фотографировал. В качестве примера можно привести еще множество таких же неизвестных деталей. Поэтому, обращаясь к изучению содержательной части, необходимо быть осторожным в выводах относительно того, что хотел сказать автор тем или иным снимком, почему построил свое собрание в определенном порядке, и все ли данные мы получили для того, чтобы характеризовать и использовать имеющийся материал.

Гораздо меньше сложностей, поэтому, вызывает оценка изображений, поступивших в фотоархив музея от его сотрудников. Здесь имеется максимум информации для обработки материала, хотя и это не всегда упрощает работу по критике источника.

Наиболее приближенной к задачам этнографии является *научная* фотография. Этот материал создается целенаправленно как исследовательский источник и специальная иллюстрация этнографических данных. Основная задача научного материала – передать как можно точнее и полнее реалии культуры для последующего их изучения. Такое изображение нередко подкрепляется и другими видами источников, например письменными или аудио/видеозаписями. Таким образом, получается целостный комплекс для анализа.

Антропологическая/этнографическая фотография, ориентированная на цели и задачи науки и обычно связанная с экспедициями, зарождается не ранее 1870–1880-х гг., хотя изображения, зафиксировавшие человека и его культуру, появились одними из первых среди фотографических тем.

В научной фотографии ясна цель создания материала, обычно известно авторство, время, регион и другая информация, необходимая для дальнейшего использования данных. Фотофиксацией занимаются специалисты, которые нередко входят в исследуемое сообщество, имеют представление о культурных реалиях избранного региона, что упрощает работу по выбору объектов для съемки и помогает зафиксировать более приватные стороны жизни. К тому же профессионал не будет падок на окружающую экзотику, упуская повседневность, не всегда впечатляющую стороннего наблюдателя, но очень важную для научных исследований. Полученные фотографии могут быть очень субъективны, детерминированы личным отношением собирателя к исследуемой культуре. Тем не менее, всегда можно надеяться на то, что профессионал постарается внести в свою работу как можно меньше индивидуального, руководствуясь стремлением к точной и достоверной фиксации для последующих научных исследований. Специалист, скорее всего, зафиксирует культурные аспекты в виде целостного комплекса материалов, что является очень важным, поскольку имеющиеся факты не будут вырваны из контекста и, при этом, дополнят друг друга. Единственным и очень серьезным недостатком *научной* экспедиционной фотографии, начиная с 1920-х гг. и до появления цифровой съемки, являлось ее качество, которое в связи с упрощением фототехники значительно ухудшалось. Так, если со сложной техникой XIX в. могли справиться только профессиональные фотографы, то постепенно за фотоаппарат взялись любители, что сразу же отразилось на качестве съемок.

Особенную ценность в работе с материалом представляют серии фотографий, которые распространяются с конца 1920-х–начала 1930-х гг., когда с помощью нескольких кадров фиксируют совершающееся действие или со-



Илл. 1. МАЭ РАН И-1156-15

©МАЭ РАН



Илл. 2. МАЭ РАН 1402-89

©МАЭ РАН

бытие. Чем больше таких кадров, тем подробнее можно представить происшедшее. Конечно, соперничать с видеосъемкой набор фотографий не сможет, однако в печатном издании можно опубликовать только фотоизображения. Современная техника позволяет сделать множество кадров, так что действия станут почти живыми.

Немаловажно также, чтобы сам исследователь-фотограф, понимал, насколько более информативной является фотосерия, по сравнению с отдельными снимками. Поэтому обычно человек, который получал фотографии в путешествии, рассчитывая при этом не на научное использование, а только на продажу, не нуждался в создании серий. Ему была важнее аттракция своего материала, для чего необходимо качественно запечатлеть наиболее яркие стороны жизни.

Таким образом, материал, ориентирующийся на цели и задачи науки, в основном может создать только специалист. Конечно же, возможны исключения, однако осознанный подбор данных характерен для тех, кто рассчитывает на пополнение определенной коллекции. В таком случае коллекция нередко сдается полностью, без предварительного отбора, имеет документацию и другие важные особенности, о которых говорилось выше.

Кроме научных, в архиве есть и другие виды фотографии. Приступая к работе, необходимо определиться, к какому виду относится содержимое коллекций, так как от этого также зависит качество получаемой информации.



Илл. 3. МАЭ РАН 2097-265

©МАЭ РАН

Конечно же, в любом этнографическом собрании присутствует *научная антропологическая фотография*, которая создается по особым разработанным правилам фиксации для проведения измерительных исследований. Все остальные портретные изображения, созданные для целей изучения внешнего облика человека, входят в состав других типов фотоматериалов.

Достаточно большое количество коллекционного материала можно объединить условным термином *коммерческая фотография*. Она очень многообразна по своим вариациям, наиболее насыщена и сложна в изучении и требует тщательной проработки. Цель создания этого материала – продажа его путешественникам и специалистам в виде сувенирных открыток. Являясь рекламой и информацией о стране, о ее жителях, исторических местах, природных ландшафтах, архитектуре, культуре и т.д., подобные материалы зачастую создавались специально для сбыта в музеи, коллекции и различные организации. Такие материалы изготавливались как в студиях фотоателье, так и в поездках и экспедициях, поэтому в объектив камеры попадал материал, отобранный субъективно, а нередко и сфальсифицированный.

Коммерческую фотографию можно разделить на три типа: 1) студийная фотография с подбором фотографом моделей для съемок; 2) выезд фотографа на место съемок; 3) студийная фотография случайных моделей. Первый и второй типы фотографии характеризуются созданием определенного образа модели или собирательного представления о народе, при котором показываются наиболее типичные и явные особенности данного этноса на примере одной или нескольких моделей. Различаются они только тем, что в первом случае этот образ создается в студии и является полностью постановочным. А во втором – автор материала работает на месте, в культурном контексте, что придает материалам больше реализма, но



Илл. 4. МАЭ РАН 255-183

©МАЭ РАН

и в таких работах предпочтение отдается фиксации экзотики. Однако подобный материал может быть глубоким погружением в культуру и достаточно объективно отражать ее реалии.

Очень четко прослеживается влияние европейского взгляда на презентацию этнических особенностей. Нередко модели придавалась определенная поза, например, известной античной статуи; в руках у фотографируемого или в его costume появлялись несвойственные для его культуры предметы. Практиковалось одевание модели в одежду другого народа, только из-за желания придать ей более экзотичный вид и т.д. Подобных случаев можно привести много¹. Это создает сложности при работе с данным источником, ставя под сомнение его достоверность.

Третий тип фотографии стоит несколько особняком – он создавался не для тиражирования, это обычный студийный портрет, который мог заказать любой желающий. На первый взгляд, такой материал не имеет отношения к этнографии, однако же, подобные снимки являются очень интересным источником, рассказывающим об одежде и внешности не только развивающихся групп, которые обычно привлекали внимание в поиске экзотики, но и о разных слоях общества, в том числе и европейского. Иногда складывались ситуации, когда в фотоателье обращались путешественники и исследователи, заказывая те или иные съемки, а не покупая уже готовые фотографии. О подобной ситуации в своей практике упоминает Н.Н. Миклухо-Маклай, когда он лично водил к фотографу наиболее заинтересовавших его представителей различных рас в Рио-де-Жанейро².

Еще одним типом фотоматериала, часто встречающимся в этнографических фотоколлекциях, являются *колониальная и миссионерская фотография*. Именно этим темам посвящено множество исследований в визуальной антропологии Европы и Северной Америки. Их

задачей, являлось не только изучение и представление культуры, но создание идеологического, чаще негативно-го, образа отсталых и подчиненных обществ в сознании «просвещенной Европы». Часть фотоматериалов формировалась как отчеты о проделанной работе в различных колониальных организациях и религиозных миссиях. Такие данные показывали официальные мероприятия, церемонии, здесь доминируют управляющие персоны, как европейцы, так и местные вожди. Аборигенные лидеры фотографировались как в европейской одежде, так и в национальной, с полными регалиями³.

Для того, чтобы показать дикость, низкий уровень развития человека, народа, общества существовало много различных способов построения сюжета съемки. Как маркеры примитивности использовались элементы материальной культуры, быта или национальные танцы, обряды⁴. Ими могли быть изображения обнаженных аборигенов, зачастую снятых вместе с одетым европейцем, что подчеркивало также и разницу в росте – туземец обычно выглядел как ребенок на фоне белого. Частым сюжетом становились особенности неприемлемые для «цивилизованного» мира: татуировка или скарификация, различные вставки в нос, губу и т.д. Туземцев фотографировали вместе с несколькими женами (мужьями), что также роняло их в глазах христианской Европы. Постепенно формируются атрибуты для типологизации образов. Так, например, индейцев равнин изображали с томагавками, одеялами и типи, индейцев Боливии – с пончо, одеялами, шляпами и др.⁵

Способы, применявшиеся для демонстрации отличий от «цивилизованных» европейцев при изображении народов, преодолевших период «дикости» и создавших классовое общество, были несколько иными. Так, среди материалов по Средней Азии, Ближнему Востоку, Индии, Китаю часто встречаются фотографии рабов в цепях, казней, отрубленных голов, гаремов, рынков, нищих, традиционных промыслов и т.д.

Существовало, однако, и противоположное направление – попытка создания образа «добраго» дикаря, представление уходящих реалий как золотого века культуры.

Материал очень близкий по сюжетному и идейному содержанию *колониальной фотографии* дает фотография *миссионерская*. Один из ее популярных жанров можно обозначить как «до и после». Чтобы изобразить превосходство христианства, рядом с группой или семьей христианизированных аборигенов в чистой, обычно белой, одежде европейского покроя в ногах сажали голого язычника. Облагачение тела аборигена в европейский костюм выглядело как важная задача в «цивилизации» неевропейских культур. В Старом Свете подобные фото являлись пропагандистскими изображениями, обосновавшими необходимость миссионерской работы⁶.

Отдельно стоит остановиться на фотографии *туристической*. Это обобщенное название для вида случайных фотографий, которые создавались путешественниками с целью запечатлеть события жизни и окружающую экзотику. В таких материалах нередко можно встретить этнографически интересные сюжеты. Хотя, как правило, они случайны, и не всегда поддаются интерпретации.

В связи с тем, что классическая этнография не часто обращалась к изучению урбанистической культуры, то этот пласт данных оказался малозатронутым. Обычно вся *городская фотография*, на которой запечатлены архитектурные пейзажи, события, люди, относится к разряду исторической или искусствоведческой и привлекается в качестве источника при исследовании быта разных городских классов и профессиональных слоев. Использование фотографических данных вызывает определенную



Илл. 5. МАЭ РАН 2702-6

©МАЭ РАН

сложность в связи с размытием национальных особенностей в урбанизированном городском поселении, с унификацией многих культурных явлений. Сложно определить являются ли этнографическими фотоматериалы, касающиеся архитектуры или одежды, ведь они нередко не связаны с определенной культурной традицией, а представляют собой веяния моды. Однако же внимательный исследователь сможет и в этом разнообразии материала найти необходимые сюжеты для исследования.

Отдельно нужно остановиться на новых для этнографических коллекций материалах. Это фотографии из личных (частных) фотоархивов (фотоальбомов). Так получилось, что в последние годы это одна из наиболее разрабатываемых проблематик в российских исследованиях по визуальной антропологии. Интересны эти материалы именно тем, что они созданы внутри культуры, носителями культуры и отражают мировоззрение, мышление и ценностные ориентиры ее представителей. В этом – популярность рассматриваемого материала, как и в том, что такие данные наиболее доступны для исследователя, поскольку большая часть вышеперечисленных видов фотографии все же являются составляющими музейных, архивных и частных коллекций, и не всегда любой желающий может с ними работать.

Последняя, но не менее важная проблема, возникающая при подготовке методики оценки достоверности и информативности фотоматериала – постановка. Она остается очень сложной и не разработанной особенностью

фотоисточника, несмотря на то, что к этой проблематике обращаются многие исследователи. Однако нужно исходить из того, что любая фотография постановочна по своей сути. Считается, что когда объект съемки не видит направленного на него объектива, то он естественен, не «работает на камеру», и не влияет на изображение. Но следует признать, что постановкой является уже выбор фотографом объекта изображения и ракурс, в котором производится съемка. Поэтому постановочными являются даже те материалы, на которых нет живых объектов, и они не могут реагировать на камеру.

Для удобства, постановке можно присвоить различные уровни, чтобы дать ей более точную оценку. Первым уровнем будет являться съемка неживых объектов; вторым – те случаи, где объекты якобы не видят наведенной на них камеры, хотя зачастую этот факт по имеющейся фотографии установить сложно. К третьему уровню можно отнести материал, где снимаемый объект знает о факте фиксации. К четвертому уровню отнесем тот вид съемки, который и считается собственно постановкой, когда фотограф и объект находятся в контакте, и происходит «работа на камеру», при этом имеется «задний план», то есть культурный контекст. Пятый уровень – это взаимодействие объекта и фотографа, но без «заднего плана», иными словами, съемка в студии или на искусственном фоне.

Подводя итог, нужно сказать, что в данной статье сделана первая попытка очертить круг проблем, с решения которых необходимо начинать разработку методологии и классификацию *этнографической фотографии*. Работа усложняется отсутствием четкого определения, рамок и границ *этнографической фотографии*, поэтому возникают сложности с привлечением к исследованиям новых фотоданных и с обработкой уже имеющихся. Необходимо также выработать критерии определения достоверности получаемой информации таким образом, чтобы исследователь, приступая к работе с коллекцией, мог сделать первичную оценку и классифицировать материал, пользуясь разработанными методиками.

¹ Vergara B.M. Displaying Filipinos: Photography and Colonialism in early 20th century Philippines. University of Philippines press, 1995. P. 92; Wright Ch. An Unsuitable man: The Photographs of captain Francis R. Barton // Pacific Arts. № 15–16, July 1997. P. 49, 51; Соболева Е.С. Иллюстративные музейные коллекции как этнографический источник (на примере индонезийского фонда МАЭ) // Сборник МАЭ РАН. СПб, 2000. С. 192.

² Миклуха-Маклай Н.Н. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1990. С. 37.

³ Bravman B. Using Old Photographs in Interviews: Some Cautionary Notes about Silences in Fieldwork // History in Africa. Vol. 17 (1990). P. 329; Geary Ch. M. Missionary Photography: Private and Public Readings // African Arts. Vol. 24. No. 4. 1991. P. 49.

⁴ Edwards E. Introduction // Anthropology and Photography. 1860–1920. London, 1997. P. 9.

⁵ Scherer J. The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry // Anthropology and Photography. 1860–1920. London, 1997. P. 35; Poignant R. Surveying the Field of View: The Making of the RAJ Photographic Collection // Anthropology and Photography. 1860–1920. London, 1997. P. 49, 54.

⁶ Wright Ch. An Unsuitable Man: The Photographs of Captain Francis R. Barton // The Journal of Pacific Arts Association. № 15–16. July, 1997. P. 51; Jenkins P. The Earliest Generation of Missionary Photographers in West Africa and the Portrayal of Indigenous People and Culture // History in Africa. Vol. 20. 1993. P. 94, 98.

ИЗУЧЕНИЕ ПРИЗНАКОВ ВНЕШНОСТИ ЧЕЛОВЕКА ПО ИСТОРИЧЕСКИМ ФОТОГРАФИЯМ

Исторические фотографии являются важными документами – свидетелями прошлого. Их изучение позволяет представить внешний облик людей прошедших времен, а также многие события, которые были запечатлены фотографиями. Одной из задач, возникающих при исследовании исторических фотографий, является установление личности изображенных на них людей. В рамках решения этой задачи осуществляется идентификация человека по признакам внешности, когда имеется возможность сравнить несколько изображений одного и того же лица.

Приступая к идентификации по признакам внешности, необходимо учитывать особенности возникновения таких изображений, являющихся либо фотопортретами, либо фотоснимками, фиксирующими какие-либо события, и, соответственно, группы людей, принимавших в них участие.

Фотопортреты, которые выполнялись в XIX и начале XX вв., изготавливались в специальных ателье-студиях, где фотограф не только фиксировал внешний облик пришедшего к нему человека, но и создавал определенный его образ.

Для достижения этой цели клиента фотографировали таким образом, чтобы представить его наиболее выгодно. Осуществлялось «построение» портрета с помощью позы, которую принимал фотографируемый, использования различных предметов, специального фона, например, в виде нарисованного пейзажа и т.д.

Технология фотопроцесса давала возможность «дорабатывать» изображения с помощью негативной и позитивной (на отпечатке) ретуши, которая первоначально предназначалась для устранения мелких дефектов на негативах и отпечатках. Ретушь позволяла фотографам удалять невыгодные для изображаемого лица мелкие, но индивидуализирующие особенности – возрастные признаки, морщины, складки и т.д. Но, кроме того, она давала возможность усилить и даже несколько изменить контуры отдельных элементов лица, таких, как брови, глаза, рот, сделать их более «выразительными».

Л.Ф. Волков-Ланнит в своей книге «Искусство фотопортрета» писал, что «с помощью ретуши можно нивелировать все индивидуальные признаки лица»¹. Ретушь обычно выполнялась легкими круговыми движениями графитного карандаша по негативу. При рассмотрении ретушированной фотокарточки под лупой – можно увидеть следы ретуши. Это неравномерная зернистость изображения, наличие коротких, извилистых петлеобразных штрихов, иногда покрывающих на изображении всю поверхность лба, щек, подбородка. Ее признаками является слабое различие теневых и освещенных участков, отсутствие глубоких теней от выпуклых частей лица.

Изучение серии негативов фотоснимков на документы, сделанных в 60-е годы XX в.², показало, что ретуши подвергались на разных негативах: рельеф лба, морщины лобные и межбровные, складки подглазные, особенности строения спинки носа и его кончика, контуры крыльев носа, носогубные, верхнегубные, подротовые, подбородочные, щечные складки, контуры края подбородка и углов нижней челюсти. Удалялись с помощью ретуши бородавки, шрамы и т.п. Таким образом, ретушировалось изображение почти всех индивидуальных признаков, чтобы «облагородить» лицо, сделать его более «красивым».

В результате уменьшалась ширина носа, и выпрямлялись контуры изображения спинки носа, уменьшалась степень выступления скул, изменялось положение углов рта, сглаживалась асимметрия элементов лица. Очерчивались контуры изображения бровей, глазных щелей, каймы губ; прямые волосы иногда делались волнистыми.

Следует отметить, что ретушь, особенно негативная, сохранялась очень долго в арсенале фотографов. Еще в 1970–80-е гг. фотографии на документы ретушировались. В ряде ведомств были фотоателье, мастера которых «выглаживали» лицо, порой значительно уменьшая возраст пожилых людей. Старшему поколению памятно «доработанные» портреты членов Политбюро ЦК КПСС, тиражировавшиеся и публиковавшиеся в газетах, журналах, копировавшиеся художниками для праздничных демонстраций и т.д.

Но даже в городских фотоателье, где производилось фотографирование на паспорта и другие документы, удостоверяющие личность, фотографы, которые работали с форматными пластинками, пленками, использовали негативную ретушь, нивелируя складки, морщины на изображении лица клиентов, хотя это запрещалось, например, инструкцией об изготовлении фотоснимков для паспортов.

При необходимости проведения идентификации человека по признакам внешности портретные фотоснимки, подвергнутые ретуши, вызывали некоторые трудности при сравнении разных изображений одного и того же лица. Эти трудности удавалось преодолеть, если сохранялись негативы. С них удалялись следы ретуши. Следы позитивной ретуши лишь констатировались как причина различий признаков внешности сравниваемых лиц.

Наряду с изготовлением портретных фотокарточек, фотография вскоре после ее появления стала активно использоваться как средство репортажа, запечатления участников собраний, митингов и т.п. Приобрели популярность групповые фотоснимки. Эта фотографическая продукция не подвергалась столь тщательной доработке. Применялась лишь ретушь как способ устранения дефектов негативов, а также при подготовке фотоснимков для публикации. В старых журналах можно увидеть репродукции таких фотографий.

Изображения на репортажных и групповых фотоснимках создавали проблемы экспертам при проведении портретной идентификации по признакам внешности, для которой недостаточно сравнения так называемых групповых признаков, необходимо, чтобы совпали индивидуализирующие человека мелкие особенности строения элементов его лица.

Увеличение изображений затрудняло, а порой и не давало возможности разглядеть такие признаки. Структура фотоснимка, так называемая зернистость, «размывала» изображение и позволяла различать лишь крупные детали изображения. В результате идентификация завершалась вероятным выводом о возможности тождества изображенных лиц, а в ряде случаев вообще оказывалась невозможной.

Отождествление человека по его портретным изображениям основывается на общих принципах и закономерностях идентификации как научного метода познания.

Идентификация – это процесс сравнения отображе-

ний материальных объектов с целью выявления признаков, позволяющих индивидуализировать запечатленный объект. Причем отображенные признаки должны представлять совокупность, характерную именно для данного объекта. В нее входят признаки как общего значения, свойственные группе объектов, так и индивидуальные для конкретного объекта.

Идентификация предполагает, во-первых, наличие у объекта индивидуализирующих признаков, во-вторых, их устойчивость в разных условиях проявления, в-третьих, способность достоверно отображаться на каких-либо носителях информации.

Идентификация человека по признакам внешности является разновидностью отождествления объектов по их отображениям. Она сопряжена с изучением многих факторов, специфических для данного вида отождествления, влияющих на содержание информации о признаках внешности человека, получивших отображение на ее носителях. Эти факторы связаны как со спецификой самого объекта – внешнего облика человека, – так и условиями его отображения.

Отождествление человека возможно, потому что его лицо характеризуется большим количеством признаков отдельных элементов, таких, как лобная часть головы, брови, область глаз, нос, рот, подбородок, ушные раковины.

Так, например, брови характеризуются: длиной, шириной, общим контуром краев, положением относительно условной горизонтали (наклонены вовнутрь, горизонтальные, скошены наружу), густотой волос, расстоянием между бровями, строением хвостовых частей бровей, особенностями контуров краев бровей, положением бровей относительно глаз (нависающие, высоко поднятые). Эти признаки позволяют отличать брови одного человека от бровей другого.

Однако перечисленные признаки данного элемента не однородны по их идентификационной значимости. Одни из них свойственны многим людям, другие характерны для конкретного человека. Первые признаки, поэтому, называются групповыми, и они имеют значение лишь при отрицательном результате идентификации. Вторые важны для решения вопроса о тождестве изображенных лиц.

Кроме того, признаки этого элемента (как и других) изменяются с возрастом (тонкие, аккуратные брови у ребенка и густые, широкие у старика). Данный элемент внешности также может подвергаться искусственному изменению (например, выщипыванию).

Возрастные изменения присущи признакам всех элементов внешности. При выполнении идентификации по признакам внешности необходимо знать как и в каких направлениях происходят такие изменения. При этом следует иметь в виду общее правило: в начале, от раннего детства до наступления юности эти изменения происходят достаточно быстро, и они серьезным образом влияют на внешний облик человека. Затем темпы изменений замедляются, в течение больших временных периодов признаки внешности остаются фактически стабильными, изменяясь лишь под влиянием условий жизни, заболеваний. После этого начинает нарастать появление так называемых возрастных признаков, связанных, прежде всего, с изменением мягких тканей лица, кожного покрова – появление морщин, усиление выраженности складок и т. д. К старости происходит уже изменение признаков, характеризующих контуры, формы ряда элементов лица и, прежде всего, областей глаз, носа и рта.

Однако, проводя идентификацию по признакам внешности, следует заметить, что ситуации сравнения людей в разных возрастных периодах не так часты (например, портреты ребенка и взрослого, человека средних лет и

старика). При сравнении лиц одного возрастного периода данный фактор не оказывает заметного влияния на внешний облик сравниваемых лиц. Кроме того, в специальной литературе имеются данные о динамике изменения признаков внешности в разные возрастные периоды³.

Что же касается изменений, обусловленных заболеваниями, условиями жизни и т.п., то эти данные при исторических исследованиях могут быть обнаружены в соответствующих документах или воспоминаниях тех, кто знал предполагаемых изображенных на фотографиях; кроме того, могут быть полезны консультации медиков соответствующих специальностей.

Однако даже этих знаний недостаточно для проведения портретной идентификации. Необходимо также выяснить особенности процесса фиксации внешнего облика человека на фотографиях, поскольку они существенным образом влияют на отображение признаков внешности. Среди этих особенностей важное место занимают так называемые фотографические факторы, что весьма актуально и при исследовании исторических фотоснимков.

Важнейшим из фотографических факторов является освещение лица при фотографировании.

Вид и характер освещения влияет на выявление рельефа лица, формы его элементов. Форма элементов лица воспроизводится на фотоснимке за счет различных градаций света и тени, то есть соотношения наиболее и наименее освещенных частей лица.

Освещение лица при фотографировании может быть сильным или слабым, это зависит от яркости источника света и его расстояния от объекта. Сила освещенности может быть определена по степени яркости светов и глубине теней.

Освещение может быть простым или сложным. Оно определяется изучением теней на изображении лица. Если строение элементов лица в тенях хорошо видно, а тени, отбрасываемые выступающими деталями лица, не соответствуют по интенсивности светам, значит, освещение было сложным. При нем свет идет от нескольких источников в разном направлении.

Различается также жесткое, смягченное или мягкое освещение. Оно определяется по четкости границ теней, отбрасываемых выступающими частями лица. Если границы теней четкие – освещение жесткое, если края теней размыты, то освещение смягченное или мягкое. Смягчение освещения достигается прикрытием источника света полупрозрачным экраном. Мягкость освещения обеспечивается освещением фотографируемого объекта отражающим светом, например, от экранов, расположенных сбоку от него.

Важно, было ли освещение рассеянным или направленным. Рассеянное освещение приводит к расплывчатому очертанию теней, глубокие тени на лице отсутствуют, черты лица смягчаются, то есть выглядят менее отчетливо. Затруднено выявление рельефа лица. Контурные мелкие его элементов вообще могут не получить отображения, например, контуры мелких морщин, неглубоких носогубных и ротовых складок, слабо выраженных крыльев носа, лобных бугров, надбровных дуг, скул и пр.

Направленный характер света определяется по четким контурам теней и расположению их по сторонам выступающих или углубленных элементов лица.

При направленном освещении на фотографируемом лице и его отображении могут образоваться падающие тени в области глаз, у основания носа, на верхней губе, подбородке, нижней челюсти и шее. Направленный свет устанавливается по четким контурам теней и закономерному расположению с определенной стороны выступающих или углубленных черт внешности.

Отображение форм, степени выраженности и других признаков может меняться в значительных пределах в зависимости от направления источника освещения по отношению к тому или иному элементу лица.

Направление освещения по фотоснимку определяется в зависимости от характера освещенности лица и расположению теней.

Так, при боковом освещении больше освещена одна половина лица, другая находится в тени. При этом, в зависимости от положения источника света (справа или слева), тень от выступающего носа падает на менее освещенную сторону лица. Боковое освещение усиливает отображение вертикальных морщин, лобных бугров, рельеф носогубного филтра. Одновременно с этим скрадывается рельеф крыльев носа, горизонтальных морщин и складок.

При использовании переднего (лобового) освещения лица (обычно это яркий источник света, расположенный перед лицом фотографируемого) тени на передней части лица отсутствуют, а на боковых сторонах лица они глубокие. При переднем освещении может зрительно уменьшиться густота волос и увеличиться расстояние между головками бровей. Лицо, освещенное спереди, будет выглядеть более широким, уплощенным, чем оно есть в действительности.

Для заднего освещения характерна общая затененность передней части лица и хорошая освещенность по его краям. Заднее освещение отделяет изображение лица от фона, а при переднем освещении изображение лица не имеет четких границ с фоном, сливается с ним.

При нижнем освещении, когда источник света располагается существенно ниже лица, нижняя часть лица (подбородок, основание носа) освещены лучше, чем верхние. Глубокие тени расположены в области спинки носа, края лица меньше, а выступание подбородка больше, укорочена спинка носа.

Если источник света расположен выше уровня головы, то, например, кончик носа отбрасывает тень на верхнюю губу. В области глаз также расположены глубокие тени. При верхнем освещении мелкие морщины на фотоснимке не различаются, а глубокие горизонтальные морщины вырисовываются более четко. Преуменьшается рельеф надбровных дуг, лобных бугров.

Обычно при фотографировании используется комбинированное освещение, достигаемое расположением источников света спереди и сбоку; сверху – сбоку и сзади и т. д., чтобы лучше выявить рельеф лица и в тоже время избежать глубоких теней.

Положение лица при фотографировании оказывает также существенное влияние на отображение всех его элементов и является еще одним существенным фактором.

Все случаи изменения признаков элементов лица при изменении его положения представить заранее трудно. В понятие положения лица при съемке входят наклоны и повороты головы, ориентированные относительно фокальной плоскости и оптической оси камеры, а также расстояние фотографируемого до фотоаппарата.

Так, при наклоне головы в сторону фотоаппарата, на снимке увеличивается высота лба, длина спинки носа, опускается основание носа; приподнимаются углы рта, уменьшается высота подбородка.

При отклонении головы назад, на фотоснимке увеличивается за счет уменьшения высоты относительная ширина лица, уменьшается высота лба, длина спинки носа, его основание приподнимается, опускаются углы рта, увеличивается высота подбородка.

При повороте головы в сторону также происходит изменение горизонтальных размеров в сторону уменьшения



Илл. 1. Гроб с телом В.И. Ленина в Мавзолее. 1924 г.



Илл. 2. Часовой у гроба В.И. Ленина. 1924 г.

той половины лица, которая удалена от фотокамеры, и увеличения ближней к ней половины лица. Уменьшается расстояние между парными элементами лица, например, глазами, бровями и т. д.

На отображение внешности на фотоснимке оказывает влияние расстояние от фотографируемого до фотокамеры. При фотографировании с очень близкого расстояния или при использовании короткофокусного объектива могут наблюдаться заметные перспективные искажения в отображении элементов лица. Так, нос, наиболее приближенный к объективу элемент лица, выглядит больше по сравнению с его истинными размерами, а ушные раковины, соответственно, меньше. При большой дистанции фотосъемки мелкие детали лица, особенности их строения на фотоснимках не отображаются.



Илл. 3. И.Суровцев – командир РККА.

Таким образом, при расположении лица на близком расстоянии его пропорции могут оказаться заметно искаженными в силу ракурса – приближенные к фотоаппарату элементы лица будут масштабю преувеличены по сравнению с удаленными, а удаленные – преуменьшены. Для более полного отображения элементов лица человека его голова должна в кадре занимать не менее одной четверти.

К факторам, влияющим на отображение признаков внешности на фотоснимке, относятся также различные характеристики примененной оптики. Чем короче фокусное расстояние объектива, тем шире угол его зрения (охват объекта) и меньше изображение объекта. Так, для стандартного объектива 50 мм угол зрения составляет 46 градусов (близкий к углу зрения человека), для 28 мм – 74 градуса, а для 135 мм – 18 градусов. Таким образом, короткофокусные объективы дают меньшее изображение объекта, длиннофокусные, напротив, увеличивают объект, поэтому именно они используются в портретной съемке (лицо изображается в кадре крупным планом).

На экспертное исследование могут поступать фотоснимки, изготовленные в стационарных условиях в фотоателье. Ранее для портретной съемки использовались специальные объективы с низкой разрешающей способностью и диффузоры – приспособления, позволяющие получать мягкое фотоизображение. Их применение приводило к «размытому» изображению элементов лица, удаленных от объектива – контуры ушных раковин, щек на таких портретах могут быть недостаточно резкими.

Технология получения негативного и позитивного изображения также является фактором, обуславливающим достоверное отображение признаков внешности.

Качество негативного изображения, получаемого на фотопленке, зависит не только от фотографических характеристик пленки, правильного и неправильного выбора экспозиции при съемке, но и от процессов проявления и фиксирования отснятой пленки. Состав проявляющих и фиксирующих растворов, длительность проявления и



Илл. 4. Помощник начальника штаба И.В. Суровцев.

фиксирования, температурный режим обработки влияют на контрастность изображения, разрешающую способность негатива. Позитивный процесс, его особенности также являются факторами, оказывающими влияние на отображение признаков внешности. Среди этих факторов можно назвать: способ получения фотоотпечатка, свойства используемых фотоматериалов и методы их обработки.

Фотография может быть получена путем контактной (реже) и проекционной (главным образом) печати. Контактный способ обеспечивает наибольшую четкость изображения на данном позитивном изображении, но «привязан» к размеру негатива.

Проекционный способ в ряде случаев делает изображение менее четким, нерезким. Кроме того, резкость изображения уменьшается при увеличении его размера.

К фотографическим факторам следует отнести и влияние процесса репродуцирования фотоснимка, поступающего на исследование. Качество репродукции, как правило, хуже оригинала: оно менее резкое, изображение мелких, слабоконтрастных деталей утрачивается.

Перечисление фотографических факторов и их характеристики существенны, прежде всего, для изучения фотоснимков, изготовленных так называемыми традиционными способами аналоговой фотографии, к которым относятся и исторические фотоснимки.

Решение задачи идентификации человека по историческим фотографиям предполагает не только изучение фотографических характеристик таких объектов, их происхождения, но и знание основ методики идентификации человека по признакам внешности. Эти основы базируются на таких принципиальных положениях, как понимание идентификационной значимости признаков внешности, направлений их изменения в зависимости от

различных факторов и владения методами выявления действительных характеристик признаков.

Идентификационная значимость признаков внешности определяется частотой их встречаемости. Чем реже встречается признак, тем он ценнее для идентификации (например, особенности строения какой-то части элемента внешности). Установить частоту встречаемости признаков внешности, опираясь лишь на собственный опыт эксперта, весьма сложно. В помощь экспертам опубликованы специальные таблицы, в которых на основе углубленных исследований представлены данные о частоте встречаемости признаков внешности⁴.

Направления изменения признаков внешности определяются, как было выше отмечено, прежде всего, их возрастной изменчивостью, но необходимо также учитывать и патологические изменения (болезни, результаты травм, операций).

Выявление действительных характеристик признаков внешности связано с необходимостью подробного анализа влияния на их отображение рассмотренных выше фотографических факторов, а также естественной и искусственной изменчивостью внешнего облика человека.

Традиционно при сравнении признаков внешности по разным изображениям человека используется визуальный метод их сопоставления. Эксперт, поочередно сравнивая признаки элементов внешности, по существу, применяет методику словесного портрета, руководствуясь при этом своим опытом.

Между тем, в криминалистической портретной идентификации разработаны и используются методы и приемы, в определенной мере объективизирующие данный процесс и, соответственно, результаты сравнения⁵. Рекомендуются использовать следующие методы: 1) наложения изображений для выяснения их соответствия друг другу; 2) изучения пропорций лица и относительных размеров его элементов с помощью координатной сетки, впечатываемой в репродукцию фотопортрета; 3) сопоставления частей изображений.

Однако эти методы не могут использоваться, если на исследование представлены изображения в профиль, 3/4 поворота головы. В то же время, наряду с визуальным сопоставлением признаков внешности, можно с успехом применять метод изучения биологической асимметрии, при котором сопоставляются признаки элементов правой и левой половин головы. У людей эти половины не симметричны, и признаки в той или иной степени не соответствуют друг другу, их значения индивидуальны для каждого человека.

Асимметрия касается таких важных для идентификации элементов лица, как брови, области глаз, носа и рта. Асимметрия чаще всего бывает не очень заметна, но при сравнении признаков внешности, в частности, особенностей строения частей элементов лица, она может быть выявлена. Различие таких признаков является существенным для идентификации человека.

Ответственным моментом выполнения портретного исследования является выяснение причин совпадений и различий признаков внешности изображенных на фотоснимках лиц. При этом необходимо иметь в виду следующие принципиальные положения: совпадающие признаки должны образовывать совокупность, индивидуализирующую изображенного на портрете человека, а не включать лишь особые приметы; различия должны быть объяснимы – либо возрастной изменчивостью признаков внешности, либо условиями их запечатления.

В завершение краткого обзора основных особенностей изучения признаков внешности человека по историческим фотографиям в качестве примера анализа призна-



Илл. 5. Курсант И. Суровцев.

ков внешности с учетом фотографических факторов приведем результаты идентификационного исследования изображения часового, сфотографированного в январе 1924 г. у гроба В. И. Ленина.

Инициатором экспертизы был писатель Алексей Абрамов, который в 1970 г. готовил второе издание своей книги «Часовые поста № 1. Из истории почетного караула у Мавзолея Ленина». Писатель скрупулезно проследил судьбу тех, кто стоял на этом посту в морозные дни января 1924 г. Истории многих бывших курсантов легли в основу очерков его книги. Среди этих очерков была история курсанта Иосифа Суровцева, который единственным из сотен часовых, сфотографированных на посту № 1, был запечатлен у саркофага в траурном зале Мавзолея: «Траурный полумрак. На простом постаменте – красный саркофаг. В верхней металлической крышке – застекленные прорезы: через них можно видеть Ленина по пояс. В углу – Красное знамя, увитое черным крепом. У саркофага – часовая в буденовке»⁶. Фотоснимок хранился в Институте марксизма-ленинизма, и на обороте фотографии имелась надпись: «Гроб с телом В.И. Ленина в Мавзолее» (илл. 1, 2).

Чтобы установить личность часового А. Абрамов показывал репродукцию фотоснимка ветеранам Объединенной командной школы имени ВЦИК, и один из них признал на фотоснимке Иосифа Суровцева. Дальнейшая судьба выпускников этой школы была обычной – служба на строевых командных должностях в частях РККА. Иосиф Суровцев служил успешно: командовал взводом, затем занимал должность помощника командира роты, во внеочередном порядке за успехи в службе был назначен командиром роты. И все это за пять лет. Окончил знаменитые командные курсы «Выстрел», был назначен на должность помощника начальника штаба полка. Женился, у него родилась дочь, но в 1930 г. трагический случай оборвал его жизнь.

Конечно, опознание по фотоснимку – весомое доказательство, тем более, что, по словам однокашника Суровцева, их койки в казарме стояли рядом. Но все же, прошло

четыре десятка лет (писатель встречался с ветеранами школы в 1964 г.), и другие ветераны школы И. Суровцева в часовой не узнавали. А.Абрамов решил обратиться к специалистам в области портретной экспертизы.

Вместе с репродукцией фотоснимка часового у гроба В.И. Ленина экспертам были представлены фотоснимки И. Суровцева. На одном из них изображен уже не курсант, а командир РККА вместе со своей женой и дочерью (илл. 3). На другом фотоснимке – он же, но уже старше по званию (илл. 4). На обороте этого снимка была надпись: «личность пом. нач. шт. 122 сп. Суровцева свидетельствую. Нач. шт. 122 сп.» Надпись заверена неразборчивой подписью и нечетким оттиском гербовой печати. Изучение признаков внешности было затруднено тем, что на курсанте был надет головной убор формы тех лет – суконный шлем, «буденовка», закрывавший верхнюю часть головы и ее боковые стороны.

Изображение оказалось недостаточно резким, контуры черт лица просматривались неотчетливо. На снимке видны, в основном, как принято говорить в портретной идентификации, признаки элементов лица, имеющие групповое значение, т.е. могущие встретиться у разных, но похожих людей. Особенностей не так много, но они, все же, отобразились в области рта, подбородка. Надо было их сопоставить с одноименными особенностями на фотоснимках И. Суровцева. Однако это оказалось невозможным, т. к. по традиции фотографов тех лет фотокарточки печатались с ретушированных негативов, а, как уже было отмечено выше, с помощью ретуши лицо как бы «выглаживалось», убиралась складки, морщины, подрисовывались контуры каймы губ и т.д.

Семейный фотоснимок И. Суровцева и фотоснимок из его личного дела оказались ретушированными. Причем следы ретуши были заметны даже невооруженным глазом, и столь «нужные» складки и контуры, которые были различимы на фотоснимке часового, оказались не видны на этих фотокарточках.

По правилам экспертной методики любое отсутствие одноименного признака объекта не позволяет сделать однозначный вывод по результатам сравнения. Нужны дополнительные материалы. Пришлось запросить у инициатора экспертизы другие фотоснимки И. Суровцева, пусть некачественные, но без ретуши.

К счастью, такой фотоснимок нашелся у вдовы И. Суровцева и даже оказался близким по времени фотографирования к фотоснимку часового (илл. 5). На этом снимке И. Суровцев был также запечатлен в буденовке. Фотоснимок был невысокого качества, не очень резкий, но искомые признаки удалось выявить, и они совпали с соответствующими признаками на исследуемом фотоснимке часового. Результат экспертного исследования был положительным, в справке эксперта указано: «Совпадающие признаки внешности лиц, изображенных на фотоснимках в своей совокупности индивидуальны и дают основание для вывода о том, что на фотоснимке с надписью на оборотной стороне «Гроб с телом В. И. Ленина» изображено то же самое лицо, что и на остальных представленных для исследования фотоснимках».

¹ Волков-Ланнит Л. Ф. Искусство фотопортрета. М., 1987.

² Снетков В. А., Зинин А. М. Влияние ретуши фотоснимков на отождествление лиц по фотокарточкам. М., 1969.

³ Зинин А. М. Руководство по портретной экспертизе. М., 2006.

⁴ Кирсанов З. И. Отождествление человека по фотопортретам с применением математических методов исследования. М., 1968.

⁵ Зинин А. М. Руководство по портретной экспертизе. М., 2006.

⁶ Абрамов А. Часовые поста № 1. М., 1970. С. 24.

Зинин А.М.

ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЧЕЛОВЕКА ПО ПРИЗНАКАМ ВНЕШНОСТИ ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ ПОРТРЕТОВ – ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Необходимость идентификации человека по его отображениям возникает не только в судебно-следственной практике. Журналисты, искусствоведы, работники музеев, изучая портретное изображение человека, задаются вопросом, кто же изображен на портрете, и решают эту задачу, сопоставляя признаки внешности неизвестного с признаками внешнего облика человека, чья личность уже установлена. При этом они ориентируются фактически на бытовое представление о сходстве или различии признаков внешности изображенных лиц. В результате возникают ситуации, когда одно и то же лицо определяется по-разному разными авторами публикаций.

Между тем, идентификация человека, изображенного на портрете, предполагает решение двух проблем для того, чтобы результат идентификации не вызывал вопросов. Первая из них, – однозначное понимание и толкование признаков внешности, с помощью которых осуществляется идентификация. Вторая – оценка достоверности отображения признаков внешности на исследуемом портрете.

Знакомство с практикой идентификации изображенных лиц при атрибуции портретов позволяет сделать вывод, что при этом обычно используется бытовая терминология для наименования сравниваемых признаков внешности и умозрительное представление об их значимости для идентификации. Так, например, при описании глаз используется термин «разрез» глаз, при описании рта – форма рта¹. Между тем, «разрез» глаз можно понимать как их положение относительно условной горизонтали (например, косовнутреннее – именуемое в обиходе «восточным» разрезом глаз), так и их контур (например, миндалевидный). Форма рта включает как признаки каймы губ, так и контур ротовой щели, положение углов рта, причем эти признаки имеют разные самостоятельные характеристики.

Такой ситуации можно избежать, если использовать систему признаков внешности, которая принята в криминалистике, поскольку она подразумевает применение единообразной терминологии для обозначения признаков и однозначное понимание используемых терминов. Для этого необходимо иметь представление о сущности этой системы и ее принципиальных положениях.

Данная система была разработана еще в конце XIX в. французским криминалистом Альфонсом Бертильоном². С тех пор она успешно применяется во всех ситуациях, когда необходимо описать и проанализировать признаки внешности человека в целях установления его личности.

Основой системы является детальная классификация признаков, характеризующих строение анатомических элементов внешнего облика человека. К принципиальным положениям системы относятся: 1) использование принятой терминологии, 2) определение признаков внешности по разработанным для этой цели правилам и 3) выделение во внешнем облике человека комплекса признаков, являющегося индивидуальным для него.

Представляется, что использование разработанной в криминалистике системы признаков внешности при исследовании портретов – произведений изобразительного искусства – обеспечит однозначное получение результатов идентификации.

В данной системе с учетом задач портретной идентификации наибольшее значение имеют анатомические элементы головы человека и их признаки. Анатомические элементы принято характеризовать следующими признаками: форма, величина, положение, степень симметрии и выраженности, цвет.

Форма – общий вид поверхности и внешних границ элемента внешности. Определяется в соответствии с известными геометрическими фигурами (плоская, круглая, квадратная) или линиями (извилистая, ломаная, дугообразная), а также формой различных предметов (миндалевидная, грушевидная и т. п.). Варианты наименования данного признака – контур, конфигурация.

Величина – размерные характеристики элемента внешности, в том числе высота, ширина, глубина, длина, внутренние и внешние пропорции и пр. Внутренние пропорции – это соотношение различных размеров самого элемента; внешние – отношение размеров одного элемента к размерам другого элемента.

Положение (в том числе, место расположения) – размещение определенного элемента внешности в пределах других элементов (например, морщина на щеке), относительно сторон элемента (справа, слева, спереди, сзади) или условных линий горизонтали или вертикали (морщина горизонтальная или вертикальная, наклонена влево, наклонена вправо). Положение элемента внешности или его части относительно общей плоскости обычно называют выступанием (например, выступающие губы), положение ушных раковин относительно боковых поверхностей головы и лица – оттопыренность/прилеганием.

Степень симметрии – производный признак, отображающий степень одинаковости парных элементов внешности (глаз, ушных раковин, конечностей и пр.) по их признакам. Изучается различие признаков парных элементов внешности (по существу, степень асимметрии).

Степень выраженности – производный признак, который изучают в случае, когда имеется устоявшееся представление о норме данного элемента внешности в целом.

Цвет, то есть окраску (пигментацию) волос, глаз, кожи наиболее точно можно определить при сопоставлении с цветовыми шкалами.

Для более ясного представления об использовании системы признаков, выделяемых при описании анатомических элементов внешности, целесообразно дать краткое представление об анатомии лица человека.

Лицо (лат. *facies*) представляет собой передний отдел головы человека, ограниченный сверху краем волосяного покрова головы, снизу – углами и нижним краем нижней челюсти, с боков – краями ветвей нижней челюсти и основанием ушных раковин³. Для удобства изучения лицо делится на следующие топографические области: лобную, область глазницы, подглазничную, область носа, область рта, подбородочную, щечную, скуловую.

Параметры лица определяются степенью развития лицевого черепа, на кости которого наслаиваются мягкие ткани, лицевые мышцы, влияющие на выраженность рельефа лица.

Имеются бесспорные различия лиц у мужчин и женщин. Статистически установлено, что голова женщины меньше головы мужчины на 1/5. Лоб у женщины в 75% случаев прямой, лобные бугры и надбровные дуги не

выступают так резко, как у мужчины, челюсти тоньше, подбородок имеет более изящные очертания, ушные раковины меньше.

Лицам всех людей присуща небольшая асимметрия. Анатомы утверждают, что нет ни одного лица с бесспорно строгой симметрией правой и левой половин. Асимметрия лица обуславливается асимметрией черепа⁴. Даже на скульптурных изображениях Венеры Милосской и Аполлона Бельведерского их лица, считающиеся эталоном красоты, не имеют полной билатеральной (двусторонней) симметрии.

В формировании лица участвуют, прежде всего, его скелет, затем лицевые мышцы и подкожная жировая ткань, заполняющая промежутки между пучками волокон мимических мышц.

Скелет лица (лицевой отдел черепа) представляет его основу. Как бы ни были развиты мышечный слой и подкожная жировая клетчатка лица, его облик в значительной степени определяется конструкцией и формой костной основы.

Скелет лицевой части головы формируют лобная кость, парные верхнечелюстные кости, нижняя челюсть, скуловые, носовые, слезные кости. Эти структуры, определяющие своеобразие внешнего облика каждого человека, одновременно связаны взаимообусловленной формой с внутренними костями головы, создающими основу полости носа, рта, мозговой части черепа. В совокупности все перечисленные кости определяют форму черепа в целом.

Большинство костей скелета лица предопределяет его рельеф, влияют на объем, конфигурацию глубину орбит, форму носа, размеры рта.

Форма лба зависит от формы лобной кости, степени выпуклости лобных бугров и надбровных дуг. Эти образования лобной кости более развиты в мужском черепе, чем в женском. Вследствие этого женский лоб более гладок и ровен по сравнению с мужским.

Величина и расположение орбит являются очень важным показателем, определяющим конструкцию глазной части лица. Как правило, у женщин орбиты более крупные, чем у мужчин. У представителей монголоидной расы орбиты расположены косовнутренне.

Форма наружного носа определяется особенностями строения его костной и хрящевой основы. Профиль носа зависит от формы носовых костей и величины угла, под которым они отходят от лобных костей, а также от глубины переносья. Хрящи носа имеют не меньшее значение для его формы. В зависимости от угла схождения боковых хрящей, нос будет более или менее плоским. Длина и массивность хрящей определяет выступание кончика носа, а хрящи крыльев носа формируют их высоту. В связи с такой основой носа (костная и хрящевая) его формы разнообразны и индивидуально изменчивы.

При характеристике ротовой области обращается внимание на верхнюю и нижнюю губы. Передняя поверхность губ образована толстым слоем подкожно-жировой клетчатки, снаружи покрыта тонким слоем кожи, внутри выстлана слизистой оболочкой. Место перехода кожи в слизистую оболочку образует красную кайму губ. Красная кайма верхней губы имеет более сложное очертание, чем нижней. Форма и величина губ зависят от строения верхней и нижней челюстей. Выступание губ коррелирует с положением зубных дуг, формой и величиной зубов, характером их смыкания, соотношением между верхним и нижним рядами зубов, так называемым прикусом.

Для большинства современных людей характерен ортогнатический прикус, при котором верхние фронтальные зубы перекрывают нижние примерно на 1/3 их высоты. В результате верхняя губа прикрывает нижнюю. Достаточно распространен прямой прикус, при котором режущие края верхних зубов смыкаются с нижними

(такой прикус называется также щипцеобразным). Реже встречается выступание зубов нижней челюсти относительно зубов верхней – прогнатический прикус, – при котором наблюдается некоторое выдвигание нижней губы относительно верхней. В этом случае верхняя губа может быть меньше по своей высоте, чем нижняя.

Развитие жевательного аппарата человека влияет на пропорции лица. С выпадением зубов изменяются общие черты лица, происходит атрофия челюстей, губы западают внутрь, утрачивая жесткую опору сзади в виде зубов. В результате расстояние от носа до подбородка уменьшается на высоту утраченных зубных рядов верхней и нижней челюстей.

При отсутствии протезирования начинается изнашивание альвеолярных челюстных дуг. Изменения в области рта захватывают и мягкие ткани, кожные покровы ротовой области. В результате носогубные и подбородочная складки делаются более выраженными.

Форма подбородка определяется формой нижней челюсти, ее рельефом. Угол взаимного расположения ветвей нижней челюсти определяет степень выступа подбородка вперед или его западения. Если угол нижней челюсти ближе к прямому, то подбородок выступает вперед, если угол тупой, то подбородок направлен вниз. Рельеф нижней челюсти – наличие углублений, выступов, гребней влияет на внешние формы подбородка, вместе с подбородочной мышцей определяет особенности его строения.

Между костями лицевого черепа и кожей человека расположены мышцы, являющиеся «прослойкой» между ними. В областях прикрепления к коже мышцы окутываются рыхлой соединительной тканью и жиром. Степень их развития влияет на рельеф лица. Умеренное развитие жировой ткани лица обеспечивает мягчайшее его контуров, а чрезмерное ее накопление вызывает образование жировых складок. При существенном уменьшении жировой подкожной клетчатки кожные покровы плотнее облегают кости лица, четко обозначая его контуры. Резко очерчиваются скулы, западают губы и щеки, глазные яблоки также западают в орбиты.

В анатомии головы мышцы делятся на три группы: мимические, жевательные и мышцы внутренних органов головы. Мышцы сгруппированы вокруг глаз, носа и рта.

Для оценки выраженности признаков внешности при проведении портретных исследований наибольшее значение имеют мимические мышцы, определяющие своим действием то или иное состояние признаков, фиксируемое на портрете, а также, в некоторой степени, жевательные мышцы.

Лобная мышца при ее сокращении поднимает брови, расширяет глазную щель. Круговая мышца глаз, сокращаясь, смыкает веки, образует концентрические складки вокруг глазной щели, оттягивает брови книзу, сглаживает поперечные складки кожи лба. Носовая мышца прижимает хрящевую часть спинки носа и его крыльев, суживает носовые отверстия. Круговая мышца рта располагается в толще губ. С ее помощью происходит их смыкание, выдвигание губ вперед, округление. Часть мышц рта, расположенных под его красной каймой, способствует втягиванию губ, их плотному сжиманию. Мышца, поднимающая верхнюю губу, сокращаясь, углубляет носогубную складку. Большая скуловая мышца поднимает углы рта. Кроме нее за движение углов рта отвечают мышцы, их поднимающие и опускающие. Оттягивает нижнюю губу вниз также соответствующая мышца. Щечная мышца при сокращении прижимает щеки к зубам, растягивает ротовое отверстие. На положение мягких тканей лица оказывает воздействие при ее сокращении подкожная мышца шеи. Жевательные мышцы определяют пластичность отдельных областей лица, обеспечивают, прежде всего, движение нижней челюсти в височно-нижнечелюстном суставе⁵.

Здесь перечислен только ряд основных мышц лица. В мимических же его движениях в той или иной мере участвует около ста мышц, взаимодействуя в бесконечном множестве вариантов.

Существуют также индивидуальные различия в развитии мышц у разных людей, многообразные варианты их начала и окончаний. Эти особенности в развитии мышц определяют как различия анатомии мышц, так и особенности их пластичности.

Таким образом, от положения мимических мышц зависит как общее выражение лица, так и признаки основных его элементов: бровей, глаз, рта, губ, формирующих состояние внешнего облика человека.

Завершая краткое ознакомление с анатомией лица человека, обратим внимание на то обстоятельство, что строение лица человека описывают по анатомическим признакам, но при анализе их выраженности необходимо учитывать положение, состояние, взаимодействие мимических мышц лица, определяющих многие характеристики его элементов.

Как было отмечено выше, другой проблемой, которая возникает при исследовании портретов – произведений изобразительного искусства, является оценка достоверности отображения выделяемых для идентификации признаков.

В отличие от фотоснимков, портреты – произведения изобразительного искусства, – во-первых, запечатлевают образ, создаваемый художником в соответствии с стоящей перед ним задачей, а, во-вторых, особенности отображения признаков внешности на таких портретах определяются методами их создания, творческой манерой художника. И хотя широко известно, что художественные портреты могут достоверно передавать облик портретируемого, воспроизводить основные признаки, индивидуализирующие его внешность, не стоит забывать, что существуют целые направления в изобразительном искусстве, в которых творческие задачи преобладают над задачей передачи в портрете таких признаков.

Кроме того, степень завершенности изобразительных портретов (законченная работа или эскиз), их назначение (работа по заказу человека, чей портрет создается или оформление иллюстраций для книги и т. п.) также являются существенным фактором, определяющим достоверность и полноту воспроизведения признаков внешности.

Следовательно, по рисунку, гравюре, литографии, живописному портрету необходимо составить представление о том, насколько данный вид отображения внешности достоверно ее воспроизводит, образуют ли индивидуальную для данного человека совокупность признаки внешности, запечатленные на портрете. Требуется оценить полноту отображения признаков внешности и выявить среди них те, которые индивидуализируют человека, определить, насколько устойчивы различия, выявляемые при сравнении изображенных на портретах лиц, и каково происхождение этих различий.

Задача оценки достоверности отображения признаков внешности на портрете представляется весьма сложной. Если при изучении фотоснимка достаточно проанализировать его с точки зрения фотографической технологии и соблюдения правил фотосъемки, то в данном случае необходимо: во-первых, учесть профессиональные качества исполнителя портрета; во-вторых, особенности его манеры и влияние ее на воспроизведение признаков внешности; в-третьих, тип портрета и конкретные технические приемы его исполнения.

При оценке полноты отображения признаков внешности необходимо иметь в виду, что даже для художника, который в своей работе старается добиться максимально портретного сходства, те особенности элементов лица человека, которые интересуют эксперта при проведении



Илл. 1. Миниатюра. А.С. Пушкин – ребенок.

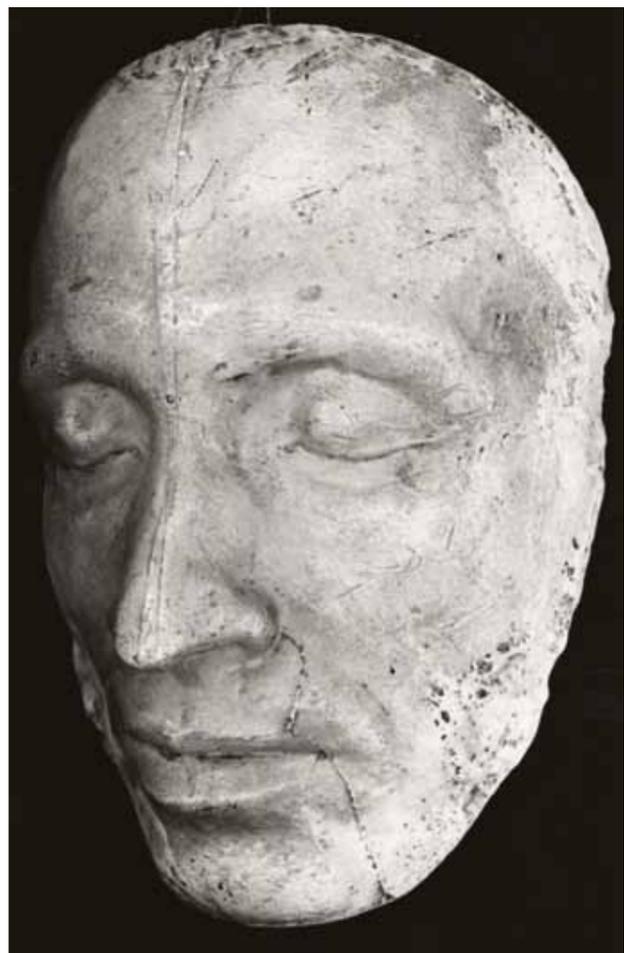
портретной идентификации, оказываются мало существенными. Так, строение деталей ушной раковины, особенности контуров бровей и т. д. нередко воспроизводятся с недостаточной точностью. Если же это рисунок, эскиз, набросок, то мелкие особенности элементов лица часто вообще опускаются, поскольку художник в этом случае ставит перед собой задачу, прежде всего, запечатлеть типаж, основные пропорции головы, броские элементы лица.

Таким образом, только после решения задачи определения достоверности отображения признаков внешности, можно переходить к их изучению и сравнительному исследованию портретов.

Исследователь, перед которым ставится задача проведения портретной идентификации по произведениям изобразительного искусства, должен проанализировать вышеуказанные факторы и выявить их влияние на достоверность и полноту отображения признаков внешности. Специфичным является и учет вышеперечисленных факторов при оценке природы различий и совпадений признаков внешности на таких портретах. Требуются подходы, отличные от тех, которые обычно реализуются при проведении экспертного исследования признаков внешности по фотоснимкам.

При исследовании таких объектов, как рисунки, гравюры, живописные и скульптурные портреты использование неадаптированных к ним приемов и методов фотопортретной экспертизы должно иметь ограничения, обусловленные спецификой отображения признаков внешности на подобных объектах.

Экспертная практика автора данной статьи дает основание высказать суждение, что оптимальным решением проблемы может быть проведение комиссионного исследования портретных произведений изобразительного искусства совместно специалистом в области судебно-



Илл. 2 – 4. Автопортреты А.С. Пушкина.

Илл. 5. Посмертная маска А.С. Пушкина



Илл. 8. Портрет А.С. Пушкина работы В.А. Тропинина.



Илл. 7. Портрет А.С. Пушкина работы О.А. Кипренского.

портретной экспертизы, художником и искусствоведом. Такое сочетание специалистов создает оптимальные условия для полного изучения всех факторов, влияющих на отображение признаков внешности и его реализацию в обоснованном, взвешенном заключении по результатам исследования.

Особенности подобной работы могут быть прослежены на конкретном примере проведения портретной идентификации по произведениям изобразительного искусства.

В течение многих лет в музейной практике и специальной литературе не подвергался сомнениям вывод о том, что на миниатюре, хранящейся в Государственном музее А.С. Пушкина, «изображен маленький Александр Пушкин».

Однако журнал «Нева» (1987, № 6; 1988, №№ 6, 10) поместил на своих страницах публикацию, оспаривавшую общепринятое мнение. В ней высказывались суждения о том, что на миниатюрном портрете изображен не А.С. Пушкин в детстве, а либо врач М.Я. Мудров в раннем возрасте, либо некая девочка Лиза, о чем вроде бы свидетельствовала надпись на обороте миниатюры, угадывавшаяся среди различных штрихов. В связи с этим Государственный музей А.С. Пушкина обратился с просьбой о проведении повторной экспертизы во Всесоюзный научно-криминалистический центр МВД СССР.

Прежде чем проводить сравнение признаков элементов лица ребенка, изображенного на миниатюре, и А.С. Пушкина, необходимо было оценить степень достоверности отображения внешнего облика на миниатюре, попытаться реконструировать условия ее выполнения, определить уровень мастерства художника.

Это исследование выполнил художник В.С. Житников⁶, который, изучив миниатюру, отметил, что она выполнена в свободной манере, легкими, точно дозированными



Илл. 6. Портрет А.С. Пушкина работы П.Ф. Соколова.



Илл. 9. Портрет М.Я. Мудрова работы С. Щеголева.

мазками масляными красками. Он также пришел к выводу, что тщательная, «мелкая» выписанность отсутствует. По его мнению, изображение свидетельствует о кратком позировании, поэтому художником передано свое восприятие натуры и характера ребенка, воспроизведен его своеобразный антропологический тип. Динамичная манера изображения, эмоциональный строй живописной ткани портрета убеждает в достоверности вывода о том, что портрет выполнен с натуры.

Таким образом, тщательное изучение миниатюры специалистом, в данном случае художником, позволило считать ее достоверным воспроизведением признаков внешности и признать портрет пригодным для идентификационного исследования.

Сравнение элементов лица ребенка и лица А.С. Пушкина проводилось методом визуального сопоставления изображений. Использовались автопортреты поэта, его посмертная маска, а также портреты, исполненные при жизни А.С. Пушкина разными художниками, в том числе – В.А. Тропининым, О.А. Кипренским, П.Ф. Соколовым. В результате был выявлен комплекс совпадающих признаков внешности. Наряду с совпадениями, были выявлены и различия, которые объясняются существенной разницей в возрасте сравниваемых лиц, а также разным творческим почерком художников, выполнявших сопоставляемые портреты.

Поскольку автор публикаций в журнале «Нева» выявил «сходство ребенка и известных изображений Мудрова», оценив его как «несомненное», было предпринято идентификационное сравнительное исследование миниатюры и портретов М.Я. Мудрова.

Наиболее достоверным изображением Матвея Яковлевича Мудрова – выдающегося врача и деятеля русской

медицины начала XIX в., является его портрет, выполненный маслом на холсте в 1820-х гг. художником С. Щеголевым и хранящийся в Московской медицинской академии. Этот портрет явился первоисточником для последующих повторений в гравюре и литографии, в том числе гравюры работы Неутолимова, с которой и производил сопоставление автор публикации в журнале «Нева». Сравнение признаков элементов лица ребенка и М.Я. Мудрова, несмотря на очень большую разницу в возрасте изображенных лиц, позволило выявить существенные различия признаков внешности, устойчивые по своей природе, что дало основание для отрицательного вывода о тождестве изображенных лиц.

Исследование оборотной стороны миниатюры, выполненной на металле, где, по мнению членов закупочной комиссии Государственного Литературного музея 1937 г., была выцарапана надпись «Лиза», проводилось по просьбе Государственного музея А.С. Пушкина специалистами Центрального государственного архива древних актов. Комиссия специалистов, изучив группу штрихов, напоминающих буквы «Лиза», а не «Лиза», пришла к мнению, что эти штрихи являются частью орнамента для основной гравированной надписи «Чукавино», выполненной в верхней части оборотной стороны миниатюры. Время выполнения надписи по характеру графики письма датируется первой половиной XIX в. По словам Е.А. Чижовой, последней владелицы миниатюры, приносившей ее на закупочную комиссию, портрет хранился долгие годы в имени Чукавино, в котором проживали владельцы миниатюры Великопольские. Она же сообщила имевшиеся у нее сведения о том, что в начале 1830-х годов миниатюра была подарена Надеждой Осиповной Пушкиной, матерью поэта, Софье Матвеевне Великопольской – дочери М.Я. Мудрова.

Таким образом, исследования миниатюры подтвердили первоначальную атрибуцию портрета, сделанную в 1965 г. Н.В. Баранской, заместителем директора по научной работе Государственного музея А.С. Пушкина.

¹ Котельникова И. Загадки эрмитажного портрета // Художник. 1989. № 8. С. 55.

² См.: Торвальд Ю. Сто лет криминалистики. М., 1975.

³ Куприянов В.В., Стловичек Г.В. Лицо человека. М., 1988. С. 9.

⁴ Куприянов В.В., Стловичек Г.В. Лицо человека. М., 1988. С. 19–22.

⁵ Куприянов В.В., Стловичек Г.В. Лицо человека. М., 1988. С. 68.

⁶ В.С. Житников в то время, когда проводилось исследование, являлся доцентом Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова.

О.С. Головина

РУССКАЯ ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ПЕРИОДИКА (1858–1918 гг.)

Предпринимая такое издание, мы желаем по мере наших сил содействовать развитию и совершенствованию искусства, равного которому по привлекательности, всеобщей доступности и полезности едва ли можно указать.

Редакция журнала «Фотографический вестник». 1887 г.¹

Обращаясь к изучению того или иного журнала, мы, прежде всего, старались выяснить причины, побудившие редакционный коллектив взять на себя ответственность за издание, а также его цели. И, если первому выпуску журнала сопутствовала вступительная статья, мы зачастую сталкивались с энтузиазмом, подобным тому, что присутствует в эпитафии. Каждый новый успех молодого искусства вызывал радость и гордость у любителей светописа, тем большую, что они чувствовали свою причастность, пусть малую, этому успеху. В наш век цифровых технологий, когда разработкой новинок техники занимаются исключительно профессионалы, стоит вспомнить энергию первопроходцев фотографии, которые находили силы и время на то, чтобы поделиться на страницах журналов новым рецептом проявителя или опытом конструирования собственного портретного объектива. Множество споров вызывала эстетическая сторона фотографии, а также ее право называться искусством, кипела жизнь в центральных фотографических обществах, менялись редакторы и издатели, журналы закрывались, но русская периодическая печать, посвященная фотографии, продолжала существовать, лишь на несколько лет в течение изучаемого периода оставляя своего читателя без внимания. Популярны журналы становились центрами притяжения ведущих фотографических сил, а для провинциальных читателей – порой единственной возможностью получить актуальные сведения о светописе.

О чем же писали дореволюционные фотожурналы? Центральными темами большинства из них были фотографическая техника и фототехнология, меньше внимания уделялось вопросам эстетики, и почти любой журнал часть номера отводил современной фотографической жизни: обзору новой литературы и выставок, известиям о деятельности фотографических обществ, фотоконкурсам и объявлениям. О многих важных событиях в истории фотографии можно прочитать сейчас лишь на страницах светописных журналов того времени; значительное число мемуаров, статей, пособий и даже книг так и не вышло самостоятельными изданиями, и найдутся они только в фотожурналах или приложениях к ним. Фотографические иллюстрации дают нам представление о художественных вкусах публики, зачастую являясь единственным доступным для исследователей визуальным источником. Не только для читателей-современников, но и для нас многие издания предоставляют бесконечно интересный изобразительный материал.

Принимая во внимание все, что было написано о русской фотопериодике ранее², мы предлагаем читателю более подробное обозрение, носящее справочный характер. Наш обзор охватывает период с 1858 по 1918 гг.; его задача

– представить сведения обо всех фотографических журналах, издававшихся в Российской империи. Исследование построено на материалах Российской национальной библиотеки.

Элементы описания журналов приводятся в следующей последовательности: название журнала, годы издания, подзаголовок, сведения о редакторе, издатель, место издания. Полные библиографические сведения будут даны в приложении³, составленном на основе «Библиографии русской периодической печати»⁴ Н.М. Лисовского (журналы, издававшиеся до 1900 г. включительно) и «Библиографии периодических изданий России»⁵ Л.Н. Беляевой и М.К. Зиновьевой (журналы, издававшиеся после 1901 г. включительно). Если издание выходило в свет до 1900 г. и продолжилось после этой даты, то автор настоящего обозрения оставляет за собой право выбрать наиболее полное, по его мнению, библиографическое описание. После краткого описания журнала в статье дается его характеристика, почерпнутая из других периодических изданий или составленная на основе анализа текста.

Всего было изучено 33 периодических издания по фотографии. Они разделены на следующие хронологические группы:

1. 1858–1878 гг.
2. 1880–1903 гг.
3. 1904–1918 гг.

Наш обзор не дает исчерпывающей информации обо всех периодических изданиях, касавшихся вопросов фотографии. В дореволюционной России издавался целый ряд специальных журналов, не являвшихся непосредственно фотографическими, но затрагивавших темы, связанные с фотоделом (например, «Волшебный фонарь» (1899–1907 гг.), «Обзор графических искусств» (1878–1885 гг.), «Физик-любитель» (1904–1914 гг.), «Известия Киевской рентгеновской комиссии» (1915–1917 гг.) и другие). Публикация сведений по этому вопросу планируется на ближайшее время, так же, как и описание иноязычных фотоизданий, выходивших на территории Российской империи (речь идет о польских, латышских и финских фотожурналах).

1858–1878 гг.

Из общего числа журналов, издававшихся в Российской империи в эти годы, семь были фотографическими.

1. «Светопись». 1858–1859 гг. Подзаголовок: *Художественный журнал изящных искусств и литературы, издаваемый художником Оже*⁶. С № 1 1859 г.: *Художественный журнал*. Редактор-издатель Оже, с № 9 1858 г. – Н.М. Львов. Санкт-Петербург.



Илл. 2. Обложка журнала «Фотографическая иллюстрация». 1863. Февраль.

Первый русский фотографический журнал появился, когда фотография существовала уже 19 лет. Это издание нельзя назвать в полном смысле фотографическим: немало статей в нем посвящено изящной словесности и изобразительным искусствам.

Собственно светописы внимания уделялось довольно мало. В №№ 1–3 за 1858 г. была опубликована обширная статья, посвященная истории фотографии, в № 6 давалось обозрение заседаний иностранных фотографических обществ (русских объединений еще не существовало), в №№ 8–9 помещена статья Ф. Пономарева «О цветных светописных изображениях». Кроме этих статей мы находим сведения о фотографии в разделах «Художественные новости» и «Библиография». Журнал выгодно отличался от многих более поздних изданий XIX–начала XX вв. наличием иллюстраций (обычно их было от трех до пяти в каждом номере). Качество иллюстраций нельзя признать превосходным, но следует учесть, каким дорогим предприятием в то время было издание иллюстрированного журнала. Стоимость годовой подписки на «Светописы» составляла 30 рублей, что было довольно крупной суммой. К примеру, подписная цена журнала «Фотограф-любитель», вышедшего через 50 лет после «Светописы» (к нему также прилагались фотоиллюстрации), в 1908 г. составляла 7 рублей с доставкой. Далеко не каждый любитель фотографии, тем более провинциальный, мог позволить себе годовую подписку на журнал Оже.

Следует обратить внимание на две статьи, имеющие непосредственное отношение к культурной жизни и к

отечественной фотографии того времени. События, упоминаемые в этих статьях, вызвали широкий общественный резонанс.

В №№ 10–11 за 1858 г. в разделе «Художественное обозрение» есть несколько заметок о фотографии среди них – довольно обширная и интересная публикация⁷ о Севастьянове⁸, фотографе, который в течение двух лет работал на Афоне и привез оттуда коллекцию древностей и фотографий. Сведения о работе, сделанной П.И. Севастьяновым на Афоне в конце 1850-х гг., были опубликованы также в «Вестнике археологии»⁹, журналах «Современник»¹⁰ и «Отечественные записки»¹¹. Во всех этих статьях даются хвалебные отзывы о фотографии как помощнице в деле сохранения культурного наследия.

Следующим важным событием «русской фотографической общечественности» было объявление, разосланное в центральные российские газеты и журналы, об издании альбома «Сокровища искусства древней и новой России» («*Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne*»), пояснительный текст к которому должен был написать Теофиль Готье. Снимки поручалось сделать господину П.-А. Ришбуру – «фотографу императора французов»¹². Объявление издателя альбома Карлоса ван Роя было положительно оценено редакцией «Светописы», несмотря на его высокомерный тон. Этот анонс вызвал противоречивые отклики, отразившие состояние общественной мысли в России того времени¹³.

В № 9 за 1858 г. сообщалось о том, что журнал меняет издателя – теперь им становится Н.М. Львов, но иллюстрации по-прежнему поставлял художник Оже. Реакцией на смену издателя стала едкая заметка в «Современнике», автор которой, подписывающийся псевдонимом «Новый Поэт»¹⁴, критикует старого редактора Оже и иронично отзывается о способностях нового – Н.М. Львова, а также подвергает резкой критике фотографии, прилагаемые к изданию¹⁵. Смена правления не спасла журнал. На последней странице № 3 за 1859 г. Н.М. Львов просил прощения у читателей за несвоевременную доставку фотографических снимков к журналу, а также уверял, что следующие номера выйдут в срок. Но после этого журнал вовсе прекратил свое существование.

«Светописы» под редакцией Оже и Львова стала первым русским фотографическим журналом, который, к сожалению, не всегда удавалось иллюстрировать качественными снимками, а многие его статьи были лишены зрелости общественной и художественной мысли, и их нельзя назвать удачными. Но желание редакторов выпускать русское фотографическое издание заслуживает глубокой признательности.

2. «Фотографическая иллюстрация». 1863 г. Подзаголовок: *Художественно-литературный журнал, издаваемый П. Архангельским*. Редактор-издатель П. Архангельский. Тверь (№№ 1–7), Минск (№№ 8, 9).

Журнал выходил ежемесячно, в течение 1863 г. Всего вышло 9 номеров.

Издатель журнала не указал конкретных целей или программы своего издания, поэтому мы постараемся сформулировать их на основе изученного материала. Принцип построения издания был следующим: в каждой тетради (так П. Архангельский называл выпуски своего журнала) по несколько статей, представляющих собой, в основном, исторические очерки о местностях, памятниках, исторических событиях и т.п., а в конце тетради – фотоиллюстрации к ним.

В связи с тем, что количество вышедших номеров невелико, можно подробно рассмотреть структуру журнала и публикуемые в нем статьи.

Первая тетрадь «Фотографической иллюстрации» целиком посвящена Парижу. Все фотографии в приложе-

нии иллюстрируют его архитектуру. Во второй тетради помещены три статьи: продолжение очерков о Париже, история Альмской битвы и очерк о Москве.

Третья тетрадь рассказывает о Московском Воспитательном доме, об искусстве гравирования на меди, описывает Петергофский вокзал в Санкт-Петербурге и события 19 февраля 1861 г. В четвертой тетради помещен очерк о Константинополе, рассказ о Зимнем дворце в Санкт-Петербурге и две короткие заметки, посвященные картинам, репродукции которых даны в приложении.

Начиная с пятой тетради, заметен поворот от описания современных российских и зарубежных памятных мест и событий к древним памятникам отечественной культуры. Пятая тетрадь целиком посвящена Тверским монастырям, а именно: Отрочу, Желтикову, Рождественскому девичьему и Оршину. В приложении помещены соответствующие фотографии. Исторические очерки подписаны «П. Ар...ский», скорее всего, это – редактор-издатель П. Архангельский. Фотографии бледны и представляют собой общий план монастырей, снятый издали.

В шестой тетради продолжено описание Парижа, но большая часть номера отведена истории Твери, которой и посвящены все фотографии этой тетради. Седьмой выпуск рассказывает о соборе Василия Блаженного и Сухаревой башне в Москве. Фотографии были сделаны самим П. Архангельским и фотографом Шатовым (имя и отчество установить не удалось).

Восьмая и девятая тетради издавались уже в Минске и были объединены в одну. В них дается исторический очерк Смоленска и Минска, история Яблочинского монастыря в Варшавской епархии (монастырь основан еще до Брестской унии 1595 г.). В приложении следующие фотографии: «Древняя стена в Смоленске» и «Вид г. Минска».

К концу года издатель начал испытывать материальные трудности, число подписчиков уменьшалось¹⁶, журнал читателям доставлялся неаккуратно¹⁷. Тираж был изначально невелик и к тому же постепенно сокращался: от 600 экземпляров (№ 1) до 100 (№ 7). Конечно, издавать такой журнал в провинции («Фотографическая иллюстрация» была первым литературно-художественным изданием журнального типа в Твери)¹⁸ было делом весьма трудоемким, а малый тираж не окупал финансовых затрат. На последнем листе № 9 журнала читаем: «Значительные убытки, понесенные редакцией по изданию журнала в текущем году, лишают ее возможности продолжать издание, а потому «Фотографическая иллюстрация» в будущем 1864 г. издаваться не будет»¹⁹.

Несмотря на все трудности, П. Архангельскому удалось выпустить весьма интересный журнал государственнической направленности, который преследовал благие цели: просвещать своих подписчиков с помощью исторических справок и иллюстраций, как, например, в рассказе о Яблочинском монастыре Варшавской епархии, где четко проступают антипольские настроения. С № 5 все больше внимания уделяется истории и культуре России, у издателя появляется желание познакомить читателей с памятниками древнерусской культуры, с их историей и внешним обликом. Качество иллюстраций было невысоким (способ печати в то время вряд ли мог дать лучшие результаты, тем более, что все фотографии выполнялись вручную), стоимость годовой подписки – 15 рублей или 16 рублей 50 копеек с пересылкой, была достаточно высока, а доставлялся журнал плохо. По-видимому, все это и стало причиной прекращения издания.

Материалы в журнале подавались в довольно оживленной форме, большинство статей, вероятно, писал сам издатель. Но и данный журнал нельзя назвать

фотографическим в полном смысле этого слова: фотография выступает лишь помощницей художественно-литературных замыслов автора.

3. «Фотограф». 1864–1866 гг. Подзаголовок: *Учено-технический журнал, посвященный фотографии и ее применениям*. Редактор-издатель А.В. Фрибес. Санкт-Петербург. Журнал выходил 2 раза в месяц, в 1866 г. вышли книжки с 1 по 4.

«Первый номер первого русского фотографического журнала»²⁰ перед глазами читателя. Этим изданием заполнен пробел в нашей технической литературе и положено начало самостоятельной разработке фотографических вопросов»²¹.

Программа подробно изложена во вступительной статье и состоит из 12 пунктов. Мы только скажем кратко, что редактор планировал включить в журнал фотографические новости, информацию о законодательстве и правительственных распоряжениях, касающихся фотографии, разбор фотографической литературы, отдел биографий и некрологов, корреспонденций, объявлений и, конечно, ученых технических статей, на которые в журнале делался акцент. Кроме того, А. Фрибес учредил при редакции фотографическую лабораторию под руководством А.И. Шпаковского.

Можно предположить, что условия выпуска журнала были не самыми благоприятными, т.к. количество номеров год от года сокращалось. «Журнал «Фотограф», в издании которого произошла временная остановка, вследствие особых обстоятельств, выходит ныне усиленными выпусками <...>»²². Аналогичные заявления редактора в следующих номерах журнала также свидетельствовали о неблагоприятном положении дел. Тем не менее, А. Фрибес прилагал все усилия для улучшения ситуации. Но, несмотря на это, № 3/4 за 1866 год стал последним для журнала «Фотограф».

К сожалению, не все отделы, перечисленные в программе, были представлены в журнале. Также он был почти полностью лишен художественной критики и иллюстраций. Но своему подзаголовку – «Учено-технический журнал» – издание соответствовало в полной мере, являясь весьма информативным источником технической и практической информации для фотографов.

В заключение приведем несколько цитат, характеризующих данное издание и деятельность А. Фрибеса. О нем с теплотой отзывался редакционный коллектив другого «Фотографа» (1880–1884 гг.): «С образованным и энергичным, преданным делу редактором и прекрасными сотрудниками, этот журнал приобрел к себе всеобщее уважение и имел достаточно число подписчиков <...>. Служебные обязанности редактора и назначение на административное место отвлекли его [А.В. Фрибеса – О. Г.] от любимого дела и были, кажется, причиной прекращения столь полезного журнала на третьем году издания»²³.

В этой статье находим и краткие сведения о самом А.В. Фрибесе. Он – «один из немногих членов-учредителей Технического Общества, был единогласно избран специальным редактором»²⁴ журнала «Фотограф»²⁵, но по причине тяжелой болезни вскоре вынужден был отказать от этого поста.

4. «Фотографическое обозрение». 1865–1869 гг. Подзаголовок отсутствует. Редактор В.Р. Зотов, с № 10 – П.Н. Петров. Издатель А.О. Бауман. Санкт-Петербург.

В 1865–1866 гг. журнал выходил два раза в месяц, с 1867 г. – ежемесячно. В 1869 г. вышло только 7 номеров.

Этот журнал издавался при фотографическом депо (складе-магазине) А.О. Баумана в Петербурге. Естественно, зависимость от предпринимателя, выпускавшего журнал, накладывала отпечаток на характер издания. В этом



Илл. 3. Обложка журнала «Профессиональ-фотограф». 1910. № 7.

издании присутствует много рекламных объявлений от фирмы-издателя, подписчикам регулярно высылались каталоги продукции, печатались новости депо и информация о новинках. При возможности реклама включалась в номер не только в качестве листов-вклеек, но и внутри статей. О подобных изданиях обычно довольно негативно отзывались редакторы так называемых «независимых» журналов, выражавших интересы какого-либо фотографического общества. Например, такой негативный отзыв о «Фотографическом обозрении» мы находим на первых страницах журнала «Фотограф»²⁶. Справедливости ради, следует отметить, что «независимые» журналы также помещали в своих номерах немало рекламных вклеек, и число подобных листов порой приближалось к количеству страниц в самом журнале.

«Фотографическое обозрение» не напечатало вступительного слова, раскрывающего цели и задачи издания, поэтому мы можем сделать выводы лишь на основе анализа публикаций. Судя по количеству статей, посвященных различным техническим вопросам, основной задачей журнала было предоставление читателям всевозможных практических сведений, касающихся фотографии: технические новинки, химические рецепты, советы по фотографированию и т.д. Журнал имел следующую структуру: от 5 до 15 статей, дающих практические советы фотографам по технике съемки, описание различных фото процессов, небольшие публицистические статьи, например, «Художественность в

фотографии», и прочее. Были в журнале статьи и общетеоретического характера, а также новости мира фотографии.

5. «Фотографическое обозрение». 1870 г. Полное название: «Технический журнал "Фотографическое обозрение", посвященный фотографии и ее применениям». Редактор Р. Радлов. Издатели М. Тепфер и А. Мальм. Санкт-Петербург. Всего вышло 12 номеров.

Журнал относится к числу изданий, выпускаемых фотографическими фирмами. М. Тепфер и А. Мальм были владельцами Главного депо фотографических принадлежностей. Во вступительном обращении к читателям издатели сообщали, что они приняли журнал от предшествующей редакции. У издания было две цели: удовлетворить потребности читателей, нуждающихся в практических рекомендациях (в основном, технического характера) и сделать журнал «проводником идей» применения фотографии в науке²⁷. Журнал являлся продолжением предыдущего «Фотографического обозрения» (см. выше), повторяя структуру и общую направленность статей.

Основной темой двух этих изданий были практические рекомендации читателям, а вопросы теоретического, публицистического и общекультурного характера в журналах почти не затрагивались.

6. «Фотографический вестник». 1867 г. Редактор не указан. Издатель А. Берггольц. Санкт-Петербург.

Ежемесячный журнал. Вышло 9 номеров.

Этот журнал существовал при фотографическом депо Берггольца в С.-Петербурге. Цель издания – способствовать «распространению испытанных и действительно полезных открытий и усовершенствований в области фотографии»²⁸. С этой целью А. Берггольц издавал в русском переводе журнал Берлинского фотографического общества *Photographische Mittheilungen*, выходивший под редакцией известного ученого Германа Фогеля. «Фотографический вестник» являлся представителем Берлинского Фогелевского общества, членом которого мог стать каждый подписчик, доплативший 1 рубль к стоимости подписки. В число публикаций входили «оригинальные статьи и сообщения о новых теоретических и практических исследованиях, усовершенствованиях и изобретениях по части фотографии»²⁹, отчеты о заседаниях Берлинского фотографического общества, фотографической мастерской Королевской Берлинской ремесленной академии, объявления, разные известия и заметки. Почти все материалы носили исключительно технический характер, что совпадало с целями журнала. Издание получило негативную оценку на страницах журнала «Фотограф»³⁰ из-за явной зависимости от фотографического депо и неоригинальности содержания.

7. «Светопись». 1877–1878 г. С № 2 подзаголовок: *Орган фотографии. Приложение к журналу «Свет».* Редактор-издатель Н.П. Вагнер. Санкт-Петербург.

Для того, чтобы оценить значение этого приложения, необходимо в общих чертах охарактеризовать журнал «Свет». В его подзаголовке читаем: «*Орган общечеловеческого развития: научно-художественное ежемесячное издание*». Журнал редактировал профессор Петербургского университета Н.П. Вагнер. С первой страницы «Света» издатели определяют настроение и цель журнала – «развить сознание общества, поставить науку на то место, на котором она должна стоять, как руководитель общественного сознания»³¹. Кроме того, в журнале «Свет» много внимания уделялось вопросам искусства, печатались литературные произведения разных жанров. Во вступительной статье говорилось также о важном значении иллюстрированных изданий в деле удовлетворения художественных потребностей

публики, образования народа и формирования его художественного вкуса. Можно предположить, что именно для этого и начали печатать приложение к журналу. «Картина рисует перед глазами готовое, ясное представление, между тем как слово, несмотря на всю его силу, всегда должно прибегать к помощи воображения. А разве мало есть вещей, которые не может вообразить себе слушатель или читатель, или же вообразает совершенно обратно с действительностью»³² – пишет редактор «Светописи» в своем обращении к читателю. Аннотация журнала на титульном листе обещала, что «в издании примут участие: Ф.М. Достоевский, Я.П. Полонский, А.И. Сомов, Д.И. Менделеев, А.М. Бутлеров, И.М. Сеченов, А.Н. Бекетов»³⁴ и не могла, поэтому, не привлечь образованных читателей. Уже по одному этому разнообразию фамилий можно представить, насколько обширной и глубокой должна была быть программа журнала. Одну из частей этой программы составляла «фотография как область искусства и человеческого знания»: «будучи ценителем искусства и человеком науки, уважаемый редактор видел в фотографии частное совмещение этих двух проявлений человеческого духа»³⁴.

Впервые «Светопись» прилагается к № 9 «Света». Всего вышло 10 приложений. Ввиду столь малого количества и небольшого объема номеров, мы имеем возможность подробно рассмотреть структуру каждого выпуска для того, чтобы лучше понять характер этого издания.

Номера 1–4 содержат следующие статьи: «Исторический очерк открытия и развития фотографии», «Аналитическая сила фотографии», «Освещение посредством отражательной ширмы Кента», «Эмульсионный процесс Шардона». Первая статья, очень обширная и подробная, посвящена истории светописи и продолжается из номера в номер. Вторая статья гораздо меньше по объему и также носит общеобразовательный характер. Две последние краткие статьи первого года издания дают технические советы фотографам.

На втором году издания количество статей в каждом номере «Светописи» увеличилось, а их объем уменьшился. Статьи в 5–7 номерах представляют собой, в основном, заметки о разных аспектах фотографической теории с упрощенными практическими примерами. Кроме того, в № 6 появляется раздел «Фотографические новости». В № 7 публикуется заметка, рассказывающая о первом заседании Санкт-Петербургского отдела Светописи при Императорском Русском техническом обществе³⁵. Напомним, что это было первое фотографическое объединение в России, вскоре ставшее самостоятельным отделом ИРТО (V отделом). На момент его образования «Светопись» была единственным русским фотографическим журналом, и, соответственно, только на ее страницах мы находим свидетельство об этом историческом событии. Первому заседанию фотографического общества была посвящена довольно скромная заметка из раздела «Фотографические новости», в которой упоминалось о самом факте этого заседания, составе Общества, его целях и т.п.

Весь № 8 был отведен переводной статье «Лекции о фотографии капитана Абнея, читанные им в Кенсингтонском музее в Лондоне». Окончание этой статьи находим в совмещенном № 8/9, где, кроме этого, помещены биографический очерк русского фотографа шотландского происхождения В. Каррика, новости фотографии и статья «К разъяснению химической реакции щелочного проявителя фотографического изображения». На этом «Светопись» прекратила свое существование. «К крайнему сожалению, "Светопись", не поддержанная сотрудниками из среды фотографов-техников и любителей, должна была прекратиться»³⁶.

Приложение к «Свету» выходило нерегулярно, постоянных корреспондентов у него не имелось, для человека, серьезно занимающегося фотографией, оно не могло представлять большого интереса, однако дилетанту это издание могло принести определенную пользу.

Журнал «Свет» просуществовал немногим более своего приложения – до 1879 г. В 1880 г. он был преобразован в журнал «Мысль», вышедший вплоть до 1882 г.

Подведем краткие итоги первого периода существования русской фотографической периодики. Во-первых, следует отметить, что первый русский фотографический журнал появился только через 19 лет после изобретения фотографии, в 1858 г. Такое издание, тем более в 1860-е гг., было делом, требовавшим финансовых затрат и личной инициативы. Начинания Г.Н. Оже и Н.М. Львова, издававших «Светопись», не были поддержаны коллегами (вспомним критику «Нового Поэта»), журнал не нашел должного числа подписчиков, а также корреспондентов (что стало типичной ошибкой многих редакторов, надевавшихся на сотрудничество с читателями), и издание вскоре закрылось. Во-вторых, первые два периодических издания, посвященные фотографии – «Светопись» и «Фотографическая иллюстрация», – делают акцент на публицистические, теоретические статьи, исторические очерки, иллюстрации, что будет не характерно для изданий следующих десятилетий. Уже начиная с «Фотографа» А. Фрибеса, заметен резкий переход к статьям научно-технического содержания. И, в-третьих, становится заметным разделение на журналы, издаваемые частными лицами и фотографическими обществами и журналы, принадлежащие фотографическим фирмам.

1880–1903 гг.

8. «Фотограф». 1880–1884 гг. Подзаголовок: *Орган V отдела Императорского Русского Технического Общества по светописи и ее применениям.* Ответственные редакторы: Ф.Н. Львов, Н.П. Аловерт, П.П. Андреев. Специальный редактор В.И. Срезневский. Издание Императорского Русского технического общества. Ежемесячный журнал. Санкт-Петербург.

Первый номер – июнь 1880 г., последний – апрель 1884 г.

Во вступительной статье, помещенной в первом номере, редакторы рассказывают, что их журнал продолжает дело фотографа-любителя А.Б. Фрибеса, издававшего в С.-Петербурге журнал с одноименным названием с 1864 по 1866 гг. «Цель журнала – знакомить со всеми успехами фотографии и ее применений и способствовать ее развитию в истинном направлении в России»⁴⁴. Кроме того, задачей журнала было установить связь V отдела ИРТО с фотографами, работающими в провинции. Структура журнала четко определена: 5–8 полноценных статей, библиография, обзор выставок, отчеты о действиях V отдела ИРТО, позднее появился раздел «Смесь», реже публиковались обзоры зарубежных фотожурналов, мелкие заметки. Статьи рассказывали о технической стороне фотографии (главным образом, о фотосъемке и фотохимии), иногда печатались исторические очерки, публицистические статьи.

В 1884 г. вышло лишь четыре номера, уже в апреле «Фотограф» прекратил свое существование. В одном из выпусков следующего журнала, издаваемого V отделом («Труды V-го отдела Императорского Русского технического общества», 1888–1894 гг. – см. ниже), объяснение этому дает В.И. Срезневский: «"Фотограф" остановился из-за малого количества подписчиков, число которых не превышало 140. <...> Читатели "Фотографа" находили, что статьи его часто слишком серьезны и специальные, да и к тому же

сами члены, за исключением немногих, не принимали участия в составлении статей»⁴⁶. Журнал действительно был изданием, предназначенным лишь для узкого круга специалистов, поэтому не смог объединить вокруг себя и профессионалов, и любителей. В издании уделялось много внимания разработкам и усовершенствованиям бром-желатинного процесса, но совсем не освещались вопросы практического применения фотографии.

9. «Труды V-го отдела Императорского Русского технического общества». Отд. оттиск из «Записок И. Р. Технического Общества». 1888–1894 гг. Издание Императорского Русского технического общества. Фамилия редактора, В.И. Срезневского, обозначена только на титульном листе журнала за 1890 г. (в номерах за другие годы редактор не указан). Санкт-Петербург.

«Труды» за 1887 г. напечатаны в 1888 г. (вышло 12 выпусков); за 1888 г. – изданы в том же году (6 выпусков); за 1889 г. – в 1890 г. (6 выпусков); за 1893 г. – в 1894 г. (номера выпусков не обозначены, но согласно внутренней пагинации книгу можно разделить на 3 выпуска). В 1890–1892 гг. «Труды» не выходили в свет.

Первые два года (1887–1888) журнал выходил без титульного листа и именовался собственно «Трудами V-го отдела». В издании 1890 г. (за 1889 г.) появляется титульный лист с новым названием: «Сборник статей по фотографии, извлеченных из трудов V-го Фотографического Отдела Императорского Русского Технического Общества за 1889 г.» У издания 1894 г. на титульном листе новое заглавие: «Сборник статей по фотографии и ее приложениям: Труды V-го Отдела. За 1893 г. Извлечено из Записок Императорского Русского Технического Общества».

Редакция специально не анонсировала цели издания, но, судя по характеру публикаций, можно сделать вывод, что задачи журнала сводились к обнародованию трудов V отдела ИРТО, а также сообщению хроники заседаний и финансовых отчетов. Кроме того, издание включало множество сообщений о последних достижениях фотографии, научных статей и практических советов.

Журнал выходил нерегулярно, не имел общей программы. Выделить единую структуру для всех номеров не представляется возможным, поэтому мы остановимся на перечислении тех разделов и направлений, которые появились в журнале. Кроме «сообщений» членов V отдела и «Бесед в заседаниях V-го отдела», публиковались «Обзор новостей в фотографии», «Заметки по фотографии» (объединявшие краткие разрозненные научные сообщения), а также ряд научно-технических статей, не включенных ни в один из разделов. Статьи часто сопровождалась чертежами и рисунками, реже – научными фотографиями. Художественных светописных приложений не было. Еще одна особенность журнала – полное отсутствие рекламы и объявлений. Все то, что говорил В.И. Срезневский о серьезности и специальности статей в «Фотографе», можно смело отнести и к этому новому изданию V отдела ИРТО.

В целом издание носило нерегулярный, непродуманный и крайне непоследовательный характер, но, тем не менее, содержало весьма ценные в научном и техническом отношении статьи. Журнал отражал жизнь V отдела, объединившего многих талантливых фотографов, делавших на заседаниях интересные сообщения. К сожалению, журнал не использовал целиком те большие возможности, которые были у отдела как части ИРТО: драгоценное время заседаний зачастую тратилось на выяснение отношений между его членами и бюрократические прения.

10. «Фотографический вестник». 1887–1897 гг. Подзаголовок: *Журнал практической светописы для фотографов и любителей*. Редактор П.М. Ольхин. Издатель Бруно Зенгер³⁹. Ежемесячный журнал. Санкт-Петербург.

Во вступительной статье к журналу редактор пишет: «<...> Мы желаем по мере наших сил содействовать развитию и совершенствованию искусства, равного которому по привлекательности, всеобщей доступности и полезности едва ли можно указать»⁴⁰. Редакторы планировали обращать основное внимание «на практическую сторону дела, не упуская, конечно, из виду и сообщения известий о теоретических работах, имеющих важное значение для прикладной светописы»⁴¹. Еще одной целью журнала была попытка стать посредником между фотографами-профессионалами и любителями. Для достижения этих задач редактор призывает всех любителей светописы вносить свой вклад в составление журнала.

Уже с середины первого года издания деятельность журнала расширилась, и была заявлена следующая программа: «1. Успехи светописы в России и за границей; 2. Вещества, применяемые в светописы, проверка их качества; 3. Инструменты и приборы для светописцев, проверка их доброкачественности; 4. Применение светописы в науках, графических искусствах, на суде и т.д.; 5. История светописы; 6. Искусство в фотографии; 7. Обзор фотографической журналистики и сочинения о светописы; 8. Выставки; 9. Смесь; 10. Объявления».

Судя по характеру статей, представленных в издании, все поставленные задачи журнал старался выполнять, но преобладало «изложение практической стороны светописного дела»⁴². Номера журнала имели следующую структуру: от 8 до 20 статей, «Почтовый ящик» (вопросы читателей и ответы редакции, письма в редакцию), иногда – обзоры иностранной литературы и «Смесь». В некоторых номерах печатались отчеты о заседаниях V отдела ИРТО. Начиная с № 1 за 1896 г., к журналу прилагались иллюстрации.

В № 12 за 1897 г. издатель сообщал, что прекращает выпуск журнала. Когда «Фотографический вестник» только начинал свою деятельность (в 1887 г.), в России не было ни одного журнала, посвященного светописы, но со временем эта лагуна оказалась заполненной, и потребность в фотографических журналах на момент закрытия «Фотографического вестника» была удовлетворена. «По этой причине и ввиду того, что при издании "Фотографического вестника" мы не домогались материальных выгод, мы теперь предоставляем другим специальным журналам несколько большее поле деятельности в надежде, что они окажут желаемое воздействие развитию светописы в России»⁴³. Однако на этом жизнь журнала не прекратилась – он возродился с тем же редактором и под тем же названием в 1904 г.

11. «Русский фотографический журнал». 1895–1898 гг. Подзаголовок: *Ежемесячное иллюстрированное обозрение фотографии и ее применений в искусствах, науках и технике*. Редактор-издатель Е.П. Головин. С № 2 1898 г. редактор В.И. Срезневский, издатель П.И. Бабкин. Санкт-Петербург.

Цели издания не были представлены читателю, поэтому, попробуем определить их, исходя из содержания журнала. Номера издания включали в себя от 4 до 6 полноценных статей, посвященных техническим вопросам фотохимии, фототехники, различным видам фотографических процессов и т.п. Кроме того, были разделы, посвященные новым изобретениям в фотографии, обзору иностранной и русской литературы, «Сообщения», рассказывающие о жизни фотографических обществ, сведения о конкурсах и выставках, «Ответы редакции», «Объявления» и художественные приложения. На втором году издания у журнала появляется более четкая программа, посвященная «всестороннему изучению и

разъяснению вопросов фотографии и ее применений в искусствах, науках и технике»⁴⁴; в следующем, 1897 г., она стала еще определеннее. Кроме редактора Е.П. Головина (ассистента Императорской Военно-медицинской академии), в издании принимали участие Г.П. Анненков, Л.А. Берггольц, А.К. Ержемский, В.И. Срезневский и др. Начиная с № 2 за 1898 г. редактировать журнал стал В.И. Срезневский, издавать – П.И. Бабкин, но через два месяца издание прекратило свое существование. В 1898 г. вышло только 4 номера.

Следует отметить следующую особенность журнала: в течение тех трех лет, когда его редактировал Е.П. Головин, к каждому номеру прилагалась часть какого-нибудь руководства или книги, посвященных фотографии. Так, к подшивке за 1895 г. был прикреплен перевод книги И.М. Эдера «Лаборатория и павильон фотографа»; к номерам за 1896 г. – руководство А.К. Ержемского «Условия и приемы фотографирования портретов» и т.д. Цели издания не были полностью осуществлены: большинство статей касаются лишь той или иной стороны техники фотографии, мало затрагивая применения светописы в искусстве и науке, о которых журнал должен был поведствовать в соответствии со своей программой. Но в выбранной области научно-популярных и специально-технических статей издание достигло редкой глубины и качества изложения.

Таким образом, «Русский фотографический журнал» представлял собой качественное и достойное издание, развивавшее, главным образом, научные и технические стороны фотографии.

12. «Труды Казанского фотографического общества». 1896–1897 гг. Подзаголовок отсутствует. Редактор и издатель не указаны. Казань.

В кратком вступительном слове дается объяснение причин публикации журнала: «В виду общего интереса, представляемого некоторыми рефератами, Правление Общества нашло возможным их печатать в настоящей брошюре имеет честь представить г.г. членам Общества I-й выпуск Трудов Общества. Следующие выпуски будут выходить по мере накопления материала»⁴⁵. Первое собрание Казанского фотографического общества состоялось 6 октября 1895 г., о чем и сообщала публикация в первом выпуске «Трудов»⁴⁶. Председателем нового общества был Н.В. Сорокин.

Журнал состоял из двух отделов: 1) публикации по технике фотографии (3 статьи в № 1 и 5 статей в № 2); 2) отчеты о работе Казанского фотографического общества (деятельность, финансы, сведения о составе и т.д.).

Всего вышло два выпуска журнала.

13. «Фотографическое обозрение». 1896–1903 гг. Подзаголовок: *Ежемесячный журнал по фотографии и ее применениям*; с № 7 1898/1899 также: *Орган Русского Фотографического Общества в Москве*. Редактор П.В. Преображенский. Издатель А.Ф. Рейне. С № 4 1896 г. редактор-издатель А.Ф. Рейне. Москва.

Сформулировать цели издания можно исходя из структуры журнала, его названия и содержания статей, так как редакционная статья в первом номере отсутствует. Главной целью журнала, как и многих других, была техническая помощь фотографам при съемке, проявлении, печати и других фотопроцессах, но, кроме этого, журнал способствовал развитию эстетической мысли, печатая на своих страницах статьи об искусстве в фотографии, истории светописы и т.д. В силу того, что «Фотографическое обозрение» было органом РФО в Москве, журнал осуществлял связь Общества с «внутренней Россией» (т.е. провинцией). Номера имели следующую структуру: 1) обширные статьи, подробно раскрывающие технические вопросы и затраги-

вающие эстетику фотографии; 2) раздел «Среди Обществ», посвященный, в основном, деятельности РФО; 3) рецепты; 4) ошибки и неудачи при фотографических работах.

Журнал отличался разнообразием содержания; присутствовали художественные приложения. Значительная часть статей была переводной. Издание дает довольно интересный и разносторонний материал по множеству вопросов фотографического знания.

14. «Кругозор». 1897–1905 гг. Подзаголовок: *Ежемесячный художественно-фотографический журнал. Выходит без предварительной цензуры под редакцией Н.Ф. Мертца*. Редактор-издатель Н.Ф. Мертц. Санкт-Петербург.

Подписка – 8 рублей в год. Журнал один раз в год.

В № 1 за 1897 г. редактор подробно описывает программу журнала, включающую множество пунктов: 1) История живописи и фотографии; 2) Теория фотографических процессов; 3) Фотографическая химия; 4) Применение фотографии к наукам, искусствам, промышленности и технике; 5) Техника живописи и фотографии; 6) Обзор специальных, художественных и фотографических журналов; 7) Хроника. Отчеты о деятельности художественных и фотографических обществ и съездов. Художественные и фотографические выставки и конкурсы. Фотографические курсы и школы; 8) Автобиографии людей, имевших связь с фотографией; 9) Библиография. Разбор изданий и руководств по фотографии и сопрягающихся с нею искусств. Корреспонденция по предметам программы журнала; 10) Смесь. Фотографические рецепты и практические указания; 11) Почтовый ящик; 12) Специальные приложения по фотографии: руководства, сборники, указатели, лексиконы и пр.; 13) Рисунки, виньетки и художественные приложения: гравюры, фотоколлаграфии, фотоцинкографии, автотипии и пр.; 14) Объявления⁴⁷.

Эта обширная и интересная программа включала едва ли не все, о чем мог бы писать фотографический журнал того времени. В некотором смысле она идеальна. Однако журнальная практика, начиная с первого номера, была совсем иной. Кроме программы журнала, № 1 за 1897 г. содержал всего две статьи и одно художественное приложение. Большую же часть номера составляет перевод книги доктора *Trutat* «Фотоколлаграфия. Практическое руководство для фотографов и любителей», сделанный Н.Ф. Мертцем. Книга опубликована целиком и занимает едва ли не весь номер.

Следующий номер (№ 1 за 1898 г.) вышел, как и прошлый год, отдельной книжкой и, кроме четырех статей, содержал в качестве приложения перевод еще одного руководства по фотографии⁴⁸.

Остальные семь лет журнал выходил небольшими номерами (в среднем по 16 страниц каждый). Книги и художественные приложения более не публиковались. В каждом номере было от 2 до 5 статей, практически все они носили технический характер. В некоторых номерах появлялись разделы «Фотографические новости», «Смесь», «Рецепты». Выпуск 1904 г. полностью повторяет содержание журнала за 1900 г., а за 1905 г. – 1902 г.

Все статьи, кроме тех, что составлял сам Н.Ф. Мертц, вероятно, были переводными. Можно допустить, что Николай Мертц был единственным сотрудником журнала. Издание сохранило подписную цену в течение всего срока существования и, несмотря на крайнюю редкость выхода в свет номеров, наименование «Ежемесячный журнал». Содержание журнала полностью не соответствовало его программе.

15. «Фотографический Ежегодник П.М. Дементьева». 1892–1898 гг. издатель Ф.Л. Веснер. 1896–1897 гг.

издатель Г.Ф. Стейге. [1898 г. издатель П.М. Дементьев]. При участии: Н.А. Адрианова, Г.Н. Буяковича и др. Санкт-Петербург.

Выходил один раз в год.

В «Предисловии» автор «Ежегодника» перечисляет задачи издания:

«1) Систематический подробный обзор выдающихся новостей по фотографии за минувший год; 2) ряд сообщений по важным вопросам фотографии, вышедших из-под пера русских и иностранных авторов; 3) воспроизведения со снимков русских фотографов (любителей и профессионалов) и 4) сведения о выставках, конгрессах и т.п.»⁴⁹

Издание осуществлялось при участии видных деятелей фотографии: Н.А. Адрианова, А.К. Ержемского, А.М. Лаврова, С.Л. Левицкого и т.д.

Журнал имел семь основных разделов, самый большой из которых – «Успехи фотографии за ... год» – содержал всесторонний обзор усовершенствований в технической области фотографии. Далее, чаще всего, следовали разделы: «Статьи по различным вопросам фотографии», написанные специально для «Фотографического Ежегодника», конгрессы и выставки, привилегии, выдаваемые в России в области фотографии, а также краткая информация о российских фотографических обществах, библиография, описание приложений, алфавитный указатель, приложения.

В самом конце следовали рекламные объявления. Отдельной брошюрой выходила «Справочная книжка Фотографического Ежегодника» П. Дементьева, включавшая отдел таблиц и рецептов.

В «Ежегоднике» содержится множество сведений справочного, технического и, в меньшей степени, публицистического характера. Его с уверенностью можно рекомендовать для изучения и современным исследователям.

Подчеркнем основную особенность журналов рассмотренного периода: большинство изданий продолжают линию, начатую «Фотографом» А.В. Фрибеса, предоставляя читателям сведения научного, технического и практического характера и лишь иногда обращая внимание на эстетическую сторону фотографии, ее историю и т.п. Важной вехой в развитии русской периодической печати, посвященной светописю, стало издание «Фотографического Ежегодника П.М. Дементьева», в течение семи лет предоставлявшего всесторонний обзор фотографической жизни в России за истекший год. «Ежегодник», наряду с «Фотографическим обозрением» А.Ф. Рейне, по своему содержанию приближается к тематике журналов следующего периода, удачно объединяя черты технического журнала и публицистические статьи.

1904–1918 гг.

16. «Вся Россия». 1904–1908 гг. Подзаголовок: *Ежемесячный фотографический журнал*; с № 9 1906: *Ежемесячный фотографический журнал Фреландта*. Редактор А.Г. Гарнак. Издатель К.И. Фреландт. Москва.

Первый номер журнала вышел в апреле 1904 г. В 1905–1908 гг. выходило по 12 номеров в год.

Издатель К.И. Фреландт подробно описывает цели и программу журнала в своей вступительной статье. Автор сообщает, что имеет богатый опыт в области изготовления и продажи фотоматериалов, а также свои наблюдения о том, какой хаос и путаница царят в этой области, особенно в провинции. «Заполнить этот ясно осознаваемый всеми пробел, внести систему и свет в область фотографической торгово-промышленной деятельности <...> и составляет первую задачу нашего журнала»⁵⁰. Издатель не предполагал «ограничиться только сообщением новостей по фотографии или, другими словами, превратить наш журнал в

систематический указатель новых аппаратов, препаратов и пр.»⁵¹, а желал, чтобы читатель мог, руководствуясь его детищем, «представить себе полную картину современного состояния фотографии и следить за постепенными ее изменениями»⁵².

Карл Иванович Фреландт определял программу журнала следующим образом: «Главные статьи будут содержать описания новейших технических приемов, процессов, способов, приспособлений и пр. Затем, в сжатой, популярной форме будут передаваться сообщения о новейших научных открытиях, имеющих более или менее близкое отношение к фотографии. Далее будут следовать краткие указания относительно вновь появляющихся новостей и более подробные сообщения о новостях, наиболее выдающихся и заслуживающих внимания, отчеты об испытаниях и работах с разными приборами, произведенные в наших складах, лабораториях или по нашему поручению»⁵³.

Структура номеров соответствовала программе: в каждом номере помещались статьи, посвященные новым аппаратам, приборам и химическим веществам, новости из мира фотографии (в основном, новинки техники), изложение различных фотопроцессов, разделы: «Из практики и для практики», «Советы и рецепты», «Выставки и конкурсы», «Вопросы и ответы», «Библиография», «Фото-мелочи и фото-юмор» – всего 10–30 статей. К номерам прилагались воспроизведения художественных фотографий.

Надо отметить, что характер журнала был своеобразным. Его издателем был владелец оптового склада фотографических принадлежностей «Вся Россия» и фабрикант бумаг и пластин для фотографии с одноименным названием. На титульном листе № 1 второго года издания читаем: «Журнал "Вся Россия", обнимающая всю чрезвычайно обширную область фотографии, с полным правом может называться самым *необходимым пособием для руководства во всех вопросах, имеющих какое бы то ни было, более или менее близкое отношение к фотографии*»⁵⁴. Однако вскоре становится ясно, что это «необходимое пособие» имело небольшой спрос: К.И. Фреландт объявил премии тем, кто приведет наибольшее число подписчиков в короткие сроки⁵⁵.

Издание имело интересную особенность: почти в каждом номере печатался какой-либо рассказ или этюд, связанный с фотографией, а также несколько анекдотов или смешных картинок на эту тему. Кроме того, к номерам за 1907 г. имелась масса бесплатных приложений, вроде «Наставления для начинающих фотографировать. Краткое руководство для любителей» К. Федорова⁵⁶. Начиная с № 2 за 1907 г., к журналу прилагался перевод издававшихся в Дрездене «Известий Соединенных фабрик фотографических бумаг», содержавших 2–3 статьи о работе с фотобумагами и носивших порой рекламный характер, а так же раздел «Рецепты». Всего вышло в свет 11 выпусков «Известий...», последний – в № 12 за 1907 г.

Таким образом, журнал «Вся Россия», несмотря на довольно агрессивную саморекламу, дает ценный материал по различным темам фотографической жизни. Декабрьский, 12-ый, номер за 1908 г. стал последним – причины закрытия указаны не были.

17. «Известия русского общества любителей фотографии в г. Москве». 1903–1907 гг. Подзаголовок отсутствует. Редактор П.В. Преображенский. Издание Русского общества любителей фотографии в г. Москве. Москва.

Ежегодно выходило 15 книжек. Годовая подписка – 5 рублей с доставкой, для членов Общества – бесплатно.

Программа журнала включала следующие пункты:

«1) Протоколы собраний Общества с кратким изложением читанных на них рефератов.



Илл. 4. Обложка журнала «Фотографические новости». 1911. № 7.

2) Отдельные статьи по фотографической технике, принадлежащие как членам Общества, так и другим лицам.

3) Отчет о работах и исследованиях, сделанных в лаборатории Общества.

4) Новости по фотографической технике, появившейся в русских и иностранных журналах.

5) Изложение имеющихся отношение к фотографии открытий и усовершенствований, сделанных в физике, химии, астрономии и др. науках.

6) Снимки научного и художественного значения, сделанные фототипией, фотоцинкографией и другими аналогичными способами.

7) Отчеты и другие известия, касающиеся фотографии.

8) Объявления, имеющие отношение к фотографии»⁵⁷.

Поставленные задачи были не полностью решены редактором, приват-доцентом Московского университета П.В. Преображенским. «Известия» были типичным журналом фотографического общества, в деятельности которого основное внимание уделялось технико-технологическим вопросам. Присутствуют в журнале и публицистические статьи.

Структура журнала проста: от четырех до семи статей в каждом номере и материалы, касающиеся деятельности общества (протоколы заседаний, списки учредителей и т.п.). Со второго года издания (1904) содержание журнала расширилось: появился раздел «Среди фотографических новостей», включавший информацию о выставках, заседаниях ученых обществ.

В № 1 за 1907 г. редактор дает объяснения вынужденным задержкам с выпуском №№ 8–12 за 1906 г. Причины отсрочек различны – от загруженности редактора до полиграфических проблем. В следующем, 1907 г., Петр Васильевич Преображенский планировал еще больше расширить программу издания, обильно снабжать иллюстрациями номера, а также сообщил, что «важную часть журнала составит собственная работа редактора по новой теории фотографии»⁵⁸.

Однако, ни № 1, ни последующие номера журнала (в 1907 г. вышло всего 8 номеров) не отличались от предыдущих ни по содержанию, ни по структуре – они только становились меньше по объему.

В течение 1903–1905 и 1907 гг. в качестве приложения публиковалось следующее издание: «Основы фотографии. Руководство для любителей и пособие для лиц, применяющих фотографию при научных работах»⁵⁹.

Причины закрытия журнала неизвестны. Возможно, занятия наукой стали отнимать у редактора слишком много времени.

18. «Любитель кодакист». 1908–1916 гг. Подзаголовок: *Иллюстрированное обозрение, интересующее каждого любителя фотографии*. Редактор-издатель А.Ф. Лорер. Издание Акционерной компании «Кодак»⁶⁰. Санкт-Петербург.

Всего вышло 38 номеров. Год издания на обложке отсутствует.

Описание журнала производится по неполному изданию, №№ 1–2 изучить не удалось. Возможно, в одном из этих выпусков и была опубликована программа журнала.

Редактором-издателем журнала была Александра Федоровна Лорер. Ее журнал выходил нерегулярно, без подписки, и распространялся бесплатно через магазины и аптеки, торгующие фотографическими товарами.

В каждом номере небольшого объема (8 страниц, включая титульный лист) редактор помещала около 6 статей с советами для фотографов. Журнал не содержал таблиц и рецептов, а статьи, касающиеся практики фотодела, имели, скорее, публицистический характер. Нередко обсуждалась творческая сторона фотографии. В каждом номере публиковались снимки, сделанные аппаратом «Кодак», да и сами статьи содержали много скрытой и явной рекламы. В целом, издание оставляет странное впечатление: ни начинающий, ни опытный фотолюбители большой практической пользы из него извлечь не могли, журнал носил скорее развлекательный характер.

19. «Профессионал-фотограф». 1909–1916 гг. Подзаголовок: *Фотографический журнал для профессионалов*. Редактор-издатель А.Ф. Лорер. Издание Акционерной компании «Кодак». Санкт-Петербург; Москва.

Всего вышло 25 номеров журнала.

Во вступительной статье определяются цели издания: «служить проводником новых идей и методов в постановке и ведении профессионального дела. Учреждение рационально поставленных фотографических предприятий, обзаведение их, приемы и средства привлечения клиентов, – всему этому будет уделено место на страницах нашего издания»⁶¹.

Структура номеров следующая: 1–3 статьи, касающиеся деятельности фотографа-профессионала, 1–3 технические заметки (новые фотоприборы, бумаги, способы печати), художественные фотографические приложения (при которых неизменно указывалось, что они напечатаны на бумаге Истмена⁶²), рекламные объявления. Объем каждого номера – около 10 страниц.

В отличие от предшествующего журнала, издаваемого компанией «Кодак», «Профессионал-Фотограф» содержал гораздо больше полезной информации для своей

целевой аудитории, предлагая даже примеры оформления рекламных листовок. Реклама компании в изобилии присутствовала и в этом журнале.

20. «Фотографический вестник». 1904–1910 гг. Подзаголовок: *Журнал практической светописы для фотографов и любителей*; с 1908 г.: *Журнал и ежегодник светописной практики*. Редактор-издатель П.М. Ольхин. Ежемесячный журнал. Санкт-Петербург.

Редактор не объясняет причины возрождения журнала (см. № 10 настоящего обозрения) и не называет каких-либо новых задач или программы журнала: одиннадцатый год издания (1904) журнал встретил так, как будто и не прекращал своего существования.

В журнале «Повестки Русского Фотографического Общества в Москве» находим краткую рецензию на «Фотографический вестник»: «Издаваемый им [П.М. Ольхиным – О. Г.] в настоящее время журнал, небольшой по объему, скромный по виду, доступный по цене даже самому скромному кошельку, заслуживает полного внимания и должен быть в руках у каждого любителя, так как редактор выбирает для его страниц лишь наиболее интересное, и применимое в практике»⁶³.

Возобновившийся «Фотографический вестник» повторяет структуру журнала 1887–1897 гг. Судя по тому, что статьи имеют все тот же практический характер и охватывают, в основном, техническую сторону фотографии, цели издания журнала не изменились.

Логическим продолжением основных тем журнала стало издание «Фотографического сборника статей и заметок из области практической светописы».

21. «Фотографический сборник статей и заметок из области практической светописы». 1911 г. Подзаголовок отсутствует. Издание редакции журнала «Фотографический вестник». Редактор не указан. Санкт-Петербург.

За 1911 г. имеются выпуски 1 и 2.

«Фотографический сборник» является своеобразным продолжением «Фотографического вестника», и из 1-го номера мы узнаем условия создания, программу и задачи этого издания.

«Фотографический вестник» с 1 января 1911 г. перешел в распоряжение нового издателя; прежде он редактировался, а потом и издавался (1904–1910 гг.) П.М. Ольхиным, «известным русским деятелем в области практической фотографии»⁶⁴, который был вынужден оставить свою деятельность из-за преклонного возраста и по состоянию здоровья. Программа журнала осталась прежней, «только развитие и осуществление ее предполагается поставить в более широкие пределы»⁶⁵. Основная цель издания – «предоставлять сведения обо всем, что имеет отношение к фотографии, кроме чисто научных статей и литературно-беллетристических статей, иначе говоря, что-либо вымышленное из быта фотографов»⁶⁶.

Программа журнала включала следующие основные пункты: 1) оригинальные и переводные статьи по фотографии и ее применению в области науки, искусства и повседневной жизни; 2) отечественная фотопромышленность и изобретения; 3) новости заграничного фоторынка; 4) описание местностей, представляющих интерес в художественном отношении; 5) библиография; 6) фотографическая летопись; 7) статьи для начинающих и юношества; 8) вопросы и ответы; 9) смесь; 10) иллюстрации, число которых увеличено по сравнению с «Фотографическим вестником»⁶⁷.

Журнал имел следующую структуру: в каждом номере 4–5 статей, в основном технического характера, некоторые выпуски также содержали разделы «Фотографическая летопись», «Библиография», «Смесь», приложения.

Содержание издания далеко не полностью отвечало заявленной программе. Как и во многих других фотографических журналах, сведения о применении фотографии в науках и искусствах практически не находили отражения на страницах издания. 2–4 пункты программы почти не были представлены, 7–10 пункты лишь в малой степени соответствовали своим задачам.

Таким образом, заявленное расширение программы не было отражено в реальной издательской деятельности. После 2-го выпуска журнал прекратил свое существование, хотя еще в конце второго выпуска объявлял подписку на следующий, так и не состоявшийся.

22. «Фотограф». 1907 г. Подзаголовок: *Ежемесячный журнал, посвященный защите профессиональных и правых нужд фотографов-работников*. Издатель В.И. Васильев. Редактор М.А. Красовский⁶⁸. Санкт-Петербург.

Всего вышло 5 номеров.

Необходимо пояснить значение термина «фотографы-работники»: в фотографических ателье «работниками» называли копировальщиков, ретушеров, людей, занимавшихся смешиванием химических растворов, печатью фотографий и другой подсобной работой. При том, что это были, в основном достаточно образованные люди, они зачастую находились в полной зависимости от хозяина фотоателье.

Издание открывала эмоциональная статья, озаглавленная «С.-Петербург, 18 января»⁶⁹, которая обращала внимание читателя на бесправное положение рабочих, необходимость объединяться для противостояния эксплуататорам, а также на те нарушения манифеста 17 октября 1905 г., которые поощряет в среде буржуазии правительство.

Далее следовала статья «Объединение фотографов-работников»⁷⁰ о возникших в Петербурге, Москве, Одессе, Киеве и других городах союзах фотографов. Особенное внимание уделялось Отделению союза фотографов-работников в столице. Следующие статьи были посвящены известиям о деятельности Союза в Петербурге, хроникам забастовок и т.д.

Журнал имеет важное значение для исследователей темы российского законодательства в области фотографии, а также для тех, кто занимается историей первой русской революции, положением рабочих и организацией «фотографических услуг» в Российской империи. Все статьи, короткие сообщения и заметки так или иначе относятся к теме противостояния рабочих и их хозяев.

23. «Повестки Русского фотографического общества в Москве». 1905–1907 гг. Подзаголовок отсутствует. Редактор Н.С. Кротков. Издание Русского фотографического общества в Москве [далее Р.Ф.О. – О.Г.]. Москва.

Выходили 10 раз в год. № 1 – май 1905 г.

В первом номере редактор обозначает цели издания и рассуждает его предысторию. За четыре года до выхода в свет «Повесток» Р.Ф.О. печатало свои труды, но, несмотря на то, что интерес к ним возрастал, «случайный характер этого маленького, домашнего, семейного издания»⁷¹ не давал возможности выработать постоянную программу. Вследствие этого появилась мысль издавать «настоящий» журнал. После обсуждения и ходатайства в соответствующих органах, «Общество имеет право издавать свой собственный журнал без предварительной цензуры»⁷².

Редактор заявляет, что «весь состав Членов Общества, *in corpore*, представляет собою *издателя* нашего журнала, циркулирующего только и исключительно *между своими членами*»⁷³. Эта замкнутость на среде Общества «указывает на то, что материал журнала, кроме статей, поступающих извне, должен образоваться из добровольного сотрудничества наших членов для установления той вну-

тренней связи между ними, которая и есть первенствующая цель настоящего издания»⁷⁴. Редакция рассчитывала на литературное и художественное сотрудничество членов Общества, им предоставлялась возможность проиллюстрировать журнал своими фотографическими работами. Другая цель – «служить художественным воплощением художественных стремлений нашего Общества»⁷⁵. Редактор призывал расширять горизонты и включать в журнал статьи, имеющие отношение к искусству в целом. Еще один аспект деятельности редакции – организация Художественной экспертной комиссии. Ее целью было, во-первых, давать ответы на вопросы о художественных и технических качествах фотоснимков, которые члены Общества присылали бы для экспертизы, и, во-вторых, периодическое учреждение конкурсов на соискание премий. И последняя немаловажная задача журнала, анонсированная редакцией – «служить советом и указаниями по всем процессам фотографической техники»⁷⁶.

Редактор Н.С. Кротков был преисполнен оптимизма относительно нового начинания: «Я смело предрекаю нашему журналу почтенную будущность: ни одно издание не находилось еще в таких благоприятных условиях, ни одно не насчитывало у себя с первых шагов такого количества читателей и добровольных сотрудников»⁷⁷.

Номера журнала структурировались следующим образом: протоколы заседаний Р.Ф.О. и другие новости из жизни Общества, информация о конкурсах и выставках, технические советы и указания, «Из журналов» – пересказ статей других периодических изданий, «Библиография», «Объявления». Структура журнала была подвижной, поэтому в выпусках могло быть разное количество разделов.

Уже к середине 1906 г. на очередном заседании Р.Ф.О. со стороны г. Лавровского, которого поддержали многие члены, прозвучала критика в адрес самого Общества и издаваемых им «Повесток»⁷⁸. Примерно через год читаем в журнале: «С первого номера "Повесток" и до предыдущего четвертого (второго года издания) редактор "Повесток" находился в совершенно исключительном положении: в его распоряжении не было *ни одного* сотрудника»⁷⁹, который помогал хотя бы чем-либо в работе над журналом: надежды редактора, выраженные им в № 1 за 1905 г., не оправдались. Но, начиная с № 5 за 1905 г., ситуация изменилась: у журнала появились секретарь и штат сотрудников. Изменилась и программа, включавшая теперь три главных отдела: 1) отдел научной, теоретической и практической фотографии, 2) отдел художественной фотографии, 3) «Жизнь нашего Общества». Кроме того, в журнале публиковались статьи для начинающих фотолюбителей.

В 1907 г. издание прекратило свое существование. «Р.Ф.О. в Москве <...> постановило сделать свой орган "Повестки Р.Ф.О. в Москве", выходящий более двух лет замкнуто среди членов Общества, доступным для всех желающих и, дав ему новое название, открыть подписку на 1908 год»⁸⁰. Новый журнал, издаваемый Р.Ф.О. в Москве, должен был называться «Вестник фотографии».

24. «Фотографическое искусство». 1906–1908 гг. Подзаголовок: *Журнал любительской фотографии*; с 1907 г. – *Журнал художественной любительской фотографии*; с 1908 г. – *Русский журнал художественной фотографии*; с № 5 1906 г. также: *Официальный орган Русского фото-клуба в Риге*. Редактор-издатель О.К. Зольдтнер. Рига.

Журнал поставил себе целью «быть в полном смысле слова верным и компетентным спутником русских фотографов-любителей»⁸¹. Мнение редактора о своем едва зародившемся детище имеет налет самоуверенности: «Программа нашего журнала, без которого ни одному русскому фотографу-любителю не рекомендуем

заниматься этим интересным и полезным искусством, <...> разнообразна»⁸². Далее следует описание довольно стандартной программы, включающей: 1) информацию о выставках и репродукции фотографий; 2) технические усовершенствования; 3) вопросы и ответы; 4) смесь; 5) литературу; 6) фотографические общества.

Общая структура номеров следующая: 1. Публицистическая статья, например, «Женщина в области светописы», «Фотографирование детей», «Фотография и эстетика» и т.п. (подобные, зачастую довольно интересные, тексты присутствовали почти в каждом выпуске, но иногда номер начинался и со следующего – технического раздела); 2. Техническая часть: фотографические рецепты, технические усовершенствования, советы; 3. Смесь, ответы редакции на вопросы читателей и т.п.; 4. Художественные приложения. Среди них доминировали работы иностранных фотографов и членов Русского фотоклуба в Риге.

Сущность «Фотографического искусства» довольно точно отражает выдержка из короткой рецензии в журнале «Вся Россия»: «Журнал издан очень изящно, по внешности напоминает хорошие немецкие журналы»⁸³. Издаваемое в Риге «Фотографическое искусство» стремилось быть в курсе общеевропейской фотографической жизни и публиковать статьи на актуальные темы женской эмансипации, фотографической эстетики и т.д. В сущности, журнал был не слишком содержательным, темы многих статей повторялись, больше внимание уделялось иностранной фотографической жизни в ущерб отечественной. Тем не менее, следует отдать должное качеству воспроизведения художественных приложений в журнале, а также вкусу редактора при их подборе.

25. «Фотографический листок». 1906–1917 гг. Подзаголовок: *Журнал новостей в области фотографии*. Редактор М.Л. Лудзский. Издатель «Ф. Иохим и Компания». Санкт-Петербург.

Ежемесячный журнал. Первый номер: ноябрь–декабрь 1906 г.

Из № 1 за 1906 г. мы узнаем о целях издания, главная из которых – знакомить читателей с фотоньюсами (в основном, технического характера). «Не имея в виду извлечение какой-либо выгоды от продажи самого издания, а преследуя в данном случае лишь цель – держать интересующегося читателя в курсе всех новостей в области фотографии, мы, конечно, в то же время далеки от мысли скрывать и то, что, вызывая этим путем в наших читателях интерес ко всему новому, мы, вместе с тем, рассчитываем естественно поднять этим спрос на рекламируемые нами изделия и расширить круг потребителей»⁸⁴.

В первом номере нового журнала, издаваемого торговой фирмой «Иохим и Компания», подавляющее большинство статей начинаются словом «Новый» или «Новое» – предлагались пластинки, копировальные рамки и т.д., к журналу прилагался список новых изданий по фотографии с указанием цен и прейскурант товаров компании. Подписная цена этого издания была весьма невысокой – 50 копеек в год.

Со второго номера (февраль 1907 г.) различные вариации «нового» начинают постепенно исчезать, но, тем не менее, преобладают статьи о тех или иных видах фотографических принадлежностей. В этом и в следующих номерах печатается научно-популярная статья Ф. Рейна «Цветная фотография»⁸⁵. В течение 1907 г. все больше внимания журнал уделяет различным способам цветной фотографии.

С 1908 г. журнал несколько видоизменяется: на страницах «Фотографического листка» появляются материалы по фотографии и фототехнике, публикуются статьи подписчиков и отпечатки с негативов лучших работ читателей, а также новые разделы, посвященные фото-

образом, в нашем журнале будут отделы: I. Жизнь Одесского фотографического общества. II. Вопросы фотографии. III. Обзор фотографической литературы. IV. Биографии и некрологи. V. Фотографические общества. VI. Промышленность и техника. VII. Советы и указания. VIII. Иллюстрации. IX. Рисункам. X. Почтовый ящик»⁹⁸.

Статьи, представленные в журнале, свидетельствуют о том, что редакция прилагала усилия для того, чтобы содержание издания соответствовало его программе, все пункты которой не были, конечно, представлены в каждом номере, но в течение года внимание уделялось каждому из них. Каждый номер журнала содержал 2–3 иллюстрации, а также их критический разбор художественным редактором издания. Следует отметить высокое качество печати публикуемых фотографических приложений.

Со второго года издания журнала происходит не только изменение его подзаголовка, но и редакционного состава, о чем свидетельствует титульный лист № 1 за 1913 г. и вступительная статья к номеру. В последней сообщается, что первый редактор и основатель журнала председатель Одесского фотографического общества Г.С. Михайлов-Мучкин устранился от редактирования журнала вследствие невозможности совмещать обязанности председателя правления и редактора⁹⁹. Новой редакцией, состоящей из коллегии членов Одесского фотографического общества с ответственным редактором Н.М. Волковым во главе, были предприняты незначительные изменения в программе журнала, а именно расширение отдела «Жизнь Одесского фотографического общества» и учреждение фотографических конкурсов для подписчиков¹⁰⁰. В остальном же новая редакция придерживалась прежнего курса.

На № 3 второго года издания вновь происходят изменения в редакционном составе, о чем сообщает ответственный редактор «Вестника»¹⁰¹. Тем не менее, программа журнала остается прежней. Заведующим художественным отделом журнала стал действительный член Одесского фотографического общества Г.Г. Леклер. Единственное изменение, которое редакция запланировала ввести и осуществила уже в текущем номере – «сообщение большего количества практических сведений для широкого круга фотографов-любителей»¹⁰².

Журнал содержит множество интересных, не потерявших своей актуальности и сегодня статей, среди которых «Фотография на войне в 1904–1905 годах»¹⁰³, полемика вокруг пикториализма¹⁰⁴, обширная статья Г.С. Михайлова-Мучкина о создании специального учебного заведения для подготовки фотографов¹⁰⁵ и другие.

Третий год издания приносит всего два выпуска «Вестника», и вскоре журнал меняет свое название – с 1915 г. он будет выходить как «Русский фотографический вестник».

31. «Русский фотографический вестник». 1915–1916 гг. Подзаголовок: *Популярно-научный и художественный журнал*. Редактор-издатель Г.С. Михайлов-Мучкин. Одесса.

Журнал выходил 6 раз в год. Всего вышло 9 номеров. Издание открывается патристическим воззванием к русскому народу, связанным с первой мировой войной¹⁰⁶. Далее в «Задачах журнала»¹⁰⁷ читаем: «Важнейшую задачу "Русского фотографического вестника" составит разработка вопросов фотографического знания и искусства и применений фотографии в разных областях, а также – сильное выяснение условий необходимого развития русской фотографической промышленности»¹⁰⁸. Особое внимание уделялось фотографам-любителям, которым журнал был готов прийти на помощь в решении практических задач.

Журнал имел следующую программу: 1) вопросы фотографического знания, искусства и русской фото-

промышленности; 2) обзор фото-литературы и деятельности в области фотографических учреждений, обществ и отдельных лиц; 3) летопись событий мира фотографии; 4) обзора художественных светописных приложений; 5) советы и указания, вопросы, и ответы, почтовый ящик¹⁰⁹.

Предполагалось, что в разработке журнала примут участие знаменитые представители различных профессий со всех уголков России.

Номера журнала имели следующую структуру: 6–8 статей, из которых только 1–2 касались технической стороны фотографии, остальные имели социальные, эстетические, теоретические темы; публиковались сведения о фотографических обществах, конкурсах и выставках. Структура соответствовала программе журнала. Кроме того, в приложении к каждому номеру журнала помещались 2–4 качественные художественные иллюстрации. Со временем количество технических статей стало увеличиваться.

В последний год издания журнал отметил на своих страницах событие, исторически важное для русской фотографии – в Одессе открылось первое в России фотографическое учебное заведение, директором которого был Г.С. Михайлов-Мучкин, председатель Одесского фотографического общества.

«Русский фотографический вестник» был интересен и полезен и фотографам-любителям, и профессионалам, он затрагивал важные темы современности, в тяжелое военное время находил возможность для публикации прекрасных светописных приложений.

32. «Фотограф-любитель». 1890–1909 гг. Подзаголовок: *Ежемесячный журнал*; с 1906 г.: *Ежемесячный иллюстрированный журнал*; с 4 1909 г.: *Ежемесячный иллюстрированный журнал научной, художественной и практической фотографии*. Редактор-издатель А.М. Лавров. С № 8 1893 г. издатель А.М. Лавров, редактор А.М. Бобриков¹¹⁰. С 1906 г. – редактор-издатель С.М. Прокудин-Горский. Санкт-Петербург.

Выходил ежемесячно.

Журнал имел следующую программу: 1) сведения о русских открытиях, изобретениях и усовершенствованиях по всем отраслям фотографии; 2) новости фотографии; 3) обзор литературы; 4) «На выставках»; 5) «На практике»; 6) «Почта»; 7) «Смесь»; 8) «Объявления»¹¹¹.

Номера журнала составлялись по следующей схеме: 3–6 статей на технические, научно-популярные, эстетические и другие темы; разделы «Обзор литературы», «На практике», «На выставках», «Среди Обществ», «Новости фотографии», «Почта», «Смесь», объявления. К некоторым номерам прилагались воспроизведения фотографий, сделанных подписчиками журнала и авторами статей.

В течение периода, когда журнал выходил под руководством А.М. Лаврова, структура оставалась почти неизменной и отвечала изложенной программе. Под руководством С.М. Прокудина-Горского структура несколько меняется.

1905 г. был последним годом редакторства А.М. Лаврова. Своего преемника на редакторском посту он определил сам и сам представил его читателям журнала как человека, наиболее подходящего для заведования столь популярным и авторитетным изданием. Кроме того, представляет интерес факт перехода коллекции снимков различных видов России и типов населения, накопившейся за 16 лет существования журнала, в Московский исторический музей под названием «Коллекция сотрудников журнала «Фотограф-любитель», издаваемого А.М. Лавровым», о чем было сообщено в № 12 за 1905 г.¹¹²

Под руководством С.М. Прокудина-Горского каждый номер журнала стал открываться вступительным словом



Илл. 1. Обложка журнала «Светопись». 1908. Апрель.

под заголовком «От редакции», где к читателям обращался сам редактор. В течение всего 1906 г., в каждом номере Прокудин-Горский, как и обещал ранее, рассказывал о цветной фотографии в серии статей «Фотография в натуральных цветах», где была подробно изложена как теория цветоведения, так и практические знания, необходимые для получения верного отпечатка. При этом описывались все стадии работы с изображением – от выбора сюжета до печати, а также прилагались различные способы получения цветного снимка. Кроме того, расширилась часть журнала, посвященная фототипическим воспроизведениям художественных фотографий: в нескольких номерах были напечатаны качественные цветные снимки самого редактора.

В 1909 г. редактор сообщал читателям: «необходимость заставляет меня приостановить издание журнала на 1 год»¹¹³. В это время С. Прокудин-Горский собирался целиком посвятить себя цветной фотографии памятников России: «Я не отклонюсь никуда в сторону от нашего общего дела, наоборот, буду им слишком занят в текущем году по вопросу, представляющему интерес для всего нашего обширного Отечества»¹¹⁴.

Журнал так и не возобновился – слишком много сил и расходов требовало предпринятое Прокудиным-Горским путешествие по России с целью «запечатлеть все памятники ее в натуральных цветах»¹¹⁵.

Журнал «Фотограф-любитель» предоставляет ценнейший материал для изучения истории отечественной фотографии. Этот журнал издавался дольше других фотографических журналов в России, являясь при этом одним из самых популярных и авторитетных. Его по праву можно считать главным дореволюционным русским фотожурналом: издание затрагивало самый широкий круг вопросов,

связанных с фотоделом, было ориентировано на всех любителей светописа, а не на узкий круг специалистов, а его редактор С.М. Прокудин-Горский оставил отпечаток в истории фотографии своими уникальными цветными снимками России начала XX в.

33. «Вестник фотографии». 1908–1918 гг. Подзаголовок: *Издание Русского Фотографического Общества в Москве. Ежемесячный иллюстрированный журнал научной, художественной и любительской фотографии. Орган Московского Художественно-Фотографического Общества, фотографов-любителей «Дагерр» в Киеве, Рыбинского, Ярославской губернии, фотографического общества*; с 1909 также: *Орловского фотографического общества*; с № 4 1910 г. также: *Архангельского фотографического общества*; с 1913 г. без подзаголовка. Редактор Н.С. Кротков. С № 1 1909 г. Н.С. Кротков и Я.Я. Звягинский. С № 10 1909 г. Я.Я. Звягинский. С № 7 1911 г. А.М. Донде. С № 7 1915 г. Н.В. Яровов. С № 4–6 1916 г. Правление Русского фотографического о-ва в Москве. С № 4–5 1917 г. Е.Е. Мелодиев. Издатель Русское фотографическое общество в Москве. Москва.

Во втором номере журнала Н.С. Кротков разъясняет задачи и программу журнала. Редакция намерена следовать по пути, намеченному «Повестками Русского Фотографического Общества в Москве». «Отдавая предпочтение оригинальным статьям, мы будем брать из иностранной литературы все, что представляет в ней действительный интерес»¹¹⁶. Особое внимание редактор обещал уделять художественным иллюстрациям. На страницах журнала Н.С. Кротков публикует его программу, которая должна включать следующие разделы: 1) «Вопросы дня»; 2) Оригинальные статьи; 3) Переводы статей из иностранных журналов; 4) «Из журналов» – выдержки из иностранных и русских публикаций; 5) «Из записной книжки фотографа» – рецепты; 6) «Биографии и некрологи»; 7) «Заметки» – фотохроника; 8) «Жизнь нашего Общества» – сведения о деятельности Р.Ф.О.; 9) «К рисункам» – комментарии к художественным приложениям; 10) Библиография – обзор русской и иностранной фотографической литературы; 11) «Фотографические Общества» – сведения о деятельности российских фотографических Обществ; 12) «К сведению» – мелкие заметки; 13) «Вопросы и ответы»; 14) «Почтовый ящик» – письма в редакцию и ответы на них¹¹⁷. На страницах своего издания редакция собиралась размещать «статьи, посвященные новым открытиям и изобретениям в области фотографии, применению фотографии в науках и искусстве, а также статьи, имеющие в виду читателей, еще только приступающих к фотографированию»¹¹⁸.

Структура номеров соответствует программе, но не все разделы обязательно включались в каждый номер. Из особенностей журнала стоит отметить огромное количество рекламы (до начала I мировой войны) и множество прекрасных художественных приложений.

Начиная с № 1 1909 г. журнал выходит при совместном редакторстве Н.С. Кроткова и Я.Я. Звягинского. С № 10 1909 г. редакторское кресло занимает только Я.Я. Звягинский: первая смена редактора не стала последней.

В декабрьском номере за 1910 г. Яков Звягинский сообщил читателям, что слагает с себя редакторские полномочия в связи с разногласиями с Правлением Р.Ф.О. в Москве и его решениями относительно платы за распространение журнала (до этого момента члены Общества получали журнал бесплатно, Правление же предлагало взимать подписную плату)¹¹⁹. После многочисленных прений и обсуждений, отраженных в «Отчетах» Общества¹²⁰, Я.Я. Звягинский и редакционная коллегия остались в журнале.

В середине 1911 г. последовало новое изменение в редакционном составе: на собрании Общества Я.Я. Звягин-

Фотография. Изображение. Документ. Вып. 1 (1)

ский заявил о своем бесповоротном уходе с редакторского поста, мотивируя это тем, что он «пользы журналу принести не может»¹²¹. Его приемником стал бывший заместитель редактора А.М. Донде.

С приходом А.М. Донде в журнале увеличивается число статей, посвященных искусству фотографии, и художественных приложений, а также появляются снимки иностранных фотографов. Эти изменения были связаны, однако, еще и с тем, что с журналом начинает сотрудничать известный киевский фотограф, председатель киевского общества «Даггер» Н.А. Петров. Вся художественная часть издания попадает в его руки: к Петрову приходит корреспонденция, относящаяся к искусству в светописы и фотографии, он пишет статьи на темы фотоэстетики. Его усилиями журнал поднимается на новую высоту и становится по-настоящему художественным. Привлекаются новые сотрудники, в частности, Ян Булгак, начиная с № 2 1913 г., публикует свои «Фотографические беседы». С 1912 г. и практически до закрытия журнала особое внимание редакция обращала на новые способы печати снимков: бромойль, гуммиарабик, масляный и другие. Журнал становится проводником идей «фото-импрессионизма», течения в фотографии, получившего позднее название «пикториализм». Преобладающая часть статей теперь посвящается разным аспектам художественной фотографии, а применением ее в науке и технике стало уделяться значительно меньше внимания. Сократился и раздел «Хроника», посвященный новостям из мира фотографии. «Отчеты» о собраниях Р.Ф.О. тех лет дают нам богатый материал для изучения конфликтов и идейных разногласий, которые царили не только в Обществе, но и в фотографическом мире в целом.

В 1915 г. снова меняется редактор журнала: №№ 1–6 редактируются еще А.М. Донде, а №№ 7–12 – уже Н.В. Ярововым. Из № 6 мы узнаем, что А. Донде и члены его редакции оставляют работу над журналом из-за противодействия со стороны многих членов Р.Ф.О.¹²² Судя по «Отчетам», редколлегия буквально затравила, выступая против нее с обвинительными докладами. На страницах журнала велась оживленная полемика. Анализируя публикации, можно сказать, что уход А. Донде и его коллег из редакции отрицательно сказался как на содержании журнала, так и на его будущем.

В 1916 г. начинаются новые проблемы в управлении журналом. Н.В. Яровов покинул редакторское кресло, новую редколлекцию составляют, начиная с объединенного № 4–6, А.А. Иванов-Терентьев, В.А. Никольский, Н.И. Свищов и другие. Примерно через год у журнала появляется следующий редактор – Е.Е. Мелодиев (с № 4–5 1917 г.).

«Вестник фотографии» среди дореволюционных фотографических журналов являлся образцом публицистического направления: прекрасно иллюстрированный и снабженный разнообразными и интересными статьями, он дает богатый материал для исследований.

В 1918 г. журнал «Вестник фотографии» прекратил свое существование.

Последний рассматриваемый период (1903–1918 гг.) отличает, прежде всего, количество издаваемых журналов – 18, четыре из которых («Фотограф-любитель», «Вестник фотографии», «Фотографические новости» и «Фотографический листок») выходили более 10 лет и отличались разнообразием и качеством содержания, а также авторитетом среди читателей. В большинстве журналов увеличивается (по сравнению с предыдущим периодом) число художественных фотографических приложений и повышается их качество. Оформление журналов зачастую отражает эстетику эпохи модерна. Линия, начатая «Фотографическим Ежегодником П.М. Демен-

тьева», была так или иначе продолжена большинством журналов: издания этого периода сочетали технические статьи со значительным числом публицистических, а некоторые (например, «Фотографическое искусство» О.К. Зольдтнера) практически полностью состояли из последних.

В завершение подведем итоги. Каковы же общие тенденции развития фотографической периодики в России до 1917 г.? Объектам съемки, применениям фотографии в науках, эстетике языка светописы была посвящена едва ли десятая доля всех публикаций. Основная же часть содержания журналов касалась сведений технического характера, которые призваны были помочь фотографу в процессе съемки, печати снимков и их сохранения. Этот факт, конечно, не должен вызывать удивление, если вспомнить насколько сложным делом (особенно в сравнении с современной ситуацией) было получить качественный фотоснимок. Как видно из анализа изданий, публицистические статьи начинают отвоевывать журнальное пространство только в начале XX в., когда, с одной стороны, упростился процесс съемки, а с другой, наблюдался общеевропейский подъем теоретической мысли в области эстетики и искусствознания. На этом фоне вполне правомерно выглядят жаркие споры (вспомним «Вестник фотографии», «Фотографические новости», «Фотограф-любитель» и др. журналы) вокруг пикториализма и фотоэстетики в целом. Однако, следует отметить, что в течение 1900-х годов нарастал интерес к научной и исследовательской фотографии, что отразилось на страницах фотографической периодики.

Следующая особенность состоит в том, что программа почти любого издания никогда не была полностью осуществлена на практике. В качестве самого яркого примера можно привести журнал «Кругозор», публикации которого лишь в малой степени соответствовали поставленным редактором задачам. Тем не менее, выходили в свет и журналы, радовавшие качеством фотоприложений, разнообразием статей и уверенной эстетической позицией. Среди наиболее авторитетных и содержательных следует назвать журналы «Фотограф-любитель», «Вестник фотографии», «Фотографические новости» и «Фотографический листок». Изучению этих изданий может быть посвящена отдельная публикация.

Представленный обзор журналов, безусловно, не полон, но мы не останавливаемся в своем исследовании российской фотопериодики и в ближайшее время планируем дополнить нашу статью новыми материалами.

¹ Нашим читателям // Фотографический вестник. 1887. № 1. С. 2.

² Бархатова Е.В. Русская фотопериодика // Советское фото. 1989. № 7. С. 38–39; Курский Л.Д. Фотографическая периодика России на рубеже веков // Фотомагазин. 1996. №2. Цит. по: Этапы развития отечественного фотоаппаратостроения // URL: <http://www.photohistory.ru/index.php?pid=1207248170163918> (дата обращения 15.07.2010); Попов А.И. Фотографическая литература. [СПб.], [2007].

³ Сведения о «Фотографическом ежегоднике П.М. Дементьева» в приложении даваться не будут.

⁴ Библиография русской периодической печати. 1703 – 1900 гг. Материалы для истории русской журналистики. В 2 т. / Сост. и изд. Н.М. Лисовский. Пг, 1915.

⁵ Беляева Л.Н., Зиновьева Н.К., Никифоров М.М. Библиография периодических изданий России. 1901–1916. В 4 т. / Мин. культуры РСФСР. Государственного ордена трудового Красного знамени Публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина / Под общ. ред. В.М. Барабашенкова, О.Д. Голубевой, Н.Я. Морачевского. Л., 1958.

⁶ Имя и отчество художника не указаны ни в одном из номеров, поэтому нам остается предположить, что редактором журнала был Григорий Николаевич Оже, получивший в 1857 г. звание свободного художника пейзажной живописи.

⁷ Художественное обозрение // Светопись. 1858. № 11. С. 219–233.

⁸ В указанных статьях не называются имя и отчество Севастьянова, однако вряд ли мы ошибемся, предположив, что речь идет о Петре Ивановиче Севастьянове (1811–1867), археологе, путешественнике, выпускнике Московского университета.

⁹ О светописы в отношении к археологии // Известия Императорского Археологического общества. 1859. Т. I. Вып. 5. С. 257–261.

¹⁰ Копия с древних образов и выставка их // Современник. 1859. Т. 73. № 2, февраль. С. 417; О г. Севастьянове и его трудах, по поводу выставки в Святейшем Синоде его копий и снимков // Современник. 1859. Т. 74. № 3, март. С. 193–201.

¹¹ Новые применения фотографии // Отечественные записки. 1859. № 3. С. 17–18.

¹² Художественные новости // Светопись. 1859. № 1. С. 24.

¹³ Иностранное описание русских сокровищ искусства // Живописная русская библиотека. 1859. Т. 4. С. 75–78; Объявление об издании «*Tresors d'art de la Russie ancienne et moderne par Theophile Gautier*» // Современник. 1859. Т. 74. № 4, апрель. С. 336–337.

¹⁴ Псевдонимом «Новый Поэт» пользовался с 1847 г. Иван Иванович Панаев (1812–1862), редактор и издатель (совместно с Н.А. Некрасовым) журнала «Современник» (1847–1866). В 1855–1861 годах он вел ежемесячное фельетонное обозрение «Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта», содержащее очерки быта и нравов, хронику городской жизни.

¹⁵ Возобновление «Светописы» // Современник. 1859. Т. 74. № 4, апрель. С. 339–340.

¹⁶ От редакции // Фотографическая иллюстрация. 1863. №7. С. 43.

¹⁷ От редакции // Фотографическая иллюстрация. 1863. №7. С. 43.

¹⁸ Фотографическая иллюстрация // Энциклопедический справочник «Тверская область» // URL: http://region.library.tver.ru/cgi-bin/fulltext_opac.cgi?show_article=1500 (дата обращения 15.07.2010).

¹⁹ Фотографическая иллюстрация. 1863. №8–9. Лист-вклейка после № 8–9.

²⁰ Как известно читателю, первым русским фотографическим журналом была «Светопись», издаваемая художником Оже. Причины, побудившие А. Фрибеса назвать выпускаемый им журнал первым изданием такого рода, автору данной статьи неизвестны; можно лишь предположить, что редактор «Фотографа» считал свой журнал первым, посвященным технике фотографии, что вполне справедливо.

²¹ Фрибес А. От редактора // Фотограф. 1864. № 1. С. 1.

²² От редакции // Фотограф. 1865. № 2. Лист-вклейка между № 2 и № 3–4.

²³ От редакции журнала «Фотограф» // Фотограф. 1880. № 1, июнь. С. 1.

²⁴ От редакции журнала «Фотограф» // Фотограф. 1880. № 1, июнь. С. 3.

²⁵ Фотограф: Орган V отдела Императорского Русского Технического Общества по светописы и ее применениям. СПб., 1880–1884.

²⁶ От редакции журнала «Фотограф» // Фотограф: Орган V отдела Императорского Русского Технического Общества по светописы и ее применениям. 1880. № 1, июнь. С. 1.

²⁷ От редакции // Фотографическое обозрение. 1870. № 1. С. 2.

²⁸ Об издании в 1867 году журнала «Фотографический вестник» // Фотографический вестник. 1867. № 1. С. 1.

²⁹ Об издании в 1867 году журнала «Фотографический вестник» // Фотографический вестник. 1867. № 1. С. 1.

³⁰ См. статью: От редакции журнала «Фотограф» // Фотограф: Орган

V отдела Императорского Русского Технического Общества по светописы и ее применениям. 1880. № 1, июнь. С. 1–2.

³¹ От редакции // Свет. 1877. № 1. С. 1.

³² От редакции // Свет. 1877. № 1. С. III.

³³ Свет. 1877. № 1. Титульный лист.

³⁴ От редакции журнала «Фотограф» // Фотограф. 1880. № 1, июнь. С. 2.

³⁵ [Фотографические новости] // Светопись. 1878. № 7. С. 26–28.

³⁶ От редакции журнала «Фотограф» // Фотограф. 1880. № 1, июнь. С. 2.

³⁷ От редакции журнала «Фотограф» // Фотограф. 1880. № 1, июнь. С. 3.

³⁸ Беседа в заседании V-го Отдела 12 декабря 1886 г. // Труды V-го отдела Императорского Русского технического общества. 1887 (1888).

Вып. 4–5. С. 11–12.

³⁹ Владелец «Фотографического депо Бруно Зенгера и Компании» в С.-Петербурге.

⁴⁰ Нашим читателям // Фотографический вестник. 1887. №1. С. 2.

⁴¹ Нашим читателям // Фотографический вестник. 1887. №1. С. 2–3.

⁴² Нашим читателям // Фотографический вестник. 1887. №1. С. 2.

⁴³ От издателя // Фотографический вестник. 1897. № 12. С. 265.

⁴⁴ От редакции // Русский фотографический журнал. 1896. № 1. С. 1.

⁴⁵ От Правления Казанского Фотографического Общества // Труды

Казанского фотографического общества. 1896. Вып. 1. С. 3.

⁴⁶ Отчет о деятельности Казанского фотографического общества от 6 октября 1895 до 1 марта 1896 г. (По поручению правления составлен членом его А. Богородским) // Труды Казанского фотографического общества. 1896. Т.1. Вып. 1. С. 17–28.

⁴⁷ Мертиц Н.Ф. Программа иллюстрированного художественно-фотографического журнала «Кругозор» // Кругозор. 1897. № 1. С. 14.

⁴⁸ *Trutat, D-r.* Фототипия. Практическое руководство к печатанию красками / Пер. и прим. Н.Ф. Мертца. СПб., 1898.

⁴⁹ Предисловие // Фотографический Ежегодник. 1892. С. I–X.

⁵⁰ От издателя // Вся Россия. 1904. № 1. С. 2.

⁵¹ От издателя // Вся Россия. 1904. № 1. С. 2.

⁵² От издателя // Вся Россия. 1904. № 1. С. 2.

⁵³ От издателя // Вся Россия. 1904. № 1. С. 3.

⁵⁴ [Титульный лист] // Вся Россия. 1905. № 1. Лист-вклейка перед № 1. Выделено редактором журнала.

⁵⁵ Объявление // Вся Россия. 1905. № 1. С. 3.

⁵⁶ Федоров К. Наставление для начинающих фотографировать. М., 1907. 64 с. (Приложение к журн.: Вся Россия. 1907. № 8).

⁵⁷ Программа журнала «Известия Русского Общества любителей фотографии в г. Москве» // Известия русского общества любителей фотографии. 1903. № 2. С. 17–18.

⁵⁸ От редактора // Известия русского общества любителей фотографии. 1907. № 1. С. 1–2.

⁵⁹ *Englisch E.* Основы фотографии. Руководство для любителей и пособие для лиц, применяющих фотографию при научных работах / Пер. с нем. А. Донде. М., 1904. 192 с. (Прил. к журн.: Известия русского общества любителей фотографии. 1903–1905 гг.).

⁶⁰ Российские представительства компании «Кодак» находились в то время по адресам: Санкт-Петербург, Б. Конюшенная, д. 19; Москва, Петровка, д. 15 и д. 16.

⁶¹ От редакции // Профессионал-Фотограф. 1909. № 1. С. 3.

⁶² Джордж Истмен (1854–1932), основатель Акционерной компании «Кодак» (Eastman Kodak Company).

⁶³ Библиография // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1906. № 8. С. 222.

⁶⁴ К читателям // Фотографический сборник статей и заметок из области практической светописы. 1911. Вып. 1. С. 1.

⁶⁵ К читателям // Фотографический сборник статей и заметок из области практической светописы. 1911. Вып. 1. С. 1.

⁶⁶ К читателям // Фотографический сборник статей и заметок из области практической светописы. 1911. Вып. 1. С. 1.

⁶⁷ К читателям // Фотографический сборник статей и заметок из области практической светописы. 1911. Вып. 1. С. 3.

Фотография. Изображение. Документ. *Вып. 1 (1)*

⁶⁸ В № 5 1907 г. присутствует искажение фамилий: «В.И. Всильев» и «М.А. Крсовский».

⁶⁹ С.-Петербург, 18 февраля // Фотограф. 1907. № 1. С. 1–2.

⁷⁰ Объединение фотографов-работников // Фотограф. 1907. № 1. С. 2–3.

⁷¹ *Кротков Н.С.* От редактора // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1905. № 1. С. 10.

⁷² *Кротков Н.С.* От редактора // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1905. № 1. С. 10. Здесь и далее выделено редактором «Повесток…».

⁷³ *Кротков Н.С.* От редактора // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1905. № 1. С. 10.

⁷⁴ *Кротков Н.С.* От редактора // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1905. № 1. С. 10.

⁷⁵ *Кротков Н.С.* От редактора // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1905. № 1. С. 11.

⁷⁶ *Кротков Н.С.* От редактора // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1905. № 1. С. 12.

⁷⁷ *Кротков Н.С.* От редактора // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1905. № 1. С. 11.

⁷⁸ Очередные собрания // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1906. № 4. С. 75.

⁷⁹ От редактора // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1907. № 5. С. 97.

⁸⁰ Объявление // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1907. № 2. Лист-вклейка перед № 2; см. об этом же: Отчет об очередном собрании // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1907. № 2. С. 55–56.

⁸¹ От издателя // Фотографическое искусство. 1906. № 1. С. 1.

⁸² От издателя // Фотографическое искусство. 1906. № 1. С. 1.

⁸³ Библиография // Вся Россия. 1906. № 4. С. 105.

⁸⁴ Цель издания «Фотографического Листка» // Фотографический листок. 1906. № 1. С. 2.

⁸⁵ *Рейн Ф.* Цветная фотография (фотохромия) // Фотографический листок. 1907. № 2. С. 13–16; № 3. С. 11–16; № 4. С. 15–16; № 5. С. 15–16; № 7. С. 13–14; № 8. С. 14–15; № 9. С. 16; № 10. С. 14–16; № 11. С. 14–16; № 12. С. 14–17.

⁸⁶ От редакции // Фотографический листок. 1917. № 8–9. С. 88.

⁸⁷ От издателя // Фотограф-практик. 1907. № 1. С. 1.

⁸⁸ От издателя // Фотограф-практик. 1907. № 1. С. 1.

⁸⁹ К покупателям // Фотографические новости. 1907. № 1. С. 2.

⁹⁰ Наши фотографические журналы // Русский фотографический журнал. 1916. № 8–9. С. 167.

⁹¹ *Перепелкин И.* Зачем? От редактора-издателя // Светопись. 1907. № 1. С. 1.

⁹² *Перепелкин И.* Зачем? От редактора-издателя // Светопись. 1907. № 1. С. 1.

⁹³ См. напр.: *К. Г.* Великая цель и простые средства // Светопись. 1907. № 7. С.77–78.

⁹⁴ К законопроекту об авторском праве фотографа, внесенному в Государственную Думу. М., 1908.

⁹⁵ От редакции // Кино: Прилож. к журн. «Светопись». № 1. С. 1.

⁹⁶ От «Фотографического отдела Х[арьковского] Отделения Императорского Русского Технического Общества» // Фотограф. 1910. № 1. С. 3.

⁹⁷ *Михайлов-Мучкин Г.С.* От редакции // Вестник Одесского фотографического общества. 1912. № 1. Июль. С. 1.

⁹⁸ *Михайлов-Мучкин Г.С.* От редакции // Вестник Одесского фотографического общества. 1912. № 1. Июль. С. 1.

⁹⁹ От редакции // Вестник Одесского фотографического общества. 1912. № 1, янв.–февр. С. 1.

¹⁰⁰ От редакции // Вестник Одесского фотографического общества. 1912. № 1, янв.–февр. С. 1–2.

¹⁰¹ *Михайлов-Мучкин Г.С.* От редакции // Вестник Одесского фотографического общества. 1913. № 3. С. 33.

¹⁰² *Михайлов-Мучкин Г.С.* От редакции // Вестник Одесского фото-

графического общества. 1913. № 3. С. 33.

¹⁰³ *Гречинский В.П.* Фотография на войне в 1904–1905 годах // Вестник Одесского фотографического общества. 1913. № 2. Март–апрель. С. 24–26.

¹⁰⁴ См. напр.: Нилус П. Впечатления // Вестник Одесского фотографического общества. 1913. №1. С. 9–10.

¹⁰⁵ *Михайлов-Мучкин Г.С.* Назревший вопрос // Вестник Одесского фотографического общества. 1913. № 5. С. 65–67.

¹⁰⁶ *Михайлов-Мучкин Г.С.* Первая мысль… // Русский фотографический вестник. 1915. № 1. С. 1–2.

¹⁰⁷ *Михайлов-Мучкин Г.С.* Задачи журнала // Русский фотографический вестник. 1915. №1. С. 2.

¹⁰⁸ *Михайлов-Мучкин Г.С.* Задачи журнала // Русский фотографический вестник. 1915. №1. С. 2.

¹⁰⁹ *Михайлов-Мучкин Г.С.* Задачи журнала // Русский фотографический вестник. 1915. №1. С. 2.

¹¹⁰ С 1890 по 1906 гг. журналом фактически руководил А.М. Лавров.

¹¹¹ Программа журнала «Фотограф-Любитель» // Фотограф-любитель. 1890. № 2. Лист-вклейка перед № 2.

¹¹² К читателям // Фотограф-любитель. 1905. № 12. С. 441–443.

¹¹³ К читателям // Фотограф-любитель. 1909. № 12. С. 339.

¹¹⁴ К читателям // Фотограф-любитель. 1909. № 12. С. 339.

¹¹⁵ К читателям // Фотограф-любитель. 1909. № 12. С. 339.

¹¹⁶ Кротков Н.С. Без названия // Вестник фотографии. 1908. № 2. Лист-вклейка перед № 2. Лист 2.

¹¹⁷ *Кротков Н.С.* Без названия // Вестник фотографии. 1908. № 2. Лист-вклейка перед № 2. Лист 4.

¹¹⁸ [Без названия] // Вестник фотографии. 1908. Лист-вклейка между № 1 и № 2. Лист III.

¹¹⁹ От редактора // Вестник фотографии. 1910. № 12. С. 329.

¹²⁰ Жизнь нашего Общества // Вестник фотографии. 1911. № 1. С. 14–28.

¹²¹ Отчет об очередном собрании 25 мая 1911 г. // Вестник фотографии. 1911. № 6. С. 188.

¹²² К читателям «Вестника фотографии» // Вестник фотографии. 1915. № 6. С. 162–164.

Приложение. Библиографическое описание русских дореволюционных фотографических журналов (1858–1918 гг.)'

1. Светопись. Художественный журнал изящных искусств и литературы. 1858–1859. СПб. Ежемесячно. 4°. – Издатель г. *Оже* (1858, № 1–8). С 9 № 1858 г. издатель-редактор *Н. Львов*.

Журнал прекратился на №3 1859 г.

2. Фотографическая иллюстрация. Худож.-литер. журнал, изд. *П. Архангельским*. 1863. Тверь (№№ 1–7) и Минск (№№ 8–9). Ежемесячно. 4°.

3. Фотограф. Учено-технический журнал, посвящённый фотографии и её применениям. 1864–1866. СПб. Два раза в месяц. 8°. – Редактор-издатель *А.В. Фрибес*.

В 1866 г. вышли книжки 1–4.

4. Фотографическое обозрение. 1865–1869. СПб. Два раза в месяц, с 1867 г. ежемесячно. 8°. – Издатель *А.О. Бауман*. Редакторы: *В.Р. Зотов*, с 10 № *П.Н. Петров*.

В 1865 г. №№ 1–24; в 1866 г. №№ 25–48; в 1867 г. №№ 49–60; в 1868 г. №№ 61–78; в 1869 г. №№ 73–79.

5. Технический журнал Фотографическое обозрение, посвящённый фотографии и её применениям. 1870. СПб. Ежемесячно. 8°. (№№ 1–12). – Издатели: *М. Тенфер* и *А. Мальм*. Редактор *Р. Радлов*.

6. Фотографический вестник. 1867. СПб. Ежемесячно. 8°. (№№ 1–9). – Издатель *А. Бергольц*.

7. Светопись. Приложение к журналу «Свет». 1877–1878. СПб. При некоторых вып. журн. «Свет». 4°.

Свет. Орган общечеловеческого развития. Научно-художественное ежемесячное издание. (С 1879 г. Орган общечеловеческого развития, научный, литературный и художественный журнал; с 9 № 1879 г. – Ежемесячный литературно-художественный журнал). 1877–1879. СПб. Ежемесячно. 4° и 8°. – Издатель-редактор *Н.П. Вагнер*.

8. Фотограф. Орган V отдела Имп. Русского технического общества по светописи и ее применениям. 1880 (с июня мес.)–1884. СПб. Ежемесячно. 8°. – Издание Общества. Ответств. ред.: *Ф.Н. Львов, Н.П. Аловерт, П.П. Андреев*. Специальный редактор *В.И. Срезневский*.

В 1884 г. вышли только №№ 1–4.

9. Труды V-го отдела Императорского Русского технического общества. (Оттиск из «Записок Импер. Р. Техн. Общ.»). 1887–1889. СПб. От 6 до 12 раз в год. 8°.

Вышли: в 1887 г. №№ 1–12, в 1888 г. №№ 1–6, в 1889 г. №№ 1–6.

10. Фотографический вестник. Журнал практической светописи для фотографов и любителей. 1887 (с октября мес.) – 1897 – **прод.** СПб. Ежемесячно. 8°. – Издатель *Б.Ф. Зенгер*. Редактор П.М. Ольхин.

11. Русский фотографический журнал. Ежемесячное иллюстрированное обозрение фотографии и её применения в искусствах, науках и технике. 1895–1898. СПб. Ежемесячно. 8°. – Издатель-редактор *Е.П. Головин*. С 2 № 1898 г. издатель *П.И. Бабкин*, редактор *В.И. Срезневский*.

В 1898 г. вышли №№ 1–4.

12. Труды Казанского фотографического общества. 1896–1897. Казань. По мере накопления материала, выпусками. 8°.

13. Фотографическое обозрение². Ежемесячный журнал по фотографии и её применениям. Орган Русского фотографического общества в Москве. М. 1896–1903. Ежемесячно. 8°.

Изд. *А.Ф. Рейне*, ред. *П.В. Преображенский*. С 4 № 1896 г. изд.-ред. *А.Ф. Рейне*.

Издание началось в ноябре 1895 г.

25 см., пагин. годичн., 114–480 с.

1901 №3 (январь) – № 12 (окт.)

№1 (ноябрь) – №2 (дек.)

1902 №3 (январь) – №12 (окт.)

№1 (ноябрь) – №2 (дек.)

1903 №3 (январь)

На обл. №1 и №2 за 1902 г. напечатано: 1903 г.

Указ. содерж.: Указатель статей, помещённых за 1900–1901 г.г. в «Ф.О.». Отд. вып. 14 с. То же... за 1901–1902 г. Отд. вып. 14 с.

Прилож.: 1901–1903 образцы фотоснимков. 1902–1903 Ошибки и неудачи при фотографических работах. Без тит. л. 48 с.

14. Кругозор. Ежемесячный художественно-фотографический журнал. СПб. 1897–1905.

Ред.-изд. *Н.Ф. Мертц*.

23 см. 16 с.

Вышли в 1897 г. №1 (июнь); в 1898 г. №1.

1897–1905 по одному номеру в год.

В 1903 г. на обл. порядковый номер указан ошибочно: вместо года VII – «год V»; в 1904 г. вместо года VIII – «год V».

15. Фотографический ежегодник П.М. Дементьева. [не описывается]

16. Вся Россия. Ежемесячный фотографический журнал; с № 10 1906 – Ежемесячный фотографический журнал Фреландта. М. 1904–1908.

Ред. *А.Г. Гарнак*; с № 5 1908 *К.И. Фреландт*; с № 8 П.О. Гофман. Изд. *К.И. Фреландт*.

24 см., 16–32 с.; с 1905 пагин. годичн., 236–368 с. Илл. 1904 пробный № (апр.), №1 (апр.) – № 9 (дек.)

1905–1908 по 12 номеров в год.

Указ. содерж.: 1904–1908 годовые указатели. Отд. вып. 4–8 с.; за 1905 в № 12 этого года.

Прилож.: 1907 Известия соединенных фабрик фотографических бумаг в Дрездене. Выходили отдельными выпусками, с самостоятельной годичной пагинацией, при каждом номере журн. «Вся Россия». Вып. 1 (февр.) – вып. 12 (дек.). 46 с. 1907–1908 руководства и брошюры по фотографии. Кроме того, на отдельных листах образцы фотоснимков.

17. Известия Русского общества любителей фотографии в г. Москве.

М. 1903–1907. 1–2 раза в мес.; с 1905 ежемес.

Ред. *П.В. Преображенский*. Изд. *Русское о-во любителей фотографии в г. Москве*.

25 см., 17–38 с.; с 1904 пагин. годичн., 120–333 с. Илл. 1903 № 1 (б. д.) – № 14–15 (б. д.)

1904 № 1 (январь) – № 14–15 (дек.)

1905 № 1 (январь) – № 11–12 (ноябрь-дек.)

1906 № 1–2 (январь-февр.) – № 12 (дек.)

1907 № 1 (январь) – № 7–8 (июль-авг.).

Указ. содерж.: за 1903 – 1906 годовые указатели. Отд. вып. 3–6 с.

Прилож.: 1903–1905, 1907 *Englisch Eugen*. Основы фотографии. Руководство для любителей и пособие для лиц, применяющих фотографию при научных работах. Пер. с нем. М., 1904. 192 с.

18. Любитель кодакист. Иллюстрированное обозрение, интересующее каждого любителя фотографии. СПб. 1908–1916.

Ред.-изд. *А.Ф. Лорер*.

21 см., 8–24 с.

[1908–1916] [№№ 1–2], № 3–№ 38 (ценз. разреш. 13-VII 1916).

Описано по неполному экземпляру. Год выхода на издание не указан. Первый год установлен по «Книжной летописи», 1908, №14, с. 37 1908.

19. Профессионал-фотограф. Фотографический журнал для профессионалов. Издание акционерной компании «Кодак». СПб.–М. 1909–1916.

Фотография. Изображение. Документ. *Вып. 1 (1)*

Ред.-изд. *А.Ф. Лорер*; с № 2 1909 изд. *Акц. компания «Кодак»*.

21 см., 16–28 с. Илл.

1909 № 1 (авг.-сент.) – № 2 (окт.-ноябрь)

1910 № 3 (январь-февр.) – № 8 (ноябрь-дек.)

1911 № 9 (январь-февр.) – № 13 (сентябрь-дек.)

1912 № 14 (январь-февр.) – № 16 (май-июнь)

1913 № 17 (январь-февр.) – № 20 (октябрь-дек.)

1914 № 21 (январь-март) – № 23 (сентябрь-ноябрь)

1915 № 24 (октябрь-ноябрь)

1916 № 25 (май-июнь).

20. Фотографический вестник. На обл. подзаг. – Журнал практической светописы для фотографов и любителей; (с 1907 подзаг. на год. тит. л.); с 1908 – Журнал и ежегодник светописной практики. СПб. 1904–1910. Первый год изд. 1887. Ежемес.

Ред.-изд. *П.М. Ольхин*.

21 см., пагин. годичн., 224–288 с. Илл.

1904–1910 по 12 номеров в год.

В 1901–1903 гг. не выходил. Журнал основан Б.Ф. Зенгером.

Указ. содерж.: за 1904–1910 годовые указатели. Отд. вып. с год. тит. л. 5–8 с.; за 1906 в последнем номере этого года.

Прилож.: 1905 Позировка и освещение при снимании портретов (к №№ 6–12). 1905–1907 образцы фотоснимков.

Далее: **Фотографический сборник статей и заметок из области практической фотографии**, 1911.

21. Фотографический сборник статей и заметок из области практической фотографии. СПб. 1911. Неопред.

Изд. *Редакция журн. «Фотографический вестник»*.

25 см., пагин. продолжающаяся, всего 64 с. Илл.

1911 вып. 1 – вып. 2.

Прилож.: образцы фотоснимков.

Ранее: **Фотографический вестник**, 1904–1910.

22. Фотограф. Ежемесячный журнал, посвящённый защите профессиональных и правовых нужд фотографов-работников. СПб. 1907.

Ред. *М.А. Красовский*. Изд. *В.И. Васильев*.

29 см., 8–20 с.

1907 № 1 (18-I) – № 5 (5-XII).

23. Повестки Русского фотографического общества в Москве. М. 1905–1907. 10 раз в год.

Ред. *Н.С. Кротков*. Изд. [*Русское фотографическое общество в Москве*].

25 см., пагин. годичн., 247–288 с.; 1907 №№ 1–2 всего 64 с. Илл. на вкл. л.л.

1905 № 1 (май) – № 5 (ноябрь)

1906 № 6 (февр.) – № 9 (май)

№ 1 (сентябрь) – № 4 (декабрь)

1907 № 5 (январь) – № 10 (сентябрь)

№ 1 (ноябрь) – № 2 (декабрь)

В 1905 г. выходили с перерывом, вследствие прекращения работы в типографии. – «Повестки» преобразованы в журнал «Вестник фотографии». – В 1902–1904 гг. выходили в виде непериодических выпусков. Установ.: 1902 № 1 (октябрь) – 1904 № 8 (май).

Указ. содерж.: за 1905/6–1906/7 годовые указатели. Отд. вып. 6–8 с.

Прилож.: 1905–1907 отчёты о деятельности Русского фотографического общества в Москве [за 1904–1907 гг.].

24. Фотографическое искусство. Журнал любительской фотографии; с 1907 – Журнал художественной любительской фотографии; с 1908 – Русский журнал художественной фотографии; с № 5 1906 добав.: Официальный орган Русского фото-клуба в Риге. Рига (Лифляндск. губ.). 1906–1908. Ежемес.

Ред.-изд. *О.К. Зольдтнер*.

26 см., пагин. годичн., 96–122 с.; 1908 32 с. Илл.

1906 № 1 (б. д.) – № 6

1907 № 1 (январь) – № 12 (декабрь)

1908 № 1 (январь) – № 2 (февраль)

Издание прекратилось в 1908 г., последний № не установлен.

Указ. содерж.: Содержание... за 1907 г. Отд. вып. [4] с.

Прилож.: 1906–1908 на вкл. л.л. образцы художественных фотоснимков.

25. Фотографический листок. Журнал новостей в области фотографии. СПб. 1906–1916. Продолж. (1917). Ежемес.

Ред. *М.Л. Лудзский*. Изд. *Ф. Иохим и К^о*; с № 2 1908 *А.Э. Мейснер*.

22 см., 16–20 с.; с 1908 пагин. годичн., 184–212 с. Илл.

1906 пробный № (ноябрь – декабрь)

1907 [№ 1 (январь)] – № 12 (декабрь)

1908–1916 по 12 номеров в год.

Указ. содерж.: за 1909–1916 годовые указатели. Отд. вып. 4–6 с. Алфавитный указатель статей, помещённых в журнале «Ф.Л.» с начала издания до 1909 г. Отд. вып. 6 с. (Прилож. К №12 за 1908 г.). *Рейн Ф.* Алфавитный указатель статей, помещённых в «Ф.Л.» за 11 лет издания журнала, с 1906 по 1917 г. – «Фотографич. листок», 1917, № 10-12, с. 1–32.

26. Фотограф-практик. С №15 подзаг. – Ежемесячный иллюстрированный фотографический журнал. СПб. 1907–1909. Ежемес.

Ред.-изд. *Н.А. Атамасов*. Изд. *Торг. дом «Н. Атамасов»*.

20 см., пагин. годичн., 1907/1908 228 с.; 1909 128 с.

27. Фотографические новости. С №3 1907 подзаг. – Ежемесячный иллюстрированный журнал; с 1909 добав.: практической фотографии. СПб. 1907–1916. Продолж. (1918).

Ред. *И.А. Фелиш*. Изд. *И.И. Стеффен*; с № 3 1911 *И.А. Фелиш*.

26 см., пагин. годичн., 192–220 с. Тираж 3.000–8.200 экз.

1907–1916 по 12 номеров в год.

Загл. В №№ 1–2 1907 г.: «Фотографические новости торгового дома И. Стеффен».

Указ. содерж.: за 1907–1916 годовые указатели. Отд. вып. с год. тит. л. 7–16 с.

Прилож.: 1911–1912 Вторая фотографическая выставка... в С.-Петербурге с 12-IV по 4-V 1912 г. СПб., 1911–1912. 8, 87 с. 1912 Прилежаев А. Подбор и изготовление жёлтых светофильтров. СПб., 1912. 30 с. 1913 Бентковский Р.К. Систематический указатель русской литературы по фотографии. СПб., 1910–1912. 4, 60 с. 1907–1916 на вкл. л.л. образцы художественно исполненных работ.

28. Светопись. С №4 подзаг. – Орган Саратовского фотографического общества; с №5 – Официальный орган Саратовского и Одесского фотографического обществ; с №12 на обл. – Иллюстрированный журнал практической фотографии и её приложений. Официальный орган Саратовского и Одесского фотографических обществ. С особым приложением «Кино», посвящённым кинематографии и связанным с нею вопросам. М. 1907–1908. Двухнед.

Ред.-изд. *И.Д. Перепелкин*.

28 см., пагин. продолжающаяся, всего 274 с.; 1908 в №№ 1–4, всего 34 с.

1907 № 1 [апр.] – № 18 (25-XII)

1908 № 19 (10-I) – № 24 (25-III)

№ 1 (10-IV) – № 4 (1-VI).

С № 13 1907 г. журнал также был органом Минусинского фотографического общества; с №1 1908 г. – Орловского фотографического общества.

Указ. содерж.: Алфавитный указатель к журн. «Светопись» за 1907/1908 г. [апр. 1907–март 1908]. Отд. вып. 4 с.

Прилож.: 1907–1908 журн. Кино. 1908 К законопроект об авторском праве фотографа, внесённому в Государственную думу. М., 1908. 20 с.

29. Фотограф. Ежемесячное иллюстрированное обозрение практической фотографии и её применений. Орган Фотографического отдела Харьковского отделения Русского технического общества. Харьков. 1910.

Ред.-изд. *А.Ф. Вернер*.

32 см. пагин. продолжающаяся, всего 60 с.

1910 № 1 (июль) – № 2 (б. д.).

На тит. л. и обл. № 1 год: 1910/1911.

30. Вестник Одесского фотографического общества. Журнал посвящён деятельности Одесского фотографического общества и обозрению успехов фотографического знания; с 1913 – журнал деятельности Одесского фотографического общества и успехов фотографии. Одесса (Херсонск. губ.). 1912–1914. Не менее 6 раз в год.

Ред. *Г.С. Михайлов-Мучкин*, пред. фот. о-ва; с № 1 1913 *Н.М. Волков*; с № 3 1913 *Г.С. Михайлов-Мучкин*. Изд. с №1 1913 *Одесское фотографическое общество* в лице уполн. *Н.М. Волкова*; с № 3 *А.Ф. Корсун*, полк.; с № 5 *Г.С. Михайлов-Мучкин*.

29 см., пагин. годичн., 36–104 с. Илл.

1912 № 1 (июль) – № 4 (ноябрь-декабрь)

1913 № 1 (январь-февраль) – № 6 (декабрь)

1914 № 1 (январь-февраль) – № 2 (март-май).

Вместо «Вестника...» выход. «Рус. фотографич. вестн.»

31. Русский фотографический вестник. [Популярно-научный и художественный журнал]. Одесса (Херсонск. губ.). 1915–1916. 6 раз в год.

Ред.-изд. *Г.С. Михайлов-Мучкин*.

29 см., пагин. продолжающаяся, всего 172 с. Илл.

1915 № 1 (апр.-май) – № 3 (авг.-октябрь)

1916 № 1/4 (январь) – № 5-6/8-9 (декабрь).

«Русский фотографический вестник» выходил вместо журн. «Вестник Одесского фотографического общества».

Указ. содерж.: Перечень статей журнала «Русский фотографический вестник» за 1915 и 1916 г.г. в № 5-6/8-9.

Прилож.: фото-репродукции на отдельных листах.

32. Фотограф-любитель. Ежемесячный журнал; с 1906 добав.: иллюстрированный журнал научной, художественной и практической фотографии. СПб. 1890–1909.

Ред.-изд. *А.М. Лавров*; с 8 № 1893 г. Изд. *А.М. Лавров*, ред. *П.М. Бобриков*; с 1906 *С.М. Прокудин-Горский*.

30 см., пагин. годичн., 478–680 стб.; с 1906 384–392 с.

1901–1908 по 12 номеров в год

1909 №1 (январь) – последний №12 (декабрь)

Журнал одновременно был органом фотографических обществ: Одесского, Казанского, Крымского, Саратовского, Эстляндского, Бакинского, Тифлисского, Томского, Кутаисского, Московского.

Указ. содерж.: за 1901–1909 годовые указатели. Отд. вып. [4] с., с 1906 с год. тит. л. 10–12 с.

Прилож.: 1901 Справочная книжка практических сведений и формул по современной светописы. СПб., 1901. 66 с. 1902–1903 Памятный листок фотографа на [1902–1903 г.г.]. 80–88 с. (Приброш. отд. листами к номерам журнала). 1903 *Лавров А.М.* Исторический перечень открытий в фотографии. СПб., 1903. 50 с.; *Лавров А.М.* Указатель русской литературы по фотографии с 1836 по 1903 год. СПб., 1903. 32 с. 1904 Сборник рецептов необходимых фотографу. Ч. 1–3. СПб., 1904. 184 с. 1901–1909 Образцы художественно исполненных фоторабот.

33. Вестник фотографии. Ежемесячный журнал научной, художественной и любительской фотографии; с

1913 без подзаг. М. 1908–1918.

Ред. *Н.С. Кротков*; с № 9 1909 *Я.Я. Звягинский*; с № 7 1911 *А.М. Донде*; с № 7 1915 *Н.В. Яровов*; с № 4-6 1916 *Н.А. Павлушников*; № 10-12 *Правление Русского фотографического общества в Москве*. Изд. *Русское фотографическое общество в Москве*.

24 см., пагин. годичн., 230–388 с. Илл.

1908–1916 по 12 номеров в год.

«В.Ф.» являлся органом Московского художественно-фотографического общества, О-ва фотографов-любителей «Дагерр» в Киеве; с 1909 г. также – Орловского фотографического общества; с № 4 1910 г. также – Архангельского фотографического общества.

В 1913–1916 гг. в каждом номере имеется отдел «Жизнь нашего Общества». Отдел датировался месяцами и печатался с самостоятельной пагинацией. В 1913 и 1914 гг. к отделу «Жизнь нашего общества» имеется указатель. – «Вестник фотографии» преобразован из журн. «Повестки Русского фотографического общества в Москве».

Указ. содерж.: за 1908–1910, 1912–1916 годовые указатели. Отд. вып. 8–12 с.

Прилож.: 1908, 1910, 1914 книги по фотографии. 1908–1915 Отчет о деятельности Русского фотографического общества в Москве [за 1907–1915 гг.]. В каждом номере в продолжении всех лет в тексте и на вкладных листах – художественные приложения, исполненные различными фотомеханическими способами.

¹ Библиографическое описание журналов под номерами 1–12 дано по справочнику: Библиография русской периодической печати. 1703–1900 гг. Материалы для истории русской журналистики. В 2 т. / Сост. и изд. Н.М.Лисовский. Петроград, 1915. Библиографическое описание журналов под номерами 13–33 дано по справочнику: *Беляева Л.Н., Зиновьева Н.К., Никифоров М.М.* Библиография периодических изданий России. 1901–1916. В 4 т. / Мин. культуры РСФСР. Государственного ордена трудового Красного знамени Публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина / Под общ. ред. В.М. Барабашенкова, О.Д. Голубевой, Н.Я. Морачевского. Л., 1958. Нумерация журналов в приложении соответствует нумерации журналов в статье.

² Библиографическое описание журналов «Фотографическое обозрение» (№ 13 настоящего приложения), «Кругозор» и «Фотограф-любитель» дано на основе объединения сведений из двух вышеупомянутых справочников.

ДВА АЛЬБОМА «ПУТЕВЫХ ВОСПОМИНАНИЙ» 1876 г. ИЗ СОБРАНИЯ «РОСФОТО»: ЭКСПЕРТНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

В 2009 г. в Государственный музейно-выставочный центр «РОСФОТО» поступили два альбома фотографий, озаглавленные «Путевые воспоминания 1876 года»². Этикетки, наклеенные на оборот верхней доски переплета, свидетельствуют о том, что первым их владельцем был Владимир Васильевич Сабанин (1853–1907). В.В. Сабанин окончил Императорский Санкт-Петербургский университет со степенью кандидата права. В 1876 г. поступил на службу в Сенат, в этом же году предпринял путешествие по Италии и Германии. Затем он перешел на службу в хозяйственный департамент Министерства внутренних дел, а позднее занял должность старшего чиновника уже в Министерстве иностранных дел, где занимался дешифровкой иностранных документов. Он в совершенстве владел французским и немецким языками, знал английский и итальянский – в рассматриваемых альбомах можно найти подписи на всех этих языках. С 1901 г. В.В. Сабанин был директором-распорядителем Российского телеграфного агентства и вышел в отставку в чине действительного статского советника. Его перу принадлежит ряд статей, посвященных пользе ручного труда, техническому образованию, кустарной промышленности, археологии и библиографии³. После смерти Сабанина альбомы перешли к его сыну Борису Владимировичу, на что указывает вторая этикетка на обороте переплета. В 1911 г. часть книжной коллекции Сабанина-старшего была передана в библиотеку Санкт-Петербургского университета⁴.

Перед нами встала задача провести атрибуцию фотографий, входящих в альбомы, идентификацию фотографов, выполнивших эти снимки, уточнить место и условия съемки, изучить историю бытования фотодокументов. Для выполнения этой задачи мы условно разделили информацию, которую содержит каждый фотодокумент, на графическую и экспертную (дающую представление о технологии создания и судьбе фотодокумента).

Графическая информация чаще всего исследуется для атрибуции фотодокумента – определения фотографируемого в портретной съемке, определения места съемки в архитектурной и пейзажной съемке и т.д. Экспертная информация используется, прежде всего, для идентификации фотографа или студии, а также владельцев фотодокумента.

К сожалению, фотодокументы начали становиться предметом экспертного анализа и историко-документной экспертизы только в последнее время, и методика подобного исследования почти не разработана. Для решения поставленной задачи, поэтому, были применены методы, используемые в смежных областях знания, главным образом, в технико-технологическом исследовании произведений искусства и криминалистическом изучении документов. В настоящей статье мы хотим привести несколько примеров применения этих методик при исследовании фотодокументов.

Наибольшее внимание было уделено поиску следов, идентифицирующих фотографа или ателье, в котором был сделан снимок. Прежде всего, к таким следам относятся оттиски печатей и штампов. Зачастую, они не видны невооруженным глазом, поэтому их необходимо фиксировать при специальных условиях освещения.

Для прочтения слабо видимых следов тиснения была применена съемка при косопадающем свете. В исследовании памятников живописи этот метод применяется для анализа сохранности красочного слоя и фактуры полотна, в криминалистике – при изучении рельефных следов на объекте, в частности – следов давления на месте подписей. Съемка производилась с помощью фотоаппарата Nikon D200 при освещении двумя боковыми осветителями ОИ-19 с рассеивающим фильтром. После съемки контрастность снимков была увеличена в графическом редакторе Adobe Photoshop. Съемка при косопадающем свете помогла прочесть тисненные надписи на некоторых снимках и, таким образом, идентифицировать ряд фотографов второй половины XIX в., чьи снимки присутствуют в рассматриваемых альбомах: Джакомо Броджи, Френсиса Фрита, Помпео Поцци.

Джакомо Броджи (*Giacomo Brogi*, 1822–1881, илл. 1, 1а) стал фотографом в 1856 г. В 1860 г. он открыл во Флоренции (1, *via Tornabuoni*) собственную студию под названием *Giacomo Brogi Fotografo*⁵, а уже на следующий год принял участие в международной выставке. В начале 1860-х гг. Броджи совершил путешествие по Святой Земле и издал Палестинский альбом, который позже преподнес королю Виктору Эммануилу, удостоившись звания королевского фотографа. Он занимался пересъемкой произведений искусства и в 1863 г. издал каталог *Dei Soggetti artistici* («Объекты искусства»). Джакомо Броджи открыл ряд магазинов в посещаемых туристами городах Италии – в Риме, Неаполе и Сиенне. По всей видимости, его первый каталог *Firenze e Toscana catalogo* вышел в свет в 1878 г.⁶ В Европе работы Броджи начали продаваться с 1880 г., благодаря парижскому магазину Адольфа Жиродона, располагавшемуся на рю Бонапарт напротив Высшей школы изящных искусств.

Джакомо Броджи первым совершил путешествие в Помпеи для съемки археологических памятников (в 1879 и 1880 гг.). В 1881 г. он устроил выставку этих фотографий в Милане. До этого он демонстрировал свои работы на нескольких выставках (Forlì, 1871; Всемирная выставка в Вене, 1873), а также получил серебряную медаль и выиграл первый приз на выставке пейзажной и архитектурной фотографии в Мельбурне (1881).

Френсис Фрит (*Francis Frith*, 1822–1898, илл. 2, 2а, 3, 3а) был состоятельным и преуспевающим английским бизнесменом (начинал с торговли столовыми приборами, затем занимался трансатлантической торговлей бакалейей, а в 1850 г. основал небольшое издательство), но к 1855 г. он продал свое дело и посвятил оставшуюся жизнь фотографии. Впрочем, и здесь ему сопутствовал коммерческий успех. Более всего Фрит известен своими фотографиями, сделанными на Ближнем Востоке во время поездок 1856–1859 гг. Фрит стал одним из первых европейских фотографов, открывших Ближний Восток для западной публики, и, наверное, самым плодовитым из них.

По возвращении в Англию Фрит основал фирму для публикации материалов своих путешествий. Так, например, в 1862 г. он издал отдельной книгой серию из стереофотографий, к каждому экземпляру которой дополнительно продавался миниатюрный стереоскоп.



<< Илл. 1. Турин. Вид на площадь Каstellо. Фотограф J. Brogi.

Илл. 1а. Турин. Вид на площадь Каstellо. Фотограф J. Brogi. Фрагмент (левый нижний угол). Съемка в косопадающем свете.



<< Илл. 2. Рим. Интерьер собора святого Петра. Фотограф F. Frith.

Илл. 2а. Рим. Интерьер собора святого Петра. Фотограф F. Frith. Фрагмент (левый нижний угол). Съемка в косопадающем свете.

Вскоре после основания своей фирмы Фрит начал осуществлять видовую съемку городов и деревень Британии и континентальной Европы. В 1864 г. первыми появились книги *The Gossiping Photographer at Hastings* («Сплетничающий фотограф в Гастингсе»), *The Gossiping Photographer on the Rhine* («Сплетничающий фотограф на Рейне»).

Существует важное типологическое различие между его фотографиями Ближнего Востока и Европы. Покупая фотографии с видами Египта и Святой Земли, зритель получал возможность познакомиться с местами, где ему, скорее всего, побывать было не суждено (первые туры в Египет появились не ранее 1869 г.)⁷. В то же время, благодаря росту среднего класса, развивающейся сети железных дорог, путешествия по Англии и Европе были уже довольно распространены явлением. В серии «Сплетничающего фотографа» много снимков отелей и больших туристических групп. Это были фотографии, которые турист покупал, чтобы поделиться увиденным. Таким образом, Фрит поменял роль просветителя, открывающего публике новые земли, на роль рекламного агента, своеобразного «сплетника».

Видовые фотографии, а также выпускаемые компанией «Фрит и К^о» небольшие почтовые открытки быстро приобрели популярность у туристов викторианской эпохи. Открытки стали важной частью его бизнеса. Чтобы удовлетворить спрос и разнообразить ассортимент, Фрит нанял группу фотографов, вместе с которыми объездил всю Британию, а также совершил путешествия в Италию, Швейцарию, Скандинавию и долину Рейна.

Кроме того, Фрит приобретал права на публикацию удачных снимков других фотографов и издавал их от имени своей студии. Поэтому, если на ранних негативах Фрита часто выцарапывались его собственная подпись и дата, то на большинстве поздних снимков подпись отсутствует и имеется лишь печать фирмы.

К 1880-м гг. здоровье Френсиса Фрита ухудшилось, и он передал фирму своим сыновьям, Юстасу и Сирилу, которые продолжили дело отца. В настоящее время значительная часть стеклянных негативов компании находится в Городской библиотеке Бирмингема (*Birmingham City Library*).

О Помпео Поцци (*Pompeo Pozzi*, 1817–1880) нам известно немного. Он начал активно фотографировать с 1850 г. В начале 1860-х гг. занимался пересъемкой картин из Пинакотеки Брера в Милане⁷. В 1864 г. издал альбом под названием «Лучшие картины Ломбардии. Фотографии, снятые с оригиналов» (*I migliori dipinti di Lombardia. Fotografie eseguite sugli originali*). Возможно, что один из снимков в альбоме Сабанина первоначально входил в этот альбом. Кроме того, Поцци сам был художником, рисовал миниатюрные пейзажи Ломбардии.

Таким образом, примененный нами осмотр рельефных следов штампов в косопадающем свете, наглядно доказал свою эффективность при идентификации фотографий. Для обозначения своего авторства фотографы ставили на снимках штампы, содержавшие их фамилию. Следовательно, чтобы с достаточной степенью вероятности говорить об авторской принадлежности снимка, необходимо прочесть надпись штампа.



Илл. 3. Рим. Форум. Фотограф F. Frith.

Илл. 3а. Рим. Форум. Фотограф F. Frith. Фрагмент (левый нижний угол). Съемка в косопадающем свете.

Чернильные оттиски печатей и штампов на исторических фотографиях сохраняются в целом гораздо хуже, чем следы тиснения. При осмотре они либо вовсе не видны, либо видны только их отдельные элементы. Прочитать же надписи на них достаточно сложно. В некоторых случаях атрибуцию можно провести, используя съемку в ближней ИК-области спектра. Этот метод исследования основан на более высокой проникающей способности инфракрасных лучей. Они проникают через поверхностное загрязнение и тонкие слои бумаги, но поглощаются тушью, типографской краской и графитом. Фотографирование в инфракрасных лучах применяют в криминалистическом исследовании в следующих целях: для выявления записей, залитых чернилами, установления признаков подделки подписей, оттисков печатей и штампов, дифференциации штрихов поддельных записей, восстановления подчищенных или плохо видимых записей, заклеенных тонкой бумагой и т.д.⁸ Соответственно, используя фотоаппарат с матрицей, чувствительной к ИК-области, можно получить снимки с четкими следами.

В альбоме есть снимки с наполовину стершимися следами печатей. Съемка этих следов в ИК-диапазоне дала следующие результаты.

1. Удалось установить, что эти следы – зеркально отраженные надписи «Ciappei» и «Genova» (илл. 4, 4а, 5, 5а).
2. Обнаружилось, что на некоторых снимках, кроме этих двух надписей присутствует еще одна.
3. После специальной съемки в ИК-диапазоне ряда отпечатков были выявлены следы печатей еще на нескольких снимках.

Наибольшую сложность вызвало прочтение третьей надписи. В ее центре также находится отраженная надпись «Genova». Можно заключить, что увиденный ранее след «Genova» – след той же печати, только менее контрастный. Сложнее оказалось прочесть надписи, расположенные на штампе выше и ниже данной. Нам не

удалось найти ни одного снимка, на котором след этих надписей хорошо бы отображался целиком, поэтому пришлось сопоставить различные снимки этого следа. После увеличения контрастности изображения, удалось прочесть верхнюю надпись как «A. MANGIAGALLI...», а нижнюю предположительно как «VIA NUOVISSIMA». После проведения балансировки контрастности изображения стало возможным прочесть надпись полностью: «A. MANGIAGALLI. GENOVA. VIA NUOVISSIMA» (илл. 6).



Илл. 4. Ангел и сова на капители. Фотограф F. Ciappei.

Илл. 4а. Ангел и сова на капители. Фотограф F. Ciappei. Фрагмент (левый нижний угол). Съемка в ИК-лучах.

удалось найти ни одного снимка, на котором след этих надписей хорошо бы отображался целиком, поэтому пришлось сопоставить различные снимки этого следа. После увеличения контрастности изображения, удалось прочесть верхнюю надпись как «A. MANGIAGALLI...», а нижнюю предположительно как «VIA NUOVISSIMA». После проведения балансировки контрастности изображения стало возможным прочесть надпись полностью: «A. MANGIAGALLI. GENOVA. VIA NUOVISSIMA» (илл. 6).

В настоящее время в Генуе виа Нуовиссима нет – так раньше называлась находящаяся в центре города виа Кайроли (via Cairoli). Можно с большой долей вероят-

ности заключить, что эти снимки выполнил фотограф Франческо Чиапpei (Francesco Ciappei), чей штамп на них также имеется. Большим количеством сведений о Чиапpei мы не располагаем. Известно, что он занимался фотографией в 1857–1887 гг., в основном делал видовые снимки Венеции. Студия Чиапpei располагалась в Генуе; он участвовал в фотографической выставке во Флоренции в 1887 г., на которой представил детские и миниатюрные портреты.

Недоумение вызывает зеркальное расположение его штампа на ряде фотографий. Наиболее вероятным объяснением этого факта является то, что из путешествия Сабанин вез фотографии одной пачкой, в результате чего они соприкасались друг с другом, и оттиск печати с оборотной стороны одной фотографии отпечатывался зеркально на эмульсионной стороне другой.

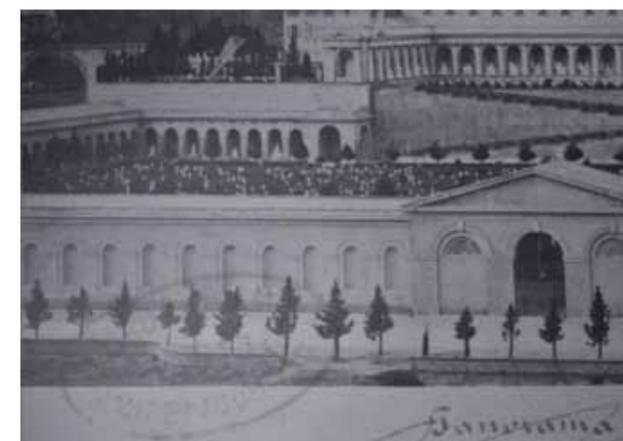
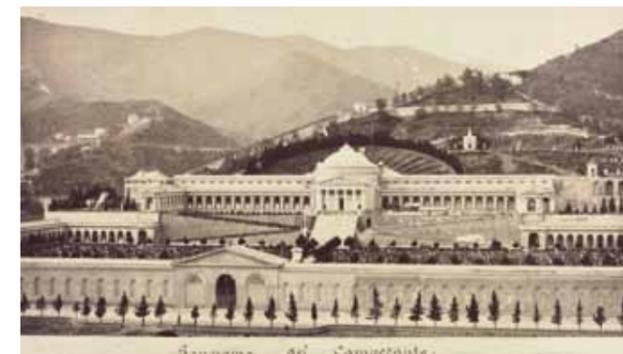
В таком случае, A. Mangiagalli – это, скорее всего, владелец магазина, где данные фотографии продавались.

Атрибуция фотодокумента с использованием «графической» информации, которую он содержит, является более доступной, поскольку не требует специальных средств анализа. Одним из методов атрибуции памятников, изображенных на фотографиях, является поиск и прочтение имеющихся на них надписей. Среди фотографий исследуемых альбомов нами был обнаружен снимок памятника, изображавшего богиню победы со шитом в руках (КП 044/9). После фиксации при сорокакратном увеличении мы смогли прочесть латинскую надпись на щите («29 августа 1813»), – которая дала основания для атрибуции снимка: на нем запечатлен памятник русским войскам, установленный в 1835 году в память битвы при Кульме (о нем, в частности, упоминал А.И. Тургенев в своем дневнике⁹). Памятник этот до сих пор стоит у города Престанов в Чехии. Такое же значение для идентификации могут иметь надписи на зданиях, вывески лавок и прочие детали, видимые при увеличении.

Отметим, что зачастую фотографа можно идентифицировать по подписям к фотографиям (мы не имеем в виду те случаи, когда снимки подписаны фамилией фотографа, речь о них шла выше). Приведем пример: в рассматриваемом нами альбоме есть снимок, подписанный «№1053. Tivoli. Grotta di Nettuno e tempio di Vesta» (КП 045/41). Достаточно ввести поисковый запрос «Tivoli Grotta di Nettuno» на Google.ru, чтобы увидеть – первым же результатом будет фотография с сайта Wikipedia. Отметим, что на нашем снимке и снимке из Интернета совпадает не только изображение, но и подпись (вплоть до номера). На данном сайте указано, что автором снимка является фотограф Эдмон Беле (Edmond Behles, 1841–1924)¹⁰. В начале своей карьеры фотографа (1859–1860) он работал фотографом в Риме вместе с Джорджио Зоммером (Giorgio Sommer). Нередко они продавали фотографии, не ставя подписи, или подписываясь обоими именами (что серьезно затрудняет атрибуцию ранних снимков). Во время своей совместной работы Беле и Зоммер путешествовали по всей Италии и приобрели известность, благодаря видовым фотографиям известных памятников, пейзажам большого формата и стереоскопическим снимкам. Когда Зоммер переехал в Неаполь, Беле остался в Риме. За самостоятельную работу Беле получил награды на выставках – в 1867 г. в Париже и в 1873 г. в Вене, активно занимался фотографией вплоть до 1890 г.

В рассматриваемых альбомах некоторое количество снимков имеет схожие по положению, шрифту и построению надписи, что также позволяет с достаточной степенью вероятности атрибутировать их тому же фотографу.

Приведем еще один пример использования современных поисковых систем для атрибуции фотографий.



Илл. 5. Генуя. Колумбарий. Фотограф F. Ciappei.

Илл. 5а. Генуя. Колумбарий. Фрагмент (левый нижний угол). Съемка в ИК-лучах. Фотограф F. Ciappei.



Илл. 6. Оттиск печати, восстановленный из рис. 4а и 5а.

На одном из отпечатков в альбоме (КП 045/35) присутствует надпись, выцарапанная на негативе: «Interno di S.M. Maggiore». К сожалению, в этом случае не удалось с помощью поисковых систем определить автора снимков, но мы смогли обнаружить ряд фотографий с тождественной надписью. Например, отпечаток с нею есть в Стамбульской публичной библиотеке им. Атагюрка¹¹. Еще один экземпляр продавался в магазине Krul Antiquarian Books в Нидерландах¹². Целый ряд фотографий с этой надписью размещен на сайте www.appona.de¹³. Подобным же образом нами был атрибутирован снимок с записью на оборотной стороне: «Interno di S.Maria dei Frari. Mausoleo di Canova». Его автор итальянский фотограф швейцарского

Фотография. Изображение. Документ. *Вып. 1 (1)*

происхождения Карло Понти (*Carlo Ponti*). Этот снимок также входит в альбом «Венеция», который продавался в Тюбингене за 2000€¹⁴.

Часто возникает вопрос, как различить фотографии, на которых изображен один и тот же объект примерно под одним и тем же углом. Отметим, что это непростая задача, при этом ограничиться сопоставлением краев мы не можем, поскольку два отпечатка с одного и того же негатива могут быть обрезаны по-разному. Естественно, не можем мы опираться и на тон снимка, поскольку разный тон могут иметь отпечатки сделанные в разное время с одного негатива, а также хранившиеся в разных условиях.

Кроме ракурса следует обращать внимание и на другие детали. Например, в нашем распоряжении имеется фотография Форума Помпей, похожая на один из снимков уже упомянувшегося Джакомо Броджи. Однако, несмотря на то, что ракурсы почти совпадают, на снимках тени падают под разными углами, а, значит, фотографии были сняты в разное время.

Серию фотографий из Помпей (КП 045/44, КП 045/46, КП 045/48), подписанную на негативах от руки, атрибутировать не удалось. Многие из них очень похожи на снимки Броджи или Джорджио Зоммера, но однозначный вывод об их авторстве сделать пока невозможно.

Один из немногих случаев, когда фотоотпечаток подписан именем авторов – снимок курортного города Бад-Райхенхалль (КП 044/1), выполненный Грегором Бальди и Карлом Фридрихом Вюртле (*Gregor Baldi & Karl Friedrich Wirthle*). Эти два мастера открыли студию в Зальцбурге в 1862 г. и получили известность, благодаря видовым снимкам города и его окрестностей. С 1874 г. они работают раздельно. С 1875 по 1880 г. Вюртле был единственным владельцем студии, которая все еще называлась *Baldi & Wirthle*. С 1881 по 1892 г. ателье называлось *Wirthle & Spinnhirn*, в этот период Вюртле работал со своим шурином, химиком Германом Шпиннхирном (*Hermann Spinnhirn*), а позже было вновь переименовано и стало называться «Вюртле и сын» (*Wirthle & Sonn*). Бальд и Вюртле были первыми и самыми известными профессиональными фотографами, работавшими в Зальцбурге и других западных областях Австро-Венгрии во второй половине XIX в. Вполне возможно, что целый ряд фотографий в рассматриваемом альбоме принадлежит этим авторам, однако проверить это представляется затруднительным¹⁵.

Таким образом, отметим, что идентификация различных фотографов с помощью технико-технологического исследования фотодокументов, позволяет значительно расширить наши знания о них, и поэтому представляет безусловный научный интерес.

⁷ Balzarini M.G., Cassanelli R. Fare storia dell'arte: studi offerti a Liana Castelfranchi. Milano, 2000. P. 234.

⁸ Криминалистика: Учебник / под ред. И.Ф. Крылова, А.И. Бастыркина. М., 2001. С. 190.

⁹ Тургенев А.И. Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.). М.-Л., 1964.

¹⁰ Edmond Behles (1841–1924) – «Tivoli - Grotta di Nettuno e Tempio di Vesta». Numero di catalogo: 1053. URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Behles,_Edmond_\(1841-1924\)_-_n._1053_-_Tivoli_-_Grotta_di_Nettuno_e_Tempio_di_Vesta.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Behles,_Edmond_(1841-1924)_-_n._1053_-_Tivoli_-_Grotta_di_Nettuno_e_Tempio_di_Vesta.jpg) (дата обращения – 20.11.2010).

¹¹ İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kıtaplığı на сайте библиотеки: URL: <http://katalog.ibb.gov.tr/Yordam.htm>, шифр [Alb_000119/009] (дата обращения – 12.10.2010).

¹² Krul Antiquarian Books URL: <http://www.biblio.com/used-book/inter-no-di-s-m-maggiore-roma~215c6~54295955> (дата обращения 8.12. 2010)

¹³ Album Rom 4 на сайте: <http://www.annona.de/alben/Album%20Rom%204/> (дата обращения – 16.11.2010).

¹⁴ Frankfurter Antiquariatsmesse URL: <http://www.koelner-antiquariatsmesse.com/TF07/deu/Kat/Italien.html> (дата обращения – 5.10.2010).

¹⁵ Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography / John Hannavy ed. NY, 2006. P. 107.

М.А. Вольнский, И.П. Гуров, Е.В. Жукова, А.В. Левшина, Н.Б. Маргарянц, А.А. Сёмов

ИССЛЕДОВАНИЕ ТРЕХМЕРНОЙ МИКРОСТРУКТУРЫ МАТЕРИАЛОВ НА ОСНОВЕ МЕТОДОВ ОПТИЧЕСКОЙ КОГЕРЕНТНОЙ ТОМОГРАФИИ

Введение

Исследование микроструктуры материалов и веществ – актуальная задача для различных областей науки и современных технологий. В последние годы получили активное развитие неразрушающие методы исследований, основанные на новейших достижениях в оптике и фотонике, что позволяет изучать объекты, обладающие исторической, художественной и музейной ценностью. Для сохранения культурного наследия человечества исключительно важны количественная оценка, анализ и представление объективной информации об исследуемых объектах, полученной с использованием современных научных методов оптико-физической диагностики, а также реконструкция и визуализация объемных изображений разнообразных объектов или их элементов при широком применении компьютерных технологий.

Один из современных подходов к изучению внутренней микроструктуры многослойных и случайно-неоднородных сред состоит в использовании принципов оптической когерентной томографии (ОКТ)¹. При этом обеспечивается наиболее высокая разрешающая способность (в настоящее время до субмикрометрового уровня) как в плоскости наблюдения, так и по глубине проникновения оптического излучения (до сотен микрон или единиц миллиметров в зависимости от оптических свойств исследуемого материала).

В статье рассматриваются возможности применения методов ОКТ для решения задач неразрушающего изучения микроструктуры веществ и материалов, прежде всего, предметов искусства и других объектов культурного наследия, продемонстрированы возможности методов ОКТ и результаты экспериментальных исследований, выполненных на кафедре компьютерной фотоники и видеoinформатики СПбГУ ИТМО, обсуждаются основные характеристики и перспективные возможности применения методов ОКТ для исследования и диагностики микроструктуры материалов.

Методы ОКТ и их характеристики

Принцип ОКТ состоит в освещении исследуемого объекта в видимом или ближнем ИК диапазоне спектра в зависимости от свойств объекта и используемого источника излучения с определением степени отражения излучения по глубине среды для каждой точки в плоскости наблюдения. При этом оказывается возможным восстановить внутреннюю объемную микроструктуру исследуемого объекта.

При практическом использовании методов ОКТ осуществляют измерения с использованием автоматической измерительной системы, которая включает двухлучевой микроинтерферометр, сочетающий возможности классического интерферометра и микроскопа с большим увеличением (до 500х). При сканировании образца в автоматическом режиме регистрируется информация о степени отражения излучения, осуществляется обработка информации с использованием вычислительных алгоритмов для получения количественных данных о свойствах объекта, их документирования и компьютерной визуализации 3D-изображений исследуемой области объекта.

На *рис. 1* приведена принципиальная схема автоматической системы. При помощи осветителя 2, состоящего из конденсора, апертурной и полевой диафрагм, а также объектива, от источника 1 формируется параллельный пучок света, который падает на светоделительную пластину 4. Принцип работы прибора основан на интерференции двух частично когерентных волн, одна из которых служит опорной волной. В опорном плече интерферометра излучение распространяется через компенсатор 5 и фокусируется микрообъективом 6 на опорном зеркале 7, при отражении от которого излучение возвращается к светоделительной пластинке 4. В направлении микрообъектива 8 распространяется зондирующий пучок, который фокусируется на исследуемом образце 10, расположенном на поверхности рабочего столика 9 микроинтерферометра.

Интерферометрические сигналы регистрируются при помощи видеокамеры 12 в форме последовательности видеок кадров, характеризующих отдельные слои по глубине исследуемого образца, при этом объектив 11 обеспечивает локализацию поля в плоскости светочувствительной матрицы видеокамеры. Последовательность видеок кадров с выхода видеокамеры направляется в компьютер, который управляет работой механизма сканирования 15 при помощи блока управления 14 синхронно с записью видеок кадров.

Автоматический микроинтерферометр по схеме *рис. 1* позволяет выполнять исследования микроструктуры объекта методом широкопольной оптической когерентной микроскопии (ОКМ), обеспечивающим наиболее высокую разрешающую способность, которая в разработанном приборе составляет 0,9 мкм по трем координатам. При этом оказывается возможным проводить весьма детальные исследования микроструктуры материала, например, пространный расположение отдельных волокон и микропор материала бумаги², однако ввиду высокой разрешающей способности необходимо регистрировать и обрабатывать значительные объемы информации, что заметно ограничивает быстродействие системы.

Для повышения производительности процесса исследования возможно использовать метод спектральной интерферометрии, в котором осуществляют автоматическую перестройку длины волны источника излучения и в результате обработки зарегистрированных сигналов выделяют информацию о микроструктуре объекта. Однако разрешающая способность метода при этом оказывается несколько более низкой (примерно 10 мкм).

Для проведения экспериментальных исследований использовали спектральный оптический когерентный микроскоп с перестраиваемой длиной волны, модель EX1301 OCT Microscope производства фирмы Michelson Diagnostics, Ltd. (Великобритания). Прибор обеспечивает разрешающую способность по глубине, равную 10 мкм, и в боковом направлении 7,5 мкм при размере поля зрения до 7 мм. Быстродействие определяется возможностью регистрации двух вертикальных сечений исследуемого образца (В-сканов) в секунду. Ис-

¹ КП 045/1-55/ 4512-4566, КП 044/1-83/ 4429-4511.

² Панькина Е.В. 120 лет филателистической организации Санкт-Петербурга // История Петербурга. № 6 (16). 2003. С. 73.

³ Отчет о состоянии и деятельности Санкт-Петербургского университета за 1911 г. СПб., 1912. С. 53.

⁴ Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography / John Hannavy ed. NY, 2006. P. 217.

⁵ Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography / John Hannavy ed. NY, 2006. P. 217.

⁶ Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography / John Hannavy ed. NY, 2006. P. 562.

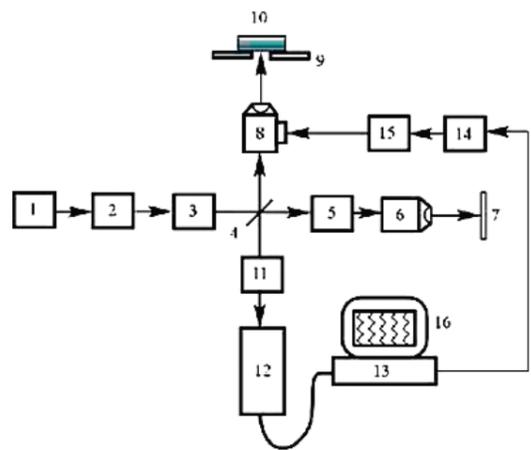


Рис. 1. Принципиальная схема автоматического микроинтерферометра: 1 – источник света, 2 – осветительная система, 3 – блок светофильтров, 4 – светоделительная пластинка, 5 – компенсатор, 6 – микрообъектив, 7 – опорное зеркало, 8 – микрообъектив, 9 – предметный столик, 10 – образец, 11 – объектив, 12 – видеокамера, 13 – процессор, 14 – блок управления сканированием, 15 – блок сканирования, 16 – монитор.

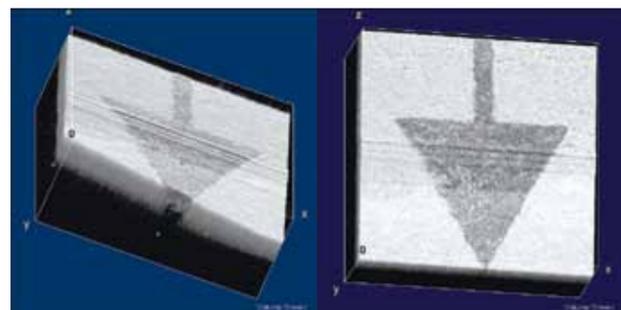
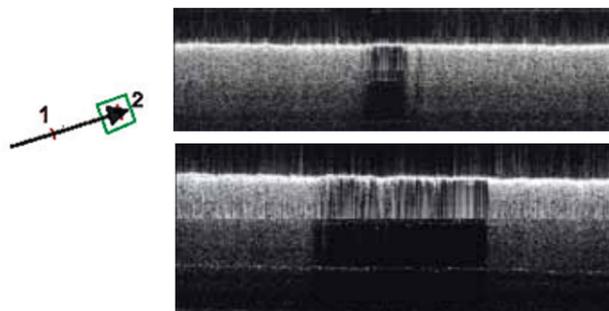


Рис. 2. Исследуемый образец бумаги с отпечатком, нанесенным на лазерном принтере: а) область сканирования поверхности с отпечатком в виде стрелки и два В-скана бумаги в точках 1 и 2; ширина скана 6 мм; б) трехмерные томограммы участка бумаги в области печати.

точником служит лазер с мощностью излучения 15 мВт и средней длиной волны $\lambda=1300$ нм, перестраиваемой в диапазоне 150 нм.

При проведении исследований целесообразно комбинированное использование двух рассмотренных выше методов ОКТ: спектральный метод для предварительной экспресс оценки образцов и высокоразрешающий метод для детальных исследований на выбранном интересующем участке. Однако в ряде случаев весьма эффективно применение одного из приборов в зависимости от вида образца и разрешающей способности, требуемой при его исследовании.

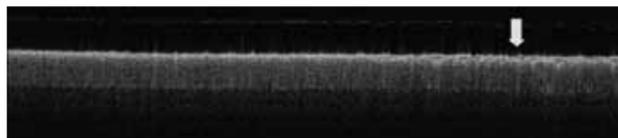


Рис. 3. В-скан образца бумаги, на отдельном участке поверхности которой присутствует клей. Ширина В-скана 6 мм; место участка с клеем, отличающегося «рыхловатой» микроструктурой, показано стрелкой.

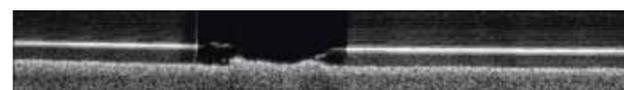
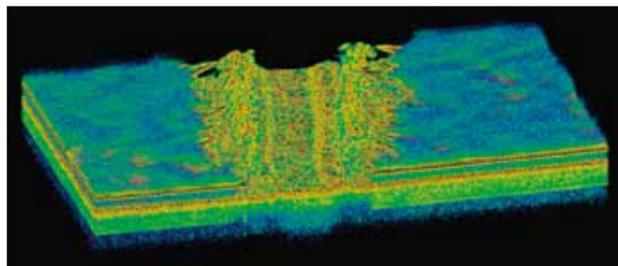


Рис. 4. Лаковый слой: а) трехмерная томограмма образца лакового покрытия с царапиной, подложкой служил картон; б) пример В-скана (ширина скана 6 мм). Толщина лака составила 80 мкм.

Эксперименты показали, что методы ОКТ позволяют добиться особых результатов при изучении слоистых структур, таких как материалы растительного и животного происхождения, например, кожи, пергамента, целлюлозы, а также покрытий, которые имеют искусственную природу и встречаются в предметах живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, полиграфии.

Экспериментальные результаты

Интересный и интенсивно изучаемый объект в исследованиях методом ОКТ – это бумага³, которая широко распространена во многих областях деятельности человека. Различия в структуре поверхностного слоя бумаги обусловлены ее сроками изготовления, назначением, физико-химическим составом, технологией производства и влажностно-температурными условиями, в которых она хранилась. Образование на поверхности бумаги механических повреждений – царапин, вмятин, подчисток, а также нанесение на бумагу красителей различной природы обязательно сопровождается изменением поверхностной структуры и свойств отдельных участков и слоев. Послойное сканирование зондирующим излучением вглубь листа бумаги и последующая количественная обработка полученных данных позволяют выявить локальные изменения в структуре и свойствах поверхностных слоев, произошедших под воздействием внешних механических или иных факторов. Методом ОКТ можно изучать влияние структуры и свойств бумаги на качество полиграфической продукции, процессы проникновения красителя вглубь бумажного материала, что расширяет представления об особенностях капиллярных явлений в материале бумаги и позволяет производителям совершенствовать технологию печати.

На рис. 2 приведен пример исследования методом спектральной ОКТ образца бумаги, на поверхность которого нанесен текст при помощи лазерного принтера.

Видно, что обработка томограммы образца позволяет реконструировать трехмерные изображения исследуемой области и изучать ее отдельные элементы, в том числе

при дополнительной обработке получать срезы в отдельных сечениях, параллельных поверхности бумаги.

При исследованиях бумаги методом ОКТ в ряде случаев возникают задачи, решение которых связано с функцией бумаги как носителя письменной информации. К таким объектам относятся, например, старинные рукописи и ценные бумаги. Область исследований включает также широкий круг других объектов, таких как старинные почтовые миниатюры, марки, денежные знаки, географические карты.

Бумага как вещество органического происхождения подвержена процессам старения, разрушения, загрязнения под воздействием влаги, света, пыли и вредителей биологической природы. Регистрация томограмм при поверхностного слоя бумаги и последующая трехмерная реконструкция изображения изучаемой области обеспечивает возможность как детального рассмотрения структуры поверхности бумаги, так и локального воспроизведения особенностей технологии печати или выявления участка рисунка, подписи, штампа, которые не видны при использовании традиционных методов микроскопии. Например, в процессе длительного хранения может произойти обесцвечивание красителя на поверхности бумаги, но его частички сохраняются в подповерхностных слоях бумаги и могут быть выявлены. Присутствие на бумажном листе клея может быть обнаружено с помощью метода ОКТ (см. рис. 3), так как клей имеет другие оптические свойства, а значит, иначе рассеивает и поглощает зондирующее излучение. В процессе длительного хранения клей может набухать, загнивать, терять свойство эластичности, что приводит к явлениям коробления и ухудшает свойства и ценность бумажного носителя.

Известно, что бумага, картон широко используются как основа в предметах изобразительного искусства, и в первую очередь следует указать на старинные работы, выполненные в технике акварели, гуаши или пастелью, углем. Музейные коллекции включают также предметы, изготовленные в технике полиграфии – это газетно-журнальная, прикладная графика, рисунки в книгах и на плакатах. Исследование подобных бумажных носителей позволяет раскрывать ранее применявшиеся техники печати, особенно важные в изучении красочных изображений, получаемых при использовании приема многослойного нанесения пигментов.

Особое место среди объектов, изучаемых методом ОКТ, занимают предметы искусства, выполненные в технике масляной живописи. Можно указать на следующие главные направления в таких исследованиях.

Во-первых, это изучение защитного лакового слоя живописных работ⁴. При использовании метода ОКТ возможно достаточно точно определить толщину слоя лака, глубину областей отслаивания, изучить локальные трещины, а также выявить многослойные лаковые покрытия, которые выполнены в разное время и с использованием лаков с отличающимися физико-химическими свойствами.

На рис. 4 приведен пример исследования лакового слоя методом ОКТ.

На рис. 5 приведены результаты исследования лакового слоя методом широкопольной ОКТ, объектом служил участок живописного полотна, выполненного в середине XX в. Видно, что процесс старения лакового покрытия сопровождается появлением пор, что фиксируется на изображении профилограммы среза. Поры в лаковом слое регистрируются в виде игольчатой структуры.

Знания о толщине и природе лакового слоя позволяют в дальнейшем компьютерными методами восстановить колористическую палитру художественного произведе-

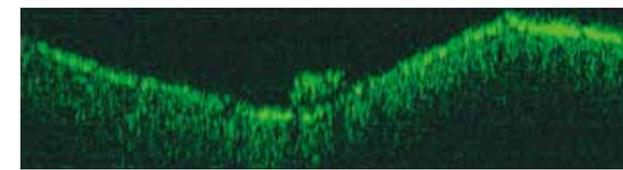
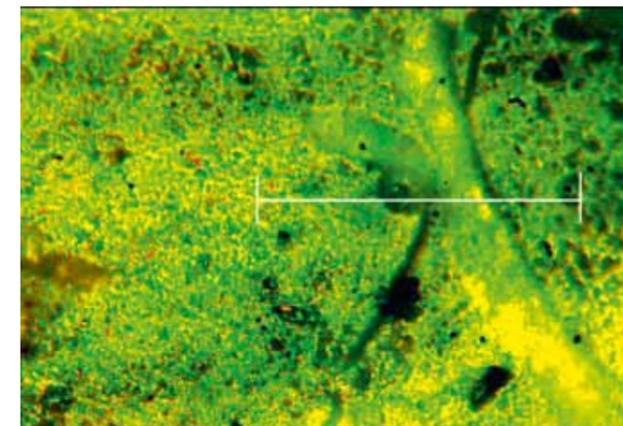


Рис. 5. Исследование лакового покрытия методом широкопольной ОКТ: а) изображение поверхности живописного красочного слоя, покрытого лаком; запись изображения выполнена с увеличением 500х, пунктирной линией показано сечение сканирования; б) профилограмма поверхности на выделенном участке (см. рис. 5, а). Диапазон отклонений по высоте 12,5 мкм, ширина В-скана 200 мкм.

ния так, как его выполнил автор, поскольку со временем за счет ухудшения прозрачности лакового покрытия цвет изображения меняется. Моделирование компьютерными средствами влияния на качество изображения толщины и свойств лакового слоя позволяет не только сократить затраты на проведение реставрационных работ, но и оптимизировать процесс реставрации.

Другое направление исследований методом ОКТ связано с анализом слоев пигментов, областей, подвергавшихся реставрации, с изучением многослойных красочных покрытий, участков отслаивания живописного слоя или его сжатия. Результаты подобных исследований особенно важны при проведении реставрационных работ, изучении техники письма художника, при консервации произведений искусства.

Рассматриваемый метод позволяет также исследовать области на границе между пигментом и грунтом, причем не только холстяным, но из картона, бумаги, дерева, для выявления дефектов живописи, связанных с появлением микротрещин на грунтованной поверхности, областей переклеивания грунта, различных механических повреждений на самом холсте и его грунтованной поверхности.

Известно, что метод ОКТ использовался для изучения строения живописного слоя, выполненного с применением темперы – основного художественного материала в станковой живописи до появления масляных красок⁵. Здесь итальянские авторы исследовали не только строение поверхности темперной живописи старинной работы, но и изучали участки картины, где фон золотого нимба был имитирован при помощи серебряной фольги и слоя лака. Авторским коллективом кафедры компьютерной фотоники и видеоинформатики СПбГУ ИТМО были впервые выполнены оригинальные исследования слоистой микроструктуры хохломской живописи, элементы техники которой используются в иконописи.

На рис. 6 показаны результаты исследования методом спектральной ОКТ модельного образца, подготовка кото-

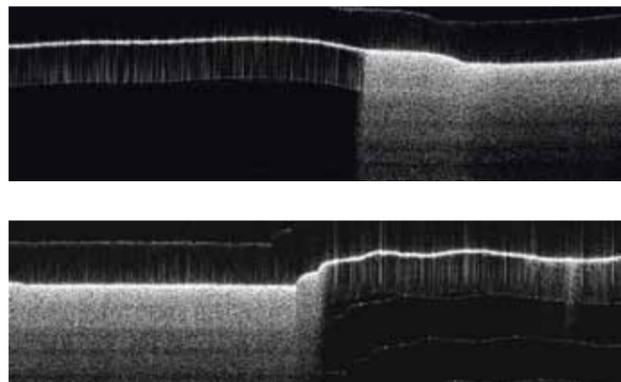


Рис. 6. Исследование слоев гуаши с пигментом, нанесенных на поверхность мела: а) томограмма в сечении образца на границе черной и белой гуаши; б) томограмма в сечении поверхности куска мела, на который нанесен слой черной гуаши. Ширина В-сканов 6 мм.

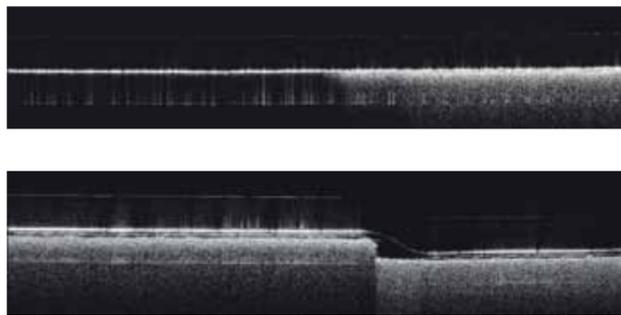


Рис. 8. Томограммы в сечении образцов фотоматериалов: а) томограмма фотопластинки, слева видна область почернения фотоэмульсионного слоя; б) томограмма документа, на поверхность которого приклеена фотография и затем выполнено ламинирование полиэтиленовой пленкой. Ширина В-сканов – 6 мм.

менении данного метода в диагностике художественных произведений возможны при совместном использовании с другими оптическими методами.

Так, например, для предварительного анализа всей поверхности картины и нахождения места предполагаемой подписи необходимо использовать метод инфракрасной рефлексографии. При этом объект освещается источником излучения в ближней ИК области, и осуществляется запись изображения поверхности в отраженном свете при помощи видеокамеры с соответствующим диапазоном спектральной чувствительности. Близкие по цвету материалы, обладающие одинаковыми отражающими и поглощающими свойствами в видимой области спектра, во многих случаях по-разному отражают инфракрасное излучение. Поэтому не сходные по составу пигмента участки живописи на инфракрасных снимках имеют различную тональность, причем обычно видны четкие границы их нанесения, что позволяет выявить тонировки и реставрационные записи на произведениях старой живописи, неразличимые под слоем поверхностных загрязнений или старого лака.

Тестовый объект (рис. 7) представлял собой скрытые под слоем краски подписи, содержащие пигменты, различающиеся по спектру поглощения. Поверхность живописного полотна освещалась под углом галогенной лампы накаливания мощностью 100 Вт, и изображение в отраженном свете регистрировалось на камеру ближнего ИК диапазона NIR-300 с областью чувствительности 900–1700 нм.

На полученных снимках после дополнительной обработки видеoinформации были обнаружены скрытые под слоем краски подписи, не доступные глазу. Наилучшая видимость получена для подписей, отмеченных на рис. 7 цифрами 1, 3 и 4 и нанесенных черной краской, которая состояла из углеродосодержащих пигментов, сильно поглощающих падающее излучение.

Методом ОКТ возможно также исследовать особенности и сохранность других документальных памятников – фотопластинок и фотопленок, а также фотографий и объектов с их присутствием, например, изучать границы приклеивания фотографий, их однородность и целостность на различных документах. Такие исследования могут быть полезны, например, в архивном деле.

Целесообразность применения методов ОКТ для исследований объектов этого вида определяется тем, что технология формирования фотографического изображения на поверхности фотоматериала предполагает многослойность структуры объекта, например, наличие отбеливающего подслоя на фотопластинке, обеспечивающего прочность

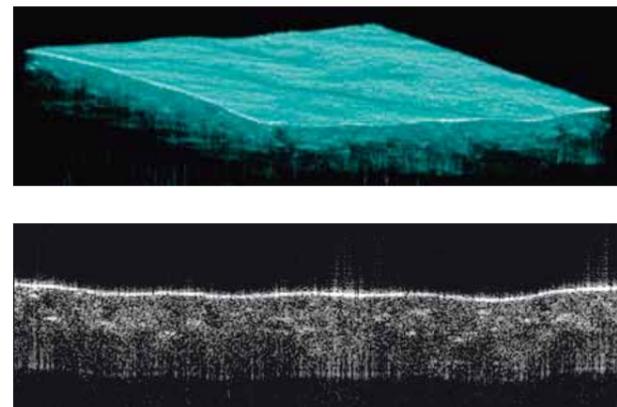


Рис. 9. Исследование микроstructures натуральной кожи портмоне: а) трехмерная томограмма; б) пример томограммы в одном из сечений. Ширина В-скана 6 мм.

сцепления с ней фотоэмульсии. Светочувствительный слой, представляющий собой взвесь микрокристаллов галогенида серебра в твердом растворе фотографической желатины, после взаимодействия с излучением видимого диапазона изменяет свою структуру и физико-химические свойства. Это неизбежно выражается в изменении микроstructures слоя, пространственная неоднородность которого может быть исследована методом ОКТ.

На рис. 8 приведены результаты исследования поверхностного слоя фотопластинки и фотографии, наклеенной на поверхность бумаги, и далее подвергшейся ламинированию.

Метод ОКТ может быть применен к изучению художественных ценностей и предметов искусства, в которых используется натуральная кожа. Кожа как слоистая биологическая ткань даже после всех этапов химической и механической обработки сохраняет свою микроstructure. Этому способствует процесс дубления натуральной кожи, технология которого менялась со временем. Строение кожного покрова зависит от его биологического происхождения, но приемы ее последующей выделки могут повлиять на плотность слоистой структуры.

В статье Góra M., Pircher M., Göttinger E. и др.⁷ приведены результаты исследования методом ОКТ пергамента, который использовался до изобретения бумаги и был связан с письмом на недубленной коже животных, подвергавшейся сложной и длительной обработке до получения тонких и мягких белых листов. Художественная обработка кожи основана на технологиях тиснения, перфорации, плетения, гравировки или пирографии, использование которых неизбежно приводит к изменению строения поверхности кожи, и изменения микроstructures могут быть выявлены с помощью методов ОКТ.

На рис. 9 показан пример исследования материала натуральной кожи, использованной в декоративных целях при изготовлении портмоне.

Предметы декоративно-прикладного искусства, выполненные в технике интарсии, или инкрустации кусочками кожи, могут быть исследованы с целью обнаружения или детального изучения областей вставки кусочков кожи, определения технологии вклейки, толщины стыков отдельных образцов.

Дерево как поделочный материал широко распространено в изготовлении предметов утвари и быта, а также в производстве декоративно-прикладных предметов. Древесина имеет волокнистую структуру и, следовательно, может быть изучена методом ОКТ. Некоторые результаты таких исследований приведены в работе Latour G., Echard J.-P., Soulier B. и др.⁸

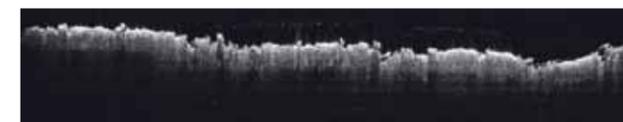
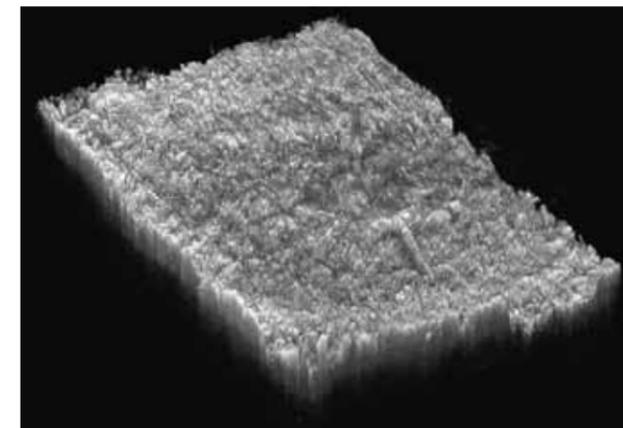


Рис. 10. Поверхность образца из дерева: а) трехмерная томограмма среза образца; б) пример томограммы в одном из сечений. Ширина В-скана 6 мм.

Создание многих художественных изделий из древесины невозможно без использования техники резьбы, нанесения слоев краски, золочения, лакировки. Однако процессы старения приводят к появлению на поверхности трещин, отслаиванию покрытий. Поэтому при помощи методов ОКТ выявляется весьма важная при проведении реставрационных работ информация о дефектности отдельных областей, природе нарушений микроstructures, методах консервации поверхности.

На рис. 10 показан пример трехмерного отображения поверхности материала древесины в плоскости, поперечной направлению волокон, с использованием метода спектральной ОКТ.

Заключение

Проведенное рассмотрение основных характеристик и результатов применения методов ОКТ показывает широкие возможности современной оптики, фотоники и компьютерных технологий для решения актуальных проблем исследования свойств различных материалов и объектов, в том числе обладающих исторической, художественной и музейной ценностью.

Из-за ограниченного объема статьи за пределами рассмотрения осталось обсуждение возможностей исследования методами ОКТ ряда других объектов, например, выполненных с использованием техники плетения и ткачества. Изучение образцов тканей, холста рассматриваемыми методами весьма информативно, причем особенно интересные и наглядные результаты получены при реконструкции трехмерных изображений, где видны особенности и дефекты плетения. В качестве другого примера можно отметить перспективное применение методов ОКТ для изучения микроstructures предметов искусства, выполненных из фаянса, керамики, фарфора, а также для оценки состояния и качества изделий из отдельных видов ценных камней.

Важно отметить, что используемые в ОКТ технические средства, применимы также к исследованиям непрозрачных объектов. В этом случае возможно восстановление трехмерного рельефа отражающей поверхности с высокой разрешающей способностью, что позволяет проводить исследования в сфрагистике для анализа разнообразных

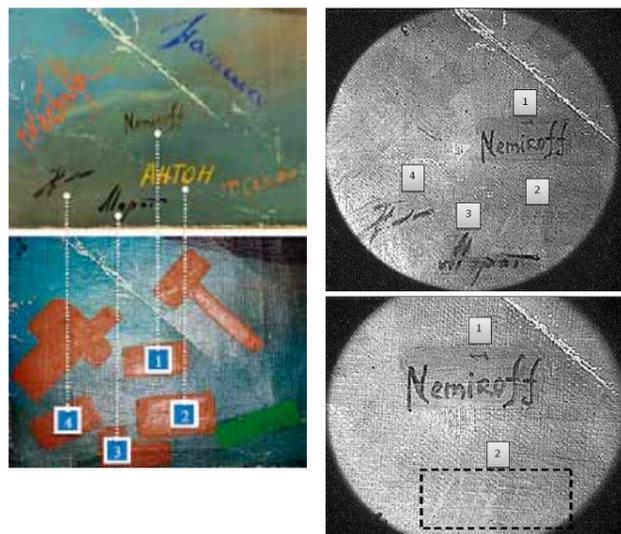


Рис. 7. Исследование модельного объекта масляной живописи: а) исходный тестовый объект и результат скрытия подписей слоем краски; б) снимки, полученные в инфракрасной области тестовых подписей, скрытых слоем краски.

рого выполнена путем нанесения гуаши на поверхность куска мела. Целью исследований было изучение влияния природы пигмента гуаши на вид регистрируемой томограммы.

Необходимо указать на тенденцию в развитии методов ОКТ, когда проводится не только послойное изучение живописного слоя, но и одновременно выполняются спектральные исследования пигментов различного состава и сроков изготовления материалов, использовавшихся при написании работ. Примером могут служить результаты исследований, выполненных методом спектроскопии отражения в видимом и ближнем ИК диапазонах, что позволило предложить неразрушающий метод идентификации пигментов на базе ОКТ⁶.

Кафедра успешно сотрудничает с технологическим отделом Государственного Русского музея в области применения метода ОКТ для изучения предметов искусства. Проведенные на кафедре исследования методом ОКТ скрытых подписей и авторских набросков на образце масляной живописи показали, что успехи в развитии и при-

оттисков печатей, штампов на воске и сургуче, а также, например, в нумизматике для высокоточного восстановления геометрического рельефа поверхности монет.

Методы ОКТ обеспечивают возможность проведения неразрушающих исследований микроструктуры разнообразных материалов органической и неорганической природы с различным масштабом неоднородностей и различными оптическими свойствами. Отличительная особенность методов ОКТ состоит в наиболее высокой разрешающей способности по сравнению с другими методами томографии, что позволяет разрабатывать новые перспективные методики исследований с использованием методов ОКТ.

¹ Fercher F., Drexler W., Hitzberger C. K. and Lasser T. Optical coherence tomography – principles and applications // Rep. Prog. Phys. 2003. V. 66. N.2. P. 239–303; Гуров И. П. Оптическая когерентная томография: принципы, проблемы и перспективы. В кн.: Проблемы когерентной и нелинейной оптики / Под ред. И. П. Гурова и С. А. Козлова. СПб: СПбГУ ИТМО, 2004. С. 6–30.

² Alarousu E., Gurov I., Kalinina N., Karpets A., Margariants N., Myllylä R., Prikäri T., Vorobyeva E. Full-field high-resolving optical coherence tomography system for evaluating paper materials // Proc. SPIE. 2008. V. 7022. P. 702212.

³ Alarousu E., Gurov I., Kalinina N., Karpets A., Margariants N., Myllylä R., Prikäri T., Vorobyeva E. Full-field high-resolving optical coherence tomography system for evaluating paper materials // Proc. SPIE. 2008. V. 7022. P. 702212; Alarousu E., Krehut L., Prikäri T., Myll-ylä R. Study on the use of optical coherence tomography in measurements of paper properties // Meas. Sci. Technol. 2005. V.16. P. 1131–1137.

⁴ Liang H., Cid M., Cucu R., Dobre G.M., Podoleanu A. Gh., Pedro J. and Saunders D. En-face optical coherence tomography – a novel application of non-invasive imaging to art conservation // Optics Express. 2005. V.13. N.16. P. 6133–6144; Targowski P., Góra M., Wojtkowski M. Optical coherence tomography for artwork diagnostics // Laser Chemistry. 2006. V.2006. Article ID 35373.

⁵ Pezzati L., Daffara C., Bencini D., Carcagni P. Near-infrared confocal laser scanning microscope for the analysis of paintings // Proc. 2nd Int. Topical Meeting on Optical Sensing and Artificial Vision (OSAV'2008). St. Petersburg: St. Petersburg State University ITMO. 2008. P. 56–51.

⁶ Liang H., Keita K., Peric B., Vajzovic T. Pigment identification with optical coherence tomography and multispectral imaging // Proc. 2nd Int. Topical Meeting on Optical Sensing and Artificial Vision (OSAV'2008). St. Petersburg: St. Petersburg State University ITMO. 2008. P. 33–42.

⁷ Góra M., Pircher M., Götzinger E., Bajraszewski T., Stirič M., Kolar J., Hitzberger C., Targowski P. Optical coherence tomography for examination of parchment degradation // Laser Chemistry. 2006. V. 2006. Article ID 68679.

⁸ Latour G., Echard J.-P., Soulier B., Emond E., Vaiedelich S., Elias M. Structural and optical properties of wood and wood finishes studied using optical coherence tomography: application to an 18th century Italian violin // Applied Optics. 2009. V. 48. N. 33. P. 6485–6491.

А.С. Серебряков, В.И. Кудряшов, А.П. Мороз, И.И. Малых

О ВОЗМОЖНОСТИ ЭЛЕМЕНТНОГО АНАЛИЗА ОБЪЕКТОВ В 3D ГЕОМЕТРИИ С ПОМОЩЬЮ РЕНТГЕН-ФЛУОРЕСЦЕНТНОГО МЕТОДА НА АППАРАТЕ X-Арт М

Анализатор X-Арт М, серийно выпускаемый ЗАО «Комита» в Санкт-Петербурге, начиная с 2006 г., имеет сертификат ГОССТАНДАРТа РФ как средство измерения. Он является реальным соперником лучших зарубежных приборов данного направления по своим основным параметрам.

Используемый метод рентген-флуоресцентного анализа (РФА) основан на возбуждении в образце характеристического излучения элементов периодической системы с помощью внешнего источника излучения – рентгеновской трубки (РТ) и регистрации этого характеристического излучения в виде линейчатого спектра с помощью твердотельного рентгеновского детектора.

Партнером ЗАО «Комита», поставляющим базовые комплектующие изделия для анализатора, является фирма *Baltic Scientific Instruments* в Риге (Латвия). Сердце прибора – блок детектирования на основе полупроводникового Si(Li) детектора с высоким энергетическим разрешением – разработан совместно. Охлаждение детектора до температуры -105°C осуществляется с помощью многоступенчатого пельтье-кулера, изготавливаемого в Санкт-Петербурге.

В отличие от Si-pin детекторов и дрейфовых детекторов SDD, широко используемых сегодня зарубежными фирмами в производстве рентген-флуоресцентных анализаторов, Si(Li) детектор имеет более высокую эффективность регистрации линий тяжелых элементов. В то же время особая конструкция входного коллиматора детектора в аппарате X-Арт М, выполняемая по высоким технологиям в Санкт-Петербурге, позволяет эффективно регистрировать на открытом воздухе линии легких элементов, включая магний, алюминий и кремний.

Система возбуждения флуоресцентного излучения в образце измерений основана на РТ производства фирмы *RTW* (Германия) и наиболее надежном высоковольтном источнике питания производства фирмы *Spellman* (США), имеющей представительство в России. В первой версии прибора X-Арт¹ использовалась отечественная трубка с анодом прострельного типа, однако трубка фирмы *RTW* с боковым анодом обладает более выгодным спектром для целей элементного анализа и существенно надежнее в эксплуатации.

На аппаратах типа X-Арт М в различных организациях исследовались образцы самого разного происхождения. В 2010 г. во ВНИИМ им. Д.И. Менделеева была защищена методика измерений массовой доли элементов в порошковых пробах грунтов, горных и осадочных пород методом РФА на приборе X-Арт М. Эта методика работает в составе программного комплекса «X-Арт Анализ» разработки ЗАО «Комита», предназначенного для количественного анализа состава образцов измерений.

Среди благодарных пользователей прибора следует особо отметить Государственный Русский музей и Педагогический университет им. А.И. Герцена в Санкт-Петербурге, Институт биофизики в Москве, Институт прикладной химической физики РАН в Черноголовке.

Исследование халькогенидных стекол в одной из лабораторий Университета им. А.И. Герцена на аппарате X-Арт М позволило сделать важное научное открытие, зарегистрированное в Российской Федерации. Оно связано с

заметным изменением концентраций некоторых элементов в образцах под воздействием пучка рентгеновского излучения в процессе проведения измерений.

Анализатор X-Арт М также используется Экспертно-криминалистическим центром ГУВД по Санкт-Петербургу и Ленинградской области для анализа самых разнообразных вещественных доказательств, включая фальшивые купюры, образцы наркотиков и следы выстрелов.

Общий вид анализатора показан на рис. 1. Он стандартно комплектуется ЭВМ типа Notebook.

Аналитический блок прибора может быть снят со стойки и передвинут в произвольную точку пространства на удаление до 4 м от основного блока. Это позволяет анализировать любые крупногабаритные объекты сложной формы. Также становится возможен анализ произведений архитектуры², храмовых и иных фресок *in situ*.

С точки зрения возможностей анализа фотографий необходимо отметить, что реален как анализ фоточувствительного слоя, так и (параллельно или отдельно) анализ фотобумаги.

Анализ бумаж ведётся в Государственном Русском музее в течение многих лет, а с помощью аппарата X-Арт М, начиная с 2005 г.³ На рис. 2 (а,б) показан образец подобного анализа на примере двух объектов XVIII в., из которых более поздний является подделкой более раннего. Из сопоставления спектров двух объектов видно, как сильно они отличаются по составу бумаги при полном внешнем сходстве самих объектов.

На рис. 3. подробно показана рентгенооптическая схема анализатора X-Арт М. Ход лучей РТ соответствует наибольшей открытой диафрагме на первичном пучке, при этом анализируемая площадь на поверхности образца имеет характерный размер около 10 мм. Этому размеру примерно соответствует и зона видимости детектора, площадь кристалла которого составляет 20 мм².

Однако важной особенностью данного прибора является то, что зону пересечения двух указанных конусов (конуса излучения и видимости детектора) легко сделать значительно меньше. Этого можно достичь с помощью сменных диафрагм на пучке излучения РТ. И в этом случае у прибора появляется новая функция, которая условно может быть названа РФА-томографией.

Идея нового метода была впервые заявлена в 2008 г. на 9-й Международной конференции Art2008 в Иерусалиме⁴ и получила одобрение заинтересованных исследователей из разных стран.

Если речь идет о многослойном объекте измерений⁵, то для получения независимых данных по элементному составу каждого слоя, а также для определения положения границ слоев необходимо и достаточно в процессе измерений прецизионно передвигать объект измерений относительно анализатора в направлении Z нормальном к поверхности объекта. При этом упомянутая выше зона пересечения конусов пучка излучения и видимости детектора последовательно пересекает изучаемые слои, а в регистрируемых спектрах появляются линии элементов, соответствующих им.

Возможности метода по определению абсолютного значения толщин покрытий демонстрируются ниже: сна-



Рис. 1. Общий вид анализатора X-Арт М. На стойке сверху расположены: аналитический блок, который произвольно разворачивается в пространстве и передвигается вертикально на опоре с воздушным тормозом, и монитор с точным прицелом, указывающим область наблюдения. Ниже расположены: блок питания и управления системой возбуждения и спектрометрический тракт анализатора.

чала на примере простого тест-объекта № 1, состоящего из пластинки чистого алюминия толщиной 0,8 мм на подложке из толстого (практически полубесконечного) слоя молибдена, а затем на примере многослойного объекта № 2, составленного из различных пигментов на холсте.

Абсолютное измерение толщин покрытий представляет интерес в следующих сферах: анализ произведений искусства, криминалистика, ювелирное дело, гальваника, лакокрасочное производство и др. То есть это те области, для которых измерение достаточно тонких (от единиц микрон до единиц миллиметров) покрытий или напылений имеет принципиальное значение.

Обычно, для измерения толщин покрытий применяется метод стандартов, при котором заранее готовятся и промеряются образцы на подложках с покрытиями строго известной толщины, после чего путём сопоставления результатов по неизвестному образцу в набором таких стандартов выявляется толщина слоя в неизвестном образце. Однако это длительный и дорогостоящий метод, к тому же зависящий от материала конкретных подложек.

В случае РФА-томографии положение объекта измерений изменяется пошагово с высокой точностью вдоль рабочей оси анализатора **Z**, нормальной поверхности образца (см. рис. 3). Размер шага вдоль оси обычно от 5 до 50 мкм. В покрытии и в подложке выбираются два элемента, каждый из которых присутствует только в одном слое (для тест-объекта № 1 это будут, естественно, Al и Mo). Интенсивности сигналов (площади под пиками соответствующих элементов за вычетом фона) равны нулю, когда объект находится далеко от анализатора.

По мере придвижения объекта к прибору первичный пучок излучения касается сначала покрытия и возбуждает его элементы.

В процессе дальнейшего перемещения объекта нарастают оба сигнала, что дает возможность построить кривые зависимости интенсивностей линий двух элементов от положения объекта, как показано на рис. 4. При этом всегда желательно, чтобы были построены кривые относительных интенсивностей, то есть по отношению к примерно максимальной зарегистрированной интенсивности по каждому элементу.

Как видно из рисунка, две кривые имеют различный наклон, и можно определить точки пересечения касательных к этим кривым с осью абсцисс. Очевидно, что абсолютная толщина верхнего слоя **d** равна разности отсчетов между этими двумя точками.

Особенно привлекательно то, что в предложенном методе нет привязки к плотностям слоев. В данном случае это означает, что если бы, например, верхний слой алюминия был напылен и, следовательно, имел плотность значительно меньше плотности стандартного металла, полученное значение **d** в мм (или в мкм) все равно было бы правильным. В то же время с применением метода стандартных образцов на основе алюминиевых фольг различной толщины оно получилось бы неверным.

Для проверки предложенного метода измерений было выполнено несколько тест-объектов: 400 и 800 мкм чистого Al на Ti, Cu и Mo подложках. Показано, что метод работает с типичной ошибкой не хуже 5%, если время измерения для каждого положения объекта составляет 60 секунд или более.

Тест-объект № 2 на холсте выполнен из двух пигментов: верхний – на основе Mn, а нижний – на основе Se и Cd (рис. 5). Толщины слоев в мм определялись методом точного взвешивания пигментов известной плотности, нанесенных на заданную площадь в 2 см².

На рис. 6 показаны результаты измерения интенсивностей трех аналитических линий в зависимости от положения тест-объекта № 2 относительно анализатора, а на рис. 7 демонстрируются зарегистрированные спектры, соответствующие двум конкретным положениям объекта **A** и **B** в пространстве, обозначенным на рис. 6.

В соответствии с изложенными выше соображениями о методе РФА-томографии касательные к кривым относительных интенсивностей селена и кадмия приходят на оси абсцисс в одну точку. Это и означает принадлежность данных элементов второму слою.

Точность подвижек, передвигающих образец или прибор, безусловно, весьма важна при проведении подобных экспериментов. Кроме того, для автоматизации процесса желательно, чтобы подвижка работала в заданном временном режиме, а регистрируемые спектры обрабатывались параллельно с измерениями.

Все предварительные измерения с тест-объектами, показывающие возможности метода РФА-томографии, были сделаны с использованием простых ручных подвижек с погрешностью не лучше 5 мкм, при этом двигался образец измерений. Однако в настоящее время на основе точного механизма разрабатывается модуль подвижки аналитического блока аппарата X-Арт М (рис. 8).

Это более выгодная схема, так как объект измерений не всегда можно двигать, тем более с малой погрешностью. Планируется, что «под заказ» анализатор X-Арт М в будущем может быть исполнен с прецизионной подвижкой на основе системы фирмы *Haydon Switch & Instruments Inc.*, показанной на рис. 8, с целью РФА-томографии различных объектов измерений по глубине. Гарантируется, что погрешность измеренного и реального положения анали-

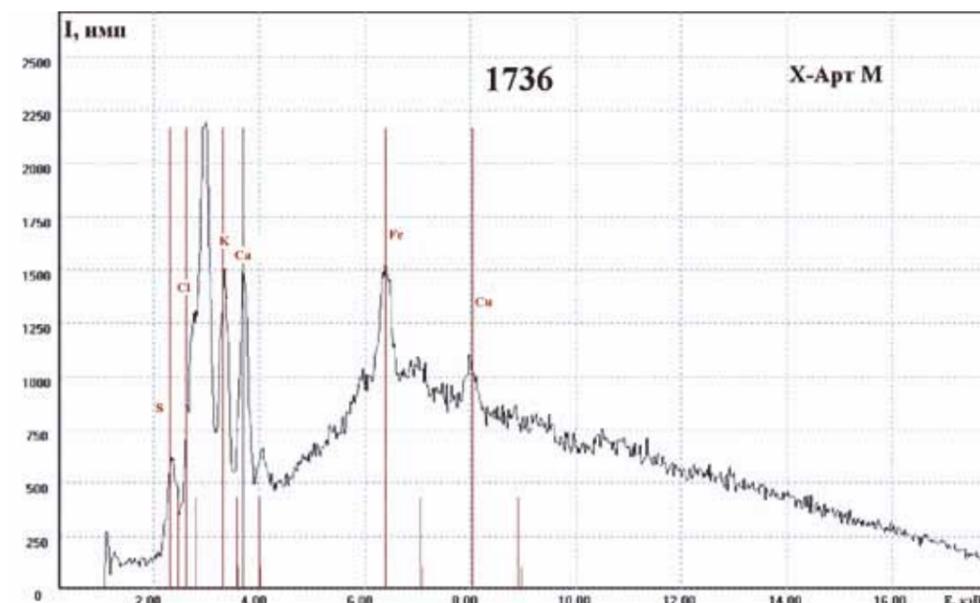


Рис. 2 а. Примеры спектров (исторические бумаги). Образец 1736 г. – основные аналитические элементы: S, K, Ca, Fe и Cu.

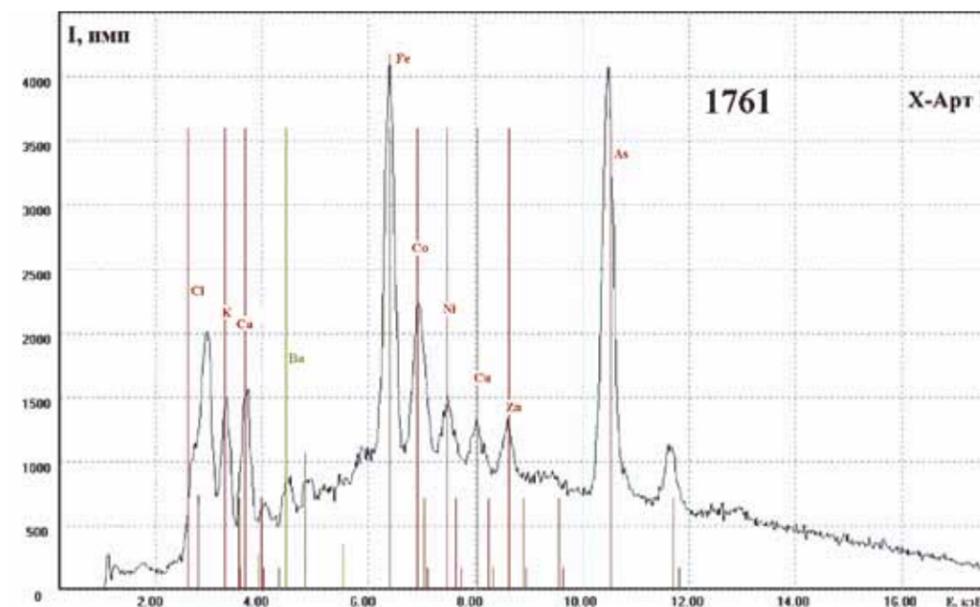


Рис. 2. Примеры спектров (исторические бумаги). Образец 1761 г. – основные аналитические элементы Cl, K, Ca, Ba, Mn, Fe, Co, Ni, Cu, Zn и As.



тического блока вдоль рабочей оси **Z** будет не хуже 3 мкм.

Одновременно исследуется вопрос о предельном пространственном разрешении в случае элементного анализа по поверхности образца, то есть по двум координатам **X** и **Y**, ортогональным направлению **Z**.

Так как блок детектирования и падающий пучок излучения **RT** наклонены относительно нормали к поверхности образца (рис. 3), направления **X** и **Y** неравнозначны. Если направление **Y** лежит в плоскости рис. 3, а направление **X** перпендикулярно ей, то следует ожидать, что пространственное разрешение по оси **X** будет лучше, и картина, снятая вдоль этой оси, будет симметричнее.

Чтобы определить с какой точностью возможно картирование элементов вдоль осей **X** и **Y** был поставлен

простой эксперимент с отрезком тонкой натянутой в воздухе проволоки из золота диаметром 40 мкм, который прецизионно передвигался в направлении **X**, а затем в направлении **Y**. При этом он постоянно находился в плоскости, где пересекаются оси конусов первичного пучка излучения и видимости детектора.

Для этого эксперимента на первичном пучке использовалась вольфрамовая диафрагма толщиной 1 мм и с диаметром отверстия 20 мкм. В принципе возможно использование диафрагм и меньшего диаметра (порядка 3–5 мкм), но в этом случае трудно набрать хорошую статистику в эксперименте за 100, 200 и даже за 600 секунд. Кроме того, тогда в регистрируемых спектрах будут видны линии вольфрама, так как доля первичного

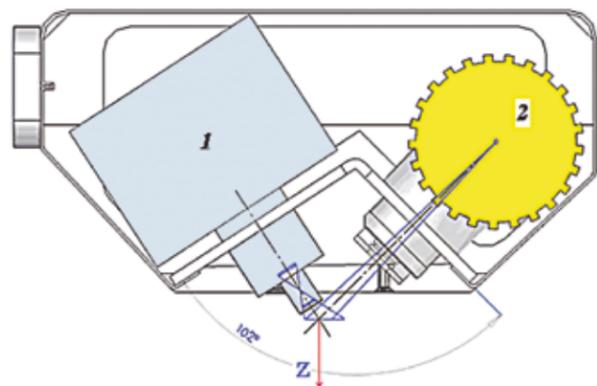


Рис. 3. Схема анализатора X-Арт М: 1 – блок детектирования, 2 – рентгеновская трубка. Показан ход лучей, падающих на образец измерений.

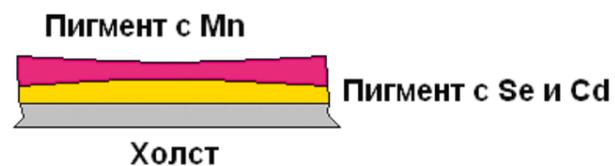


Рис. 5. Состав и геометрия тест-объекта № 2.

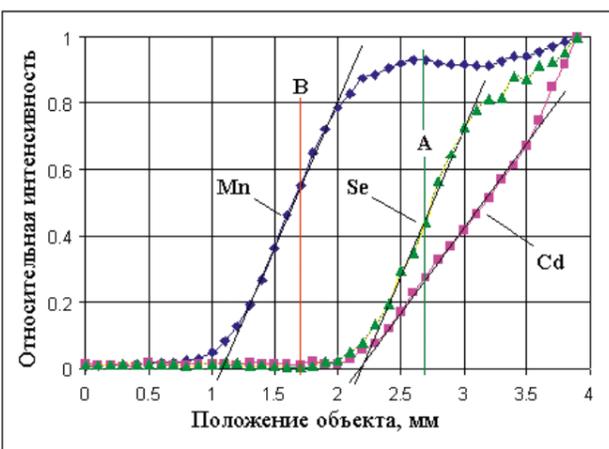


Рис. 6. Зависимость относительных интенсивностей линий Mn, Se и Cd, возбуждаемых в тест-объекте № 2, от его положения в пространстве (ноль по шкале абсцисс соответствует наибольшему удалению объекта от анализатора).

Рис. 7 см. след. стр.

излучения, взаимодействовавшего со стенками канала диафрагмы становится сравнима с долей излучения, прошедшего канал без взаимодействий.

Результаты сканирования проволокой по указанным осям представлены на рис. 9, где суммарная интенсивность трех основных зарегистрированных детектором линий L-серии золота показана как функция координат X и Y.

Из рисунка видно, что пространственное разрешение по оси X не хуже 30–40 мкм, а по оси Y – около 60 мкм, если измерять его на половине высоты представленных здесь распределений. Следует отметить, что картирование элементов по поверхности объекта измерений в прямом смысле слова невозможно. Каждый аналитический элемент имеет свою характерную глубину выхода < z > из

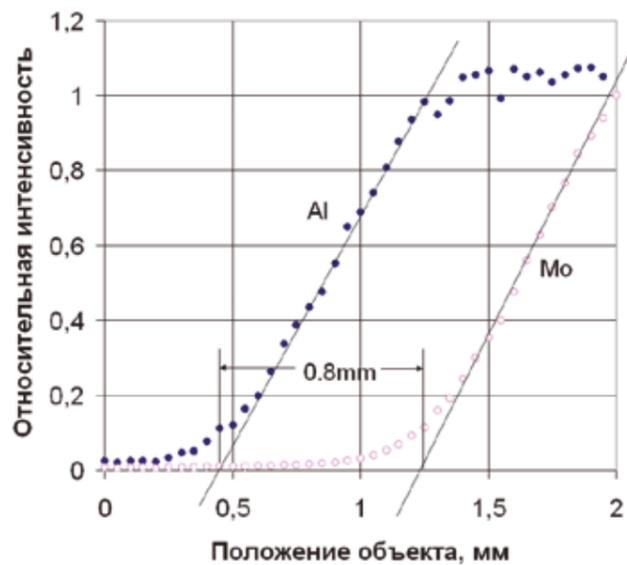


Рис. 4. Зависимость относительных интенсивностей линий Al и Mo, возбуждаемых в тест-объекте № 1, от его положения в пространстве (ноль по шкале абсцисс соответствует наибольшему удалению объекта от анализатора).

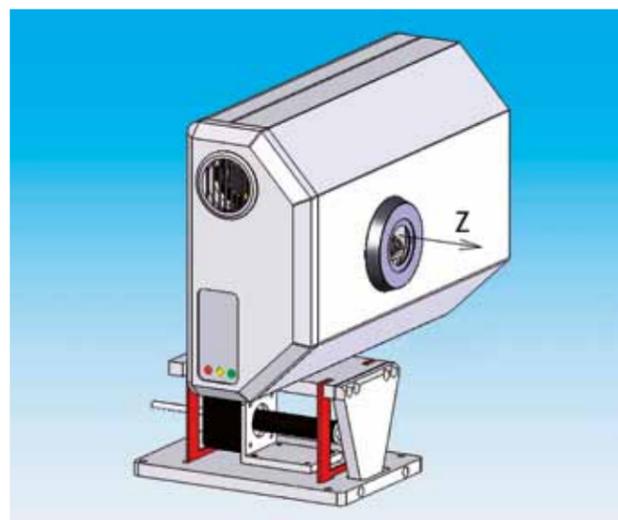


Рис. 8. Проект прецизионной подвижки анализатора X-Арт М по рабочей координате Z.

заданного объекта, и при этом для легких и тяжелых элементов эти величины < z > могут отличаться более, чем на порядок.

Для повышения скорости измерений вместо вольфрамовой диафрагмы можно воспользоваться капиллярными линзами рентгеновских лучей, которые широко используются в анализаторах европейского производства. Однако при этом надо иметь в виду, что в отличие от обычной диафрагмы такая линза не фокусирует первичные лучи в некоторой фокальной плоскости. Напротив, лучи, приходящие на объект измерений из разных капилляров линзы, фокусируются на различных и довольно больших удалениях вдоль оси Z по обе стороны от фокальной плоскости.

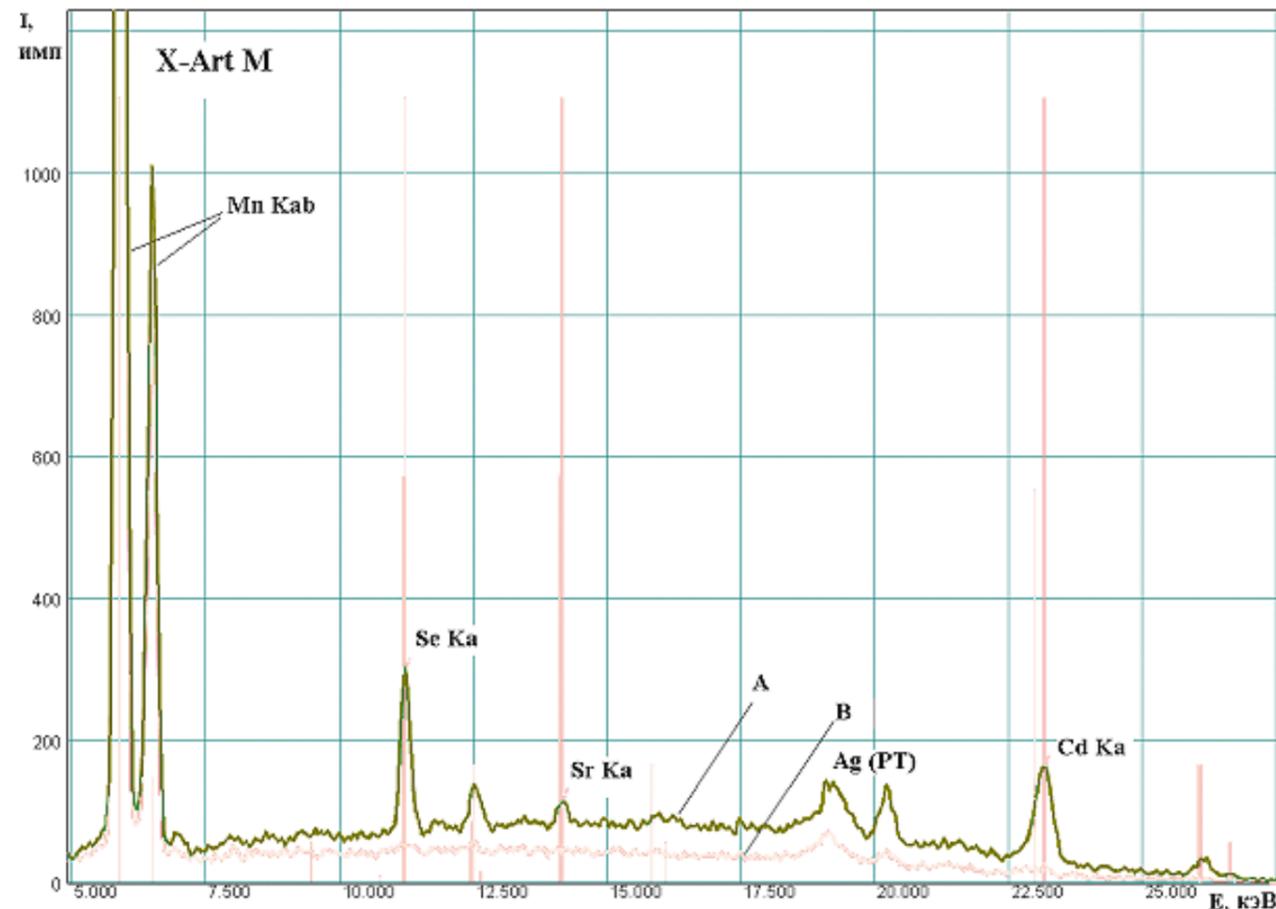


Рис. 7. Спектры тест-объекта № 2 на двух удалениях A и B от анализатора. Кроме аналитических линий Mn, Se, Sr и Cd видны пики когерентного и некогерентного рассеяния серебра (материал анода Pt) на образце.

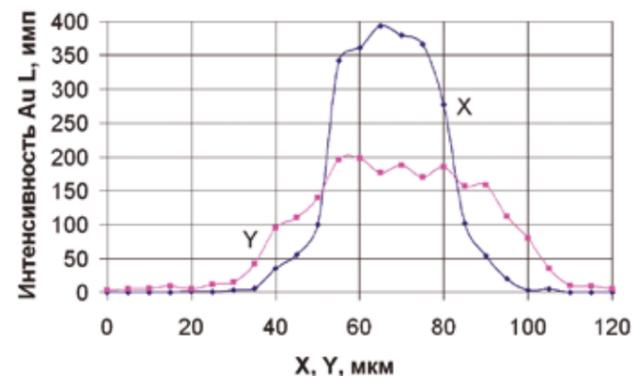


Рис. 9. Зависимость суммарной интенсивности линий Au L от координат расположения оси золотой проволоки диаметром 40 мкм относительно рентгенооптического фокуса анализатора. Положение фокуса примерно соответствует отсчету 70 мкм.

¹ Serebryakov A. S., Demchenko E. L., Koudryashov V. I., Sokolov A. D. Energy Dispersive X-ray Fluorescent (ED XRF) Analyzer X-Art for Investigation of Artworks // Nuclear Instruments and Methods in Physics Research, 2004. V. 213B. P. 699–702.

² Кудряшов В.И., Парфенов В.А., Серебряков А.С. Применение рентген-флуоресцентного анализатора для контроля лазерной очистки в реставрации // Оптический журнал. 2010. Т. 77. № 8. С. 8–12.

³ Супро С.В., Римская-Корсакова С.В., Серебряков А.С., Кудряшов В.И. Незаменимый музейный эксперт // Атомная стратегия. 2006. № 7(21). С. 31.

⁴ Serebryakov A.S., Koudryashov V.I., Toropov V.Yu., Malykh I.I., Moroz A.P. Absolute measurement of the coating thickness with the use of ED XRF spectrometer // Art2008: 9th International Conference "Non-destructive investigations and microanalysis for the diagnostics and conservation of cultural and environmental heritage", Jerusalem (Israel), May 25–30, 2008. Program and Abstracts. P.148. URL: www.ndt.net/article/art2008/papers/096Serebryakov.pdf.

⁵ Серебряков А.С. Новый подход к исследованию многослойной структуры художественных работ // Реликвия. 2008. № 18. С. 26–27.

АННОТАЦИИ СТАТЕЙ

Длужневская Г.В. Фотографии из Мраморного дворца: собрание великих князей генерал-адмирала Константина Николаевича и августейшего президента академии наук Константина Константиновича // Фотография. Изображение. Документ. 2010. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 4–14.

Работа носит описательный характер и знакомит читателя с собранием фотодокументов, принадлежавших великим князьям генерал-адмиралу Константину Николаевичу и его сыну, августейшему президенту Академии наук Константину Константиновичу. В фотоархиве ИИМК РАН эти фотографии объединены в фонде 45 «Библиотека Мраморного дворца (до 1917 г.)». В описываемом собрании отложились сброшюрованные альбомы и отдельные снимки (1850–х–1910–х гг.) памятников архитектуры, живописи и скульптуры западноевропейских стран (Германии, Италии, Сербии и др.), Китая, Алжира, Египта; памятников архитектуры русских городов (Петербурга, Павловска, Суздаля и др.); ландшафтные и этнологические снимки Средней Азии, Восточной и Западной Сибири; фоторепродукции картин Эрмитажа и западноевропейских музеев.

Ключевые слова: вел. кн. Константин Николаевич, вел. кн. Константин Константинович, вел. кн. Елизавета Маврикиевна, фотোগрафические альбомы, фотоархив ИИМК РАН, собрание Мраморного дворца.

Вялова С.О. Фотографическое наследие XIX в.: Н.П. Кондаков и его «Альбом видов и редкостей Синайских» // Фотография. Изображение. Документ. 2010. Вып.1 (1). СПб., 2010. С. 15–21.

Статья рассматривает историю формирования и бытования так называемого «Синайского альбома» Н.П. Кондакова и Ж.К. Рауля. Этот фотографический альбом создавался как фотоотчет о путешествии Н.П. Кондакова на Синай в 1881 г. с целью изучения памятников иконописи и книжности. «Альбом видов и редкостей Синайских», сохранившийся в единственном экземпляре, представляет исключительный интерес как источник по истории Синайского монастыря св. Екатерины и его окружи и является важным памятником отечественной научной мысли, отражающим один из интереснейших проектов своего времени по изучению и научной фиксации памятников восточно-христианской культуры.

Ключевые слова: Монастырь св. Екатерины на горе Синай, Н.П. Кондаков, Ж.К. Рауль, «Синайский альбом».

Пармузина И.С. «Снимки должны быть безусловно точными, как документ...» (К истории фотографической съемки реставраций Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля 1882–1918 гг.) // Фотография. Изображение. Документ. 2010. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 22–37.

Во второй половине XIX в. фотография становится неотъемлемой частью документации, связанной с ремонтными и реставрационными работами: прошений о выделении кредита, актов осмотров, рапортов и т.п. Статья посвящена истории фотографического изучения памятника как элемента реставрации в конце XIX–начале XX в. и формирования отечественной реставрационной фотодокументации. Основу исследования составляет детальная реконструкция процесса фотофиксации ремонтно-реставрационных работ в Успенском и Благовещенском соборах Московского Кремля 1882–1918 гг.

Ключевые слова: реставрация Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля, фотофиксация

реставрационных работ, В.Д. Фартусов, фотография И.И. Грибова, Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон, Особая комиссия по реставрации Успенского собора, П.П. Покрышкин.

Толмачева Е.Б. Методология изучения фотографии с этнографическим содержанием // Фотография. Изображение. Документ. 2010. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 38–42.

Данная работа носит методологический характер и посвящена проблеме типологизации этнографических фотодокументов. В статье впервые предложена целостная типология фотоисточников этнографического исследования, включающая не только специфические виды исследовательской фиксации, но и другие типы фотографии (миссионерская, туристическая, городская и др.), которые имеют большой научный потенциал в этнографическом исследовании. Одновременно прослеживается история этнографической фотографии с середины XIX в. по современность.

Ключевые слова: научная фотография, этнографическая/антропологическая фотография, фотография с этнографическим содержанием.

Зинин А.М. Изучение признаков внешности человека по историческим фотографиям // Фотография. Изображение. Документ. 2010. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 43–48.

Цель серии методологических работ автора, частично публикуемой в настоящем издании, – обеспечение историков и искусствоведов, занимающихся исследованием фотодокументов, арсеналом методов криминалистического исследования. В данной статье автор знакомит с основными методами криминалистической портретной идентификации по историческим фотодокументам. В качестве иллюстрации метода приведен сложный случай портретной идентификации по фотоснимкам.

Ключевые слова: портретная идентификация, признаки внешности человека, портретные фотоснимки, И.Суровцев.

Зинин А.М. Проблемы идентификации человека по признакам внешности при исследовании портретов – произведений изобразительного искусства // Фотография. Изображение. Документ. 2010. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 49–54.

Данная публикация освещает общие вопросы портретной идентификации, продолжая серию работ, начатую предыдущей статьёй автора в настоящем издании.

Ключевые слова: портретная идентификация, система признаков внешности человека, атрибуция изобразительных портретов, А.С. Пушкин, М.Я. Мудров.

Головина О.С. Русская фотографическая периодика (1858–1917 гг.) // Фотография. Изображение. Документ. 2010. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 55–75.

Статья является первой сводной работой, посвященной русской дореволюционной фотопериодике – начальному периоду в становлении отечественных фотожурналов. Историческое обозрение русских фотожурналов охватывает период с 1858 по 1917 гг. и представляет полные сведения о всех 33 фотографических журналах, издававшихся в Российской империи: годах издания, периодичности, структуре номеров, издателях; во многих случаях дается краткое содержание программных и наиболее значимых статей. Исследование построено на материалах Российской национальной библиотеки. В приложении к статье дано «Библиографическое описание русских дореволюционных фотографических журналов (1858–1917 гг.)».

Ключевые слова: русские фотографические журналы.

Шенин Г.М. Два альбома «Путевых воспоминаний» 1876 г. из собрания «РОСФОТО»: экспертное исследование // Фотография. Изображение. Документ. 2010. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 76–80.

Статья носит методический характер и посвящена использованию методов технико-технологического исследования документов при экспертизе фотографии. В статье приводятся результаты экспертного исследования фотодокументов из альбомов «Путевых воспоминаний» В.В. Сабанина 1876 г., поступивших в собрание Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО. Для идентификации фотографов и локализации памятников, изображенных на снимках, автором была применена съемка в коспадающем свете, фотография в инфракрасных лучах и съемка с использованием цифрового микроскопа.

Ключевые слова: экспертиза фотодокументов, В.В. Сабанин, Джакомо Броджи, Френсис Фрит, Помпео Поцци, Франческо Чиапpei, Джорджио Зоммер.

Волынский М.А., Гуров И.П., Жукова Е.В., Левшина А.В., Маргарянц Н.Б., Сёмов А.А. Исследование трехмерной микроструктуры материалов на основе методов оптической когерентной томографии // Фотография. Изображение. Документ. 2010. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 81–86.

Исследование микроструктуры материалов и веществ – актуальная задача для различных областей науки и современных технологий. В последние годы получили активное развитие неразрушающие методы исследований, основанные на новейших достижениях в оптике и фотонике, что позволяет изучать объекты, обладающие исторической, художественной и музейной ценностью. Один из современных подходов к изучению внутренней микроструктуры многослойных и случайно-неоднородных сред состоит в использовании принципов оптической когерентной томографии (ОКТ). В статье описаны возможности ОКТ в исследовании исторических документов и фотодокументов.

Ключевые слова: оптическая когерентная томография, томография образцов бумаги, томография фотоматериалов.

Серебряков А.С., Кудряшов В.И., Мороз А.П., Малых И.И. О возможности элементного анализа объектов в 3D-геометрии с помощью рентген-флуоресцентного метода на аппарате X-Арт М // Фотография. Изображение. Документ. 2010. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 87–91.

Статья посвящена одному из перспективных современных методов аппаратного исследования памятников истории и искусства – рентген-флуоресцентному анализу.

Ключевые слова: метод рентген-флуоресцентного анализа, аппарат X-Арт М, элементный анализ исторических бумаг.

SUMMARIES

Dluzhnevskaya G.V. Photographs from the Marble Palace: collection of the Grand Dukes, General Admiral Konstantin Nikolayevich and the August President of the Academy of Sciences Konstantin Konstantinovich. P. 4–14.

This descriptive work introduces to readers the collection of photographic documents that had belonged to the Grand Dukes, General Admiral Konstantin Nikolayevich and his son, the August President of the Academy of Sciences, Konstantin Konstantinovich. These photographs are part of the fund 45 “Marble Palace Library (until 1917)” within the photographic archives of the Institute for the History of Material Culture of Russian Academy of Sciences. The collection described comprises bound albums and single photographs (dating back to 1850–1910s) of the monuments of architecture, painting and sculpture in Western European countries (Germany, Italy, Serbia and others), China, Algeria, Egypt; monuments of architecture in Russian cities and towns (St.Petersburg, Pavlovsk, Suzdal etc.); landscape and ethnological photographs made in the Middle Asia, Western and Eastern Siberia; photographic reproductions of paintings in the Hermitage and Western European museums.

Key words: Grand Duke Konstantin Nikolayevich, Grand Duke Konstantin Konstantinovich, Grand Duchess Elizaveta Mavrikiyevna, photographic albums, photographic archive of the Institute for the History of Material Culture of Russian Academy of Sciences, Marble Palace collection.

Wialova S.O. Photographic heritage of the XIX century: N.P. Kondakov and his “Album of Sinai Views and Rarities”. P. 25–21.

The article concerns the history of existence and development of the so-called “Sinai Album” of N.P. Kondakov and J.X. Raoult. The album was created as photographic report on N.P. Kondakov’s trip to Sinai in 1881, with purpose of study of icon painting and booklore monuments. The single survived sample of the “Album of Sinai Views and Rarities” is an especially important source on the history of St. Catherine Monastery on Sinai and its surroundings. It is an important monument of national scientific thinking, reflecting one of the most interesting projects of the time, dedicated to study and academic record of the monuments of Eastern Christian culture.

Key words: St. Catherine Monastery on Sinai Mountain, N.P. Kondakov, J.X. Raoult, “Sinai Album”.

Parmuzina I.S. “Photographs should be absolutely precise, like document...” (Materials on the history of photographic documentation of the restoration of Cathedral of Assumption and Cathedral of Annunciation in the Moscow Kremlin in 1882–1918). P. 22–37.

In the second half of the XIX century photography became essential part of documentation connected with reparation and restoration works: credit requests, inspection reports and other reports etc. The article is dedicated to the history of photographic study of monument as an element of restoration in the late XIX–early XX century and the development of national restoration photographic documentation. These are investigated on the basis of detailed reconstruction of the process of photographic documentation of reparation and restoration works in the Cathedral of Assumption and Cathedral of Annunciation in the Moscow Kremlin in 1882–1918.

Key words: restoration of Cathedral of Assumption and Cathedral of Annunciation in the Moscow Kremlin, photographic documentation of restoration works, V.D. Fartusov,

I.I. Gribov's photography, A.A. Levenson Printshop Partnership, Special Commission on Restoration of the Cathedral of Annunciation, P.P. Pokryshkin.

Tolmacheva E.B. Methods of study of photography with ethnographic content. P. 38–42.

This methodological work is dedicated to the problem of typologization of ethnographic photographs. The article introduces for the first time an integral typology of ethnographic photographs, including not only special kinds of research documentation but also other types of photography (missionary, tourist, urban etc.) that have a great scientific potential within the context of ethnographic study. Furthermore, the article gives an overview of the history of ethnographic photography from mid-XIX century to the present times.

Key words: science photography, ethnographic/anthropological photography, photography with ethnographic content.

Zinin A.M. Study of the features of human appearance in historical photographs. P. 43–48.

The article represents part of the series of methodological works in which the author aims to introduce historians and art historians to forensics methods, to use in their study of photographic documents. The present article introduces the main methods of forensic portrait identification with the use of historical photographs. The method is illustrated by a complex case of portrait identification by photographs.

Key words: portrait identification, features of human appearance, portrait photography, retouched photographs, I. Surovtsev.

Zinin A.M. Problems of identification of an individual by features of appearance at the study of portraits-artworks. P. 49–54.

The publication is dedicated to general questions of portrait identification. It continues the series of works initiated by the previous article of the author in the current edition.

Key words: portrait identification, system of features of human appearance, attribution of pictorial portraits, A.S. Pushkin, M.Ya. Mudrov.

Golovina O.S. Russian photography periodicals (1858–1917). P. 55–75.

The article is the first summary overview of the Russian pre-revolutionary periodicals on photography, the initial period of development of national photographic magazines. The historical overview of Russian photography magazines covers the period from 1858 to 1917 and comprises full information on all 33 photographic magazines that were published in the Russian Empire: years of publication, frequency, structure of issues, publishers. In many cases the short content of policy articles and other most important articles is given. The research is based on the materials of the National Library of Russia. The article is supplied with the “Bibliographic description of Russian pre-revolutionary photography magazines (1858–1917)”.

Key words: Russian photography magazines.

Shein G.M. Two 1876 “Travel Memories” albums from ROSPHOTO collection: expert examination. P. 76–80.

This methodological article is dedicated to the use of technical and technological examination of documents at the expertise of photographs. The article features results of expert examination of photographic documents from V.V. Sabanin's 1876 “Travel Memories” album acquired by the collection of ROSPHOTO State Museum and Exhibition Centre. The identification of photographers and localization of monuments in the images was made by the author of article with the use of

infrared photography, digital microscope photography, photography at slanting light.

Key words: V.V. Sabanin, Giacomo Brogi, Francis Frith, Pompeo Pozzi, Francesco Ciappei, Giorgio Sommer.

Volynskiy M.A., Gurov I.P., Zhukova E.V., Levshina A.V., Margarianz N.B., Syomov A.A.

Study of three-dimensional microstructure of materials on the basis of optical coherent tomography methods. P. 81–86.

The study of microstructure of materials and substances is an important task of various fields of art and modern technologies. The undestructive methods of study based on the latest achievements in optics and photonics have been developing quickly during the last years, which allows to study objects of historical, artistic and museum value. One of the modern approaches to the study of inner microstructure of multilayered and random media uses the principles of optical coherent tomography (OCT). The article describes the OCT's possibilities in the study of historical documents and photographic documents.

Key words: optical coherent tomography, tomography of paper samples, tomography of photographic materials.

Serebryakov A.S., Kudryashov V.I., Moroz A.P., Malykh I.P. On the possibility of elementary analysis of objects in 3D geometry with the use of X-Ray-fluorescent method on X-Art M apparatus. P. 87–91&

The article is dedicated to one of the perspective modern methods of hardware investigation of monuments of history and art, the X-Ray-fluorescent analysis.

Key words: X-Ray-fluorescent analysis method, X-Art M apparatus, elementary analysis of historical papers.

АВТОРЫ ВЫПУСКА

Вольнский Максим Александрович – аспирант кафедры компьютерной фотоники и видеоинформатики Санкт-Петербургского государственного университета информационных технологий, механики и оптики.

Вялова Светлана Олеговна – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, wialova@gmail.com

Головина Ольга Сергеевна – аспирант кафедры истории западноевропейской и русской культуры исторического факультета СПбГУ, сотрудник Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО, science1@rosphoto.org

Гуров Игорь Петрович – доктор технических наук, профессор, заведующий кафедрой компьютерной фотоники и видеоинформатики Санкт-Петербургского государственного университета информационных технологий механики и оптики, gurov@mail.ifmo.ru

Длужневская Галина Вацлавна – доктор исторических наук, заведующая научным архивом Института истории материальной культуры РАН, g-dluzh@yandex.ru

Жукова Екатерина Владимировна – кандидат технических наук, доцент кафедры компьютерной фотоники и видеоинформатики Санкт-Петербургского государственного университета информационных технологий, механики и оптики.

Зинин Александр Михайлович – доктор юридических наук, профессор, главный эксперт Российского Федерального центра судебных экспертиз при Минюсте РФ, тел.: +7 (495) 396 5785

Кудряшов Владимир Иванович – кандидат физико-математических наук, старший научный сотрудник ЗАО «Комита», kudr@comita.ru

Левшина Анна Викторовна – студентка кафедры компьютерной фотоники и видеоинформатики Санкт-Петербургского государственного университета информационных технологий, механики и оптики.

Малых Иван Игоревич – инженер-конструктор ЗАО «Комита», malihet@land.ru

Маргарянц Никита Борисович – научный сотрудник кафедры компьютерной фотоники и видеоинформатики Санкт-Петербургского государственного университета информационных технологий, механики и оптики.

Мороз Андрей Петрович – инженер ЗАО «Комита», andrey.p.moroz@gmail.com

Пармузина Ирина Сергеевна – научный сотрудник Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль», iparm@yandex.ru

Серебряков Александр Сергеевич – кандидат физико-математических наук, заместитель генерального директора ЗАО «Комита», alexs@comita.ru

Семов Александр Алексеевич – студент кафедры компьютерной фотоники и видеоинформатики Санкт-Петербургского государственного университета информационных технологий, механики и оптики.

Толмачева Екатерина Борисовна – лаборант Лаборатории аудиовизуальной антропологии Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, timmto@gmail.com

Шейн Григорий Михайлович – сотрудник отдела технико-технологического исследования документов Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО, expertise@rosphoto.org

ТРЕБОВАНИЯ К АВТОРСКИМ МАТЕРИАЛАМ

Адрес редакции сборника
«Фотография. Изображение. Документ.»:
191186, а/я 45, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д.35,
+7 (812) 314 1214, 314 6184
www.rosphoto.org
e-mail: editor@rosphoto.org

I. Правила публикации статей в сборнике «Фотография. Изображение. Документ.»

1.1. Материал, предлагаемый для публикации должен являться оригинальным, неопубликованным ранее в других печатных изданиях. Рекомендованный объем 17–32 тыс. печатных знаков с пробелами. Авторы присылают авторские материалы, оформленные в соответствии с правилами сборника, по электронной почте, обычной почтой или передают лично ответственному секретарю редколлегии. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией издания после ее рецензирования и обсуждения. Решение редколлегии фиксируется в протоколе заседания.

1.2. Все рукописи, поступающие в редакцию, направляются на рецензирование. К рецензированию не привлекаются специалисты, работающие в том же подразделении, где выполнена работа, а также члены редколлегии сборника.

Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Рецензентам не разрешается делать копии статей для своих нужд.

Рецензирование проводится конфиденциально. Автору рецензируемой работы передается копия рецензии.

1.3. Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается.

II. Комплектность и форма представления авторских материалов

2.1. Обязательными элементами публикации являются: Индекс УДК (печатается над фамилией автора слева) – должен подробно отражать тематику статьи (основные правила индексирования по УДК см.: <http://www.gsnti-norms.ru/norms/common/doc.asp?2&/norms/udc/udcs.htm>); совместно таблицы: <http://teacode.com/online/udc/>); фамилия и инициалы автора (соавторов); название статьи; основная часть; примечания и библиографические ссылки; аннотация на русском и английском языках (с переводом фамилии автора (соавторов) и названия статьи); ключевые слова на русском и английском языках; сведения об авторе.

2.2. Общие правила оформления текста
Авторские материалы должны быть подготовлены с установками размера бумаги А4 (210x297 мм), с полуторным междустрочным интервалом. Цвет шрифта – черный, высота букв, цифр и других знаков – не менее 1,8 мм (кегель 12). Текст следует оформлять, задавая следующие размеры полей: правое – 25 мм, левое – 25 мм, верхнее – 25 мм, нижнее – 25 мм.

Разрешается использовать следующие компьютерные возможности акцентирования элементов текста: курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

Все авторские материалы принимаются только в формате RTF (Reach Text Format). Подготовленный в текстовых редакторах MS Word или OpenOffice Writer авторский материал следует экспортировать, сохранив в формате RTF.

Страницы публикации не нумеруются, колонтитулы не создаются.

2.3. Оформление иллюстраций

Иллюстрации (фотографии, чертежи, графики, схемы, диаграммы) располагаются в статье непосредственно после абзаца, в котором они упоминаются впервые, врезом текста.

Все иллюстрации должны иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подписанный текст); на все иллюстрации даются ссылки в тексте статьи. Слово «рисунок» или «иллюстрация», порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагаются непосредственно под рисунком.

Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. Если рисунок один, он не нумеруется.

Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

Все иллюстрации к тексту должны быть не только заверстаны в текст, но обязательно представлены отдельными файлами. Электронные цветные или полутоновые иллюстрации предоставляются в формате TIF, разрешение не менее 300 dpi.

Штриховые иллюстрации (чертежи, графики, схемы, диаграммы) должны быть представлены в формате AI, EPS.

Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman, 9 кегль, греческие символы – прямое начертание, латинские – курсивное.

2.4. Оформление таблиц

Таблицы применяют для лучшей наглядности и удобства сравнения показателей. Все таблицы должны иметь наименование и ссылки в тексте. Их наименование должно отражать содержание, быть точным, кратким и размещаться над таблицей.

Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые.

Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.

Заголовки граф, как правило, записывают параллельно строкам таблицы; при необходимости допускается перпендикулярное расположение заголовков граф.

Текстовое оформление таблиц в электронных документах: шрифт Times New Roman, 9 кегль, греческие символы – прямое начертание, латинские – курсивное.

2.5. Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

Ссылки на авторские примечания в тексте оформляются в порядке следования в тексте «звездочками» (астерисками), непосредственно после поясняемого слова, выражения или абзаца, без пробела, как правило, перед знаком препинания. Если количество астерисков более пяти, примечание оформляется следующим образом: ^{6*}, ^{7*} и т.д. Текст примечаний дается в конце статьи единым блоком, сразу после основного текста.

Образец:

В тексте:

Н.П. Кондаков в письме к А. Ф. Бычкову пишет, что сделано «до 1500 снимков на 15 альбомов»**

В примечаниях:

** ОР РНБ. Ф. 120 (Бычковы). № 799. Л. 10б. В следующем письме Кондаков сообщает, что «снимков альбома имеется более 1000 (не сосчитано), приблизительно на 15 альбомов или экземпляров альбома».

Список используемой литературы приводится в конце статьи, после авторских примечаний, организованный в алфавитном порядке (сначала латиница, затем кирил-

лица, затем другие шрифтовые системы по группам). Каждый источник нумеруется. Обязательно указывается объем документа (если ссылка дается на весь документ), сведения о местоположении объекта ссылки в документе (если ссылка дается на часть документа), обозначение или порядковый номер тома или выпуска (для ссылок на публикации в многотомных или серийных документах). Оформление библиографических описаний – производится согласно ГОСТ Р 7.0.5.-2008.

Образец

1. Serebryakov A.S., Koudryashov V.I., Toropov V.Yu., Malykh I.I., Moroz A.P. Absolute measurement of the coating thickness with the use of ED XRF spectrometer // Art2008: 9th International Conference “Non-destructive investigations and microanalysis for the diagnostics and conservation of cultural and environmental heritage”, Jerusalem (Israel), May 25-30, 2008. Program and Abstracts. P.148. URL: <http://www.ndt.net/article/art2008/papers/096Serebryakov.pdf> (дата обращения: 15.12.2010).

2. Кудряшов В.И., Парфенов В.А., Серебряков А.С. Применение рентген-флуоресцентного анализатора для контроля лазерной очистки в реставрации // Оптический журнал. 2010. Т. 77. № 8. С. 8–12.

3. Сирро С.В., Римская-Корсакова С.В., Серебряков А.С., Кудряшов В.И. Незаменимый музейный эксперт // Атомная стратегия. 2006. № 7(21). С. 31.

Указание на затекстовые ссылки в списке используемой литературы делается непосредственно в тексте статьи, в квадратных скобках. Указывается порядковый номер ссылки, в случае необходимости – том, часть, выпуск и т.д.

Образец

Подробный анализ документов и методики работы Фаргусова дан в работах Г.С. Соколовой [8] и И.Я. Качаловой [5].

2.6. Форма представления авторских материалов

2.6.1. Текст статьи, распечатанный на принтере. Обязательно следует указать фамилию и инициалы автора (соавторов) и название статьи.

2.6.2. Текст статьи в электронном виде на компакт-диске или флэш-карте в отдельном файле в формате RTF. Название файла – фамилия автора + «Ст». Например «Сидоров Ст.rtf». В случае, если статья написана в соавторстве, файл называется фамилией только того автора, который указан первым в порядке перечисления.

2.6.3. Текст аннотаций и ключевые слова на русском и английском языках (перевод названия на английский язык *обязателен*), распечатанные на принтере.

2.6.4. Текст аннотаций и ключевые слова на русском и английском языках (перевод названия на английский язык *обязателен*) в электронном виде в отдельном файле. Название файла – фамилия автора + «Ан». Например: «Сидоров Ан.rtf». В случае, если статья написана в соавторстве, файл называется фамилией только того автора, который указан первым в порядке перечисления.

2.6.5. Файлы иллюстраций и диаграмм, распечатанные на принтере.

2.6.6. Файлы иллюстраций и диаграмм в электронном виде. В одном файле – одна иллюстрация или диаграмма в формате TIF (для полутоновых и цветных изображений) или AI, FH, CDR, EPS (для векторных изображений). Название файла – фамилия автора + «Рис №», строго в порядке следования в статье. Например: «Сидоров Рис 1.tif»

2.6.7. Сведения об авторе, распечатанные на принтере.

2.6.7.1. Полные фамилия, имя и отчество автора (соавторов).

2.6.7.2. Уровень научной подготовки автора: аспи-

рант, соискатель, докторант, научная степень, звание. Общее количество публикаций, работа по грантам (кратко). Основное место работы и должность. Круг научных интересов.

2.6.7.3. Контактная информация (обязательно):

- телефон с указанием кода города

- адрес электронной почты

2.6.8. Сведения об авторе в электронном виде в отдельном файле. Название файла – фамилия автора + «Свед». Например: «Сидоров Свед.rtf».

2.6.9. Рецензия или отзыв научного руководителя (консультанта), заверенная печатью факультета, администрации вуза или отдела кадров.

2.6.10. В случае пересылки материалов по электронной почте распечаток на принтере не требуется. Рецензию или отзыв следует отсканировать с разрешением 100 dpi (полноцветное изображение). Сохранить в отдельный файл в формате JPG со средним качеством компрессии. Название файла – фамилия автора + «Рец». Например: «Сидоров Рец.jpg». Настоятельно рекомендуем авторам перед отправкой всех предоставляемых ими электронных материалов произвести их пробную распечатку.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ РУКОПИСЕЙ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ,
ПОСТУПИВШИХ В РЕДКОЛЛЕГИЮ СБОРНИКА

1. Все научные статьи, поступившие в редколлегию сборника «Фотография. Изображение. Документ.», подлежат обязательному рецензированию.

2. Ответственный секретарь редколлегии определяет соответствие статьи профилю издания, требованиям к оформлению и направляет ее на рецензирование специалисту, доктору или кандидату наук, имеющему наиболее близкую к теме статьи научную специализацию. Рецензентом не может быть член редколлегии сборника.

3. Сроки рецензирования в каждом отдельном случае определяются ответственным секретарем редколлегии с учетом создания условий для максимально оперативной публикации статьи.

4. В рецензии освещаются следующие вопросы: а) соответствует ли содержание статьи заявленной в названии теме; б) насколько статья соответствует современным достижениям научной мысли; в) доступна ли статья читателям, на которых она рассчитана, с точки зрения языка, стиля, расположения материала, наглядности иллюстраций, таблиц, диаграмм, рисунков и формул; г) целесообразна ли публикация статьи с учетом ранее выпущенной по данному вопросу литературы; д) в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, какие исправления и дополнения должны быть внесены автором; е) рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков или не рекомендуется статья к публикации в сборнике.

5. Рецензии заверяются в порядке, установленном в учреждении, где работает рецензент.

6. Рецензирование проводится конфиденциально. Автору рецензируемой статьи предоставляется возможность ознакомиться с текстом рецензии. Нарушение конфиденциальности возможно только в случае заявления рецензента о недостоверности или фальсификации материалов, изложенных в статье.

7. Если в рецензии содержатся рекомендации по исправлению и доработке статьи, ответственный секретарь редколлегии направляет автору текст рецензии с предложением учесть их при подготовке нового варианта статьи или аргументированно (частично или полностью) их опровергнуть. Доработанная (переработанная) автором статья повторно направляется на рецензирование.

8. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. Текст отрицательной рецензии направляется автору по электронной почте, факсом или обычной почтой.

9. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией сборника и фиксируется в протоколе заседания редколлегии.

10. После принятия редколлегией сборника решения о допуске статьи к публикации ответственный секретарь редколлегии информирует об этом автора и указывает сроки публикации. Текст рецензии направляется автору по электронной почте, факсу или обычным почтовым отправлением.

11. Оригиналы рецензий хранятся в редакции сборника в течение пяти лет.

*Редколлегия сборника
«Фотография. Изображение. Документ.»*