



РОСФОТО

МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

Фотография
Изображение
Документ

Вып. 12 (12)

Санкт-Петербург
2023



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

ФОТОГРАФИЯ ИЗОБРАЖЕНИЕ ДОКУМЕНТ

Выпуск 12 (12)

Санкт-Петербург
2023



Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО»
З. М. Коловский — генеральный директор

Редколлегия:

З. М. Коловский (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
Е. В. Бархатова — главный редактор (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
А. В. Максимова — заместитель главного редактора (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
А. В. Поволоцкая (Санкт-Петербургский государственный университет, РОСФОТО, Санкт-Петербург)
А. А. Тихонов (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
М. Г. Дынникова (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
Н. В. Сиповская (Государственный институт искусствознания, Москва)
Е. Ю. Терещенко (НИЦ «Курчатовский институт», Москва)

Редакционный совет:

Е. Б. Яцишина (НИЦ «Курчатовский институт», Москва)
Р. Х. Колоев (Департамент культуры Минобороны России, Москва)
О. П. Неретин (Федеральный институт промышленной собственности, Москва)
Д. Б. Антонов (Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва)
М. В. Чистякова (Государственный исторический музей, Москва)

Выпускающий редактор М. Г. Дынникова
Редактор Е. В. Величина, М. В. Скворцова
Корректор Е. В. Величина
Переводчик В. Е. Львов
Верстка А. Л. Макаров

Фотография. Изображение. Документ

ISSN: 2221-1764

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС 77-60934

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ)

Перепечатка любых материалов без письменного согласия редакции невозможна.

При цитировании ссылка на издание обязательна.

Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

© РОСФОТО, 2023

Адрес редакции: 191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 35
Тел./факс: +7 (812) 500-70-00; e-mail: office@rosphoto.org

Содержание

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ФОТОГРАФИИ		А. Ф. Эсоно	63
М. Г. Хачманукян Из истории ереванской фотографии конца XIX — начала XX века	6	Филиппинская Мадонна на фотографии 1870-х годов из собрания РОСФОТО: традиции испанской деревянной скульптуры и тиражирование религиозных образов	
Е. П. Бронникова Фотографы-священнослужители Архангельской губернии	11	АТТРИБУЦИЯ И ЭКСПЕРТИЗА	
С. Ю. Лавренчук Профессиональный путь балерины Н. В. Тимофеевой на материале фотографических коллекций государственных архивов и музеев России	18	С. Ю. Капуткина, Л. И. Старилова, А. А. Васильева, И. А. Григорьева, А. В. Степанова, А. В. Асеева, А. В. Поволоцкая Золотая мизанотипия. Исследование редкого образца японского фотографического искусства конца XIX века	68
К. Ч. Муртузова Василий Шумков — летописец Крайнего Севера: фотографии из собрания Государственного музейно-выставоч- ного центра РОСФОТО	24	А. Р. Ихсанов, С. Л. Шевельчинская Тайна фотографа Ордэна. История самой известной коллекции фотографий Центральной Азии рубежа XIX–XX веков	75
Т. С. Терещенко «Они не примитивны — примитивные люди живут в Нью-Йорке»: этнографическая фотогра- фия Ирвина Пенна	29	И. Ф. Кадикова Технологическое исследование картины «Мадоннина»: от произведения живописи к фотографии	84
Н. С. Гернет, В. Н. Абрамовский Фотонаследие Николая Пинегина — участника первой русской научной экспедиции к Северному полюсу под руководством Георгия Седова (1912–1914)	33	И. Ю. Чмырева Искусствоведческая атрибуция российской фотографии: к вопросу практических методиках работы с произведениями (на примере атрибуции российских фотографий в «Коллекции Соландер», США)	89
Н. И. Актанко Коллекция стеклянных негативов А. М. Бодиско из фондов Хабаровского краевого музея им. Н. И. Гродекова	42	Л. И. Старилова, Е. Г. Хосид Исследование коллекции фотографий фрагментов архитектурных сооружений неизвестного автора 1900 — начала 1910-х годов из собрания РОСФОТО	96
А. В. Дунаева Краткий обзор коллекции фотографий скульптора Н. А. Андреева из собрания Н. Н. Померанцева (из архива ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря)	44	К. Ю. Соловьева Юбилейный проект «Образы Империи» как объединяющая история: коллекция К. Буллы (РОСФОТО). О будущих экспонатах Этнографического отдела Российского этнографического музея	103
М. Ю. Козлова Коллекция фотографий В. Г. Дружинина в Научной библиотеке Российской академии художеств	48	А. В. Асеева, А. В. Поволоцкая, Е. В. Борисов, С. Ю. Капуткина, И. А. Григорьева, А. В. Мандрыкина, Е. Ю. Терещенко, Е. Б. Яцишина Проблемы атрибуции альбуминизированных отпечатков на соленой бумаге и альбуминовых фотографий на примере светописных работ И. Робийяра	109
М. А. Соловей НА куполе Рейхстага: уникальные фотоснимки Берлина из архива семьи Радченко, представленные в музее АО «ВНИИГ им. Б. Е. Веденеева»	53	МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	
С. В. Грунтов В присутствии близких: фотография и культура памяти у белорусов в XX веке	56		

РЕСТАВРАЦИЯ И КОНСЕРВАЦИЯ		Е. С. Юшкевич, Н. Е. Ишкиняева, Е. С. Гаврикова	152
Н. И. Подгорная, Е. С. Трепова, Н. С. Волгушкина	117	Как музеем фотографии статья «видимым»: опыт работы РОСФОТО с аудиторией с нетипичным уровнем зрения	
Закрепление штемпельной краски циклододеканом. Особенности, проблемы, пути решения			
Г. А. Элиазян	122	АННОТАЦИИ СТАТЕЙ	154
Проблемы развития реставрации в Армении и пути их комплексного решения		SUMMARIES	161
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ		СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	167
О. П. Неретин	124	ABOUT THE AUTHORS	169
Фотографические товары как объект правовой охраны в качестве промышленных образцов			
ФОТОДОКУМЕНТ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ			
П. А. Кюнг	131		
Сохранение цифрового наследия: особенности работы архивов с электронными архив- ными документами			
В. М. Гареев, М. В. Гареев, Н. П. Корнышев, Д. А. Серебряков	136		
Видеоспектральные компараторы для исследования документов: состояние и перспективы			
РЕЦЕНЗИИ. ОБЗОРЫ. ИКОНОГРАФИЯ			
Е. В. Бархатова	142		
Ольга Аверьянова. Фотография / Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию (рецензия на книгу: Аверьянова О. Н. Фотография / Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию. М.: Бомбора, 2022. 416 с.)			
Н. М. Калашникова	144		
«Свежий дождь знания»: визуальные образы 1860-х годов в альбоме «Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года»			
Е. Б. Толмачева, Н. А. Станулевич	147		
Этнографические и антропологиче- ские фотодокументы и изобразительные материалы в контексте освоения культурного пространства			
М. А. Есаян	151		
Лики памяти. Новейшие технологии сохранения и восстановления рукописного и печатного наследия			



К. К. Булла. Первая международная выставка исторических и современных костюмов. Санкт-Петербург, Таврический дворец, 1902. © РОСФОТО

УДК 77+94(479.25)

М. Г. Хачманукян

Из истории ереванской фотографии конца XIX — начала XX века

В Ереване искусство фотографии после его официального рождения в Европе появилось не сразу. О том, как формировался этот новый, прогрессивный для своего времени вид искусства, известно не так уж много. Бесценным источником информации о первых ереванских фотографах и фотоателе является дореволюционная газета «Эриванские объявления», которая выходила 1–3 раза в неделю и раздавалась по всему городу совершенно бесплатно. При этом что плата за объявление для кавказских объявителей в этом издании была по 10, а для некавказских — по 15 копеек со строки петиции. За многократные объявления полагалась соответствующая скидка. Самое раннее упоминание о фотоателе, или, как тогда было принято называть, «фотографии», относится к 1883 г. Так, в одном из газетных объявлений «почтеннейшей» публике Еревана сообщалось о том, что прибывший в город фотограф Левитесь «принимает фотографические заказы ежедневно с 17 апреля по 15 мая сего, 1883 г.» [1]. Фотоателье помещалось в доме рядом с магазином Стамбулова, предположительно в центре города. Согласно другой информации, 26 марта 1883 г. неподалеку от гостиницы «Надежда», в доме Саркиса Авакова открылась фотографическая мастерская «Фотография Дадыянц». В многолюдных местах Еревана, в частности

у входа в Английский сад или у Бульвара, где обычно ереванцы любили совершать свой променад, можно было встретить «странствующих» фотографов. По свидетельству Ваана Кочара, в 1926 г. в Английском саду работал фотограф-минутчик Вардан Даштоян [2, с. 152]. Позже Вардану удалось открыть уже свое собственное фотоателье на улице Абовяна.

Первые ереванские фотографы своим техническим мастерством, навыками и творческим потенциалом не уступали европейским мастерам. Обладая определенными познаниями в области химии, они мастерски применяли процесс дагеротипии (получения фотографических изображений на медных посеребренных пластинках).

Точное нахождение всех фотоателье Еревана установить сложно: они то открывались, то закрывались, часто меняли владельцев. Это были небольшие помещения, которые обычно брали в аренду. Находились они, как правило, в центре города, на Астафьевской улице (ныне Абовяна). Фотоателье условно можно разделить на небольшую приемную, предназначенную для встречи посетителей, и рабочее пространство, куда входила комната для проявки и печати снимков. Помимо камеры и штативов, здесь были различные аксессуары и предметы интерьера. Они не только создавали определенную



Ил. 1. А. Тер-Аристанкесян и К°. Фотография «Москва». Константин Заргарян с семьей. Ереван. 1904. © Музей истории города Еревана



Ил. 2. А. Тер-Аристанкесян и К°. Фотография «Москва». Подруги. Ереван. Нач. XX в. © Музей истории города Еревана

атмосферу, но имели еще и прикладное назначение. Как известно, поначалу выдержка у фотоаппарата была большая и портретируемый довольно долго не должен был двигаться. Поэтому на всех старых фотографиях, как правило, присутствуют столы, тумбочки или стулья, на которые можно было опереться. В первое время даже использовали специальный зажим для головы в виде штатива с подвижным кронштейном, который поддерживал голову клиента в одном положении и не давал ему шевелиться. Немаловажное значение придавалось и фону для фотографий. Разрисованные фоны представляли различные живописные пейзажи или обычную квартиру в буржуазном стиле. Сменными фонами служили также рамы, обтянутые обоями разных рисунков. На размеры фотографий существовал определенный стандарт. Самыми популярными были «кабинет-портреты» размером примерно 10 × 14 см и маленькие «визит-портреты». «Кабинет-портреты» хранили в домашних альбомах или в рамках, а «визитки» использовали в качестве дарственных карточек в кругу друзей или же для официальных документов. Групповые снимки служащих и учащихся выполнялись обычно в виньетах. Особенно востребованы были детские и семейные фотографии (ил. 1). Кроме портретной, мастерские занимались и видовой фотографией. Ранняя видовая фотография интересна не только историкам и архивистам, обращающимся к ней как к визуальному источнику информации, но и искусствоведам и любителям, высоко ценящим эстетические свойства

старых снимков. Благодаря этим фотографиям сегодня мы можем составить представление о том, как выглядел Ереван на рубеже XIX–XX вв.

Репортажные фотографии фиксировали наиболее важные события в жизни города: строительство водопровода, открытие Английского сада, визиты таких высокопоставленных лиц, как наместник Кавказа граф Илларион Воронцов-Дашков и др. Большое внимание уделялось событиям, связанным с пребыванием в Ереване деятелей культуры и искусства. Сохранилась уникальная групповая фотография, на которой изображена легендарная армянская театральная актриса Сирануш со своей труппой во время гастролей в Ереване. Известный армянский композитор и вардапет (монах Армянской апостольской церкви, обладающий правом проповедовать и наставлять паству) Комитас также был в центре внимания фотографов. До нас дошло множество снимков с его изображением. В декабре 1901 г., во время очередного приезда в Ереван Комитаса, его снимали братья Тер-Аристанкесяны, которым принадлежал один из известных фотосалонов в городе — салон «Москва» на Астафьевской улице [3, с. 482]. Этот салон, выделяясь среди прочих фотоателье своими живописными студийными декорациями, был весьма популярен, особенно среди ереванской молодежи (ил. 2).

Фотография долгое время была достаточно дорогим удовольствием, тем не менее пользовалась большим спросом у ереванцев. К фотографированию готовились заранее, как к чему-то очень значимому, — делали прически, надевали лучшие наряды, иногда национальный костюм, который бережно хранили в сундуках. Самым дорогим подарком к праздникам для родителей, друзей и любимых считались большие портреты, сделанные со старых и новых фотографических карточек. Такие услуги оказывали многие фотоателье, среди них Ереванское отделение Тифлисского художественного ателье «ЛЕОН», которое помещалось в магазине Джанполадова, напротив Бульвара, рядом с кинотеатром «Аполло» [4]. Для привлечения публики фотографы свои лучшие снимки выставляли в витрине магазина. В ателье среди прочих фотографических услуг вставляли портреты и картины в рамы. Цены на увеличение портретов начинались от 3 рублей. Через газету «Эриванские объявления» до сведения почтенной ереванской публики доводилось, что на все фотографические заказы в отделении ателье «ЛЕОН» возможны значительные скидки, а «желающие заказать от себя большой портрет, за неимением маленькой карточки, снимаются бесплатно» [5]. В Музее истории города Еревана хранится художественная фотография ателье «ЛЕОН», на которой запечатлены выпускницы женской гимназии им. Св. Рипсиме (ил. 3).

Свои снимки фотографы обязательно наклеивали на картонные паспарту — их заранее заказывали в России или за рубежом на полиграфических фабриках и в типографиях. Паспарту было своего рода фирменным бланком фотоателье. Обычно на него помещали имя и фамилию фотографа, адрес ателье, номер телефона, оттиски наград, а иногда и небольшую рекламную информацию, как например: «Пасмурная погода не препятствует снимкам», «Увеличение портретов до желаемого размера», «Делаются ночные фотографии», «Увеличение портретов до натуральной величины», «Негативы сохраняются» и т. п. Если у фотографа не было наград, на паспарту изображались декоративные медали с профилями отцов-основателей фотографии — Луи Дагера, Нисефора Ньепса и Уильяма Тальбота. Особый интерес представляла



Ил. 3. Художественная фотография «Леон». Выпускницы Ереванской женской гимназии им. Св. Рипсиме. Ереван. 1916.
© Музей истории города Еревана

обратная сторона паспарту — вот тут уж было где разгуляться фантазии фотографа и художника, изготовлявшего эскиз оформления «оборотки»! Богато украшенные паспарту из дорогого бристольского картона представляли собой настоящие образцы графического искусства. Однако такое оформление могло себе позволить не каждое фотоателье — некоторые ограничивались штампом со сведениями о фотографе. Вместе с фотографом в ателье работали ретушеры и подмастерья, часто ими были члены семьи фотографа. К примеру, в мастерской Г. Таривердянца трудились его жена, Егисабед Ананян, и сыновья [2, с 160]. Ереванские фотоателье работали без выходных и даже в праздники и лишь иногда давали себе небольшую передышку, о чем заранее предупреждали горожан через объявления в газете.

Известными фотографами Еревана конца XIX — начала XX в. были О. Кюркчянц, Т. Пештмалджянц, К. Таривердянец, М. Дадьянц, А. Тер-Аристокесян, Г. Мелик-Агамалян, К. Рубинянц. Они и стали основоположниками современной армянской фотографии. Быстро освоив новые технологии, эти мастера начали делать большие успехи в набирающей обороты фотоиндустрии. На всевозможных международных фотовыставках многие из них были удостоены высоких призов, золотых и серебряных медалей, что подтверждало их мастерство.

У Тиграна Пештмалджянца, который успешно работал в разных жанрах фотографии, в центре объектива всегда оставался человек. Фотограф был непревзойденным мастером портрета. Благодаря правильно подобранному

ракурсу и освещению ему удавалось не просто запечатлеть человека, но и показать его внутреннее состояние и настроение. Пештмалджянц снимал людей в характерных позах, улавливая своеобразие характера в жестах, в выражении лица и глаз. Он был большим мастером также и в жанре группового портрета, который считается одним из сложных, поскольку перед фотографом встает задача выгодно передать внешность и настроение не одного человека, а сразу нескольких. Обладавшему врожденным вкусом и чувством композиции Тиграну всегда удавалось правильно расположить фигуры и подобрать позы, что позволяло красиво скомпоновать кадр. Эстетической ценностью и информативностью выделяется групповой портрет «Известные ереванские предприниматели», на котором изображены видные деятели Еревана начала XX в. Это 16 почетных граждан, каждый из которых внес свой посильный вклад в благоустройство города, его социальное и экономическое развитие. Среди них О. Мелик-Агамалян, дважды избиранный градоначальником Еревана, Г. Мнацаканян, открывший вместе со своим братом первый ювелирный магазин в городе, К. Африкян, основавший завод по производству вин и коньяка, первый хирург — О. Ованнисян, известный своей благотворительной деятельностью. В объектив Пештмалджянца попадали не только известные горожане, предприниматели, государственные деятели, гимназисты, но и видные представители культуры и искусства. Особой одухотворенностью отличается фото-портрет молодого Комитаса.



Ил. 4. Т. Мусинянц, М. Мусинянц в Ани. Ереван. Нач. XX в.
© Музей истории города Еревана

Кроме студийных портретов Пештмалджянц создал целый ряд видовых фотографий, которые имеют большую историческую ценность. Сохранились снимки архитектурных памятников в окрестностях Еревана, фотографии храмов Гарни и Первопрестольного Эчмиадзина. Тигран Пештмалджянц был одним из тех малочисленных местных фотографов начала XX в., кто делал фотокарточки армянских архитектурных памятников на продажу. Подобные фотокарточки способствовали популяризации армянских памятников зодчества. К жанру документальной фотографии можно отнести исторический снимок, сделанный в Эчмиадзине на празднике Креста Варага. Это своего рода фоторассказ об очень важном для всего армянского народа событии — священном помазании Мкртича I Хримяна (Хримян Айрика) на престол Армянской апостольской церкви.

В начале XX в. в Ереван из Европы пришла мода на стереоскопы — оптические приборы для просмотра объемных изображений. Стереоскоп и набор фотографических карточек на любой вкус стали для ереванских обывателей одним из любимых развлечений. Коллекционирование стереоснимков для домашнего стереоскопа превратилось в повальное увлечение, и фотографии получили огромный рынок сбыта стереоизображений самого разного содержания. Наибольшей популярностью пользовались сюжеты, связанные с путешествиями. Среди ереванских фотографов, занимающихся изготовлением стереокарточек, был Ованнес Кюркчянц. В одном из номеров газеты «Эриванские объявления» за 1911 г. сообщается о том, что продаются фотографическая камера известного фотографа Ованнеса Кюркчянца и панорама-стереоскоп с 50 фотографическими снимками «развалины Ани», его же работы [6].

Эти фотографии Кюркчянц сделал во время своего пребывания в городе Ани, средневековой столице Армении (ныне это территория Турции), где он бывал дважды. В первый раз в ходе Русско-турецкой войны в 1877–1878 гг., когда служил фотографом в русской армии, и второй раз летом, сразу после окончания военных действий. Фотограф был настолько поражен архитектурой города, что решил во что бы то ни стало увековечить его красоту на снимках. Результатом пятимесячной кропотливой работы стал цикл из 40 стереофотографий «Разрушение Армении. Ани» [2, с. 414]. Так Ованнес Кюркчянц положил начало новому направлению в армянской фотографии — фотофиксации исторических памятников. Его работы востребованы исследователями не только как художественные произведения, но и в качестве визуального научного материала. В 1897 г. О. Кюркчянц переехал в Сингапур, где прожил несколько месяцев, затем обосновался в индонезийском городе Сурабая. Здесь он совместно с британским фотографом Джорджем Льюисом основал фотоателье. В Сурабая фотограф жил и творил до конца жизни, до 1903 г. Достойным учеником Кюркчянца стал известный фотограф и актер Арам Вруйр. Большинство фотографий, по которым мы сегодня судим о Старой Джуге, портреты Николая Марра на раскопках Ани, снимки хачкаров и вишапов сделаны Арамом Вруйрем.

Следует отметить, что большой вклад в изучение армянских памятников зодчества внес выдающийся исследователь армянской архитектуры Торос Тораманян. В 1904–1912 гг. в составе научной экспедиции под руководством академика Николая Марра он принимал участие в исследовании и фотофиксации культурно-исторических



Ил. 5. К. Таривердянц. Абялян Марджик и Карапетян Макруи. Ереван. 1912. © Музей истории города Еревана



Ил. 6. Т. Тораманян. Церковь в Ани. 1911–1920. © Музей истории города Еревана

памятников средневековой Армении — столицы Ани (ил. 6). В 1921 г., после того как древний город оказался на турецкой территории, Тораманян потерял возможность вести дальнейшую работу. Фотокамера, которой архитектор снимал храмы и церкви в Ани, находится в Музее истории Еревана.

В фонде фотофонодокументов музея хранится снимок, где на фоне одной из церквей в Ани изображен Мкртич Мусинянц, известный в Ереване предприниматель и общественный деятель (ил. 4). В годы Первой мировой войны, будучи управляющим шустовского коньячного завода, Мусинянц смог сохранить необходимые в производстве коньяка запасы спирта, которые принесли Первой Республике Армении большое количество валюты. В 1919 г. он был избран градоначальником Еревана и занимал эту должность до ноября 1920 г. Снимок сделал и впоследствии передал музею младший сын М. Мусинянца — Тадевос. Кстати, сам М. Мусинянц тоже занимался фотографией.

Коренной ереванец Кегам Таривердянец (Тарвердян) был одним из первых, кто владел собственной фотомастерской в Ереване. Она находилась в самом центре города, на Астафьевской, 11, и была открыта до 10 часов вечера, в том числе и в праздничные дни. Искусству фотографии Таривердянец обучался в Лейпциге, а после возвращения на родину постоянно совершенствовал свои знания, много читал, изучал основы композиции и художественной съемки. Дома у него была большая библиотека, где имелось множество книг, посвященных фотографии, на русском и немецком языках. Фотограф в совершенстве владел искусством света и тени, а уникальный для тех времен электрический аппарат «Юпитер», о котором сообщалось в газете «Эриванские объявления», давал ему возможность делать вечерние съемки [7]. Таривердянец одинаково успешно работал как в портретном, так и в документальном жанрах. Его портретные фотографии мягко сфокусированы, в них чувствуется естественность (ил. 5).

Документальные фотографии Таривердянца бесценны для исследователей истории Еревана. Благодаря им сегодня можно представить, как выглядели старые кварталы и улицы города, протекающие через Ереван

реки Гетар и Занга (Раздан), Английский сад, где любили проводить свой досуг ереванцы, и даже интерьер дворца сардара — правителя Ереванского ханства во времена персидского владычества. Дело Кегам продолжил его сын, Ованнес Тарвердян, который с 17 лет работал у отца. В 1925 г. Ованнес устроился фотографом на студию Арменфильм. Сохранился групповой портрет, снятый Ованнесом, на котором изображены его отец с матерью, отмечающие золотую свадьбу в своей фотомастерской в кругу близких [2, с. 166].

В истории армянской фотографии двум армянским мастерам-фотографам — К. Таривердянцу из Еревана и Антуану Севрюгину (Серуняну, Сегруняну), придворному фотографу династии Каджаров из Ирана, — выпала честь стать дважды золотыми призерами на престижных международных фотовыставках. Свою первую золотую медаль Таривердянец получил в 1909 г. в Роттердаме, вторую — в 1910 г. в Риме, на Всемирной индустриальной фотовыставке. Оттиски золотых медалей стоят на паспорту фотографий мастера.

Со временем количество фотостудий в Ереване увеличилось, а после установления советской власти они постепенно объединились в фотокомбинат бытового обслуживания, в котором действовала соответствующая тем временам единая плановая система. В Ереване сформировалось новое поколение фотографов, среди которых было немало представителей армянской диаспоры. Многие из них, вернувшись на историческую родину, принесли с собой в Ереван последние достижения зарубежного фотоискусства, но это уже другая история...

Литература

1. Երևանի հայտարարություններ. 1883. ապրիլի 17. № 3.
2. Քոչար Վ. Հայ լուսանկարիչներ. Երևան, 2007. 447 էջ. (հեղինակային հրատարակություն).
3. Հակոբյան ԹԻ Երևանի պատմություն (1879–1917). Երևան Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 1963. 606 էջ.
4. Эриванские объявления / ред.-изд. Э. И. Григорянц. 1910. № 87.
5. Там же. 1911. № 30.
6. Там же. № 39.
7. Там же. № 82.

Е. П. Бронникова

Фотографы-священнослужители Архангельской губернии

Фотография (светопись) была изобретена в 1839 г. одновременно во Франции и Англии. Она быстро получила распространение в Европе, в том числе и в России, где первые снимки с видами Москвы публика увидела осенью того же года в магазине братьев Беккерс на Кузнецком мосту [1, с. 8]. Затем фотографические салоны начинают появляться не только в столицах и крупных городах.

Из документальных источников известно, что первое сообщение о фотозаведениях в Архангельской губернии относится к 1847 г. Оно касалось деятельности приехавшего из Берлина дагеротиписта В. Вегенера [2, с. 10]. В период 1840–1860-х гг. фотографией на Севере занимались иностранцы, но постепенно фотодело становилось популярным и среди местного населения. Первыми фотографами были в основном педагоги, люди



Ил. 1. Неизвестный автор. Фотограф А. В. Вьюшин. Архангельская губерния. Нач. XX в. © Частная коллекция

творческих профессий, священнослужители, например в Архангельской губернии — представители монастырей. Так, в 1866 г. послушник Соловецкого монастыря Василий Сорокин приобрел для собственных нужд фотографический аппарат, «снял карточки с братии Соловецкой, не получая с них денег, и с древних замечательных предметов и редкостей, чтобы составить из них альбом в монастырскую ризницу. Были снимки и частные из посетителей, что ему было разрешено» [3, л. 2, 3]. Авторский альбом с 12 фотографическими карточками Соловецкой фотографии и семью отдельными снимками большого размера был представлен на Архангельской выставке сельских произведений в 1867 г. и получил похвальный лист [4, л. 1, 5].

С Соловецким монастырем связано также имя известного архангельского фотографа и художника Александра Васильевича Вьюшина ([1834], Архангельск — 08.09.1904) [там же], являвшегося автором многих снимков, запечатлевших монастыри и приходы Архангельской губернии (ил. 1). После службы на флоте Вьюшин учился в Императорской Академии художеств, по окончании которой в 1862 г. получил звание классного художника [6, л. 3]. Делом его жизни стали живопись и фотография. В 1866 г. Вьюшин получил разрешение на открытие фотографии в Соломбальском селении Архангельска [7, л. 11], но информации о существовании его фотографии в Архангельске в 1870-е гг. не встречается. Повторное разрешение на открытие фотосалона он получает в 1878 г. [8, л. 4 об., 11], а с февраля 1880 г. фотографическое заведение Вьюшина находится в центральной части города и существует там с перерывами в 1884(5)–1886(7) гг. до 1894 г., а затем с 1902 г. [2, с. 133]. В 1882 г. Александру Васильевичу было выдано свидетельство на право съемки на территории губернии.

На Архангельской сельскохозяйственной выставке 1884 г. он представил «фотографические виды Соловецкой обители, некоторые экземпляры которых делали бы честь даже столичному фотографу» [9, с. 3]. Из материалов Всероссийской переписи 1897 года известно, что Вьюшин был преподавателем живописной школы Соловецкого монастыря [10, л. 109 об., 110]. Точные годы пребывания в монастыре пока не установлены. Не исключено, что они выпадали на те периоды, когда его фотозаведение в Архангельске не работало. Занимаясь обучением живописи в иконописной мастерской, Вьюшин, вероятно, продолжал заниматься и фотографией. К сожалению, авторских снимков фотографа сохранилось очень мало. Возможно, какие-то его работы находятся в разных коллекциях, но пока они не атрибутированы.

В 1886 г. Вьюшин выполнил ряд снимков церквей Архангельской епархии. Архитектор Императорской Академии художеств В. В. Сулов, путешествуя в тот год по губернии, не успел посетить «Мезенский и Пинежский уезды и поручил фотографу Вьюшину снять все церкви этих уездов» [11, л. 2]. Насколько удалось выполнить поручение, сказать сложно. Но известно, что в августе 1886 г. Вьюшиным были сделаны снимки церквей Холмогорского уезда [12, л. 5 — 6 об.]. Также в собрании Архангельского



Ил. 2. А. В. Вьюшин. Часовня на о. Кий. Архангельская губерния, Онежский уезд. [1884]. © Архангельский краеведческий музей

краеведческого музея (далее — АКМ) удалось выявить несколько фотографий Онежского Крестного монастыря, сделанных Вьюшиным в 1884 г. (ил. 2).

Территория Архангельской губернии во второй половине XIX в. была одной из самых больших по площади и протяженности в Российской империи. Многие монастырские обители находились на значительном отдалении от губернских, уездных городов, трактов. Веркольский монастырь на Пинеге — один из таких примеров. Но и в нем достаточно рано встречается упоминание о фотографе. В октябре 1871 г. монастырем было «отослано в Москву Николаю Розанову для передачи мастеру за наставление по предмету изучения монахом Иоанникием фотографических работ 75 руб., а с почтовыми расходами семьдесят шесть рублей» [13, л. 60]. В следующем году монастырский послушник Иван Сорокин «находился в Сергиевской лавре для изучения фотографии» [14, л. 5 об.]. Из отчета о приходе-расходе монастыря известно, что потрачено «...на разные хозяйственные расходы и принадлежности: <...> за обучение фотографии (общая сумма с другими расходами по этой статье 3282 р. 15 1/2 коп.)» [14, л. 7 об.]. Мещанин Сергиевского посада Иван Семенов Сорокин принят в число послушников монастыря в апреле 1870 г. [15, л. 283, 283 об.], послушание было «по письменной части в канцелярии и на клиросе» [14, л. 61]. В отчетах за 1873, 1874 и последующие годы не упоминается ни Сорокин, ни расходы монастыря на фотографию. В документах Веркольского монастыря за 1914 г. встречается упоминание о фотографе иеромонахе Артемии [16, л. 405 об.], в миру звавшемся Александром Шредером. Он родился в Царском Селе Санкт-Петербургской губернии, предположительно в 1860 г., имел дворянское происхождение. Обучался в Санкт-Петербургском кадетском корпусе и прогимназии, был пострижен в монашество под именем Артемий 17 июня 1890 г. в Красногорском монастыре Пинежского уезда Архангельской губернии. В 1895 г. Артемий являлся смотрителем подворья этого монастыря в Архангельске, затем переведен на службу в Веркольский монастырь, в списках которого числился до 1917 г. [2, с. 90].

Одним из интересных и самобытных фотографов-священнослужителей является Александра Даниловна Постникова ([1834] — 1918, Кылтовский Крестовоздвиженский женский монастырь). Рано овдовев (муж был коллежским секретарем), она занималась

торговлей, имела свидетельство купца 2-й гильдии. Затем ее судьба на многие годы оказалась тесно связана с Шенкурским уездом Архангельской губернии. В 1871 г. Постникова получила разрешение на съемки фотографических портретов и видов при Шенкурском Свято-Троицком женском монастыре [17, л. 1 — 2 об.]. Фотозаведение Постниковой существовало в Шенкурске до 1886 г. Затем в ее жизни происходят значительные перемены: сначала она становится послушницей, а 20 августа 1887 г. постригается в монахини под именем Филарета [18, л. 8 об., 9]. Будучи послушницей, в 1884–1886 гг. Постникова совершила ряд поездок по Архангельским монастырям, фотографируя их. Несколько снимков Пертоминского монастыря сегодня хранится в АКМ, куда они поступили из епархиального древлехранилища. В собрании Шенкурского краеведческого музея находится уникальный альбом (ил. 3), в котором представлены 20 снимков с аннотациями, запечатлевших Михайло-Архангельский монастырь, Троицкий кафедральный собор в Архангельске, а также виды монастырей Архангельской епархии: Успенского, Антониево-Сийского (Холмогорский уезд), Свято-Троицкого (Шенкурский уезд), Красногорского Богородицкого, Артемия Веркольского (Пинежский уезд), Николо-Корельского, Пертоминского (Архангельский уезд), Крестного (Онежский уезд, Кий-остров). Этот уникальный альбом в 2006 г. удалось не только ввести в научный оборот, но и переиздать тиражом в 3000 экз. [19]. Указом Священного синода монахиня Филарета 23 февраля 1898 г. была назначена управляющей Яренским Крестовоздвиженским монастырем [15, д. 348, л. 531–532]. Она же является первоосновательницей Кылтовского Крестовоздвиженского монастыря. Скончалась Постникова вскоре после его упразднения в 1918 г. и была похоронена с левой стороны алтаря собора. В наши дни монастырь восстанавливается. На его сайте [42] опубликовано несколько фотографий монахинь, среди которых настоятельница — одна из тех, кто оставил значительный след в истории фотографии на Европейском Севере во второй половине XIX в.

В 1877 г., когда А. Д. Постникова уже занималась фотографией в Шенкурске, в Архангельских губернских ведомостях (АГВ) было опубликовано объявление: «В г. Шенкурске у священника женского монастыря Владимира Макарова продается волшебный фонарь и к

нему 116 картин на стекле. Фонарь стоит 33 р., продается же за 20 р., картины стоят 210 р., продаются же за 110 р., ящик для фонаря и картин продается за 4 р. Тому, кто купит фонарь, бесплатно будет дана брошюра Жиотовского: „Волшебный фонарь, его устройство и употребление“. Фонарь и картины совершенно целы. Желающие купить могут обратиться письменно к вышеозначенному священнику. Пересылка, впрочем, на счет покупателя» [20; 21]. Занимался священник фотографией или нет, сказать трудно. Не исключено, что мог просто помогать Постниковой в реализации этих предметов. Имя его в списке лиц, которые имели свидетельство на занятие фотографическим делом на территории Архангельской губернии, в отчетах чиновников не встречается.

В июне 1911 г. рясофорным монахом Антониево-Сийского монастыря Андреем Афанасьевым Салауровым были сделаны фотографии: вид монастыря, портрет патриарха Филарета, вещи, пожертвованные им в обитель. Патриарх Филарет (Федор Никитич Романов) находился в ссылке в монастыре в 1599–1605 гг. Небольшая коллекция снимков была выполнена Салауровым по просьбе Архангельского епархиального церковно-археологического комитета (далее — АЕЦАК) и в августе того же года поступила в Архангельское епархиальное древлехранилище [12, д. 59, л. 41, 60]. Сегодня указанные фотографии находятся в собрании АКМ. В послужных списках Антониево-Сийского монастыря за 1912 г. о Салаурове имеется следующая информация: «№ 25. Рясофорный послушник Андрей, 26 лет (Андрей Афанасьев Салауров). Из Вологодской губернии. Обучался в Пермском земском училище. 12 сентября 1912 г. по воле бывшего настоятеля выбыл на богомолье в Крестный монастырь» [22, л. 12 об, 13]. Как сложилась его дальнейшая судьба, продолжил ли он заниматься фотографией, выяснить пока не удалось. Известно лишь, что в послужных списках Онежского Крестного монастыря за 1918 г. его имя не значится [23].

Летом 1886 г. путешествуя по Архангельской губернии, академик Императорской Академии художеств В. В. Сусов был удручен небрежным отношением к памятникам старины. В письме к епископу Архангельскому и Холмогорскому Нафанаилу он отмечал, что «много вещей, частью прекрасных, разыскал я в церковных кладовых среди всевозможного хлама и церковной пыли... Ввиду конечного уничтожения памятников древнерусского искусства я полагаю бы, что отысканные мною вещи могли бы послужить основанием музея в Архангельске» [12, д. 5, л. 13 об.]. Его предложение не осталось незамеченным. Вскоре в епархии учредили Комиссию по собиранию и хранению памятников церковной древности, а в 1896 г. ее преобразовали в АЕЦАК [12, д. 60, л. 16–17]. Святейшим синодом 16 октября 1890 г. епархиальному начальству было разрешено «утвердить в городе Архангельске при Михайло-Архангельском монастыре церковное древлехранилище для собирания и хранения письменных и вещественных памятников церковной древности местного края» [12, д. 14, л. 10 — 10 об.]. После чего священнослужители с мест стали присылать сведения о том, какие памятники (в основном предметы культа) сохранились в приходах. Помимо вещественных памятников, в собрание древлехранилища передавались и фотографические снимки. Об авторах некоторых из них уже было сказано выше (А. Д. Постникова, А. Ф. Салауров). Если в конце XIX в. количество снимков было невелико, то в начале XX в. оно значительно увеличилось. К этому времени жесткую регламентацию на занятие фотоделом с обязательным наличием свидетельства государство уже отменило. Основными источниками информации о предметах и фотографиях,

поступивших в древлехранилище, стали архивные документы, а также периодическое издание Архангельской епархии «Архангельские епархиальные ведомости». Одним из создателей древлехранилища, хранителем коллекций на долгие годы стал Иустин Михайлович Сибирцев. Он происходил из семьи священника, получил хорошее гуманитарное образование и посвятил свою жизнь делу сохранения, изучения и популяризации культуры Русского Севера. За более чем тридцатилетнюю историю существования древлехранилища удалось собрать интересную, даже уникальную коллекцию: письменные, изобразительные памятники, в том числе фотографии, предметы древнерусского и декоративно-прикладного искусства, в основном церковной тематики. В феврале 1920 г. решением новых органов советской власти древлехранилище было закрыто. Часть коллекции, включая фотографии, поступила в ведение Музейной коллегии Губоно, а в августе 1922 г. — во вновь созданный Музей древнерусского искусства и быта (Музей старины), возглавляемый И. М. Сибирцевым. В 1926 г. произошло объединение Музея старины с Северным краевым музеем, реорганизованным в 1938 г. в Архангельский краеведческий музей (АОКМ, ныне АКМ) [24, л. 44]. Часть фотографий из собрания древлехранилища удалось выявить в Государственном архиве Архангельской области (ГААО). Снимки, переданные священниками Архангельской епархии, в том числе выполненные ими самими, представляют большой интерес. Они позволяют увидеть многие памятники, зачастую сегодня утраченные, помогая в реставрационных работах, исторических исследованиях, атрибуции предметов.

Одними из первых авторских снимков в собрании древлехранилища стали фотографии Пертоминского монастыря, выполненные в августе 1886 г. послушницей Шенкурского женского монастыря А. Д. Постниковой. В апреле 1907 г. АЕЦАК, заслушав на своем заседании письмо И. М. Сибирцева о состоянии уникальных церковных памятников губернии, принял решение: «Просить духовенство епархии составить подробные описания церквей XVII, XVIII веков. Позаботиться о приобретении снимков и рисунков внешнего и внутреннего вида наиболее старинных церквей епархии» [12, д. 49, л. 14–15.], благодаря чему в древлехранилище стали активно поступать фотографии с видами приходов. Но утверждать, что эти фотографии были сделаны священниками, не всегда верно, поскольку в документах, протоколах часто встречается только констатация: от кого объект поступил. И в таких случаях авторство указанных лиц вызывает сомнение.

Священник Керетского прихода Кемского уезда Александр Петров в 1911 г. для АЕЦАК предоставил два фотографических снимка «с резным изображением св. Николая (Можайского) и св. муч. Параскевы, находящиеся в церкви села Кереть Кемского уезда» [12, д. 60, л. 28]. Его однофамилец — священник Н. Петров передал в АЕЦАК снимок церкви Зосимы и Савватия Соловецких чудотворцев в селе Стрельня Александровского уезда Архангельской губернии [25]. От дьякона Петра Петровича Орлова, священника И. Селиванова «поступили фотографические снимки с некоторых старинных церквей епархии» [26, с. 6]. В документах Комитета есть также пометка простым карандашом, сделанная И. М. Сибирцевым в 1911 г.: «от благочинного 4-го Кемского благочиния свящ[енника] Н. Канорского снимок Сухонаволоцкой ц[еркви] Сорочского прихода» [12, д. 59, л. 35]. Священник Селецкого прихода Шенкурского уезда Никандр Михайлович Томихин в декабре 1912 г. отправляет в АЕЦАК фотографический снимок Николо-Ильинской часовни в Борецком приходе, за который получил 1 рубль. «Упомянутый фотографический

снимок доставлен в Комитет по его (Томихина. — Е. Б.) просьбе вследствие намерения перенести часовню на другое место» [12, д. 63, л. 42 об.]. А в рапорте в Консисторию от 20 апреля 1913 г. Томихин просит разрешения на ремонт Ильинской церкви и колокольни и прилагает «4 фотографических снимка в двух экземплярах» церкви и колокольни [12, д. 64, л. 23–25 об.]. Один комплект поступает в древлехранилище (ныне комплект находится в собрании АКМ), второй — в Императорскую Археологическую комиссию. Про Томихина известно, что он сын протоиерея и что с 1883 г. служил в разных приходах Шенкурского уезда [27, л. 1–3].

Священник Лудского прихода Иоанн Нестеров Чирков (1871), с. Воскресенское Шенкурского у. Архангельской губ. — после 1920) (происходил из крестьян) в 1911 г. сообщает в АЕЦАК, что у него есть снимки карельских церквей, Вознесенской и Климентовской церквей Пияльского прихода Онежского уезда, Онежского Свято-Троицкого собора, села Ухта Кемского уезда с церковью и причтовым домом [12, д. 59, л. 9–20]. Часть из снимков поступила в АЕЦАК. В 1914 г. Чирков передал еще авторский снимок Кудьмозерской Николаевской церкви [28, л. 19]. Из материалов переписи 1920 г. известно, что этот священник проживал в селе Ижма Архангельского уезда и был также счетоводом кооператива лесорубочной артели [29, л. 2506 — 2506 об.].

Протоиерей Архангельского Троицкого кафедрального собора Василий Александрович Смирнов к 200-летию храма в 1915 г. составил «Краткое историческое описание» с приложением фотографических снимков [2, с. 346–347].

Судьба многих священников, в том числе тех, кто занимался фотографией, в годы советской власти сложилась трагически. В 1920–1930-е годы они были репрессированы.

В 1908 и 1910 гг. священник Николай Васильев Шангин (1860)–1919) передал в древлехранилище два фотографических снимка церкви Паниловского прихода, один снимок Холмогорского собора [12, д. 51, л. 10], Ухтоостровской Троицкой церкви [12, д. 58, л. 12 об.] и снимок с портрета преосвященного Афанасия, епископа Холмогорского и Важеского [12, д. 59, л. 35]. Николай Шангин после окончания Архангельской духовной консистории служил в разных уездах, был награжден набедренником, скуфьей, камилавкой [27, д. 362, л. 1–4]. Расстрелян по постановлению Архангельской губернской чрезвычайной комиссии (далее — ГубЧК) [30, с. 11].

В марте 1911 г. от священника Ижемского прихода 1 Архангельского благочиния Николая [Ивановича] Макарова в АЕЦАК поступают фотографические снимки Ижемской церкви XVII в.: «а) наружного вида... б) внутреннего вида... в) с двух подсвечников и резного изображения св. Николая Чудотворца» [12, д. 60, л. 6]. Постановлением тройки Особого отдела охраны Северных границ республики 14 марта 1921 г. священник был приговорен к расстрелу — «За неисправимость, ярую ненависть к рабоче-крестьянской власти, усиленную агитацию за выступление среди заключенных в связи с кронштадтскими событиями». Приговор приведен в исполнение 17 марта 1921 г. Н. Макаров посмертно реабилитирован 18 августа 2005 г. [31, с. 306].

Георгий Михайлов Маккавеев (Макковеев) (01.04.1864, с. Шетогорское Пинежского у. Архангельской губ. — 11.11.1920, [Архангельск]). После окончания Архангельского духовного училища служил сначала в разных приходах Онежского, Шенкурского уездов. Затем рукоположен в сан дьякона и 17 июля 1892 г. назначен в Сурский приход Пинежского уезда. Село Сура — родина Иоанна Кронштадтского. Журналист, фотограф С. В. Животовский

сопровождал Иоанна Кронштадтского летом 1903 г. в поездке из Санкт-Петербурга на малую родину. По результатам путешествия он написал книгу «На Север с отцом Иоанном Кронштадтским». Есть в ней воспоминания и о доме Маккавеева: «Прекрасная мебель, огромные зеркала, красивые, со вкусом подобранные обои сделали бы честь любому помещицкому дому. Когда я спросил, не найдется ли где-нибудь чуланчика, в котором я мог бы проявить пластинки, от. Георгий провел меня в специально устроенную для фотографии темную комнату с водопроводом и всеми нужными для проявления удобствами» [32, с. 44]. В приходно-расходной книге по Сурскому монастырю за 1909 г. имеется запись: «...священнику монастыря о. Георгию Маккавееву уплачено за монастырские фотографические снимки, всего — десять рублей» [33, л. 136]. Вскоре после установления советской власти на Севере священник Маккавеев был арестован и приговорен к шести месяцам принудительных работ с содержанием в лагере за сотрудничество с белыми. Будучи в заключении, в ноябре 1920 г. он повторно привлечен к уголовной ответственности за контрреволюционную деятельность и Постановлением Архангельской ГубЧК 5 ноября 1920 г. приговорен к расстрелу [34, д. П-18104, л. 1 — 1 об., 62–64.]. Г. М. Маккавеев был реабилитирован посмертно 28 июня 1992 г. Не исключено, что фотографии, выполненные священником, могут храниться в домашних архивах, музейных собраниях. Атрибутировать их достаточно сложно, т. к. фотографы-любители, к которым относился и Маккавеев, пользовались фирменными бланками нечасто.

Выпускник Архангельской духовной семинарии Андрей Флегонтович Попов (1871, д. Верховье Архангельского у. Архангельской губ. — 08.01.1938, ?) служил в приходах Архангельского уезда. Был единственным, кто в селе Патракеевка имел личный фотоаппарат. Арестован 28 октября 1937 г. по обвинению в контрреволюционной агитации, заключен в ИТЛ на 10 лет, где и умер. Посмертно реабилитирован 19 октября 1989 г. [2, с. 308–309].

Одним из священников, активно занимавшихся фотографией, был Василий Иоанков Мелетиев (Мелетьев) (06.05.1873, с. Труфаново Шенкурского у. Архангельской губ. — 10.01.1938, ст. Медвежья Гора, ур. Сандормох, Карелия), происходивший из семьи священнослужителя. После окончания Архангельской духовной семинарии он служил в Керетском приходе Кемского уезда и Верхнесуланском приходе Шенкурского уезда. С 1898 г. вновь возвращается в Кемский уезд. Был назначен бесприходным наблюдателем церковных школ Кемско-Александровского уезда, делопроизводителем Кемского отделения православного Беломорского братства. В 1914 г. переведен бесприходным наблюдателем церковных школ Архангельско-Онежского уездов, в сентябре 1916-го утвержден в должности законоучителя Архангельского реального училища [11, д. 247, л. 1–4]. Посещая отдаленные приходы, селения, становища, В. И. Мелетиев постоянно делал снимки этих мест. В собраниях АКМ, ГААО сохранились интересные фотографии священника, часто с подробной информацией. Выявленные архивные документы позволяют больше узнать об этом подвижнике. Мелетиев активно сотрудничал с АЕЦАК, куда поступала значительная часть его снимков. В 1910 г. им переданы фотографии старинных церквей в городе Кола, селе Ковда, Пазрецком летнем лопарском погосте, снимки поморского и карельского кладбищ, редкой гравюры с видом собора в Коле, сожженного англичанами в годы Крымской войны, и некоторые другие [35, л. 369]. Решением членов АЕЦАК священник Мелетиев в августе



Ил. 3. А. Д. Постникова. Обложка авторского альбома «Монастыри Архангельской епархии: фотографии 1884, 1885 и 1886 гг.». Архангельская губерния, г. Шенкурск. 1884–1886. © Шенкурский краеведческий музей

1910 г. был избран в действительные члены Комитета [12, д. 58, л. 12]. В 1911 г. Мелетиев прислал две фотографии церкви бывшего Муезерского монастыря и 4 снимка древних предметов, хранящихся там [12, д. 62, л. 3 об.]. В письме к председателю АЕЦАК И. М. Сибирцеву 26 сентября 1911 г. он подробно описывает, в каком состоянии находится монастырь, какие работы по сохранению памятников старины необходимо сделать, и предлагает свою посильную помощь [12, д. 60, л. 31–33]. По просьбе священника Ненокского прихода А. Теремичего в 1916 г. Мелетиевым были сделаны снимки внешнего вида церкви во имя святителя Алексея в местности Куртяево [36, л. 4, 7 — 7 об.]. В 1914 г. в собрание АЕЦАК от Мелетиева «поступили фотографические снимки с некоторых старинных церквей епархии» [26, с. 6], к сожалению без уточнений. В 1916(17?) г. АЕЦАК начал собирать материалы и готовить большой альбом с фотографиями церквей. Удалось обнаружить документ, который лишний раз подтверждает, насколько В. И. Мелетиев заботился о сохранении памятников старины и какую огромную работу проводил: «Действительным членом Комитета свящ[енником] В. И. Мелетиевым представлено 18 сделанных им снимков с храмов: — Онежского уезда) а) Преображенского в с. Чекуево, б) Св. Троицкого в с. Подпорожье, в) Ильинского в Вазенском приходе (2 снимка), г) Преображенского в с. Турчасове, д) Вознесенского в Пияльском приходе, е) Сретенского в с. Шелексы, ж) Богоявленского — в Кянде, з) Благовещенского — с. Турчасове, и) храмов в Кожском приходе, и) храма в Ямецкой женской пустыни, к) храмов в Верхнемудьюжском приходе, л) Владимирского храма в Подпорожском приходе, н) часовни в д. Плетковской Ямецкого прихода, о) иконостаса в Преображенском Чекуевском храме и — с храмов Архангельского уезда) — п. Алексиевского в с. Куртяево (Ненокского прихода) и р) сгоревшего храма в с. Уне (с гравюры)... Для лучшего решения вопроса о составлении альбома имеющих в Комитете фотографических снимков с старинных церквей в епархии и других памятников древности избрана особая комиссия в составе оо. В. И. Мелетиева и М. В. Легатова и гг. А. А. Каретникова, В. П. Челмогорского и В. И. Мазюкевича» [12, д. 76, л. 10 — 10 об.]. Помимо активного сотрудничества с АЕЦАК, священник Мелетиев являлся действительным членом Архангельского общества

изучения Русского Севера (АОИРС), одним из организаторов и председателем правления (1908–1911) которого был вице-губернатор Александр Федорович Шидловский. Главная цель АОИРС — всестороннее изучение Русского Севера, особенностей культуры коренных народов, их быта, географии края, привлечение внимания общественности к существующим проблемам. Общество имело свою библиотеку, устраивало различные выставки, конкурсы, создало музей. 11 августа 1910 г. АОИРС открыло в Архангельске большую выставку «Русский Север». На ней были представлены картины, рисунки, гравюры, карты, чучела животных и птиц, образцы минералов и многое другое, а также фотографии разных жанров, которые пользовались большой популярностью у посетителей выставки. Возглавлял оргкомитет выставки Шидловский. В ГААО сохранилась обширная переписка с участниками выставки. В августе 1910 г. В. И. Мелетиев писал Шидловскому из Кеми, что успел изготовить с негативов 63 отпечатка для АОИРС и для выставки. При этом сетовал, что «напечатал бы и еще, да сейчас у меня нет и листочка бумаги. В г. Кеми добыть не мог, а из СПб не получил» [37, д. 17, л. 49]. В ответной телеграмме Шидловский распорядился взять у воинского делопроизводителя Соснина необходимое количество бумаги. Но, к сожалению, при доставке фотобумага пострадала, поэтому напечатать качественные снимки не получилось [37, д. 17, л. 69 — 69 об, 71]. Тогда вице-губернатор отправляет с пароходом «Люция» следующую посылку. В ответе 31 августа 1910 г. Мелетиев благодарит его: «Вы уж оч[ень] много прислали: и бумага, и пластинки, и химич[еские] продукты! Я с тем согласен воспользоваться присланным Вами музею материалы. Мысль о музее, по-моему, вполне счастливая: Вам, вероятно, известно, что финны в Сердоболе уже устроили Карельский музей. Нужно собрать материал для Вашего музея, ибо Карелия часть Русского Севера. Приложу посильное старание во время путешествий приобретать то, что характеризует быт населения в Кемс[ком] и Александр[овском] уу. Присылаю несколько отпечатков и список их... Р. S. Почему желатинный слой отстает у некоторых отпечатков. Листки, при погружении в жидкость, быстро свертываются в трубочку» [37, д. 17, л. 79 — 79 об.]. Коллекция фотографических видов Керети, выполненная Мелетиевым, после окончания выставки поступила в дар АОИРС для будущего музея [37, д. 17, л. 92 — 92 об.]. В марте 1911 г. правление



Ил. 4. О. А. Адамович. Церковь Свт. Мартина Исповедника на Соломбальском кладбище. Архангельск. [1910]. © Архангельский краеведческий музей

АОИРС отправило посылку в редакцию журнала *La Russe Esopomique* с фотографиями, запечатлевшими природу и жизнь Архангельской губернии, в том числе и авторские снимки В. И. Мелетиева. Осенью того же года правление обратилось с просьбой к Мелетиеву о предоставлении фотографий для издания видовых открыток [37, д. 53, л. 157–158]. В ответном письме 8 октября 1912 г. священник выразил свое согласие [37, д. 52, л. 210].

После событий 1917 г. часть членов АОИРС эмигрировала, а из оставшихся кто-то не принял изменений в стране. Новая власть расценивала деятельность общества как контрреволюционную. Мелетиев был арестован в 1920 г. (после установления советской власти на Севере) Архангельской ЧК по делу «Союза духовенства и мирян», находился под подпиской о невыезде. Приговорен Московским ревтрибуналом от 31 января 1921 г. к 5-летнему тюремному заключению, но по амнистии ВЦИК от 7 ноября 1920 г. наказание заменено на условное заключение до 3 лет [34, д. П-20833, т. 1, л. 5, 44 — 44 об.; т. 2, л. 173]. Мелетиев проживал в селе Сорока Кемского уезда, служил священником в местной церкви. 15 декабря 1937 года был вновь арестован и находился под стражей в Кемской тюрьме. В предъявленном ему обвинении заявлялось, что он «систематически проводил контрреволюционную агитацию, неоднократно передавал шпионские сведения Финляндии». По постановлению тройки НКВД Карельской АССР от 21 декабря 1937 г. священнику была назначена высшая мера наказания — расстрел, приведенная в исполнение 10 января 1938 г. [38] в окрестностях ст. Медвежья Гора Медвежьегорского района (урочище Сандормох).

В числе священников-фотографов, сотрудничавших с АОИРС, можно отметить также И. Чиркова [39, с. 15], о котором упоминалось выше.

В состав участников выставки «Русский Север» входили член-корреспондент АОИРС протоиерей, священник Пазрецкого прихода Александровского уезда Константин Прокопьевич Шеколдин, представивший на выставке 30 разных снимков [37, д. 17, л. 75], и священник Кемского уезда Александр Заостровский [37, д. 17, л. 75]. Пять фотографий родины М. В. Ломоносова для выставки и дальнейшей

передачи в музей Общества были представлены священником Холмогорского уезда Аркадием Никандровичем Грандилевским [2, с. 149–150] (ил. 4).

Во второй половине XIX в. в Европе, включая Россию, получает большое распространение новый вид почтовых отправлений — карточки. Они изготавливались на специальном стандартном картонном бланке из плотной бумаги. Одним из вариантов почтовых карточек стала открытка (открытое письмо), где в качестве иллюстрации часто выступали фотографии с видами городов, архитектурных объектов, печатавшиеся не только большими тиражами, но и составлявшие серии. Подобные издания с видами Русского Севера были весьма востребованы, и многие фотографы, как профессионалы, так и любители, предоставляли различным издательствам (столичным, местным) свои материалы на эту тему. В числе таких фотографов-любителей можно назвать священника Архангельского дисциплинарного флотского полуэкипажа Олега Антоновича Адамовича (1871–1917). По долгу службы ему доводилось бывать во многих отдаленных местностях, где он проводил фотосъемку. Адамович на протяжении ряда лет был членом Архангельского фотографического общества (АФО), принимал участие в фотографической выставке 1910 г. [2, с. 82] (ил. 5). Как следует из отчета АФО, по состоянию «на 1 января 1916 г. действительных членов АФО 50 чел[овек], из них находятся в действующей армии: 3 чел., в т. ч. О. А. Адамович» [40, л. 11]. В годы Первой мировой войны Адамович был священником 64-го пехотного полка. В марте 1915 г. получил ранение, 2 июля того же года награжден золотым наперсным крестом на георгиевской ленте, а 7 апреля 1916 г. — орденом Святого Владимира IV степени. Погиб во время атаки 18 июня 1917 г. [41, с. 346]. Тиражированные открытки Адамовича можно встретить в различных собраниях, у букинистов. Несколько авторских снимков сохранилось в коллекции АКМ.

Фотография является важным изобразительным и историческим источником. Священнослужители, которые помимо основной деятельности занимались фотографией, оставили нам не просто интересные снимки. Это дополнительные визуальные сведения о том, что порой время и люди не смогли сохранить.



Ил. 5. Я. И. Лейцингер. Преподаватели и учащиеся у старого здания Ломоносовского училища. Верхний ряд, второй справа — священник А. Н. Грандилевский. Архангельская губерния, Холмогорский уезд, д. Денисовка. [1899]. © Архангельский краеведческий музей

Список сокращений

АГВ — Архангельские губернские ведомости
 АЕЦАК — Архангельский епархиальный церковно-археологический комитет
 АКМ — Архангельский краеведческий музей
 АОИРС — Архангельское общество изучения Русского Севера
 АФО — Архангельское фотографическое общество
 ГААО — Государственный архив Архангельской области
 КФОФ — Книга фотографий основного фонда
 РГАДА — Российский государственный архив древних актов

Литература

1. Шипова Т. Н. Московские фотографии. 1839–1930. История московской фотографии. М.: Планета, 2012. 480 с.
2. Бронникова Е. П. Архангельская фотография (1847–1931). Архангельск: Правда Севера, 2014. 447 с.
3. ГААО. Ф. 29. Оп. 32. Т. 1. Д. 296.
4. Там же. Ф. 1. Оп. 7. Д. 149.
5. АГВ. 1867. 11 октября. № 67.
6. ГААО. Ф. 4. Оп. 14. Т. 2. Д. 12.
7. Там же. Ф. 1. Оп. 8. Т. 2. Д. 657.
8. Там же. Оп. 10. Д. 727.
9. АГВ. 1885. 5 июня. № 45.
10. ГААО. Ф. 6. Оп. 19. Д. 6.
11. Там же. Ф. 29. Оп. 4. Т. 3. Д. 844.
12. Там же. Ф. 510. Оп. 1. Д. 8.
13. Там же. Ф. 308. Оп. 1. Д. 55.
14. Там же. Оп. 1. Д. 57.
15. Там же. Ф. 29. Оп. 9. Д. 231.
16. Там же. Оп. 1. Т. 1. Д. 976.
17. Там же. Оп. 2. Т. 5. Д. 1.
18. Там же. Ф. 440. Оп. 1. Д. 3.
19. Постникова А. Монастыри Архангельской епархии: фот. 1884, 1885 и 1886 гг.: [фотоальбом] / работа А. Постниковой; [сост. и авт. вступ. ст. Е. Бронникова]; Арханг. обл. краевед. музей, Шенкурск. район. краевед. музей. Архангельск: Правда Севера, 2006. С. 136.

20. АГВ. 1877. № 31.
21. Там же. 1878. 18 (30) января. № 5.
22. РГАДА. Ф. 1196. Оп. 5. Ед. хр. 1967.
23. ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 2354.
24. Там же. Ф. Р-2838. Оп. 2. Д. 5.
25. АОКМ. КФОФ № 752.
26. Архангельский епархиальный церковно-археологический комитет в 1914 году. Отчетные сведения. Архангельск, 1915.
27. ГААО. Ф. 29. Оп. 32. Д. 59.
28. Там же. Ф. Р-5952. Оп. 1. Д. 254.
29. Там же. Ф. Р-187. Оп. 1. Д. 593.
30. Дойков Ю. В. Расстреляны на Севере России. Вельск, 2003.
31. За веру Христову; Духовенство, монашествующие и миряне Русской Православной Церкви, репрессированные в Северном крае (1918–1951). биограф. справочник / сост. [С. В. Суворова]; Архангел. и Холмогор. епархия. Архангельск: Православ. изд. центр, 2006.
32. Животовский С. В. На Север с отцом Иоанном Кронштадтским. СПб., 1903. 84 с.
33. ГААО. Ф. 310. Оп. 1. Д. 60.
34. Архив РУ ФСБ по Архангельской области.
35. АЕВ. 1911. № 5. 1 марта. Часть неофициальная.
36. ГААО. Ф. 29. Оп. 4. Т. 2. Д. 2715.
37. Там же. Ф. 83. Оп. 1.
38. Архив УФСБ по Республике Карелия. Д. П-15711.
39. Известия АОИРС. 1909.
40. ГААО. Ф. 1. Оп. 12. Д. 180.
41. Почтовая карточка на службе военной пропаганды. Первая мировая война: из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: альбом-каталог / Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Государственный музей истории Санкт-Петербурга; [авт.-сост.: Л. И. Петрова]. СПб.: ГМИ СПб, 2018. 352 с.
42. URL: <https://www.kyltovo.ru> (дата обращения: 10.07.2023).

С. Ю. Лавренчук

Профессиональный путь балерины Н. В. Тимофеевой на материале фотографических коллекций государственных архивов и музеев России

Творческий путь Нины Владимировны Тимофеевой (1935, Ленинград, СССР — 2014, Иерусалим, Израиль) — выдающейся балерины, народной артистки СССР, выпускницы Ленинградского хореографического училища (ЛХУ) 1953 г., балерины Кировского театра (1953–1956) и Большого театра (1956–1989) — пришелся на время золотого века русского балета. Ярко проявив свое дарование еще во время учебы в Ленинградском хореографическом училище у педагога Н. А. Камковой, Тимофеева была приглашена вначале в Кировский театр, а затем в Большой, где сразу стала исполнять ведущие партии. Несмотря на свою молодость и то, что в Большом театре она работала лишь первый год, балерина приняла участие в первых широко известных триумфальных гастрольных выступлениях театра в Лондоне в 1956 г. Заменив невъездную М. М. Плисецкую, Нина Владимировна блестяще исполнила партию Одиллии — Одетты в балете

«Лебединое озеро». Как известно, эти гастроли положили начало многочисленным зарубежным гастролям Большого театра, в которых с неизменным успехом выступала Тимофеева. На нее ставили балеты выдающиеся хореографы того времени: Ю. Григорович, К. Гойлезовский, Л. Лавровский, О. Виноградов, а композитор К. Молчанов специально для нее написал балет «Макбет», поставленный на сцене Большого театра в 1980 г. В. Васильевым.

Яркая и успешная творческая жизнь балерины нашла отражение в балетной фотографии. Рост интереса к балетному искусству в СССР и за рубежом сопровождался увеличением числа публикаций о балете в периодических изданиях, а фотографические изображения сцен из балетов не только иллюстрировали текст, но и зачастую публиковались отдельно. Причем речь идет как о специализированных изданиях, посвященных театру, музыке и балету, так и об ежедневно выходящих центральных и региональных газетах и журналах [1]. Особого внимания заслуживают внутрикорпоративные издания Кировского («За советское искусство») и Большого («Советский артист») театров, публиковавшие целые подборки фотографий, особенно в связи с премьерными и возобновляемыми постановками балетов.

При этом коллекции фотографий, безусловно, характеризуют и отражают не только профессиональный и жизненный путь балерины, но и ход развития советского балетного искусства, а также историю развития балетной фотографии в СССР.

Балетная карьера Нины Владимировны Тимофеевой в СССР насчитывает 36 лет (1953–1989). Она состоит из двух периодов: ленинградского, начиная с обучения в Ленинградском хореографическом училище (ЛХУ) и работы в Кировском театре после его окончания в 1953 г., и московского — в связи с переходом в Большой театр в 1956 г. Фотографические коллекции, сохранившиеся в государственных архивах и музеях Санкт-Петербурга и относящиеся к ленинградскому периоду творчества, многочисленны, хотя и достаточно представительны. Они входят в коллекции Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб) и Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО.

К первым из установленных изображений Нины Владимировны в фондах государственных музеев и архивов России относятся фотоизображения, хранящиеся в ЦГАКФФД СПб. Самым ранним из них является снимок 1952 г. известного ленинградского, а затем московского фотографа Сергея Ивановича Смирнова (1923–2016) «Ученица класса педагога Н. А. Камковой Нина Тимофеева во время исполнения концертного номера». Свой первый профессиональный снимок «Балетмейстер Мариинского театра Леонид Лавровский встречает на Исаакиевской площади приехавших на гастроли в Ленинград Ольгу Лепешинскую и Владимира Преображенского» Смирнов опубликовал в ноябре 1945 г.: [2]. В архиве ЦГАКФФД СПб



Ил. 1. Неизвестный автор. Н. Тимофеева в партии Одиллии из балета «Лебединое озеро». 1954. © РОСФОТО



Ил. 2. Неизвестный автор. Балет «Асель». Н. Тимофеева в роли Асели и Б. Акимов в роли Ильяса. 1970. © Государственный музей истории Санкт-Петербурга

хранится 1270 изображений, сделанных этим фотографом, предпочитавшим, кстати, чтобы его называли фотокорреспондентом. Примерно половина из них посвящена балету. На них запечатлены сцены из балетных спектаклей, а также балетные исполнители, находящиеся на отдыхе или на официальных мероприятиях. Наиболее часто на фотоизображениях встречаются Наталия Дудинская и Константин Сергеев, Галина Уланова, на нескольких фотографиях — Агриппина Ваганова, иногда — с ученицами. И лишь на одной фотографии из всех представленных изображений, сделанных С.И. Смирновым, — ученица Ленинградского хореографического училища, 16-летняя Нина Владимировна Тимофеева в па де ша вариации из балета «Лауренсия» в хореографии В. Чабукиани. Интересно отметить, что сама балерина в своей книге воспоминаний «Мир балета», вышедшей в 1993 г. [3, с. 222], ничего не пишет об этом выступлении, а только о своем первом участии в большом балете «Щелкунчик», в котором она выступала на сцене Кировского театра в школьном спектакле, а также о концертном номере «Царство теней» из «Баядерки» на сцене Большого зала Ленинградской филармонии, состоявшемся в том же году. Однако в 1956 г., т. е. спустя четыре года после школьного выступления в партии Лауренсии, П. А. Гусев, художественный руководитель балетной труппы Большого театра, пригласил Тимофееву в Москву, предложив танцевать именно эту партию; и Нина Владимировна впоследствии с успехом танцевала ее в Большом театре почти 10 лет — с 1957 по 1965 г. О репетициях спектакля на сцене Большого театра

Нина Владимировна сразу после переезда в Москву писала Т. Вечесловой [4], а о самом выступлении с Чабукиани, хореографом и первым исполнителем главной мужской партии, она рассказала в своей книге «Мир балета: История, творчество, воспоминания» [3, с. 236].

Исполнению партии Маши в балете «Щелкунчик» посвящены пять фотографий из коллекции ЦГАКФФД СПб (фотограф неизвестен). На трех из них Тимофеева запечатлена с партнером И. В. Укусниковым. Фотографии относятся к 1954 г., когда Нина Владимировна была принята в труппу Кировского театра и успешно станцевала эту партию, заменив заболевшую балерину. Единственное из имеющихся в коллекции РОСФОТО изображений Тимофеевой датировано тем же годом (ил. 1). Автор снимка неизвестен. Балерина представлена в партии Одиллии в балете «Лебединое озеро», которую она также исполнила «с одной репетиции» в связи с болезнью исполнительницы. Все шесть фотографий периода работы Нины Владимировны в Кировском театре выполнены в студии, балерина изображена в различных позах в сценических костюмах. Перипетии, связанные с названными выступлениями, отражены в личном деле балерины, хранящемся в фонде Мариинского театра Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб) [7].

Московский период работы балерины, являющийся гораздо более протяженным по времени (с 1956 по 1989 г.), приходится, во-первых, на расцвет и зрелость как самой балерины, так и всего советского балетного театра, а во-вторых, можно сказать, и на расцвет балетной фотографии, что было связано с повышенным интересом к советскому балетному искусству в советском обществе и за рубежом, масштабными зарубежными гастрольными поездками, началом «эры Ю. Н. Григоровича» в Большом театре, а также с появлением в его балетной труппе целой плеяды выдающихся артистов: М. Плисецкой, Н. Тимофеевой, М. Лиепы, В. Васильева, Е. Максимовой, Н. Бессмертной, М. Лавровского и др. Кроме того, в это же время в балетную фотографию в качестве фотографов пришли балетные танцовщики — именно они, по меткому выражению главного редактора газеты «Большой театр» Анны Галлайда, «оторвали балерину от стенки, которую на фотографиях она неизменно подпирала со времени избрания дагерротипа» [5].

Один из музеев нашего города — Государственный музей истории Санкт-Петербурга, вопреки своему названию, хранит фотоизображения московского периода балетного творчества Нины Тимофеевой: партии Мирты в спектакле «Жизель» (1965), Асели в балете «Асель», где она запечатлена совместно со своим партнером по балету Б. Акимовым в (ил. 2), Эгины в балете «Спартак» (1973), Одиллии в постановке «Лебединое озеро» с М. Лиепой (1977). Причем фотографии сцен из балетов «Жизель» и «Лебединое озеро» традиционно сделаны в студии, а «Асель» и «Спартак» — непосредственно на спектакле или его генеральной репетиции. Из всех фотографий только одна, 1965 г., имеет установленное авторство — Л. Жданов, Б. Борисов. Леонид Тимофеевич Жданов (1927–2010) — это артист балета, педагог, фотохудожник, брат Ю. Т. Жданова, партнера Н. В. Тимофеевой по ряду балетов.

Среди архивов и музеев, находящихся за пределами Санкт-Петербурга, можно выделить Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского, который сосредоточился на сборе и хранении изображений исполнителей ведущих партий в балетах, поставленных на музыку П. И. Чайковского. Например, в его коллекции хранится более 1900 экспонатов, связанных с балетом «Лебединое озеро», включающих



Ил. 3. Неизвестный автор. Балет «Асель». Н. Тимофеева в роли Асели и Б. Анимов в роли Ильяса. 1970. © Государственный музей истории Санкт-Петербурга

афиши, программы, либретто, нотные издания и т. д. Фотоизображения Нины Владимировны в указанной коллекции охватывают 20-летний период ее творчества — с 1957 по 1977 г. — период работы в Большом театре. Все фотографии выполнены в студии. Лишь одна из них запечатлела исполнителей в балете «Щелкунчик» (Маша — Н. В. Тимофеева, Щелкунчик — Ю. Т. Жданов) на сцене Русского фестиваля музыки и танца, проходившего в США и Канаде в июле — августе 1959 г. (фотограф неизвестен). На всех остальных фотографиях из коллекции музея Нина Владимировна изображена в партии Одетты или Одиллии из балета «Лебединое озеро». Большинство снимков относятся к 1957 г., т. е. спустя год после ее перехода на работу из Кировского в Большой театр и последовавшего за этим успешного выступления в данной партии на первых триумфальных гастролях труппы Большого театра в Лондоне. Кроме того, имеется один снимок, выполненный в 1958 г., два — в 1966 г. и еще один — в 1977 г. На последнем — Тимофеева с М. Лиепой в партии принца Зигфрида. Среди авторов изображений — А. Батанов, Б. Борисов, А. Макаров. Александр Макаров (1936–1998) — фотограф, фотожурналист. С 1962-го и до конца жизни работал штатным фотокорреспондентом агентства печати «Новости» (АПН). Наибольшую известность фотожурналисту принесли его работы в области искусства, и прежде всего балета [6].

Балет «Лебединое озеро» сыграл исключительную роль в творческой судьбе Нины Владимировны Тимофеевой. По количеству ее выступлений в заглавных партиях в этом балете (Одетты и Одиллии) только на сцене Большого театра СССР и Кремлевского дворца съездов «Лебединое озеро» уступает лишь балету «Спартак», в котором Тимофеева исполнила самую известную и прославившую ее партию Эгины, став первой исполнительницей роли в балете Ю. Н. Григоровича.

В книге воспоминаний Нина Владимировна написала: «Я выступала в „Лебедином озере“ (ил. 4) так много и настолько свыклась с ролью Одетты — Одиллии, что в какой-то момент решила не танцевать ее больше. Так и сделала. А самое первое исполнение этой партии запомнилось на всю жизнь...» [3, с. 224].

В личном деле Нины Владимировны в ЦГАЛИ СПб содержатся документы, подробно описывающие драматические события, предшествующие незапланированному,

но очень успешному дебюту Нины Владимировны в балете «Лебединое озеро» на сцене Кировского театра в 1954 г.: «В выходной день 09.06. с. г. в 17 часов солистка балета Кириллова сообщила о том, что она взяла больничный лист, ввиду чего спектакль балета „Лебединое озеро“, назначенный на 10.06, был поставлен под серьезную угрозу срыва. Только утром 10.06 руководство балета смогло предложить артисткам балета Осипенко и Тимофеевой срочно заменить заболевшую исполнительницу. Исполнение этих партий двумя артистками было вызвано невозможностью для одной артистки в день спектакля подготовить обе партии. Артистки Осипенко и Тимофеева с честью выполнили задание руководства и выступили в спектакле на высоком профессиональном уровне» [7, л. 10]. Это выступление не осталось незамеченным и нашло отражение в целом ряде публикаций: «Успех молодой балерины» балетоведа В. М. Красовской [8], «Дебют молодой балерины» актрисы Александринского театра народной артистки СССР профессора Е. И. Тиме [9]. В своей книге «Дороги искусства», вышедшей 8 лет спустя, в 1962 г., Елизавета Ивановна, обращаясь к своей статье, писала: «О первом выступлении Н. Тимофеевой в „Лебедином озере“ мне довелось написать в газете „Советская культура“. Я писала тогда о несомненных способностях девушки и выразила уверенность в ее предстоящих хореографических победах. Я счастлива, что мои надежды оправдались и дарование Тимофеевой было так ярко отмечено у нас и за рубежом» [10, с. 71].

В личном фонде Е. И. Тиме в ЦГАЛИ также хранятся ее воспоминания о Н. В. Тимофеевой, где она описывает ситуацию, предшествующую переходу балерины в Большой театр: «Успешное исполнение партии в „Лебедином озере“ в Ленинграде вызвало приглашение летом 1955 г. на дебют в Москву, который решил ее дальнейшую судьбу» [11]. Этот дебют на сцене Большого театра в спектакле «Лебединое озеро» был подробно описан и в большой статье московского балетоведа Б. А. Львова-Анохина, опубликованной в газете «Московский комсомолец».

В публикациях газеты «Советский артист» (издания Большого театра СССР) отражена тщательная подготовка труппы к долгожданым первым зарубежным гастролем в Лондоне в 1956 г., однако имя Нины Владимировны в списке участников не значилось. Как известно, она заменила невыездную М. М. Плисецкую в балете «Лебединое

озеро». Благодаря этой партии Тимофеева получила мировую известность и признание как «самая молодая представительница „Большого балета“ в едва ли не самом традиционном спектакле советского репертуара», что нашло широкое отражение и в отечественной, и в зарубежной периодической печати. Особенно большое впечатление произвела она на зрителей в третьем акте балета в роли Одиллии. «Огонь и ртуть», «черный алмаз», писали о Тимофеевой английские газеты. Балетный критик британской газеты *Daily Herald* Эндрю Смит отмечал: «Девушка 21 года играла ведущую роль в балете Большого театра „Лебединое озеро“ вечером 8 октября и заслужила величайшие овации из всех, какие когда-либо получал какой-либо артист в Королевской опере» [12].

В ряде последующих гастролей Большого театра Нина Тимофеева продолжала исполнять эту партию поочередно с М. Плисецкой, когда та тоже стала выезжать за рубеж, что дало возможность зарубежным балетоведам сравнить две интерпретации роли. Так, выдающийся американский танцевальный критик газеты «Нью Йорк Таймс» Джон Мартин писал о первых гастролях в США Большого театра в 1959 г.: «Нина Тимофеева буквально покорила зрителей в роли Одетты — Одиллии. Там, где накануне превосходная Плисецкая, казалось, нашла средства сдержанной трактовки роли, Тимофеева пленяла зрителей непосредственностью своего танца. Она в роли Одетты была драматически трогательной с некоторым оттенком романтической грусти, сквозившей в красноречивых движениях ее тела. Особенно хороши ее руки. Ее способность управлять своими движениями настолько превосходна, что она совершенно свободно и убедительно создает характер, несмотря на жесткие требования хореографии. Ее Одиллия убедительна, резка, коварна и бесчеловечна. То, что она делает в знаменитом па-де-де, войдет в историю балета. Она делает 32 фуэте, буквально не сходя с места в максимально бравурном темпе. Какая техника! Какая артистка!» [13].

По одному экземпляру снимка солисток балета Большого театра (в числе которых — Нина Тимофеева), сделанного в связи с гастролями балетной труппы Большого театра в Нью-Йорке в 1959 г., хранится в коллекциях двух других московских музеев — Государственного исторического музея и Российского национального музея музыки. В Российском национальном музее музыки также хранятся три изображения балерины в партии из балета «Лебединое озеро». Одно, студийное, в образе Одиллии, датировано 1957 г.; другое, выполненное во время спектакля, где Тимофеева запечатлена в паре с Н. Фадеечевым в партии принца (оба снимка сделаны неизвестными авторами), — 1961 г. На третьем снимке балерина изображена в партии Одетты; снимок сделан в 1970–1980-е советским и российский фотографом Л. Л. Педенчук (1940–2023), которая почти всю жизнь работала официальным фотографом Большого театра.

Преобладающее большинство — 44 фотографии из коллекции Государственного музея истории Санкт-Петербурга — это сцены из спектаклей, поставленных с участием Н. В. Тимофеевой в главных партиях в конце 1960-х — 1980-е гг. в Большом театре: Асель из балета «Асель» — 1966 г., 3 фотографии (ил. 3); Мехменэ Бану из балета «Легенда о любви» — 1965 г., 2 фотографии; Эгини из балета «Спартак» — 1968 г., 10 фотографий; Беатриче из балета «Любовью за любовь» — 1976 г., 11 фотографий; леди Макбет из балета «Макбет» — 1980 г., 18 фотографий. Таким образом, чем позднее был поставлен балет, тем большее количество снимков содержится в коллекции музея. В отличие от сделанных в студии фотографий, запечатлевших статичные позы балерины второй половины 1950 — начала 1960-х гг., данные фотографии выполнены непосредственно



Ил. 4. Неизвестный автор. «Лебединое озеро». Н. Тимофеева в роли Одиллии. М. Лиена в роли принца Зигфрида. 1977. © Государственный музей истории Санкт-Петербурга

во время спектаклей и часто демонстрируют не только дуэты исполнителей, но многофигурные сцены из балетов, а также имеют подписи, к какому акту балета относится та или иная сцена. Кроме двух цветных фотографий, атрибутированных 1976–1980-ми гг., из балета «Любовью за любовь», поставленного В. Боккардо на музыку Т. Хренникова, в котором Н. В. Тимофеева исполнила роль Беатриче, у всех остальных фотоизображений установлено авторство: снимки принадлежат фотографам А. Конькову (фотокорреспонденту ТАСС), Ю. Зеньковичу, А. Батанову, А. Степанову и Г. Соловьеву. Наибольшую известность из них получил последний — Георгий Федорович Соловьев (1929–2010), с 1947 по 1969 г. — артист балета, фотограф Большого театра, с 1969 по 1983 г. — фотограф-художник при Большом театре. Он неоднократно публиковался в периодических изданиях «Балет», «Большой театр», «Советский артист» и во многих книжных изданиях. Главный редактор газеты «Большой театр» А. Галайда отмечает, что «...Георгий Федорович был одним из первых, пришедших с фотокамерой не в студию, а в театральный зал в те еще недалекие времена, когда зрительский зал был приучен к павильонной съемке, красоте статичности, против которой восставала сама природа балета» [5].

Представляется достаточно интересным, что в коллекции фотоизображений музея хранятся фотографии, запечатлевшие сцены из балета «Спартак» и первой постановки Л. Якобсона в 1958 г., где Тимофеева исполнила роль Фригии, и знаменитой постановки 1968 г. Ю. Григоровича,

в которой она стала первой исполнительницей партии Эгины. Нина Владимировна писала в своих воспоминаниях о значимости этой постановки и хореографа в своей творческой судьбе: «Новый мир в балете открыл для меня Юрий Николаевич Григорович... Роли Хозяйки Медной горы и Мехменэ Бану были для меня этапными, знаменовали мое становление в балетном искусстве, а партия Эгины в „Спартаке“ явилась решающей... Разве можно забыть наслаждение, которое приносила каждая репетиция этого балета, а потом и каждый спектакль!.. Никогда не забыть, как часами искали и отрабатывали мы то или иное движение, ту или иную позу, тот или иной поворот головы, взгляд, наконец...» [3, с. 284–286].

Не менее значимой в жизни и творчестве Н. В. Тимофеевой стала партия леди Макбет в балете 1980 г., поставленном в ГАБТ В. Васильевым на музыку К. Молчанова: «Роль леди Макбет — последнее, что я сделала в театре. Эта партия очень разноплановая, и, наверное, несколько приниженной была бы ее трактовка только в плане трагическом... Этот образ строился на накале страстей... „Макбет“ был первым и единственным балетом моего мужа, Кирилла Владимировича Молчанова, который он написал в своей жизни. Написал для меня. До этого он создал много произведений в разных жанрах — оперы, вокальные циклы, песни, но к балетной и как таковой симфонической музыке не обращался. И поэтому первый в его творчестве балет произвел на всех видевших и слышавших его большое впечатление... Достался нам этот спектакль... очень тяжело, и получился он тяжелым.Столько мы вложили в эту работу труда, столько стоила она нам мук, столько затрачено было сил и энергии, что поистине создавался балет кровью. Кровью Кирилла Владимировича и моей» [3, с. 302–303]. В Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства снимков Тимофеевой, исполняющей партию леди Макбет в балете К. Молчанова (1922–1982), хранится приблизительно в два раза больше, чем снимков ее заглавных партий в балетах «Спартак» А. Хачатуряна (1903–1978) и «Любовью за любовь» Т. Хренникова (1913–2007). Возможно, это объясняется тем фактом, что Т. Хренников написал в общей сложности пять балетов, А. Хачатурян — четыре, тогда как К. Молчанов — только один балет «Макбет».

Наибольшее количество фотоизображений балерины Нины Владимировны Тимофеевой — около 90 единиц, — охватывающих период с 1957 по 1985 г., находится в Государственном центральном Театральном музее им. А. А. Бахрушина. Треть из них составляют фотоизображения, сделанные на отдыхе во второй половине 1950-х — 1960-е гг., на которых мы уже подробно останавливались в статье «Фотообразы как зеркало взаимоотношений: Н. В. Тимофеева и Г. С. Уланова» [14]. Около 50 фотографий из коллекции Бахрушинского музея, запечатлевших Нину Владимировну Тимофееву в различных партиях в балетах Большого театра, выполнены целым рядом фотографов, чьи имена в основном приводятся в описании фотоизображений: О. Г. Табачникова, А. А. Степанов, Ю. Зенкович, В. Г. Бочарников, А. П. Клюшкина, Л. Т. Жданов, Доменик Роджер (Domenique Roger), Б. Борисов, А. Ю. Дубнов. Наиболее известным из них является Евгений Петрович Умнов (1919–1975) [15], с 1950 по 1975 г. — сотрудник журнала «Огонек». Его фотографии публиковались в АПН, журналах «Советский Союз», «Театр», «Балет», «Советское фото», «Крестьянка» и многих других, с его снимками издавались альбомы по искусству. Фотографии Умнова использованы в книгах о балете Большого театра, альбомах, посвященных творчеству ансамбля под руководством Игоря Моисеева, и многих других. Балет — сквозная тема



Ил. 5. Л. Жданов, Б. Борисов. Народная артистка РСФСР Н. Тимофеева в роли Мирты. Балет «Жизель». 1965. © Государственный музей истории Санкт-Петербурга

в его творчестве, с первых съемок в 1946 г. и до вершин фотографического мастерства. Подробно охарактеризовал эту сторону творчества Умнова главный балетмейстер Большого театра Юрий Григорович в десятом номере «Советского фото» за 1972 г.: «Он знает и чувствует театр, отыскивает свой угол зрения для каждой съемки, исходя из собственного замысла и характера сцены, спектакля, актера. <...> У него кухня театра не менее театральна, чем сами спектакли, жизнь за кулисами, в мастерской хореографа предстает как продолжение сценической жизни» [15]. Таким образом хореограф подчеркнул значение и роль балетной фотографии и лучших фотографов для балетного театра.

Единственным зарубежным автором, запечатлевшим на своих снимках Нину Владимировну Тимофееву на балетной сцене, стал Доменик Роджер (Domenique Roger; 1950 г. р) [16], который до 1992 г. работал в ЮНЕСКО. На торжественном вечере в честь Г. С. Улановой, организованном ЮНЕСКО в парижском концертном зале «Плейель» 16 ноября 1981 г., он снял поклоны артистов, в том числе Н. В. Тимофеевой, после премьеры балета «В честь Улановой» (хореография Владимира Васильева).

На большинстве фотоизображений, хранящихся в Бахрушинском музее, Нина Владимировна Тимофеева запечатлена в ведущих партиях 14 балетов за почти 20-летний период ее работы в Большом театре: «Лебединое озеро», «Жизель» (ил. 5), «Асель», «Раймонда», «Дон Кихот», «Пламя Парижа», «Сказ о каменном цветке», «Каменный цветок», «Лауренсия», «Легенда о любви», «Шопениана»,

«Этюд», «Спартак», «Макбет», а также в одном балете Новосибирского театра оперы и балета — «Ромео и Джульетта», в котором на его гастрольном показе в Москве Тимофеева исполнила партию Джульетты. Наибольшее количество снимков — 24 (практически половина от всего количества фотоизображений сцен из балетов с участием Нины Владимировны) — относится к балету «Спартак», что, безусловно, отражает значимость этого балета как в профессиональной жизни Тимофеевой, так и в истории Большого театра, истории советского и всего мирового балетного искусства того времени.

Еще одним государственным архивом, в котором в шести фондах, преимущественно личного происхождения (коллекциях В. В. Федорова, Н. И. Никитина, Л. М. Лавровского, В. Н. Пожарнова), представлены фотоизображения Нины Владимировны Тимофеевой, является Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ).

В фонде театрального деятеля В. В. Федорова (1891–1973) отложились фотографии из балета «Лебединое озеро» (1957) с участием балерины, а также изображения участников гастрольной поездки в Лондон (1956): на аэродроме в Москве и в Ковент-Гардене. В фонде критика Н. И. Никитина (псевдоним — Н. Калитин) (1902–1966) хранятся фотоизображения ленинградского периода жизни и творчества Нины Владимировны: в ролях Одиллии из балета «Лебединое озеро» и Маши из балета «Щелкунчик», а также на занятиях в балетном классе Ленинградского государственного академического театра оперы и балета (ЛГАТОБ) им. С. М. Кирова в первой половине 1950-х гг. Кроме того, в данном фонде имеются три фотографии московского периода ее деятельности: в роли Одетты из балета «Лебединое озеро» Большого театра второй половины 1950-х гг.

Фонд театроведа В. Н. Пожарнова (1941–1987) содержит три фотографии Н. В. Тимофеевой 1960-х гг. «в роли и в жизни» и фотографию с вечера, посвященного 30-летию творческой жизни Г. С. Улановой в Большом театре, где Нина Владимировна запечатлена в группе артистов.

Наибольшее количество изображений хранится в фонде балетмейстера Л. М. Лавровского (1905–1967). Все они относятся к периоду с конца 1950-х гг. по 1967 г. Это фотографии с репетиций и спектаклей поставленного хореографом Большого театра в 1961 г. балета «Ночной город», первой исполнительницей главной партии в котором стала Тимофеева. Кроме того, в фонде имеются групповые изображения творческих работников Большого театра, в том числе Л. М. Лавровского и Н. В. Тимофеевой, и фотографии с репетиций других спектаклей с участием Нины Владимировны. Подробное описание коллекции фотографических изображений Нины Владимировны Тимофеевой из фондов РГАЛИ будет представлен позднее в качестве результата дальнейших исследований.

Таким образом, в государственных архивах и музеях России хранится значительный корпус фотоизображений выдающейся балерины второй половины XX в. народной артистки СССР Нины Владимировны Тимофеевой. Эти фотографии подробно раскрывают ее профессиональный путь на протяжении почти 40 лет! От первых школьных успешных выступлений на Ленинградской сцене в самом начале 1950-х гг. до выступлений на мировых балетных сценах начала 1980-х. От самых часто исполняемых в мире партий, как Одетта — Одиллия в балете «Лебединое озеро» в 1950–1960-х гг., до партии Эгины в прославленном балете Ю. Н. Григоровича «Спартак» конца 1960-х — начала 1980-х гг. и леди Макбет в балете «Макбет», специально написанном и поставленном для нее. Коллекции фотоизображений отражают развитие и раскрытие в первую

очередь драматических способностей балерины, ее профессиональный путь, а также историю балета Кировского и Большого театров, развитие советского и мирового балета и балетной фотографии второй половины XX в.: от статичных поз балерины в сценах из главных классических балетов русского балетного театра, запечатленных при студийных съемках по преимуществу неизвестными авторами, до фотографий, сделанных выдающимися мастерами балетной фотографии непосредственно на репетициях балетов или во время спектаклей.

Литература

1. Лавренчук С.Ю. Жизненный и творческий путь личности в публикациях советской периодической печати второй половины XX века (на примере балерины Кировского и Большого театров, народной артистки СССР Н.В. Тимофеевой (1935–2014 г.)) // Сберегая прошлое, создаем будущее: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 265-летию Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки, 21–22 октября 2021 г.: [электронный ресурс] / С.-Петерб. гос. Театр. б-ка. Санкт-Петербург, 2022. С. 66–84. URL: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/12888-sberegaya-proshloe-sozdaem-buduschee> (дата обращения: 03.11.2023).
2. Сайченко М. Умер старейший советский и российский фотокорреспондент Сергей Иванович Смирнов // LIFE: [сайт]. URL: <https://life.ru/p/897877?ysclid=laox3003a9758773221> (дата обращения: 03.11.2023).
3. Тимофеева Н. В. Мир балета: История, творчество, воспоминания. М.: Терра, 1993. 368 с.
4. Письмо Н. В. Тимофеевой Т. М. Вечесловой от 04.02.1956 // Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Личные фонды. Ф. 240. СПбГМТМИ ГИК 15843 (Вечеслова Т. М.).
5. Галайда А. Г. Фото Георгия Соловьева // Балет глазами Анны Галайды: [сайт]. URL: <https://angalayda.narod.ru/soloviov.htm> (дата обращения: 03.11.2023).
6. Александров Макаров // Отражение: [сайт]. URL: <https://ergofoto.ru/articles/people/aleksandr-makarov-40?ysclid=laoyhjf4ur416170876> (дата обращения: 03.11.2023).
7. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337 (Государственный академический Мариинский театр). Оп. 3 (Опись личных дел творческого состава). Д. 701 (Тимофеева Нина Владимировна — артистка балета).
8. Красовская В.М. Успех молодой балерины // Смена 1954. 11 июля (№ 163). С. 3.
9. Тиме Е.И. Дебют молодой балерины // Советская культура 1954. 2 окт. (№ 118). С. 3.
10. Тиме Е.И. Дороги искусства. М.; Л.: Всероссийское театральное общество, 1962. 306 с.
11. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-235 (Тиме Елизавета Ивановна (1884–1968) — актриса). Оп. 1. Д. 94 ((Балерина Нина Тимофеева). Машинопись).
12. Всеобщее признание советского балета // Советская Россия. 1956. 11 окт. (№ 88). С. 3.
13. Спектакль был живым, ярким, захватывающим // Калининградская правда 1959. 26 апр. (№ 84). С. 3.
14. Лавренчук С. Ю. Фотообразы как зеркало взаимоотношений. Н. В. Тимофеева и Г. С. Уланова // Фотография. Изображение. Документ. Вып. 11. СПб.: РОСФОТО, 2022. С. 41–49.
15. Кривоносов Ю. Евгений Умнов // Отражение: [сайт]. URL: <https://ergofoto.ru/articles/people/evgenii-umnov-39?ysclid=19y1qodhro848610546> (дата обращения: 03.11.2022).
16. Category: Dominique Roger // Wikimedia Commons: [website] URL: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category: Dominique_Roger (accessed: 03.11.2022).

К. Ч. Муртузова

Василий Шумков — летописец Крайнего Севера: фотографии из собрания Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО

Коллекция фотографий Василия Шумкова, связанная с жизнью фотохудожника на Крайнем Севере, поступила в собрание музейно-выставочного центра РОСФОТО в 2023 г. Коллекция представляет собой 113 черно-белых желатиносеребряных отпечатков, 111 из них принадлежит Василию Шумкову. Его авторство подтверждается подписями и чернильными штампами, размещенными практически на всех фотографиях. Еще два снимка, вошедшие в данную коллекцию по тематическому признаку, выполнены Николаем Бобровым и Владимиром Волковым.

На сегодняшний день РОСФОТО обладает самой полной коллекцией Василия Шумкова. Собрание включает в себя работы, которые автор создавал на протяжении почти четырех десятилетий, проживая и работая на Севере. Дополняет коллекцию архив негативов автора. Оцифрованные фото-пленки насчитывают свыше 2000 единиц хранения. Негативный архив отражает период жизни автора с 1960-х по 1990-е гг. и содержит черно-белые и цветные кадры — он пока находится на стадии изучения. Василий Николаевич Шумков (1933–2016) — фотокорреспондент, фотожурналист, почетный член Союза фотохудожников России. Его путь

к фотографии начинался издавелока. По окончании школы Шумков отправился служить во флот на Дальнем Востоке. После чего уехал добровольцем на Колыму, где работал на старейшем прииске Бурхала в геологоразведке, строителем золотодобывающей плавучей фабрики, бульдозеристом на добыче золота, шофером.

В 1961 г. Василия Шумкова принимают в штат областной молодежной газеты «Магаданский комсомолец», в которой он до этого работал в качестве внештатного корреспондента. Здесь и начинается его творческая биография. Спустя 11 лет, в 1972 г., фотограф сменил редакцию и оказался в газете «Магаданская правда». Там Василий Николаевич организовал секцию фотографии Магаданского областного отделения Союза журналистов СССР, объединившую как городских, так и областных фотокорреспондентов и любителей. Целеустремленность и умение работать с разными людьми позволило ему через четыре года на базе секции организовать фотоклуб «Магадан», впоследствии превратившийся в народную фотостудию.

Создание «Магадана» явилось ключевым моментом в фотографической деятельности Шумкова: фотостудия сплотила вокруг себя и ведущих фотожурналистов, и всех фотолюбителей региона, благодаря чему самодеятельное искусство стало активно развиваться, а в чукотских городах и поселках стали открываться новые фотоклубы и фотокружки. Список творческих достижений студии постоянно пополнялся участием во всесоюзных и международных выставках. За деятельность клуба и вклад в развитие фотолюбительского движения Шумков получил орден Дружбы народов. Василий Николаевич сыграл большую роль в развитии фотографического дела на Крайнем Севере, но его снимки имеют не меньшую значимость в истории отечественной фотографии. Наибольшая сложность при изучении документальной фотографии связана с атрибуцией. Для такого рода исследования всегда необходимо найти ответ на вопрос «Что, кого и где снимал фотограф?», но для данной коллекции — еще и на вопрос «Почему?». В творчестве Василия Шумкова нет случайных кадров. Все, что автором запечатлено, было ему важно и дорого.

Коллекция фотографий В. Н. Шумкова состоит из разных серий и циклов, объединенных общей тематикой Крайнего Севера. Автор создал такое огромное количество документального и художественного материала по Крайнему Северу, что его творческое наследие может рассматриваться в качестве источника по изучению истории этой необъятной территории.

В Магадан юный Василий Шумков приехал, когда город только начинал застраиваться. Автор становится свидетелем того, как молодой город развивается в крупный центр. И, будучи очевидцем многих событий, Шумков старается запечатлеть их не только в памяти, но и на фотопленке.

История Магаданской области как золотодобывающего региона отражена в серии «Золото». Автор стремится задокументировать весь процесс — от поисков до извлечения золота из золотодобывающей породы (ил. 1). Эта хорошо известная



Ил. 1. В. Н. Шумков. Золотой песок. Из серии «Золото». СССР, Магаданская обл. 1970–1980-е. Желатиносеребряный отпечаток. 30,3 × 23,3. КП 997/110. © РОСФОТО



Ил. 2. В. Н. Шумков. Киргиляхский мамонт. Мамонтонок Дима. СССР, Магаданская обл., Сусуманский р-н, прииск им. Фрунзе. 1977. Желатиносеребряный отпечаток. 11,8 × 14,8. КП 997/011. © РОСФОТО

ему тема находит отклик в творчестве фотографа, он знаком со всеми сложностями работы с золотом, поскольку она коррелирует с его биографией. С добычей золота связан уникальный случай. В 1977 г. при вскрытии предполагаемой золотоносной жилы в долине реки Киргилях было обнаружено тело мамонтенка, названного Димой в честь протекающего вблизи ручья. Василий Шумков запечатлел групповой портрет исследователей с найденным в вечной мерзлоте ископаемым мамонтенком (ил. 2).

Фотограф одним из первых снял знаменитую достопримечательность Магаданской области — поселок-курорт Талая. На его снимке сквозь заснеженные ветви деревьев проглядывают архитектурные строения поселка, обнесенные длинным забором. Василий Шумков, будучи местным жителем, нередко сопровождал гостей, приехавших в Магаданскую область, а с известной водолебницы начинается большинство туристических маршрутов.

Культурная интеллигенция Магадана представлена у Шумкова портретами людей, своим творчеством прославивших город, который стал для него родным. Принцип правдивости изображенного, взятый им за основу, присутствует даже в этом жанре фотографии. Василий Николаевич старался запечатлеть тех, кто ему симпатичен, кем он восхищается. По счастливой случайности они стали его друзьями. Ведь несложно заметить, что данные личности попали в объектив автора не единожды. Шумков снимал общественно-бытовую и личную жизнь людей, с которыми ему удалось поработать. Среди часто портретируемых встречаются композитор, поэт, певец Вадим Козин и писатель, журналист, общественный деятель Альберт Мифтахутдинов, а также писатель и геолог Олег Куваев и поэт и автор поэтических сборников Анатолий Пчелкин.

Отражен в творчестве Василия Шумкова и Колымский край, впоследствии вошедший в состав Магаданской области. Так, считается, что автор одним из первых запечатлел «лик Колымы» — скалу, ставшую после этого местной достопримечательностью, поскольку, как оказалось, очертания ее крутых склонов и острых выступов подобны профилю В. И. Ленина.

Фотокорреспондент заснял заброшенные территории, ранее принадлежавшие исправительно-трудовому лагерю «Бутугычаг» и одноименному олово-урановому руднику. Серия фотографий, посвященных Колыме, обрамлена в

черную рамку, что зрительно выделяет ее среди других снимков автора. Выбор цвета, возможно, носит символический характер и намекает на черную страницу в истории страны.

Лагерь «Бутугычаг» представляет собой руины здания с обнаженной каменной кладкой, внутри которой разбросан строительный мусор. На застолбленной территории лагеря холмы покрыты травой. Изолятор лагеря руинирован, внутри голая каменная кладка стен, металлические двери-решетки и зарешеченные окна (ил. 3).

Кладбище лагеря, где на каменистой земле видны расколотые человеческие черепа, зачастую пробитые пулями. Православные кресты из дерева и колышки с приколоченными крышками от банок с выбитыми надписями обозначают могилы неизвестных заключенных на кладбище вольнонаемных. Гора обуви у развалин бараков лагеря — своеобразный монумент жертвам политических репрессий.

Олово-урановый рудник «Бутугычаг» с верхнего ракурса выглядит как изогнутое ущелье между двух гор, где расположены на расстоянии друг от друга руины архитектурных строений, состоящие из стен и стропил. От олово-уранового рудника «Бутугычаг» остались одни развалины. На заброшенном руднике видны каменные развалины, образующие горки, изоляторы лагерей с разбросанными крышами и останцы наверху ОЛП «Сопка». Дополняют картину остатки рельс для спуска руды и лежащая на земле крутящаяся лебедка. Некогда такую многострадальную Колыму увидел автор.

В Северо-Восточные исправительно-трудовые лагеря Шумков поехал одним из первых, как только они стали доступны для посетителей. Снимал он их не единожды, на снимках запечатлены разные времена года. Автору удалось задокументировать важную часть в истории государства, пока эти территории оставались нетронутыми, пока в них жил дух времени.

В процессе покорения Крайнего Севера Василий Шумков добрался до Северного полюса. Он запечатлел высадку дрейфующей полярной станции СП-31. Помимо этого, ему удалось привезти работы участников фото клуба «Магадан» и устроить выставку на ледоколе «Адмирал Макаров» для сотрудников научно-исследовательской станции.



Ил. 4. В. Волков. Василий Шумков (первый справа) на операции «Прорыв» по спасению серых китов. Море Бофорта, США, Аляска. 1988. Желатиносеребряный отпечаток. 16,8 × 22,7. КП 997/049. © РОСФОТО

Жизнь на Крайнем Севере вблизи морей полна чрезвычайных ситуаций. И самая опасная из них — ледовый плен. Проводка каравана морских транспортных судов, попавших в ледовый плен, нашла отражение в творчестве Василия Шумкова. Одним из спасателей являлся атомный ледокол «Леонид Брежнев» (так назывался ледокол «Арктика» в период с 1982 по 1986 г.), служивший для проводки судов по Северному морскому пути. Ледокол сыграл важную роль в покорении Арктики.

В коллекции фотографий Василия Шумкова представлен репортаж с места проведения межнациональной операции «Прорыв» — операции по освобождению трех серых китов. Дизельный полярный ледокол «Адмирал Макаров», прибывший на помощь семье китов, штурмует паковый (многолетний) лед в Арктическом бассейне. Автору удалось запечатлеть, как большая группа людей собралась у длинной проруби, в которой плавают два кита. Теленку, детенышу китов, выжить не удалось. Особый интерес здесь представляет фотография Владимира Волкова (ил. 4), заснявшего Василия Шумкова (первый справа) в момент работы.

Наибольшая часть коллекции Василия Николаевича посвящена жизни и быту населения Чукотского автономного округа. Это портреты местных жителей Чукотки в национальной одежде, портреты деятелей культуры, сцены охоты на морских животных, оленеводства.

Чукотский автономный округ, в период с 1953 по 1992 г. входивший в состав Магаданской области, предстает на фотографиях Василия Шумкова как удивительно красивый край, где на бескрайних просторах царствуют моржи, киты, тюлени, медведи и олени, где чтут самобытную культуру и местные традиции. Но раскрывает свою красоту полуостров вечной мерзлоты лишь тем, кто отважится испытать на себе трудности жизни на Чукотке. И Василий Шумков не только не побоялся сурового местного климата, но и сумел покорить эту дивную территорию, расположенную за полярным кругом. Именно Шумков повлиял на развитие фотолюбительства на Чукотке, благодаря ему в чукотских городах и поселках стали открываться фотокружки и фотоклубы. Так, фотолюбительское движение зародилось в городах Анадыре и Певеке и поселках городского типа Беринговском, Иультине, Провидения и Эвбекиноте.

В своем же творчестве автор старался показать то, что находило отклик в его душе. Шумкова восхищает богатство природы, он хочет запечатлеть все пространства края, будь то дома, укрытые сугробами, в поселке Уэлен или же морское побережье села Сиреники, где возвышается скала, образуя бухту, а на галечной поверхности берега лежит кость — часть позвоночника кита. Не оставляют его равнодушным и детские забавы — катание детей на умиаке, самодельной лодке эскимосов. Фотограф запечатлел горный пейзаж со скалистым берегом и усыпанный снегом ландшафт Чукотки, поселение с юртой, к которой с разных сторон подходят колеи дорог и троп. Не утаились от него и открывающиеся с заснеженной палубы корабля виды на вереницу огней ночного города, расположенного вдоль берега моря. А на фотографии под названием «Дальше земли нет» изображена характерная для северных земель картина: покрытая снегом равнина и на фоне горного рельефа одинокая фигура человека, направляющегося к двум гусеничным вездеходам.

Чукотка — загадочная и холодная земля с живописными пейзажами. Именно такой ее увидел и запечатлел Василий Шумков. Уникальную атмосферу полуострова создает и оберегает местное население. Открытость Шумкова помогла ему подружиться с местными жителями и запечатлеть их в традиционных нарядах народов Крайнего Севера. На его снимках и маленькая танцующая девочка, одетая в национальный чукотский костюм из кожи, отороченный мехом, и мужчина в кожаной куртке и меховой шапке-ушанке в окружении чукотских женщин, одетых в расшитые национальные костюмы с меховыми головными уборами. Удивителен портрет девушки также в национальной чукотской одежде и с чукотскими головными уборами, сделанный через мультинасадку. За первым портретом угадываются еще три идентичных, расположенных по окружности (ил. 5). В коллекции снимков, посвященных Чукотке, заслуживает внимание групповой портрет чукотских женщин, одетых в национальную одежду из меха и обутих в высокие сапоги. Данная фотография соответствует тематике коллекции, но принадлежит Николаю Николаевичу Боброву. Здесь нет никакой ошибки — она попала в коллекцию неслучайно: автор снимка дружил с Василием Николаевичем и именно он сдал архив Шумкова в музей.



Ил. 5. В. Н. Шумков. Портрет девушки в национальной одежде. СССР, Чукотский АО. 1970–1980-е. Желатиносеребряный отпечаток. 15,2 × 12,9. КП 997/003. © РОСФОТО

Творческая жизнь Чукотского полуострова представлена у Василия Шумкова портретами известных людей, с которыми автор был знаком лично и хорошо общался: это мастер народного искусства и сказительница бабушка Имаклик; участники народного ансамбля «Белый парус» и его солистка Ирина Глухих; писатель Юрий Рытхэу; чукотский художник-косторез Туккай, руководитель Уэленской косторезной мастерской, заслуженный художник РСФСР, член Союза художников СССР; эскимосская народная мастерица Майя Гемауге, художник Уэленской косторезной мастерской, член Союза художников СССР. Благодаря этим фотографиям Василия Шумкова, опубликованным в местных изданиях, деятели искусства и их творчество обрели известность в широких кругах общественности, а богатая народная культура перешла на новый виток развития. Таким образом, Василий Шумков становится не только очевидцем перехода традиционного ремесла в художественное творчество, но и летописцем местной культуры.

Богатая фауна Чукотки также представлена на снимках фотохудожника. Анималистика в творчестве автора присутствует в двух типах сюжетов. Первый тип — непосредственно фауна полуострова. Василия Шумкова завораживали представители арктической фауны, поэтому автор запечатлел на своих снимках семью морских котиков, лежащих на заснеженной поверхности льда тюленей, плывущих на спине моржей, белых медведей и других животных. Фотографии демонстрируют представителей местной фауны в естественной среде обитания.

Второй тип — это результат деятельности местного населения, сельского хозяйства данного региона, являющегося традиционным занятием для жителей приморских поселений, а именно: оленеводство, охотничий и

морзверобойный промыслы, рыболовство и собаководство. Сцены охоты и морзверобойства, как важных направлений сельского хозяйства Чукотского автономного округа, широко представлены на снимках Василия Шумкова. Например, один из снимков посвящен возвращению с охоты двух товарищей: в процессе общения они разгружают собачью упряжку от улова. У их ног можно заметить нарты, активно используемые северным населением для езды на собаках и оленях. Дальнейшую работу с пушными зверями, момент сушки шкурок иллюстрирует фотограф в своем рассказе. Автор выбирает кадр, на котором присутствует человек, одетый в меховую шубу, отчего понятен смысл данного вида охоты, а еще виднеется традиционное жилище чукчей — яранга. Морской зверобойный промысел, являющийся, как и охотничий, этносохраняющим для коренных и малочисленных народов Крайнего Севера, разрешен местным жителям Чукотки (хотя в других регионах запрещен). И они к данным промыслам относятся очень серьезно. Шумков запечатлел морских охотников перед охотой. Мужчины одеты в куртки и высокие сапоги, снаряжены ножами, висящими в чехлах на поясе, и ружьем, в их руках бинокли. Традиционная промысловая лодка северных народов — байдара, на которой они идут на охоту, обтянута кожей. Байдара также представлена на фотографиях, отображающих сцены охоты на моржей. Шумков старается задокументировать весь процесс охоты на моржей, китов и тюленей, включая возвращение с охоты и разделку туши.

Портретная серия жителей Чукотки Василия Шумкова выделяется демонстрацией неразрывной связи главного героя с его деятельностью. Таковы портреты морского охотника из Сиреников, стрелка моржовобойной бригады Владимира Тальнуки, снятых во время подготовки к охоте на морских зверей, портрет оленевода Дмитрия Ходьяло с оленями, запряженными в сани, и портрет почетного полярника Ивана Хомутова, радиста-международника, председателя Чукотского отделения Географического общества СССР. По этим фотографиям сразу определяются профессия человека.

Собаководство как одна из отраслей животноводства распространена и на Чукотке. Однако традиционным видом сельского хозяйства северных народов является ездовое собаководство. На своих фотографиях Василий Шумков запечатлел оба вида и отразил отношения между людьми и их верными друзьями. На снимке под названием «Кто к нам приехал?» белая собачка на заснеженной равнине моря наблюдает за кораблями и вертолетом. Графичная фотография «Здравствуй, друг!» повествует о встрече пилота вертолета и собаки. Кадр с мелодичным названием «Увезу тебя я в тандру» изображает собачью упряжку, управляемую кукором и везущую на санях девушку. Еще на одном отпечатке представлена собачья нарта, запряженная восьмью собаками, одну из которых гладит мальчик, одетый в меховую шубу, шапку-ушанку и обутый в сапоги. На этом и предыдущем кадрах белый снег сливается с небом.

Чукотка занимает в творчестве Василия Шумкова значимое место. Документальность снимков дала возможность отразить культуру народностей Крайнего Севера, что позволяет назвать эти фотографии этнографическими.

В 1970-х гг. Василий Шумков увлекается художественной фотографией. Влияние на фотографа оказывает его участие в различных выставках, где он знакомится с творчеством других мастеров фотоискусства, а также круг авторов журнала «Советское фото». Работа фотокорреспондентом превалирует над его стремлением к художественному качеству, но тем не менее в коллекции



Ил. 6. В. Н. Шумков. Белое безмолвие. СССР, Чукотский АО. 1972. Желатиносеребряный отпечаток. 19,7 × 29,4. КП 997/106. © РОСФОТО

Василия Шумкова среди репортажных фотографий можно выделить одну художественную. На отпечатке с условным названием «Белое безмолвие» (ил. 6) — собачья упряжка, состоящая из восьми ездовых собак, везущая на нартах двух людей. Во внутрикадровом пространстве — игра контрастов черных и белых цветов. Фигуры главных героев в светлых одеждах четко вырисовываются на темном пространстве неба. Фоновое небо противопоставляется полосам белого снега. Кадр условно разбит на три плана, которые выделены цветами. Статичность пейзажа местности коррелирует с динамичностью движения персонажей. Смещенный влево центр кадра с людьми на нартах оттеняется сугробом с правой стороны переднего плана. Кадр является уравновешенным по ритмичности и по цветовой гамме композиции.

В архиве негативов автора присутствует большое количество фотографий, снятых в неформальной обстановке. Фотограф отразил повседневную жизнь людей, населяющих регионы Крайнего Севера, своей семьи, друзей и знакомых. При этом Василий Шумков любил фотографироваться и сам, зачастую снимая автопортреты.

Работа Шумкова в качестве фотокорреспондента и фотожурналиста наложила отпечаток на его творческую деятельность. Основой его творческого метода стала достоверность и правдивость изображения.

Будучи человеком любознательным, Василий Шумков интересовался всеми сторонами жизни на северных землях. И документальная составляющая репортажных снимков помогла ему создать красочный рассказ о природе, жителях и событиях, которыми богаты регионы Крайнего Севера. За время своего длительного пребывания на Крайнем Севере автор сумел зафиксировать на фотографиях всю его огромную территорию, включая и Северный морской путь, являющийся важной транспортной коммуникацией в арктических землях.

Большое значение творческое наследие Василия Шумкова имеет в контексте сохранения и изучения истории отечественной художественной фотографии. Как умный, ищущий свой неповторимый стиль автор, он прошел долгий путь становления мастерства. В начале 1990-х гг. Шумков оказался в числе признанных мастеров, определявших развитие советской художественной фотографии. Коллекция Василия Николаевича дает возможность осознать всю масштабность его деятельности, посвященной становлению фотолюбительства на Крайнем Севере.

Художественная ценность коллекции В. Н. Шумкова определяется творческим видением и профессиональным подчерком автора, позволившим создать ряд новых видов Крайнего Севера, выполненных в фотографии. Фототворчество Василия Шумкова — это важный источник по изучению быта и искусства северных народов, оно обладает несомненной исторической и этнографической ценностью. На сегодняшний день его фотографии являются частью истории отечественной, в частности чукотской, фотографической культуры второй половины XX в.

Литература

1. Бобров Н. Н. Настырный Шумков // Дешевое золото: Автофактография. СПб.: Арт-Экспресс, 2023. С. 562–567.
2. Здесь начинается Россия. Посвящается 110-ю со дня рождения В. И. Ленина: каталог / сост.: Василий Шумков, фото: С. Бибиков, С. Бурасовский, С. Каренин, А. Кирюшин, В. Комаров, Ф. Месягутов, И. Симонов, В. Шумков. Магадан: Научно-методический центр народного творчества и культпросвет работы, 1980. 8 с.
3. Крутнов Р. А. Семинар на Байкале // Советское фото. 1979. Вып. 8. С. 27.
4. Леонтьев М. «Кадр-80» в Армавире // Советское фото. 1980. Вып. 9. С. 27.
5. Лукин И. И. Первостроители. Из истории строительства на Крайнем Северо-Востоке СССР / фото: А. Кирюшин, И. Лукин, В. Маргаритто, М. Чепелов, В. Шумков, Я. Юрцуняк, худ. В. Яценко. Магадан: Кн. изд-во, 1986. 368 с.
6. Отдел фотолюбительского творчества. «Магадан» // Советское фото. 1981. Вып. 8. С. 26–27.
7. Приобщение к празднику: [буклет / авт. текста А. Мифтахутдинов]. Магадан, 1980. 1 л. (слож. вчетверо).
8. Север-86: каталог областной фотовыставки / сост. и автор вступ. ст. В. Шумков. Магадан: Научно-методический центр народного творчества и культпросвет работы, 1986. 10 с.
9. Стародубцев Ю. Любовь к Северу // Советское фото. 1987. Вып. 2. С. 16–17.
10. Там, где начинается Россия: каталог / вступ. ст. В. Шумкова. Магадан, 1972. 14 с.
11. Фототворчество России: История, развитие и современное состояние фотолюбительства / авт. текста В. Стигнеев; сост. А. Баскаков. М.: Планета, 1990. 399 с.
12. Шумков В. Н. Тепло студеного края // Советское фото. 1984. Вып. 6. С. 28–30.

Т. С. Терещенко

«Они не примитивны — примитивные люди живут в Нью-Йорке»: этнографическая фотография Ирвина Пенна

Ирвин Пенн (1917–2009) — один из самых крупных и многогранных фотографов XX в. Большую часть жизни он проработал в американской редакции журнала *Vogue*. Для него он делал снимки в разных жанрах: модная фотография, портрет, натюрморт и др. По заданию *Vogue* Пенн создал и 8 серий этнографических снимков и ряд тревел-подборок — по Шотландии (опубл. в номере от 15.04.1964), Японии (в номере от 15.10.1964) и др. Причем в *Vogue* была опубликована небольшая часть его этнографических снимков.

В настоящей статье дается обзор этнографической фотографии Ирвина Пенна и анализируются ее особенности — применяемые автором принципы и приемы, а также эстетические и психологические эффекты, которые они порождают.

Этнографические снимки, опубликованные в *Vogue*

В *Vogue* этнографические снимки публиковались в цвете, часто дополнялись пейзажными фото и небольшими текстами, рассказывающими о культуре представленных народов и, главное, об одежде или способах украшения себя человеком, а еще о том, как создавались подобные снимки. Помещенные на журнальной странице, расположенные на ней определенным образом, составляющие с ней единое целое, такие фотографии в большей степени являются произведениями графического дизайна. Какие-то из них публиковались по две и больше на странице, какие-то — на полном развороте или в ассиметричном положении на развороте — когда на второй странице, основную часть которой занимал текст, помещалась только небольшая часть снимка. Цвет, контекст (это публикация в модном журнале!), текстуальный комментарий акцентировали внимание на одежде и украшениях героев снимков. Именно этнографические снимки, опубликованные в *Vogue* характеризуются историком фотографии Джоном Жарковски (John Szarkowski) как затрагивающие «более широкие, внеличностные вопросы стиля, украшения себя человеком, красоты и социальных ролей»¹ [1, р. 30].

Первые снимки в жанре этнографической фотографии Ирвин Пенн создал в 1948 г. в Перу, куда отправился по заданию *Vogue* фотографировать одежду. Даже некоторые фешен-снимки, сделанные там, выглядят этнографично: так, модель Джин Пэтчетт запечатлена в одежде в испанском стиле, а ее позы (руки на бедрах или закрывающие лицо платком) эту испанскость только подчеркивают. На уровне какого-то общего впечатления, настроения снимки из перуанской серии отсылают к отдельным портретам Гойи (донья Исабель и герцогини Альбы).

По окончании фешен-съемки в Лиме Пенн решил провести Рождество в Куско. Расположенный высоко в горах, в те времена город был практически изолирован от внешнего мира: сюда не ездили туристы, а самолет из Лимы летал всего раз в неделю. Созданные здесь снимки выйдут в декабрьском номере *Vogue* за 1949 г. под заголовком «Рождество в Куско» (“Christmas at Cuzco”). В Куско

Пенн встретил одетых в традиционную одежду крестьян, съехавшихся в город, чтобы продать свою продукцию и купить себе что-то необходимое. А желавшие сфотографироваться приходили в старую студию местного фотографа, которую и арендовал Пенн. Поэтому многие герои на его снимках выглядят как обычные европейские семейства, также посещавшие данную студию. Других персонажей Пенн с помощью ассистентов находил среди прохожих за деньги. Сам он пишет, что некоторые из них не знали, что такое камера, кажется боялись ее и были «иногда до дрожи напряженными и мрачными» [2, р. 84]. Это напряжение чувствуется у многих фотографируемых.

Снимки отмечены и высоким техническим мастерством, характерным для всех работ Пенна: их отличают яркие краски, богатство оттенков, полутонов и полутеней. Герои представлены в похожих позах — стоящими прямо. Но кто-то снят со спины, а кто-то спереди, у кого-то ребенок в одеяле спереди, у кого-то сзади; несколько варьируются аксессуары. Указанные приемы, экзотичный вид героев, яркие цвета, расположение снимков по 8 штук на развороте создают эффект калейдоскопа, что тем не менее не заглушает индивидуальностей.

К этнографическим снимкам Пенна причисляют и портреты критской серии (1964), и портреты цыган испанской провинции Эстремадура (1965). Здесь герои выглядят менее экзотично, но и в них Пенн раскрывает их человеческую индивидуальность.

По поводу цыган Пенн рассказывал, что вначале работать с ними ему было сложно: они казались капризными, требовательными и непонятными; но в процессе съемок их отношение к нему изменилось: они стали воспринимать его почти как своего и даже проявлять ту нежность, с какой они сами относились друг к другу [3, р. 32]. В результате появились снимки, на которых эти герои предстали исполненными внутреннего достоинства и гордого свободолюбивого духа, вызывающими в памяти персонажей книг Проспера Мериме.

На Крите Пенна привлекли лица пожилых людей, и после первой поездки туда он специально вернулся, чтобы сделать их фотографии. Как писал он сам, «в их лицах, изборозженных глубокими морщинами, обожженных солнцем, чьей самой живой частью являются глаза, присутствует красота увядания и старости» [3, р. 27] — неслучайно глаза героев стали главной деталью критских снимков. В них отразились все радости и сложности прошедшей жизни, довольство ею, чувство собственного достоинства, восхищение красотой своей земли и предстоящая встреча с вечностью.

Взгляд, глаза — главная деталь и большинства созданных в 1967 г. снимков жителей Непала, в том числе представителей касты брахманов, в серебряных украшениях, с подведенными черной краской глазами. Свои впечатления от работы с ними Пенн охарактеризовал так: хотя они и были очарованы и слегка заигнотизированы камерой, но заставить их концентрироваться на ней ему

удавалось с трудом, к тому же его не покидало ощущение невозможности до конца постичь своих героев [3, р. 54]. И действительно, снимки непальцев по своей психологической глубине уступают многим работам из других серий.

В декабрьском номере *Vogue* 1967 г. вышла подборка «Поиск красоты в Дагомее»² (“The Quest for Beauty in Dahomey”). Идея данной подборки возникла, когда однажды Пенн увидел фотографию конца XIX в. с африканскими женщинами-воинами. С помощью редакторов *Vogue* он выяснил, что они жили на побережье Дагомеи, и отправился туда [3, р. 34]. Со своей командой фотограф изъездил всю страну, побывал и в лагунах, и в саванне; поэтому в «Поисках красоты в Дагомее» представлено два пейзажа: лодки на воде и маленькие глинобитные домики в саванне — штрихи, рисующие среду обитания этих народов. Подборка сопровождается небольшим текстом выдающегося африканиста Жака Маке, рассказывающего о стране и представлениях местных жителей о красоте. На снимках — одиночных, групповых и парных — запечатлены девушки в традиционной одежде: в юбках, платках на голове, с обнаженной верхней частью тела, демонстрирующей скарифицированную кожу (кожу со специально нанесенными рубцами, маркирующими принадлежность к определенному племени, пройденные инициации и т. п.). Героев своих снимков Пенн охарактеризовал как обладающих «настоящими сокровищами — мягкой красотой и чистотой» [3, р. 34].

В декабре 1969 г. вышла подборка снимков представителей группы народов кирди, живущих в Камеруне. На снимках этой подборки — почти обнаженные девушки в легких набедренных повязках и украшениях, обладающие, по словам самого Пенна, «совершенной физической красотой и душевным покоем», и вождь — «подлинно африканский, строгий и полигамный» [4, р. 181]. Еще более экзотичную подборку снимков, опубликованных в *Vogue* в декабре 1970 г., Пенн создал на Папуа — Новая Гвинея. Герои снимков запечатлены в париках из человеческих волос с перьями, расписанными лицами и в глиняных масках. Указанные атрибуты наносятся и надеваются для участия в фестивале Синг-Синг, задуманном как субститут междоусобных войн. Такие же экзотичные герои — в перьях, с луками и копьями — на снимках Пенна, сделанных в нескольких других регионах страны.

Последней (декабрь 1971 г.) серией этнографических портретов Пенна стала серия «Покрытая покрывалом тайна Марокко» (“The Veiled Mystery of Morocco”). В нее вошли фотографии представителей и представительниц разных народов страны: берберских женщин в ярких одеждах и с татуированными лицами, танцовщиц-гедр в закрытых ярких платьях и контрастирующих с ними всеми арабов и арабок в простых белых или черных одеждах. Сопроводительный текст в публикации *Vogue* рассказывает о деталях их нарядов.

Этнографические снимки, опубликованные в альбомах и на интернет-сайтах

Снимки, опубликованные в альбомах, в первую очередь в выпущенном самим Пенном сборнике «Миры в маленькой комнате» [3], как и его работы в других жанрах, приобрели совсем иное звучание — благодаря черно-белому варианту, а также размещению по одному на странице, что избавляло их от излишних шумов и экзотической шелухи и помогало сосредоточиться не только на человеческой индивидуальности, но и на экзистенциальной человеческой сущности. Кроме того, в «Мирах в маленькой комнате» и других альбомах были напечатаны снимки, которые не публиковались в подборках *Vogue*.

В отличие от цветных подборок в *Vogue* эти снимки хочется рассматривать и рассматривать, обнаруживая в них все новые детали. Трогательными и хрупкими предстает «Пара с собакой» (“Couple with Dog”) из перуанской серии: держащая собаку застенчивая женщина, положившая руку ей на спину и задумчиво смотрящий в камеру мужчина. Мальчик и девочка с пухлыми щеками со снимка «Дети гор» (“Mountain Children”) из той же серии одеты как взрослые и ведут себя соответственно — держатся за руки как супружеская пара. В какой-то непропорциональности черт лиц, странном их выражении можно увидеть и отдаленную реминисценцию портретов шутов и одновременно детских портретов, особенно портретов инфанты Маргариты Веласкеса — эти дети так же серьезные и одеты по-взрослому. Такие не прямые цитаты, а, скорее, смутные отсылки на уровне общих впечатлений очень характерны для всего творчества Пенна. Фотограф явно заворачивает герои в пончо и вязаных масках — традиционной в том регионе детали одежды, защищающей лицо от солнца и ветра. Герои данных снимков больше похожи на фриков, карликов, ярмарочных шутов, и Пенн обыгрывает отмеченное сходство, трактуя эту деталь в причудливой манере. В подборке для *Vogue* два таких героя сняты стоящими друг напротив друга и тянущими друг друга за шарфы. На другом снимке изображен герой в маске в профиль, накрытый пончо и тянущий за шарф самого себя, — он похож на куклу из перчаточного театра. «Два человека в белых масках» (“Two Men in White Masks”) сняты в профиль, лицом к лицу, как люди-куклы, их головы расположены в геометрическом центре снимка и создают эффект воронки, притягивающей, затягивающей в себя взгляд.

Одним из любимых приемов Пенна было самоцитирование, параллели со своими собственными произведениями. Так, если в Куско он снимает «Женщину с заплетенными волосами» (“Woman with Braided Hair”) спиной, чтобы показать ее прическу, то в 1970 г. в Нью-Йорке он снимет «Гейшу» в традиционном наряде в той же позе, только ее лицо повернуто в другую сторону. Такие отсылки, кочующие из снимка в снимок детали, как невидимые нити связывают отдельные его произведения между собой, создавая новые параллели и порождая новые смыслы.

В Куско Пенн снимает и уличных детей. Они не давят на жалость, а полны внутреннего достоинства. Мальчишки на снимке «Два стоящих мальчика и сидящая девочка» (“Two Standing Boys with Seated Girl”) вообще выглядят как криминальные авторитеты, а «Уличный ребенок», наоборот, кажется мечтательным — в аналогичном ключе Пенн в 1950 г. снимет богемного художника и дизайнера Сесила Битона. Групповой снимок «Шесть уличных мальчишек» (“Six Street Boys”) передает бьющую через край подростковую энергетику. Пенн заставляет своих героев разыгрывать целую сцену: двое из них, на переднем плане, как будто продают газету, трое — на заднем — сурово наблюдают. Причем и на данном снимке подчеркивается индивидуальность героев.

Нейтральный фон и более крупный в последующих работах план станут фирменным знаком этнографических, а также и многих других снимков Пенна — портретных, модных снимков, натюрмортов. Это избавляет фотографии от ненужных деталей и позволяет сосредоточиться на главном — индивидуальности человека.

В 1967 г. Пенн заказал студию-тент для своих этнографических фотосессий. Во вступительной статье к альбому «Миры в маленькой комнате» он так описывал свой подход к этнографической фотографии: «...меня разочаровывала основная масса изображений, пытающихся представить

людей в их „обычном окружении“... Я предпочел ограничиться только человеком самим по себе, в его одежде и украшениях в отрыве от суеты его повседневной жизни. Из него одного я выкристаллизовал образ, который мне хотелось, а дневной свет зафиксировал его на пленке. Студия [в переносной палатке] стала для нас обоих своего рода нейтральной зоной... Но в этом чистилище для нас обоих была возможность контакта, бывшая открытием для меня и часто... волнующим опытом для моих героев, которые без всяких слов — только своей позой и своей сконцентрированностью — могли сказать очень многое, и это заполняло зазор между нашими, такими разными, мирами» [3, р. 8–9]. Пенн утверждал: «...Вырывание людей из их естественной среды и помещение в студии перед камерой не просто изолировало, а трансформировало их. Иногда эта трансформация была легкой, а иногда настолько большой, что почти шокировала. Перешагивая порог студии, они оставляли за ним некоторые паттерны поведения, присущие их обществу, приобретая серьезность самопрезентации, которую никак нельзя было ожидать от обычных людей, а также умиротворенность и спокойное благородство... Я чувствовал, как каждый становился выше ростом, когда я работал с ним... они были загипнотизированы камерой» [3, р. 8–9]. Фотограф рассказывал, что в его студии-тенте, в какой бы части света он ни снимал, всегда стояла тишина [3, р. 8–9]. Такая атмосфера, царившая во время съемок, несомненно, отражалась и на тех, кого он снимал, — во многом именно она способствовала созданию их глубоких психологических образов.

Пенн с большим уважением отзывался о героях своих снимков: «...Я обожал их, и они знали это» [3, р. 8], а одному журналисту сказал: «Они не примитивны — примитивные люди живут в Нью-Йорке» [5, р. 39]. В этой установке — секрет того, почему люди на его снимках самоценны, полны достоинства, а не пассивно дают себя фотографировать и разглядывать. Подход Пенна не был кардинально новым в истории этнографической фотографии. Сам он сравнивал свои портреты (включая и этнографические) с портретами американского фотографа Мэтью Брэди (1822–1896). Похожий подход использовал, например, американский фотограф Эдвард Кёртис (1868–1952), делавший акцент на индивидуальности и общечеловеческом начале в трактовке образов своих героев — коренных американцев. Кроме того, размытый нейтральный фон и черно-белые тона этнографических снимков Пенна напоминают старую фотографию XIX в., и в частности портреты Надара (1820–1910), тоже впечатляющие своей психологической глубиной.

В трактовке многих героев этнографических снимков Пенна, так же как и его портретов, есть еще весьма необычная для этого жанра особенность: они смотрят на зрителя (в камеру), ведут с ним диалог — посредством жестов и положения тел. К тому же у многих из них совершенно особый взгляд — как будто в нечто большее, в трансцендентное. Такие эффекты являются порождением той реакции на камеру и студию, о которой писал сам Пенн.

Что касается конкретных приемов, использовавшихся Пенном при создании портретов, то помимо съемки на нейтральном фоне и использования черно-белых тонов к ним относятся довольно крупный план, четкость контуров в ущерб мелким деталям (данный прием можно определить как «силуэтность»), мастерская работа со светом, умение создавать выразительную композицию при помощи поз и жестов фотографируемых: поскольку Пенн и его герои не говорили на языке друг друга, он «ставил» им позы руками. Филигранно выверенные позы и

жесты, драматизм постановки света, четкость контуров порождают формальную выразительность, даже чистоту форм — качество, присущее снимкам Пенна и в других жанрах, в первую очередь в портрете и натюрморте. Такой довольно ограниченный набор приемов порождал чрезвычайный драматизм и глубокий психологизм трактовки образов героев, а также необычайное разнообразие этих трактовок.

В наиболее концентрированном виде чистота форм характерна для снимков марокканской серии. Так, композиция снимка «Три женщины из Риссани» (“Three Women of Rissani”) строится по одному из любимых Пенном принципов — сочетанию трех разновеликих объемов, фигур, который фотограф часто использовал и в портретах, и в натюрмортах. Одна из героинь снимка — старуха (что видно по ее рукам, держащим лепешки) — Пенн, видимо, намеренно показывает ее старые руки; поза и рост третьей говорят о том, что она самая младшая на фотографии. Здесь автору удалось, даже не показав лиц, сказать очень многое: старые руки с натруженными пальцами свидетельствуют о прожитой пожилой героиней нелегкой жизни; смущенно закрывающаяся и без того закрытая буркой девушка заставляет строить догадки о ее то ли инфантильном, то ли застенчивом характере. Марокканскую серию снимков лучше всего охарактеризовал исследователь Марк Холборн: «...человеческое начало в них определяется тем, что скрыто, а не тем, что открыто» [6, р. 10]. И в этом отношении данные снимки еще больше усиливают психологизм, свойственный портретной фотографии Пенна. На снимке «Три женщины из Риссани», как и на многих многофигурных портретных и этнографических снимках Пенна, используется пирамидальная композиция: фигуры вписаны в правильную или неправильную пирамиду, что порождает эффект некой целостности, завершенности, но и одновременно динамики.

Аналогичная троично-пирамидальная композиция использована и на снимке «Три старейшины деревни» (“Three Village Elders”) из той же серии: первые два персонажа снимка сидят — один чуть ниже, второй чуть выше, третий стоит позади второго. Все трое одеты в белые одежды, а на головах — тюрбаны. Цвет их бород — у кого-то белый, у кого-то серый, у кого-то посеребренный — перекликается и с одеждой, и с размытым серым фоном. Здесь, как и на снимке «Три женщины. Риссани», также представлены три возраста: первый персонаж помоложе, второй постарше, третий совсем пожилой. Возраст последнего героя (он уже как бы направляется в другой мир) подчеркивается и одним из любимых Пенном приемов — разворотом в три четверти, в результате чего левая часть его лица затемнена. Подобным образом снят в профиль и смотрящий вдаль пожилой герой снимка «Старик. Дагомея» (“Old Man. Dahomey”). Его взгляд особенно поражает своей глубиной — это и взгляд в прошлое, и куда-то за границы жизни, в нечто большее. Такой взгляд является отличительной чертой героев лучших портретов Пенна. Тема разных возрастов является одной из главных в этнографической фотографии Пенна. В Новой Гвинее он делает снимок «Отец, сын, дед, прадед» (“Father, Son, Grandfather, Great Grandfather”): в нем тоже присутствуют три объема (сын снят на фоне отца). По сути, этот снимок представляет собой целое исследование культуры и социально-возрастной организации жителей Новой Гвинеи посредством репрезентации разных возрастов: каждый из героев — яркая индивидуальность, за образом каждого из них стоит целая история.

Композиция снимка «Три девушки» (“Three Girls. One Reclining”) строится не только по принципу трех объемов, но и по принципу змейки, зигзага: одна лежит внизу слева, опершись на левую руку, вторая сидит справа от нее, третья сидит выше и обнимает вторую; у первой голова наклонена вправо, у третьей — влево, вторая сидит прямо. Подобное построение притягивает внимание зрителя, требует дальнейшей разгадки, поиска ключа к более глубокому смыслу, тем самым заставляет сфокусироваться на личностях героинь снимка. Такое притягивание внимания зрителей посредством разных способов — противоречий, несообразностей, неочевидных закономерностей, чего-то необычного — тоже очень характерно для творчества Пенна.

Если в марокканской серии проблема гендерных ролей ощущается менее явно, то в созданной в Камеруне серии традиционные стереотипы мужественности и женственности присутствуют даже в варианте для публикации в *Vogue*. Особенно четко эти стереотипы артикулированы на снимке «Воин-старейшина и сидящая девушка» (“Seated Warrior and Sitting Girl”). Выполненный там же снимок «Жена вождя» (“Chieftain’s Wife”), голова которой «срезана», производит двойственное впечатление — то ли недосказанности, то ли стремления к приватности, контрастирующее с почти полной телесной обнаженностью героини. Снимок имеет некоторое сходство и, возможно, намеренную отсылку к ряду фотографий пенновской серии «Ню» (конец 1940-х гг.), где тоже представлены кадры с телами, без лиц.

При создании портретов в Новой Гвинее в исследовании общечеловеческого начала в образах своих героев Пенн идет еще дальше. Неслучайно сам он назвал опыт тех съемок «серьезным, мрачным и позволяющим многое постичь» [3, p. 64]. На некоторых снимках («Трое „грязевых людей“ из племени азаро» (“Three Asaro Mud Men”), «Два гвинейца в париках из травы» (“Two Guinea Men with Grass Hair”) и др.) он, конечно, увлекается необычностью и экзотичностью персонажей и заостряет внимание на их облике, подчеркивая его выразительными позами. Но там же он снимает пары и семьи с детьми («Женщина племени энга с двумя девочками» (“Enga Woman and Two Yong Girls”), очень похожие на обычные европейские семьи. Видно, что если лишить их экзотических одеяний, то сотрутся и отличия. Печальными и задумчивыми кажутся и «Сидящая женщина племени энга» (“Sitting Enga Woman”), и даже «Воин племени энга» (“Enga Warrior”). Сквозь экзотическую шелуху — перья, браслеты, раскрашенные лица — проступает облик человека с характерным для многих героев портретов Пенна взглядом в нечто большее.

Апофеозом этнографических портретов Пенна можно назвать черно-белый вариант снимка «Портрет мужчины с розовым лицом» (“Man with Pink Face”). При столь

необычной внешности герой снимка совсем не выглядит как шут: у него волевой нос, изгиб губ, задумчивый взгляд. Мастеру удается придать снимку такую глубину и философичность, что экзотические детали становятся малосущественными, а потрескавшаяся глина создает эффект процесса «проступания», постижения индивидуальности и экзистенциальной человеческой сущности героя как зрителем, так и им самим. С чисто формальной точки зрения выразительность образа создается композицией снимка: поплечный портрет героя в три четверти на традиционно нейтральном мутно-сером фоне занимает около половины его объема. Необычным здесь является специфическое освещение — не рассеянное, а некий нимб на заднем плане. Во многом именно это придает образу героя особую внеконтекстуальную значимость, несмотря на наличие таких этнографических «шумов», как глина на лице и пальмовые листья на шее. Существует цветной вариант данного снимка, который показывает, как много теряют подобные снимки в цвете, приобретая только лишние «шумы» и ненужные подробности.

Этнографические снимки Пенна, обладая лучшими чертами его творчества, являются органической частью наследия фотографа. Они тесно связаны с портретными работами мастера, тревел- и пейзажной фотографией и даже натюрмортами — во всех перечисленных жанрах используются сходные методы и присутствуют сходные эффекты. Благодаря своему глубочайшему психологизму и акценту на индивидуальности героев, эти снимки (в их черно-белом варианте) в большей степени являются портретами, чем этнографической фотографией в ее традиционном понимании, — их корректнее называть «этнографические портреты».

Литература

1. Szarkowski, J. Irving Penn. New York: Museum of Modern Art, 1984. 216 p.
2. Penn, I. Christmas at Cuzco // *Vogue*. 1949. No. 12. P. 86–92.
3. Penn, I. Worlds in a Small Room. New York: Penguin Books, 1975. 94 p.
4. Henry, M. R. Kirdis of Dahomey // *Vogue*. 1969. No. 12. P. 181–237.
5. Goldberg, V. Irving Penn is Difficult: ‘Can’t You Tell?’ // *New York Times*. 1991. November 24, P. 39.
6. Holborn, M. Irving Penn Regards the Work of Issey Miyake. Boston etc.: Little, Brown a. co, 1998. 160 p.
7. Irving Penn: Centennial / eds M. M. Hambourg, J. L. Rosenheim. New York: Museum of Modern Art, 2017. 372 p.
8. Irving Penn: A Career in Photography / ed. by C. Westerbeck. Boston etc.: Art Institute of Chicago, 1997. 192 p.
9. Irving Penn Photographs of Dahomey / with intr. by A. W. Tucker; text by J. Maquet. Osterfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004. 79 p.
10. Irving Penn: Ethnos / with a forew. by B. Bernheimer. Munich: Bernheimer Fine Art Photography, 2011.

¹ Здесь и далее перевод автора.

² Дагомеей до 1975 г. называлась Республика Бенин.

Н. С. Гернет, В. Н. Абрамовский

Фотонаследие Николая Пинегина — участника первой русской научной экспедиции к Северному полюсу под руководством Георгия Седова (1912–1914)

С древних времен путешественники и ученые старались привезти из своих экспедиций не только информацию об открытиях и ценные находки, но и иллюстративный материал, свидетельствующий о новых землях и их обитателях. Для этого, как правило, в состав группы включали художника, а позднее фотографа и/или кинооператора. Зачастую и сами руководители или другие участники экспедиции делали наброски для будущих отчетов, и не только для них. Особенно важна была репрезентация итогов путешествия, совершенного за счет государственных средств или средств, собранных в рамках так называемого краудфандинга.

Рисунок, как глубоко авторский источник информации, нередко лишен объективности, отражает индивидуальное восприятие действительности или исторического сюжета. Картины обычно приходилось писать на основе набросков, по дневниковым записям, спустя какое-то время. Это вносило искажения в документальную точность визуального ряда.

С изобретением в XIX в. фотографии путешественники получили более точный инструмент для объективной и быстрой фиксации пейзажей, портретов, жанровых сцен и даже скрытой съемки без вмешательства в природную среду.

Публика восторженно отзывалась о снимках со всего света, ведь фотографии отличала высокая детализация, несомненная правдивость изображенных сюжетов и, если автор был профессионалом, красота, сравнимая с картинами. Многие фотографы имели художественное образование, следовательно знали, что такое композиция, как расположить людей для позирования, как работать с естественным светом.

В 1870-х гг. появилась технология фотоэмульсии, которая позволила отложить момент немедленной проявки изображений, благодаря чему мобильность фотографа возросла многократно. В октябре 1878 г. Николай Миклухо-Маклай писал из Сиднея секретарю Русского географического общества: «...наперекор желанию, приходится сознаться, что для естествоиспытателя, а тем более для путешественника, необходимо быть самому фотографом, и мне волей-неволей приходится учиться этому положительно необходимому искусству».

По представлению П. П. Семенова-Гян-Шанского фотографы-путешественники награждались медалями, он поощрял ученых, бравших с собой «походную фотографию».

Несомненный интерес к массовой фотографии возрос одновременно с индустриальным бумом и появлением судоходного и железнодорожного сообщения на паровой тяге, с появлением большого количества туристов, желающих запечатлеть свои путешествия на камеру.

В 1894 г. в Москве было основано Русское фотографическое общество, целью которого стало содействие в разработке и распространении художественных, научных и технических знаний в области фотографии. В 1890-х гг. фотоаппараты приобретались почти для всех экспедиций

Русского географического общества. Известный исследователь Ю. М. Шокальский в 1896 г. в своей записке о нуждах Общества в инструментах особо оговаривает заботу о пополнении склада «фотографическими приборами».

С тех пор неотъемлемой частью полярных экспедиций, наряду с оружием, инструментами и теплыми вещами, обязательно выступает фотоаппарат! Так, австро-венгерской экспедицией 1871–1874 гг., открывшей архипелаг Земля Франца-Иосифа, было сделано множество фотографий. И сегодня эти снимки дают важную информацию для исследования истории полярной экспедиции Вайпрехта — Пайера. Например, благодаря одному из кадров, в 2020 г. на Новой Земле был найден продуктовый склад этой экспедиции с остатками бочек и жестяных коробок.

Развивалась фотография и в Архангельске — отправной точке многих исторических полярных экспедиций. Известный архангельский мастер и многолетний городской голова Яков Иванович Лейцингер, владевший собственным фотосалоном, с 1885 г. по приглашению губернаторов регулярно участвовал в поездках по Северу: посещал отдаленные уезды губернии, в том числе труднодоступные Печорский край и Кольский полуостров, Соловки, бывал на Новой Земле, подробно запечатлел быт коренных народов.

Получившая широкую известность в начале XX в. книга «Ермак во льдах» иллюстрирована множеством снимков разных авторов, рассказывающих о работе первого русского ледокола. Готовя судно к пробному плаванию в высоких широтах, инициатор его постройки — известный флотоводец С. О. Макаров позаботился о комплектации экспедиции аппаратом для съемки «движущихся фотографий».

К сожалению, не сохранилось ни одного кадра из ранних поездок на Новую Землю самобытного художника и талантливого фотографа Александра Борисова, чьей основной темой творчества являлась Арктика.

Владимир Русанов самостоятельно фиксировал важные пейзажи и повседневные моменты из жизни команды во время многочисленных экспедиций на архипелаг Новая Земля. По собственному признанию, он не расставался с фотоаппаратом, как и с геологическим молотком. В 1908 г. участником экспедиции Русанова был Захар Виноградов, оставивший целый ряд интереснейших снимков. Через много лет после таинственного исчезновения парусно-моторного кеча «Геркулес», на котором Русанов в 1912 г. отправился через пролив Маточкин Шар на восток, у берегов Таймырского полуострова среди остатков вещей погибшей экспедиции была найдена и фотокамера.

Архангельский фотограф А. А. Быков, участник экспедиции Русанова 1909 г., в своих записках предупреждал отправляющихся в Арктику фотографов о сырости, которая проникала всюду, быстро портила и объективы, и металлические части аппаратов; влагой пропитывались мешки для перезарядки кассет. Писал он не только о трудностях, но и о преимуществах: когда круглые сутки светит



Ил. 1. Н. В. Пинегин. Пинегин на экскурсии по припайному льду у ледника Попова. Остров Северный, архипелаг Новая Земля. 1912 (?). Стекло, фотоэмульсия, бумага черного цвета, проявка, склеивание. 8,6 × 8,6. КП 3071/86. © Северный морской музей

солнце, фотограф может выбрать очень эффектное освещение, придающее необычайную красоту арктическим ландшафтам [3].

Фотографы работали в суровых условиях не только в Арктике. В 1911–1912 гг. на Южном полюсе побывали команды Р. Амундсена и Р. Скотта. Реймонд Пристли, участник Северной партии экспедиции Роберта Скотта, описывал в воспоминаниях сложности, с которыми приходилось сталкиваться фотолюбителю: «Вначале мы были вынуждены обрабатывать снимки в нежилом доме... а работать с проявителем и водой в помещении, где температура градусов на десять ниже точки замерзания, крайне неудобно. <...> Растворитель должен быть как можно более горячим, но в то же время не чрезмерно, иначе он вызовет отслаивание эмульсии. <...> Бывали, однако, случаи, когда мне приходилось заворачивать пленку в апрон (специальную ткань для проявки пленки. — Н. Г., В. А.), покрывшийся льдом после первого же промывания. <...> Наконец, надо было высушить пленку — и это в лачуге, где даже при несильном ветре температура падала ночью ниже точки замерзания. Мы разрешили эту проблему с помощью спирта. Погруженная в него на несколько минут, пленка высыхала за полчаса, спирт же ничего не терял от своих качеств и по-прежнему был годен для сохранения биологических образцов» [9, с. 61].

Историю освоения полярных архипелагов, попыток достижения Северного полюса можно проследить по фотографиям и кинохронике иностранных экспедиций. Широко известны работы профессионального фотографа Энтони Фиала; снимки экспедиции герцога Луиджи

Амедео Савойского, принца Абрुцци; строительство и полет дирижабля Уолтера Веллмана. Большое количество фотографий с Новой Земли обусловлено началом активной колонизации архипелага, появлением постоянных становищ, переселением сначала самоедских семей, а потом и русских колонистов, строительством в Малых Кармакулах гидрометеостанции и даже монашеского скита и, как следствие, появлением постоянной круглогодичной хозяйственной деятельности и оседлой жизни на архипелаге.

В 1910 г. немецким ученым и фотографом Адольфом Мите были сделаны первые цветные снимки полярного архипелага Шпицберген. Этот мастер, являвшийся учителем широко известного сегодня Сергея Михайловича Прокудина-Горского, использовал так называемый цветоделительный метод цветной съемки на тройную пластину через цветные фильтры. Экспедиция Мите на дирижабле «Граф Цеппелин» посетила архипелаг Шпицберген и лежащий в центре Баренцева моря остров Медвежий.

К сожалению, уникальная коллекция А. Мите до сих пор большей частью не введена в научный оборот. Лишь несколько снимков оцифрованы с оригинальных пластин, еще около двух сотен известны по авторским открыткам и книжным иллюстрациям.

Поэтому было бы правильно развеять формирующийся миф о Николае Васильевиче Пинегине — участнике первой русской экспедиции к Северному полюсу под руководством Георгия Яковлевича Седова в 1912–1914 гг. — как о «первом фотографе и кинооператоре» в Арктике. Тем не менее работы Пинегина не теряют своей ценности и актуальности от этого обстоятельства. Уникальности в его

наследии хватает и без статуса первого. Пинегин первым провел съемки сразу на двух архипелагах (Новая Земля и Земля Франца-Иосифа), он был универсальным специалистом, проявившим себя сразу в нескольких смежных художественных дисциплинах, сделав множество очень ценных зарисовок северного сияния и десятки этюдов, создав документальную кинохронику и множество (около тысячи) уникальных фотографий.

Первая русская научная экспедиция к Северному полюсу стартовала из Архангельска 27 августа 1912 г. и продолжилась более 730 дней, до 8 сентября 1914 г. Ее идейным вдохновителем и руководителем выступил талантливый гидрограф и горячий патриот Георгий Яковлевич Седов (3 мая 1877 — 5 марта 1914), справедливо полагавший, что именно Российская империя — государство, имеющее самую протяженную северную границу, — должна обладать первенством в деле изучения Арктики. Напомним, что начало XX в. — это период активной гонки за полюса. Только-только весь мир с замиранием сердца следил за двумя экспедициями (Амундсена и Скотта), покорявшими Южный полюс. За пару лет до этого почти одновременно сразу два американских исследователя, Роберт Пири и Фредерик Кук, заявили о своем достижении Северного полюса. Еще раньше попытки достичь вершину планеты предпринимали американские, итальянские, британские экспедиции. Справедливо полагая, что наша страна не должна стоять в стороне от этих геополитических и научных процессов, Г. Я. Седов в начале весны 1912 г. инициировал организацию русской полярной экспедиции. По целому ряду причин еще до старта экспедиция столкнулась со множеством проблем, в конечном итоге не позволивших реализовать изначальный план Седова достижения Северного полюса весной-летом 1913 г. Однако сам ход и результаты научных исследований, культурное влияние, оказанное плаванием «Святого великомученика Фоки» (парусно-моторной шхуны экспедиции), нравственный подвиг и уроки, извлеченные из его истории, сделали экспедицию 1912–1914 гг. одной из самых славных страниц изучения Арктики. В немалой степени этому способствовала не только личность руководителя экспедиции — Георгия Яковлевича Седова, но и незаурядные способности других ее участников. Одним из самых важных членов команды Седова, наряду с будущими блестящими учеными Владимиром Юльевичем Визе и Михаилом Алексеевичем Павловым, а также Павлом Григорьевичем Кушаковым, был Николай Васильевич Пинегин — художник, фотограф, оператор экспедиции. Учитывая то влияние, которое он оказал на восприятие всей седовской эпопеи, можно справедливо назвать его историографом экспедиции к Северному полюсу.

Биография Николая Васильевича Пинегина не является предметом настоящего исследования, поэтому здесь мы лишь тезисно обозначим вехи жизни замечательного художника и исследователя.

Н. В. Пинегин родился в г. Елабуге Вятской губернии (ныне — Республика Татарстан) 10 мая 1883 г. В 17-летнем возрасте он покинул родительский дом и начал самостоятельную жизнь. Пинегин много путешествовал по родному Поволжью, получил образование в Казанском художественном училище, в это же время страстно увлекся Севером, организовал несколько самостоятельных экспедиций на Кольский полуостров, в Лапландию, затем продолжил обучение живописи в Академии художеств в Санкт-Петербурге, стал корреспондентом ряда научно-популярных журналов и участвовал в художественных выставках, трудился на Китайско-Восточной железной дороге в Маньчжурии. В 1910 г. на Новой Земле он

познакомился и подружился с Г. Я. Седовым. Позднее Пинегин стал первым, кто откликнулся на предложение Седова поучаствовать в экспедиции к Северному полюсу. Именно Николаю Васильевичу Георгию Яковлевичу поручили важнейшее дело — фотографирование и киносъемку в ходе экспедиции.

Первостепенной задачей для реализации проекта было изыскание средств на организацию экспедиции. Как человек современный и, по-видимому, понимающий актуальность «информационных ресурсов», Седов особенное внимание уделил силе печатного слова и изображения, поэтому одним из инструментов сбора средств на экспедицию явилась печать почтовых открыток. Заметим, что к концу XIX в. широко использовались так называемые почтовые карточки (открытки) с достопримечательностями, которые продавались уже не только в фотоателье, но и на вокзалах, в гостиницах, почтовых отделениях, через обычные сети торговли, в том числе книжной. Появились иллюстрированные журналы о путешествиях. Фотографии стали товаром; демонстрация снимков на публичных лекциях приносила стабильный доход их авторам.

Учитывая, что одним из популяризаторов и спонсоров экспедиции Седова был издатель известнейшей в те годы газеты «Новое время» Михаил Алексеевич Суворин, можно предположить, что он рассчитывал не только на материальные трофеи в виде шкур белых медведей и бивней моржей. Организаторами экспедиции планировалось издание дневников, печать альбомов, открыток, выпуск киноленты, проведение лекций и выставок, ведь материал о путешествии в любом случае получился бы эксклюзивным и мог вызвать интерес у массовой публики. Совершенно очевидно, что Суворин, ссудив свои собственные средства Седову на закупку снаряжения и фрахт шхуны, рассчитывал на коммерческую прибыль от будущего уникального контента.

Известно, что экспедиционное судно выпустили из Архангельска только после того, как Седовым и командой был подписан договор о том, что все результаты работ становятся собственностью организаторов экспедиции. Именно так называемый «Седовский комитет»¹, занимавшийся поиском средств и коммерческими правами экспедиции, настоял на торжественном отправлении экспедиционного судна — парусно-моторной шхуны «Святой великомученик Фока» с центральной Соборной пристани Архангельска (сама экспедиция готовилась ниже по течению Северной Двины, в районе Соломбалы), чтобы потом напечатать красочное описание, издать открытки с провами и показывать хронику в кинематографах.

По изначальному бюджету, опубликованному в книге врача экспедиции П. Г. Кушакова «Два года во льдах», «на фотографию и кинематограф» было выделено 2000 рублей. Закупкой оборудования для съемок и фотолаборатории занимался сам Н. В. Пинегин. Параллельно с этим целый месяц, предшествовавший старту плавания, он учился киноделу у Антонио Серрано, специально приехавшего в Архангельск из Мадрида (до этого уже имевшего неудачный опыт организации киносъемок в России). Экспедиция была укомплектована одним из лучших на то время киноаппаратов фирмы «Пате» (*Pathe*).

Судя по описанию работ, у художника было как минимум два фотоаппарата — портативная камера для оперативных съемок и штативный аппарат, которым можно было делать снимки с длинной выдержкой. Кстати, личная фотокамера была и у Георгия Седова. Возможно, камеры были и у других участников экспедиции, прежде всего у В. Ю. Визе. Набор техники и аксессуаров для работы фотографа в экспедиции мог включать около 30 различных

наименований: штатив, кисточки, фонари, мешок для замены пластинок, сушильный станок, копировальную рамку, складной увеличительный конус, аптекарские весы с разновесами, валик, склянки, мензурки, воронки, ванночки, наборы химикатов в растворах и патронах, магний для вспышек, магнезиальные капсулы (которые горят до 20 секунд) и многое-многое другое. С учетом запаса черно-белых и автохромных (цветных) фотопластин, киноплёнки багаж фотолаборатории занимал достаточно много места. Все материалы необходимо было тщательно и герметично упаковать, иначе фотоархив мог испортиться от сильной влажности и света.

Съёмочный процесс начался еще в Архангельске: фиксировалась подготовительная работа и сборы на шхуне «Святой великомученик Фока», жизнь участников экспедиции в Соломбале. Так, незадолго до отправления в плавание была сделана целая серия групповых и индивидуальных снимков его участников в малицах². Множество ярких кадров выполнено как самим Пинегиным, так и местными (особенно необходимо выделить серию снимков архангельского фотографа Яна Соберга) и петербургскими мастерами во время торжественных проводов судна на Соборной пристани 26 и 27 августа 1912 г. В 1913 г. часть этих снимков в виде открыток продавались «Седовским комитетом» в пользу организации проекта.

Дальнейшая фотофиксация (а когда это было возможно, то и киносъёмка) хода экспедиции проводилась уже лично Пинегиным. Как известно, изначальные планы достижения Земли Франца-Иосифа и весеннего штурма Северного полюса были нарушены сложными льдами, заставившими остаться на зимовку 1912–1913 гг. на Новой Земле. Именно там и был сделан основной массив дошедших до нас фотографий. Впрочем, это не сказалось на широте диапазона сюжетов для съёмок...

Одними из важнейших объектов фотографа выступали, естественно, белые медведи. Первый из них «попался» Пинегину 29 сентября 1912 г. во время охоты:

«В моей винтовке оставалась еще пара патронов. В азарте я прыгнул за борт и, провалившись несколько раз сквозь рыхлый снег, мокрый по пояс, догнал, наконец, безоружного Седова... Зверь бросился в воду и плавал в нешироком канале... Я поднял винтовку, чтобы его прикончить. Заметив, что у меня есть с собой аппарат, Седов закричал:

— Снимите его, снимите этого черта!

Правда, со мной был *карманный аппарат*, а медведь выглядел так великолепно. Когда, оскалив зубы, он поврачивался и высоко поднимал из воды могучую голову, она казалась чудовищной. Пока я снимал и прятал футляр, зверь плыл вдоль по каналу» [1, с. 39]. К сожалению, обе охоты оказались неудачными — подстреленный медведь утонул в полынье, а торопливый снимок оказался смазанным.

Оставшаяся в ледовом плену в бухте Фоки у берегов Новой Земли шхуна была переустроена по-зимнему. (Еще в Архангельске на ее борту оборудовали научные кабинеты — метеорологический, геологический, а также фотолабораторию.) У наиболее сухой стены в кают-компании поставили пианино и граммофон, на самодельных полках разместили библиотеку, по стенам повесили эстампы и некоторые из сделанных в пути фотографий.

Большинство отпечатков того времени выполнялись путем контактного копирования негатива на бумагу. Чтобы сделать снимок по размеру больше, чем стеклянная пластинка, нужно было либо воспользоваться специальным увеличительным конусом, либо проецировать изображение через фотоаппарат на стену, куда крепилась бумага.

В первую очередь Николай Васильевич все-таки был художником. К фотографии в Арктике ему нужно было еще привыкнуть. 8 октября 1912 г. он записал в дневнике: «С утра начал писать этюд вблизи судна, но пошел снег, позже поднялась вьюга; пришлось заняться проявлением. Цветные фотографии вышли удачно, но в обыкновенной — я все еще допускаю передержки, хотя выдержку уменьшил до одной тридцатой части нормальной» [1, с. 66].

Часть пластинок была истрачена на пробные кадры — для понимания, с какими настройками возможна съёмка. Основная проблема фотографа состояла в том, чтобы привыкнуть к закупленным фотоматериалам. Технологии по созданию пластинок, химикатов и бумаги были все еще не стандартизированы: каждый производитель делал продукцию, отличающуюся характеристиками от остальных. Поэтому даже если у фотографа получались снимки на одних пластинках, это не означало автоматически хорошего результата на других. Все растворы приходилось смешивать и создавать под конкретную съёмочную задачу — для кадров в солнечную, пасмурную погоду, снимков со вспышкой магнезии требовались немного разные химические составы. Сохранился блокнот Пинегина, в котором он записывал свои персональные рецепты, хотя к тому времени уже было много специальной литературы с пояснениями по проявке, фиксированию и тонированию фотопластин.

В ходе зимовки команда пыталась найти хорошее в вынужденном простое. Создавалась точная карта Новой Земли. Совершались регулярные «экскурсии» в разные точки северного острова архипелага. Пинегин сделал массу этюдов и фотографий, посменно дежурил на метеостанции, много и успешно охотился. Даже с наступлением полярной ночи творчество не прекратилось: он снимал и при луне, и при магнии, и даже сделал снимок при свете звезд. «Лунный свет в полярных странах ярче, чем где-либо. При нем можно читать. Отчетливо видна мушка на дуле ружья. ...Пробовал даже фотографировать при свете полной луны и получил прекрасные результаты» [10, с. 16]. При луне были сделаны кадры у мыса Столбового, где образовалось удивительное природное явление — большой снежный коридор.

В письмах к своей жене, Вере Валерьяновне, Седов описывает, как на судне радовались появлению солнца после полярной ночи. «9 февраля был самый торжественный праздник (восход Солнца). Начали приготовляться уже с утра к этому торжеству, все части экспедиции устроили себе знамена, а я шествовал с полюсным флагом... В 10 ½ все выстроились возле судна со своими знаменами, был сделан фотографический снимок, а затем в 11 ч. весь картеж двинулся на гору» [22]. Одновременно Пинегин снимал и на кинокамеру.

В начале марта Пинегин и Седов отправились на Южно-Крестовые острова с гидрографическими и промысловыми целями. Сохранились снимки подобных выездов, которые передают всю суровость их спартанского быта.

13 марта 1913 г. Г. Я. Седов вернулся из очередного похода по окрестностям бухты Фоки и привез с собой медвежонка. На следующий день матрос Григорий Линник убил медведицу и тоже доставил на судно ее детеныша. У команды появились любимые питомцы, а у фотографа и оператора — новые модели для съёмок.

Николай Васильевич Пинегин сопровождал Седова на старте «экскурсии» до мыса Желания — крайней северной точки Новой Земли, проехав с камерой на нартах «около 60 верст». В начале мая художник вместе с Г. В. Линником отправился в путешествие по морской стороне нескольких островов на западном берегу архипелага. На острове



Ил. 2. Н. В. Пинегин. Пинегин и Коноплев у норвежской промысловой избушки. Остров Заячий, архипелаг Новая Земля. Июнь 1913. Стекло, фотоэмульсия, бумага черного цвета, проявка, склеивание. 8,6 × 8,6. КП 3071/93.
© Северный морской музей

Верха было открыто несколько пещер, заснятые снаружи и изнутри. Во время этих съемок пострадал Линник, едва не став жертвой художественного вкуса Пинегина. Он очень сильно травмировался, упав с ледяного склона вглубь пещеры, пытаясь позировать перед камерой.

На Большом Заячем острове отправившиеся туда Николай Пинегин и матрос Платон Коноплев привели в порядок старую норвежскую промысловую избушку, где они жили с 13 по 31 июня. Видимо, художник относился к этой хижине с особенной теплотой, потому что посвятил ей отдельную картину. Конечно, на память были сделаны и фотографии у избушки.

Весной и летом 1913 г. в ожидании отправления судна на кинолентку и фотопластинки было зафиксировано много интересных моментов из жизни экспедиции и пробуждения полярной природы. Но в Арктике фотограф должен быть предельно внимателен во время съемок. В этом неоднократно Пинегин мог лично убедиться.

На мысе Столбовом гнездились много кайр. Фотограф, лежа на краю обрыва с биноклем в руках, подолгу смотрел в расщелины, где спрятаны гнезда. Оттуда доносились веселые тонкие писк — птенцы вылупились. Гнезда казались неприступными: вверху отвесный каменный обрыв, внизу вода, огражденная со всех сторон высоким ледяным валом — остатком когда-то бывшего здесь громадного сугроба, любимого места зимних прогулок.

9 августа 1913 г. Пинегин жестоко поплатился за попытку достать птенца для фотографии. «Поскользнувшись в том месте, где ледяной вал примыкал к стене, я скатился вниз и попал в глубокую воду. Что-то около полудня плавал я, отыскивая выход из ледяной ловушки. Пришлось прикладом ружья выбивать ступени во льду» [1, с. 159].

Летом, понимая сложность положения экспедиции, изначально ограниченной в ресурсах, прежде всего в топливе, и вынужденной лишиться года провести в Арктике, Седов принял решение отправить группу моряков на материк с попутным транспортом. Перед тем как часть команды во главе с капитаном Н. П. Захаровым была отправлена в Крестовую губу на шлюпке, чтобы там пересечь на пароход, совершавший регулярные рейсы из Архангельска на Новую Землю, Пинегин отпечатал копии снимков для комитета помощи экспедиции («Седовского комитета»).

По этому поводу Седов написал своей супруге: «Художник широко запечатлел полярную природу массой фотографических снимков, кинематографом и своей собственной кистью. Написал он несколько десятков прелестных этюдов. Все это составляет целый материал для результатов экспедиции. По возвращении домой, Бог даст, устроим чудную выставку» [11].

Действительно, Н. П. Захаров устроил доклад в Географическом обществе, фотографии и кинохроника демонстрировались по синемамографам с взиманием платы, вышел красочный номер журнала «Искры», посвященный экспедиции.

Только в начале сентября 1913 г. «Святой мученик Фока» ушел с Новой Земли и направился на север, в сторону Земли Франца-Иосифа, и уже 14 сентября, в поисках угля, команда высадилась на мысе Флора острова Нортбрук. Пинегин сделал съемку обелиска погибшим членам экспедиции итальянского герцога Абрुццкого. На следующий день во время охоты на моржей ему удалось сделать динамичные фотографии этих морских животных.

Вторая зимовка в бухте острова Гукера, названной Седовым Тихой, была гораздо тяжелее. На Земле Франца-Иосифа не удалось раздобыть топлива, вся команда находилась на судне, чтобы экономить тепло. Одежда постоянно была мокрой, теплых вещей катастрофически не хватало на всех. Пинегин даже пожертвовал геологу Павлову фартук фотоаппарата, чтобы геолог сшил себе рукавицы. Сам фотограф занимался выделкой шкур морских животных.

Несмотря на очевидные сложности быта, участниками экспедиции проводились выезды для осмотра местности и подготовки к отправлению на полюс. Естественно, продолжались и съемки. В своей книге «В стране песцов» (1-е изд. — 1932; впоследствии была включена в «Записки полярника»), посвященной экспедиции на Большой Ляховский остров Новосибирского архипелага, Пинегин вспоминает: «Бездонная полярная ночь, при которой даже снег „черен“, в действительности прозрачна. Когда перестает светить заря, снег не становится черным. Благодаря отблеску звезд от ослепительно-чистого, лишеного пыли снега полной темноты не бывает. На Земле Франца-Иосифа в декабре, в самое темное время, я получал хорошие фотографические снимки пейзажа, которые напоминали фотографии пасмурного дня, с выдержкой в один час. Итак, полярная ночь прозрачна. А когда восходит луна, благодаря той же совершенной белизне снега возможно читать печать среднего размера, правда, держа книгу близко к глазам. Ясно видна мушка на дуле ружья. Экспозиция для получения хорошего негатива с ландшафта, освещенного светом полной луны, не превышает пяти минут (при светосиле объектива $f1:4.5$). Когда при

отсутствии луны начинается игра северного сияния, прозрачность ночи увеличивается, она делается по временам столь же светлой, как при луне» [2, с. 369].

Но съемки сияния были недоступны технике той эпохи. В дневнике за 31 декабря 1913 г. записано: «Вчера и сегодня опять сильное сияние. Я многократно пробовал фотографировать это явление, но не имел успеха: очевидно, химическая сила лучей его ничтожна. Короткие выдержки дают на пластинке только намек, при более продолжительных — получается размазанное пятно» [2, с. 244]. Зато как художник Николай Васильевич на сияниях отвел душу — его картины с этим явлением природы получили широчайшее признание.

11 февраля 1914 г. в ходе одной из своих регулярных прогулок Пинегин нашел «лес» из кристаллов: крошечные снежные деревца выросли на льду. Они образовались из испарений на недавно затянувшейся полынье. «Я долго, дивясь, рассматривал их нежное строение. Кустики 4–5 сантиметров высотой. В некоторых местах, где лед был толще, кустики закрывали его сплошь. Несколько дней стоял полный штиль, — за время его и выросли чудные деревца: испарения, не поднимаясь вверх, замерзли на месте. К сожалению, я заметил тот лес во время сумерек — для фотографирования было слишком мало света» [2, с. 244].

На следующий день ветер снес все «волшебные деревца» первым же порывом: «Когда я пришел с аппаратом, на месте кристального леса был ровный лед, как будто виденное вчера было только сном» [там же].



Ил. 3. Н. В. Пинегин. Последнее фото Георгия Яковлевича Седова. Остров Гукера, Земля Франца-Иосифа. 2 (15) февраля 1914. Стекло, фотоэмульсия, бумага черного цвета, проявка, склеивание. 8,6 × 8,6. КП 3071/86. © Северный морской музей

Тяжелая зимовка на архипелаге Земли Франца-Иосифа, в ходе которой цингой переболели почти все члены экспедиции, не остановила Седова в его желании штурмовать Северный полюс. Едва ли не сложнее всех было Георгию Яковлевичу. Болезнь на несколько недель заставила его практически безвылазно находиться в каюте. Тем не менее выход партии был назначен на 14 февраля 1914 г. За день до этого Пинегин пишет в дневнике: «Седов просил меня фотографировать его. Встал с постели и оделся» [1, с. 226].

В день отправления полюсной партии были сделаны последние кадры руководителя экспедиции у упряжек с собаками и его портрет в походной одежде с флагштоком в руках.

24 февраля над островом Гукера появились первые лучи солнца, но погода не налаживалась, свирепствовали шторма, команда ослабла без свежих продуктов. В начале марта скончался механик шхуны И. А. Зандер. Пинегин, как настоящий историограф, фиксатор любых событий, делает кадр с лежащим на койке скончавшимся механиком и еще один у первой могилы на острове Гукера.

После смены погоды и прилета первых птиц, случившихся в середине марта, Николай Васильевич снова совмещает охоту с творчеством. Люрики (птица семейства чистиковых, обильно водящаяся на земле Франца-Иосифа) подпускают людей на расстояние вытянутой руки, что позволяет сделать хорошие кадры, а потом за один выстрел убить несколько тушек. Запись в дневнике: «Только я убил 119 люриков и 16 чистиков» [1, с. 236]. Фотографии свидетельствуют о результатах охоты.

18 марта 1914 г. отправившиеся вместе с Седовым на север Г. В. Линник и А. М. Пустошный возвращаются с сообщением о гибели начальника экспедиции. Георгий Яковлевич был похоронен матросами на мысе Аук острова Рудольфа. Вернуться на судно им очень помогло воспоминание о фотографии, сделанной Седовым по дороге на север: запутавшиеся среди торосов и ропаков моряки смогли сориентироваться на местности по айсбергу необычной аркообразной формы, который снимал начальник экспедиции.

Оставшись без вожака, команда принимает решение продолжить научные работы. Пинегин с матросом Инютиным отправляются на мыс Флора острова Нортбрук и остров Белл, где проводят ремонт избушек, оставляют записки. Появляются новые кадры архипелага, строений экспедиции Джексона, «домика Эйры», оставленного экспедицией Бенджамина Ли Смита.

Весна и восход солнца не изменил условий жизни на судне. Даже самая простая работа требовала усилий.

«7 апреля. Войдя в лабораторию, я ахнул: там стен не видно! За время моей отлучки все оледенело. Работал до поздней ночи, сняв полки, отломил кусками лед и осторожно выколот бутылки. Оттаяв их на кухне, вылил содержимое, вымыл, вернулся в лабораторию, сколот весь лед — 10 умывальных тазов. Оттаял фонарь, переменял красную бумагу на нем, высушил все помещение примусом, растопил воду, составил проявители. Началось проявление. В лаборатории -2°C . Под красным абажуром на столе спиртовая лампочка. Нагревая на ней раствор до 18° , начинаю проявлять. Не успевает изображение показаться, раствор охлаждается, проявление остановилось. Кладу пластинку в ванну с чистой водой, плотно закрываю красной материей и книгой, снова подогреваю проявитель и проявляю в течение 2–3 минут, пока проявитель сохраняет теплоту, когда он охлаждается, — новое подогревание. Каждая пластинка отнимает больше часа...» [1, с. 250]. Когда штормы и теплая погода разбивают лед в

бухте Тихой, фотограф находит себе занятие недалеко от лагеря. 13 июня он пишет: «Целый день работал у (скалы) Рубины-Рок. Фотографировал птиц» [1, с. 264].

11 июля: «В этот день я долго лазил по склонам и россыпям... фотографировал гнездо веселой пуночки и ее птенцов... В заключение своей работы я должен был снять цветную фотографией кое-какие цветы — тут особенно крупны полярные маки. В поисках хорошего экземпляра я лез все выше и выше — нашел» [1, с. 264].

Заметим, что действительно среди явно разрисованных вручную диапозитивов в коллекции можно увидеть несколько изображений, где детализация цветных оттенков выглядит более естественной, — вероятнее всего, это и есть «автохромные» пластинки Люмьеров, о которых Пинегин упоминал в дневниках.

Все два года экспедиции Николай Васильевич подробно фиксировал как знаковые события, так и повседневные будни, команду в работе, во время санных путешествий и пеших выходов, запечатлевал праздники на судне, делал портреты и даже одно посмертное фото. Пинегиным создавалась коллекция снимков по флоре и фауне Арктики, природным явлениям, пейзажам, геологическим образованиям и гляциологии, ведь каждый такой снимок дополнял научные отчеты и уточненные карты обеих полярных архипелагов.

Как уже было указано выше, кроме Пинегина фотосъемкой в экспедиции занимался и сам Седов. К сожалению, часть его работ была утрачена еще на Новой Земле во время возвращения из похода к мысу Желания: спасая матроса Андрея Инютина, Георгий Яковлевич сам провалился в воду вместе с нартами, на которых были закреплены сумки с фотоматериалами. «Погибли все фотопластинки, как снятые, так и неиспользованные», — запишет Седов в дневнике.

При организации финальной попытки добраться до полюса, даже при очень ограниченном количестве вещей, которые можно было взять с собой в тяжело загруженные нарты, в списке под № 60 у Седова значится: «Фот. аппарат с 12 пласт. — 3 ½ ф.» [11].

Доподлинно неизвестно, есть ли среди массива фоторабот снимки, выполненные Георгием Яковлевичем. Можно предположить, что несколько портретов Пинегина в его каюте и кают-компаниях шхуны и кадры, где художник пишет этюд на природе, были сделаны им не самостоятельно, а из членов команды опыт съемок имели только Седов и Визе, но никакой информации об этом нет. Вероятно, что часть фотографий сделаны в режиме автопортрета. По крайней мере точно известно, что групповые снимки, на которых присутствуют все без исключения члены экспедиции, сделаны с помощью специального тросика, позволяющего делать съемку дистанционно.

После возвращения в сентябре 1914 г. в Архангельск (совпавшего с началом Первой мировой войны) экспедицию встретили прохладно. Фотографии, представлявшие очевидный интерес для публики, могла ждать совершенно незавидная судьба. Секретарь комитета по снабжению экспедиции («Седовского комитета») П. И. Белавенец потребовал выдать ему все дневники, фотографии и киноленту, чтобы побыстрее сделать фильм и книгу или просто продать их за границу. Н. В. Пинегин и остальные члены экспедиции категорически отказались отдавать итоги своей двухлетней работы. Обработать все материалы им пришлось за собственный счет.

Первыми зрителями, которые увидели фотографии, сделанные в Арктике, стали жители Архангельска. Уже 22 сентября 1914 г. небольшой зал городского Коммерческого собрания был переполнен публикой. Географ В. Ю. Визе,

геолог М. А. Павлов и художник Н. В. Пинегин рассказали о путешествии и зимовках. «Лекция сопровождалась туманными картинками», — указано в заметке о лекции в газете «Архангельск» [11].

Скорее всего, это был показ напрямую с фотопластинок, изготовленных Пинегиным прямо на борту экспедиционного судна, что было немного рискованно — пластинки могли поцарапаться или повредиться при неосторожном обращении.

Аппарат «волшебный фонарь», использовавшийся при показах со стеклянных пластин — это простейший проекционный аппарат, работающий от свечи, лампы, а позже — от электричества. С совершенствованием технологий в таких проекторах появились линзы и объективы. Волшебный фонарь, известный с середины XVII в., явился предтечей современных проекторов. Организаторы первых показов, чтобы впечатлить зрителей, нередко проецировали рисунки призраков и страшных чудовищ на клубы дыма и пара, отсюда и возникло название «туманные картины».

В XVIII в. волшебный фонарь нашел более важное применение — «туманные картины» сопровождали научные лекции, к примеру, в Сорбонне. «Гремит орган на стогне трубный, пронзает ночь и тишину, очаровательный огонь чудный малюет на стене луну», — писал о волшебном фонаре Державин.

В конце XIX — начале XX в. практически все публичные мероприятия и популярные в ту эпоху «народные чтения» уже сопровождались подобными показами, а аппараты стали гораздо более доступны и для домашнего использования, тем более что очень быстро развивалась фотография и появлялось большое количество иллюстративного материала.

Известно, например, что Георгий Седов после возвращения из гидрографической экспедиции с Колымы в 1909 г. собрал в пустом амбаре жителей Кривой Косы, своей малой родины с берега Азовского моря, и показывал через волшебный фонарь «фокусные картинки» далекого Севера [7].

Предприниматели быстро поняли, что люди готовы платить за новые яркие впечатления, и производство слайдов с фотографий было развернуто в промышленных масштабах. Появились многостраничные каталоги, в которых предлагалось заказать наборы рисунков и снимков для проекций на различные темы.

Можно было изготовить диапозитивы и на основе своего фотоархива. Такую услугу предоставляли многие фотомастерские.

Николай Васильевич Пинегин выбрал для создания набора потомственного фотографа Варвару Александровну Смирницкую-Шпаковскую, чей салон находился в Санкт-Петербурге на ул. Пантелеймоновской, д. 2 (ныне — ул. Пестеля; здание сохранилось).

Ее отец, Александр Шпаковский, был самоучкой, но пользовался в Петербурге большой популярностью как изобретатель и популяризатор фотографии. В 1856 г. он вместе с Левицким выполнил и подарил Публичной библиотеке портреты деятелей русской культуры, так они положили начало формированию первой отечественной фотокolleкции.

После несчастного случая А. Шпаковский скончался, и его дело перешло к дочерям. Варвара Шпаковская открыла свой павильон в 1886 г. Воспользовавшись опытом отца, она смогла развить фотосалон, который проработал более 30 лет. Маркировка именно этого фотосалона находится на рамке стеклянных диапозитивов, сделанных Пинегиным.



Ил. 4. Н. В. Пинегин. Шхуна «Михаил Суворин» («Святой великомученик Фока») у берегов Земли Франца-Иосифа. Остров Гукера, Земля Франца-Иосифа. 1914. Стекло, фотоэмульсия, бумага черного цвета, проявка, склеивание. 8,6 × 8,6. КП 3071/40.
© Северный морской музей

Вероятно, для раскраски диапозитивов необходим был особый опыт работы в специфических условиях, и Николай Васильевич, будучи сам был талантливым художником, только давал пояснения по цветам и оттенкам на снимках, а выполнял заказ специалист из мастерской. Отдельной сложной задачей являлся отбор ограниченного количества картинок для изготовления диапозитивов, которые смогут вызывать интерес у публики на предстоящих встречах. А таких публичных выступлений было множество. Фотографии из экспедиции Пинегин демонстрировал на докладах «Седовского комитета» в Санкт-Петербурге, в ходе лекций в Политехническом музее в Москве, по месту своей службы в Севастополе.

Заметка в газете «Столичная молва» за май 1915 г. демонстрирует восторг зрителей от одной из этих лекций: «Это... был рассказ... исполненный чрезвычайного интереса... иллюстрированный великолепными диапозитивами, снятыми в полярных льдах. Особенно были хороши цветные диапозитивы, сделанные „люмьеровским“ способом. Цветная фотография отлично передает красоту изумрудных ледяных дворцов, таких прозрачных и воздушных... Фотографии, бесшумно мелькавшие... по экрану, были похожи на сказку, фантастическую и волнующую» [18, с. 181].

Иногда Пинегин также показывал и кинохронику экспедиции, устраивал выставки арктических этюдов. В 1917 г. на выставке в Академии художеств за картину «Полярный покой» он был удостоен премии Архипа Куинджи.

В 1920 г. Николай Васильевич был вынужден эмигрировать, сначала в Константинополь (Стамбул), затем в Прагу и Берлин. Все это время в немногочисленном багаже фотографа и художника, а позднее и писателя были несколько заветных жестяных коробочек с маленькими стеклянными цветными диапозитивами. В 1923 г. благодаря протекции Максима Горького Пинегин вернулся на родину. Следующие почти полтора десятилетия он проведет в Ленинграде, будет работать в Всесоюзном арктическом институте, станет организатором полярных станций и руководителем экспедиций, в том числе на Землю Франца-Иосифа, основателем и первым заведующим значительного музея, ныне носящего название Музея Арктики и Антарктики. В 1924 г. в СССР выйдет

первая книга Пинегина, посвященная истории экспедиции к Северному полюсу 1912–1914 гг., — «В ледяных просторах». Позднее она будет переиздана еще несколько раз. Всего Николай Васильевич напишет полтора десятка книг, посвященных исследованию Арктики, и почти везде в качестве иллюстративного материала он использует фотографии, выполненные им в ходе экспедиции Седова. Однако это были именно черно-белые фото — никогда они не публиковались в цвете!

Николай Васильевич умер 18 октября 1940 г. в Ленинграде, где и был похоронен. Сохранению и популяризации наследия Пинегина практически всю свою длинную жизнь посвятила его вдова — Елена Матвеевна (в девичестве Севостьянова; 1901–2001), пережившая своего супруга более чем на 60 лет. Она почти все время проживала в знаменитом «писательском доме» в Ленинграде — Санкт-Петербурге на канале Грибоедова, 9 (его еще иронично называли «писательским недоскребом»), по соседству с М. М. Зощенко, В. А. Кавериним, И. С. Соколовым-Микитовым, О. Д. Форш, Е. Л. Шварцем, В. А. Рождественским, Ю. П. Германом и многими другими замечательными деятелями советской литературы и культуры. Квартира Пинегиных еще при жизни Николая Васильевича была превращена, по меткому выражению писателя И. И. Бразнина, в «полярный дом». В ней хранились картины художника, различные артефакты из северных экспедиций, на полу лежала шкура белого медведя, а в гостях часто бывали люди «из Арктики». К слову, именно сюда регулярно приходил и долго слушал рассказы хозяина квартиры Вениамин Каверин, в конце 1930-х гг. написавший самый популярный советский приключенческий роман «Два капитана», основанный, в частности, и на истории седовской экспедиции.

Почти полвека спустя после смерти Николая Васильевича Пинегина, в 1992 г., Елена Матвеевна, тщательно сохранявшая реликвии своего мужа, передала фонды Северного морского музея (тогда Музея Северного мореплавания Северного морского пароходства) в Архангельске заветные стеклянные диапозитивы в нескольких жестяных коробках. Всего было передано 106 стеклянных диапозитивов размером 85 × 85 мм, из них цветных — 91 шт. Кроме 80 снимков, в 2022 г. выделенных

как относящиеся к экспедиции 1912–1914 гг., в коллекции присутствует 26 фотографий, сделанных в 1920–1930-е гг., в ходе других полярных экспедиций, участником которых был Пинегин. Сегодня эти диапозитивы являются настоящей жемчужиной коллекции Северного морского музея и позволяют представить историю изучения Арктики и ее природу в привычных нам ярких красках.

В 2021–2022 гг. коллекция цветных стеклянных диапозитивов была отфотографирована с помощью метода, придуманного Н. С. Гернетом, устроившим сложную систему подсветки и штативов, и представлена широкой публике. Неоднократно выставляясь на разнообразных площадках, эта коллекция стала настоящей сенсацией, прежде всего среди исследователей Арктики и тех, кто ей интересуется. В 2022 г. массив стекол Пинегина был издан в фундаментальной книге-каталоге «Долгая выдержка. Коллекция цветных диапозитивов Н. В. Пинегина из экспедиции Г. Я. Седова к Северному полюсу 1912–1914 гг.». Уже в мае 2023 г. коллекцию Пинегина представили в рамках одноименного выставочного проекта, открытого к его 140-летию юбилею.

Многообразное фотографическое наследие Пинегина, насчитывающее сотни снимков, является важным источником для раскрытия истории одной из важнейших полярных русских экспедиций. Удивительно, что едва ли не самая изученная из них, оставшаяся в нескольких дневниках и исторических записках, научных отчетах и биографиях участников, в романах и на киноленте, в живописи и археологических объектах, наконец в самом популярном произведении советской художественной литературы, экспедиция 1912–1914 гг. совершенно по-новому открылась благодаря множеству неизвестных ранее сюжетов, запечатленных Пинегиним в Арктике. Уникальная коллекция цветных диапозитивов, сохраняющаяся в фондах Северного морского музея, позволила в буквальном смысле добавить новые краски в историю, казалось бы, известных событий. Мы надеемся, что изучение этой коллекции будет продолжено, в том числе и с помощью новых методов исследования, а возможно, она еще пополнится новыми находками.

Литература

1. Пинегин Н. В. В ледяных просторах: экспедиция Г. Я. Седова к Северному полюсу. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1935. 305 с.
2. Пинегин Н. В. Записки полярника: [воспоминания о походах в Арктику в дореволюционное и советское время]. Архангельск: Севкрайгиз, 1936. 328 с.
3. Пинегин Н. В. Георгий Седов. М.: Советский писатель, 1947. 376 с.
4. Пинегин Н. В. Георгий Седов. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1971. 399 с.
5. Кушаков П. Г. Два года во льдах на пути к Северному полюсу с экспедицией старшего лейтенанта Г. Я. Седова. Петроград, 1920. 247 с.
6. Беляков С. Л. «Святой Фока» и «Челюскин». Рассказ о триумфе и трагедии. Архангельск: Севкрайгиз, 1934. 69 с.
7. Нагорный С. Г. Седов. М.: Молодая гвардия, 1944. 80 с.

8. Морозов С. А. Русские путешественники-фотографы / под ред. чл.-корр.а АН СССР Д. И. Щербакова. М.: Географгиз, 1953.

9. Пристли Р. Антарктическая одиссея: Северная партия экспедиции Р Скотта. М.: Гидрометеиздат, 1989. 360 с.

10. Долгая выдержка. Коллекция цветных диапозитивов Н. В. Пинегина из экспедиции Г. Я. Седова к Северному полюсу 1912–1914 гг. Архангельск, 2022. 252 с.

11. Дневники Седова. Идем на Полюс... // МИРТЕСЕН: [сайт]. Страница виртуальных путешественников. URL: <https://sergeydolya.mirtesen.ru/blog/43381818041/Dnevnik-Sedova.-Idem-na-Polyus> (дата обращения: 30.08.2023).

12. Дневники Седова. Полярная «диета» // LIVEJOURNAL: [сайт]. Страница Виртуальных Путешественников. URL: <https://sergeydolya.livejournal.com/1021670.html> (дата обращения: 30.08.2023).

13. Дневники Седова. Последние дни капитана // Там же. URL: <https://sergeydolya.livejournal.com/1063991.html> (дата обращения: 30.08.2023).

14. Реальные лица «Двух капитанов» Каверина: три экспедиции 1912 года, пропавшие в Арктике // Русское географическое общество: [сайт]. URL: <https://sedov.rgo.ru/> (дата обращения: 30.08.2023).

15. Чесноков И. Н. Иду в неизвестность. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=234214> (дата обращения: 30.08.2023).

16. Лыкошин Б. А. Георгий Седов: очерк. URL: https://www.4italka.ru/priklucheniya/puteshestviya_i_geografiya/214527/fulltext.htm (дата обращения: 30.08.2023).

17. К полюсу // Искры. 1913. № 41 (20 окт.). URL: http://www.odin-fakt.ru/iskry/k_polusu__41_1913/ (дата обращения: 30.08.2023).

18. Шабалина О. В., Пауца Е. Я. Материалы персонального фонда Н. В. Пинегина Музея-Архива Центра гуманитарных проблем Баренц-региона Кольского научного центра Российской академии наук как источники по истории изучения и освоения Арктики // Полярные чтения на ледоколе «Красин» — 2017: материалы V междунар. науч.-практ. конф. «Музеи в Арктике и Арктика в музеях» (Санкт-Петербург, 29–30 апр. 2017 г.). СПб., 2018. С. 129–139. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/materialy-personalnogo-fonda-n-v-pinegina-muzeya-arhiva-tsentra-gumanitarnyh-problem-barents-regiona-kolskogo-nauchnogo-tsentra> (дата обращения: 30.08.2023).

19. Пахомова Л. Николай Пинегин: очарованный Севером // Елабужский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник: [сайт]. URL: http://www.elabuga.com/localHistory/_charmedByNorth.html (дата обращения: 30.08.2023).

20. Два года в царстве льда и ночи // Газетные старости: [сайт]. URL: <http://starosti.ru/article.php?id=46371>; <http://starosti.ru/article.php?id=60694>; <https://www.kolamap.ru/library/gazeta.html> (дата обращения: 30.08.2023).

21. Иванов А. Николай Пинегин: очарованный Севером. Елабуга, 2009. 270 с.

22. Дневники Седова. Письма жене // LIVEJOURNAL: [сайт]. Страница Виртуальных Путешественников. URL: <https://sergeydolya.livejournal.com/1040167.html> (дата обращения: 30.08.2023).

¹ Официальное название «Седовского комитета»: Комитет для снаряжения экспедиции к Северному полюсу и по исследованию русских полярных стран.

² Малица — верхняя одежда народов Крайнего Севера из оленьих шкур мехом внутрь.

Н. И. Актанко

Коллекция стеклянных негативов А. М. Бодиско из фондов Хабаровского краевого музея им. Н. И. Гродекова

За 129 лет существования Хабаровского краевого музея им. Н. И. Гродекова сложилась большая коллекция негативов, насчитывающая 33 351 ед. хр., в том числе 30 442 ед. хр. основного фонда. Большую часть коллекции составляют негативы-оригиналы, позитивы-оригиналы (стекло) и контратипы (копии).

В музее хранятся две группы негативов: пленочные (черно-белые и цветные) и стеклянные. Фонд стеклянных негативов составляет 285 ед. хр. основного фонда и 198 ед. хр. научно-вспомогательного. На стеклянных пластинах запечатлены города и поселки Дальнего Востока, люди разных сословий и чинов, важные события экономической и общественно-политической жизни Дальнего Востока конца XIX — начала XX в. Уникальны негативы, которые оставил фотограф-любитель, автор книги «Из жизни Хабаровска» Андрей Михайлович Бодиско (1863–1922), полковник, чиновник по особым поручениям Приамурского генерал-губернатора Н. Л. Гондатти.

А. М. Бодиско родился в дворянской семье, имевшей собственность в Тульской губернии. Его отец, Михаил Андреевич, окончил Морской кадетский корпус и служил адъютантом морского министра. Вместе с братом Борисом участвовал в восстании на Сенатской площади в Санкт-Петербурге 25 декабря 1825 г. После чего был подвергнут гражданской казни, лишен дворянства, чинов, приговорен к 5 годам крепостных работ и к 7 годам службы на Кавказе. Брат, разжалованный в рядовые, погиб на Кавказе. Михаил Андреевич вернулся домой и трудился на благо общества: работал землемером, помогал голодающим в неурожайное время. После амнистии в 1856 г. ему вернули дворянство, которое наследовали его дети. Он имел чин надворного советника VII класса, равный чину подполковника.

Андрей Михайлович пошел по стопам отца: закончил Морской кадетский корпус, служил на флоте — сначала на Балтике, а потом на Черном море. Как А. М. Бодиско оказался на Дальнем Востоке — неизвестно. В Хабаровске



Ил. 1. А. М. Бодиско. Местная интеллигенция. Хабаровск. 1913. Бромосеребряный отпечаток. © Хабаровский краевой музей им. Н. И. Гродекова



Ил. 2. А. М. Бодиско. Предметы культа аборигенов Приамурья. Хабаровск. 1913. Бромосеребряный отпечаток. © Хабаровский краевой музей им. Н. И. Гродекова



Ил. 3. А. М. Бодиско. Гимназистки в отделе природы музея. Хабаровск. 1913. Бромосеребряный отпечаток.
© Хабаровский краевой музей им. Н. И. Гродекова

он женился и имел троих детей, но двое умерли очень рано, остался только сын Михаил. В Хабаровске Бодиско был известным человеком и заслужил уважение администрации и горожан благодаря своей разносторонней деятельности — журналиста, краеведа, фотографа. Он также вел общественную работу, был избран в выставочный комитет при подготовке Приамурской выставки 1913 г., посвященной 300-летию дома Романовых (ХКМ КП 11080/1–18, ХКМ КП 11214/1–19).

В 1916 г. Андрей Михайлович был переведен из Хабаровска в Никольск-Уссурийск начальником штаба 46-й бригады. Там он организовал филиал Императорского Русского географического общества (ИРГО) и стал его первым председателем. Через год после смерти жены, в 1917-м, фотограф вместе с сыном Михаилом Андреевичем, продолжившим военную династию семьи, эмигрировал через Китай в Юго-Восточную Азию. В 1922 г. он умер от инфекции; похоронен на о. Ява, Батавия. М. А. Бодиско после смерти отца уехал в США, где до сих пор живут его потомки.

Фонд А. М. Бодиско, хранящийся в Хабаровском краевом музее им. Н. И. Гродекова, состоит из 8 коллекций общим количеством 87 ед. хр. На 35 стеклянных негативах запечатлена Приамурская выставка, проходившая в Хабаровске с 15 июля по 15 сентября 1913 г.: павильоны фирм — участников выставки, в том числе главный павильон, интерьеры павильонов, отдельные экспонаты, посетители выставки, генерал-губернатор Приамурья Н. Л. Гондатти.

Бодиско много ездил по Приамурью, снимал (КП 11112/1–6) виды города Никольск-Уссурийск, поселок на Амуре, учеников и учителей школы станции Бикин Уссурийской железной дороги (ХКМ КП 11083/1–8, ХКМКП 11215/1–6, ХКМ КП 11083.6). Он зафиксировал строительство железнодорожной насыпи для моста через Амур, ледоход на Амуре у Хабаровска (ХКМ КП 11079/1–4), идущий по Амuru пароход. Большую ценность представляют негативы с фрагментами экспозиции Хабаровского краеведческого музея 1913 г. (ХКМ НВФ 11734.2, ХКМ КП 11081/1–22) — отдельных экспонатов из отдела природы и этнографии, фотографии посетителей и служащих музея. В то время директором музея был Владимир Клавдиевич Арсеньев, известный путешественник, исследователь Приамурья, писатель и общественный деятель, друг и защитник коренных народов. Наш музей не раз обращался

к наследию В. К. Арсеньева. В 1972 г. и в 2022 г. сотрудниками музея Н. А. Соболевской и М. В. Белкиной были созданы большие выставки, основанные на обширном фонде материалов Владимира Клавдиевича, выпущены каталоги его коллекции. Конечно же, он был знаком с А. М. Бодиско. Существует документ — копия записки В. К. Арсеньева 1910 г. из фонда А. И. Тарасовой, исследователя-арсеньеведа. В ней В. К. Арсеньев называет Бодиско отменным фотографом и предлагает использовать его для съемки предметов этнографических коллекций по музеям Дальнего Востока и в Приамурском отделе.

Фотографии Андрея Михайловича прекрасно сохранились до сих пор и размещены в экспозиции нашего музея. На негативах Бодиско запечатлены представители разных слоев общества (ХКМ КП 11082/1–6): дворяне, мещане, высшие и низшие чины русской армии, кадеты и казаки, чиновники, интеллигенция. Кстати, на снимке, изображающем представителей местной интеллигенции, в первом ряду первый справа сидит сын фотографа, Михаил Бодиско. Именно его фотографию принимали за отцовскую.

А. М. Бодиско оставил после себя богатейшую фототеку, в которой, однако, нет его портрета. До последнего времени было неизвестно, как выглядел лучший фотограф Хабаровска. Существует несколько снимков разных лет, на которых запечатлен А. М. Бодиско (согласно подписям к фото). Но ситуация неясная и спорная.

Фотографии А. М. Бодиско из фондов Хабаровского краеведческого музея были использованы в новом издании его книги о Хабаровске. Также ему была посвящена выставка нашего музея «Первый блогер Хабаровска», которая прошла в 2021 г.

Литература

1. Бурилова М. Ф. Потомки декабриста Бодиско // Дальневосточный краевед. Специальный выпуск. 2009. № 3 (44). С. 35–40.
2. Бурилова М. Ф. Неизвестное об известном // Свое дело. ДВ. 2014. № 4. С. 62–65.
3. ХКМ КП 10868.180. Ф. 53. Оп. 11. Д. 41. Л. 16.
4. Бодиско А. М. Из жизни Хабаровска / А. М. Бодиско; [редкол.: И. В. Филаткина (гл. ред.) и др.; сост. Т. В. Кирпиченко; науч. консультант Н. И. Дубинина]. Репр. изд. Хабаровск: ДВГНБ, 2008. 293 с.: [25] с. ил.

А. В. Дунаева

Краткий обзор коллекции фотографий скульптора Н. А. Андреева из собрания Н. Н. Померанцева (из архива ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря)

Осенью 2019 г. в ходе научно-технической обработки архивных документов из личного фонда Н. Н. Померанцева, хранящихся в архиве Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря (ВХНРЦ), была выявлена уникальная коллекция негативов и диапозитивов скульптора Н. А. Андреева. Фотоматериалы поступили на хранение в архив ВХНРЦ в 1986 г. в составе личного архива заслуженного деятеля искусств РСФСР Николая Николаевича Померанцева (1891–1986) и до настоящего времени не были атрибутированы. В результате изучения данной коллекции определено, что автором фотоснимков является известный скульптор Николай Андреевич Андреев (1873–1932). Коллекция фотоматериалов скульптора Н. А. Андреева из собрания Н. Н. Померанцева насчитывает 234 экспоната (188 единиц хранения и 46 приложений). В состав коллекции входят черно-белые стереопары (диапозитивы, негативы и фотоотпечатки на стекле) в количестве 71 шт., выполненные в 1909 — начале 1910-х гг. и в 1920-е гг.; цветные диапозитивы на автохромных пластинах 1910-х гг. в количестве 103 шт. (в основном это стереопары, из них 4 шт. с утраченным изображением); негативы на стекле 1900-х гг. и 1920-х гг. в количестве 9 шт.; негативы на пленке 1920–1932 гг. в количестве 5 шт. и 46 коробок от фотопластин начала XX в. (из них большая часть с авторскими аннотациями).

До начала обработки материалов негативы и диапозитивы хранились в разрозненном виде в коробках от фотопластин фирм *Ilford*, *A. Lumiere & Ses Fils*, *Lumiere &*

Jouglu, Societe Lumiere. На 40 коробках сохранились аннотации Н. А. Андреева к снимкам 1909 — начала 1910-х гг. и пометы в виде полос и крестов. Большая часть авторских надписей выполнена чернилами и графитным карандашом на бумажных листах, приклеенных к нижней стороне коробки, а также уточняющие надписи нанесены графитным карандашом на самой коробке. В аннотациях Н. А. Андреева указаны сюжеты снимков и инициалы изображенных моделей, например «К. К.», «Е. А. К.», «М. К.» и др.,¹ на нескольких коробках записаны фамилии моделей: «Лена Маршева», «Савинская». Место и время съемки обозначены на 8 коробках: «Волнянки 1909–10», «Волнянки 1912», «Волн. 1912», «Волнянки», «у мастерской», «в Дарьине», «в Михалкове», «аллея в Дарьине».

В процессе обработки материалов фотографии Н. А. Андреева были атрибутированы, разобраны по видам фотодокументов, систематизированы по хронологическому принципу и описаны в 3 описях. В первую опись вошли негативы на стекле 1900-х гг. и 1920-х гг., негативы на пленке 1920–1932 гг. и фрагмент коробки от фотопластин [1]. Во вторую опись включены черно-белые стереоскопические фотопластины 1909 — начала 1910-х гг., 1920-х гг. [2], в третью опись вошли цветные диапозитивы на автохромных пластинах 1910-х гг. [3]. К описям составлены именной и тематический указатели. Основную часть собрания фотоматериалов Н. А. Андреева составляют стереопары (черно-белые и цветные), которые на основании авторских надписей на коробках («1909–10», «1912») и письменных архивных документов, хранящихся в Отделе



Ил. 1. Н. А. Андреев. Имение Волнянки в Тверской губернии. Групповой портрет. В 1-м ряду, справа налево: 1 — И. А. Кузнецова; 2 — Т. П. Балавинская; 3 — Е. А. Кост; 4 — Л. А. Андреева. Во 2-м ряду, справа налево: 1 — М. П. Гортынская; 5 — М. А. Кост. 1909 — нач. 1910-х. Диапозитив ч/б на стекле. Стереопара. 4,4 × 10,5 × 0,05. Архив ВХНРЦ. Ф. 2. Оп. А-2. Ед. хр. 2. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»



Ил. 2. Н. А. Андреев. Портрет М. П. Гортынской в лесу близ имения Волнянки. Нач. 1910-х. Цветной диапозитив на автохромной пластине. Фрагмент стереопары. 4,5 × 4,3 × 0,12. Архив ВХНРЦ, Ф. 2. Оп. А-3. Ед. хр. 8. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грбаря»

рукописей Государственной Третьяковской галереи, можно датировать 1909 — началом 1910-х гг. Черно-белые стереопары представлены в коллекции в двух форматах: это пластины размерами 4,4 × 10,7 и 5,8 × 12,9. Цветные диапозитивы на автохромных пластинах представляют собой в основном стереопары в авторской обложке размерами 4,4 × 10,7 и 5,9 × 12,9. Они состоят из автохромных пластин (из двух квадратных пластин с изображением и средника) и защитного стекла, скрепленных бумажными полосами. На некоторых цветных диапозитивах имеются авторские аннотации, содержащие сведения о параметрах фотосъемки с указанием числа, месяца, времени суток и значения диафрагмы объектива. На 13 цветных диапозитивах авторские надписи выполнены на бумажных листах, приклеенных к фотопластине, на 4 фотопластинах надписи нанесены путем процарапывания эмульсионного слоя.

Самые ранние стереофотографии Н. А. Андреева — черно-белые, выполненные в 1909 г. Из письма Н. А. Андреева от 1909 г. и воспоминаний его жены, Марии Петровны Гортынской (1883–1973), известно, что стереоскопический фотоаппарат вераскоп скульптор приобрел в 1909 г. во время летнего отпуска в Париже. О покупке стереофотоаппарата Н. А. Андреев сообщил И. С. Остроухову в письме, отправленном в июне 1909 г. из Парижа: «Купил у Ришара вераскопъ, искушался купить приспособленіе // къ нему для цветных снимковъ — раздумалъ. Не хочу цветной фотографіей увлечься — а занятно, жаль только что очень на трехцветную литографію похоже.» [4, л. 1— 1 об.]. По возвращении в Москву из европейской поездки Н. А. Андреев приобрел стереоскоп, о чем он написал в письме М. П. Гортынской в конце июля 1909 г.: «Сіжу безвыходно въ красном свете — проявляю и печатаю. Пожелтелъ (по крайней мере концы пальцев оранжевые). Вчера соблазнился и купилъ аппаратикъ для “смотренія” для позитивов на 24 штуки. Очень смешно выходит. — Передъ мной проходить дней ряд...» [5, л. 4].

Цветной фотографией Н. А. Андреев начал заниматься в 1910 г. Из письма Н. А. Андреева к М. П. Гортынской: «Снимаю много цветною фотогр. есть удачныя. Показывалъ Остроухову – в восторге. Хочетъ завести себе. Пусть походить съ черными пальцами. Чертъ. Иногда по вечерам

мой ангел хранитель кротко и счастливо // улыбається: — я сіжу один. — въ рукахъ бумажная ленточка и стеклышки, я их склеиваю а потомъ смотрю на огонекъ.» [6, л. 1 об. — 2]. Из письма Н. А. Андреева к И. С. Остроухову, датированного 26.09.1911: «А я все лето цветной фотографіей — есть очень удачныя.» [7, л. 2].

Ценным источником сведений для изучения фотографий Н. А. Андреева являются мемуары М. П. Гортынской, хранящиеся в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи [8; 9]. Составленные на основании ее личных наблюдений и воспоминаний, они содержат биографические подробности, связанные с творчеством скульптора, описание многих событий и людей, запечатленных на его фотоснимках.

По сюжетам фотосъемки фотоматериалы Н. А. Андреева из собрания Н. Н. Померанцева образуют следующие тематические группы.

1. Семейные фотоснимки с портретами родственников, друзей Н. А. Андреева и его супруги М. П. Гортынской, выполненные в имении Т. П. Балавинской Волнянки, расположенном близ Торжка (черно-белые и цветные диапозитивы 1909 — начала 1910-х гг.). На фотопластинах можно видеть главный дом имения, построенный в год рождения М. П. Гортынской — в 1883 г.², портреты сестры Н. А. Андреева — Лидии Андреевны Андреевой, портреты двоюродной бабушки М. П. Гортынской — Татьяны Петровны Балавинской, урожденной Олениной, портреты няни М. П. Гортынской — Ирины Алексеевны Кузнецовой (ил. 1). На фотографиях запечатлены сцены из жизни в усадьбе Волнянки, описанные в мемуарах М. П. Гортынской, в частности, игра в «итальянскую лапту» на площадке перед главным домом (ил. 3), собираніе грибов и ягод в окрестных лесах (ил. 2) и др.

2. Портреты родственников, друзей, знакомых М. П. Гортынской и Н. А. Андреева (негативы на стекле 1900-х гг., черно-белые и цветные диапозитивы 1909 — начала 1910-х гг.). Среди них портреты артистов театра-кабаре «Летучая мышь» на железнодорожной платформе Тарасовская Ярославского направления (ил. 4) и в мастерской скульптора, портреты Марии Александровны



Ил. 3. Н. А. Андреев. Имение Волнянки в Тверской губернии. Игра в «итальянскую лапту» на площадке перед домом. 1909 — нач. 1910-х. Диапозитив ч/б на стекле. Фрагмент стереопары. Архив ВХНРЦ. Ф. 2. Оп. А-2. Ед. хр. 6. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»



Ил. 4. Н. А. Андреев. Артисты театра-кабаре «Летучая мышь» на платформе «Тарасовская». Слева — Е. А. Кост, в центре — неизвестная, справа — Т. Х. Дейкарханова (?). 1909 — нач. 1910-х. Диапозитив ч/б на стекле. Фрагмент стереопары. Архив ВХНРЦ. Ф. 2. Оп. А-2. Ед. хр. 15. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»

Кеворковой-Тарасовой, Марии Петровны Гортынской, Клавдии Михайловны Закхеевой, Марии Андреевны и Екатерины Андреевны Кост и др. В коллекции есть серия портретных снимков, сделанных во дворе мастерской скульптора Н. А. Андреева в Москве в Б. Афанасьевском пер., в том числе и портрет самого скульптора (цветные диапозитивы на автохромных пластинах 1910-х гг.).

3. Лесные пейзажи в окрестностях имения Т. П. Балавинской Волнянки в Тверской губ. (черно-белые стереопары и цветные диапозитивы 1909 — начала 1910-х гг.).

4. Постановочные снимки с обнаженными моделями на фоне природы. Этюды на темы: «Вакханка», «Купание девушек в ручье», «Девушки на лесной поляне». Этюд к работе Н. А. Андреева «Девушка в мордовском костюме». Этюды с натурщицами в туниках на фоне природы. Среди этих снимков отдельную серию составляют этюды с обнаженными натурщицами в лесу близ имения Волнянки, где моделями служили М. П. Гортынская, М. А. и Е. А. Кост и др. (черно-белые и цветные диапозитивы 1909 — начала 1910-х гг.). Значительную часть коллекции составляют цветные диапозитивы 1910-х гг. с постановочными снимками на тему «Девушка в лесу», на которых изображена обнаженная М. П. Гортынская.

5. Постановочные снимки с танцовщицами в туниках (черно-белые стереопары 1909 — начала 1910-х гг.). В этой группе черно-белых стереопар отдельную серию составляют снимки с танцующей Е. А. Маршевой³.

6. Постановочные снимки с обнаженными натурщицами (черно-белые стереопары 1909 — начала 1910-х гг.).

7. Негативы на стекле и пленке 1920–1932 г. с изображением скульптурных работ Н. А. Андреева. В коллекции представлены один стереонегатив на стекле размерами 5,8 × 12,9 × 0,1 см с видом на модель скульптуры А. Н. Островского для памятника в Москве, который можно датировать 1920-ми гг., и 12 негативов с изображением моделей скульптур и бюстов В. И. Ленина.

Большинство фотографий Н. А. Андреева из собрания Н. Н. Померанцева были сделаны в имении Волнянки и его окрестностях. Из воспоминаний М. П. Гортынской мы знаем, что Н. А. Андреев на несколько дней приезжал в Волнянку летом 1909 г. и в последующие годы приезжал туда каждое лето. Вместе они часто ходили на этюды в лес рядом с усадьбой. Особенно супругам нравился сосновый лес, стоящий в болоте, названный ими «Таинственный лес» [10, л. 25]. Из мемуаров М. П. Гортынской известно, что они «каждый день рано утром отправлялись на этюды в лес, причем вид являл собою самый невероятный» [10, л. 26]. Н. А. Андреев любил в Волнянках «березовые перелесочки в тихий, серенький денек /в солнце он вообще избегал выходить и в деревне выбирал комнату на север/. ...Он часто писал акварелью подножные пейзажи с моховыми кочками, покрытыми брусничкой или морошкой, стволы деревьев, доводя эти рисунки до чисто китайской тонкости» [10, л. 27]. В гости в Волнянку летом нередко приезжали московские друзья Н. А. Андреева и М. П. Гортынской — Клавдия Михайловна Закхеева, сестры Екатерина и Мария Кост и др. После поездки в 1910 г. в Орловскую и Тульские губернии, в Мордву Н. А. Андреев привез в Волнянку комплекты местных народных костюмов, одевал в них своих друзей и родственников, делал зарисовки и фотографировал. Все это можно видеть на черно-белых и цветных снимках Н. А. Андреева. Коллекция фотоматериалов Н. А. Андреева из собрания Н. Н. Померанцева уникальна. Среди сохранившихся цветных диапозитивов на автохромных пластинах, выполненных в начале 1910-х гг., особую ценность представляет фотопортрет самого скульптора (ил. 5). В настоящее время это его единственный цветной портрет, на котором он запечатлен именно таким, как его описала М. П. Гортынская: «...Небольшая рыжая борода, как-бы сделанная... из одного куса какой-то плотной массы, напоминает бороды ассирийских владык, густой бобр (уже менее рыжий, скорее каштановый), такой же плотной массой облегает высокий выпуклый лоб. Лицо



Ил. 5. Портрет скульптора Николая Андреевича Андреева во дворе своей мастерской в Москве. Нач. 1910-х. Цветной диапозитив на автохромной пластине. 4,4 × 4,3 × 0,12. Архив ВХНРЦ. Ф. 2. Оп. А-3. Ед. хр. 1. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»

оживляют темные, внимательные, часто загорающиеся насмешкой глаза...» [8, л. 1]. Личная коллекция негативов и стереопар Н. А. Андреева также хранится в фототеке Государственной Третьяковской галереи и подробно описана в статье Т. Р. Палицкой, опубликованной в альбоме к выставке «Скульптор Николай Андреев. „Кем вы были до 1917 года?“» [11, с. 132–145].

Литература

1. Архив ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря. Ф. 2. Оп. А-1. Фотоматериалы [скульптора Н. А. Андреева] из собрания Н. Н. Померанцева. Негативы на стекле и негативы на пленке. [1900-е гг.] — [1920–1932 гг.].
2. Там же. Оп. А-2. Фотоматериалы [скульптора Н. А. Андреева] из собрания Н. Н. Померанцева. Стереопары ч/б (диапозитивы, негативы и фотоотпечатки на стекле). [1909 — 1910-е гг.], [1920-е гг.].
3. Там же. Оп. А-3. Фотоматериалы [скульптора Н. А. Андреева] из собрания Н. Н. Померанцева. Стереопары на автохромных пластинах (цветные диапозитивы). Коробки от фотопластин с авторскими аннотациями. [1910-е гг.].

4. ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 916. Письмо Н. А. Андреева из Парижа к И. С. Остроухову в Москву. Июнь 1909 г.
5. Там же. Ф. 86. Ед. хр. 20. Письмо Н. А. Андреева к М. П. Гортынской. Из Москвы в Торжок. Июль [27.07] 1909 г.
6. Там же. Ед. хр. 21. Письмо Н. А. Андреева к М. П. Гортынской. [1910 г.].
7. Там же. Ф. 10. Ед. хр. 921. Письмо Н. А. Андреева к И. С. Остроухову. Осень 1911 г.
8. Там же. Ф. 86. Ед. хр. 226. Воспоминания М. П. Гортынской. [1959 г.].
9. Там же. Ед. хр. 228. Воспоминания М. П. Гортынской: «Бабушка», «Бабушка-баронесса», «Волнянки», «Институт». [1959 г.].
10. Там же. Ед. хр. 718. Воспоминания М. П. Гортынской о скульпторе Н. А. Андрееве. [1950–1960-е гг.].
11. Палицкая Т. Р. «Сижу в красном свете — проявляю и печатаю». Фотограф Николай Андреев // Скульптор Николай Андреев. «Кем вы были до 1917 года?»: [альбом]. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. С. 132–145.
12. ОР ГТГ. Ф. 86. Ед. хр. 396. Фотографии Н. А. Андреева, М. П. Гортынской в группе актеров. Б/д. [1908 г.].

¹ На коробках перечислены следующие инициалы: «К. К.», «Е. А. К.», «М. К.», «М. Г.», «МП», «МПП», «А. Б.», «З. З.», «Т. Д.», «Л. М.», «З. Д.». В ходе исследования удалось расшифровать большую часть имен. Таким образом, «К. К.», «Е. А. К.» — Екатерина Андреевна Кост. «М. К.» — Мария Кост. «М. Г.», «МП», «МПП» — Мария Петровна Гортынская. «Т. Д.» — Тамара Дейкарханова. «Л. М.» — Лена Маршева.

² Из воспоминаний М. П. Гортынской о главном доме усадьбы Волнянки: «Дом на Волнянках вывезен соседними крестьянами в деревню Борисцево — под клуб» [8, л. 46]; «Дом на Волнянках строился в год моего рождения — мы с ним ровесники. К сожалению, его на свете больше нет.» [9, л. 16].

³ Из воспоминаний М. П. Гортынской о скульптуре Н. А. Андреева: «Его очень заинтересовало выступление в Москве Айседоры Дункан и он все время не терял связи со студией ее последовательницы Элли Ив. Рабенек. Особенно часто позировала ему одна из студийек и одновременно артистка “Летучей мыши” Елена Маршева. Николай Андреевич писал ее во весь рост, в зеленой тунике, в танцующей позе вместе с обезьянкой “Агашкой”, которая жила у нас в мастерской» [10, л. 36].

М. Ю. Козлова

Коллекция фотографий В. Г. Дружинина в Научной библиотеке Российской академии художеств

Редкая коллекция фотографий, имеющая отношение к Уральскому региону, обнаружена в обменном фонде Научной библиотеки Российской академии художеств. Коллекция содержит 265 фотоотпечатков, уложенных в несколько папок из картона, обклеенного одинаковой мраморной бумагой зеленого цвета. Фотоотпечатки на бумажной основе, наклеены на картон или бланки, несколько снимков вставлены в паспарту. Разнообразны техники изготовления отпечатков: на альбуминовой бумаге, желатиновые и коллодионные отпечатки. Заметно, что отдельные снимки распечатывались в нескольких экземплярах, на разных бумагах, с применением ретуши по негативу. Бланки в коллекции представлены в основном двух видов: из картона светло-серого цвета с тиснением и из мелованного темно-зеленого картона изумрудного оттенка. На оборотах значительной части фотографий сделаны подписи от руки карандашом или чернилами.

Длительная работа по атрибуции фотографий позволила определить многие объекты съемок: заводы и различные сооружения в Кыштыме, Нязепетровске,

Катав-Ивановске, Златоусте, Иртышский и Бакальский рудники. В основном же коллекция включает снимки Кыштыма, ближайших окрестностей, строительства железнодорожного моста в Кыштыме, одной из товарных платформ. Фотографии окрестностей отличает особенный, художественный подход к выбору объекта и композиции кадра. Съемки можно назвать любительскими, но выполнены они на высоком техническом уровне. Собрание включает также семейные фотографии, изображения неизвестных лиц.

Фотографии пролежали в обменном фонде достаточно продолжительное время, что сказалось на их состоянии: при осмотре стала очевидной высокая степень загрязнения материалов. Сотрудниками Российской национальной библиотеки проведено обследование части предметов из собрания Научной библиотеки РАХ, в том числе 79 листов из данной коллекции [1, с. 70, 72]. Для реставрации был отобран 71 фотодокумент. Реставрационные мероприятия проводились в мастерских Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО.

На оборотах фотографий есть пометы — подписи от руки, сделанные карандашом или черными чернилами; некоторые содержат порядковый номер, название объекта, дату съемки. В нескольких случаях подписи нанесены на этикетку из белой бумаги, приклеенную позже на оборот картона. Порядковый номер снимка часто зачеркнут или исправлен, похоже, что владелец намеревался привести материалы в порядок. Благодаря подписям можно определить даты и объекты съемки. Часть фотографий сделана в период между 1892 и 1898 г.

На паспарту шести снимков, на обороте, есть подписи с фамилией и инициалами: «В. Г. Дружинин». У этих снимков с названиями: «Спруда на реке Кыштым» (два экземпляра, оба подписаны, Ф № 3990, Ф № 3984); «Кыштымский завод. Интерьер теплицы на Ближней даче» (Ф № 3985); [Вид на реку 2] (Ф № 4072); [Вид на берег с деревянными постройками]; «Плотина на реке Кыштым» (Ф № 4002, Ф № 4003) — есть своя нумерация — № 11, 9, 6, 8, 1. На одном из снимков — дом Дружининых в Кыштыме (Ф № 3913).

В ходе работы с коллекцией стало очевидно, что объектами съемки являются собственный дом, Ближняя и Дальняя дачи в Кыштыме, а также заводы, плотины, рудники, принадлежавшие семье Дружининых.

Имя Василия Григорьевича Дружинина (1859–1936) широко известно в научной среде: историк, специалист по старообрядчеству, археолог, коллекционер предметов искусства, книг и рукописных памятников. Доказательством этого служат многочисленные публикации, в их числе — сборник материалов научных чтений, опубликованный Библиотекой Российской академии наук в 2010 г. [2]. В нем представлены: деятельность Дружинина в Императорской Археологической комиссии, состав и значение его личной коллекции рукописей, сегодня находящейся в Библиотеке, данные исследователей по



Ил. 1. В. Г. Дружинин. Озеро Иртыш между Касли и Кыштымом. Кыштым. [1890-е]. Коллодионный отпечаток, картон. 27,7 × 21,6; 48 × 33,9. Ф № 4043. © Научная библиотека РАХ

выявлению книг и предметов из его коллекции в других учреждениях и музейных фондах, биографические сведения о Дружинине и членах его семьи.

Мать Василия Григорьевича, Ольга Петровна Дружинина (1831–1902; урожденная Харитонова), была наследницей Расторгуевых-Харитоновых, владельцев заводов и рудников в Кыштымском округе. Отец, Григорий Васильевич Дружинин (1819–1889), по ее доверенности исполнял обязанности управляющего; после его смерти обязанности по управлению перешли к одному из младших детей — Василию Григорьевичу Дружинину.

Многие исследователи отмечали, что доходы семьи позволили Дружинину собрать крупную библиотеку и коллекцию рукописей [3, с. 472] и, возможно, заняться фотографией в качестве любителя.

Сведений о том, что он освоил искусство фотографии, мало. А. П. Попов, называя Дружинина фотографом-любителем, указывает на его участие в двух выставках — 4-й фотографической выставке V отдела ИРТО (1894) и Всемирной выставке в Париже (1900) [4, с. 435]. Большая часть упоминаний о том, что он умел фотографировать, связана с его деятельностью в Императорской Археологической комиссии. Известно, что в 1889 г. Дружинин был назначен внештатным сотрудником ИАК, а с 5 января 1891 г. — на должность члена комиссии с содержанием.

Исследователь Е. Г. Попова-Яцкевич упомянула о деятельности Дружинина в области фотографии в Императорской Археологической комиссии: «...упорядочил научный каталог и ввел обязательное фотографирование предметов материальной культуры... разработал методику фотографирования и обучил будущего фотографа Комиссии И. Ф. Чистякова». Также она отметила, что и в Императорской Археологической комиссии «по инициативе В. Г. Дружинина было налажено фотографирование наиболее ценных рукописей архивного собрания» [5, с. 128, 129].

В конце жизни Дружинин работал над рукописью своих воспоминаний, сегодня известной как «Воспоминания о литературных встречах и знакомствах». П. Г. Гайдуков, рассматривая материалы этой рукописи как источник по истории Императорской Археологической комиссии, в своей статье обращает внимание на умение Дружинина фотографировать, а также на его деятельность по введению практики фотографирования поступающих в Археологическую комиссию предметов: «До меня зарисовывал их простой рисовальщик, и эти рисунки вшивались в дело. Я сам был хороший фотограф и доказал, что фотография пригодней ручной зарисовки. Потом я научил фотографировать сторожа Комиссии [И. Ф.] Чистякова, который стал прекрасно исполнять эти работы. В Эрмитаже не было фотографии, и все, кому были нужны снимки с предметов, хранящихся в Эрмитаже, обращались к Чистякову, а он хорошо на этом зарабатывал» (цит. по: [6]). Т. Г. Смирнова в своей статье о жизни и научной деятельности Дружинина также ссылается на «Воспоминания о литературных встречах и знакомствах», когда пишет о работе Дружинина в Археологической комиссии: «С целью изготовления фотокопий наиболее ценных рукописей архивного собрания В. Г. Дружинин приобрел фотографическую технику и научил ею пользоваться сторожа комиссии И. Ю. Гомоюрова» (цит. по: [3, с. 476]). Там же отмечается, что Дружинин в студенческие годы посещал все лекции Д. И. Менделеева [3, с. 470].

Сведения о деятельности Дружинина в качестве фотографа приведены в автореферате диссертации Г. В. Длужневской: «Съемка археологических находок до



Ил. 2. В. Г. Дружинин. Портрет Н. Д. Чечулина. Кыштым. [1890-е]. Коллодионный отпечаток, картон. 28,8 × 21,8; 48,6 × 34,3. Ф № 3899. © Научная библиотека РАН

1891 г. производилась фотографом М. Е. Романовичем, в 1891–1895 гг. — членом ИАК В. Г. Дружининым, разработавшим методику „археологического фотографирования“» [7, с. 14].

Фотографическая деятельность Дружинина была отмечена Дмитрием Ивановичем Менделеевым, который ознакомился с его фотографиями во время своей поездки по Уральскому региону в 1899 г. Приехав в Кыштым в соответствии со своими планами, Менделеев посетил усадьбу Дружининых, Ближнюю дачу, склад отливок Каслинского завода. Он ознакомился с коллекцией фотографий Дружинина: «Между особенностями пребывания в Кыштыме считаю необходимым упомянуть о массе виденных там превосходнейших фотографий окрестных видов, мастерски снятых Василием Григорьевичем Дружининым, во время его ежегодных посещений этих мест. Места так искусно выбраны и снимки так воспроизведены, что мне очень жаль, что я получил возможность поместить их только тогда, когда вся книга была почти готова. Но и те немногие, которые успели здесь вставить в цинкографическом воспроизведении, могли бы украсить любое издание» [8, с. 460]. К сожалению, сведений о том, когда и где Дружинин обучился искусству фотографии, пока не обнаружено. Очевидно только то, что занятия фотографией начались до появления Дружинина в Археологической комиссии в качестве сотрудника, а именно в годы обучения в университете (1879–1883) или подготовки магистерской диссертации (1883–1889).

Среди фотографий есть несколько, о которых можно с уверенностью сказать, что их изготовил Дружинин. Это снимки, опубликованные в отчете Д. И. Менделеева,



Ил. 3. В. Г. Дружинин, С. Ф. Платонов, С. М. Середонин, Н. Д. Чечулин, В. Г. Дружинин. Кыштым. [1880–1890-е]. Коллодионный отпечаток, картон. 22 × 26,5; 34 × 47,6. Ф № 3897. © Научная библиотека РАХ

побывавшего в регионе в 1899 г. В отчете всего 8 фотографий Дружинина: «Озеро Иртяш между Касли и Кыштымом», «Река Кыштымка около завода», «Иртяшский железный рудник у Кыштыма», «Кыштымская дача у заводского пруда», «Госпиталь Кыштымского завода на берегу запруды», «Река Кыштым», «Кыштымский завод», «Селение Кыштымского завода» [8, с. 148, 177, 178, 211, 446, 457, 460].

В коллекции библиотеки находятся оригиналы четырех из опубликованных восьми фотографий: «Кыштымская дача у заводского пруда» (Ф № 4011, Ф № 4012, Ф № 4054, Ф № 4062, четыре отпечатка с одного негатива), «Озеро Иртяш между Касли и Кыштымом» (ил. 1) (Ф 4043), «Иртяшский железный рудник у Кыштыма» (Ф 3741, Ф 3996, два отпечатка на разных бумагах с одного негатива), «Река Кыштымка около завода» (Ф 3992, опубликованная фотография обрезана).

Дальнейшая работа с коллекцией позволила соотнести известные портреты Дружинина и лиц из его окружения с теми, что присутствуют на фотографиях. Ни одной подписи на фотографиях с изображением людей не оказалось. Эту работу необходимо было начать с поисков изображений лиц из ближайшего окружения Дружинина, его семьи, коллег, друзей по университету. Таким образом удалось установить, что на фотографиях встречаются Сергей Федорович Платонов, Николай Дмитриевич Чечулин, Сергей Михайлович Середонин. В процессе атрибуции выявлено два портрета Н. Д. Чечулина (ил. 2) (Ф № 3981, Ф № 3899); групповые портреты, где вместе с Дружининым фотографировались С. М. Середонин, Н. Д. Чечулин, С. Ф. Платонов (ил. 3) (Ф № 3895, 3897, 3900, 3901); портреты Дружининых — отца, Григория

Васильевича, и матери, Ольги Петровны, брата, Михаила Григорьевича, управляющих заводами Павла Михайловича Карпинского и Валериана Петровича Иваницкого в групповых фотографиях. Также расширились временные рамки: некоторые снимки можно датировать «до 1889». Вариант группового снимка, где присутствуют П. М. Карпинский, О. П. Дружинина, ее сын — М. Г. Дружинин (ил. 4), есть в коллекции Кыштымского историко-революционного музея [9].

В Отделе рукописей РНБ в фонде С. Ф. Платонова обнаружены пять фотографий. Четыре фотографии небольшого формата атрибутированы как изображения двух историков — С. Ф. Платонова и С. М. Середонина — на прогулке [10], а в описи обозначены как любительские съемки. Каждая из четырех фотографий наклеена на отдельный бланк из белого картона с виньеткой. Они полностью идентичны (сняты с одного негатива) фотографиям из коллекции библиотеки РАХ за одним исключением: приклеены они на один лист зеленого картона. Пятая фотография — портрет четырех членов «Кружка русских историков» (В. Г. Дружинин, С. М. Середонин, Н. Д. Чечулин, С. Ф. Платонов.) [11] — отпечатана с того же негатива, что и портрет из коллекции Научной библиотеки (Ф № 4048), и наклеена на точно такой же картон темно-зеленого цвета. Кроме того, в коллекции есть отпечатки с вариантами этой композиции: вертикальные и горизонтальные, с небольшими различиями. Помещение, в котором делались эти портреты, несколько раз попадало в объектив камеры при снятии групповых портретов других лиц. Удалось найти снимок из коллекции Кыштымского историко-революционного музея «Фельдшера Кыштымской городской больницы Скляренко Георгий Никонович, Новиков Аполлинарий Васильевич и Кедров» [12]. Трое сфотографированы в том же помещении, с теми же занавесками, а один из фельдшеров вместе с Н. Д. Чечулиным запечатлен на групповом портрете мужчин, играющих в карты (Ф № 3896). Можно предположить, что съемки производились в кыштымском доме или на даче Дружининых.

Известно, что в 1891–1895 гг. В. Г. Дружинин производил раскопки в Екатерининском, Красноуфимском, Шадринском уездах Пермской губернии, в Бирском уезде Уфимской губернии [13, с. 35, 38, 41, 45, 48]. В 1891–1893 гг. он производил пробные раскопки в окрестностях Кыштыма: раскопки городищ на озере Нанога и на озере Иртяш [14, с. 11, 14, 20]. Два снимка из коллекции библиотеки обозначены как «Озеро Нанога. Городище» (Ф № 4080, Ф № 3894). В фотоотделе научного архива Института истории материальной культуры Российской академии наук удалось просмотреть часть коллекции фотоотпечатков и негативов, которая имеет отношение к раскопкам Дружинина, и обнаружить такой же отпечаток, сделанный с одного негатива [15]. Однако название архивного отпечатка не совпадает с названием библиотечного: в архиве местность обозначена как «Пермской губ. Верхотурье». Прояснить это противоречие пока не удалось. В коллекции есть еще один снимок, относящийся к раскопкам (Ф № 3980); по надписи на негативе можно установить, что раскопки, вещи из которых представлены на снимке, производились в 1889 или 1891 г.

36 снимков являются результатом пересъемки серии фотографий, сделанных в процессе постройки Самаро-Златоустовской железной дороги в 1885–1890 гг. [16]. В левом нижнем углу на 13 фотографиях из этой серии заметен сфотографированный штамп-тиснение с фамилией: «Васильевъ». Возможно, автором негативов

был Алексей Порфирьевич Васильев, самарский фотограф [4, с. 241–242]. Альбомы были подносными, состояли из 50 видов и пояснительного литографированного листа, в котором указаны характеристики сооружений: даты постройки, особенности строительства железнодорожного полотна, количество построенных искусственных сооружений и другие сведения [17].

В коллекции много фотографий без подписей, среди них удалось опознать фотографии других мастеров — В. Л. Метенкова и И. Н. Арсентьева. Их работы наклеены на однотипный картон, а значит, можно предположить, что они подбирались для коллекции специально. Большое число фотографий, сделанных Дружининым и другими фотографами, наклеены на картон темно-зеленого цвета или вставлены в паспарту из такого же картона, что подчеркивает единство коллекции.

Так как коллекция содержит в основном виды Кыштымского округа, можно предположить, что именно там Дружинин учился фотографии. В связи с этим предположением необходимо выяснить, кто из фотографов работал в 1880–1890-х гг. на Урале, а особенно в Екатеринбурге, где находилась усадьба Харитоновых, принадлежавшая частично матери В. Г. Дружинина. В это время там работал Николай Акинфиевич Терехов (1853–1913), брат первого уральского фотографа Ивана Акинфиевича Терехова (1835–1880), учредитель Уральского общества любителей естествознания (УОЛЕ), участник российских и международных выставок, в том числе Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки, прошедшей в Екатеринбурге в 1887 г.

С 1882 г. в Екатеринбурге жил и работал Вениамин Леонтьевич Метенков (1857–1933), член Императорского Русского технического общества, член УОЛЕ, участник российских и международных выставок, в частности Сибирско-Уральской выставки, где имел свой стенд. Метенков был автором альбома фотографий «Виды Сибирско-Уральской промышленной выставки 1887» (общие виды выставки, виды павильонов, интерьеры с витринами участников). Он содержал также магазин по продаже фотографического оборудования и принадлежностей. В коллекции Дружинина 10 фотографий Метенкова: виды Екатеринбурга, виды горы Таганай, вид Златоуста и Березовского завода, вид на «каменные палатки» в окрестностях Екатеринбурга. Все они были опубликованы в виде альбомов или открыток самим автором в начале XX в.

Фотограф Андрей Николаевич Арсентьев (1854–1903) работал в Златоусте. Снимки А. Н. Арсентьева воспроизводятся в отчете Д. И. Менделеева 1899 г. В журнале «Нива» воспроизведена фотография Арсентьева под названием «Тяжелый железный рудник № 2» [18, с. 52]. В коллекции Дружинина есть отпечаток (с такого же негатива) под названием «Бакальский рудник». Оба названия верны, это один из рудников Бакальской группы месторождений в Саткинской области Южного Урала.

В 1887 г. состоялась Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка, предоставившая возможность владельцам предприятий Кыштымского горного округа показать свою продукцию. Подготовка проходила под руководством П. Карпинского, только что приглашенного наследниками Харитоновых — О. П. Дружининой и управляющим ее заводами Г. В. Дружининым. В процессе подготовки выставки брат В. Г. Дружинина, М. Г. Дружинин, был принят в члены УОЛЕ, которое инициировало это событие. Перед выставкой семья Дружининых заказала у фотографа Метенкова «каталог» — серию фотографий с изделий художественного

литья Каслинского завода. Этот каталог упоминает И. Т. Тарасов в очерке о выставке: «Между изделиями частных заводов общее и вполне заслуженное внимание обращали на себя безукоризненные и замечательно дешевые литые чугунные вещи, изготовляемые Каслинским заводом по моделям Либериha, Лансера, барона Клодта и других художников-скульпторов... Замечательно, что даже в каталоге выставки ничего не сказано было об этих изделиях, фотографические снимки с которых образуют целый огромный альбом, наполненный изящными картинками» [19, с. 17, 18]. Действительно, в каталоге выставки есть только краткие сведения о заводах, входящих в состав Кыштымских, имена владельцев, управляющего, а также сведения производственного плана: о количестве рабочих, машин, станков и прочего оборудования [20]. Кыштымские заводы получили большую серебряную медаль Горного департамента Министерства государственного имущества «за очень хорошее доменное и литейное производство и обширную выделку железа» [21, с. 144]. Фотографы В. Л. Метенков и Н. А. Терехов также были удостоены наград — малых серебряных медалей. Метенков — за художественность исполнения и перспективу в фотографических работах, Терехов — за хорошее исполнение фотографических работ [21, с. 147, 148]. Оба они входили в особую комиссию по изданию альбомов с видами выставки, Екатеринбурга, местностей Урала. Изготовление последующих каталогов также поручалось Метенкову.

Таким образом, можно предположить, что В. Г. Дружинин был знаком и с творчеством патриархов уральской документальной фотографии, и, вероятно, с ними лично. Творчество самого Дружинина в области пейзажной фотографии доказывает то, что он многому у них научился.

Поиск книг и рукописей из собрания Дружинина продолжается и сегодня. Исследование коллекции фотографий из Научной библиотеки РАН не окончено: важно не только установить, кто изображен на некоторых снимках, но и продолжить работу по поиску сведений о том, когда и где Дружинин освоил искусство фотографии, самостоятельной была эта работа или обучение происходило под чьим-либо руководством. Почерк помет на оборотах листов очень схож с почерком в дневнике В. Г. Дружинина, лист из которого был опубликован П. Г. Гайдуковым [6], а также с почерком оригиналов писем, обнаруженных в Отделе рукописей РНБ. На одном листе коллекции (на обороте) был обнаружен штамп синими чернилами библиотеки В. Г. Дружинина: «ИЗЪ БИБЛИОТЕКИ В. Г. Дружинина». Известно, что он ставил штампы редко и не на все экземпляры. Таким образом, можно заключить, что ранее неизвестная коллекция, обнаруженная в Научной библиотеке РАН, безусловно, относится к личным материалам из его библиотеки, которая оказалась разрозненной в 1920-х гг. Фотодокументы позволяют в большей степени ознакомиться с частной жизнью ученого, жизнью его семьи и ближайших соратников по университету.

Литература

1. Козлова М. Ю., Мамаева Н. Ю., Подгорная Н. И., Волгушкина Н. С., Цитович В. М. Оценка сохранности фото документов, выявленных в фондах научной библиотеки Российской академии художеств // «Фотография. Изображение. Документ»: материалы VI Всероссийской конференции «Экспертиза и фотография». 2016. № 7 (7). С. 68–74.



Ил. 4. В. Г. Дружинин. Групповой портрет на фоне природы (в центре сидят: М. Г. Дружинин, О. Г. Дружинина, П. М. Карпинский). Кыштым. [1890-е]. Коллодионный отпечаток, картон. 22,6 × 28; 34 × 47,8. Ф № 3908. © Научная библиотека РАН

2. Памяти Василия Григорьевича Дружинина (1869–1936): материалы научных чтений 10 августа 2010 г. / отв. ред. И. М. Беляева. СПб.: БАН, 2010. 184 с.
3. Смирнова Т. Г. О творчестве и жизни В. Г. Дружинина (к биографии ученого) // Деятели русской науки XIX–XX веков. СПб., 2008. Вып. 4. С. 476. URL: <https://ru.djvu.online/file/kqaJEngAQspw2> (дата обращения: 02.11.2021).
4. Попов А.П. Российские фотографии (1839–1930). Словарь-справочник: в 3 т. Коломна: Музей органической культуры. 2013. Т. 1 (А–М). 816 с.
5. Попова-Яцкевич Е. Г. Василий Григорьевич Дружинин, его предки и родственное окружение // Памяти Василия Григорьевича Дружинина (1869–1936)... С. 121–135.
6. Гайдук П. Г. Воспоминания В. Г. Дружинина как источник по истории Императорской Археологической комиссии // Российская археология. 2010. № 4. С. 136–142. URL: <http://www.russianchange.narod.ru/lib/druzhinin.html> (дата обращения 02.11.2021).
7. Длужневская Г. В. Историко-археологическое наследие азиатской России в фотодокументах второй половины XIX — первой половины XX в. (по фондам Научного архива Института истории материальной культуры Российской академии наук): автореф. дис. ... д-ра ист. наук. СПб., 2008. 47 с.
8. Уральская железная промышленность в 1899 г., по отчетам о поездке, совершенной с высочайшего соизволения: С. Вуколовым, К. Егоровым, П. Земятченским и Д. Менделеевым, по поручению г-на министра финансов, статс-секретаря С. Ю. Витте / ред. Д. Менделеев. СПб.: Министерство финансов по департаменту торговли и мануфактур, 1900. 866 с. URL: <http://elib.uraic.ru/handle/123456789/39982> (дата обращения: 01.12.2021).
9. КИРМ. КП-2742. Ф-446. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11488906> (дата обращения: 29.03.2023).
10. ОР РНБ. Ф. 585. Оп. 1. № 5282. Л. 5–8.
11. Там же. Оп. 2. № 10. Л. 1.
12. КИРМ. КП-349. Ф-43. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8520951> (дата обращения: 29.03.2023).
13. Императорское Археологическое общество (1859–1917): У истоков отечественной археологии и охраны культурного наследия приложение: К 150-летию со дня основания / Российская акад. наук, Ин-т истории материальной культуры; науч. ред.-сост. А. Е. Мусин; под общ. ред. Е. Н. Носова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. 1192 с.
14. Прошлое Урала в фотографиях. Каталог фотоархива Института истории материальной культуры РАН / Ин-т истории мат. культуры РАН; УрГУ и др.; отв. ред. Б. Б. Овчинникова; сост. Г. В. Длужневская и др. Екатеринбург: Виролл ЛТД, 1993. 197 с.
15. ФО НА ИИМК РАН, отп. Q 400-18.
16. Альбом фотографий «Самаро-Златоустовская железная дорога 1888–1890». URL: <http://andcvet.narod.ru/DR/19/sam.html> (дата обращения: 29.11.2022).
17. Самаро-Златоустовская железная дорога 1885–1890. Фотоальбом. URL: https://www.rusbibliophile.ru/Book/Samaro-Zlatoustovskaya_zheleznyaya (дата обращения: 29.03.2023).
18. Сокровищница России: Очерк Южного Урала // Нива: иллюстрированный журнал литературы, политики и современной жизни, 1903. № 3. С. 48–53.
19. Тарасов И. Т. Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка 1887 г., в Екатеринбурге. СПб.: тип. «Сев. Телегр. агентства», 1888. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003622999 (дата обращения: 19.05.2022).
20. Каталог Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки. [Екатеринбург], 1887. 361 с.
21. Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка 1887 г. в г. Екатеринбург: [приложение к «Екатеринбургской неделе», 1887 г., Неделя № 31]. URL: <http://elib.uraic.ru/handle/123456789/16372> (дата обращения: 23.05.22).

М. А. Соловей

На куполе Рейхстага: уникальные фотоснимки Берлина из архива семьи Радченко, представленные в музее АО «ВНИИГ им. Б. Е. Веденеева»

В фондах корпоративного музея АО «Всероссийский научно-исследовательский институт гидротехники имени Б. Е. Веденеева» (ВНИИГ им. Б. Е. Веденеева) представлены электронные копии уникальных фотоснимков из архива семьи Радченко, которые передал в музей Вадим Георгиевич Радченко, более 50 лет (с 1967 г.) проработавший в институте. Фотоснимки эти являют собой замечательные образцы документальной фотографии, рассказывающие о событиях накануне Победы в Великой Отечественной войне, а также иллюстрирующие послевоенные годы в освобожденном Берлине. Конечно, фотодокументов периода Великой Отечественной войны, в частности майских дней 1945 г., великое множество [1]. Большое количество фронтовых фотографов запечатлело тогда взятие Берлина и уничтожение крупнейшей группировки фашистских войск. Но каждые вновь выявленные фотодокументы, неизвестные прежде, могут показать новые детали, которые интересны и исследователям, и широкой общественности. Комментарии к представленным фотографиям написаны лично Вадимом Георгиевичем Радченко.

Вадим Георгиевич Радченко является потомственным гидротехником. Его отец, Георгий Александрович Радченко, окончивший Ленинградский политехнический институт, до войны работал главным инженером сектора реки Мста Ленинградского изыскательного управления Главгидростроя. В первые дни Великой Отечественной войны он, как высококвалифицированный инженер, был призван в Красную армию и назначен на должность главного инженера 20-го Управления оборонительного строительства (УОС) Северо-Западного фронта, а его жена, Екатерина Васильевна, зачислена в эту же часть добровольцем. Сына Вадима родители отправили в эвакуацию с детским учреждением. Военные строители УОС прошли всю войну вместе с частями регулярной армии:

они строили укрепления, переправы и гидротехнические сооружения, линии обороны, восстанавливали связь, а после 1945 г. активно участвовали в восстановлении разрушенных городов. Георгий Александрович и Екатерина Васильевна Радченко все четыре года войны были неразлучны. В конце 1943 г. их перевели на 1-й Украинский фронт, с которым они прошли путь от Киева, Львова, Кракова и Бреслау до Берлина. В Берлине они оказались 30 апреля и находились там по 4 мая 1945 г. В ходе наступательной операции Красная Армия заняла город. И Георгий Александрович Радченко в упомянутые дни сфотографировал то, что он увидел вместе с группой офицеров его части на кольцевой автостраде при подъезде к Берлину и в центре города, где основным объектом был Рейхстаг и сооружения вокруг него. Эти фотографии составляют наиболее интересную часть уникального фотоархива, собранного Г. А. Радченко за все годы войны.

Окруженные немецко-фашистские войска сражались отчаянно; кольцевая берлинская автострада стала местом серьезных боев. На фотоснимках Г. А. Радченко от 30 апреля 1945 г. запечатлено большое количество искореженной военной техники противника, а также шокирующие картины разгрома фашистских войск: тела убитых, брошенное оружие, велосипеды, личные вещи (ил. 1).

На одном из снимков запечатлены двое немецких военных, которые, по воспоминаниям Екатерины Васильевны Радченко, попросили дать им хлеба и взяли в плен. Советские военные инженеры хлеба им дали, но в плен, конечно, не взяли. При подъезде к Берлину картины разгрома были еще более впечатляющими, но в центре города уже находилось большое количество советских военных и местных жителей. В тот же день, 30 апреля 1945 г., начался штурм Рейхстага, продолжавшийся несколько дней. Фашистская Германия капитулировала 2 мая 1945 г.,



Ил. 1. Г. А. Радченко. Разгром фашистских войск на кольцевой берлинской автостраде по пути в Берлин. 30 апреля 1945. © Архив семьи Радченко



Ил. 2. Г. А. Радченко. Группа угнанных в Германию во время войны французов, возвращающихся домой. Берлин. 2–3 мая 1945. © Архив семьи Радченко

но только к вечеру этого дня в здании Рейхстага удалось подавить последнее сопротивление врагов. Множество фотоснимков улиц Берлина Георгий Александрович сделал 2 и 3 мая 1945 г. Фотографии полуразрушенного города наполнены бытовыми подробностями: так, уже в первые дни мая в городе были установлены вывески на русском языке, началась уборка города от завалов, организована ручная регулировка движения по улицам города. На одной из фотографий показана группа французов, угнанных в Германию во время войны и теперь возвращающихся домой — они радостно приветствуют советских военных (ил. 2). На других кадрах — колонны пленных немецких солдат, идущих под пристальными взглядами простых жителей города.

Особый интерес представляют фотографии полуразрушенного здания Рейхстага. Георгий Александрович сделал в здании много снимков офицеров своей части, в том числе у купола Рейхстага, куда можно было уже без опасений подняться. В те памятные дни, начиная с 30 мая 1945 г., на здании Рейхстага стали появляться советские красные знамена [2, с. 4], устанавливаемые советскими военными, сумевшими прорваться на крышу здания. Но

из-за того, что в здании велись ожесточенные бои, первые знамена были уничтожены обстрелами и не сохранились. До сих пор остается дискуссионным вопрос о том, кто первым совершил этот подвиг. В ночь с 30 апреля на 1 мая 1945 г. было установлено уже «официальное», главное Знамя Победы — штурмовой флаг 150-й ордена Кутузова II степени Идрицкой стрелковой дивизии. На фотографиях Георгия Александровича Радченко, сделанных 2–3 мая 1945 г., запечатлен флаг, водруженный на одной из башен Рейхстага уже позже «официального» (ил. 3).

4 мая войска 1-го Украинского фронта двинулись в направлении Дрезден — Прага. Дрезден оказался полностью разрушен в результате бомбардировки союзников. День Победы советские войска встретили в Праге. Война для родителей Вадима Георгиевича закончилась 10 мая 1945 г. После войны инженерные войска, где служил Георгий Александрович Радченко, восстанавливали судоходство на реках Висла, Одер и Дунай, взорванные мосты и переправы, разрушенные гидроэлектростанции. Вернувшись домой, Георгий Александрович много лет проработал главным инженером Ленинградского филиала «Гидропроект», а затем стал заместителем главного советского эксперта



Ил. 3. Г. А. Радченко. Группа офицеров и вольнонаемных служащих 23-го УОС на площадке у основания купола Рейхстага. Берлин. 2–3 мая 1945. © Архив семьи Радченко



Ил. 4. В. Александровский. Юра Ишин, Юра Романов и Вадим Радченко на куполе Рейхстага. Берлин. 1948. © Архив семьи Радченко

на строительстве Асуанской плотины в Египте. Тема фотоснимков на куполе Рейхстага дополняется еще одним удивительным эпизодом из жизни Вадима Георгиевича Радченко. В 1947 г., будучи восьмиклассником, он оказался вместе с родителями в Берлине, куда направили его отца, как гражданского специалиста, для изучения немецкого опыта гидротехнического строительства. Они поселились в районе Карлсхорст, где жили с семьями и другие советские специалисты, приехавшие восстанавливать Восточную Германию. Школьники ходили в русскую школу и носили особую форму, похожую на военную, но только синего цвета. В первые послевоенные годы в Берлине, официально поделенном на четыре зоны, можно было свободно перемещаться из одной зоны в другую. Интересовал советских школьников, конечно, центр города, и в первую очередь Рейхстаг. В здании тогда еще не начались восстановительные работы, и оно фактически никем не охранялось. Вокруг находились огороды, где немцы выращивали капусту и картофель. В архиве Вадима Георгиевича хранятся уникальные кадры, датированные мартом 1948 г., — советские школьники (Вадим Радченко и его товарищи) стоят на куполе Рейхстага (ил. 4). Как вспоминал Вадим Георгиевич, на купол они забрались по металлическому каркасу, и эта «секретная операция» проходила, разумеется, втайне от родителей, потому что посещать места боев детям строго-настроено запрещалось. Также в архиве есть кадры памятника советским солдатам в Тиргартене, вид с Бранденбургских ворот, картины полуразрушенного города. Лишь «американская» часть Берлина была в более-менее приличном состоянии, и «по вечерам ее главная улица — Курфюрстендамм — сияла огнями и вывесками ресторанов» [3]. Фотоснимки Берлина в 1948 г. Вадим Георгиевич делал на небольшой «цейссовский», как его тогда называли, фотоаппарат, который подарил ему отец. Следует напомнить, что часть

оборудования немецкой фирмы *Zeiss Ikon* была после окончания Второй мировой войны передана СССР в счет репараций [4, с. 29], благодаря чему началось производство советских малоформатных фотоаппаратов семейства «Киев». Советские фотоаппараты практически полностью повторяли фотоаппараты марки *Contax*, изготовлявшиеся в Германии фирмой *Zeiss Ikon*: они имели автоматический спуск, шторный затвор из металлических полосок, оптический видоискатель, совмещенный с дальномером, и байонетное крепление объектива. Серийное производство фотоаппаратов «Киев» было налажено в 1947 г. на киевском заводе «Арсенал», но, несмотря на это, фотолюбители продолжали называть камеры, выпущенные на этом заводе, «цейссовскими» [5, с. 45].

Вот так увлечение фотографией связало судьбы отца и сына «на куполе Рейхстага». В годы учебы в Германии Вадим Георгиевич сделал еще много интересных снимков, но они заслуживают отдельного разговора. Все отснятые фотопленки сохранились в архиве семьи Радченко. Впервые фотографии были представлены на выставке, состоявшейся во ВНИИГ им. Б. Е. Веденеева в 2015 г., в честь 70-летия Победы в Великой Отечественной войне.

Литература

1. Паршев А. Мы видим войну их глазами // *Foto & video*. 2005. № 5.
2. Тёмин В. А. Знамена Победы // *Советское фото*. 1969. № 2. С. 4–6.
3. Радченко В. На куполе разбитого Рейхстага // *Санкт-Петербургские ведомости*. 2018. № 080 (6189). С. 5.
4. Рышков Ю. Краткая история советского фотоаппарата (1929–1991). Ростов н/Д: ПТК «Искусство», 1993. 72 с.
5. Белоконева О. Российский век «Карла Цейсса» // *Наука и жизнь*. 2003. № 10. С. 45–46.

УДК 77(476)

С. В. Грунтов

В присутствии близких: фотография и культура памяти у белорусов в XX веке

Представление о фотографии как хранительнице памяти так сильно укоренилось в культуре, что стало восприниматься одной из первейших ее функций. Бесчисленное число фотографий было подписано словами «На добрую память...» или схожими с ними, не меньшее их число украшает надгробные памятники в соседстве со словами «Вечная память». Связь фотографии и памяти достаточно очевидна, но она заслуживает более пристального рассмотрения, чтобы понять, на каких принципах она основывается и как функционирует в культуре. Преодолев окружающие эту тему трюизмы, можно увидеть сложность значений и смыслов, которые определяют роль фотографии в культуре памяти. Прояснению этих вопросов посвящена настоящая статья.

Широта обозначенной темы предполагает возможность лишь краткого касания многих ее аспектов в рамках данного текста и сосредоточение преимущественно на теоретических аспектах. Рассмотрена она будет главным образом на материале антропологических исследований белорусской культуры XX в. Источниками исследования послужили результаты полевых экспедиций автора и коллекции фотографий в Национальном историческом музее Республики Беларусь, ряде региональных краеведческих музеев, в частных собраниях. Под понятием «культура памяти» в статье будет пониматься совокупность принятых в культуре способов сохранения и трансляции памяти. В этом отношении «культура памяти» составляет отдельный и отличный концепт от «культурной памяти» Яна и Алейды Ассман, которые понимали под нею преимущественно память, сохраняемую в культурных институтах, память, отделившуюся от живых ее носителей [1, с. 22–25, 54]. В статье при употреблении слова «память» имеется в виду в первую очередь память коммуникативная, т. е. передаваемая между людьми трех-четырех поколений на протяжении до 80–90 лет, а после переставшая существовать в прежней форме. Именно поэтому при всей ценности архивных собраний и частных коллекций основными для проведения исследования были результаты полевых экспедиций. Одним из важнейших для раскрытия темы является концепт «присутствия» и «производства присутствия» — именно он выбран в качестве основного разреза, помогающего понять функциональные связи фотографии и культуры памяти. Его значение будет раскрыто ниже, по мере обращения к тем или иным тематическим блокам.

Теоретической базой послужили работы, относящиеся, с одной стороны, к традиции исследования культуры фотографии, — тут следует в первую очередь назвать имена Сьюзен Зонтаг и Ролана Барта, а также Ольгу Бойцову [2–4]; с другой стороны, это работы, связанные с не менее развитой традицией исследований памяти, — кроме

упомянутых Яна и Алейды Ассман, здесь обязательно нужно упомянуть Мориса Хальбвакса и Пола Коннертона [5; 6]. Настоящая статья написана на перекрестке двух указанных исследовательских областей.

Фотография как медиатор памяти. Достаточно взять наугад любую портретную фотографию, скажем начала XX в., лишенную каких-либо подписей и изображающую неизвестное нам лицо, чтобы убедиться, насколько условным является тезис о том, что фотография сохраняет память. Обычно по ней мы можем узнать, где был сделан снимок, попытаться распознать социальный статус сфотографированного и его возраст или даже, занявшись тем, что Умберто Эко называл «интуитивной или естественной физиогномией», попытаться представить его характер [7, с. 69]. Но все это будет только нашим опытом прочтения снимка, распознавания социальных конвенций и кодов моды, поз, жестов, выражений лица. Если такая фотография и хранит память о человеке, то она сводится к тому факту, что такой-то человек существовал в одну из ушедших эпох.

Но тогда откуда же берется укорененная в культуре убежденность в том, что фотография помогает сохранить память? Ответ достаточно прост: фотография, по крайней мере портретная, в первую очередь является не носителем, а медиатором памяти. Она дает повод и помогает вспомнить человека или связанные с ним события; фотография актуализирует воспоминания, делает их не только знанием, но и практикой. Это хорошо видно уже в самих надписях на фотографиях, развивающих формулу «на добрую память»:

«Дарю на долгую, вечную память дорогой Жене от ее истинного друга Веры. Где бы ты ни была, посмотри на эту карточку и вспомни меня. 19 26/VII 07 года. Долгиново».

«Лизочка! Вспомни о нашем свидании в селе Столыпине, где я и сделала эту надпись. А также вспомни о моем избавлении от гимназии, смотря на эту карточку. 1903 г. 1 сентября» [8, с. 56, 86].

В повелительном наклонении глагола «вспомни» читается инструкция для обладателя фотографии по ее использованию, а также ясное желание дарителя сохраниться в чужой памяти. Значимым является также дата и место дарения, так что в памяти должны сохраниться не только внешность дарителя, но и событие встречи с ним.

Сложность заключается в том, что после определенного периода фотография выпадает из коммуникативной памяти, так что не остается никого, кто бы помнил, кто эти Женя, Вера или Лизочка, упомянутые в надписях, и что они делали в селе Столыпине или в местечке Долгиново. Хотя изначально всякая вернакулярная фотография является



Ил. 1. И. Сербов. Крестьянки с детьми, дер. Дразно, Бобруйского у., Минская губ. 1912. Фотоотпечаток. 13,9×9,7. © Библиотека Вильнюсского университета

медиатором памяти, позже эта функция исчезает, остается только «хранение» памяти, являющееся лишь слабым подобием той полноты значений, смыслов и коннотаций, которые присущи фотографии в руках тех, для кого изображенные на ней люди являются близкими.

Для области *memory studies* общим местом стала констатация наличия «социальных рамок памяти», отсылающих к названию классической работы Хальбвакса, т. е. соображения о том, что, что и как мы помним, определяется культурными установками общества, к которому мы принадлежим. В неменьшей степени это справедливо и в отношении фотографий как медиаторов памяти. Медиация не является некой константной семиотической функцией, ее специфика точно так же определяется каждой отдельной культурой. В этом смысле всякая народная культура с заключенной в ней картиной мира, системой обрядов, практик, принципов организации пространства и прочего есть важнейший фактор, определяющий и социальные рамки памяти, и медиативную специфику фотографии.

Фотография в белорусской народной культуре. Фотография заняла важное место в белорусской народной культуре в XX в., но история ее проникновения туда не была ни быстрой, ни простой. Хотя в кругах обеспеченных дворян и мещан фотография получает распространение еще с середины XIX в., этнографы, только вскользь касавшиеся данной темы в своих работах начала XX в., отмечали непростое взаимоотношение крестьян с фотографией.

Михал Федоровский в третьем томе своей работы «Белорусский народ» пишет о страхе крестьян перед фотографированием, приводя в пример следующие записи: «Каждый патаграфщик водится с лихим, и он ему помогает, потому что черта бы он снял портрет без его помощи!» (здесь и далее перевод наш. — С.Г.) [9, s. 252]. Даже сам процесс фотографирования подозревали во вреде для здоровья: «Фотография, говорят люди, что это какой-то магнит, очень вредный для здоровья: кто сфотографируется три раза, у того чисто вытянет все кровь и силы, тогда человек заболевает туберкулезом после этого. Как у нас в местечке (Мстивово) в одно воскресенье фотограф снимал костел, то все люди, как от заразы, побегали, чтобы из них тот магнит не вытянул сил» [9, s. 253].

Другой известный этнограф — Исаак Сербов — столкнулся со схожей проблемой, отправившись в экспедицию в Полесье в 1911 г. и взяв с собой фотоаппарат. Если люди старшего поколения обычно ничего не имели против фотографирования, видимо вообще не понимая значения этого процесса, то молодежь его активно избегала, обосновывая тем, что «их снимут, выставят напоказ, а потом будут смеяться над ними» [10, с. 20]. В одной из деревень крестьянская семья уже переоделась в праздничную одежду и выстроилась для съемки, когда пришедший с работы сын запретил фотографироваться, и этнограф успел наспеш сделать только один снимок. Похожий случай произошел с ним под местечком Телеханами: он остановил на дороге крестьянский воз с просьбой его сфотографировать. Крестьяне не возражали, терпеливо ждали, но, когда увидели фотоаппарат, стали хлестать коней и спешно уехали [10, с. 21].

Разумеется, к таким свидетельствам следует относиться осторожно, ведь тот же Сербов сделал в своих полесских экспедициях сотни фотографий, и крестьяне на них вовсе не выглядят испуганными [11] (ил. 1). Тем не менее можно говорить о том, что в начале XX в. фотография только входила в народную культуру. Сложно точно сказать, когда данный процесс был завершен. По материалам моих полевых экспедиций и работы с коллекциями фотографий можно приблизительно определить, что для деревни Западной Беларуси (входившей тогда в состав Польской Республики) это 1930-е гг., а для советской Центральной и Восточной Беларуси — 1950-е гг.

Распространившись в народной культуре сравнительно поздно, фотография тем не менее во второй половине XX в. сделалась одним из неотъемлемых ее элементов, встроившись в интерьеры и традиционные практики. Фотография стала важнейшим медиатором памяти и инструментом «производства присутствия» близких — живых и умерших. Редкий белорусский деревенский дом сегодня обходится без портретных фотографий, развешенных на стенах и расставленных на столах, полках и тумбах. Фотографии, заняв свое место, потом сохраняют его десятилетиями, так что портрет, однажды повешенный на стену, покидает ее только после смерти хозяйки и хозяина дома, когда дом переходит новым владельцам. Фотография



Ил. 2. Т. В. Володина. Женщина в интерьере собственного дома. Дер. Почапы, Краснопольский р-н, Могилевская обл. 2014. © Из архива Т.В. Володиной

стала также нормой для абсолютного большинства надгробных памятников, сделавшись важным инструментом репрезентации умершего и сохранения памяти о нем. Даже такая консервативная часть традиционной культуры, как похоронная обрядность, включила фотографирование в свою структуру. Три отмеченных аспекта будут подробнее представлены ниже, чтобы на примере каждого показать, как работает связь памяти и фотографии и какое значение для этого имеет «производство присутствия».

Фотопортреты в интерьерах. Фотографические портреты начинают заполнять белорусские деревенские интерьеры еще в 30-е гг. XX в., становясь почти обязательными элементами в 50-е гг. Мода эта возникла под сильным влиянием городской культуры, но в условиях традиционного интерьера приобрела свою специфику. До распространения фото в деревенских домах обязательным и почти единственным визуальным изображением были иконы. Одна из них непременно висела в красном углу, другие, при их наличии, могли располагаться там же или на соседних стенах. И логично предположить, что именно иконы задали парадигматическую модель отношения к любому изображению в деревенском интерьере в целом. Поэтому фотопортреты переняли многие аспекты отношения к иконам в народной культуре, что на внешнем уровне проявляется в таких же способах их декорирования на стенах.

Паспарту портретов 1950–1970-х гг. нередко украшались нарисованными цветами, фольгой и другими схожими способами, которые можно обнаружить также и в декорировании домашних икон. Не менее яркий пример — традиция накрывать икону полотенцем сверху по торцевой части, так что концы его спускались вниз. Это был один из распространенных способов почитания икон и, опосредованно, изображенных на них святых, имевший и практическое значение: защита их от пыли, следов мух и прочих загрязнений. Аналогичным образом сегодня нередко украшаются и фотопортреты на стенах. Причем во время интервью деревенские жители говорят о них, как правило, с большой симпатией и уважением — просто потому, что здесь изображены близкие им люди, дети, родители и т. д. В таком отношении легко увидеть след того почитания, которое распространялось на икону, но, естественно, лишено сакральных значений.

Фотопортреты никогда не занимают место икон в красных углах, но на стенах они могут быть вполне равноправны. Это особенно заметно на примере небольших фотокарточек, чаще всего более позднего времени появления, начиная с 1980–1990-х гг. и вплоть до сегодняшнего дня. Заполняя поверхность столиков, пространство за стеклом шкафов и сервантов, а также стены, фотографии оказываются абсолютно равнозначными по типу их размещения с другими изображениями. Картонные иконки, фотокарточки, вырезки из календарей и прочие «картинки» на равных присутствуют в визуальном пространстве дома. Нередко можно видеть, как небольшие картонные иконы, по размеру картонных календарей, вставляются в общую раму с фотопортретом поверх стекла, служа своего рода символическим оберегом изображенному на нем человеку.

Вместе с тем иконы и фотопортреты выделяются из всех других изображений в интерьере тем, что они производят коммуникативные ситуации и в этом обнаруживают семиотическое сходство. И те и другие являются репрезентантами физически отсутствующих святых или родственников, которые «смотрят» со стены и являются референтами самых разных коммуникативных практик — от молитвы до обращения в мыслях или внутреннем монологе. Взгляд изображенного в обоих случаях важен как постоянная открытость коммуникации, разумеется воображаемой, однако не менее значимой в условиях постоянного проживания в одном и том же интерьере, что довольно хорошо прослеживается в полевых интервью при просьбе рассказать, кто изображен на портретах, или просто при записи эпизодов семейной истории респондента. Достаточно быстро становится понятно, что фотографии на стенах фактически помогают воссоздавать человеку большую семью, близких и родственников, которые ранее проживали в данном доме, а теперь в лучшем случае собираются здесь только на праздники. Для старшего поколения часто это ситуация одинокой старости, где портреты родных хотя бы отчасти помогают восполнить их отсутствие, связанное с отъездом или смертью.

Сьюзен Зонтаг описывает схожее значение фотографии и фотографирования для западных обществ: «Фотографирование становится ритуалом семейной жизни именно тогда, когда в индустриализованных странах Европы и Америки сам институт семьи подвергается радикальной хирургии. Когда замкнутая семейная ячейка

вырезалась из большой родственной общности, явилась фотографией, чтобы увековечить память об исчезающих связях большой семьи, символически подтвердить грядущую оборвать преемственность. Эти призрачные следы — фотографии — символически восполняют отсутствие расставшейся родни. Семейный фотоальбом обычно посвящен большой семье, и зачастую — это единственное, что от нее осталось» [2, с. 19–20].

При просмотре собственных фотоальбомов особенно ценными для респондентов оказываются фотографии семейных торжеств и застолий, на которых «собрались все», где семья представлена в наиболее полном, идеальном своем виде. Итак, фотопортреты помогают восполнить отсутствие близких — не просто изображая их, но через коммуникативные ситуации разного типа референций дела их присутствующими. Жизнь в интерьере с фотопортретами разворачивается в присутствии близких, пусть символическом, воображаемом. Подобный эффект никогда не бывает раз и навсегда утверждён, он все время возобновляется в коммуникативных практиках — когда человек встречается взглядом с изображенным на портрете, когда обращается к нему в мыслях, когда, засыпая, вспоминает те или иные эпизоды семейной истории, глядя на портреты на стене. Это постоянная работа «по производству присутствия», и она никогда не бывает завершена.

Именно в такой перспективе следует посмотреть на значение интерьерного фотопортрета для культуры памяти (ил. 2). Интерьер всякого дома является пространством памяти, вмещающая вместе с фотографиями сувениры, книги и другие личные вещи, с которыми связаны те или иные воспоминания. Но фотографии выделяются среди прочих вещей именно благодаря описанной выше возможности воспроизводить коммуникативные ситуации и символически «производить присутствие» отсутствующих близких людей.

Другой важной особенностью фотографий, размещенных в интерьере, а не в альбоме например, является их прямое соответствие концепции панорамной памяти, разработанной Анри Бергсоном [12, с. 76; 13]. Он считал, что хронологическая последовательность воспоминаний является конвенциональным конструктом, с чьей помощью мы привыкли организовывать свое прошлое и думать про него, в то время как память скорее организована по панорамному принципу, когда воспоминания, относящиеся к самым разным событиям в прошлом, соседствуют между собой и являются равнозначными. Вспоминать — это двигаться в самых разных временных пластах, перескакивать с одного пласта на другой, фокусировать свой взгляд на той или иной части панорамы памяти — она ведь доступна нам вся одновременно, хотя некоторые ее части тонут в тумане забвения. Фотографии, какими мы их обнаруживаем в деревенских интерьерах, с их частой коллажированностью, наслоением друг на друга, как нельзя лучше соответствуют данной концепции. Люди разных поколений, живые и мертвые, находятся рядом, имеют равное значение — взгляд может фокусироваться то на одном, то на другом лице, в том числе и на своем собственном, теперь тоже принадлежащем прошлому.

Надгробные фотографии. Появлению надгробной фотографии в Беларуси предшествовало несколько веков развития портретных надгробий, начиная с конца XVI — начала XVII в., использовавших скульптуру или живопись для того, чтобы сохранить изображение умершего [14, с. 156–157, 160–162]. Такие памятники немногочисленны — заказывала их, как правило, аристократия, но своего рода потребность в этом была заложена в самой семантике

надгробия как репрезентанта умершего человека. В белорусской народной культуре после проведения похорон земляная насыпь (могила), а потом и надгробие, чаще всего в виде деревянного креста, служили теми объектами, которые представляли умершего человека, замещали его на символическом уровне. Подобное отношение прослеживается во многих пластах похоронной культуры белорусов — от поговорок, таких как «На могилу наступать — мертвому бока топтать», до повязывания полотенец (рушников) и фартучков на кресты [15]. Этот телесный код, в значительной степени определявший отношение к могиле и памятнику, был характерен не только для традиционной культуры, но также и для культуры привилегированных сословий, в первую очередь шляхты, что хорошо видно на примере ряда памятников XIX — начала XX в. Прежде всего это связано с иконографией «плакальщицы» — женщины в трауре, которая прислоняется к кресту и обнимает его, — восходящей к образу Девы Марии у основания распятия.

Надгробная фотография начинает распространяться в Беларуси с 70-х гг. XIX в. Самый давний выявленный нами снимок размещен на могиле доктора Людвика Глебовича, похороненного в 1876 г. на старом католическом кладбище в Гродно. Других фотографий за указанный период нет, но найдены памятники со следами их присутствия — нишами, куда они вставлялись, следовательно можно говорить о том, что это был не единственный случай, а начало традиции использования надгробной фотографии.

Ранняя надгробная фотография еще не знает своего места в структуре памятника, поэтому первые снимки размещаются в самом низу, у основания, после эпитафии, в нише за толстым стеклом. Они не только сохраняют память о том, как выглядел умерший, но и служат своего рода реликвиями его физического существования, схожими с локонами волос, личными вещами и прочими предметами близких или прославившихся людей, собирать и хранить которые было популярно в долгие XIX в. Уже в 1890-е гг. фотография начинает занимать привычное нам сегодня место в верхней части памятника. Сама она делается больше и, как правило, печатается на овальных фарфоровых медальонах — форме, которая будет доминировать в ближайшие сто лет, до конца XX в. Альтернативные варианты размещения фотографий, встречающиеся, например, на обратной стороне памятника, интересны в первую очередь как своего рода культурный резервуар форм и вариантов: не реализованные в свое время, они окажутся востребованы уже в начале XX в., когда дополнительное портретное изображение на обратной стороне памятника станет довольно частым явлением.

Необходимо отметить, что в Беларуси надгробная фотография, известная еще в 70-е гг. XIX в., остается сравнительно редким элементом памятника до второй половины XX в. Настоящую популярность она обретает в городах в 1960-е гг., а в сельской местности — в 1980-е, превращаясь в практически обязательный элемент для большинства надгробий. Обычно фотография выглядит как стандартное изображение в овальном медальоне, укрепленное в верхней части надгробной стелы.

В 1990-е гг. большое распространение получают появившиеся в 1980-е стелы из черного камня, на которые фотографические изображения переносятся техникой гравировки. Это позволяет в разы увеличить размеры портрета, наносить на памятник и другие изображения — как на лицевой, так и на обратной стороне, что вызывает настоящий бум в использовании фотографических изображений в оформлении надгробий, не прекращающийся до сегодняшнего дня. Кроме стандартных погрудных портретов, используются изображения в полный рост, а

также своего рода «портреты в интерьере», обычно указывающие на профессию умершего: учитель географии в классе с глобусом на полке, доярка с коровой, комбайнер с комбайном и т. д. С 2010-х гг. популярными становятся цветные портреты. Постепенно меняется и сам характер изображения: от формальных портретов по типу ID Photos он смещается в сторону более неформального изображения умерших, которые начинают улыбаться, оказываются одеты в повседневную одежду и т. д. Данный процесс стремительно развивается сегодня вместе с возникновением все новых техник переноса фотографии на поверхность надгробия.

Итак, благодаря развитию технологии на памятниках появляются все более достоверные изображения умершего, доминирующие сегодня, по размеру и значению, над текстами эпитафий. Они способствуют сохранению в памяти внешности умершего, а также служат медиаторами памяти, помогая стоящему перед памятником вспомнить те или иные события из общего прошлого. Телесный код, о котором было сказано выше, тоже не просто сохраняется, но получает развитие после распространения надгробной фотографии. Лицо человека, изображенное на медальоне или непосредственно на поверхности камня, — это предмет особой заботы: ухаживая за памятником, его тщательно чистят, с ним разговаривают, глядят ему в глаза и даже целуют.

Подобные практики мне не раз приходилось наблюдать в ходе полевой работы на белорусских кладбищах. Они столь же приватны, интимны, сколь и распространены, хотя редко бывают эксплицитно высказаны. Интересным примером является четверостишие с тыльной стороны надгробия женщины, умершей в 2021 г. и похороненной на православном кладбище в Крево (Сморгонский р-н Гродненской обл.):

*Целуем мы твои глаза,
Прильнем к любимому портрету,
А по щеке течет слеза.
Конца и края скорби нету.*

Здесь в первых двух строчках описываются связанные с тактильностью практики, обычные в отношении надгробных фотографий. Следует обратить внимание и на акценте на глаза как главном коммуникативном фокусе портрета, куда в данном случае направлены и поцелуи. Интересно и то, что это четверостишие нанесено под изображением иконы Девы Марии, что еще раз напоминает о тесной связи коммуникативных практик, возникающих вокруг фотографий и икон. Все описанные действия вполне могли бы возникнуть и в отношении иконы со стороны верующего человека, но упоминание портрета указывает на то, что речь идет об изображении с лицевой стороны памятника.

Обращает на себя внимание особое отношение к портретным медальонам со старых памятников, обычно установленных вплоть до конца XX в. Такие памятники постепенно начинают приходить в негодность, разрушаться под действием времени, и родственники нередко принимают решение об их замене на новые. Данная ситуация в семиотическом смысле оказывается достаточно сложной, поскольку предполагает разрушение прежнего памятника как привычного репрезентанта умершего. В этом случае обычно сам прежний памятник разбирается на части, т. е. физически упраздняется, чтобы уступить место новому репрезентанту, но портретные медальоны чаще всего сохраняются. Их или монтируют в новый памятник, или, если портреты на нем исполнены в более современной технике гравировки, оставляют тут же, у основания

памятника, не решаясь от них избавиться. Здесь легко можно увидеть отношение к медальону как к реликвии умершего человека, предмету неразрывно с ним связанному, что возвращает нас к самым ранним надгробным фотографиям 70–80-х гг. XIX в., которые, скорее всего, воспринимались схожим образом.

Надгробная фотография утверждает то же, что и многие традиционные поминальные практики, — символическое присутствие умершего человека. Фотография становится коммуникативным фокусом, не только вербальным, но и тактильным, позволяющим не просто вспоминать умершего близкого, но вести себя так, как если бы он сейчас был рядом — мог видеть, слышать, пробовать принесенные угощения, чувствовать прикосновения. Подобное отношение к мертвым необязательно исходит из какой-то стройной системы представлений о посмертном существовании — оно коренится и утверждается в практиках, повторяющихся из поколения в поколения и не только не ослабевающих, но, наоборот, поддерживающихся благодаря таким новациям, как надгробная фотография. Изображение умершего оказывается необходимым для поминовения в той же мере, в какой необходимо изображение святого для молитвы. Итак, фотография располагается в средоточии консервативных традиционных практик общения живых с умершими. Она не просто хранит или медирует память, она анимирует ее — это коммуникативная память в собственном смысле слова, которую поддерживают несколько поколений близких умершего человека.

Похоронная фотография. Выше было показано, что фотография легко встраивается в такие консервативные пространственные структуры, как деревенские интерьеры и кладбища, а также в практики, внутри них разворачивающиеся. В этом смысле не должно удивлять и то, какое значение имела похоронная фотография для нескольких поколений людей, живших в XX в. [16]. Похоронный обряд считается самым консервативным среди других семейных обрядов в народной культуре, отличаясь устойчивостью своих элементов и содержания. Тем не менее фотографирование с покойным стало важным элементом обряда и достигло пика популярности примерно между 30-ми и 60-ми гг. XX в.

Разумеется, умерших начали фотографировать задолго до этого, в XIX в., но то были фотографии знаменитостей и обеспеченных людей, тиражирование которых создавало данную культурную форму и определяло ее престижность. В народной культуре белорусов похоронная фотография получает популярность с тем же отставанием, что и интерьерные портреты: в 1930-е гг. — в Западной Беларуси, в 1950-е — в Центральной и Восточной.

Все похоронные фотографии можно разделить на два типа — постановочные и репортажные. Первый доминирует в народной культуре белорусов примерно с 30-х по 60-е гг. XX в. Особенностью его является то, что участники похорон специально позировали, собравшись вокруг покойника, для своего рода последнего парадного фото (ил. 3). Иначе говоря, стандартное течение похоронного обряда прерывается для включения в него еще одного элемента. Как правило, после выноса тела из дома, а иногда из храма, родные и соседи по команде фотографа позируют с умершим [17, с. 257–267]. Начиная с 1970-х гг. эта практика отходит на второй план, а фотограф занимает позицию внешнего наблюдателя по отношению к похоронам: фиксирует разные этапы похорон — от бдения над умершим в его доме до прощания на краю могилы, но не вмешивается в них. Именно данный тип снимков доминирует



Ил. 3. С. Сивно. Похороны пожилой женщины. Дер. Загорье-Делятичское, Новогрудский р-н, Гродненская область. Фотоотпечаток. © Национальный исторический музей Республики Беларусь

с 1970-х по 1990-е гг., после чего стремительно утрачивает популярность, как и сама похоронная фотография. Сегодня отношение к похоронной фотографии изменилось на противоположное в сравнении с пиком ее популярности в середине XX в. Раньше в деревенской культуре указанный тип фото был настолько привычен и нормален, что порой его даже вставляли в рамку с другими фото, образуя коллаж из 10–20 и даже более снимков. Иногда подобные коллажи отображали жизнь человека на разных этапах и в разных ситуациях, а иногда просто объединяли наиболее важные для составителя семейные снимки. Такое отношение во многом еще сохраняется сегодня у деревенских жителей старшего возраста. Во время полевой работы при просмотре собраний снимков (только некоторые из них хранятся в рамках или альбомах, большинство — в обычных полиэтиленовых пакетах) бросается в глаза, что похоронные фотографии никак не отделены от всех остальных, словно за ними не закреплен никакой особый статус (ил. 4).

Однако сегодня белорусы обычно не только не заказывают похоронные фотографии, но и нередко стремятся избавиться от наличных, не желая сохранять такую память об умерших. Следует отметить, что это повлияло и на формирование музейных коллекций. В частных разговорах хранители нескольких региональных белорусских музеев поведали мне, что не взяли на хранение похоронные фотографии, которые граждане хотели передать музею, не признавая их ценности, считая содержание их неприятным и едва ли возможным для демонстрации в музейной экспозиции даже в отдаленной перспективе.

Ситуация смены отношения к похоронной фотографии на противоположное интересна не в последнюю очередь как пример изменений в культуре памяти, происходящих на протяжении XX в. В то время как одни элементы оказываются востребованными и искусственно взращиваемыми (например, генеалогии), другие становятся не только ненужными, но и сдвигаемыми в область забвения. Эти наблюдения позволяют нам в новом ракурсе посмотреть и на похоронную фотографию, и на описанные выше типы интерьерной и надгробной фотографии. Культура памяти в данной перспективе проявляет себя как набор селективных стратегий, который не только помогает сохранению и трансляции воспоминаний, но и управляет их содержанием, выделяя одни и вытесняя другие. Само это наблюдение не ново, но в рассматриваемом

случае возможно увидеть редкий пример такой радикальной перемены к содержанию памяти, не опосредованной политикой памяти или другими сознательно вводимыми внешними факторами. Здесь перемена происходит на низовом уровне, касается прежде всего семейной памяти и практически не соотносится с политическим или историческим контекстом.

«Производство присутствия» оказывается также не статичной, а переменчивой стратегией, хотя и опирающейся на многие закрепленные столетиями практики, такие как традиционные способы поминовения. Судя по всему, к концу XX в. событие смерти начинает исключаться из содержания «производимого присутствия», с чем, видимо, связаны и упомянутые выше перемены в надгробной фотографии. Наиболее общо их можно описать так: портреты умерших делаются все более «живыми» — они наполняются цветом, на лицах все чаще играет улыбка, а ситуация, в которой они сняты, делается все менее формальной. Парадоксальным образом смерть становится фигурой исключения даже в надгробной фотографии, а похоронная фотография и вовсе исчезает как общепринятая культурная форма. Это следы важных, возможно тектонических, перемен, происходящих в обществе, в его отношении к памяти и мертвым, которые со всей ясностью позволяет обнаружить развитие фотографии в белорусской культуре XX в.

Заключение. На протяжении XX в. фотография настолько органично вписалась в самые разные стороны жизни белорусов — от интерьеров до ритуальных практик, что можно подумать, будто культура словно ждала ее появления, как недостающего звена, которое, оказавшись на своем месте, теперь стало неотъемлемым. Это отчасти так и есть, ведь такие функции фотографии, как медиация памяти в народной культуре, ранее опирались на дискурсивные практики, а использование снимков только способствовало их усилению. На том же принципе основана и описанная выше связь икон и фотопортретов: последние перенимают многие практики, возникшие в отношении первых. В то же время нельзя забывать, что в культуре перемены могут быть стремительными даже в самых консервативных ее областях. Похоронная фотография сначала легко вошла в погребальный обряд, а потом стремительно утратила свое значение.



Ил. 4. С. В. Грунтов. Разворот семейного фотоальбома. Экспедиция в дер. Ситьково, Миорский р-н, Витебская обл. 2022. © Из архива С. В. Грунова

Одной из важнейших функций фотографии в культуре памяти белорусов является ее способность участвовать «в производстве присутствия». В интерьерах деревенских домов она помогает, пусть иллюзорно, восстанавливать большую семью, хотя бы символически объединять близких в одном пространстве. Благодаря ей прошлое остается незавершенным, а ушедшие одновременно остаются рядом в едином опыте проживания в этом пространстве памяти. Точно так же на кладбищах фотографии стали идеальным инструментом «производства присутствия», который помогает живым выстраивать коммуникативные связи с умершими, вербальные и тактильные, — как если бы они были рядом, могли слышать, видеть, чувствовать прикосновение. Техники воспроизводства портретов на надгробиях стремительно развиваются, вследствие чего сама фотография только укрепляется в своем значении.

Представленные в настоящей статье наблюдения и выводы касательно связи фотографии и культуры памяти сделаны на основе изучения белорусской культуры, но многие из них, очевидно, выходят за ее границы и если не претендуют на универсальный характер, то могут быть применены к некоторым другим соседним культурам. Разумеется, область соприкосновения фотографии и памяти в культуре куда шире, чем было показано в этой статье. Надеюсь, что заданная здесь аналитическая перспектива окажется плодотворной для рассмотрения как других тематических аспектов, так и фотографии в других культурах, которые, возможно, ближе и лучше знакомы читателю.

Литература

1. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.
2. Сонтаг С. О фотографии М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 268 с.
3. Барт Р. Camera lucida: комментарий к фотографии М.:

Ад Маргинем Пресс, 2013. 190 с.

4. Бойцова О. Ю. Любительские фото: визуальная культура повседневности. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 266 с.
5. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007. 343 с.
6. Connerton, P. How societies remember. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2014. 121 p.
7. Эко У. О зеркалах и другие истории. Реалистическая иллюзия. Кн. I. М.: Слово/Slovo, 2020. 280 с.
8. Величко А. М. Фотографы земли Белорусской, 1850–1918. Минск: Змицер Колас, 2018. 351 с.
9. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej. T. 3: Baśnie, przypowieści i podania ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy, Nowogródka i Sokółki. Część 2: Tradycje historyczno-miejscowe, oraz powieści obyczajowo-moralne. Kraków: nakładem Akademii Umiejętności, 1903. 312 s.
10. Сербов И. А. Поездки по Полесью 1911 и 1912 года. Вильна: изд. Северо-Западного отдела Императорского Русского географического общества, 1914. 51 с.
11. Беларусь ў фотаздымках Ісаака Сербавы, 1911–1912. Альбом / Складальнік, аўтар уступнага артыкула, каментарыяў В. А. Лабачэўская. Мінск: Беларуская Энцыклапедыя, 2012. 455 с.
12. Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М.: РОССПЭН, 2010. 398 с.
13. Пуле Ж. Бергсон. Тема панорамного видения прошлого и рядоположение // Логос. 2009. № 3 (71). С. 218–237.
14. Высоцкая Н. Ф. Пластыка Беларусі XII–XVII ст. Мінск: Беларусь, 1983. 232 с.
15. Раманюк М. Беларускія народныя крыжы: манаграфія. Вільнюс: Наша Ніва, Дзяніс Раманюк, 2000. 221 с.
16. Апошні фотаздымак: фотаальбом / аўтарка тэксту Д. Пінчук. Мінск: Галіяфы, 2021. 186 с.
17. Саўчанка Н. Сава Сіўко: (1888–1978): фатограф Любчанскага краю. Мінск: Альціора Форте, 2019. 305 с.

А. Ф. Эсоно

Филиппинская Мадонна на фотографии 1870-х годов из собрания РОСФОТО: традиции испанской деревянной скульптуры и тиражирование религиозных образов

В 1870-е гг. Филиппины посетило русское судно «Баян», которое находилось в военном походе, превратившемся в кругосветное путешествие. Совершив стоянку в порту Манилы около 1875 г., команда пополнила альбом своего плавания несколькими фотографиями, среди которых было и изображение Девы Марии, подписанное просто «Мадонна». Этот, можно сказать, сувенирный, предназначенный для широкой публики фотоотпечаток, который наряду с другими было решено включить в ряд типических туристических видов Филиппин, является своеобразным итогом развития филиппинского популярного искусства и культуры и одновременно, благодаря технике, новым витком их развития. Указанная фотография позволяет обратиться к истории филиппинского искусства, выделяя два его вида, наиболее важных в данной ситуации, — деревянную пластику и гравюру с изображением почитаемых статуй, формообразующих для всего иберо-американского мира и в то же время рельефно показывающих эволюцию европейского искусства в целом с XVII в. вплоть до второй половины XIX в. Такое рассмотрение конкретной фотографии вкупе с пластикой и графикой позволяет четче определить место фотоснимка в истории и эволюции популярного искусства Нового времени. Ведь именно развитие феноменов религиозной деревянной скульптуры и гравюры с ее изображением, объединенное с новейшей техникой запечатления и тиражирования, привело к появлению этого снимка.

Деревянная скульптура на Филиппинах (предмет съемки)

Филиппинские острова были открыты во время экспедиции Фернана Магеллана в 1521 г. Совершая кругосветное плавание, испанцы столкнулись лицом к лицу со знаковыми врагами — мусульманами, которые оказывали прямое культурное и политическое воздействие на архипелаг. Приход христиан поэтому сочетал в себе борьбу за экономическое господство и насаждение католицизма. Католическая конкиста, война с европейскими и азиатскими пиратами и неблагоприятный климат (само формирование Филиппинских островов относили на счет некоего катаклизма, разрушившего целый континент [1, р. 7]) во многом определяли облик колониальных Филиппин.

Безусловно, достижения испанского искусства и европейской науки Нового времени в области архитектуры, скульптуры, живописи, гравюры, книжного дела, образования, фортификации и мореплавания были такой же частью складывавшейся испано-филиппинской культуры, как и экономическая судьба колонии. Но внутренняя неоднородность той территории, которую испанцы стали в итоге называть Филиппинами, вместе с климатом способствовали довольно быстрому исчезновению на островах многих памятников испано-филиппинского искусства XVI–XIX вв. [2, р. 103]. И неудивительно, что большинство из сохранившихся памятников находятся в самой Испании,

куда они были вывезены представителями тех или иных религиозных орденов, прежде всего августинцами, игравшими ведущую роль на Филиппинах [3].

Испанское владычество продолжалось с XVI до конца XIX в., и с точки зрения эволюции испанского искусства филиппинское искусство в целом может рассматриваться как его продолжение. Бесспорно, оно выделялось своим местным колоритом, будучи ориентированным на местное население, но по своим принципиальным решениям едва ли отличалось от того, что развивалось в Испании. Это особенно характерно для деревянной скульптуры, которая до сих пор высоко ценится как на Иберийском полуострове, так и в обеих Америках и на островах, бывших испанскими владениями, — от Кубы до Филиппин.

Деревянная пластика имела и имеет огромное значение в любом регионе, так или иначе связанном с Испанией. Несомненно, трехмерные статуи были максимально эффективны в деле христианизации местного населения [4, р. 507]. Вместе с образцами деревянной пластики испанцы привезли на Филиппины в XVI в. и саму традицию их почитания. Это были статуи разного происхождения (например, фламандского), и первая среди них — знаменитый младенец Иисус из Себу. Данную скульптуру в 1521 г. Магеллан подарил местному «королю» [5, р. 107], а затем ее же, по легенде, обнаружила в 1565 г. экспедиция Мигеля Лопеса де Легаспи и Андреса де Урданеты [6, р. 14].

В XVII–XVIII вв. испанские скульптуры являлись носителями прогрессивных черт барокко — то были натуралистические статуи, установленные в эффектных ретабло, которые, в свою очередь, находились в каменных храмах, построенных в традициях классической европейской архитектуры (внутри), причудливо адаптированной под локальные традиции (снаружи). Сначала скульптуры чаще всего производились в Испании или Мексике, но нужды культа требовали все большего числа статуй и алтарей, а плохие условия хранения деревянной пластики делали насущной необходимостью ее подновление, замену, производство реплик и пр., поэтому вскоре на Филиппинах появилась собственная школа. Тем более что с XVI в. здесь уже производилась мелкая религиозная пластика из слоновой кости [7, р. 262].

Что касается производства реплик, то большое значение, вероятно, имели копии и варианты, предназначенные для религиозных процессий. По своему исполнению они были разнообразны — от грубых самодельных статуэток для домашнего поклонения до нарядных процессионных образцов, которые распространились в XVIII в. [7, р. 260]. И поскольку такого рода скульптуры изготавливали на Филиппинах местные мастера, именно эти статуи прежде всего и являются образцами испано-филиппинского искусства.

В XIX в. производство скульптуры на Филиппинах, определенное культурными, экономическими и климатическими факторами, получило новый импульс развития.

Так, к 1820-м гг. относятся данные о Школе рисунка и живописи, созданной стараниями Дамиана Доминго (1796–1834), местного художника смешанного происхождения. После смерти Доминго Школа была закрыта, но возобновила свою работу в 1845 г. — уже как Академия по модели открывшейся веком ранее, в 1752 г., Академии Сан Фернандо в Мадриде [8, р. 13]. Данный факт свидетельствует о растущей профессиональной обособленности филиппинского искусства; появившийся же во второй половине XIX столетия класс скульптуры в Школе позволил достичь и нового качества традиционной религиозной пластики. Около 1880 г. мастера религиозной пластики образовали свою собственную гильдию [9] — настолько их искусство было востребовано.

В целом к XIX столетию филиппинская католическая скульптура имела почти три века истории, а благодаря императивам барокко, нацеленного на аффектацию зрителя, обрела и некоторые местные особенности, касавшиеся как неиспанских черт лица, так и локальных традиций почитания, легенды и иконографии того или иного образа, святилища и пр. Одним из наиболее старых и знаменитых был храм в Маниле, где размещалась особо почитаемая статуя Девы Марии Путеводительницы (*Virgen de la Guia*). Историк-августинец Гаспар де Сан Августин (1651–1724) в своем труде «Завоевания Филиппин» так характеризовал ее в XVII в.: «В часовне Малате находится образ Нашей Госпожи Путеводительницы¹, прекрасно сделанный и столь древний, что мало известно о его происхождении. Он чудотворнейший, и особенно для того, чтобы встречать или отправлять корабли из Новой Испании; потому что, когда они запаздывают, ее [образ Девы] выносят для процессии до собора... и, обыкновенно, в это время вновь прибывают корабли»² [10, р. 491].

Статуя, таким образом, почиталась в прямой связи с морем, что неудивительно для острова, вся жизнь которого будто доказывала сферичность Земли, столь желанную для тех, кто хотел достичь Востока, плывя на запад [11, с. 598]. Плавание в промежутке между Филиппинами и Акапулько было суровым испытанием для кораблей и их команд. Однако трудно сказать, когда статую Девы Марии Путеводительницы привезли на Филиппины — она относится, как и младенец Иисус из Себу, к тем скульптурам, которые были «чудесным» образом найдены испанцами во времена Легаспи [12, р. 7].

Подобные легендарные образы, конечно же, копировались и пользовались почитанием у народа, — вероятно, именно о такой статуе и идет речь в данной статье.

Особо почитаемые скульптурные образы в гравюре (жанровая принадлежность фотографии)

Постановка вопроса о своеобразном «тираже» в скульптуре позволяет анализировать многочисленные произведения барокко не только как религиозную практику и ее иконографию, но и как производство популярных образов. Популярность в таком случае — не вопрос народного восприятия, любви к той или иной скульптуре в рамках традиции, а феномен профессионально изготовленных художественных произведений, обращенных к широким слоям населения. В эпоху барокко такая популярность образов, ориентированных на зрителя, — характерное и прогрессивное явление, без которого впоследствии европейское искусство не могло бы шагнуть на новый уровень развития и не стало бы массовым и популярным не только в области восприятия, но и в области производства. Данный процесс, протекавший в сходных формах, можно видеть и в испано-филиппинском искусстве XVII–XIX вв.

Очевидно, что подобная эволюция невозможна без развития техники и умений, позволяющих увеличить количество профессиональных произведений, реплик с них и их вариантов. В этом плане скульптуру логично сравнивать с наиболее распространенной техникой тиражирования — гравюрой, которая значительно облегчила доступ человека к произведениям искусства, и ее сильные стороны были очевидны для католической церкви [13, р. 22]. И именно там, в области популярной религиозной культуры Нового времени, гравюра и скульптура барокко образовали новый феномен — воспроизведение особо почитаемых религиозных образов в печатной форме.

Безусловно, данная продукция имеет длительную историю: эти образы, можно сказать, лежали в основе развития самой гравюры с XV в., когда печатные «бумажные иконы» конкурировали с рукописными. Уже среди них могли быть такие, которые являлись не просто воспроизведением иконографии, но отсылали к какому-то конкретному скульптурному изображению. Например, в Германии около 1500 г. появилась ксилография с распространенным тогда сюжетом «Дева Мария во славе с ангелами», которую немецкий исследователь В. Л. Шрайбер считал гравюрой со статуи [14, S. 8].

В конце XVI — XVII в. в популярной городской печати — той, что на коммерческой основе была направлена на массового зрителя, — активно производятся листы с изображением почитаемых статуй. В духе уже не «бумажной иконы» позднего Средневековья, а иллюстрированной публицистики, нацеленной на создание правдоподобного впечатления от печатного изображения (чаще всего в синтезе с текстом), листы со статуями подчеркивают правдивость изображения в гравюре, сообщая в подписи точные данные о местонахождении оригинала и другие сведения.

Такая продукция имела широчайшее распространение в Европе, по своей сути и по своему контексту находясь между сугубо религиозной традицией и новостным сообщением о некоем чудесном объекте. Многочисленные листы в названии имели указание на «правдивое изображение...», как и большинство летучих листов эпохи барокко (*verdadero retrato, vera effigie, wahrhafte Bildnis* и т. д.). Это был очень удачный материал для иллюстрированной публицистики, которая могла давать правдоподобное изображение настоящих объемных скульптур, наделенных, кроме того, чудодейственными свойствами. Отметим также, что в иберо-американском католическом мире данные листы находились в богатом контексте «правдивых портретов» (собственно *vera effigie*) настоящих, исторических персонажей, прежде всего религиозных деятелей, современных праведников и новых святых [15, р. 192].

На протяжении XVII–XIX вв. листы с изображениями реальных статуй (равно как и икон или живописных полотен) активно печатаются в Италии, Германии и т. д., не теряя прямой или косвенной связи с барокко. Печатались подобные гравюры и в Испании. Так, хорошо известны гравюры XVIII в. Анхеля Антонио Пьедра Родригеса из Сантьяго де Компостела или Мануэля Риверы из Гранады. Кроме того, значительное число листов для Испании издавалось в Риме, — например, знаменитый Христос Мединасели был отобран на римской гравюре Джованни Антонио Фальдони³ 1760-х гг. Рассуждая об этом феномене в связи с Испанией, следует понимать роль барокко в распространении данной продукции: религиозные процессии либо актуализировали средневековые статуи, либо строились вокруг новых барочных, причем в обоих случаях статуи чаще всего были украшены и одеты. В случае



Неизвестный автор. Мадонна. Манила, Филиппины. Ок. 1875. Альбуминовый отпечаток. 14,2 × 9,9. © РОСФОТО

средневековых — для того, чтобы скрыть их формы, в случае новых — для облегчения и удешевления, ведь зачастую кроме лица и рук они имели простой корпус манекена.

Такие образы бытовали и в испанских колониях, тем более что гравюра вместе с печатным станком появилась на Филиппинах уже в 1581 г. [7, р. 252] и отличалась широким диапазоном сюжетов — религиозных, исторических и пр. [16, р. 185]. Включались ли уже почитаемые местные статуи в этот поток — открытый вопрос, на который данная статья едва ли может ответить. Мы лишь предполагаем наличие местных традиций в гравюре, основываясь на довольно случайной находке из другой, более поздней эпохи, хотя еще в стихотворном произведении Гаспара де Сан Августина «Хронологическое и топографическое описание роскошного храма Нашей Госпожи пресвятой Девы Путеводительницы, называемого Эрмита, вне стен города Манилы...» 1712 г. имелось изображение барочного фасада данного храма и статуи в процессионном одеянии (видимо, как рельефа над входом) [17].

Филиппинская Мадонна (Фотографическое произведение)

Рассматриваемая фотография, вероятнее всего, воспроизведение почитаемого скульптурного образа. Об этом свидетельствуют фронтальная съемка (в фас изображались почитаемые статуи в гравюре), создающее декоративный эффект ретуширование (как будто балдахин в церкви). Перед нами явно старая традиция в новой технике. Иконографически сама статуя, запечатленная с помощью фотографии, является репликой со знаменитой *Virgen de la Guía*, типологически она — образ для одевания (*imagen de vestir*), предназначенный для религиозных процессий. На то, что это процессионный образ, указывают положение кистей рук статуи и особые места на пьедестале, — вероятно, для крепления рукоятей.

Сам факт того, что данная скульптура была сфотографирована, объясняется как уже имеющимися религиозными традициями и популярными тенденциями, так и ситуацией XIX в., когда такие регионы, как Филиппинские острова, привлекали внимание путешественников и европейской публики. Фотография, появившаяся на Филиппинах в 1841–1842 гг. в виде дагерротипов Синибальдо де Маса и Санса (1808–1868), официального представителя испанского правительства в Китае [8, р. 17], нередко служила и для последующего гравирования и публикации в книгах и журналах, расходясь по всему миру. Бум же коммерческого использования фотографии непосредственно на Филиппинах относится ко второй половине XIX в., когда в период с 1860-х по 1898 г. в Маниле и других городах открываются десятки ателье.

Поэтому возможно, что снимок был сделан кем-то из работавших на Филиппинах фотографов, которые к 1870-м гг. предлагали различную продукцию в духе времени: они снимали современные события, местных жителей и приезжих, пейзажи, виды городов, прежде всего Манилы, ее церквей и иных примечательных зданий [18, р. 356]. Вероятно, в этой продукции в уже обозначенном контексте местной религиозной культуры, развития скульптуры и гравюры могло найтись место и для своеобразной «религиозной фотографии». Рассматриваемое фото могло продаваться где-то рядом со святилищем Девы Марии *de la Guía*, в порту, в пределах доступности для моряков, а то, что в качестве сувенира они купили именно его, подтверждает актуальность этого культа во второй половине XIX в.

Появившийся, вероятно, в рамках туристической, этнографической фотографии, данный снимок со скульптурой благодаря своему религиозному содержанию отвечал также потребностям филиппинской популярной культуры XIX в. и обнаруживал прямую связь с предшествующими веками развития местного искусства. В контексте эволюции тиражного воспроизведения особо почитаемых образов фотография давала и новый уровень «правдивого изображения». Обращаясь к запечатленной статуе, можно предположить, что она была создана во времена расцвета местной школы скульптуры XIX в., которая вот-вот готова была превратиться в современное для своего времени искусство с элементами реализма. В этом плане скульптура может быть примером довольно «слащавого» образа для одевания: одежда и украшения делали такие статуи максимально понятными и реалистичными, а легкость, в отличие от цельной скульптуры, позволяла им быть мобильными, что только способствовало их народному почитанию [19, р. 5].

Статуя на фотографии богато украшена; если посмотреть на современный вид особо почитаемых на Филиппинах статуй, то их украшения — нимбы, бусы и пр. — столь же пышные и нарядные. Фотография, таким образом, ясно фиксирует то видение и восприятие религиозной пластики, которое описывал иезуит Бернардино де Вильегас еще в 1635 г.: «Это обычное и распространенное оскорбление и часто используемая подмена, когда образы одевают как дам, а дамы одеваются так, как статуи... Дело очень неприличное, и порой какому-нибудь человеку хочется смеяться, глядя на то колдовство, с коим обращаются со святыми, а иному — плакать, смотря на то неприличие, с которым обращаются со святыми» [20, р. 46]. Популярный характер «красивости», местные черты лица, роскошь украшений и процессионный тип нашли отражение на представленной фотографии в образе, который, возможно, уже не существует. То, как выглядит статуя, свидетельствует как раз о том, что данный снимок продолжает традицию печатного воспроизведения почитаемых образов, ведь именно в одетом и украшенном виде скульптуры запечатлевались в гравюрах XVII–XVIII вв. Только слияние мощных сил популярных видов искусства — деревянной пластики и гравюры с ее изображением — могли привести к появлению данной фотографии, что подчеркивает ее собственный популярный характер.

Однако развитие испанской пластики и гравюры с изображением почитаемых статуй в XIX в. вряд ли шло по нарастающей, скорее речь может идти о продолжающейся длительной тенденции. Тем не менее при обращении к таким материалам становится видна траектория развития профессионального искусства Нового времени, обращенного к публике и стремящегося быть популярным, для чего использовались новые техники — от театрализованной полихромной скульптуры в XVII в. до гравюры, а затем и фотографии в XIX в. Это непрекращающееся движение популярного искусства и техники приведет в итоге к появлению массового искусства и культуры, знакомых нам. Наличие рассмотренных нами явлений в целом говорит о переходе от искусства барокко к популярному искусству, что соответствовало развитию местных производственных сил, техники производства и воспроизведения. Теперь скульптура, равно как и ее запечатление в гравюре или на фотографии, больше не принадлежит барокко, она — яркий пример живой связи этой судьбоносной для европейского искусства эпохи с дальнейшими этапами эволюции массовой культуры Нового времени.

Фотография здесь включается в уже существующие потоки, прежде всего традицию тиражирования особо почитаемых образов, именно благодаря своей способности запечатлеть образы действительности.

Статуя на фото — живой отпечаток грандиозной школы испанской полихромной скульптуры, которая активно ввозилась в испанские колонии и получала там своеобразное развитие в особых условиях бытования. И фотография 1870-х гг. сообщает как раз о продолжении традиции — не о консервации почитания, а о материальном воспроизведении испанской традиции. Одновременно, в рамках уже другой популярной тенденции Нового времени, конкретная фотография оказывается характерным «правдивым образом» особо почитаемой скульптуры.

Анализируемая нами фотография выступает как апогей популярных тенденций в искусстве, фиксируя религиозную пластику в виде реплики со знаменитой статуи в форме печатного тиражного искусства, воспроизводящего почитаемую скульптуру, но с использованием не гравюры, а фотографического процесса, что лишь усиливает популярный характер из-за тиража и нового уровня правдоподобия. Это, в свою очередь, ясно характеризует противоречивые черты фотографии как способа создания нового произведения на базе уже сформировавшихся графических традиций и популярных тенденций — конкретный объект со всей этнографической, документальной точностью включается в эволюцию правдоподобия, начавшуюся задолго до фотографии. Снимок, бесспорно обладающий колоссальной аккумулированной историей, позволяет, таким образом, обнаружить яркий пример популярного характера в фотографической продукции на Филиппинах в 1870-е гг., с одной стороны, отражающей длительные традиции и выступающей своеобразной «религиозной фотографией», с другой — имеющей современный этнографический, туристический, сувенирный формат.

Литература

- González Fernández, R., Moreno y Jeréz, F. Manual del viajero en Filipinas. Manila, 1875. 478 p.
- Sierra de la Calle, B. El arte Español en Filipinas // Instituto de Historia y Cultura Naval. 2012. № 66. P. 103–159.
- Sierra de la Calle, B. Los Agustinos y el arte Hispano-Filipino // Archivo Agustiniiano. 2009. Vol. 93, № 211. 2009. P. 327–404.
- Gila Medina, L. La Escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580–1625). Madrid, 2010. 592 p.
- Rodríguez González, A. R. La primera vuelta al mundo. Madrid, 2018. 350 p.
- Villacorta, Fr. Administración espiritual de los padres agustinos calzados de la provincia del Dulce Nombre de Jesús de las islas Filipinas... Valladolid, 1835. 208 pp.
- Gutiérrez Viñuales R., Bellido Gant, M. L. (coord.). Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales Didácticos III: Artes plásticas. Granada: Universidad, 2005. 387 p.
- Guardiola, J. El imaginario colonial: fotografía en Filipinas durante el periodo español 1860–1898 (Catálogo de la exposición celebrada en el National Museum of Filipino Peole, 27 de noviembre de 2006 al 28 de febrero de 2007). Barcelona, 2006. 230 p.
- Red Digital de Colecciones de Museos de España: [website]. URL: <http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=22588&inventory=DE28&table=FMUS&museum=MNA> (accessed: 10.07.2023).
- San Agustín G., de. Conquistas de las islas Philipinas: la temporal por las armas del señor don Phelipe Segundo el Prudente y la espiritual por los religiosos del Orden de... San Augustin... Parte primera... Madrid, 1698. [32], 544, [7] p.
- Томас Х. Реки золота. Подъем Испанской империи. М.: АСТ, Neoclassic, 2016. 720 с. (История в одном томе).
- Javellana, R. B. The Philippine colonial tradition of sacred art: treasures of Philippine art from the collections of the Bangko Sentral ng Pilipinas and National Museum of the Philippines. Manila, 2020. 89 p.
- Pérez de Gracia Rodríguez, V. Las artes plásticas del siglo XVI en la actual provincia de Soria y su relación con el grabado (Tesis doctoral). Valladolid: Universidad de Valladolid, 2020. 313 p.
- Schreiber, W. L. Holz- und Metallschnitte aus der öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg. Bd. 57. Strassburg, 1925. 10 S. [10 Ill.].
- Quiles, F. Between being, seeming and saying: The Vera Effigies in Spain and Hispanic America during the Baroque // Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge modern / eds R. Dekoninck, A. Guiderdoni, E. Granjon. Leuven: Peeters, 2013. P. 181–200. (Art and Religion 1).
- Sierra de la Calle, B. Museo Oriental: Arte de China, Japón y Filipinas en Valladolid // Artígrama. 2003. № 18. P. 171–190.
- San Agustín G. de. Descripción chronológica, y topographica de el sumptuoso templo de Nuestra Señora la Virgen Santissima de Guia, nombrada la Hermita, extra muros de la Ciudad de Manila. [Manila], 1712. [54] p.
- Sierra de la Calle, B. La fotografía en Filipinas 1845–1898 // Archivo Agustiniiano. 2022. Vol. 106 (224). P. 247–440.
- Huneus, T. Protocolo para la descripción de imagería religiosa virreinal (Siglos XVI–XIX) // Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales: [website]. 2014. 40 p. URL: <https://www.cdbp.gob.cl/publicaciones/protocolo-para-la-descripcion-de-imageria-religiosa-virreinal-siglos-xvi-xix> (accessed: 11.07. 2023).
- Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, A. Problemática de la imagen religiosa a lo largo de la Historia // Estudios de escultura en Europa. Materiales del Congreso Internacional de Escultura Religiosa «La luz de Dios y su imagen». Crevillent, 17–20 de noviembre de 2016. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017. P. 43–49.

¹ Известно, что в часовне Малате находится образ Virgen de los Remedios, a Virgen de la Guia находится в часовне, известной как Hermita.

² Здесь и далее перевод наш. — А. Э.

³ Verdadero Retrato / de la Milag Imagen de Jesus Nazareno Cautiva y/ ultrajada delos Moros, reseatada por los Religios. Descalzos de la / trinidad el año 1682... Biblioteca Nacional de Espana (Madrid) Col. Albert / H.759–173.

УДК 77.026.33

С. Ю. Капуткина, Л. И. Старилова, А. А. Васильева, И. А. Григорьева,
А. В. Степанова, А. В. Асеева, А. В. Поволоцкая

Золотая мизунотипия. Исследование редкого образца японского фотографического искусства конца XIX века

Введение

В конце 2022 г. из Союза фотохудожников России (СФР) в Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО был передан архив. Среди поступивших предметов особый интерес представляет деревянная доска размером 39,3 × 30 × 1,9 см с тремя портретами, выполненными в редкой фотографической технике с использованием золота, — ребенка 6–7 лет, мальчика 10–11 лет и юной девушки 16–18 лет (ил. 1а). На обороте доски — два клина-вставки, выступающие над поверхностью доски на 1,7 см, трапециевидной формы, со скошенными верхними углами (ил. 1б). Под нижним клином наклеена бумажная этикетка с надписью, сделанной типографским способом, в которой называются автор и место создания уникального артефакта:

S. Ogawa / ... / Yokohama. Japan» («С. Огава / ... / Йокогама. Япония». — *Пер. авт.*). Провенанс можно частично восстановить по информации на этикетке и деталям костюмов портретируемых.

Сведения о жизни владельца фотографической мастерской, в которой изготовлен изучаемый артефакт, немногочисленны: Сашичи Огава (? — 1909) — профессиональный фотограф, был женат на дочери известного японского фотографа Кусакабэ Кимбэя (1841–1934) — Мацу (?). Сведений о профессиональной деятельности С. Огавы также крайне мало, но источником информации являются печати и этикетки, имеющиеся непосредственно на фотографиях или в фотографических альбомах. Так, в альбоме, датированном 1895 г., на штампе, кроме имени,



Ил. 1. Общий вид доски с фотографическими изображениями

указан адрес мастерской: Йокогама, ул. Отамати, 13 (13 Otamachi, Yokohama) [1]. На фотографических бланках имеются надписи с указанием мастерской: в 1880-х гг. — «Ogawa Shashin-ten» («Фото Огавы». — *Пер. авт.*), в 1907–1909 гг. — «Ogawa & Co» («Огава и К°». — *Пер. авт.*). Известны адреса двух студий, которые ему принадлежали в Йокогаме: с 1896 по 1899 г. — Sakaicho, 1-24, и с 1899 по 1909 г. — Benten-dori, 2-25 [1].

Адрес мастерской «S. Ogawa / photographic / Studio / No. 24 Sakaicho Itchome / Yokohama, Japan», несколько раз за историю менявшей свое местоположение, позволяет предположить, что изображение было сделано в период с 1896 по 1899 г.

Лица детей имеют черты, типичные для европейцев. Фасон и детали одежды на снимках соответствуют указанному периоду времени. Однобортная гимнастерка с двумя пуговицами на воротнике-стойке старшего мальчика похожа на форму, которую носили гимназисты в Российской империи. Детали платья девушки: рукава, присборенная вставка на лифе, отделка стойки ворота и корсажа — все эти элементы отсылают к модным моделям конца 1890-х гг. В это время господствовал рукав жиго (*gigot mouton*, фр. «бараний окорок»; изобретен парижским модельером Чарльзом Вортон) — широкий на уровне плеча и узкий от линии локтя рукав, популярный с 1889 до начала 1900-х гг. Фасоны похожих платьев встречаются в «Вестнике моды» за 1897 г. [2].

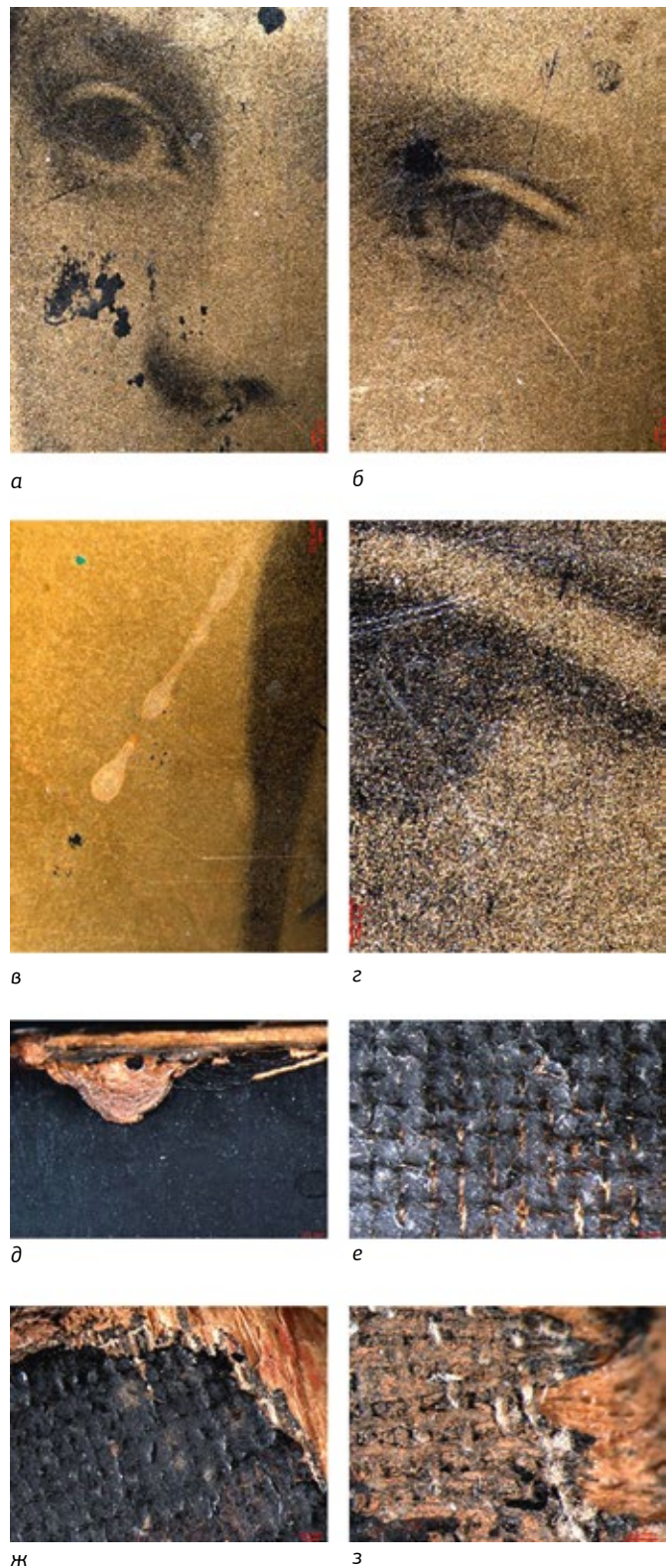
Исходя из имеющихся отрывочных деталей и сведений трудно установить личности портретируемых, но можно предположить, что доска с портретами, сделанная в Японии, принадлежала нашим соотечественникам, проживающим в Йокогаме на рубеже веков, и впоследствии была привезена в Россию.

В конце 1860-х гг. Азиатский департамент Министерства иностранных дел России принял решение об учреждении в Йокогаме Российского генерального консульства. После заключения российско-японского договора 1875 г. Россия получила в этом городе участок земли под размещение консульства [3–5].

Йокогама стала одним из немногих японских портовых городов, в которых в конце XIX в. разрешалось селиться иностранцам, здесь существовала русская диаспора со своей гимназией для детей дипломатов и торговых представителей.

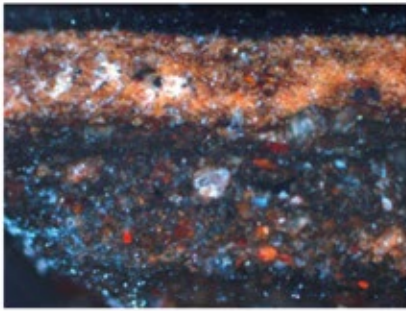
Для понимания некоторых особенностей становления японской фотографии и тенденций ее развития необходимо сказать несколько слов о том, что собой представляла светопись в Стране восходящего солнца в конце XIX в. В данный период, названный эпохой Мейдзи (1868–1912) [6], в Японии происходили серьезные политические, экономические и социальные изменения, способствовавшие быстрому развитию страны [7].

Все эти изменения были неразрывно связаны с открытием Японии внешнему миру после столетней изоляции. В Европе, Америке и России с конца 1860-х до начала XX в. наблюдается активный всплеск интереса к японскому национальному искусству и традиционным ремеслам: «Японизм, хронологические рамки которого обычно определяются исследователями в пределах 1860–1910-х гг., — чрезвычайно сложное явление в рамках европейской культуры и особенно — искусства» [8, с. 130]; «Японизм — это в первую очередь мощнейшее визуальное воздействие на европейское культурное сознание именно японской живописи, графики и предметов быта, также входивших и в японской традиционной культуре в сферу искусства» [там же, с. 135].

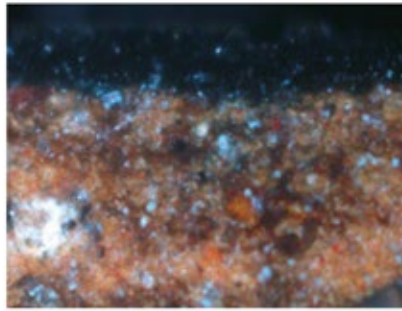


Ил. 2. Микрофотографии с лицевой (а–д) и с оборотной (е–з) стороны артефакта

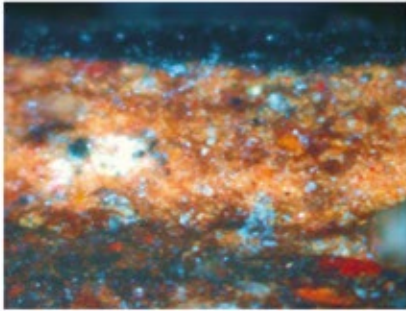
Шопинг являлся главным развлечением туристов в Йокогаме, где был открыт целый ряд магазинов, ориентированных на вкусы путешественников с Запада. Товары в таких магазинах варьировались от вышивки, лаковых изделий для внутренней отделки и резьбы по слоновой кости до женских платьев в западном стиле, фарфора и картин маслом, а также акварелей, фотографий и открыток [9]. Для многих посетителей Японии XIX в. фотография обладала



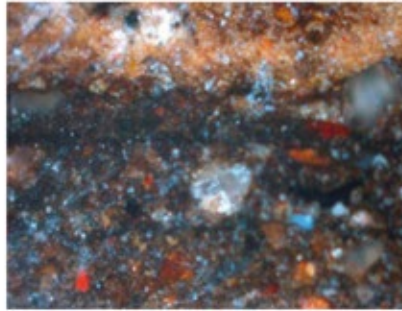
а



б



в



г

Ил. 3. Фотографии микрошлифа (а) и участков микрошлифа (б–г) в отраженном поляризованном свете

непреодолимым притяжением. Однако до начала XX в. иностранцам съемка была разрешена только в нескольких городах Японского архипелага, поэтому сувенирная фотография раннего периода (1860–1880-е) ограничивается снимками, сделанными в портовых городах, в том числе в Йокогаме [9]. Чуть позднее, в конце XIX в., в список разрешенных для посещения иностранцами городов вошли Токио и Киото.

Стоимость фотографий в 1870-х гг. была высокой — цена портрета равнялась месячной зарплате ремесленников, поэтому клиентура фотографов состояла в основном из гайдзинов (иностранцев, или «людей извне») [10], на которых и ориентировалась ранняя видовая и студийная постановочная японская фотография.

Одними из первых наиболее известных иностранных фотографов в Японии стали американский миссионер и натуралист Джон Томас Гулик (1832–1923) [11] и британский фотограф Феликс Беато (1832–1909), работавший в Японии в период с 1863 по 1884 г.) [12; 14]. Значительное влияние на развитие фотографии в Японии оказал итальянский фотограф Адольфо Фарсари (1841–1898), живший в Йокогаме с 1873 по 1890 г. и владевший последней фотостудией в Японии, принадлежащей иностранцу. Адольфо Фарсари, барон Раймунд фон Стиллфрид и Кусакабэ Кимбэй унаследовали часть студийных фотографий и негативов Ф. Беато, что позволило им тиражировать и продавать авторские сувенирные фотографии Ф. Беато на протяжении последующих десятилетий.

Несмотря на влияние западных тенденций, развитие японской фотографии шло своим, особенным путем: «Там [в Йокогаме] она [индустрия сувенирной фотографии] процветала как индустрия, которая создавала, казалось бы, «аутентичные» и визуально убедительные фотографии. Ориентируясь на неапонскую аудиторию, эта фотоиндустрия культивировала культуру изображения, альтернативную местной фотографии, у которой был свой собственный отличительный иконографический репертуар и визуальные языки. Эти различные имиджевые культуры продолжали свою параллельную жизнь вплоть до упадка имиджевой индустрии...» (здесь и далее — *пер. авт.*) [13]. Применение в области фотографии традиционных для искусства Японии приемов и технологий привело

к изготовлению снимков на лакированных покрытиях, причем похожую технологию использовали не только японские фотографы. В коллекции Художественного музея Худа (принадлежит Дартмутскому колледжу в Ганновере, США) хранится альбом с живописными видами фотографа Феликса Беато; обложка альбома является ранним прототипом фотографий, выполненных поверх лакового покрытия. «Декорированные альбомы Ф. Беато связали коммерческую фотографию с торговлей диковинными материальными благами. Как и другие предметы коллекционирования, купленные жителями Запада в Йокогаме, фотографии были приобретены, чтобы увековечить память о месте проживания или визите в Японию. Оформление фотографий в альбомы с лаковым покрытием добавляло им японизма» [14]. В 1880–1890 гг. фотографии коммерческих студий последовали примеру Феликса Беато, и декорированные альбомы получили широкое распространение.

Кусакабэ Кимбэй — бывший помощник Ф. Беато, один из плодовитейших японских фотографов 1880–1890-х гг., а также весьма успешный предприниматель в Йокогаме и Токио, — возможно, принадлежал к первым японским фотографам, представившим на рынке лакированные фотоальбомы, самую яркую инновацию сувенирной фотографии Йокогамы начала 1880-х гг. [14]. Как уже упоминалось ранее, Сашичи Огава, чье имя указано на этикетке исследуемого нами артефакта, был женат на дочери Кусакабэ Кимбэя и, вполне вероятно, впоследствии унаследовал его бизнес.

В 1886 г. Ханбэй Мизуно (Hanbei Mizuno; 1852–1920) разработал уникальный процесс получения золотого фотографического изображения на лаковой поверхности (патент № 1408 от 26 декабря 1891 г., срок действия — 15 лет) [15]. Технология получения золотых изображений является комбинацией западных фотографических процессов и *маки-э* (*maki-e*) — исконно японской технологии получения изображений при помощи золотого или серебряного порошка, нанесенного на частично высохший лак¹. В настоящее время исследователи для описания подобных золотых и серебряных изображений на лаковой поверхности используют термин «мизунотипия» [16]. Изобретатель процесса и автор патента создания фотографических изображений на лаковой поверхности Ханбэй

Мизуно родился в Сидзуоке 1 сентября 1852 г. В 1870 г. в Йокогаме он учился фотографии у Шираи (Shirai), ученика знаменитого Рэндзё Симука (Renjo Shimooka), первого из японцев, открывшего коммерческую студию в Йокогаме, возможно, уже в феврале 1862 г., за два месяца до приезда американца Д. Т. Гулика [11]. В 1885 г. Х. Мизуно присоединился к известнейшей фотографической фирме по производству и экспорту «Йокогамских фотографий» — компании «Sargent, Farsari & Co», принадлежащей Адольфо Фарсари. Х. Мизуно покинул компанию Фарсари в 1888 г.

Одно из направлений самостоятельной деятельности Х. Мизуно было связано с разработкой концепции долговечных фотографий, поскольку альбуминовая фотография, широко распространенная в то время, имела склонность к угасанию. Вначале он применял фотографические техники на фарфоре, а позднее обратился к использованию традиционных материалов японского искусства, таких как японский лак, декорированный золотом и серебром.

Мизунотипия относится к фотомеханическим процессам печати. Изображение на доске формируется путем двойного переноса. В начале брали готовый стеклянный негатив, и отдельную стеклянную пластину покрывали эмульсионным слоем, содержащим гуммиарабик и мед с нанесенным поверх порошком золота (золотой пудрой). Затем контактным способом изображение переносилось с негатива на пластину с золотом. Далее сформированное изображение перенесли на гладкую бумагу, а затем — на любую другую поверхность (доску), формируя золотой фотографический слой. Для защиты изображения отпечаток могли покрывать слоем прозрачного лака. Финальное изображение являлось фотографическим эквивалентом традиционной японской техники украшения золотом лакированных изделий по плоской поверхности, фундаментальной формой *маки-э* — вида изобразительного искусства, в котором Япония традиционно превосходит любую другую страну в мире.

Первый экземпляр долговечной фотографии Х. Мизуно, так называемой «фотографии с золотым листом», получил награду на Всемирной выставке 1900 г. в Париже [15], что является свидетельством успешного синтеза сложной технологии получения фотографических изображений того времени с традиционным японским искусством *маки-э*. Деятельность Х. Мизуно навсегда останется связанной с золотым веком Японии. Примерно с 1900 г. в Европе и Америке завоевали популярность ортоны — более дешевые, быстрые и технологичные золотые фотографии [17]. Однако мизунотипия исчезла

только в первые десятилетия XX в., одновременно с исчезновением японских сувенирных альбомов. Тем не менее сложный, трудоемкий и дорогостоящий процесс изготовления золотой и серебряной фотографии на лакированной деревянной основе использовался прямыми потомками Мизуно вплоть до 1960-х гг., правда не в отношении портретной фотографии. Как упоминал Х. Мизуно в своем патенте, такая техника может быть применена для любого позитивного изображения, полученного с помощью негатива на стеклянной пластине.

Результаты исследования и их обсуждение.

Визуальное исследование и оптическая микроскопия

В ходе осмотра обнаружены утраты поверхностного лака (ил. 2а, б), потертости и царапины (ил. 2а-в), загрязнения и потеки (ил. 2в). В местах утрат на углах и по периметру доски (ил. 2д) отчетливо заметно, что под металлизированным слоем и на обороте доски (ил. 2е-з) расположена система слоев, отличающихся по стратиграфическим и морфологическим особенностям, что свидетельствует о сложности и виртуозности применяемой техники как для получения изображения, так и для подготовки и обработки основы деревянной доски.

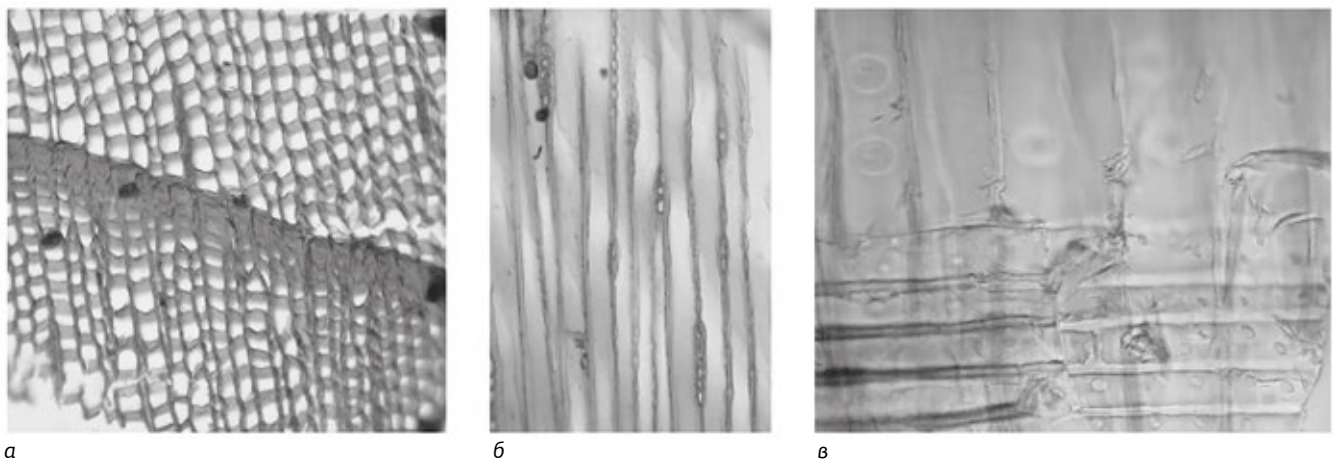
На микрофотографиях (ил. 2а, б, з) видно, что изображение формируется за счет металлических частиц желтого цвета, близких по форме и размеру. Концентрация частиц заметно выше на светлых участках изображения, по сравнению с темными, где визуальный эффект создается в том числе за счет цвета нижележащего слоя лака. Обратная сторона доски прокрашена и проклеена холстом (ил. 2е-ж), окрашенным в темный, почти черный цвет.

С лицевой стороны доски, с участка рядом с утратой, где отсутствует металлизированное покрытие (ил. 2д), была взята проба. Из пробы изготовлен поперечный шлиф, исследование которого позволило более детально изучить многослойную структуру подготовительных слоев, расположенных между металлизированным слоем и древесиной. Фотографии микрощлифа и участков микрощлифа приведены на ил. 3.

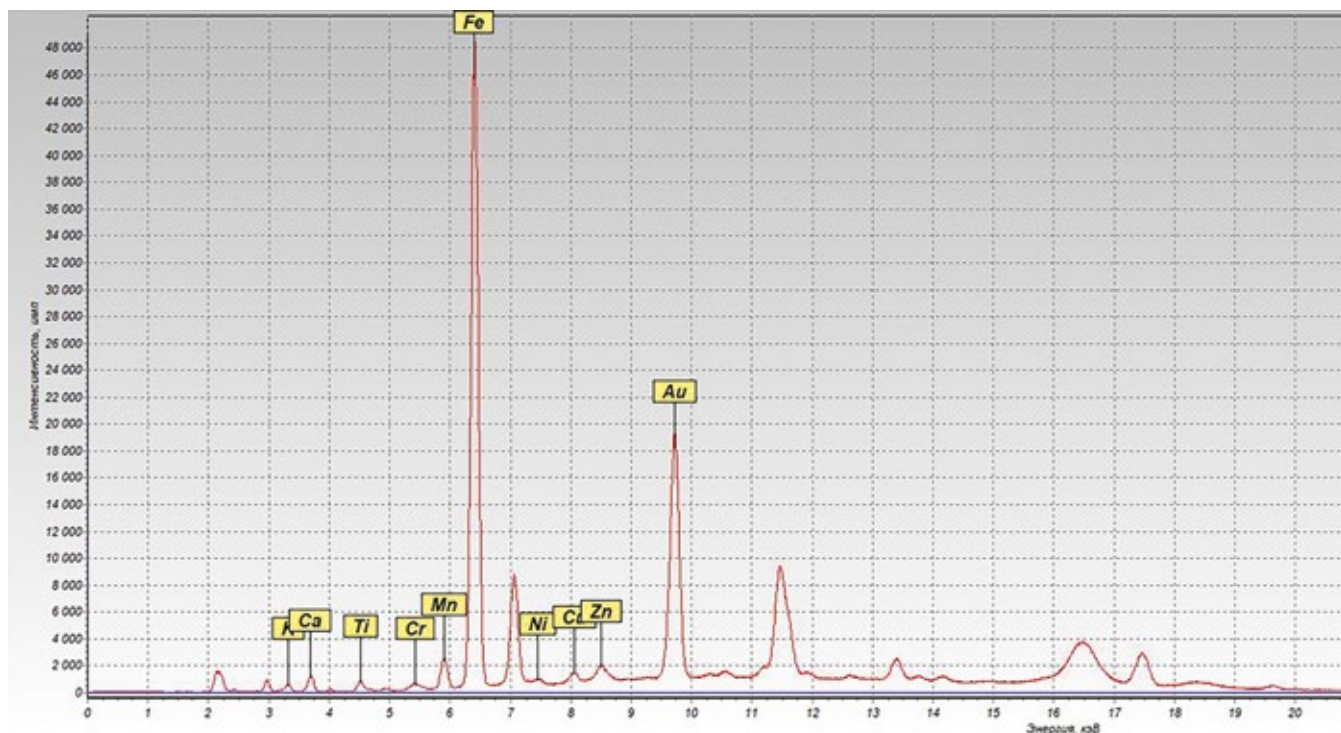
Анатомическое исследование древесины

В рамках атрибуции артефакта проведено определение породы древесины анатомическим методом по общепринятой схеме [18].

Выявленные в ходе исследования анатомические признаки характерны для древесины хвойного растения. Границы прироста отчетливые, образованы полоской из



Ил. 4. Микрофотографии образца древесины доски в проходящем свете: а — поперечного среза, б — тангентального среза, в — радиального среза

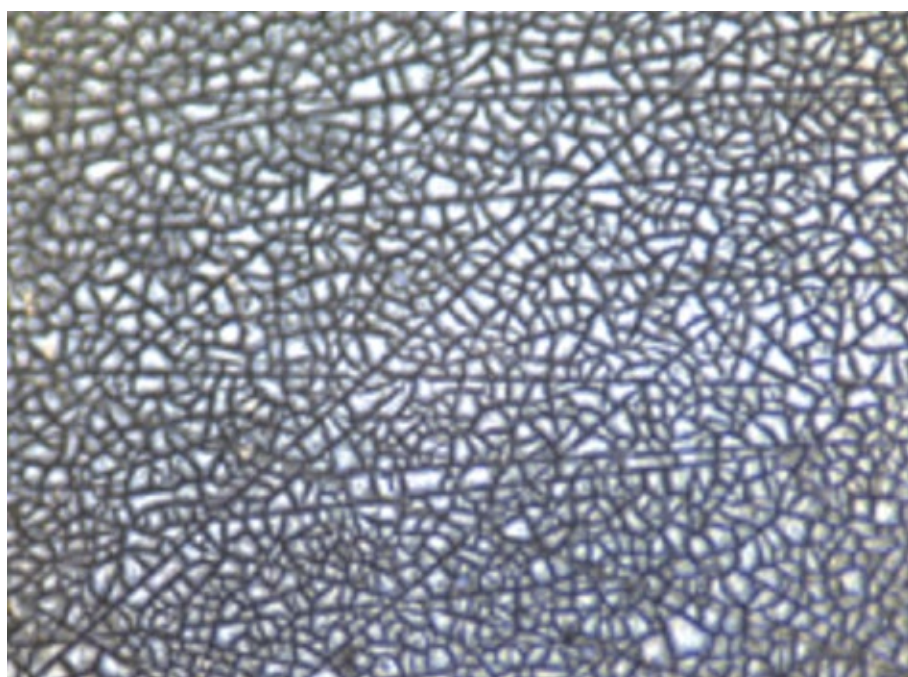


Ил. 5. Спектр РФА участка изображения желтого цвета

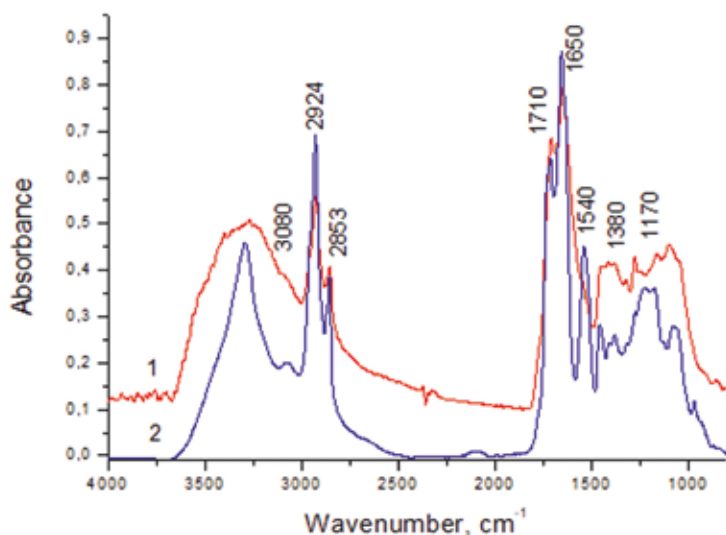
четырёх-пяти рядов тонкостенных трахеид, сплюснутых в радиальном направлении. Смоляных ходов нет. Трахеиды прямоугольные в поперечном сечении, 25–40 мкм диаметром, поры на радиальных стенках однорядные, реже — двурядные супротивные, округлые с гладким торусом, 15–17 мкм в диаметре, на тангентальных стенках — 7–10 мкм; спиральные утолщения и бородавчатый слой не выражены. Клетки осевой паренхимы немногочисленные, одиночные, чаще встречаются в поздней древесине, с утолщенными гладкими или узелковыми поперечными стенками и темным содержимым. Лучи

гомогенные, исключительно однорядные, низкие (1–7 клеток в высоту), с утолщенными гладкими горизонтальными и тангентальными стенками и пицеоидными и купрессоидными порами полей перекреста, диаметром 5–7 мкм, от одной до четырех пор (чаще всего две) на поле перекреста, хорошо выражены.

Комбинация признаков (4ор 4зр 44р 53а 54р 56р 59а 60а 61а 72р 73р 76р 78р 8ор 85р 87р 89р 93р 98р 102р 103р 107р 109а 110а 118а в базе данных InsideWood [19]) указывает на принадлежность образца к семейству Cupressaceae и родам или *Juniperus* (*J. communis*), или *Chamaecyparis*



Ил. 6. Вид поверхности лаковой пленки в отраженном поляризованном свете (ИК-микроскоп Lumos II)



Ил. 7. ИК-спектры: 1 — ИК-спектр, полученный непосредственно с поверхности доски; 2 — ИК-спектр яичного желтка (IRUG Database, IPR00035)

(*C. obtusa* и *C. pisifera*) [19]. Древесина *Juniperus communis* отличается от исследуемого образца гораздо более мелкими порами осевых трахеид [20].

Наличие смолистого содержимого в клетках осевой паренхимы нехарактерно для *Chamaecyparis pisifera* и позволяет определить древесину как кипарисовик туполистный, *Chamaecyparis obtusa*, называемый также японским кипарисом или хиноки.

В Японии древесина хиноки очень популярна и является основным материалом дворцов и храмов, также используется для отделочных работ и мелких поделок [21]. Этот вид широко распространен на островах Японии, достигает размеров крупного дерева и образует с другими хвойными породами хорошо развитые леса, однако их интенсивная эксплуатация привела к тому, что хиноки перешел в разряд видов, близких к уязвимому положению [22].

Рентгенофлуоресцентный анализ (РФА)

Метод РФА позволяет определить элементный состав фотографических отпечатков (наличие таких определяющих для фотографии элементов, как Ag, Au и т. д.).

По результатам РФА (ил. 5) можно сделать вывод, что изображение сформировано за счет присутствия частиц, содержащих золото (Au). Следовые количества серебра (Ag) были обнаружены в фотографическом слое. Кроме того, в составе доски также обнаружено железо (Fe), кальций (Ca), цинк (Zn) и хром (Cr).

Инфракрасная спектроскопия (ИК-спектроскопия)

Инфракрасная спектроскопия широко применяется для исследования материалов и может быть использована для изучения послойного состава шлифов [23].

Инфракрасные спектры были получены на ИК-микроскопе Lumos-II (Bruker), в режиме отражения, на детекторе ТЕ-МСТ (Thermo electrically Cooled Photoconductive HgCdTe), в области от 4000 до 650 cm^{-1} , с разрешением 4 cm^{-1} , усреднение спектров проводилось по 256 сканированиям.

В ИК-спектре (ил. 7), зарегистрированном с поверхности лицевой стороны доски (внешнего слоя лака), присутствуют полосы поглощения, которые могут быть отнесены к липидам (2924, 2853 cm^{-1} — С—Н — валентные

колебания (асимметричные и симметричные соответственно) CH_2 -групп; полоса сложной формы в области 1740–1700 cm^{-1} , связанная с валентными колебаниями С=О-групп; полосы в области 1241, 1170, 1100 cm^{-1} , связанные с колебаниями С—О-групп в эфирах триглицеридов жирных кислот) и веществу белковой природы (3080 cm^{-1} — Амид II, обертоны; 1650 cm^{-1} — Амид I; 1536 cm^{-1} — Амид II) [24; 25].

Местоположение полос поглощения, их число и относительная интенсивность в полученных спектрах позволяют предположить, что в составе лака присутствует в качестве компонента яичный желток (или яичная темпера).

В ИК-спектре с оборота доски присутствуют полосы поглощения, типичные для гипса, целлюлозы, а также полосы поглощения, которые могут быть отнесены к веществу белковой природы.

На сегодняшний день практически ничего неизвестно об исследованиях имеющихся редких экземпляров мизунотипии. Портрет генерала Мендала Черчила (Mendall Churchill), выполненный в технике мизунотипии, находится в архиве исторических фотографий Бута (Booth Historical Photograph Archives) — единственном государственном учреждении Соединенных Штатов, в котором хранятся подобные артефакты [16]. В Британском музее имеется альбом, датированный приблизительно 1902 г., с деревянной декорированной золотом обложкой, покрытой лаком, с фотографической вставкой. Авторство неизвестно, но альбом может являться работой Мизуно. В Национальной библиотеке Великобритании хранится один из альбомов, обложка которого выполнена в технике золотой мизунотипии, альбом с аналогичным изображением на обложке есть на хранении в Королевском музее Онтарио [15].

Заключение

Мизунотипия — невероятно редкое и уникальное явление в музейных и частных коллекциях. В открытом доступе можно найти информацию буквально о нескольких экземплярах похожих предметов, выполненных в этой необычной технике, и практически отсутствует литература, связанная с детальным исследованием технологических особенностей получения отпечатков. Современные ученые во всем мире по крупицам собирают информацию о золотой и серебряной мизунотипии, ее местонахождении и провенансе.

Проведенное комплексное исследование позволило уточнить период времени создания портретов, биографию предполагаемого автора работы, технику получения отпечатка и установить вид древесины, из которой была изготовлена доска.

Литература

1. *Baxley, G. C. Kazumasa Ogawa Japanese Photographer.* URL: <http://www.baxleystamps.com/litho/ogawa.shtml> (accessed: 05.10.2023).
2. Вестник моды. 1897. № 49–52.
3. *Елизарьев В. Н.* История Сахалина и Курильских островов в российско-японских отношениях. Южно-Сахалинск, 2002. 582 с.
4. *Иконникова Т. Я.* Очерки истории взаимоотношений России и Японии в конце XIX в. — 1917 г. Хабаровск, 2001. 118 с.
5. *Хисамутдинов А. А.* Русская Япония. М.: Вече, 2010. С. 130.
6. *Мещеряков А. Н.* Император Мэйдзи и его Япония. 2-е изд. М.: Наталис, 2009. 736 с.
7. *Low, M.* Japan on display, Photography and the Emperor. London, 2006. P. 7–9.
8. *Гришин М. В.* «Японизм» рубежа XIX–XX века как общеевропейское культурное явление // Обсерватория культуры. 2015. № 2. С. 130–136.
9. The souvenir photography industry in Japan was initially established in the mid-nineteenth century by Western photographers at Treaty Ports like Yokohama. URL: <https://heiup.uniheidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/11067/5640> (accessed: 05.10.2023).
10. *Iwasaki, H.,* Western Images, Japanese Identities: Cultural Dialogue between East and West in Yokohama Photography // Timely Encounter: Nineteenth-Century Photographs of Japan / eds M. Banta and S. Taylor, 23–38. [Exhibition catalogue.] Cambridge, MA: Peabody Museum Press; Wellesley, MA: Wellesley College Museum, 1988.
11. *Bennett, T.* John Thomas Gulick (1832–1923): Pioneer Photographer in Japan // Trans Asia Photography. 2011. Vol. 1, iss. 2. URL: <https://quod.lib.umich.edu/tap/7977573.0001.203/--john-thomas-gulick-1832-1923-pioneer-photographer-in-japan?rgn=main;view=fulltext> (accessed: 05.10.2023).
12. *Lacoste, A.* Felice Beato: A Photographer on the Eastern Road. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011. 216 p.
13. *Wakita, M.* Sites of “Disconnectedness”: The Port City of Yokohama, Souvenir Photography, and its Audience. URL: <https://heiup.uniheidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/11067/5640> (accessed: 05.10.2023).
14. Felice Beato’s Japan: people — an album by the pioneer foreign photographer in Yokohama. URL: https://visualizingcultures.mit.edu/beato_places/fb1_essay01.html (accessed: 05.10.2023).
15. *Marriage, J., Isamu, M., Ware, M.* The Gold Photographs of Mizuno Hambeh // Photographica World. 2007. No. 122. P. 20–38.
16. The Times. Newsletter for the San Diego Historical Society. 2008. Vol. 49, no. 2. P. 7.
17. *Stenman, R.* Initial Investigation into Orotone Photographs // Topics in Photographic Preservation. 2011. Vol. 14. P. 264.
18. *Wheeler, E. A., Baas P., Gasson P. E.* IAWA list of microscopic features for hardwood identification // IAWA Journal. 1989. Vol. 10, no. 3. P. 219–332.
19. InsideWood. URL: <http://insidewood.lib.ncsu.edu> (accessed: 01.10.2023).
20. *Грегуш П.* Определитель древесины голосеменных по микроскопическим признакам. М.: Изд-во МГУ, 1963. 183 с.
21. *Яценко-Хмелевский А. А.* Древесины Кавказа. М.; Л.: Наука, 1954. 675 с.
22. *Farjon, A., Filer, D.* An atlas of the world’s conifers: an analysis of their distribution, biogeography, diversity, and conservation status. Leiden, Boston, 2013.
23. *Liu, G.-L., Guerreiro, E., Babington, C., Kazarian, S.* ATR-FTIR spectroscopic imaging of white crusts in cross sections from oil cartoons by Edward Poynter in the Heritage Collections at UK Parliament // Journal of Cultural Heritage. 2023. Vol. 62, no. 11. P. 251–267.
24. *Meilunas, R. J., Bentsen, J. G., Steinberg, A.* Analysis of aged paint binders by FTIR spectroscopy // Studies in Conservation. 1990. Vol. 35, iss. 1. P. 33–51.
25. *Viguerie, L. de, Payard, P. A., Portero, E., Walter, Ph., Cotte, M.* The drying of linseed oil investigated by Fourier transform infrared spectroscopy: historical recipes and influence of lead compound // Progress in Organic Coatings. 2016. Vol. 93, no. 2. P. 46–60.

¹ Техника *маки-э* появилась в период Хэйан (794–1185) и получила широкое распространение в период Эдо (1603–1868).

А. Р. Ихсанов, С. Л. Шевельчинская

Тайна фотографа Ордэна. История самой известной коллекции фотографий Центральной Азии рубежа XIX–XX веков

В центре внимания настоящей статьи находится, пожалуй, самая цитируемая в современных медиа и академических исследованиях коллекция фотографий по истории Центральной Азии — так называемая коллекция фотографа Ордэна. Ссылки на эту коллекцию можно обнаружить в многочисленных публикациях, правда без конкретизации сведений о жизни и деятельности Ордэна, а также контекста создания фотографий [1, с. 58–68]. Колоссальный тематический охват изображений, выполненных в различных техниках и включенных в состав коллекции, и, кроме того, противоречия, содержащиеся в отдельных описаниях, привели авторов статьи к мысли о необходимости тщательного анализа изображений, приписываемых данной коллекции.

Что же представляет собой «коллекция Ордэна» — собрание оригинальных снимков разностороннего мастера фотографии или компилятивную коллекцию, собранную из работ других фотографов? Можем ли мы определить те связи, которые существуют между «коллекцией Ордэна» и другими знаковыми собраниями изображений из Центральной Азии? Можем ли мы реконструировать весь состав коллекции? Что объединяет столь разноплановые фотографии между собой? Как взаимодействуют фотографии с сопровождающим их текстом? Является ли эта связь столь однозначной и четкой? Кем был сам Ордэн? Какие сведения о его жизни дошли до наших дней?

Начиная приблизительно со второй половины XIX в. в мировой исторической науке наблюдается рост интереса к относительно новому источнику исторических знаний. Наряду с устными и письменными источниками, результатами и анализом археологических поисков, этнографическими и антропологическими исследованиями, появляется новый инструмент визуализации исторической действительности, а именно фотография. Фонды музеев, библиотек, археологических, географических и исторических обществ начинают активно пополняться фотографическими коллекциями, приобретаемыми, полученными в дар или являющимися результатом экспедиционной деятельности [2]. Планируются и осуществляются масштабные проекты государственного уровня, такие как «Туркестанский альбом», «Виды и типы Хивинского ханства», «Типы народностей Средней Азии» [3].

Однако в течение многих лет фотографии, или, правильнее сказать, фотоматериалы, поскольку это были не только фотоотпечатки, но и фотонегативы (на пленке и стекле), диапозитивы и стереопары, являлись преимущественно объектом хранения, а если и использовались, то, как правило, в качестве иллюстраций чисто технического назначения — без указания авторства, места хранения и прочих описательных характеристик, сопровождающих публикации музейных экспонатов и документов. В этом смысле более повезло экспедиционным фотографиям. Их публиковали, правда чрезвычайно малыми тиражами, либо оформляли в виде альбомов в нескольких экземплярах в качестве иллюстративной части отчета о деятельности экспедиций. В качестве примеров можно

привести отчеты об азиатских экспедициях французского востоковеда П. Пельо, немецких исследователей А. фон Ле Кока и А. Грюнведеля, шведского путешественника С. Гедина, а также отчеты российских ученых С. Ольденбурга и В. Бартольда о поездке в Восточный Туркестан и Среднюю Азию, Г. Цыбикова в Тибет.

В начале 90-х гг. XX в. произошел поистине революционный прорыв в этом направлении: по инициативе московского востоковеда Виталия Вячеславовича Наумкина был задуман и осуществлен издательско-выставочный проект «Caught in time. Great Photographic Archives» [4]. Предполагалось издание (совместно с британским издательством *Garnet*) серии альбомов исторических фотографий, тематически связанных с Востоком (Ближним, Средним и Дальним), из коллекций архивов Института истории материальной культуры Российской академии наук (ИИМК РАН), Русского географического общества (РГО) и Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения Российской академии наук (СПбФ ИВ РАН). Выбор коллекций был обусловлен личными и профессиональными связями руководителя проекта, являвшегося сотрудником московского Института востоковедения, археологом и членом РГО. В этих альбомах впервые в истории российского востоковедения фотографии публиковались не как иллюстрация к тексту, а скорее наоборот — текст был пояснением к фотографиям. Каждый альбом сопровождался предисловием и перечнем фотографий с кратким описанием, включающим фамилию фотографа, название сюжета и приблизительную дату съемки.

Первые три альбома серии были посвящены знаменитым городам Мавераннахра — Бухаре, Хиве и Самарканду. И именно в альбоме «Бухара» наряду с именами таких фотографов, как Надар, Ермаков, Энгель, появляется «известный французский фотограф, создавший множество фотографий различных областей Центральной Азии в 1880-х — начале 1890-х гг., по фамилии Hordet» (пер. С. Шевельчинской) [4, р. 10]. По мнению автора предисловия Галины Вацлавны Длужневской, Hordet создал серию фотографий бухарских «видов и типов», имеющих в поле изображения характерную подпись кириллическими и латинскими буквами — «Ф. ОрдэН». К сожалению, в тексте не указан источник сведений об «известном французском фотографе», а более поздние публикации по этой теме содержат лишь ссылки на статью Длужневской. Основным недостатком данного издания было почти полное отсутствие ссылок на какие-либо документальные или архивные источники, а также отсутствие информации о месте хранения и поисковых данных (архивных шифров) фотографий. Можно предположить, что версия о французском происхождении фотографа могла появиться из-за подписей на французском языке в нижнем поле некоторых снимков.

После издания альбомов серии «Caught in time», а оно продолжалось более десятка лет, следующей по времени публикацией, связанной с именем Hordet, по крайней мере в российском информационном пространстве, стала монография Валерии Александровны Прищевой



Ил. 1. Ордэн. Бессарабия. Молдаван. Валах. № 3554. Кавказ и Средняя Азия. 1880–1890. Картон, альбуминовый отпечаток.
© Российская национальная библиотека,
Отдел эстампов и фотографий

«Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX — начала XX века в собраниях Кунсткамеры» [1], изданная в 2011 г. Анализируя по сохранившимся документам покупки музеем в 1894 и 1897 гг. «двух коллекций фотографий по разным народам, в том числе Средней Азии (более 300 единиц) (колл. 255, 1403)» у фотографа Ф. Ордера (1894) и некоего Ордэна (1897) [там же, с. 58], автор приходит к выводу, что это части одного собрания фотографий и связаны они с деятельностью одного человека. Его имя, считает исследовательница, — Н. Ордэ, исходя из предположения о том, что подпись на фотографиях «Ф. ОрдэN» может быть расшифрована как «Фотограф (Ф) Ордэ Н. (N)» [там же, с. 58–59]. К этому же собранию В. А. Прищепова относит четырехтомный альбом фотографий Ордэна «Кавказ и Средняя Азия», хранящийся в Отделе эстампов и фотографий Российской национальной библиотеки (РНБ); однако сведения о происхождении данного альбома, к сожалению, утрачены. По мнению В. А. Прищеповой, обе коллекции являются частью огромного фотоархива, созданного выдающимся мастером светописы [там же, с. 60–62].

В 2011 г. также появляется монография Г. В. Длужневской «Археологические исследования в Центральной Азии и Сибири в 1859–1959 гг. (по документам Научного архива Института истории материальной культуры РАН)», в которой впервые дается полный обзор фотодокументов, хранящихся в фотоотделе Научного архива ИИМК РАН. В подразделе «Исследование

памятников в Центральной Азии» она дважды упоминает уже не французского путешественника Nordet, а, видимо основываясь на публикации В. А. Прищеповой, фотографа Н. Ордэ: первый раз — в ряду таких фотомастеров, как Г. А. Панкратьев, В. Ф. Козловский², И. Введенский, Д. И. Ермаков³, работавших в Туркестане в 1880–1890-е гг., а второй — отдельно, как профессионала, фотографировавшего типы народностей Центральной Азии, создателя галереи снимков, представляющих ценность в этнографическом отношении [5, с. 47, 48].

В 2012 г. испанская исследовательница Кармен Гонсалес в своей монографии «Local Portraiture: Through the Lens of the 19th Century Iranian Photographers» [6], посвященной исследованию иранской фотографии и живописи эпохи Каджаров, упоминает коллекцию фотографий с подписью «Ф. ОрдэN» из собрания Венского этнологического музея (Museum of Ethnology in Vienna), состоящую из 700 фотоснимков, географически привязанных к регионам Средняя Азия, Кавказ, Персия. К коллекции прилагались два письма на немецком языке, оба подписанные «W. Orden», датированные 1896 г. и отправленные из Петербурга, в которых музею предлагалась к приобретению тематическая коллекция фотографий и оговаривались условия ее покупки. Поскольку темой исследования К. Гонсалес являлась иранская фотография, то подробному анализу и изучению подверглась именно персидская часть коллекции. Было отмечено, что сюжеты фотографий включают студийные портреты (часто коллажи из двух, трех или четырех фотографий), археологические и архитектурные памятники, видовые (пейзажные) съемки, жанровые сцены. На каждой фотографии помимо подписи фотографа есть название сюжета на русском языке и номер. Исходя из того, что в коллекции встречаются снимки с номерами более четырех тысяч, исследовательница, как и ранее Прищепова, делает вывод о том, что в собрании Венского музея находится лишь небольшая часть собрания фотографий Ордэна. На момент написания книги автором было выявлено четыре места хранения ордэновских фотографий, а именно: Венский этнологический музей, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук (МАЭ РАН) и две частные галереи.

Не совсем понятно, почему К. Гонсалес, ссылаясь в своей книге на публикацию альбомов В. В. Наумкина, не упоминает собрания фотографий Ордэна из архивов ИИМК и СПбФ ИВ РАН (ныне Института восточных рукописей РАН), хотя именно в Архиве востоковедов ИВР РАН хранится, возможно, самая большая часть (847 фотоснимков) «коллекции Ордэна», в процессе работы с которой и возникла гипотеза, опровергающая предположение о том, что в данном случае мы имеем дело с собранием авторских снимков одного фотографа. «Коллекция Ордэна» из ИВР РАН и несколько меньшая по объему, но в целом идентичная ей по составу коллекция из Отдела эстампов и фотографий РНБ наиболее удобны для анализа и изучения, поскольку существуют в виде локальных объектов хранения — альбомов, в отличие от коллекций ИИМК, Кунсткамеры и Российского этнографического музея (РЭМ), где фотографии Ордэна рассредоточены по отделам, региональным коллекциям, в порядке поступления и пр. Именно указанные выше альбомы стали главным источником для настоящего исследования.

Сопоставляя и сравнивая: «коллекция Ордэна» и ее связь с другими авторскими коллекциями фотографий
Так были ли фотографии «коллекции Ордэна» оригинальными, авторскими изображениями? Почему имя «Ордэн» получило такое широкое распространение среди

исследователей визуальных образов различных регионов Азии? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо обратиться к архивным материалам и попытаться выявить (если это возможно) связи этой коллекции с другими авторскими материалами, посвященными тем же регионам.

В Архиве востоковедов ИВР РАН Ордэн представлен альбомом «Виды и Типы Востока от 1884 по 1892 г.» [7], состоящим из отдельных листов тонкого однослойного картона светло-голубого цвета с наклеенными на него альбуминовыми фотоотпечатками. В зависимости от их размера на одном листе размещается от одной до восьми фотографий. Фотографии пронумерованы, нумерация сквозная. Сохранилась верхняя крышка альбома с названием, выполненным золотым тиснением. Скорее всего, фотографии были наклеены самим владельцем (ненаклеенные фотографии стоили дешевле). Со временем — из-за повышенной скручиваемости альбуминовых отпечатков, которые в профессиональных фотоателье обычно наклеивают на плотный многослойный картон, — поверхность альбомных листов приобрела волнообразный характер. Предположительно, альбом поступил в Азиатский музей из Пушкинского Дома, куда в 1920-е гг. передавали книжные, архивные и мемориальные собрания, таким образом спасая их от уничтожения и распыления в годы революции и последующей Гражданской войны.

После тщательного осмотра и сравнения фотографий коллекций ИВР и РНБ был сделан однозначный вывод о том, что в обоих случаях большая часть снимков является не оригиналами, а весьма непрофессионально выполненными репродукциями с характерными особенностями, присущими этому виду фотосъемки, как то: повышенный контраст и вследствие этого недостаточная проработка деталей в свете и тени, общая и местная нерезкость, в том числе и из-за плохого прижима по краям, неравномерная освещенность, кадрирование, множественные дефекты и отсутствие профессиональной ретуши. Особенно очевидно это проявляется в фотоколлажах, объединяющих совершенно несочетаемые элементы, и в отпечатках с элементами фотомонтажа, где добавляется еще и довольно забавное нарушение пропорций и несоответствие впечатываемых элементов сюжету снимка. К сожалению, доступ к оригинальным фотографиям Ордэна из собрания Кунсткамеры, Российского этнографического музея и Института истории материальной культуры практически невозможен, а цифровые копии, предлагаемые для просмотра, не всегда позволяют сделать вывод о наличии характерных признаков «контрафакта».

Кто же является истинным автором (или авторами) фотографий, до недавнего времени приписываемых загадочному Ордэну? Частично ответ на этот вопрос удалось получить. И в фотографической части Архива востоковедов ИВР РАН, и в Отделе эстампов и фотографий РНБ хранятся достаточно большие «кавказские» фотоколлекции [8]. В первом случае это подборка фотографий Дмитрия Ивановича Ермакова и Владимира В? Барканова³, попавшая в Азиатский музей, по-видимому, из Пушкинского Дома, а в Пушкинский Дом — из библиотечной коллекции Семевских⁴. Несколько фотоальбомов грузинских памятников и кавказских древностей были, вероятно, подарены Д. И. Ермаковым известному кавказоведу академику М.-Ф. Броссе⁵, с которым Ермаков состоял в переписке, и поступили в Азиатский музей вместе с архивом академика. Почти сразу удалось установить тождество нескольких фотографий архитектурных видов грузинских монастырей, содержимого монастырских сокровищниц, а также этнографических типов, использованных Ордэном в основном для создания фотоколлажей. В отделе эстампов и фотографий

РНБ на одной полке с четырехтомным альбомом Ордэна располагается замечательная коллекция грузинских фотографий Ермакова, часть которых также присутствует в ордэновских фотоколлажах. Во включенном в цифровые коллекции Нью-Йоркской публичной библиотеки (New York Public Library) двухтомнике кишиневского фотографа Павла Моисеевича Кондрацкого⁶ «Виды Кишинева и его окрестностей и сельскохозяйственная выставка 1889 года» нашлись оригиналы бессарабских фотографий «коллекции Ордэна» [9]. Источник фотографических видов города Верного после землетрясения — альбом фотографий А. С. Лейбина⁷. Больше всего вопросов вызывала самая значительная часть коллекции, а именно среднеазиатская. Некоторые фотографии в оригинале являются фотографиями Н. В. Нехорошева, исполненными им для этнографической части «Туркестанского альбома» [10; 11]. А сравнительно недавно на сайте Госкаталога Музейного фонда РФ в разделе фотоколлекций появились два замечательных фотоальбома Александра Карловича Энгеля⁸ — альбом фотографий «Типы Средней Азии» из собрания Государственного исторического музея (ГИМ) и 22 листа из серии фотографий «Кавказские виды», входящие в состав собрания Ставропольского государственного музея-заповедника [12].

По информации, полученной от хранителя фотографических коллекций XIX–XX вв. Государственного исторического музея Анастасии Черненко, альбом «Типы Средней Азии» состоит из 54 фотографий на 27 листах, из них 52 фотографии относятся к Средней Азии, провенанс неизвестен, автор не указан. Ввиду неясного происхождения в книгу поступлений вписан как музейный предмет «из старых поступлений до 1957 года». Атрибутирован на основании известных публикаций как альбом фотографий А. К. Энгеля. Вероятно, составлен из фотоснимков, сделанных А. К. Энгелем во время поездки в Закаспийскую область и соседний Туркестанский край, и почти полностью присутствует в виде фоторепродукций в коллекции фотографий Ордэна в Архиве востоковедов ИВР РАН, Отделе эстампов и фотографий РНБ и в собрании Кунсткамеры. Также репродукции с фотоснимков А. К. Энгеля из альбома «Кавказские виды» есть во всех трех собраниях фотографий Ордэна.

В Научном архиве Русского географического общества также хранятся отдельные листы с фотографиями А. К. Энгеля, но в гораздо меньшем количестве, чем можно было ожидать, исходя из факта его членства в этой организации и того, что в Закаспийскую область он ездил по заданию ИРГО. По сообщению сотрудников архива, основная часть работ А. К. Энгеля первоначально хранилась в региональных отделениях ИРГО — Кавказском и Туркестанском, потом соответственно в республиканских, где и осталась после распада СССР. Некоторые фотографии из архива РГО идентичны фотографиям из альбома «Типы Средней Азии», но наклеены на паспарту с надписью: «Виды и типы Закаспийской области. Фот. А. Энгель на Кавказе», что, с одной стороны, подтверждает авторство Энгеля, а с другой — вызывает недоумение: почему снимки, сделанные в Бухаре и Самарканде, отнесены к Закаспийской области? Те же самые фотографии из альбома «Типы Средней Азии» включены Д. И. Ермаковым в его «Каталог фотографических видов и типов Кавказа, Персии, Европейской и Азиатской Турции» 1901 г., где виды и типы Бухары, Хивы, Самарканда, Коканда также объединены названием «Закаспийская область», и, что любопытно, они в большом количестве присутствуют в собрании Государственного исторического музея, но уже как фотографии Д. Ермакова [13, с. 21–35].

Кроме того, для создания своих альбомов Ордэн использовал фотографии А. С. Роинова⁹, А. В. Мишона¹⁰, Д. Никитина, П. Кривцова, возможно А. Севрюгина¹¹ и, вероятно, многих других, не столь известных фотографов.

В 1892 г. со 2 августа по 18 ноября в Москве проходила Географическая выставка, приуроченная к XI Международному конгрессу по доисторической археологии и антропологии [22]. Ее целью было собрать по возможности все имеющиеся материалы по землеведению России и прилегающих к ней частей Азии, а также Западной Европы и других частей света, полученные как от различных учреждений и лиц в России, так и от некоторых заграничных правительственных и частных институтов.

Выставка располагалась в девяти залах четвертого этажа здания Императорского исторического музея. Помимо карт, планов, графиков, издательской продукции, экспедиционных коллекций, макетов, инструментов, в экспозицию включили большое количество фотографий, предоставленных различными ведомственными организациями, коллекционерами-любителями и профессиональными собирателями (этнографами, путешественниками, военными, издателями, дипломатами), а также самими фотографами. «Масса фотографий была доставлена фотографами: ...Энгелем, Ермаковым, Ордэном и др. (из Тифлиса)» [22, с. IX].

Как следует из подробного описания экспозиции, фотографии Ордэна находились во второй половине первого зала, рядом с фотографиями Надара:

«№ 126

а) Виды и типы Туркестана. 96 фотографий от П. Надара из Парижа.

б) Виды и типы Туркестанской области, Китайского Туркестана, Хивы и Бухары. Фотографии Ф. Ордэна от Н. К. Зейдлица.

с) Типы Туркестанской области и Китайского Туркестана. Фотографии работы Ф. Ордэна — от Н. К. Зейдлица.

А также в шестой зале рядом с фотографиями Ермакова 613. Виды и типы Кавказа от фот. Ермакова в Тифлисе. 614. Виды и типы Кавказа от фот. Ордэна и г. Шантра. Шесть альбомов видов и типов Кавказа и Средней Азии от фотографа Энгеля в Тифлисе были выставлены в четвертой зале» [там же, с. 81].

Часть фотографий Ордэна была предоставлена директором Кавказского статистического комитета в Тифлисе Николаем Карловичем Зейдлицем¹² и, по всей видимости, происходила из его собственной коллекции. Маловероятно, чтобы он отправил на выставку такого уровня и значения низкокачественные репродукции. Скорее всего, это действительно оригинальные авторские работы Ордэна, сделанные им в Китайском Туркестане (Кульдже и Кашгаре). Вероятно, некоторая часть видовых фотографий Бухары и Хивы, присутствующая в альбомах ИВР и РНБ, тоже принадлежит ему.

Больше всего вопросов и сомнений возникает по поводу видов и типов Кавказа. Почти все кавказские фотографии Ордэна из альбомов ИВР и РНБ являются копиями фотографий Энгеля, Ермакова, Барканова и Роинова. Возможно, существуют другие, не столь известные фотографии Ордэна, снятые им на Кавказе. Или это все-таки снимки других фотографов, предоставленные Ордэном для экспонирования на выставке. Лишь в одном описании каталога упомянуто, что речь идет о фотографиях работы Ордэна.

Кроме того, не совсем понятно, почему в каталоге, так же как в «Справочной книжке фотографа» В. И. Срезневского, имя Ордэна обозначено инициалом Ф.

Единственное объяснение: имя и фамилия автора были определены по подписи на фотографии — «фОрдэN», а не взяты из каких-либо других документов. Возможно, организаторы выставки не уделяли должного внимания вопросам авторства представляемых фотографий по той причине, что выставка была географической, а не фотографической, а фотографии рассматривались в данном случае скорее как второстепенный тематический иллюстративный материал, нежели как самостоятельные художественные произведения. В настоящее время часть сохранившихся экспонатов выставки находится в экспозиции и хранилищах Музея землеведения МГУ.

Итак, при сравнении и сопоставлении фотографических коллекций становится очевидным, что «коллекция Ордэна» — компилятивное собрание различных визуальных образов азиатских (и не только) провинций Российской империи. По всей видимости, автор создавал копии различных изображений из коллекций работ других фотографов, собрав у себя в итоге целую галерею образов. Сохранение этих образов в составе единой коллекции привело к их атрибуции с его именем.

Тайна имени Ордэна: выявленные материалы по биографии фотографа

Однако кто скрывался за именем Ф. ОрдэN? И зачем ему понадобилось составлять столь обширную коллекцию? Существуют ли оригинальные авторские фотографии Ордэна?

Обратимся в первую очередь к популярному словарю-справочнику А. П. Попова «Русские фотографы (1839–1930)». В нем, со ссылкой на «Справочную книжку фотографа» В. И. Срезневского (СПб., 1883. С. 256), указано, что Ордэн Ф. (Ордэ, Орден) — владелец фотографии в городах Петроалександровск и Самарканд и что он «в 1897 г. провел серию этнографических съемок в Армении, Грузии, Чечне и Карачаево-Черкесии». А также приведено краткое сообщение из журнала «Фотограф-любитель» (1897. № 3. С. 113): «Членами Общества приобретено для музея Одесского Общества истории и древностей от фотографа-любителя Ордэна более 1000 снимков видов и типов Кавказа и Средней Азии» [14, с. 119].

В 2011 г. была опубликована статья Алексея Евгеньевича Рогожинского «История одной полузабытой находки и опыт организации охраны археологических памятников Семиречья в конце XIX в. (по архивным источникам)» [15], в которой на основании архивных документов, обнаруженных автором в Центральном Государственном архиве Республики Казахстан, подробно описана история находки в 1884 г. близ города Верного уникального памятника буддийской культуры — жертвенника из красной меди, названного впоследствии Большим Семиреченским алтарем. Вскоре после обнаружения жертвенника было составлено его первое описание, после чего властями Семиреченской области дано поручение сделать снимок с этого памятника на месте его обнаружения. Сохранились фотографии жертвенника, выполненные местным фотографом Ордэном не позднее 31 июля 1884 г. По-видимому, инициатива изготовления фотоснимков принадлежала Н. Н. Пантусову, старшему чиновнику особых поручений при военном губернаторе Семиреченской области, востоковеду, археологу, убежденному стороннику применения новых фотографических технологий в практике документирования археологических памятников. Как следует из расписки фотографа, сохранившейся, правда, лишь в копии, «за 6 экземпляров снимка с металлического стола, найденного у Мало-Алматинской станицы» [16] он получил 6 рублей, которые Пантусов ему заплатил «из

собственности». На фотографии Ордэна Семиреченский алтарь запечатлен во дворе сельского старосты, куда жертвенник был доставлен для временного хранения [15].

Таким образом, обнаружена по крайней мере одна подлинная фотография Ордэна. Нельзя сказать, что это шедевр выдающегося мастера светописы, но с основной задачей археологической фотосъемки — зафиксировать состояние памятника на момент его обнаружения — Ордэн справился. В дальнейшем Пантусов обзавелся собственным фотографическим аппаратом и создал небольшую фотолaborаторию. В письме в Археологическую комиссию от 27 июня 1886 г. он обосновывал свое желание самостоятельно фотографировать археологические находки как практической целесообразностью, так и дороговизной расходов на оплату услуг профессиональных фотографов. По другим сведениям, в археологических поездках его сопровождал верненский фотограф Абрам Лейбин, который и является автором всех экспедиционных фотографий Пантусова.

Однако существует еще одна линия, связывающая Пантусова и Ордэна, относящаяся к тому же периоду. В 1885–1886 гг. Пантусов занимался археологическими изысканиями на территории средневекового несторианского кладбища в окрестностях г. Пишпека Токмакского уезда, где им были обнаружены надгробные камни с крестами и сирийскими надписями. В альбоме фотографий Ордэна из Архива востоковедов ИВР РАН есть 3 фотографии археологических находок из Токмака. Это фотоколлаж из трех снимков под № 2080 и две отдельные фотографии под № 2076 и 2092. Все три фотографии имеют одинаковое название: «Токмакъ. Семиреченская область. Намогильные христианские памятники несторианского учения в IV веке». По качеству и манере исполнения они выглядят вполне профессионально, надписи прекрасно читаются, хотя фотосъемка такого рода объектов имеет ряд особенностей и требует специальной схемы освещения в студийных условиях или определенного времени суток, когда объект съемки освещается косыми лучами солнца. Можно предположить, что Пантусов еще какое-то время продолжал пользоваться услугами фотографа Ордэна.

Относительно недавно в Государственном архиве Республики Узбекистан в бумагах канцелярии военного губернатора Ферганской области были обнаружены документы, непосредственно связанные с фотографической деятельностью Ордэна в Средней Азии. Это собственноручное прошение военному губернатору Ферганской области фотографа-корреспондента Императорского Русского технического общества Ордэна от 4 сентября 1884 г., копия разрешительного свидетельства бийскому мешанину Василию Ордэну на право открытия фотографических заведений во всех городах Ферганской области от 30 октября 1884 г., прошение военному губернатору Ферганской области жены бийского мешанина Елизаветы Ордэн от 30 августа 1887 г. и копия разрешительного свидетельства жене бийского мешанина Елизавете Ордэн на право открывать временные фотографические заведения по всем городам и селениям Ферганской области.

В 2017 г. в Барнауле были опубликованы материалы личного фонда Евгения Поликарповича Клевакина из Государственного архива Алтайского края [17]. В 1886–1887 гг. Клевакин занимал должность полицейского пристава в поселке Зырянковский рудник. Свои наблюдения над жителями поселка, входящими в круг его служебного и личного общения, он зафиксировал в книге «Описание личностей зырянских». Описываемых личностей всего 48. Все аккуратно пронумерованы. Под № 33 значится Киселев Гаврило Васильевич, уставщик

Зырянковского рудника, помимо всего прочего имевший «много фотографических карточек, снятых с разных местностей и жителей Средней Азии». А следующая по порядку номеров его супруга — Киселева Лидия Егоровна, «...дочь бывшего здесь купца, который умер, и жена его вышла за приказчика по фамилии Ордэн, который сам стал купцом, а потом проторговался и, выучившись фотографии, отправился путешествовать с ней по Средней Азии, снимая разные достопримечательности городов в Туркестане Русском, Кульдже и китайских владениях. Снимает также отдельные карточки и группы с инородцев, китайцев и проч. У Киселева много фотографий Ордэна, который, судя по имеющимся здесь фотографиям, хорошо изучил это дело» [17, с. 150].

В фотографических альбомах Ордэна из собраний ИВР РАН и Отдела эстампов и фотографий РНБ, а также в коллекциях Кунсткамеры есть несколько десятков фотоснимков видов и типов, снятых в Кульдже (№ 1433, 1437–1440), Чугучаке (№ 1453) и Кашгаре (№ 1405, 1410, 1412–1414, 1417), по-видимому, после 1881 г. Это альбуминовые фотоотпечатки вполне оригинального качества, подходящие под описание Клевакина.

Итак, фотограф Ордэн действительно существовал. По обнаруженным архивным документам за этим именем скрывается бийский мешанин Василий Александрович Ордэн. В начале 1880-х гг. он служил приказчиком в поселке Зырянковский рудник. Его попытка заняться самостоятельной торговой деятельностью закончилась неудачей, и он заинтересовался фотографией, возможно благодаря знакомству с верненским фотографом А. Лейбиным, приехавшим в поселок на съемки. Он научился фотографировать и стал путешествовающим фотографом. Был фотографом-корреспондентом Императорского Русского технического общества (впрочем, для такого членства достаточно было внести небольшой денежный взнос, даже без предоставления работ), а в какой-то момент стал заниматься изготовлением копий с чужих фотографий, подписывая их фамилией Ордэн. Таким образом фотографу удалось создать коллекцию количеством не более полутора тысяч, включающую портреты, пейзажи, жанровые сцены, архитектурную, этнографическую, музейную, археологическую съемку. Фотографии он использовал для изготовления коллажей, в том числе и виньеточных, по различным темам, связанным с Востоком: грузинские цари, народности Кавказа, Туркестанский край, восточные повелители, антропология Туркестанского края, цари армянские, Средняя Азия. Географически коллекция, помимо Средней Азии и Восточного Туркестана, охватывала Кавказ и Закавказье, Персию, Крым, Малороссию, Бессарабию, Малую Азию, Турцию, Россию.

Справедливости ради следует отметить, что так называемое коммерческое использование чужих фотографий в конце XIX в. было весьма распространено. В свой «Каталог фотографических снимков» Д. Ермаков, помимо собственных снимков, включил значительное количество работ других фотографов. По мнению некоторых коллекционеров и историков фотографии, собственно Ермакову принадлежит авторство лишь части фотографий, снятых в Закавказье, Азиатской Турции и Персии. Поэтому относительно многих фотографий, ранее считавшихся безусловно ермаковскими, в последнее время принято с осторожностью говорить как о входящих в состав коллекции Д. Ермакова [7].

Общее количество фотографий в «коллекции Ордэна» не более полутора тысяч, хотя, если верить номерам на фотографиях, их около 5000. Какую-либо закономерность в нумерации фотографий проследить сложно, но иногда

номера идут подряд в рамках одного города, района или страны. Например, сюжеты из Бухары имеют номера начиная с 2700-го, Баку и бакинские нефтепромыслы — 3000-е, Китайский Туркестан — 1400-е и т. д.

Судя по описанным выше документам, с середины 1890-х гг. Ордэн начинает предлагать свою коллекцию к продаже в музеи и библиотеки (Императорскую Публичную библиотеку, Кунсткамеру, Венский этнологический музей, музей Императорского Одесского общества истории и древностей). Рубеж XIX–XX вв. отмечен знаковым всплеском интереса к азиатским провинциям Российской империи, которые требовалось встроить в общие структуры империи [19]. Этот интерес нашел свое выражение в самых разных формах — от гимназических экскурсий по Волге и Каспийскому морю, публикаций открыток и путеводителей до чиновничьих ревизий, академических исследований сообществ, населявших данные регионы, и приглашении представителей этих сообществ на празднование коронации Николая Второго и 300-летия дома Романовых [20]. «Коллекция Ордэна» была успешным маркетинговым ходом, позволявшим приобрести обширную подборку снимков азиатских владений без необходимости договариваться с каждым отдельным фотографом. Тем самым имя «Ордэн» становилось своеобразным обобщающим элементом, объединявшим разрозненные образы в единую коллекцию, вытесняющую из каталогов авторов оригинальных фотографий и упоминания их авторских коллекций.

Структура фотографии: проблема смыслов фотографий из «коллекции Ордэна»

Любая фотография состоит из нескольких элементов: кадрирования (framing), макета, или слоя (layout), изображения (image) и текста (text). Все они находятся во взаимосвязи друг с другом, создавая условия для экспликации смыслов зрителем, предлагая ему варианты интерпретации изображения. В случае с компилятивной «коллекцией Ордэна» возникают вопросы: насколько различными оказываются эти уровни по отношению к оригинальным, авторским снимкам? не способны ли подписи Ордэна и его методы коллажа привести к экспликации смыслов, радикально отличных от первоначально заданных оригинальными произведениями? Для ответа на эти вопросы обратимся к нескольким современным исследованиям, выполненным с опорой на фотографические материалы из «коллекции Ордэна».

Начнем с макета. При атрибуции старинных фотографий довольно много информации можно получить при изучении надписи на лицевой и оборотной стороне бланков-паспорту, где кроме имени фотографа, названия фотоателье и его адреса перечислялись все титулы, заслуги и награды мастера. Известно несколько фотографий ателье Ордэна (Ордена) формата «визит» на его фирменном бланке-паспорту, предлагавшихся к продаже на аукционах. Как правило, это ничем не примечательные портреты обычных людей, по виду принадлежавших к крестьянскому, мещанскому или купеческому сословию. Портреты сняты без особых изысков, с минимальным набором аксессуаров, используемых в портретной студийной съемке. Вместо адреса — надпись: «Въ Сибирь и степи», характерная для путешествующих фотографов, вензель из инициалов **В** и **О** в овале, увенчанный короной, медаль с профилями Ньепса, Тальбота и Дагера, которую размещали на бланке начинающие фотографы, не имеющие других наград.

Существовал еще один вариант оформления фотографий, как правило использовавшийся для создания авторских тематических фотокомплектов,

предназначенных в основном для продажи в виде альбомов-папок или отдельными листами. На таких листах с внешней стороны рамки обычно указывались фамилия фотографа и какая-то географическая привязка, например «в Тифлисе», «на Кавказе» и др., иногда на верхнем или нижнем поле — название альбома. В фотографических собраниях ИИМК и ГИМ есть небольшое количество фотографий, оформленных подобным образом, с надписью: «Фотография Ордэнъ». Это, безусловно, оригиналы хорошего качества; возможно, некоторые из них являются авторскими работами Ордэна.

И все же фирменным знаком «коллекции Ордэна» является именно его знаменитая подпись. Примерно таким же образом маркировали некоторые свои выездные, нестудийные фотографии В. Барканов и А. Роинашвили. У В. Барканова это было написанное от руки на свободном поле фотоотпечатка название сюжета, номер и подпись: «Соб. фот. Барканова»; у Роинашвили (Роинашвили) — название и подпись: «А. Роиновъ». На некоторых фоторепродукциях Ордэна видно, что его текст написан поверх счищенных текстов Барканова, Роинашвили и Мишона. Данный факт лишний раз подчеркивает компилятивный характер коллекции.

Перейдем к тексту. В академических работах (да и в сетевых публикациях) по умолчанию обычно дублировались надписи, присутствующие на фотоотпечатке вместе с каталожным номером и подписью. Только в последнее время на несоответствие названий начали обращать внимание, и пионерами в этом направлении стали именно этнографы и антропологи. Специализирующийся на изучении истории и культуры ногайцев исследователь Алим Махсутов [21] на примере нескольких фотографий, в том числе и приписываемых Ордэну, убедительно доказывает ошибочность подписей «Ногайки» и «Ногайцы» под изображениями людей в казахских головных уборах.

Довольно странно выглядит подпись «Киргизь-иомудъ Каспийского побережья» на фотографии № 2832 «коллекции Ордэна». Йомуды — одна из этнографических групп туркмен, никак не связанная с киргизами. Однако сравним эту фотографию с оригиналом Энгеля из альбома Государственного исторического музея. На альбомном листе над фотоснимком есть надпись красными чернилами на французском языке: «Kirghis nomade de l'urround de Krasnovodsky». Возможно, ордэновский иомуд переснимался именно с фотографии из этого альбома, и свою репродукцию Ордэн подписывал в соответствии с этой надписью. Тогда можно предположить, что человек, знакомый с латинским алфавитом, но не владеющий французским, мог прочитать незнакомое слово «nomade» как «иомуд», а понятный топоним Красноводск трансформировать в регион Каспийское побережье.

Еще один пример ошибочной подписи — фотоснимок № 3131 «Персія. Тегеран. Народное кладбище». Это репродукция популярной фотографии А. Мишона «Баку. Древнее мусульманское кладбище».

Немало ошибок в подписях к репродукциям фотографий из альбомов Кондрацкого. Например, фотоснимок № 3554, существующий как часть коллажа из двух фотографий в коллекциях РНБ и Архива востоковедов ИВР и как отдельная фотография в коллекции Кунсткамеры, подписан просто «Молдаванъ», в то время как на оригинале Кондрацкого стоит подпись: «Депутат села Долиняны Хотинского уезда Марко Дикый». Верхняя часть коллажа № 1877 «Кавказ. Виноделіе» на самом деле относится к Бессарабии и называется «Виноделие. Изготовление кошерного вина». Фотоколлаж № 4501 «Русскія типы» состоит из двух фотографий Кондрацкого — «Точильщик зимой» и «Уличный продавец браги (прохладительный напиток)».



Ил. 2. А. Энгель. Представители эмира Бухарского. Виды и типы Закаспийской области. 1880–1890. Картон, альбуминовый отпечаток. Разр. 112, оп. 1, ед. хр. 2. © Научный архив Русского географического общества

Фотография № 2022 (фотоколлаж из двух фотографий) с названием «Самарканд, из раскопок древнего Мараканда, греко-бактрийская статуя Александра Македонского» — это два снимка крышки древнего согдийского глиняного оссуария VI–VII вв. со скульптурным изображением мужской головы (ныне данный артефакт хранится в Отделе Востока Государственного Эрмитажа).

Следующим вопросом является вопрос изображения. Особого упоминания здесь заслуживают виньеточные коллажи № 1870 «Антропология Туркестанского края» и № 1872 «Народности Средней Азии». В обоих использованы фотографии ташкентского фотографа В. Ф. Козловского, снятые им в 1876 г.

Антропологический коллаж составлен из снимков, выполненных Козловским в Маргилане по заказу французского этнографа Шарля Эжена Уйфальви¹³, посетившего Россию, Сибирь и Центральную Азию с научной экспедицией в 1876–1878 гг. В 1879 г. Уйфальви опубликовал научные результаты экспедиции в шеститомном издании [2]. Снимки, сделанные Козловским, вошли в четвертый том — «Atlas anthropologique des peuples du Ferghanah» («Антропологический атлас народов Ферганы»). Это виньетированные овальные фотопортреты 35 человек, снятых в соответствии с инструкциями для антропологических исследований и наблюдений, разработанными основоположником современной антропологии Полем Брока, — в профиль и анфас на нейтральном фоне, обнаженными по пояс [18]. Коллаж Ордэна дополнен несколькими фотографиями, отсутствующими в атласе Уйфальви. Подписи частично совпадают. Но если у Уйфальви в качестве подписей используются категории этнической принадлежности, то Ордэн многих именуется по месту проживания (кокандцы, хивинцы, бухарцы), хотя эти фотографии никак не связаны с Хивой, Бухарой и Кокандом. Для фотосъемок Уйфальви выбрал Ферганскую долину именно в силу ее изолированного положения, что, как он считал, позволит представить антропологические типы в более чистом виде [2].

Альбом «Типы народностей Средней Азии» был выполнен Козловским по распоряжению и при содействии К. П. Кауфмана к открытию Третьего конгресса ориенталистов в Москве (1876). Фотографии из этого альбома послужили основой для создания этнографического

коллажа Ордэна. Заметим, что альбом Козловского, как и альбомы Кривцова, Лейбина, не говоря уж о «Туркестанском альбоме», «выходили ограниченным тиражом, стоили очень дорого и, вероятнее всего, не поступали в продажу. Они были доступны лишь небольшому кругу лиц, нескольким крупным библиотекам и не могли находиться в частном собрании» [1, с. 45, 46]. Следовательно, маловероятно, чтобы Ордэн имел возможность приобрести эти редкие издания для последующей пересъемки. Скорее всего, фотографии покупались у самих фотографов, хотя условием их участия в таких масштабных проектах был частичный или полный запрет на коммерческое использование снятых ими фотоматериалов [11]. Косвенным подтверждением данного факта служит наличие в альбоме ИВР трех двойных коллажей из антропологической серии Козловского. На них нет номеров и подписей, а главное — это оригинальные фотоснимки, напечатанные в полный кадр, а не в овале, как в издании Уйфальви.

Говоря об изображении и тексте, следует обратиться и к одному из способов использования фотографий. Например, в книге «Образы России и мира в фотоколлекции Д. Н. Анучина» [23], вышедшей в свет в 2020 г., в гл. 2.5 «Путешествие Э. Р. Циммермана в Среднюю Азию 1887 г.» опубликованы 62 фотографии, полученные Анучиным от Эдуарда Романовича Циммермана, популярного в конце XIX в. писателя-путешественника. Из текста следует, что фотографии были сделаны последним «во время его путешествия в Среднюю Азию» [там же, с. 132]. Однако почти все они в виде репродукций присутствуют в альбомах фотографий Ордэна из Архива востоковедов ИВР РАН и Отдела эстампов и фотографий РНБ. Вряд ли местный фотограф приобретал фотографии у путешественника. Скорее наоборот, путешественники довольно активно покупали в местах путешествий фотографии видов и типов, которые потом публиковали в качестве безымянных иллюстраций в своих статьях и книгах, хранили дома или передавали в музейные и библиотечные собрания. В частности, популярная и в наше время книга «Русская Центральная Азия» д-ра Макса Альбрехта [24], немецкого инженера-нефтяника, владельца бакинского нефтеперерабатывающего завода, проиллюстрирована 52 фототипическими изображениями, сделанными в основном с фотографий из



Ил. 3. Ордэн. Кажгар. Манджу. № 1414. Кавказ и Средняя Азия. 1880–1890. Картон, альбуминовый отпечаток.
© Российская национальная библиотека, Отдел эстампов и фотографий

коллекции Ордэна. Таким образом, можно предположить, что и Циммерман собрал свою среднеазиатскую коллекцию, покупая фотографии у местных фотографов, в том числе у Ордэна. Кстати, ошибка с авторством фотографий Э. Р. Циммермана далеко не единственная, допущенная авторами при публикации столь важного источника исторической и научной информации, как фотоархив Анучина. Например, в гл. 2.6 «Кавказ и Киргизия в фотографиях экспедиций Григорьева 1894–1895 гг.» среди иллюстраций есть и упоминавшаяся выше фотография А. Энгеля «Киргиз из окрестностей Красноводска» («Киргиз-йомуд» Ордэна), опубликованная с подписью: «[Фото С. Г. Григорьева]» [там же, с. 225, Img0775]. Подводя итоги, необходимо отметить следующие пункты. Визуальные изображения, собранные Ордэном для коммерческого использования, стали активно циркулировать среди туристов, посещавших Центральную Азию. Некоторые фотографии из его коллекции привлекались путешественниками в качестве иллюстративного материала при издании своих тревелогов и дневников. При этом сам Ордэн вполне сознательно нарушал структуру оригинальных снимков, нарушая структуру макета и изменяя подписи. Его коллажи также должны были оказывать влияние и на оригинальное кадрирование авторских фотографий. Возможно, он прибегал к данным приемам, стремясь избежать санкций за свои действия.

Спустя без малого сто лет благодаря цифровизации архивных материалов и массовому увлечению исследованиями прошлого «коллекция Ордэна» получила широкое распространение. И исследователи, и простые пользователи, открывшие для себя эту коллекцию, стали воспроизводить

ту структуру фотографии, которую задал Ордэн, вторя его маркетинговым ходам. Тем самым отсутствие критической перспективы и исследования взаимосвязи «коллекции Ордэна» с другими авторскими собраниями изображений приводит к появлению новых смысловых значений, ставящих в тупик профессиональных этнографов, антропологов, археологов и историков. Опасность следования букве источника, даже столь распространенного, как «коллекция Ордэна», становится очевидной.

Заключение

«Коллекция Ордэна» — название, данное компиляции произведений различных фотографов, работавших в азиатских провинциях Российской империи. На волне интереса к этим регионам на рубеже XIX и XX вв. хозяин фотоателье Ордэн сумел объединить в своем собрании самые различные визуальные образы, продаваемые туристам, этнографическим музеям и исследовательским обществам. При этом, стремясь избежать возможных обвинений, он менял структуру фотографий, придавая изображениям новые смысловые оценки. Спустя столетие, не имея обширных биографических сведений об Ордэне, а также не подвергая его коллекцию критическому восприятию, исследователи, историки-любители и простые пользователи оказались в ловушке маркетинговой стратегии Ордэна. А наименование его коллекции стало именем нарицательным, стало синонимом визуальных образов прошлого Центральной Азии, Кавказа и Синьцзяна. Очевидно, что в такой ситуации «коллекция Ордэна» является источником для новых смыслов, весьма далеких от изначально вложенных в них авторами оригинальных фотографий. Работа по изучению и анализу «коллекции Ордэна» находится пока на самой начальной стадии и, по нашему мнению, обязательно должна быть продолжена. В первую очередь, безусловно, необходимо вести поиск информации в архивах и музеях Сибири и Алтайского края, Казахстана и Узбекистана. Параллельно нужно заниматься созданием единого сводного иллюстрированного каталога коллекции, включающего подробное описание каждого снимка, информацию о месте его хранения, источнике (если это репродукция), что в дальнейшем позволит критически подойти к тому влиянию, которое «коллекция Ордэна» оказала на наши представления о прошлом.

Литература

1. Прищепова В. А. Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX — начала XX века в собраниях Кунсткамеры. СПб.: Наука, 2011. 452 с.
2. Montety, F. de. Picturing the Other, mapping the Self: Charles-Eugène de Ujfalvy's anthropological and ethnographic photography in Russian Turkestan (1876–1881) // Photographing Central Asia: From the Periphery of the Russian Empire to Global Presence / eds S. Gorshenina, S. Abashin, B. de Cordier, T. Saburova. De Gruyter, 2022. P. 39–63.
3. Абашиин С. Н. Верещагин без колониализма: как постсоветская Россия не отмечает 150-летие завоевания Средней Азии // Новое литературное обозрение. 2020. № 1 (160).
4. Bukhara / series editor V. Naumkin, comp. by A. G. Nedvetsky, introd. by D. Y. Arapov. Reading, UK: Garnet Publishing Limited, 1993. 159 p. (Caught in Time: Great Photographic Archives).
5. Длужневская Г. В. Археологические исследования в Центральной Азии и Сибири в 1850–1950 гг. (по документам Научного архива Института истории материальной культуры РАН). СПб.: ЭлекСис, 2011. 293 с.
6. Perez Gonzales, C. Local Portraiture: Through the lens of the 19th Century Iranian Photographers. Leiden University Press, 2012. 330 p.
7. Архив востоковедов ИВР РАН. ФАВ С-2.

8. Архив востоковедов ИВР РАН, ФАВ В-156, В-169, В-171, В-174, В-191.
9. Vidy Kishineva i ego okrestnostei // The New-York Public Library: Digital collections. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-a6c2-a3d9-e040-e00a18064a99> (accessed: 10.07.2023).
10. Morrison, A. The Conquest of Central Asia through the Turkestan Album // VOICES on Central Asia: [website]. URL: <https://voicesoncentralasia.org/the-conquest-of-central-asia-through-the-turkestan-album/> (accessed: 10.07.2023).
11. Kouteinikova, I. Photographing, Exploring and Exhibiting Russian Turkestan: Central Asia on Display. Routledge, 2022.
12. ГОСКАТАЛОГ.РФ: [интернет-портал]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=%D1%82%D0%B8%D0%BF%D1%8B%20%D1%81%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D0%B5%D0%B9%20%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%B8%20%D1%8D%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%B%D1-%8C&museumIds=239&imageExists=null&typologyId=17> (дата обращения: 10.07.2023).
13. Каталог фотографических видов и типов Кавказа, Персии, Европейской и Азиатской Турции. Фотографии Д. И. Ермакова. Продолжение каталога 1896 года. Тифлис: Паровая фотография Штаба Кавказского военного округа, 1901.
14. Попов А. П. Российские фотографы (1839–1930): словарь-справочник: в 3 т. Коломна: Музей органической культуры, 2013. Т. 2. 815 с.
15. Рогожинский А. Е. История одной полузабытой находки и опыт организации охраны археологических памятников Семиречья в конце XIX в. (по архивным источникам) // Известия НАН РК. Серия общественных наук. 2011. № 3 (282). С. 184–195.
16. Центральный государственный архив Республики Казахстан. Ф. И-44. Оп. 1. Д. 39328. Л. 9.
17. Клевакин Е. П. Записки провинциального чиновника второй половины XIX века: Воспоминания и рассказы о жизни и службе на Урале и Алтае: сб. док.: в 2 т. / изд. подгот. П. А. Афанасьев. Барнаул: АлтГПУ, 2017. С. 149–150.
18. Elias, L. Der ethnografisch-anthropologische Blick: Die Kasachen der Inneren Horde in den Fotografien Aleksej Charuzins // Fotogeschichte. 2015. Nr. 136. S. 5–14.
19. Mozokhina, N. Pre-revolutionary postcards with views of Turkestan // Photographing Central Asia: From the Periphery of the Russian Empire to Global Presence / eds S. Gorshenina, S. Abashin, B. de Cordier, T. Saburova. Berlin: De Gruyter, 2022. P. 217–249.
20. Holzberger, H. National in front of the Camera, Soviet behind it: Central Asia in Press Photography, 1925–1937 // Journal of Modern European History, 2018. No 16 (4). P. 487–508.
21. Махсумов А. К. Анализ некоторых фотоисточников, ошибочно относимых к ногайцам // История, археология и этнография Кавказа. 2022. Т. 18, № 4. С. 1087–1100.
22. Географическая выставка (1892; Москва). Каталог выставки. М.: Тип. Д. И. Иноземцева, 1892.
23. Образы России и мира в фотоколлекции Д. Н. Анучина. Этнографический альбом / отв. ред. М. Б. Лейбов. М.: Буки Веди, 2020. 220 с.
24. Albrecht, M. Russisch Centralasien. Reiserbilder aus Transkaspien, Buchara und Turkestan (mit 52 Abbildungen). Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vormals J. F. Richter), 1896. 249 S.

¹ Козловский В? Ф? — ташкентский фотограф, офицер русской армии.

² Ермаков Дмитрий Иванович (1845–1916) — фотограф, востоковед, этнограф, археолог. Выпускник Тифлисской военно-топографической школы. Владелец фотоателье в Тифлисе. Военный фотограф при штабе Кавказского фронта в Русско-турецкую войну 1887–1888 гг. Придворный фотограф шаха Персии, почетный гражданин Тифлиса. Участник и обладатель наград российских и международных выставок. Автор многочисленных альбомов снимков грузинских памятников, видов и типов Кавказа, видов и типов Тифлиса и окрестностей. Собрал огромную коллекцию фотоснимков, составил и издал ее каталог.

³ Барканов Владимир В? (1826–1892) — владелец фотоателье в Тифлисе и Кутаиси. Автор коллекции кавказских видов и типов. В качестве военного фотографа принимал участие в Русско-турецкой войне 1887–1888 гг. (Кавказский фронт). Придворный фотограф кавказского наместника великого князя Михаила Николаевича. Член Тифлисского отделения ИРГО.

⁴ Библиотечной коллекция Семевских — книжное собрание известного историка, журналиста, библиофила М. И. Семевского; часть этого собрания унаследовали его жена и дочь.

⁵ Броссе Мари-Фелисите (1802–1880) — выдающийся русский ориенталист, академик Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге, основоположник российской научной школы кавказоведения и арменистики.

⁶ Кондрацкий Павел Моисеевич — владелец фотоателье в г. Кишинев с 1883 г. Действительный член Русского фотографического общества с 1896 г.

⁷ Лейбин Абрам Соломонович (1850–1920) — в 1873 г. основал фотоателье в г. Верном. Фотографировал в г. Верном и Семиреченской области.

⁸ Энгель Александр Карлович (1848–1918) — сын прусского подданного, по образованию художник. Владелец фотоателье в Пятигорске, Кисловодске, Минеральных Водах, Владикавказе, Ашхабаде, Тифлисе. Награжден малой бронзовой медалью ИРГО «За полезные труды». Побывав по заданию ИРГО в экспедиции в Закаспийскую область, создал альбомы «Виды и типы Закаспийской области» и «Закаспийская военная железная дорога».

⁹ Роинов (Роинашвили) Александр Соломонович (1846–1898) — грузинский фотограф, этнограф и коллекционер. Оставил обширное фотографическое наследие, запечатлевшее современников, архитектуру и повседневный быт Грузии и Кавказа второй половины XIX в. Член Императорского Археологического общества. Свои мастерские, архив и коллекцию завещал Обществу по распространению грамотности среди грузин. В 1905 г его фотоархив был приобретен Д. Ермаковым.

¹⁰ Мишон Александр Михайлович (1858–1921) — российский фотограф и кинематографист, журналист и издатель. Основатель Бакинского фотографического кружка. Член-фотограф Парижской национальной академии. Издавал журнал «Кавказ и Средняя Азия». Автор высокопрофессиональных фотоснимков Баку и его окрестностей.

¹¹ Севрюгин Антон Васильевич (1830(?) — 1933) — выдающийся фотограф, уроженец Тегерана. Владелец одного из самых успешных фотоателье в Персии. Занимался как студийной, так и документальной фотосъемкой. Придворный фотограф Насреддин-шаха Каджара. Его работы хранятся в крупнейших европейских этнологических музеях, библиотеках и архивах.

¹² Зейдлиц Николай Карлович (1831–1907) — российский натуралист, статистик и этнограф. Действительный член Кавказского отдела ИРГО.

¹³ Уйфальви де Мезоковезд, Шарль Эжен (1842–1904) — французский антрополог и этнограф. Действительный член Академии наук Венгрии. В 1877 г. избран членом-корреспондентом ИРГО.

И. Ф. Кадикова

Технологическое исследование картины «Мадоннина»: от произведения живописи к фотографии

Физико-химическое исследование произведений живописи иногда приводит к неожиданным результатам, позволяя выявлять необычные технологические особенности творчества художника. В статье представлены результаты исследования картины «Мадоннина» из частной коллекции; подпись в левом нижнем углу картины указывает на авторство итальянского художника-самоучки

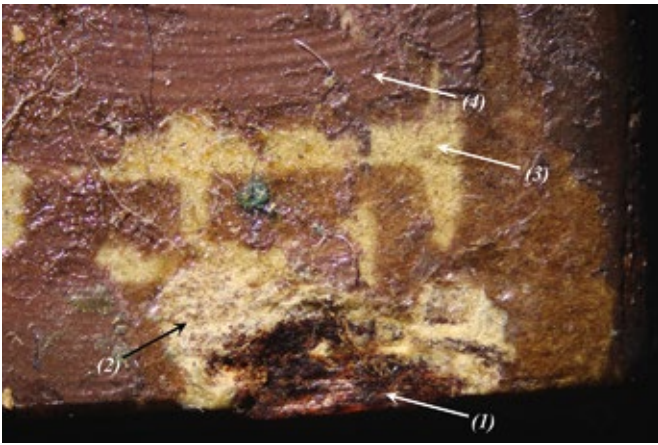


Ил. 1. Общий вид картины «Мадоннина». Выходные данные при поступлении на исследование: дерево, масло, 27,6 × 19,4; подпись в левом нижнем углу: Roberto Ferruzzi

Роберто Ферруцци (Roberto Ferruzzi; 1853–1934) (ил. 1). В ходе работы было выявлено, что картина, на первый взгляд выполненная в классической масляной технике на деревянной основе, оказалась произведением, исполненным в достаточно редкой технике, — она написана масляными красками по фотографическому отпечатку.

Ретуширование и роспись фотографии — довольно распространенный прием, особенно в портретной съемке середины XIX — первой трети XX в.¹ [1; 2]. К 1860-м гг. в моду вошли цветные портреты, и в многочисленных студиях и фотомастерских Европы, Америки и России² фотографии стали расписывать акварельными, клеевыми и, чуть реже, масляными красками, причем в больших мастерских к живописным работам могли привлекать как профессиональных художников, так и студентов художественных учебных заведений [1, с. 34–37; 2]. Например, В. Н. Киреева и А. Б. Николашкина в статье, посвященной исследованию и реставрации портретов Л. И. Познанской и В. Ю. Познанского из собрания Государственного музея А. С. Пушкина [1], сообщают, что оба указанных портрета были в значительной степени расписаны масляными красками: «Лица и руки были корпусно прописаны краской на основе масляного связующего, а моделированы тонкими лессировками на основе масляно-смоляной композиции. Такими же прозрачными масляно-смоляными красками были моделированы складки шелка на дамском платье. Прием корпусного письма был использован при написании кружева и драгоценностей женщины, шитья на мундире мужчины, а также деталей мебели и ламп». Причины популярности фотографических портретов, расписанных красками, а также возможные техники их изготовления и способы идентификации подробно рассматриваются в работе М. Ruggles «Paintings on a Photographic Base» («Фотографический отпечаток как основа для живописи») [2]. В заключение статьи автор подчеркивает, что такие портреты становятся «не только предметом коллекционирования, но и важными историческими документами, произведениями искусства, которые имеют значительную историко-культурную ценность» (пер. наш. — И. К.) [ibid, p. 102].

Раскрашенные в той или иной степени фотографии (портретные, ландшафтные и др.) хранятся во многих музеях, архивах и библиотеках, однако те, что полностью покрыты живописным слоем, встречаются достаточно редко. К последним можно отнести, например, работы художников, использовавших фотографии в качестве подмалевка или рисунка для повторения собственных работ. Е. В. Нестерова³ в своей статье о роли фотографии в эволюции творческого метода Г. И. Семирадского [3] упоминает, что известны работы Е. И. Репина, К. А. Савицкого⁴, В. А. Серова⁵, выполненные в подобной технике. Здесь же можно назвать и работы фотографа-художника А. О. Карелина, который был «одним из первых мастеров, работавших на стыке живописи и фотографии»⁶ [3; 4]. Большую популярность имел его альбом «Нижний Новгород» (1870), созданный



Ил. 2. Микрофотография поверхности картины в месте утраты красочного слоя, левый нижний угол: (1) — деревянная основа; (2) — бумага; (3) — эмульсионный фоточувствительный слой (образец отобран для исследования методами рентгеноспектрального микроанализа и ИК-микроспектроскопии); (4) — красочный слой

совместно с известным пейзажистом И. И. Шишкиным, раскрасившим фотографии А. О. Карелина акварелью [4]. Среди работ Г. И. Семирадского есть написанные как по фотоотпечатку⁷, так и выполненные в достаточно редкой технике, когда фотоизображение получали непосредственно на холсте⁸. Именно так художник написал копию своей картины «Идиллия» 1895 г.

Возвращаясь к объекту исследования, нужно сказать, что уже на стадии изучения поверхности картины «Мадоннина» под микроскопом⁹ был выявлен ряд необычных для классической живописи деталей. Во-первых, на картине отсутствовал грунт, что крайне нехарактерно для живописи XIX — начала XX в. как на холстах, так и на деревянных основах¹⁰. При более подробном рассмотрении, особенно в местах утрат живописи на углах и кромках, стало видно, что красочный слой нанесен по плотному прозрачному слою из органического материала, который, в свою очередь, лежит на бумажной основе (ил. 2, 3). Такая структура указывала на то, что перед нами не произведение, выполненное в классической технике, а живопись по фотографическому отпечатку. Это подтверждалось и при более пристальном изучении некоторых участков, перекрытых тонким лессировочным красочным слоем. Например, на участке с изображением глаз, где художник использовал темную часть фотографии при моделировке верхнего и нижнего века, под прозрачным слоем хорошо различимы волокна бумаги (ил. 4).

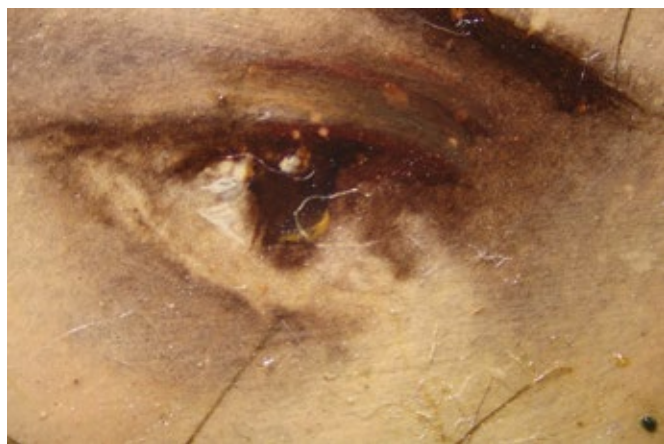
Дальнейшее исследование было посвящено проверке данной гипотезы и заключалось в подробном анализе состава прозрачного слоя на поверхности бумаги. Для обнаружения солей серебра, которые должны входить в состав фоточувствительной эмульсии, использовался энергодисперсионный рентгеновский микроанализ (настольный сканирующий электронный микроскоп Hitachi TM4000 Plus с приставкой для энергодисперсионного микроанализа Quantax 75 (Bruker)), а для исследования природы прозрачного слоя применялся метод ИК-микроспектроскопии (ИК-микроскоп LUMOS (Bruker), регистрация спектров проводилась в режиме нарушенного полного внутреннего отражения (НПВО); Ge-кристалл, спектральный диапазон 4000–600 см⁻¹, разрешение 4 см⁻¹). Также в ходе работы

были проанализированы пигментный состав и связующее красочного слоя для определения времени создания произведения. Помимо вышеуказанных методов, для идентификации минеральных пигментов привлекалась и поляризационная микроскопия (поляризационный микроскоп ПОЛАМ Л-213М, ЛОМО).

Для исследования состава прозрачной пленки были отобраны два образца (указаны стрелками на ил. 2, 3). Исследование образца с темного участка (ил. 3) методом рентгеноспектрального микроанализа (ил. 5) показало, что в его составе присутствуют серебро (Ag) и хлор (Cl) — химические элементы, характерные для фоточувствительного



Ил. 3. Микрофотографии поверхности красочного слоя (в местах, не перекрытых красочным слоем, хорошо виден прозрачный желтоватый слой и бумажные волокна основы под ним); желтой стрелкой указано место отбора образца прозрачного слоя с темного участка для исследования методами рентгеноспектрального микроанализа и ИК-микроспектроскопии



Ил. 4. Микрофотография поверхности картины на участке, перекрытом тонким лессировочным красочным слоем

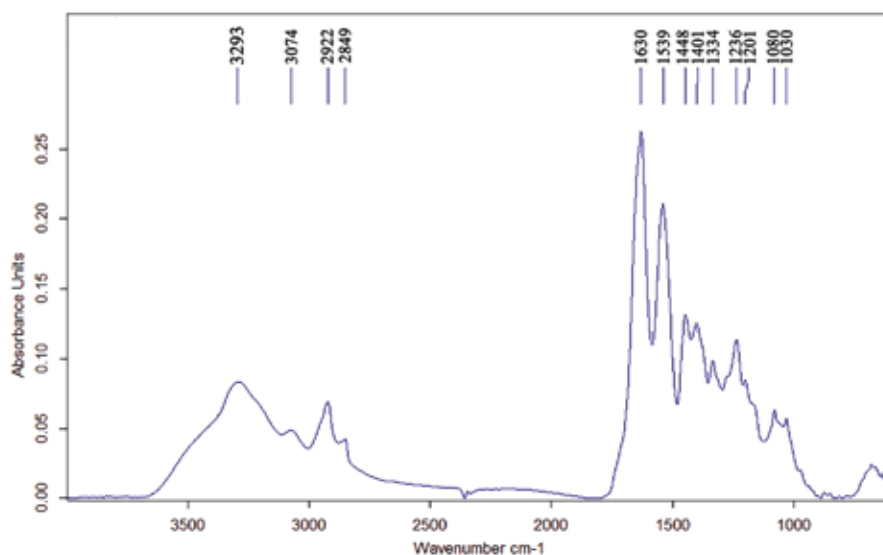
слоя с образовавшимися в ходе его изготовления микрокристаллами хлористого серебра; сера (S) может относиться к тиосульфату натрия, раствором которого закреплялся снимок. Вместе с тем в образце отсутствует барит ($BaSO_4$), которым обычно покрывали бумагу для коллоидных отпечатков [7–9]. Следовательно, мы можем утверждать, что картина написана по фоточувствительному слою, лежащему на бумажной основе, т. е. по фотоотпечатку. На ил. 6 представлен ИК-спектр образца фоточувствительного слоя, в котором присутствуют полосы поглощения, характерные для белка, причем структура полос поглощения (соотношение полос поглощения 1448 и 1401 см^{-1}) позволяет говорить о том, что это альбумин [7]. Таким образом, анализ полученных результатов указывает на то, что сам снимок был выполнен в технике альбуминовой фотопечати.

Исследование состава красочного слоя показало, что в него входят следующие пигменты: свинцовые белила, берлинская лазурь, искусственный ультрамарин, красный органический пигмент, красный марс, желтая охра, а также инертные наполнители — барит, карбонат кальция и каолин. Все эти пигменты активно использовались в живописи XIX — первой четверти XX в. и, таким образом, не противоречат времени жизни художника. В качестве связующего во всех отобранных на исследование пробах

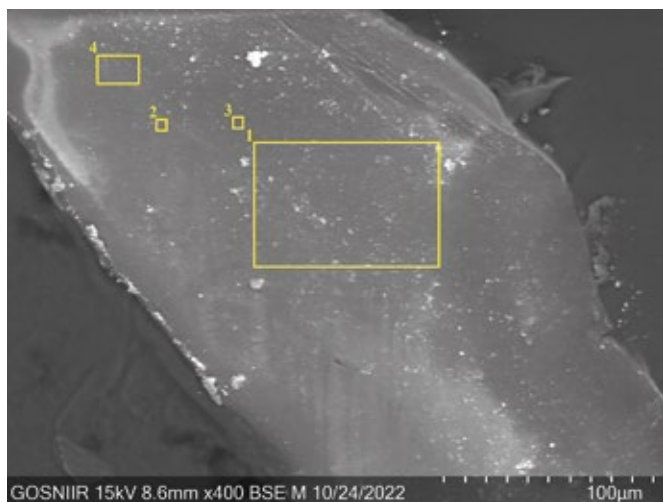
идентифицировано высыхающее растительное масло. Но почему же данная картина написана по фотографии? По сюжету и композиции она полностью совпадает с другой картиной Роберто Ферруцци¹¹ (ил. 7), известной под названиями «Мадоннина» (*La Madonmina*), «Мадонна отдыхающая» (*La Madonna del riposo*), «Мадонна улиц» (*Madonna Della Strada*), «Цыганка» (*La Zingarella*) и др., различие состоит лишь в колористическом решении. История создания и дальнейшая судьба оригинальной работы Ферруцци описаны во многих источниках. И все они, хотя некоторые детали разнятся¹², сходятся на том, что на картине художник изобразил Анжелину Чан (*Angelina Cian*), девочку, которую он встретил во время прогулки по Эуганским холмам. Он был настолько поражен видом молодой девушки, с любовью державшей на руках своего маленького брата, что предложил ей позировать для своей картины. Впервые это произведение было выставлено на 2-й Венецианской биеннале в 1897 г., где с восторгом встречено публикой¹³. В скором времени картину купил Витторио Алилари, сразу же закрепивший за собой авторские права, связанные с ее изображением [11]. Алилари — легендарное имя в мире фотографии, и, возможно, именно в связи картины Ферруцци и фотоателье «Братья Алилари» (*Fratelli Alinari*) кроется ответ на поставленный вопрос.

По сведениям одного из источников [10], братья Алилари разместили картину Ферруцци в витрине ателье и использовали ее в качестве образца своей продукции. Даже после очередной перепродажи они смогли продолжить публичное распространение изображения на поздравительных открытках, фотографиях, гравюрах, образках¹⁴; «Мадоннина» начинает появляться в книгах и журналах и приобретает большую известность, чем сам автор. К сожалению, дальнейшая судьба и местонахождение картины неизвестны. Существует версия, что картина была на корабле, затонувшем в Атлантическом океане во время Второй мировой войны; есть также версии, что она может находиться в США, куда ее переправил последний владелец, либо же до сих пор остается в Старом Свете [11].

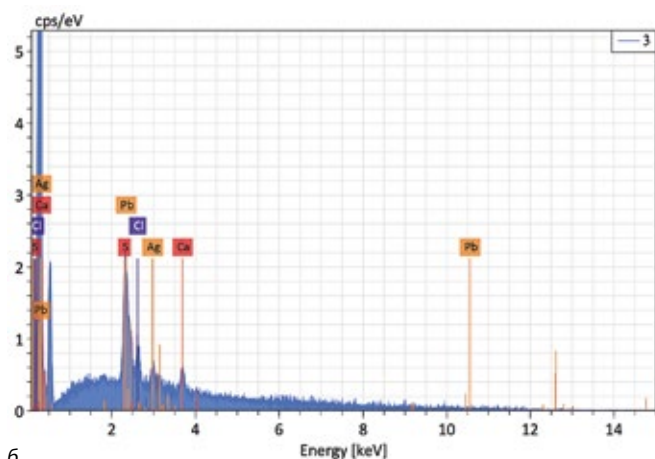
Рассматриваемая в статье картина была написана по фотографии, возможно сделанной в фотоателье братьев Алилари. Живописный слой выполнен профессиональным художником, умело использовавшим нижележащее фотоизображение в построении красочного слоя. Этому не противоречат и материалы, идентифицированные в



Ил. 6. Исследование образца фотоэмульсионного слоя методом ИК-микроспектроскопии. Полосы поглощения 3074 , 1630 (Амид I), 1539 (Амид II), 1448 и 1401 см^{-1} относятся к белку



а



б

Spectrum	S	Cl	Ca	Ag	Pb
1	12,8	29,7	29,4	9,2	18,9
2	23,6	30,1	18,8	9,6	17,9
3	25,6	25,3	19,6	12,1	17,4
4		42,4	25,1		32,5

в

Ил. 5. Исследование образца фотоэмульсионного слоя методом рентгеноспектрального микроанализа: а — СЭМ-изображение образца в режиме обратно отраженных электронов (BSE) с указанием областей анализа; б — рентгеновский спектр; в — элементный состав пробы (в ат. %) в указанных областях. Наличие свинца (Pb) объясняется присутствием частиц красочного слоя на поверхности образца

составе фотоэмульсии и красочном слое. Более того, набор пигментов красочного слоя, а также использование альбуминовой фотографии, широкое распространение которой пришлось на вторую половину XIX — начало XX в. [7], позволяют сделать вывод о том, что исследуемая картина была выполнена в конце XIX — первой четверти XX в. Но ответить на вопрос, кто мастер — Роберто Ферруцци или приглашенный художник, технологическое исследование, к сожалению, не в силах.

Благодарность

Автор выражает признательность Марии Владимировне Плешковой за помощь в поиске и переводе итальянских источников о судьбе Роберто Ферруцци и его картины.

Литература

- Киреева В. Н., Николашкина А. В. Русская практика портретной живописи по фотографическому изображению. Опыт исследования и реставрации портретов Л. И. Познанской и В. Ю. Познанского из собрания Государственного музея А. С. Пушкина // Проблемы хранения и реставрации живописи на нестандартных основах. Теория и практика: материалы научно-методического семинара. Череповец: Порт-Апрель, 2021. С. 34–42.
- Ruggles, M. Paintings on a Photographic Base // Journal of the American Institute for Conservation. 1985. Vol. 24, no. 2. P. 92–103.
- Нестерова Е. В. Некоторые аспекты творческого метода Г. И. Семирадского. Художник и фотография // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства: материалы науч. конф. М.: Магnum Артс, 2016. С. 89–98.
- Нижегородский музей-заповедник: [сайт]. URL: <https://ngiamz.ru/publikacii-i-izdaniya/andrey-osipovich-karelin-kollekciya-fotografy-ngiamz> (дата обращения: 14.08.2023).
- Саркович Д. Особенности авторского почерка Генриха Семирадского // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства: материалы науч. конф. М.: Магnum Артс, 2015. С. 66–71.
- Гладкова Л., Пастон Э. Тайны живописи Похитонова // Третьяковская галерея. 2010. № 4 (29). С. 54–63. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2010-29/tainy-zhivopisi-pokhitonova> (дата обращения 14.08.2023).
- Stulik, D. C., Kaplan, A. Albumen. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Los Angeles: The Getty Conservation, 2013. 63 p.
- Stulik, D. C., Kaplan, A. Silver Gelatin. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Los Angeles: The Getty Conservation, 2013. 44 p.
- Идентификация, хранение и консервация фотоотпечатков, выполненных в различных техниках / под ред. Е. В. Васильевой. СПб.: РОСФОТО, 2013. 47 с.
- Cantini, A. La vera storia del quadro della Madonnina del Riposo // Le Ali dell'Aurora. Parole di Poesia, Narrazioni di Vita: [website]. URL: <https://acantini.altervista.org/la-vera-storia-del-quadro-della-madonnina-del-riposo/> (accessed: 14.08.2023).
- Franceschetti, P. Is the Madonnina di Ferruzzi at the bottom of the ocean? // Italiani.it: [website]. URL: <https://en.italiani.it/the-madonnina-di-ferruzzi-and-on-the-ocean-floor/> (accessed: 14.08.2023).
- Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Citta di Venezia 1897. Catalogo Illustrato. Vol. 2. Venezia: Premiato Stab, tipo-litografico Carlo Ferrari, 1897. 219 p. URL: https://books.google.ru/books?id=_8YtAQAIAAJ&redir_esc=y (accessed: 14.08.2023).
- Daud, M. P. The amazing story of Ferruzzi's // SAFCAM: [website]. URL: <https://www.safcam.org/the-amazing-story-of-ferruzzis-madonnina> (accessed: 14.08.2023).
- Briciole: La Madonnina del Ferruzzi / pubblicato da ocramm // Parrocchie San Martino e Sant'Eufemia: [website]. URL: <https://parrocchiamarone.wordpress.com/2012/01/28/briciole-la-madonnina-del-ferruzzi/> (accessed: 14.08.2023).



Ил. 7. Р. Ферруцци. Мадонна. 1897.
Холст, масло. Местонахождение
картины неизвестно

¹ Позднее фотографии с элементами росписи встречаются значительно реже.

² В статьях [1; 2] приведен целый ряд руководств конца XIX — первой трети XX в., посвященных способам раскрашивания фотографий, диапозитивов, фототипий и др., а также книги по истории фотографии, в которых рассматривается данный прием.

³ Сотрудница Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при РАХ.

⁴ Повторение картины «Панихида на кладбище» из собрания ГТГ.

⁵ Повторение картины «Николай II в тужурке» (1900) из собрания ГТГ.

⁶ Коллекция А. О. Карелина, основную часть которой составляют его фотографии, а также памятники ДПИ и предметы народного быта, хранится в собрании Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника.

⁷ Эскиз к картине «Христианская Дирцея в цирке Нерона» из собрания Краковского национального музея [3; 4].

⁸ В это время были известны различные методы сенсбилизации поверхности холста [2; 3]. Например, метод Исаака Рена, приведенный в журнале *Philadelphia Photographer* в 1869 г., заключался в нанесении на холст слоя из цинковых белил, альбумина, хлорида аммония и нитрата серебра; далее на фоточувствительный слой экспонировали негатив, а полученное изображение фиксировали тиосульфатом натрия [2].

⁹ Исследование проводилось при увеличении от 20 до 40 × с помощью бинокулярного микроскопа МСП-1, ЛОМО.

¹⁰ Нужно отметить, что с XIX в. художники использовали для своих произведений деревянные основы достаточно редко. В это время их продолжают покрывать грунтом белого цвета, однако в качестве наполнителя, кроме традиционного мела, все чаще используют свинцовые белила в чистом виде или с различными добавками инертных наполнителей (например, барита), гораздо реже использовали цветные грунты. Одним из художников, кто отдавал предпочтение деревянным основам, является И. П. Похитонов (1850–1923), который писал свои работы в основном на тщательно подготовленных дощечках красного или лимонного дерева [6].

¹¹ К сожалению, биографии Роберто Ферруцци, а также каталога его произведений на сегодняшний день нет. Из разрозненных источников известно, что он родился в городе Шибеник (Далмация) в 1853 г. в итальянской семье. Сын адвоката, молодой Роберто последовал по стопам отца, закончив юридический факультет Падуанского университета. Однако гораздо ближе ему была живопись, к которой он проявил значительный талант уже в юном возрасте. В 1879 г. Ферруцци обосновался в Лувильяно, где основал кружок, достаточно быстро привлекая многочисленных представителей искусства [10; 11; 12, с. 109–110]. Из других картин этого автора нам удалось найти лишь одну — «Молящаяся девочка» (холст, масло, 67 × 52) из собрания Севастопольского художественного музея им. М. П. Крошицкого.

¹² Все приведенные в статье данные собраны из разрозненных публикаций и заметок в сети Интернет [10; 11; 13; 14].

¹³ В большинстве источников говорится, что картина получила первую премию Биеннале, однако в материале [11] автор утверждает, что это ошибочное мнение, поскольку картина не завоевала признания жюри и получила холодные отзывы критиков.

¹⁴ В России репродукции картины хранятся, например, в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (бумага, черно-белая, цветная печать) и в Вятскополянском историческом музее (бумага, черно-белая печать).

И. Ю. Чмырева

Искусствоведческая атрибуция российской фотографии: к вопросу о практических методиках работы с произведениями (на примере атрибуции российских фотографий в «Коллекции Соландер», США)

Проблема атрибуции — одна из острейших проблем в практической работе с произведениями, относящимися к истории русской фотографии. Собственно, максимально точная атрибуция — краеугольный камень, опираясь на который уже можно выстраивать исторические и стилистические ряды, изучать как творческое наследие отдельных авторов, так и периоды и школы развития фотографии в нашей стране. Также уверенная атрибуция круга произведений позволяет, помещая в их контекст неизвестную ранее фотографию, контекстуализировать ее бытование, сужать (или расширять) пространство ее исследования.

И при этом атрибуция именно отечественных произведений остается одной из самых сумеречных зон, где публикация часто предшествует атрибуции, основанной на научном исследовании, что приводит к волюнтаристским текстам и затрудняет и стилистический, и исторический анализ эволюции русской фотографии как целостного явления.

О проблемах подготовки к атрибуции и концептуальных основаниях атрибуции

С одной стороны, атрибуция произведений искусства является базовой дисциплиной университетского искусствоведческого образования, которая изучается на первом курсе, и владение ее методами — необходимое качество работающего с произведениями искусства специалиста. С другой — атрибуция фотографии, как отпечатка, так и «фотографического имиджа» (самой композиции снимка), основывается на классическом методе описания и анализа памятников изобразительного искусства. Но уже в этом заложено несколько вопросов, уточнение которых позволяет нам выявить исторические корни существующих на сегодняшний день проблем в области атрибуции фотографии.

Фотография — это изображение, полученное и зафиксированное на светочувствительном носителе. *Что выступает в качестве такового?* В зависимости от периода истории фотографии мы имеем дело с одноступенчатым, двух-, трех- и далее процессом получения изображения. Если мы говорим о фотографии 1840–2000-х гг. в рамках институциональных (музеи, корпоративные коллекции) и частных коллекций произведений фотоискусства, то в большинстве случаев речь идет о фотографическом отпечатке, чаще всего на бумажном носителе (т. е. о результате двухступенчатого процесса — негативно-позитивного). В этих собраниях на втором месте по числу представленных артефактов, как правило, стоят фотографические изображения — уникалы: дагерротипы, амбротипы, ферротипы (тинтипты) и т. д., природа которых сочетает визуальные свойства негатива и позитива в одном артефакте. В архивах, а иногда и в коллекциях фотографических произведений мы встречаем негативы на разных носителях, уникальные позитивы (слайды). Также в архивах хранятся и уникалы. Кроме того, особенно в XXI в., работа с фотографией подразумевает коллекционирование и исследование репродукционных

форм фотографического изображения, во многих случаях (по сложившейся традиции) находящихся в других отделах коллекций (например, в библиотеке, в отделе графики и печатной графики), но в отдельных случаях репродукции фотографий поступают в фотографическое собрание и хранятся в нем наравне с произведениями на светочувствительных носителях (так, в 2010-х гг. наблюдается тенденция коллекционирования не только фотографических отпечатков-винтажей и поздних фотографических отпечатков, но и первых полиграфических публикаций снимков, т. е. своего рода «полиграфических винтажей»).

Еще одной пограничной формой произведений, условно принадлежащих к сфере фотографии, являются все формы альтернативной (также: бессеребряной) фотографической печати на бумагах. Проще говоря, множество произведений пикториальной фотографии рубежа XIX–XX вв. есть, с точки зрения технологического результата, печатная графика: например, фотогравюра — это лишь тушь или типографская краска и т. п. на бумаге; то же можно сказать об оттисках матричной печати — бромойле с переносом, гуммиарабиковой печати и др. *Выводим ли*



Ил. 1. С. Фридлянд. Волжаночка. СССР, РСФСР, Ивановская обл. 1955–1959. Аналоговая фотография, среднеформатная камера, цветная негативная пленка; монохромный желатиносеребряный отпечаток, бумага, ретушь. Авторская печать. © Solander Collection, USA



Ил. 2. С. Фридлянд. В украинском совхозе. СССР, Украинская ССР. Начало 1950-х. Аналоговая фотография, среднеформатная камера, цветная негативная пленка; современное сканирование, обращенное изображение (цветная реконструкция). © Частное собрание, Россия

мы подобные произведения из фотографических собраний и передаем их в отделы печатной графики? Определенно, нет! Ведь в процессе их создания на начальном и промежуточных этапах были рабочими фотографические технологии, и лишь завершающий этап творчества — это выход за пределы фототехнологий в область печатной графики. Если мы попытаемся вывести пикториальные отпечатки за пределы фотографических собраний, то полностью утратим большой и важный период истории художественной фотографии. И в дополнение к пикториальным (альтернативным и пр.) отпечаткам в наше время также добавляются типографские оттиски, подчас являющиеся единственным свидетельством существования того или иного фотографического произведения в истории.

Итак, говоря о фотографии, мы подразумеваем: фотографическое произведение (или произведение фотографии), чаще всего существующее в форме отпечатка; фотографический исходник — изображение, полученное с натуры, часто негатив; рабочие фотографические материалы, включая отпечатки, негативы, клише для печати; фотографическую репродукцию, включая воспроизведение в разных видах полиграфической продукции; собственно «фотографический имидж», существующий как визуальное явление в любой форме, включая цифровую.

Еще одна проблема классификации, которую необходимо обозначить, — это нетождественность фотографического произведения различным формам его репродукции и нетождественность произведения исходнику. Например, в фотографических альбомах, изданных полиграфическим способом, очень часто кадрирование не соответствует авторскому, но является результатом дизайнерского решения, продиктованного стремлением к проявлению функциональности и выразительности книги как объекта. Также проблема кадрирования связана с

«редактированием» информационной насыщенности (текстуальности) снимка, проявлением таких функций работы с визуальной информацией, как цитирование фотографии, смысловое редуцирование.

Понимание вариативности «фотографических имиджей», существующих в современном информационном пространстве практически с равными правами, в исследовательском поле тем не менее требует от нас, исследователей, специализированного описания: какую из форм фотографии мы подразумеваем в том или ином случае. Для разрешения проблем корректности описания фотографий мы предлагаем учитывать и вводить в описание произведения его контекстность бытования и функционирование фотографического изображения в эпоху его первой публикации.

Специализация. Какой процент в среде специалистов, работающих с фотографией в наши дни, составляют профессионалы, имеющие искусствоведческое образование и навыки описания и анализа памятников? У нас нет статистических данных (они могли бы стать предметом специального исследования), но позволим предположить, что этот процент по-прежнему ничтожен. То есть учебный предмет «Анализ и описание памятников», включающий в себя основы формального, исторического контекстного, сравнительного и реконструктивного методов, знакомство с семиотическими и гносеологическими подходами, оказывается неизвестен работающим с фотографией специалистам, и, следовательно, фотографии как сфере гуманитарного знания этот научный ресурс не доступен.

С другой стороны, в России в рамках высшего искусствоведческого образования до сих пор не преподается история фотографии, а среди изучения техник и технологий изобразительного искусства также нет изучения фотографических техник и технологий.

Таким образом, у специалистов, имеющих искусствоведческое образование в нашей стране, нет базового технико-технологического знания, необходимого для работы с фотографией. Притом что именно искусствоведческие и исторические инструменты исследования чрезвычайно важны для описания и анализа фотографии как изображения, созданного индивидуальным творцом в определенную историческую эпоху в рамках определенной культуры или на стыке разных культур.

В возникшей ситуации возможным решением нам видится диалог (совместная работа) искусствоведа и специалиста в области фотографических техник и технологий.

Есть ли в России специализация в образовании реставраторов, позволяющая им получить образование в области фотографии? Увы, пока только в виде курсов и кратковременных стажировок. Кроме того, внутри истории фотографии в разные эпохи ее эволюции техники имели свою специфику, изучение которой само по себе должно быть предметом специального образования (подобно тому, как мы знаем искусствоведческую и реставрационную практику специализации на определенных материалах и в отдельных эпохах и культурах). Мы позволили себе обозначить спектр проблем, возникающих в большинстве российских институций при первичной атрибуции фотографии. При этом именно в России, где находится большинство выявленных и невыявленных произведений русской фотографии, возможно создать достаточную справочную и исследовательскую базу для построения истории фотографии на основе научных исследований, а не разрозненных и часто волюнтаристских описаний.



Ил. 3. С. Фридлянд. Волжаночка. СССР, РСФСР, Ивановская обл. 1955–1959. Аналоговая фотография, среднеформатная камера, цветная негативная пленка; монохромный желатиносеребряный отпечаток, бумага. Авторская печать. Контрольная (рабочий отпечаток). © Мультимедиа арт музей, Москва

Наше обращение к практике реставрации и практическому изучению техник и технологий материалов неслучайно: в отечественной реставрационной школе кроме теоретического обучения огромную роль играли практические занятия в действующих реставрационных мастерских, т. е. передача знаний от наставника к ученику в процессе работы, так называемый цеховой метод. Думаю, что и каталогизация, и атрибуция фотографии, должны не только стать учебными дисциплинами, но и превратиться в форму профессиональной «игры в бисер» — тренировки молодых исследователей под руководством специалистов старшего поколения в рамках практических и важных исследовательских проектов. Иначе без специалистов мы рискуем потерять собственную историю фотографии, не выловив из песков времени жемчужины и, наоборот, заполнив информационное пространство публикацией бесконечного количества рыночного материала.

Примеры атрибуции произведений с уточнением датировки, названий и контекста, проведенной в 2022–2023 гг.

Этот текст вырос из рабочих заметок к атрибуции русской фотографии в «Коллекции Соландер» (*Solander Collection*), США.

Несколько слов о самой коллекции, которая знаменует собой действительно новый этап в конструировании истории мировой фотографии. По легенде, перед началом пандемии, в 2019 г., два историка фотографии — Грэм Хоув (Graham Howe) и Филлип Проджер (Phillip Prodger) — в частной беседе жаловались друг другу на неповоротливость и усеченность моделей коллекционирования фотографии в крупных музеях. Дело происходило в США. Нам,

наблюдателям из России, могло бы показаться, что в стране, где фотография стала «национальным видом искусства», все должно быть если не идеально, то находиться в одном шаге от достижения абсолютного представления истории мировой фотографии — по сюжетному, технологическому, тематическому, региональному и т. д. охвату всех этапов и периодов данной истории. Но это не так. Многие регионы мира либо не представлены в коллекциях музеев США, либо представлены случайными произведениями и именами (что само по себе может стать темой отдельного исследования о том, как из поля «доступного материала» складывается теория «абсолютизированного знания»). Так коллеги Хоув и Проджер, за плечами каждого из которых десятилетия успешной карьеры исследователей и кураторов на международной сцене, решили создать собственную коллекцию, вложив в нее самую главную инвестицию — свой опыт.

Новый проект стал известен как «**Коллекция Соландер**» — в честь изобретенного шведским натуралистом и библиофилом Даниэлем Соландером (Daniel Solander) короба, в который библиотекари помещали инкунабулы, не имеющие титульных страниц. Отсутствие титульной страницы в книге равно потери идентичности: нет ни автора, ни названия, ни даты, ни типографии. Что-то из утраченных данных можно реконструировать на основе самого текста, но что-то может быть потеряно безвозвратно.

«Коллекция Соландер» интересна широтой временного и тематического представления. Важным качеством отобранных в коллекцию фотографий является их высокая сохранность. Среди более чем 2000 единиц в собрании имеются российские фотографии XIX — первой

половины XX в. Их немного, но даже в книге, подготовленной на основе «Коллекции Соландер», — «The Alternative History of Photography» («Альтернативная история фотографии») (Prestel, 2022), куда были отобраны 253 произведения, есть шесть русских работ.

Идея главного редактора издания Филлипа Проджера заключалась в том, чтобы собрать под одной обложкой историков и исследователей фотографии из разных уголков мира и дать им возможность рассказать об отдельных произведениях «Коллекции Соландер», опираясь на собственные научные подходы. Безусловно, подобное фреймовое издание, с жестко регламентированными размерами текстов, позволило опубликовать только квинтэссенцию исследований (включая изменение датировок и названий некоторых работ).

На наш взгляд, представляется важным опубликовать полный текст атрибуции двух произведений русской фотографии из «Коллекции Соландер», чтобы показать поэтапность процесса атрибуции и еще раз подчеркнуть четыре важнейших условия, позволивших сделать этот опыт атрибуции успешным:

доступ исследователя к оригинальной фотографии (что позволяет опытному исследователю на основе визуального анализа бумаги, эмульсии, характера печати, сохранности и надписей на снимке получить дополнительную информацию о нем);

доступ к материалам, составляющим визуальный контекст исследуемой фотографии (включая варианты отпечатков в других собраниях и их полиграфическое воспроизведение); ориентация исследователя в исторической эпохе и источниках дополнительной информации не визуального характера, включая публикации, научные онлайн- и офлайн-каталоги, и доступ к этим источникам;

владение языком и знание культурных кодов, в рамках которых было создано исследуемое фотографическое произведение.

Подлинность обоих отпечатков была установлена в результате технологической экспертизы, и в тексте мы сосредоточимся на атрибуции на основе описания, визуального и историко-культурного анализа фотографий, т. е. на вопросах искусствоведческой атрибуции снимков.

Название, с которым первое произведение поступило в «Коллекцию Соландер»: *Семен Фридлянд. Без названия. Поздние 1930-е гг.* Так работа была представлена в галерее, откуда выкуплена для коллекции.

В процессе работы с каталогом внутри коллекции были внесены поправки на основе визуального анализа произведения и сравнения с другими работами фотографа, представленными в американских музейных собраниях: *Семен Фридлянд. Без названия. Вторая половина 1940-х гг.*

В результате нашего исследования эта фотография опубликована в книге со следующими каталожными данными: *Семен Фридлянд. Волжаночка (Девочка с Волги). Между 1955 и 1959. Авторская печать второй половины 1950-х гг. Винтаж (?)*.

Семен Осипович Фридлянд приходился младшим двоюродным братом известному советскому журналисту главному редактору журнала «Огонек» и инициатору создания журнала «Советское фото» Михаилу Ефимовичу Кольцову (настоящая фамилия Фридлянд; 1898–1940 гг. — репрессирован и расстрелян). Семен Осипович поступил на работу в журнал «Огонек» лаборантом фотолаборатории в 1925 г. и, благодаря таланту, быстро вырос до снимающего фотокорреспондента. С начала 1930-х Фридлянд являлся фотографом «Огонька» и агентства «Союзфото», работал с Леонидом

Межеричером (идеологом советского фоторепортажа) в «Советском фото», много снимал для «СССР на стройке» (его фотографии опубликованы в номерах журнала, сделанных Элем Лисицким, Николаем Трошиным, а с 1934 г. несколько номеров журнала сделаны по сценариям самого Фридлянда), с 1933 г. стал фотокорреспондентом газеты «Правда» — главного печатного органа СССР. Во время Великой Отечественной войны он снимал Сталинградскую битву и освобождение Кавказа советскими войсками от гитлеровской оккупации. После войны вернулся в «Огонек», где в 1950-е имелась возможность публиковать цветную фотографию, которой Семен Осипович увлекся еще в 40-х гг.

Портрет девочки со снопом льна сделан в поле в Ивановской области на берегу Волги. Девочка одета в платье из набивного ситца. Рисунок этой ткани разработал художник Николай Васильевич Сухов (1922–2017), выполнивший эскиз в двух колористических гаммах, теплой и холодной, в 1953–1954 гг. В 1955 г. ткань, произведенная на ткацкой фабрике в городе Шуя, поступила в продажу. (Для молодого художника, прошедшего Великую Отечественную войну сержантом артиллерии и получившего профессию уже после войны, это был настоящий успех.)

Существуют три разные кадрировки портрета девочки со снопом: вертикальная, как в «Коллекции Соландер»; квадратная, когда мы видим больше льняного снопа слева и пейзаж на дальнем плане справа; прямоугольная кадрировка крупного плана лица девочки. На обороте винтажа крупного плана «Волжаночки» из коллекции Центра фотографии братьев Люмьер (Москва) есть дата: 1959 — она становится верхней границей возможной даты исполнения фотографии. Из той же коллекции мы принимаем названием работы — «Волжаночка».

Снимок сделан на пленэре с использованием вспышки в руках ассистента на камеру среднего формата. В оригинале это цветной негатив (на что указывает тональное смещение в характеристике лица девочки и облаков на небе позади нее). Фридлянд был знатоком лабораторных процессов (в журнале «Огонек», где он прошел школу от лаборанта до фотографа, в 1920-х гг. работали выдающиеся художники, виртуозы съемки, проявки, печати, монтажа и ретуши фотографии). В результате своих экспериментов с понравившимся кадром он приходит к черно-белому решению, благодаря чему графика кружков коробочек льна, ягод на платье, рисунка на косынке, напоминающего монпасе, покрывает фон вокруг круглого лица девочки с головой, белой как лен. Если бы фотограф не ушел в монохромное решение, мы бы увидели спор серо-коричневых коробочек льна, сине-зеленого рисунка ягод и красно-коричневого орнамента платка вокруг блекло-желтых волос девочки, а синее небо и жухло-зеленый пейзаж позади добавили бы диссонанса — так мог возникнуть настоящий колористический хаос.

Хотя снимок сделан во второй половине 1950-х гг., мы видим, что старый стиль бравурно-постановочной фотографии второй половины 1930-х гг., так удававшийся Фридлянду в довоенные годы, очень медленно уступает место другой фотографии. Сам Фридлянд с успехом использует старые приемы, изображая, как мирная жизнь вернулась к своему размеренному течению после динамичной и рваной по стилю фотографии войны.

Фридлянд еще в 1930-е гг. делал детские портреты крупного плана, которые с успехом тиражировались на открытках Союзфото; с первых послевоенных лет он снова с удовольствием снимает младенцев и детей: теперь эти фотографии символизируют победу жизни над смертью. В



Ил. 4. С. Фридлянд. Волжаночка. СССР, РСФСР, Ивановская обл. 1955–1959. Аналоговая фотография, среднеформатная камера, цветная негативная пленка; монохромный желатиносеребряный отпечаток, бумага, ретушь. 28 × 24. Авторская печать. Винтаж. 1959. © Собрание Галереи Люмьер, Москва

начале 1950-х гг. фотограф снимает в командировке жизнь украинского колхоза на цветную пленку (частично опубликовано в журнале «Огонек» в 1954 г.), и среди снимков есть варианты композиции, напоминающие будущую «Волжаночку». К ее появлению в портретах южных детей колхозников на плэнере были найдены все элементы, не хватало только главного — самой модели. И фотограф нашел ее в Ивановской области, беленькую и сияющую.

Фотография Семена Осиповича Фридлянда появлялась на многих выставках, и, когда в 1966 г. на конкурсе эскизов для новой конфеты «Аленка» победила цветная фотография круглолицей девочки в платке Александра Михайловича Геринаса (1932–1984), было очевидно, что это воспроизведение визуального стереотипа детства, заложенного в восприятие поколения фотографов 1960-х гг. старшим коллегой — Семеном Фридляндом, которого уже не было среди них.

К этому короткому тексту, завершающему наше исследование, мы прошли через анализ костюма и поиск аналогов ткани платья и платка девочки, увенчавшийся находкой непосредственно имени дизайнера ткани и его эскизов, что также позволило нам уточнить нижнюю дату съемки. Знакомство с другими отпечатками этой фотографии, доступ к снимкам задников фотографий и анализ тональных особенностей отпечатков помогли установить формат негатива и цветность пленки. На наш взгляд, важным является фиксация визуальных ассоциаций и стереотипов, которые вызывают те или иные фотографические произведения в визуальной культуре ранее и позднее, чем было создано само произведение: это дает возможность вначале на уровне интуиции, а потом и доказательно

определить место произведения (и творчества фотографа в целом) в ряду влиятельных визуальных ресурсов, аккумулирующих культурные коды.

Второе произведение из «Коллекции Соландер» поступило на атрибуцию со следующим названием: *Георгий Зельма. Soviet Pioneer in front of the Yiddish Sign [Советский пионер на фоне лозунга на идише]*. Сер. 1930-х.

На лицевой стороне, под изображением, на картоне надпись рукой Зельма: *Биробиджан / Директор* (орфография оригинала. — И. Ч.) *Амурзетской МТС т. Гохман / Амурзетская МТС лучшая станция в районе.*

Зафиксированное после атрибуции название (в публикации издательства *Prestel*, 2022): *Георгий Зельма. Эли Гохман, директор Амурзетской МТС [на фоне лозунга на идиш на стене машинно-тракторной станции]. Поселок Амурзет, Биробиджанский еврейский национальный округ, РСФСР, СССР. 1933. Винтаж.*

Знаменитый советский фотограф Георгий Зельма родился в Ташкенте, Узбекистан, одном из крупнейших мультикультурных регионов Российской империи в Центральной Азии. Еврей по происхождению, Зельма вырос в Москве, где его мать, коммунистка, активистка, работала в Наркомате по делам национальностей. С юных лет Георгия окружала многонациональная среда, и он очень рано, буквально 16-летним, связал свою жизнь с фотографией. Зельма является одним из самых известных советских фотографов-евреев; большая часть его фотографического наследия — это кадры, запечатлевшие жизнь и культуру сотен национальностей, населявших СССР.

В начале 1930-х гг. Зельма уже признанный автор, от редколлегии журнала «СССР на стройке» он получает задания запечатлеть индустриализацию и изменения стиля жизни большой страны. Когда в 1933 г. Эль Лисицкий, покровитель Георгия в журнале и его близкий друг, вошел в редакцию нового журнала «На стройке МТС [машинно-тракторных станций] и совхозов», он пригласил Зельму последовать за ним. В первом номере нового журнала за 1934 г. на обложке и в ряду репортажных материалов опубликованы сделанные Зельмой снимки.

С начала 1920-х гг. проблема евреев в СССР широко обсуждалась в советском правительстве: в Российской империи евреи были народом, представительным по численности, но с урезанными гражданскими правами и без региональной локализации. Одной из идей их признания в новом Советском государстве было создание Еврейской автономной республики или области. Среди разных мест для новой автономии предлагалось место на Дальнем Востоке, недалеко от города Хабаровска на реке Амур. В 1930–1934 гг. это место называлось Биробиджанским еврейским национальным округом, а с 1934 г. — Еврейской автономной областью. Сюда с 1928 по 1934 г. приехали тысячи евреев из Белоруссии, Украины и Центральной России.

«Трибуна», журнал Общества землеустройства еврейских трудящихся (ОЗЕТ), в сентябрьском номере № 9 за 1933 г. опубликовала статью о коллективном трудовом соревновании в Биробиджане. В тексте было уделено специальное внимание «Амурзетской МТС» как региональному победителю. И Зельма, и Лисицкий следили за деятельностью ОЗЕТа, поэтому фотограф отправляется в командировку от нового журнала «На стройке МТС и совхозов» в поселок Амурзет запечатлеть успехи местной МТС и ее директора. Этот репортаж был важен для Лисицкого и Зельмы как хороший материал, во-первых, для нового журнала и, во-вторых, для возможного издания, посвященного деятельности ОЗЕТа (второе так и не было реализовано).



Ил. 5. А. Геринас. Аленка. Москва. Не позднее 1966. Аналоговая фотография, цветная негативная пленка; хромогенная печать, бумага. Отпечаток конца 1960-х. © Частное собрание, Россия

По воспоминаниям Давида Абрамовича Рогинского, одного из первых переселенцев в Амурскую область в 1928 г., директором с момента основания МТС «Амурзет» был Эли Гохман, руководитель группы переселенцев из Белоруссии, прибывший в поселок одновременно с Рогинским. К сожалению, в официальной версии о строительстве Амурзета и его МТС первым директором значится Юрий Шполянский, имя Гохмана не упоминается, хотя он строил Амурзетскую МТС в 1928–1933 гг. и, возможно, работал там и позднее.

Как следует из официальных документов, Илья Вениаминович (Эли) Гохман, 1898 г. р., место рождения Польша, по национальности еврей, был арестован в г. Завитинске Амурской области, где работал директором МТС. По решению Военной коллегии Верховного суда СССР приговорен к высшей мере наказания 11 мая 1938 г. Приговор приведен в исполнение. Можно предположить, не имея доступа к материалам дела Гохмана, сопоставляя открытые данные его биографии и масштабные «национальные операции» 1937–1938 гг., что «вина» Гохмана — в том, что он родился на территории Польши: во время массового так называемого «польского дела» (дела о польских шпионах) 1938 г. для регионального отделения НКВД совокупность места рождения и должности Гохмана стало достаточным основанием для ареста, обвинения в шпионаже и расстрела. Фактически перед нами единственный сохранившийся в истории портрет жертвы сталинских репрессий 1930-х гг. Таким образом, у этой фотографии появляется еще одно, очень важное мемориальное значение: памятник фотографического конструктивизма

сохранил лицо человека, строителя, основателя местного индустриального центра, чье имя было вычеркнуто из истории; т. е. только атрибуция фотографии как памятника искусства возвратила в историю имя ее участника.

На бумаге под снимком Зельмы — текст, написанный рукой фотографа: *Биробиджан / Директор¹ Амурзетской МТС т. Гохман / Амурзетская МТС лучшая станция в районе.*

Прежнее название фотографии, с которым она поступила из американской галереи-продавца в «Коллекцию Соландер»: *Георгий Зельма. Советский пионер перед лозунгом на идиш.*

В русском языке слово «пионер» в советский период имело два основных значения: *человек, впервые проникший в неисследованную страну, область и поселившийся в ней* (это значение интернационально) и *член добровольной детской коммунистической организации* (это значение в СССР было главенствующим). Поскольку изображением Зельмы относится к 1930-м гг., периоду активного строительства пионерии, можно предположить, что возникла путаница, и Гохман воспринимался как пионер-юноша с постаревшим лицом. Тогда как «советский пионер»² здесь означает «переселенец, прибывший на новые земли». Действительно, главный герой Зельмы — один из первых еврейских поселенцев на Дальнем Востоке СССР.

Название фотографии — «Советский пионер...» и способ съемки в ракурсе снизу (так называемый «ракурс лягушки», по А. М. Родченко) позволяют ассоциировать снимок Зельмы с фотографиями самого Родченко, его знаменитыми кадрами 1930 г. «Пионер», «Пионерка», «Пионер-трубач», т. к. указывают и на общность приема, и на тематическое единство работ двух авторов. Но, как мы разъяснили выше, это смысловое объединение есть следствие неверного выбора семантики апокрифического названия работы Георгия Анатольевича.

Государственный проект по колонизации Дальнего Востока силами еврейского народа потерпел неудачу: сейчас плотность населения в Еврейской автономной области составляет 3,57 чел/км², поселок Амурзет теряет число жителей с каждым годом и близок к исчезновению. Фотография Георгия Зельмы 1933 г. несет в себе мощный заряд грусти и разочарования для современного зрителя: рухнул советский проект, полный энтузиазма в лучшие его времена, и наследие его сносится с лица земли столетие спустя...

Портрет Гохмана на фоне стены его детища носит узнаваемые стилевые черты фотографии Зельмы: ракурс заваливается, но как будто под иным углом, чем у устойчивых диагональных композиций Игнатовича и Родченко, — угол Зельмы нестабилен и подвижен, словно мы смотрим на действительность как на занавес, трепещущий на ветру революционной эпохи. На фотографиях Зельмы дистанция между главными героями и фотографом обычно больше, чем у других советских фотографов-конструктивистов и мастеров раннего советского репортажа. Такого расстояния между сюжетом и зрителем уже достаточно, чтобы дать последнему возможность перевести дух перед лицом урагана, который запечатлевает фотограф. Зельма на этом снимке («Эли Гохман, директор Амурзетской МТС [на фоне лозунга на идиш на стене машинно-тракторной станции]. Поселок Амурзет, Биробиджанский еврейский национальный округ, РСФСР, СССР. 1933») соединяет документальную дистанцию уличной фотографии и экспрессионизм авангарда.

Наше исследование позволило уточнить дату снимка и изменить его название согласно авторской подписи. Это стало возможным благодаря владению языком, знанию исторической ситуации и анализу текстов,

опубликованных как в центральной прессе, так и в региональных источниках и ведомственных базах данных. Помимо прочего, данная работа возвращает в историю имя одного из деятелей индустриализации и развития российских регионов 1930-х гг.

На какие этапы исследования и необходимость понимания каких обстоятельств в процессе работы нам хотелось бы указать?

Во-первых, представляется важным утвердить понимание художественной и историко-культурной ценности каждого фотографического произведения. На наш взгляд, нельзя преуменьшать или игнорировать ни одну из категорий ценностного значения фотографии — ни художественно-эстетическую, ни историко-информационную. Во-вторых, реконструкция функции снимка (у Фридлянда — это работа для журнала «Огонек» в рамках редакционного задания, у Зельма — для журнала «На стройке МТС и совхозов») помогает процессу датировки снимков и дает обоснование размерам и техническому качеству отпечатков. В настоящей публикации мы не остановились подробно на технико-технологическом описании указанных фотографий, стремясь сосредоточить внимание на реконструкции сюжета снимков в процессе атрибуции, прояснении их исторического и культурного контекста, обозначении их сферы влияния как внутри медиафотографии, так и в русле социокультурных процессов.

Один из важнейших методов атрибуции — перекрестный, когда мы постоянно сравниваем между собой: — даты и документы, например даты служебных командировок авторов и места съемки (как в истории снимка Зельма); известные нам даты отпечатка и даты публикации изображенных на фотографии объектов, например дизайна текстиля (как на фотографии Фридлянда); — качество отпечатков одного автора (для чего в процессе атрибуции желательно иметь доступ к нескольким подлинным авторским отпечаткам одного фотографа) и соответствующие отдельные отпечатки эпохальным специфическим характеристикам печати; — эпохальную стилистику фотографии — сравнивая произведение, находящееся на атрибуции, с опубликованными произведениями с подтвержденной датировкой той же эпохи; — идеологическую характеристику тех или иных запечатленных на снимке событий с опубликованными в других источниках (в том числе сравниваем текст и шрифтовое написание лозунгов в кадре); — приметы материальной культуры на снимках, находящихся на атрибуции, с опубликованными в других источниках.

Только помещение фотографии в контекст эпохи, проверка соответствия изображения своему времени

позволяют нам уверенно датировать снимок. И, опираясь на такую работу, мы можем в дальнейшем использовать атрибутированное с научных позиций изображение при построении исторических системных теорий развития фотографии в нашей стране.

Литература

1. Антология советской фотографии. Т. 1. 1917–1941 / под ред. А. Вартанова. М.: Планета, 1986. 264 с.
2. Зельма Г. Избранные фотографии. М.: Планета, 1978. 108 с.
3. Стигнеев В. Век фотографии. 1894–1994. М.: Либроком, 2009. 389 с.
4. Чмырева И. Лексикон русской фотографии XX–XXI веков. М.: Индрик, 2022. 944 с.
5. Чмырева И. Очерки по истории российской фотографии. М.: Индрик, 2016. 554 с.
6. Книга памяти Амурской области // Амурские сезоны: [портал о внутреннем туризме]. URL: <http://geoamur.pф/sources/repression/repression-families.php> (дата обращения: 20.05.2023).
7. Рогинский Д. Один из первых... Рукопись в Областном краеведческом музее г. Биробиджан. URL: <https://www.gazetaeo.ru/odin-iz-pervyh-2/> (дата обращения: 20.08.2022).
8. The Art Institute of Chicago Field Guide to Photography and Media / eds A. I. Byrd, E. Siegel, C. Fuldner. Art Institute of Chicago, 2023. 424 p.
9. A New History of Photography / ed. by M. Frizo. English edition: Koneman, 1998. 775 p.
10. Jenkins, R. On the Road in the Soviet Empire: Semyon Fridlyand Photographs. University of Denver, 2008. 116 p.
11. The History of European Photography. 1900–2000: in 3 vols / ed. by V. Macek. Bratislava: Central European House of Photography, 2011–2016. 2016 p.
12. The Routledge Companion to Photography and Visual Culture / ed. by M. Neumüller. New York and London: Routledge, 2018. 326 p.
13. Newhall, B. The History of Photography: From 1839 to the Present. New York: Museum of Modern Art, 1982. 304 p.
14. The Alternative History of Photography / ed. by P. Prodder. Prestel, 2022. 256 p.
15. Contemporary Russian Photography: Fotofest 2012 Biennial / edited and essays by: E. Berezner, I. Chmyreva, N. Tarasova and W. Watriss. Amsterdam: Schilt Publishing House, 2012. 360 p.
16. Williams, R. C. Russian Art and American Money, 1900–1940. Harvard University Press, 1980. 311 p.
17. Yates, S. Avant-Garde Photographics: Multidisciplinary Precedents Advancing Transdisciplinary Arts into the New Century // Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía. 2019. No. 19. P. 71–100.
18. Yates, S. Facets of proto modern photography: history of avant-garde in Russia, Europe and Central Asia // Art History & Criticism. 2016. No. 12. P. 31–55.

¹ Интересно, что Зельма делает ошибку в простом слове *директор*; возможно, это свидетельство низкого уровня образования во времена Гражданской войны в России, когда он заканчивал школу.

² Если мы предположим, что в американской галерее фотография Зельмы находилась под старым (апокрифическим) названием, возможно использовавшимся еще до поступления снимка в эту галерею.

Л.И. Старилова, Е.Г. Хосид

Исследование коллекции фотографий фрагментов архитектурных сооружений неизвестного автора 1900 — начала 1910-х годов из собрания РОСФОТО

Описание коллекции

В рассматриваемой коллекции всего 15 отпечатков (ил. 1), часть которых представляет собой съемку интерьеров и деталей культовых сооружений в городе Равенне (ил. 1е, 1и, 1м — фрагменты интерьеров в базилике Сан-Витале, ил. 1л — дворец Теодориха) и Милане (ил. 1д — кафедра в базилике Сан-Амброджио). Один из отпечатков сделан в Вильнюсе (ил. 1ж — фрагмент лепного фриза в костеле святых Петра и Павла), два являются пересъемкой репродукций фрагментов павильонов на Всемирной выставке в Париже (ил. 1б — ворота, выполненные по рисунку Коровина, 1в — оформление Кустарного павильона), еще один снимок — это съемка отделки собора Успения Пресвятой Богородицы на Городке в Звенигороде (ил. 1а) и, наконец, снимок фрагмента внешнего декора доходного дома М. И. Вавельберга на пересечении Невского проспекта и Малой Морской улицы в Санкт-Петербурге (ил. 1з). Место съемки трех снимков в коллекции установить пока не удалось — это пленэрная съемка деталей капителей и фриза коринфского ордера на фасаде неизвестной церкви (ил. 1н, 1о), а также снимок в алтаре неизвестной церкви (ил. 1п).

Один из снимков дал возможность предположить, кому могла принадлежать подборка фотографий. Это репродукция студии (рисунка) с изображением шлема. На лицевой стороне снимка указаны фамилия — Васильев, оценка «5+», полученная за рисунок, а также несколько имен преподавателей (?). На обороте снимка имеется автограф автора рисунка: «Любезнейшему сотоварищу Н. Васильеву (подпись)» (ил. 2).

Таким образом, эта фоторепродукция принадлежала выдающемуся отечественному архитектору Николаю Васильевичу Васильеву (08.12.1875, Санкт-Петербург — 16.10.1958, Бейсайд, Нью-Йорк) и, вероятно, была выполнена во время его обучения в 1896–1902 гг. в Институте гражданских инженеров.

Авторы статьи не обнаружили сведений о том, владел ли Н. В. Васильев фотокамерой, но на одном из снимков на стене дома с лепным декором (ил. 1н) видна тень фотографирующего мужчины, которая вполне могла принадлежать архитектору. Эту версию подтверждает тот факт, что ряд зодчих начала XX в. не прибегали к помощи профессионалов, а умело пользовались своими портативными аппаратами для фотофиксации строящихся зданий во время командировок по стране и поездок за границу. Если рассматривать версию о том, что и остальные фотографии, сделанные на хорошем любительском уровне, тоже принадлежали Н. В. Васильеву, то необходимо определить время и цель их создания. Для этого обратимся к биографии Н. В. Васильева.

Его отец, Василий Васильев, происходил из крестьян деревни Погорелки Кондаковской волости Угличского уезда. Как и многие крестьяне в пореформенной России, он отправился в Санкт-Петербург на заработки, разбогател и с 1884 г. числился в купечестве. Перевез в столицу супругу Анну Никитичну и четверых детей. Сын Николай родился уже здесь и был крещен в Исаакиевском соборе в конце

1875 г. В 1887–1895 гг. Николай Васильевич учился в Санкт-Петербургском коммерческом училище. Затем служил в армии. В 1896 г. поступил в Институт гражданских инженеров, который окончил в 1902 г. с серебряной медалью «за лучшие архитектурные проекты». Учился в мастерской Л. Н. Бенуа при Императорской Академии художеств. В 1904 г. закончил обучение. С 1906 г. служил в канцелярии по учреждениям императрицы Марии, одновременно занимаясь частной практикой. Известность Николаю Васильеву принесла работа над конкурсными проектами, которые он выполнял, привлекая коллег-архитекторов. Сотрудничал с М. Ф. Гейслером, В. А. Косяковым, А. Ф. Бубырем и др. В основном брал на себя решение художественных задач по оформлению фасадов, оставляя коллегам работу над планом. Был прекрасным рисовальщиком. Среди его сохранившихся работ — проекты домов, выполненные в неоклассическом, псевдорусском, конструктивистском стиле, но больше всего сохранилось эскизов для построек в стиле модерн. Для разработки проектной графики архитекторами использовались фотографии интерьеров, лепнины, мозаики, выполненных в разных стилях и в разные эпохи.

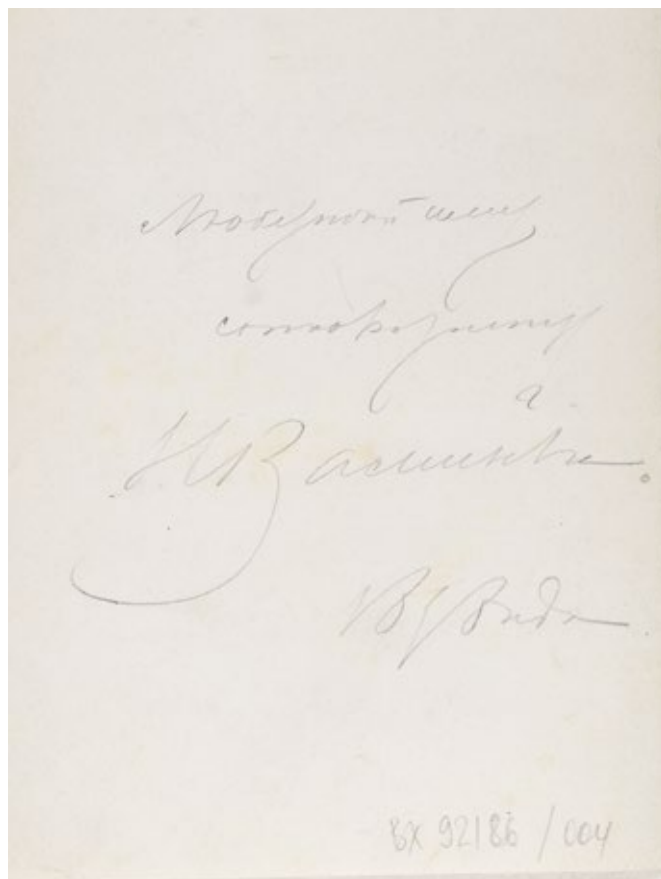
Авторы статьи не обладают точными сведениями, когда Н. В. Васильев мог совершить поездки в Италию и Литву, но можно предположить, что это произошло не ранее того времени, когда архитектор получил некоторую самостоятельность и определенный доход, т. е. уже после окончания Института гражданских инженеров в 1902 г. В. Г. Лисовский упоминает в своей книге, посвященной творчеству Н. В. Васильева, и А. Ф. Бубыря, о командировках архитекторов в разные регионы России, когда они служили в канцелярии по учреждениям императрицы Марии, правда не уточняя, куда именно отправляли Николая Васильевича Васильева.

Многие архитекторы начала XX в. проявляли живой интерес к классической византийской и ранней готической архитектуре, интересовались барочными постройками, а также работами своих коллег. Отсюда в коллекции снимки дворца Теодориха Великого и базилик Сан-Витале и Сан-Амвросия, костела Петра и Павла в Вильнюсе. Среди фотографий есть изображение детали декора дома М. И. Вавельберга на Невском проспекте, выполненное кем-то из коллег архитектора — Л. А. Дитрихом или В. В. Козловым. Съемка указанной детали была осуществлена через год после постройки дома в 1913 г. Судя по имеющимся в коллекции отпечаткам, два из которых относятся к 1900 г., с фрагментами русских павильонов на Всемирной выставке в Париже, интересы владельца фотоархива были профессиональными и разноплановыми. Так, к подборке соленных отпечатков можно отнести снимок с фрагментом отделки боковой и алтарной части собора Успения Богородицы на Городке (Звенигород под Москвой).

Наличие всех этих снимков в коллекции не подтверждает и не опровергает версию о том, что представленные в подборке фотографии принадлежали Н. В. Васильеву, а не кому-нибудь из его коллег. В 1919 г. архитектор с женой уехал в Крым к архитектору Ю. Ф. Стравинскому. Из Крыма



Ил. 1. Общий вид исследуемых отпечатков. а-в — солевые отпечатки, г, к, н, о — коллодионные отпечатки, д-ж, и-о — глянцевые желатиновые отпечатки, з, п — матовые желатиновые отпечатки. © РОСФОТО



Ил. 2. Н. В. Васильев. Репродукция рисунка с изображением шлема. Лицевая сторона и оборот. © РОСФОТО

Николай Васильев эмигрирует сначала в Константинополь, затем в Белград и Францию, а в 1928 г. переезжает в США, где живет и работает до конца жизни, в то время как семья остается в России. Во время блокады Ленинграда в 1942 г., супруга Николая Васильевича была эвакуирована, судьба архива архитектора неизвестна.

Уникальность исследуемой коллекции определяется не только тем, что перед нами рабочая подборка фотографий архитектора, но также и существенным визуальным различием в оттенках и предполагаемых техниках печати, что нечасто встречается в музейных коллекциях. В настоящей статье на примере данной коллекции показана возможность использования естественно-научных методов исследования для установления способов фотографической печати.

Методы исследований

В ходе исследования были использованы следующие методы.

Оптическая микроскопия. Изучение морфологических характеристик фотографий и стратиграфических особенностей проводилось с использованием оптической микроскопии — микроскопа MZ16 с камерой DFC420 и программным обеспечением LASV4.9 (Leica).

Инфракрасная микроспектроскопия. Инфракрасные (далее — ИК) спектры были получены на ИК-микроскопе Lumos-II (Bruker) с использованием приставки нарушенного полного внутреннего отражения (далее — НПВО), детектор ТЕ-МСТ (Thermoelectrically Cooled Photoconductive HgCdTe), диапазон измерения от 4000 до 650 см⁻¹, с разрешением 4 см⁻¹, усреднение спектров проводилось по 256 сканированиям, степень прижима кристалла НПВО — средняя.

Рентгенофлуоресцентный анализ (РФА). Элементный состав определялся на рентгеновском аналитическом микроскопе РАМ30ц (АО «Научные приборы»). Параметры съемки — 40 кВ, 1000 мкА, 300 с.

Микробиологический анализ. Для оценки микробиологического состояния коллекции пробы отбирали с поверхности фотографий сухими стерильными тампонами. Пробы переносили на агаризованную среду Сабуро в чашки Петри и инкубировали их в термостате при 27±2 °С. Через 7–14 суток определяли наличие жизнеспособной микробиоты в пробах, подсчитывали количество выросших колоний с пересчетом на количество колониеобразующих единиц на единицу поверхности (КОЕ/дм²) [13]. Идентификацию микроорганизмов проводили по морфолого-культуральным признакам с помощью определителей.

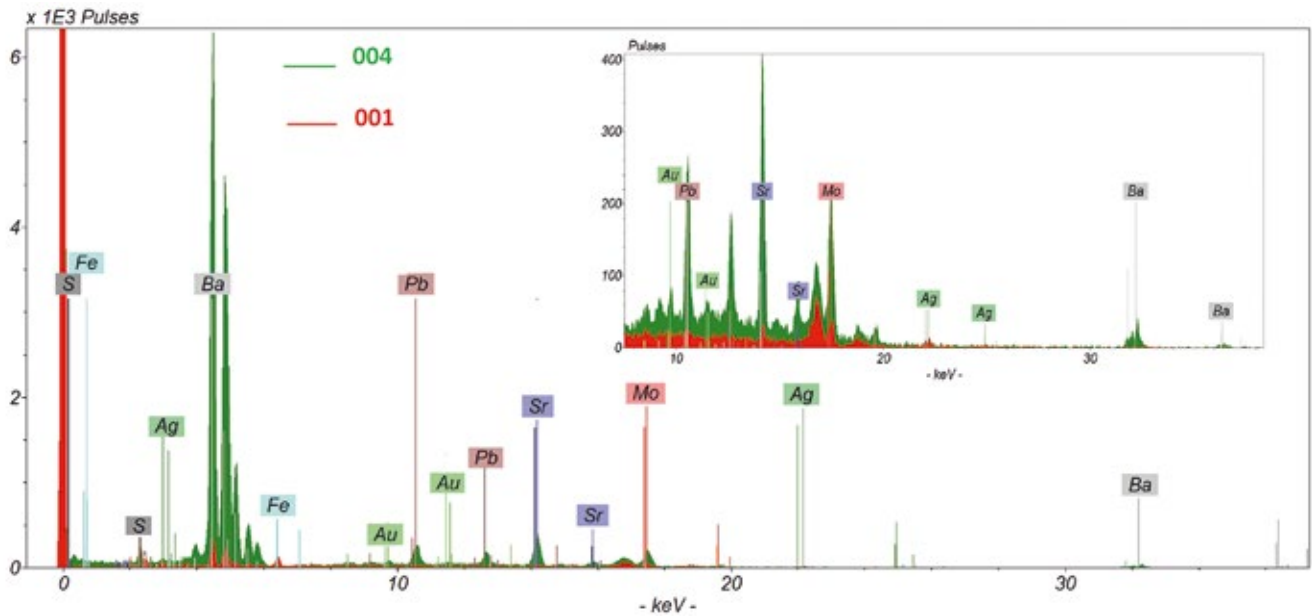
Результаты микробиологического анализа

При визуальном осмотре и обследовании с применением световой микроскопии не было обнаружено следов биологических повреждений. Для дальнейших исследований были взяты пробы с поверхности фотоотпечатков сухим стерильным ватным тампоном, получены разведения в стерильной воде методом Коха и проведен посев на агаризованную питательную среду Сабуро в чашки Петри.

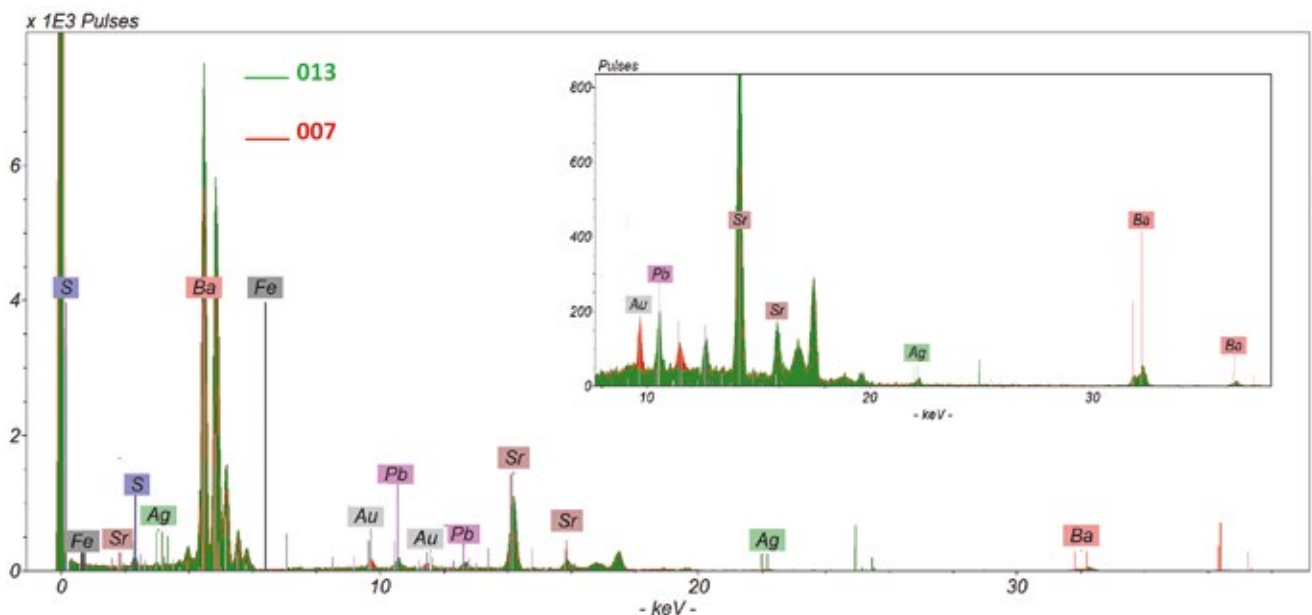
Среди микроскопических грибов, присутствующих на фотографиях коллекции, выявлены единичные споры *Trihoderma viride*, *Mucor* sp., *Penicillium* sp., *Eurotium* sp., *Aspergillus* sp., а также бактерии. Несмотря на следы бытования в виде желтых пятен на трех первых снимках, выполненных в технике соленой печати, для остальных отпечатков характерна низкая биологическая загрязненность — от 0 до 10 КОЕ/дм², обнаружены *Trihoderma viride*,



Ил. 3. Микрофотографии поверхности фотоотпечатков: а — ил. 1а; б — л. 1г; в — ил. 1е



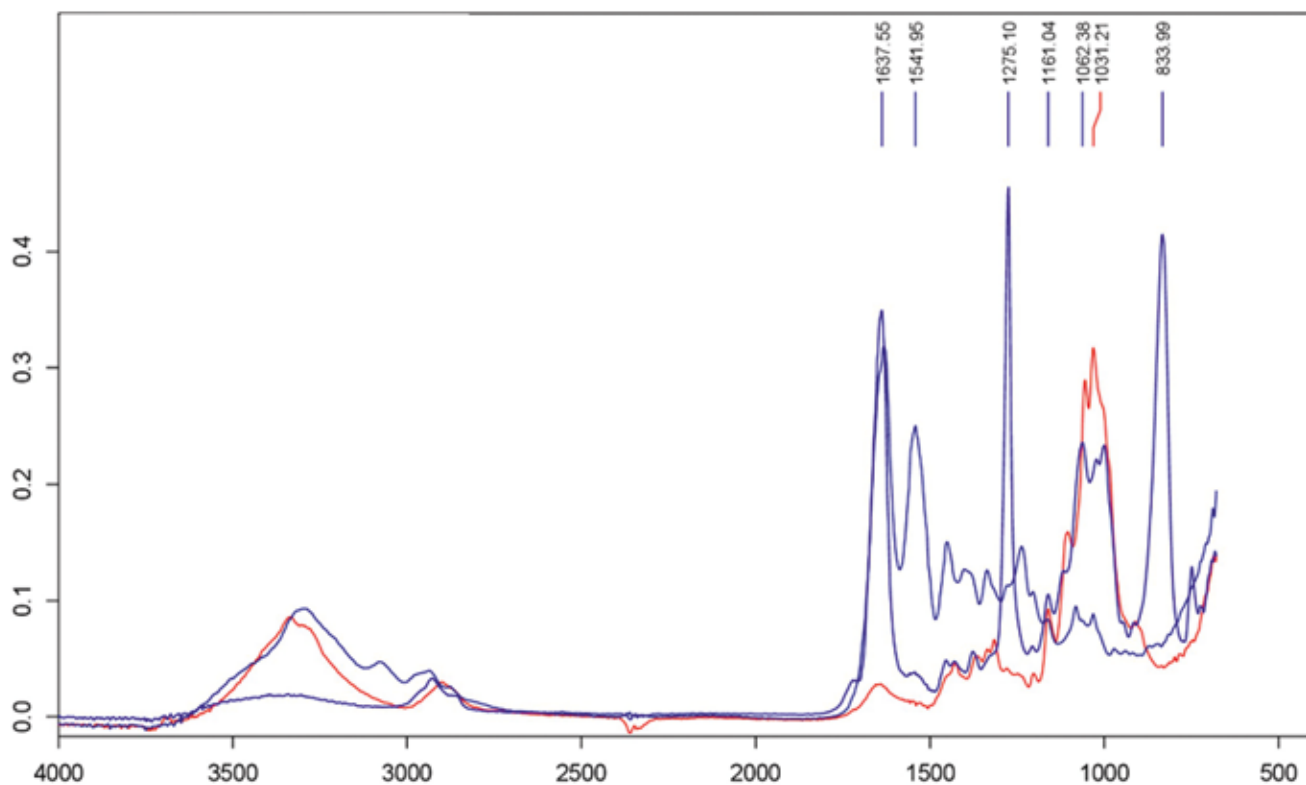
Ил. 4. Спектр РФА отпечатка 1а



Ил. 5. Спектр РФА отпечатка 1z

Mucor sp., *Penicillium sp.* Четыре коллоидных отпечатка характеризуются присутствием *Penicillium sp.* Желатиновые отпечатки разные по степени загрязненности спорами грибов: от 0 (для матовых — ил. 1з, 1п, глянцевых — ил. 1м) до 80 КОЕ/дм² (для глянцевых — ил. 1д, 1е, 1ж); встречаются *Trichoderma viride*, *Penicillium sp.*, *Eurotium sp.*, *Aspergillus sp.*

Разное содержание грибных спор на поверхности отпечатков возможно связано с условиями бытования снимков, частотой их использования. В результате получены данные об умеренном загрязнении поверхности фотографий спорами плесневых грибов, которые обычно присутствуют в воздушной пыли: от 0 до 80 КОЕ/дм² допустимо



Ил. 6. Пример ИК-спектров фотоотпечатков коллекции. Красная линия — отпечаток 1а; синяя — 1г; черная — 1е

присутствуют на поверхности бумажных документов и нет необходимости в дезинфекции — можно рекомендовать очистку от пыли и спор грибов.

Результаты визуального и микроскопического исследования фотоотпечатков

Визуальное исследование коллекции показало наличие следов бытования, пятен различной природы и размера, потертостей и заломов. Следы биологических повреждений не были выявлены как при визуальном обследовании, так и при исследовании с помощью оптического микроскопа.

Коллекция фотографий представляет собой отпечатки на визуально различных типах бумаги. Некоторые отпечатки (ил. 1а–1в) схожи между собой по размерам, толщине бумаги и тональности, а также в значительной степени подвергнуты угасанию. По результатам микроскопии на отпечатках ил. 1а–1в с лицевой стороны просматриваются волокна бумаги (ил. 3а). На остальных отпечатках — ил. 1г, 1е — волокна бумаги не просматриваются (ил. 3б, 3в).

Результаты оптической микроскопии позволяют сделать вывод о том, что отпечатки ил. 1а–1в относятся к однослойным. Отпечатки ил. 1г–1п более сложно структурированы и относятся к многослойным техникам печати.

Результаты рентгено-флуоресцентной спектроскопии (РФА)

Рентгено-флуоресцентный анализ позволяет определять элементный состав материалов. По данным РФА, во всех исследуемых фотоотпечатках присутствует серебро (Ag), при этом фотоотпечатки ил. 1а–1в и ил. 1г–1п существенно различаются по содержанию бария (Ba), в отпечатках ил. 1а–1в содержание бария значительно ниже (ил. 4). Низкое содержание бария (Ba) в отпечатках ил. 1а–1в говорит о его присутствии, скорее всего, в бумажной основе, а не о формировании дополнительного полноценного

слоя. Совокупность результатов, полученных с помощью оптической микроскопии и РФА, позволяет сделать вывод о том, что отпечатки ил. 1а–1в относятся к серебряным однослойным процессам, а именно выполнены в технике соленой печати.

На остальных отпечатках — ил. 1г–п — обнаружено существенное содержание бария, что говорит о наличии баритового слоя и позволяет отнести отпечатки к трехслойным.

В отпечатках — ил. 1г и 1ж, которые отличаются фиолетовым оттенком, обнаружено золото (Au) (ил. 5), что свидетельствует об использовании вирирования для ряда фотографий.

Инфракрасная спектроскопия

Фотоотпечатки были исследованы методом ИК-спектроскопии на ИК-микроскопе Lumos II. Три типа полученных спектров представлены на ил. 6.

Метод ИК-спектроскопии позволяет эффективно различить органические полимерные соединения, находящиеся на поверхности фотоотпечатка, а также состав эмульсионного слоя (желатин, альбумин или коллодион) и лаки или покрытия, что дает возможность однозначно определять техники печати фотографий [12].

В полученных ИК-спектрах отпечатков ил. 1а–1в (см. ил. 6) присутствуют полосы поглощения, типичные для целлюлозы 1184, 1132, 1091, 900 см⁻¹, что подтверждает, в совокупности с наличием серебра, вывод о соленой технике печати и свидетельствует об отсутствии дополнительных защитных слоев на поверхности отпечатков.

Спектры, полученные с отпечатков ил. 1г–1п, разделяются на две группы; в качестве примера на ил. 6 приведены спектры отпечатков ил. 1г, 1ж. Для ИК-спектров желатиновых фотоотпечатков характерно наличие полос, относящихся к Амиду I (1650 см⁻¹) и Амиду II (1550 см⁻¹), что

можно наблюдать в спектрах отпечатков *ил. 1д–1и, 1л, 1м, 1н*. В спектре отпечатков *ил. 1г, 1к, 1п, 1о* присутствуют полосы поглощения, характерные для нитроцеллюлозы 1635, 1273 и 834 см⁻¹ [12]. Отпечатки *ил. 1д–1ж, 1и–1о* выполнены на глянцевой желатиновой фотобумаге. Отпечатки *ил. 1з, 1п* также являются желатиновыми, но визуально отличаются от других снимков, т. к. выполнены на матовой фотобумаге.

Следовательно, в коллекции присутствует три вида фотографических техник, распространенных в то время: желатиновая фотография, коллодионные отпечатки и редкая для того времени техника соленой печати. Одновременное присутствие различных фотографических техник в одной коллекции делает ее уникальной и говорит о временном периоде (начало XX в.), в котором были выполнены и собраны отпечатки.

Результаты определения состава бумаги по волокну

Для проведения анализа состава бумаги по волокну были взяты микропробы и проведено окрашивание реактивами Херцберга и Графф С.

Три фотоотпечатка — *ил. 1а, 1б, 1в*, выполненные в технике соленой печати, изготовлены на тонкой бумаге, чей состав значительно отличается от состава бумаги других отпечатков.

Результаты показали, что бумага состоит из древесной сульфатной небеленой целлюлозы с добавлением древесной массы, окрашиваемой в желтый цвет (около 30–40%), в составе имеются единичные текстильные волокна, окрашиваемые в красно-бордовый цвет реактивом Херцберга (*ил. 7*). Таким образом, отпечатки в технике соленой печати были выполнены в позднее время (конец XIX — начало XX в.), т. к. ранняя соленая фотография всегда выполнялась на писчей бумаге высокого качества из тряпичных волокон (лен, хлопок).

Состав фотобумаги по волокну желатиновых отпечатков, как матовых, так и глянцевых, имеет схожий между собой состав. Бумага состоит из качественной сульфатной беленой целлюлозы и содержит большую долю текстильных волокон (*ил. 8*), которые обычно применялись для изготовления фотобумаги. Нужно отметить, что во всех образцах имеются незначительные (менее 1 %) включения коротких фрагментов древесной массы, окрашиваемой в желтый цвет реактивом Херцберга.

Состав фотобумаги по волокну коллодионовых фотоотпечатков отличается от желатиновых. Фотобумага коллодионовых отпечатков полностью состоит из текстильных волокон, о чем свидетельствует красно-бордовое окрашивание по Херцбергу (*ил. 9*). Имеются незначительные включения сульфатной целлюлозы, имеющие голубое окрашивание по Графф С (см. *ил. 9*).

Анализ бумаги по волокну позволил сделать вывод о том, что отпечатки в технике соленой печати относятся к более поздним (конец XIX — начало XX в.), желатиновые и коллодионные отпечатки выполнены на классических примерах фотобумаги, соответствующей тому времени.

Заключение

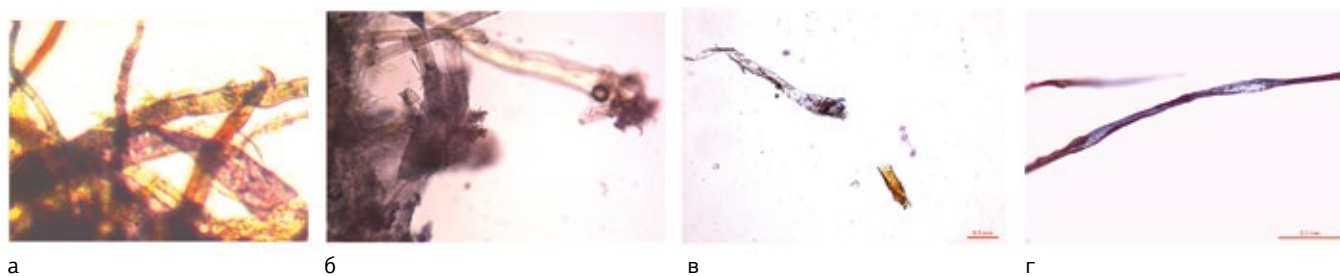
В коллекции изображений архитектурных элементов собраны отпечатки, выполненные в трех различных фотографических техниках. Коллекция была создана в 1900 — начале 1910-х гг., когда широкое распространение получила техника желатиновой печати, однако оставались в применении такие способы, как коллодионная печать, использовавшиеся вплоть до 1930-х гг. в разных регионах. Соленая печать была в приоритете лишь до 60-х гг. XIX в., и не совсем понятно, почему

автор при наличии доступных фотографических бумаг коммерческого производства воспользовался именно техникой соленой печати, в то время применявшейся фотографами в качестве художественного изобразительного средства. Подобное разнообразие фотографических техник, наблюдаемое в одном собрании отпечатков, характеризует профессиональную работу архитектора того времени. Разнообразные и доступные материалы и реактивы, которые могли быть использованы в разное время и в разных частях мира для получения требуемого изображения и его дельнейшего сохранения, представлены в коллекции. Исследование, проведенное естественно-научными методами, говорит о возможном единовременном создании коллекции, а также об отсутствии явных противоречий в используемых материалах. Коллекция является единым и уникальным тематическим собранием фотоотпечатков архитектурных памятников и деталей.

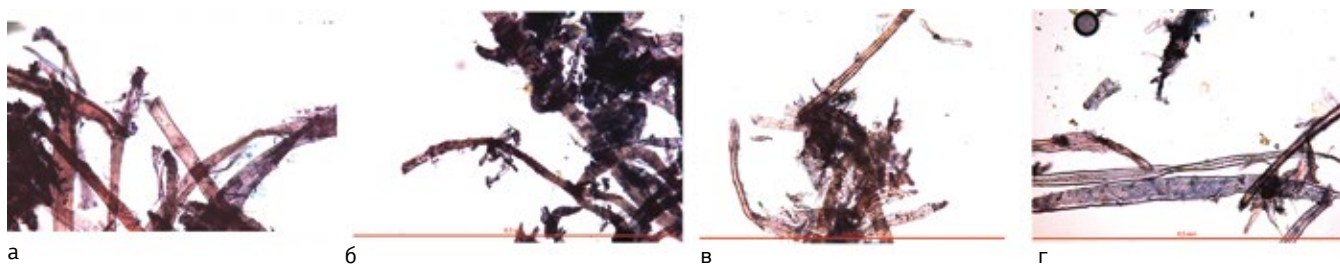
Коллекция представляет собой рабочие фотографические материалы, которые можно воспринимать в качестве заготовок, используемых неизвестным архитектором при проектировании и декорировании своих зданий. Внимательное изучение и фотофиксация деталей интерьеров и декора разностильных построек предшествующих эпох характерно для многих отечественных и зарубежных архитекторов, владевших фотоаппаратом и включавших впоследствии элементы ранних построек в собственные архитектурные проекты.

Литература

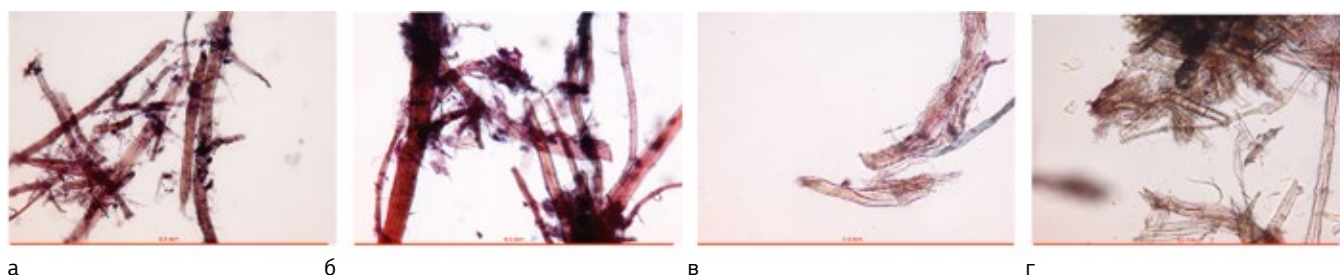
1. ЦГИА. Ф. 19. Оп. 124. Д. 1220. Метрическая книга Исаакиевского собора за 1875 год. Ч. 1 — о родившихся. С. 118.
2. ЦГИА (СПб). Ф. 239. Императорское Петроградское коммерческое училище. Оп. 1. Д. 5618. Дело о принятии в училище в число штатных воспитанников сына купца Василия Васильева — Николая. Выпущен в мае 1895 г. Начато 8.7.1887. Кончено 27.5.1895.
3. ЦГИА (СПб). Ф. 184. Институт гражданских инженеров имп. Николая I. Оп. 3. Д. 640. Дело Института гражданских инженеров императора Николая I о студенте Николае Васильеве. Начато 30.7.1896. Кончено 23.12.1902.
4. РГИА (СПб). Ф. 789. Академия художеств. Оп. 12. Д. 37, литер «И», 1902 год. Дело канцелярии Императорской Академии художеств. Васильев Николай Васильевич (прошение о поступлении на архитектурное отделение, фотография Н. В. Васильева, свидетельство о рождении, копия свидетельства об окончании Института гражданских инженеров, копия диплома, формулярный список о службе причисленного к Мин-ву внутренних дел гражд. инж. колл. секр. Васильева, составленный 24.9.1902 г., диплом художника-архитектора).
5. РГИА (СПб). Ф. 759. Собственная Е. И. В. канцелярия по учреждениям имп. Марии. Оп. 45. Д. 2746. Дело по III Экспедиции Собственной Его Императорского Величества канцелярии по учреждениям императрицы Марии. Васильев Николай Васильевич, гражданский инженер, колл. секр. — о назначении помощником делопроизводителя Строительной экспедиции.
6. Лисовский В. Г., Гаши Р. М. Николай Васильев. От модерна к модернизму. СПб.: Коло, 2011. 464 с.
7. Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века / сост. В. Г. Исаченко; ред. Ю. Артемьева, С. Прохвятилова. СПб.: Лениздат, 1998. 1070 с.
8. Лисовский В. Г., Исаченко В. Г. Николай Васильев, Алексей Бубырь. СПб.: Белое и Черное, 1999. 287 с. (Архитекторы Санкт-Петербурга).



Ил. 7. Волокна бумаги: а — образец 1а; б — образец 1в, окрашивание по Херцбергу; в, г — образец 1в, окрашивание Графф С



Ил. 8. Волокна бумаги желатиновых отпечатков: а — образец 1д; б — образец 1м, окрашивание по Херцбергу; в, г — образец 1д, 1м, окрашивание Графф С



Ил. 9. Волокна бумаги коллодионного отпечатка, образец 1о: а, б — окрашивание по Херцбергу, в, г — окрашивание Графф С

9. Лаврентьев И. Н., Давидич Т. Ф., Лопатько В. М. Творчество архитектора Николая Васильева. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-arhitekтора-nikolaya-vasilieva/viewer> (дата обращения: 30.10.2023).

10. Де Постельс Ф. Ф. Архитектор-художник. Памяти Н. В. Васильева // Новое русское слово. 1958. 19 окт. (№ 16649). С. 7.

11. Камышников Л. Русский зодчий Н. В. Васильев // Новое русское слово. 1958. 2 нояб. (№ 16663). С. 3, 5.

12. Асеева А. В., Капуткина С. Ю., Григорьева И. А., Поволоцкая А. В., Носова Е. И. Исследование коллодионных отпечатков

естественно-научными методами: критерии идентификации // Фотография. Изображение. Документ. 2021. Вып. 10. С. 56–67.

13. Великова Т. Д., Попихина Е. А. Инструкция по отбору микробиологических проб с поверхности документов // Лабораторные методики и технологические инструкции по практической консервации документов / Российская нац. б-ка, Федеральный центр консервации библиотечных фондов. СПб.: РНБ, 2019. С. 80–86.

14. Stulik, D., Kaplan, A. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Getty Conservation Institute, 2013.

К. Ю. Соловьева

Юбилейный проект «Образы Империи» как объединяющая история: коллекция К. К. Буллы (РОСФОТО). О будущих экспонатах Российского этнографического музея

В 2022 году в залах Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО был представлен совместный с Российским этнографическим музеем проект, включивший выставку «Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года» и одноименный альбом [1]. На выставке демонстрировался слайд-фильм «Карл Булла и первая Всероссийская кустарно-промышленная выставка 1902 года», знакомящий с работами знаменитого фотографа и основателя известной династии из собрания РОСФОТО.

В экспликации к фильму было указано, что с большой долей вероятности представленные в коллекции РОСФОТО снимки относятся к первой Всероссийской кустарно-промышленной выставке, прошедшей в 1902 году в Таврическом дворце Санкт-Петербурга. Она была организована Министерством земледелия и государственных имуществ и находилась под августейшим покровительством императрицы Александры Федоровны. Большинство показанных в слайд-шоу изображений связано с этнографической тематикой: на них запечатлены размещенные в залах Таврического дворца манекены в традиционной одежде разных стран и континентов — от Европы, Азии и Африки до Северной Америки и Австралии. На некоторых снимках развернуты целые сюжетные сцены (жилище с людьми, прием гостей, охота, женщины за прядением и ткачеством и т. д.), отражающие традиции одного или нескольких близких по культуре народов. Именно они напрямую ассоциировались у составителей ролика (и, как оказалось, небезосновательно) с известными сценами Всероссийской этнографической выставки 1867 года.

К сожалению, только часть фотографий в фильме имела соответствующий комментарий благодаря зафиксированным на снимках названиям разделов. Так, сюжет о калмыках можно было определить по помещенной на юрте надписи прописными буквами «Управление калмыцким народом в Астрахани», о группе африканских народов — по сопровождающей табличке «Абиссиния». На многих изображениях отсутствовало название, поскольку изначально коллекция поступила в собрание РОСФОТО без должной информации, а только по снимку и без сопроводительного описания далекому от этнографии специалисту сложно атрибутировать тот или иной сюжет.

При просмотре фильма мы определили этническую принадлежность нескольких костюмов (в частности, сцена с женским и мужским манекенами в традиционной якутской одежде, группа манекенов около и внутри чукотской яранги), но для достоверного утверждения тематики большей части снимков необходимо было более детальное исследование. После окончания выставки в РОСФОТО, главной темой которой был показ уникальных фотографий с Всероссийской этнографической выставки 1867 года из собрания Российского этнографического музея, атрибуция коллекции К. Буллы получила продолжение, и в ней определяющую роль сыграло изучение истории экспонировавшихся в Таврическом дворце выставок.

Как указывалось выше, в слайд-шоу упоминалась Всероссийская кустарно-промышленная выставка 1902 года, имевшая, по свидетельству современников, большой резонанс далеко за пределами Петербурга. Выставка открылась в Петербурге 4 марта 1902 года в 14 залах Таврического дворца и по своим масштабам и полноте в несколько раз превосходила знаменитый кустарный отдел выставки в Нижнем Новгороде [2, с. 215–217; 3, с. 234, 236, 237]. К ее открытию был издан указатель, содержащий полную информацию: положение о проведении, правилах для экспонентов, перечень тем, каталог по губерниям с перечислением участников и их кустарных изделий, данные отдела трудовой помощи (список «домов трудолюбия») [4]. В популярном журнале «Нива» в выпусках № 11 от 16 марта и № 12 от 23 марта ее обзору были посвящены две статьи, в которых отмечалось, что «выставка вообще очень хороша и полна, обнимая все губернии, где распространены кустарный труд» и по праву может быть названа «первой всероссийской кустарной выставкой» [3, с. 234]. Действительно, на ней впервые были показаны почти все отрасли кустарной промышленности. Например, при описании очень «эффектно устроенного» курского отдела отмечалось, что он знакомит почти со всем подбором кустарных работ: «здесь и сундуки, и дуги, и сапоги, ковры, иконы, гончарные изделия, мебель ивовая и камышовая, шубы и шитье... решета, роговые изделия» [там же, с. 235]. Была дана высокая оценка и отделам «окраин», которые демонстрировались в Зимнем саду, в третьем зале Таврического дворца [4, с. 358–364]. В журнальной статье особо выделены такие отделы, как «азиатский со своими шелками, коврами, оружием; <...> экспонаты эмира бухарского и финляндский, весь выдержанный в строгом *pouvea style*, поражающий массой художественных новинок, которые наглядно указывают, что творческая жизнь в этой северной стране бьется бодро» [3, с. 235].

Обе публикации были проиллюстрированы несколькими фотографиями основоположника русской фотожурналистики — Карла Карловича Буллы, сотрудничавшего с журналом с 1897 года. На снимках с унифицированными подписями «Всероссийская кустарно-промышленная выставка в Петербурге. <...> По фот. К. Буллы, авт. „Нивы“» представлены следующие экспозиции: Центральная губерния (второй зал), азиатский, курский, финляндский отделы, отдел Московской губернии [2, с. 217; 3, с. 235–237]. Примечательно, что на всех фотографиях дана общая панорама отделов на фоне роскошных залов Таврического дворца, благодаря чему по интерьеру можно определить их местоположение. Исключение составляет один сюжет, знакомящий с финляндским отделом: на снимке на переднем плане в центре стоит вполоборота дама в национальном костюме, позади нее — слева и справа — запечатлены сидящие за ткацкими станками две работницы [3, с. 237]. Возможность демонстрации процесса изготовления «экспонентами-кустарями показных работ» была оговорена в соответствующих правилах выставки [4, с. 5–6]. К. Булла посчитал, вероятно,

необходимым зафиксировать данную сцену как один из удачных приемов представления кустарного производства. Об этом особо отмечено в первой статье «Нивы»: «кустарная выставка <...> замечательно выдержана в тоне, в художественности обстановки. В каждой зале посетителя ждет новый художественный сюрприз, новый выставочный эффект» [2, с. 215].

Выставка, знакомившая с огромным разнообразием товаров кустарного производства, которые можно было приобрести, вызвала живой интерес у горожан: посетителей было так много, что иногда приходилось прекращать выпуск [3, с. 234]. В целом информация указателя выставки и ее описание в журнале «Нива» показывают, что среди экспонированных предметов не было костюмных комплексов из российских губерний, костюмов народов Европы, индейцев Америки и Австралии, которые были представлены на фотографиях слайд-фильма. Таким образом, коллекция фотографий К. Буллы из собрания РОСФОТО не имеет отношения к Всероссийской кустарно-промышленной выставке 1902 года, но тот факт, что на снимках запечатлена экспозиция в залах Таврического дворца, указывает на существование другой выставки в 1900-е годы.

Такая выставка была и тоже проводилась впервые. «Костюм человека — показатель его личности, его вкусов, взглядов, привычек, предрассудков, всего его образа жизни. Костюм — это яркий историко-этнографический элемент. Ничто так ясно не определяет человека из всего его обходного инвентаря, как костюм. Значение человеческой одежды и все ее бесконечное разнообразие становятся особенно ясны тому, кто посетит и внимательно осмотрит недавно открывшуюся в Санкт-Петербурге, в стенах Таврического дворца, первую международную выставку исторических и современных костюмов и их принадлежностей. Несмотря на некоторые недочеты, эта выставка представляет огромный интерес, не только как первая попытка в своем роде, но и по своей сущности, т. е. по всему тому, что на ней выставлено» — так начиналась первая публикация в журнале «Нива» (всего их вышло три) о мало упоминаемой в настоящее время выставке, имеющей яркую историю [5, с. 983]. Как и в очерках о Всероссийской кустарно-промышленной выставке, опубликованные обзоры проиллюстрированы фотографиями К. Буллы с подписями «Первая международная выставка исторических и современных костюмов и их принадлежностей в Таврическом дворце» либо «Международная выставка костюмов в Таврическом дворце» или дано название отдела, но везде указана информация: «По фот. К. Булла, авт. „Нивы“». Кроме того, в начале очерков о выставке даны ссылки на номера страниц [там же; 6, с. 627; 7, с. 199], где размещены имеющие к ним отношение 12 снимков: все они, за исключением одного, полностью совпадают со снимками из коллекции РОСФОТО¹.

Идентичные сюжеты — несомненное доказательство того, что коллекция К. Буллы посвящена именно этой выставке: на фотографиях запечатлено множество костюмов, представленных на манекенах и просто в витринах, головных уборов и аксессуаров разных народов и эпох. Каждый снимок (в коллекции РОСФОТО их 58 — КП 701–758) — яркая иллюстрация, отражающая главную тему выставки — костюм и его принадлежность.

Для подготовки Первой международной выставки исторических и современных костюмов, как и Всероссийской этнографической выставки 1867 года, был создан комитет под председательством фрейлины императорского двора, княжны М. С. Щербатовой; ее проведение с 1 ноября 1902 по 1 апреля 1903 года было одобрено Николаем II, «с Высочайшего его Императорского

Величества соизволения» предоставлено помещение в залах Таврического дворца [8, с. 1]. В отличие от выставки 1867 года в Москве, реализованной в рамках общей концепции, данный проект был коммерческим: бралась плата за использование места (15 рублей за квадратный аршин), участники (экспоненты) сами должны были заниматься устройством выставочного оборудования и его наполнением экспонатами при условии предоставления комитету рисунка витрин и плана расположения предметов, в случае необходимости комитет брал на себя обязательство за дополнительную плату обеспечить техническое оснащение [там же, с. 3]. Все заявки принимались до 1 марта 1902 года, а груз, застрахованный за счет участника, должен быть доставлен не позднее 1 ноября 1902 года. Особо отмечалось, что «все выставленные предметы подлежат экспертизе; желающие выставить вне конкурса должны упомянуть об этом в своих заявлениях об участии... За произведения, признанные лучшими, на основании заключения Комиссии экспертов, будут присуждены награды (в виде дипломов. — *Примеч. авт.*) разных степеней» [там же, с. 5–8].

К открытию вышло три каталога: обо всей выставке и два тематических. В общем каталоге были подробно перечислены отделы выставки, их расположение, тематика, указаны экспоненты [9]. Остальные два каталога были посвящены костюмам астраханских калмыков с тематическим описанием всех показанных предметов и списком предоставивших экспонаты калмыков и хурулов (ламаистских монастырей) и Польского исторического отдела, составленного известным польским историком и политиком Ф. Пулавским [10; 11]. В течение 1902–1903 годов было опубликовано еще два издания: буклет о малороссийском отделе с предисловием украинского писателя и историка Д. Л. Мордовцева и специальный каталог австрийского отдела с введением от комитета на русском и немецком языках [12; 13]. По-видимому, все тематические публикации были связаны с желанием и возможностью организаторов рассказать именно об этих разделах.

Как отмечалось в журнале «Нива», выставка резко разделялась «по своему характеру на две части: на часть промышленную (витрины с готовым платьем, мылом, духами, ювелирными изделиями) и на часть историко-этнографическую. <...> Истинный интерес представляет лишь эта последняя, тогда как витрины промышленного характера ничем не разнятся от обыкновенных магазинных витрин. <...> Русский отдел на выставке имеет зато многое множество чисто этнографического, крайне интересного материала, а Германия с Австрией выставили чудесные образчики исторического характера» [5, с. 983]. Это наблюдение наглядно подтверждают и фотографии из коллекции К. Буллы: на большинстве снимков представлены именно этнографические сюжеты из различных отделов, лишь на нескольких изображениях запечатлены исторические костюмы (включая рыцарские доспехи) и предметы декоративно-прикладного искусства и мануфактурного производства.

Брошюра о малороссийском отделе — единственная, где в качестве иллюстраций даны три фотографии без указания автора снимков, но нам удалось обнаружить идентичные сюжеты — стеклянные негативы из коллекции «Фотография ателье Буллы» с датой съемки «1902–1903 гг.» — на сайте Санкт-Петербургского архива кинофотодокументов под темой «Международная выставка легкой промышленности (Таврический дворец)» [14–16]. Видимо, вся коллекция, насчитывающая 82 негатива, поступила или была зарегистрирована под таким названием [17]. Большая ее часть — фотографии участников выставки, экспозиции



К. К. Булла. Первая международная выставка исторических и современных костюмов. Санкт-Петербург, Таврический дворец. 1902. КП 753, КП 701, КП 734, КП 725, КП 746, КП 706, КП 702, КП 747, КП 742, КП 709, КП 712. © РОСФОТО

промышленного и исторического отделов, образцов работ мастерской маскарадных костюмов. Некоторые сюжеты из архива кинофотодокументов совпадают с коллекцией К. Буллы из собрания РОСФОТО (всего 13), но не всегда они точно обозначены, а два из них имеют неправильные названия: «Чум самоедов», «Манекены в русских мундирах» [18, 19]. Однако это несколько не уменьшает значения коллекции в целом, материалы которой мы использовали для нашей атрибуции.

В целом изданные каталоги и опубликованные материалы о выставке в журнале «Нива» и на сайте архива кинофотодокументов дают возможность определить тематическую принадлежность практически всех сюжетов из коллекции К. Буллы (РОСФОТО). В данной статье мы рассмотрим их в контексте общей информации об отделах выставки, их рубрикации и в соответствии с той последовательностью, которая была дана в «Каталоге Первой Международной выставки исторических и современных костюмов и их принадлежностей».

Первый раздел каталога «Русские экспоненты (по отделу современному)», самый внушительный по количеству участников и выставленных предметов, включал перечень мануфактур с именами владельцев, адресами, финансовым оборотом, видами производимых товаров, часть которых была представлена по типам изделий — чулочно-трикотажные и золотошвейные, ювелирные, из уральских камней, янтарные и т. д. [9, с. 1–16]. В нем представлены товары 139 торгово-промышленных товариществ, акционерных обществ и фирм, среди которых были такие знаменитые предприниматели, как К. Фаберже, М. С. Кузнецов, братья А. и В. Сапожниковы (снимок витрины с образцами парчовых и шелковых тканей есть в коллекции К. Буллы²).

Далее размещались сведения об этнографическом отделе, который включал несколько разделов с указанием расположения и условно делился на две большие экспозиции. Первая, представлявшая русский, славянский, тропический и субтропический, северный отделы и экспонаты из московского Музея прикладных знаний (Политехнического музея), располагалась в колоннаде, слева и справа от нее и на стенах перед восточным отделом, расположенным в Зимнем саду [там же, с. 17–40].

В русском отделе экспонировались «манекены в национальных костюмах, полотенец, вышивки, головные уборы и обувь Великоруссов, Малоруссов, Белоруссов и Поляков», с частью которых мы можем познакомиться благодаря К. Булле [там же, с. 17]³. В журнальной публикации о выставке современники, отмечая художественный вкус и изящество женских костюмов (особенно старинных) центральных великорусских губерний, критиковали отдел из-за того, что он «не систематизирован, и костюмы русских крестьян разбросаны по разным местам» [7, с. 200].

Славянский отдел был представлен двумя манекенами в национальных черногорских костюмах, одеждой из Македонии и коллекцией частей национального костюма вышивок, тканей и ковров, поднесенных императору Александру II в день 25-летия его царствования от Болгарии [9, с. 17]⁴.

В публикации в «Ниве» к наиболее экзотичным экспонатам были отнесены костюмы проживавших «от крайнего севера» до «крайнего юга» народов, представленных в северном, тропическом и субтропическом отделах [там же, с. 17–18]. Отмечалось, что выставка давала возможность посетителю «сразу попасть из царства арктических льдов и меховых одежд Европы, Азии и Америки в знойную Абиссинию, где одежда рассматривается... как излишняя роскошь, как украшение, нежели защита тела от внешней

атмосферы» [6, с. 1000]. Тропический и субтропический отделы, кроме одежды на манекенах, показывали «образцы тканей из древесной коры, плетения и примитивное ткацкое производство», рядом были представлены народы, неотъемлемой традицией которых было раскрашивание и татуировка человеческого тела [9, с. 17–18]⁵. В северном отделе обращала на себя внимание большая юрта чукчей (в журнальной публикации ошибочно названа «юртой камчадалов». — *Примеч. авт.*), изображенных «в своей домашней обстановке», кругом которой «стеснились в красивой группе иные жители севера... в своих оригинальных костюмах, отнюдь не лишенных вкуса и изящества» [там же, с. 17–18]⁶.

В выставке принимал участие московский Музей прикладных знаний (Политехнический музей), представив свои коллекции по обработке волокнистых материалов, кружев и вышитых узорами полотенец, выработке коже, сапожному и башмачному мастерству и связанным с ним товары, игольное производство и, наконец, этнографическое собрание по Туркестану [там же, с. 18–22]⁷.

Среди самых интересных современники называли восточный отдел, где по аналогии с Всероссийской этнографической выставкой 1867 года были развернуты этнографические сцены, представляющие традиции народов, начиная от бескрайних степей европейской части (калмыки) и Центральной Азии (киргизы Внутренней киргизской орды, персы) и заканчивая народами Японии, Китая, Индо-Китая и Абиссинии [там же, с. 23–40].

Одна из центральных сцен восточного отдела представляла семейную картину из жизни калмыков — прием почетного гостя в подлинной калмыцкой кибитке, что было отмечено и в прессе: «управление калмыцким народом» не ограничилось выставкой «одних лишь костюмов, но дало богатый, с любовью собранный и систематизированный материал», поражающий своей художественностью [5, с. 984]⁸. Это был единственный раздел выставки, где манекены были «вылеплены с живых лиц» [там же], но в противоположность выставке 1867 года фотографии, с которых снимали портреты, не экспонировались. Собрание впечатлило и научное сообщество Петербурга: по окончании выставки практически вся коллекция (более 300 предметов) была подарена в мае 1903 года Управлением калмыцким народом только что созданному Этнографическому отделу Русского музея (в настоящее время — Российскому этнографическому музею)⁹.

Помимо калмыков, большинство разделов восточного этнографического отдела представлено на снимках К. Буллы: это женские костюмы из Туркестана¹⁰, одежда на манекенах и в витринах из Персии [9, с. 33–35]¹¹, костюм из Японии [там же, с. 36]¹², предметы украшений и одежда из Китая или Индо-Китая (?) [там же]¹³, абиссинские коллекции¹⁴. Уголок Абиссинии признан одним из «самых интересных и оригинальных»: здесь можно было увидеть кроме «превосходных манекенов абиссинских воинов в чудесных, художественно расшитых шелком костюмах и львиных накидках (жалуемых императором Эфиопии за храбрость)» различные этнографические предметы — щиты, сабли, пояса и украшения, костюмы, оружие соседних африканских народов племен беру, мурду, машай и др. [5, с. 984; 9, с. 36–40].

После этнографического раздела шли отделы с экспонатами из зарубежных стран и исторический отдел, перечисленные в следующем порядке: германский, французский, румынский, чешско-славянский, шведский, польский, исторический, австрийский [9, с. 41–80]. Европейские отделы показывали на выставке в основном исторические костюмы. Так, в германском отделе привлекали внимание «превосходные манекены, одетые в

исторические мундиры бранденбургско-прусских войск. Их фигуры проектированы художником исторической живописи Р. Кнётелем и вылеплены скульптором П. Вернером. Это положительно сама жизнь. Вместо обычных восковых кукол, в „бранденбургской“ витрине красуются художественно исполненные фигуры бравых бранденбуржцев, поражающие своей типичностью. <...> Всего выставлено 22 фигуры» [5, с. 984]¹⁵. Единственный из не перекрещивающихся сюжетов из коллекции К. Буллы с опубликованными в журнале «Нива», под заголовком «Германский отдел. Бранденбургско-прусские мундиры. 1680–1902 гг. По фот. К. Булла, авт. „Нивы“», имеется в другом ракурсе в собрании РОСФОТО¹⁶ и, как было отмечено выше, неправильно указан как «Манекены в русских костюмах» в коллекции архива кинофотодокументов. Также отдел представлял выставку «янтаря и янтарных фабрикантов», которая была устроена «в виде грандиозного и блестящего стеклянного киоска», что было неслучайно, поскольку «добыча янтаря составляет в Пруссии регалию, т. е. государственную привилегию» [там же]¹⁷.

Во французском отделе в основном экспонировались художественные изделия из серебра (Буар и Анри) и с эмалью, хрусталь, украшения, шляпы, обувь, меха, принадлежности дамских нарядов, белье и т. д. [9, с. 46–48]. В коллекции К. Буллы есть одна фотография витрины с серебряными вазами, кубками, украшениями, на которой с большой вероятностью запечатлены изделия французских мастеров¹⁸.

В чешско-славянском, румынском, сербском отделах костюмы представлены на манекенах [там же, с. 49–50]¹⁹. Сербский отдел — единственный на выставке, где национальные костюмы демонстрировались в том числе на куклах и привлекали внимание «изяществом и оригинальностью». История их создания не менее удивительна: коллекция кукол создавалась при непосредственном участии двух королевских особ — королевы Сербии Наталии и Драги [6, с. 1000]²⁰. Шведский раздел знакомил с народными костюмами из различных провинций из северного музея «Скансен» в Стокгольме [9, с. 51–52]²¹.

Еще один отдел, «необычайно полный и разноостронный» и преимущественно исторический, в котором демонстрировались «грозные фигуры закованных в железо старо-польских латников, а также витрины со старинным оружием, булавами... поясами», поражал посетителей богатейшими коллекциями [5, с. 984]. В предисловии к каталогу о польском разделе Ф. Пулавский отмечал, что на выставку «удалось собрать большое число предметов», характеризующих общие черты костюмов и вооружений в Польше, указывал, что «шляхта в Польше обладала прекрасным оружием. <...> Целые поколения собирали в родовых коллекциях военные доспехи и оружие, которое приобреталось из заграницы или привозилось с поля брани. <...> Но есть... и вооружение местных польских фабрик. Правительство в Польше с давних времен заботилось о их процветании, поэтому уже в XIV ст. были в Польше столь хорошие оружейные мастера, что короли и знать у них запасались оружием. <...> В XVII-ом было такое множество фабрик, что заграничное оружие начало выходить из употребления. Доказательством чему упоминаем тот факт, что в 1789 г. в одной Варшаве существовало 60 оружейных мастерских, которые выдвигали ежегодно около тысячи вооружений» [11, с. 3]²². Кроме того, в отделе экспонировалось обмундирование различных воинских званий (от генерала до офицера и врача), национальная одежда [9, с. 58–59]²³. Неслучайно К. Булла посвятил польскому отделу несколько сюжетов, часть которых представлена и в коллекции РОСФОТО. Исторический отдел выставки

знакомил с историческими (в том числе камзол Петра I) и старинными русскими костюмами, императорским оружием, мебелью [там же, с. 67–69]²⁴, собраниями частных коллекционеров: Г. М. Казакова, П. М. Тванова, В. Р. Апухтина и многих других [там же, с. 69–70]²⁵. В каталоге информация о нем помещена между германским, польским и австрийским отделами: комитет выставки, вероятно, руководствовался тем, что во всех этих разделах историческая тематика была отражена максимально широко. Наконец, последний, австрийский отдел представлял мужские костюмы, «венские дамские платья прежнего времени», «мундиры господ прежнего периода», модные журналы, современную модную одежду и ее аксессуары» [там же, с. 74–79; 13].

Таким образом, рассмотренные материалы, касающиеся истории подготовки и проведения выставки, не только подтверждают прямую принадлежность коллекции К. Буллы из РОСФОТО к Первой международной выставке исторических и современных костюмов, но и демонстрируют, что в ней широко отражена чрезвычайно разнообразная и уникальная по своей тематике выставка, проходившая в 1902–1903 годах в Таврическом дворце.

Нам удалось найти сведения, что напрямую связывает эту выставку и Всероссийскую этнографическую выставку 1867 года: хранитель этнографической коллекции Н. А. Янчук в 1913 году сообщил об участии «музея в иногородних выставках <...> костюмная выставка в Петербурге (1902 г.) присудила Дашковскому этнографическому музею золотую медаль за народные костюмы» [20, с. 174]. Действительно, часть манекенов в костюмах с этнографической выставки 1867 года была показана в Петербурге: например, благодаря хранящейся в собрании Российского этнографического музея коллекции Т. Митрейтера можно идентифицировать на снимке К. Буллы манекен в костюме словака²⁶.

Тема поиска и выявления количества представленных на фотографиях К. Буллы манекенов из собрания Дашковского этнографического музея требует дальнейшего исследования. Кроме того, будучи значительным событием для жизни Петербурга и его гостей, эта выставка оказала влияние на формирование коллекций открывшегося на тот момент Этнографического отдела Русского музея (в настоящее время — Российского этнографического музея). Известно, что часть экспонировавшихся на ней предметов в виде целых коллекций заложила основу собрания, как мы упоминали выше, не только по культуре калмыков, но и, например, якутов (экспонент А. И. Громова)²⁷. Благодаря запечатленным сценам (калмыцкая кибитка) и съемке женского и мужского якутских костюмов на снимках К. Буллы можно представить, как начиналась история этих коллекций.

Всероссийская этнографическая выставка 1867 года и Первая международная выставка исторических и современных костюмов 1902–1903 годов, безусловно, стали выдающимися событиями для своего времени. Первая выставка продемонстрировала, как можно реализовать научные идеи в масштабных проектах, если создана команда (выставочный комитет) и сформулированы задачи, вторая смогла аккумулировать научные и коммерческие интересы. Обе выставки, особенно 1867 года, заложили основу собрания двух этнографических музеев — Дашковского музея и Этнографического отдела Русского музея — и до сих пор являются яркой страницей российского музееведения. Они не только осуществили связь времен, но и, как показал проект 2022 года «Образы Империи», определили актуальность заявленных тематик на многие годы вперед.

Литература

1. Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года: альбом / авт.-сост. К. Ю. Соловьева. СПб.: А-Я, 2022. 288 с., ил.
2. Нива. 1902. № 11. С. 215–217.
3. Там же. № 12. С. 234–237.
4. Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки, состоящей под августейшим покровительством ея императорского величества государыни императрицы Александры Федоровны. СПб.: Типография «В. С. Балашев и К», 1902. 431 с.
5. Нива. 1902. № 49. С. 983, 984.
6. Там же. № 50. С. 627, 1000.
7. Нива. 1903. № 10. С. 199, 200.
8. Правила для экспонентов 1-й Международной выставки исторических и современных костюмов и их принадлежностей 1902 г. в С.-Петербурге. СПб., 1901. 8 с.
9. Каталог Первой Международной выставки исторических и современных костюмов и их принадлежностей. СПб., 1902. 80 с.
10. Каталог костюмов астраханских калмыков на состоящей под августейшим покровительством ея императорского высочества княгини Ксении Александровны Первой Международной выставке исторических и современных костюмов и их принадлежностей в С.-Петербурге, с приложением статьи «Одежда и ремесла астраханских калмыков». Астрахань: Изд. Управления калмыцким народом, 1902. 58 с.
11. Первая Международная выставка костюмов в С.-Петербурге. Каталог Польского исторического отдела / сост. Фр. Пулаский. Варшава, 1902. 135 с., ил.
12. Малороссийский отдел Первой Международной выставки костюмов 1902–1903. СПб., 1903. 7 с., ил.
13. Специальный каталог Австрийского отдела. А, Б, В. Исторические костюмы. Современная одежда. Литература. СПб., 1902–1903. 124 с., ил.
14. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgakffd/photo/e4195> (дата обращения: 14.09.2023).
15. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgakffd/photo/e4237> (дата обращения: 14.09.2023).
16. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgakffd/photo/e4217> (дата обращения: 14.09.2023).
17. URL: https://spbarchives.ru/infres/search?p_p_id=archiveStoreSearchPortlet&p_p_lifecycle=o&p_p_state=normal&p_p_mode=view&_archiveStoreSearchPortlet_query=%D0%9C%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D1%83%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%D1%8F+%D0%B2%D1%8B%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0+%D0%BE%D0%B5%D0%B3%D0%BA%D0%BE%D0%B9+%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BC%D1%8B%D1%88%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8+%28%D0%A2%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9+%D0%B4%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%86%29&_archiveStoreSearchPortlet_selectedResources=22Fund%22%2C%22Inventory%22%2C%22Unit%22%2C%22KffdPhotoDoc%22%2C%22KffdPhotoalbum%22%2C%22KffdPositive%22%2C%22GuidePageItem%22%2C%22Pointer%22&_archiveStoreSearchPortlet_selectedArchives=1%2C%22C3%2C4%2C5%2C6%2C7&_archiveStoreSearchPortlet_searchInFields=on&_archiveStoreSearchPortlet_delta=20&_archiveStoreSearchPortlet_orderByCol=relevance&_archiveStoreSearchPortlet_resetCur=false&_archiveStoreSearchPortlet_cur=1 (дата обращения: 14.09.2023).
18. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgakffd/photo/e4221> (дата обращения: 15.09.2023).
19. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgakffd/photo/e4242> (дата обращения: 15.09.2023).
20. Дашковский этнографический музей и отделение иностранной этнографии // Пятидесятилетие Румянцевского музея в Москве. 1862–1912. М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1913. С. 174.

¹ РОСФОТО. КП 753, КП 701, КП 734, КП 725, КП 746, КП 706, КП 702, КП 747, КП 742, КП 709, КП 712 (номера фотографий даны в порядке публикации в журнале «Нива»).

² РОСФОТО. КП 750.

³ РОСФОТО. КП 715, КП 717, КП 749 (великорусы), КП 716 (белорусы).

⁴ РОСФОТО. КП 705 (на снимке — слева), КП 713.

⁵ РОСФОТО. КП 709, КП 712, КП 724.

⁶ РОСФОТО. КП 706, КП 718, КП 731, КП 735.

⁷ РОСФОТО. КП 744.

⁸ РОСФОТО. КП 729, КП 736, КП 753.

⁹ Российский этнографический музей. № 369–1–216.

¹⁰ РОСФОТО. КП 730.

¹¹ РОСФОТО. КП 704, КП 743, КП 758.

¹² РОСФОТО. КП 725.

¹³ РОСФОТО. КП 721.

¹⁴ РОСФОТО. КП 702, КП 727, КП 757.

¹⁵ РОСФОТО. КП 741.

¹⁶ РОСФОТО. КП 741.

¹⁷ РОСФОТО. КП 726, КП 734.

¹⁸ РОСФОТО. КП 703.

¹⁹ РОСФОТО. КП 745.

²⁰ РОСФОТО. КП 746, КП 755, КП 756.

²¹ РОСФОТО. КП 710, КП 737, КП 739.

²² РОСФОТО. КП 701, КП 719, КП 723, КП 732, КП 733, КП 747.

²³ РОСФОТО. КП 722, КП 738.

²⁴ РОСФОТО. КП 707 (?), КП 714, КП 720, КП 728, КП 751.

²⁵ РОСФОТО. КП 708, КП 711, КП 742, КП 754.

²⁶ РОСФОТО. КП 705 (на снимке — крайняя фигура справа). Российский этнографический музей. № 8764–1388.

²⁷ Российский этнографический музей. № 313–1–18.

А. В. Асеева, А. В. Поволоцкая, Е. В. Борисов, С. Ю. Капуткина,
И. А. Григорьева, А. В. Мандрыкина, Е. Ю. Терещенко, Е. Б. Яцишина

Проблемы атрибуции альбуминизированных отпечатков на соленой бумаге и альбуминовых фотографий на примере светописных работ И. Робийяра

При изучении фотографических объектов нередко возникает вопрос об определении техники печати. Детальная информация о технологических особенностях печати позволяет более точно определить период создания и возможное авторство работы с исторической точки зрения, тем самым выявить историко-культурную ценность предметов и исключить возможность приобретения подделки при формировании коллекций. Знания технико-технологических особенностей процесса печати фотографии помогают специалистам оценить состояние сохранности изображения, определить и спланировать последовательность реставрационных действий, а также, что не менее важно, создать надлежащие условия хранения предметов.

Данная статья посвящена изучению серии работ портретного фотографа середины XIX в. Ипполита Робийяра, находящихся в коллекции РОСФОТО (ил. 1), а также в частной коллекции, на предмет определения техники фотографической печати, которая является в данном случае спорной. Работа выполнена совместно с НИЦ «Курчатовский институт».

Личность и творчество художника Ипполита Робийяра до сих пор вызывают интерес исследователей и историков искусства, но имеющиеся сведения довольно отрывочны. Фактически они ограничиваются информацией о его работах, хранящихся в музейных собраниях. Усложняет атрибуцию и тот факт, что фотохудожники XIX в. не всегда сопровождали свои работы авторской подписью, и И. Робийяр не является исключением.

Ипполит Шарль Габриэль Робийяр (1804/1806–1888) — французский литограф, художник-пастелист и фотограф. Первую половину своей жизни он провел во Франции, образование получил в Академии изящных искусств в Париже. Вторую половину жизни находился в России, начиная с весны 1844 г., будучи приглашенным императором Николаем I для участия в масштабном художественном проекте — издании «Императорской эрмитажной галереи» [1]. Литографированные им в течение 1842–1846 гг. Эрмитажные картины вошли в издание «Император Александр I и его сподвижники в 1812, 1813, 1814 и 1815 гг. Военная галерея Зимнего дворца, издаваемая с высочайшего соизволения и посвященная Его Императорскому Величеству государю императору» [2].

Не существует достоверной информации о том, в какой период жизни Ипполит Робийяр увлекся фотографией и кто был его наставником. Став профессиональным фотографом, он в полной мере раскрыл свой подлинный талант портретиста, и его произведения обрели индивидуальную манеру. В июле 1861 г. Ипполит Робийяр открывает фотографический павильон на одной из самых престижных улиц Петербурга — Большой Морской, на чердаке надворного флигеля дома наследников Крамера (д. 52) [3]. Его ателье посещали представители художественной элиты

Петербурга и цвет столичной аристократии. Деятельность ателье Робийяра пришлась на первую половину 1860-х гг., когда самым популярной в фотографическом мире стала фотографическая карточка формата *carte de visite*.

Ипполит Робийяр большое внимание уделял цветовому диапазону будущего снимка, проработке полутонов. Он, будучи профессиональным художником, прекрасно владел навыками выставления света, что позволяло рассчитать искомый диапазон оттенков с учетом особенности цветопередачи и добиваться разнообразия тонального рисунка работ.

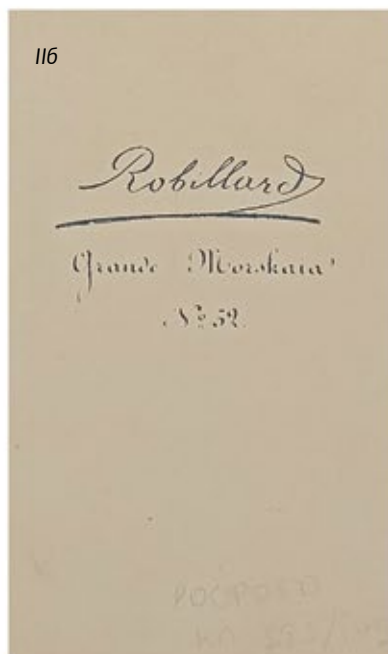
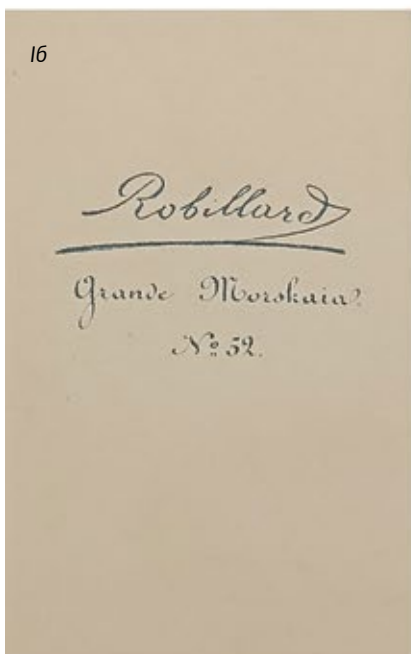
Вершиной творчества мастера в качестве фотографа стало создание портретной галереи Романовых, над которой художник трудился начиная с 1862 г. и до прекращения своей деятельности в 1865 г.

21 октября 1865 г. в газете «Петербургский листок» было опубликовано следующее сообщение: «Одна из первых и лучших фотографий на днях закрылась, но не по недостатку заказов и посетителей, к которым принадлежало лучшее общество. Члену Императорской Академии художеств г. Робийяру, как известному живописцу, вероятно, наскучило конкурировать с прочими, и он прекратил фотографические занятия, к большому сожалению публики и своих сотрудников. Это сожаление заявляем и мы» [4].

Ипполит Робийяр был активно экспериментирующим фотографом, еще в феврале 1861 г., до открытия своего ателье, он обратился с прошением в Департамент мануфактур и внутренней торговли для выдачи разрешения на использование масляных красок для создания «фотографических рисунков». Однако вопрос о применяемой технике печати, способах тонирования и вирирования, которые использовал в своей работе И. Робийяр, остается для исследователей на сегодняшний день открытым и требует глубокого и детального изучения [2; 5].

Творчество И. Робийяра пришлось на период становления фотодела, отличавшийся интенсивным и углубленным поиском наиболее эффективных методов создания фотоотпечатков с самыми различными вариациями целого ряда техник и методов фиксации изображений [2; 4; 5]. Согласно литературным источникам, фотограф при создании своих портретов отдавал предпочтение технике соленой печати [2].

Основой для фотографии служила бумага, пропитанная светочувствительным раствором хлористого натрия (NaCl) и покрытая нитратом серебра (AgNO₃). Изображение буквально «погружалось в ее волокна», принимая текстуру и фактуру волокон бумаги, поэтому фотография не отличалась резкостью, а в некоторых случаях изображение было довольно размытым. К похожему визуальному эффекту приводил и результат использования бумажных негативов, которые передавали изображению дополнительную фактуру своей основы при печати.



Для большей прозрачности и четкости бумажные негативы пропитывались маслом, покрывались воском, иногда лаком. Позитивные отпечатки после процессов первичной обработки в некоторых случаях обрабатывались таким же образом.

Помимо нечеткости изображения, значительным недостатком отпечатков на соленой бумаге являлась тенденция к угасанию изображения. С этим боролись с помощью вирирования и ручного раскрашивания, зачастую придавая фотографическому отпечатку вид живописного портрета. Чаще всего для тонирования использовали хлорид золота и соли платины, повышавшие стойкость отпечатков и усиливающие их контраст [2].

Время работы Ипполита Робийяра ограничено концом 60-х годов XIX в., и автор мог использовать как соленую, так и альбуминовую печать, доминирующие в данный период на фотографическом рынке (ил. 2). Если соленая печать — представитель класса однослойных фотографий, то альбуминовая печать — это уже двухслойные отпечатки. Разница заключается в том, что в первом случае светочувствительное вещество наносится непосредственно на бумагу, проникая в ее волокна, оставляя поверхность исключительно матовой (если не учитывать дополнительные поверхностные покрытия и степень глянцевого самой бумаги). В случае с альбуминовыми photographиями изображение формируется в дополнительном эмульсионном слое, нанесенном на поверхность бумаги. Поскольку альбуминовая эмульсия в зависимости от способа ее изготовления имеет разную степень глянцевого, то изображение будет преимущественно глянцевым. Именно этот вид печати чаще всего использовался фотографами при создании портретов формата *carte de visite*.

Безусловным преимуществом альбуминовых бумаг перед солеными следует считать возможность их долговременного хранения после нанесения светочувствительного эмульсионного слоя, благодаря чему photographы не тратили дополнительное время на подготовку бумаги к печати непосредственно перед экспонированием, что ускоряло процесс производства снимков. Соленую же бумагу приходилось сенсibilизировать вручную непосредственно перед съемкой.

По ряду причин, как правило, вновь появившаяся технология фотопечати частично имитирует предыдущую, в том числе для знакомства и дальнейшего принятия ее публикой. В то же самое время более раннюю технику фотопечати стараются модернизировать, переняв некоторые аспекты у нового метода, с целью оставить ее коммерчески выгодной еще какое-то время. В частности, процесс соленой печати к середине 1850-х гг. был почти полностью заменен альбуминовой фотопечатью, хотя некоторые photographы все еще использовали его для проверки своих негативов. Но этот период замены оказался довольно коротким — за одно десятилетие альбуминовая печать полностью вытеснила соленую печать.

В случае взаимной имитации техник и отсутствия существенной разницы в используемых материалах определение техники печати существенно затруднено, как по визуальным признакам, так и по результатам технико-технологического исследования. Данное утверждение легко прослеживается на примере отпечатков на соленой бумаге и альбуминовых photographий, явившихся новым звеном в эволюции photographии в середине XIX в. В ходе визуального осмотра на некоторых photographиях были зафиксированы признаки, характерные для метода альбуминовой печати, а именно: глянец photographии; наличие волокон бумаги, просматривающихся под слоем альбумина; серебро в составе отпечатка; кракелюр эмульсионного слоя; теплая цветовая гамма изображения; пожелтение на светлых участках отпечатков.

Известны случаи, когда photographы, работавшие исключительно в технике соленой печати, для имитации альбуминовой печати придавали изображению большую глянец путем нанесения поверх изображения слоя альбумина. С другой стороны, эмульсию альбуминовых photographий обрабатывали таким образом, что она становилась матовой. В таких случаях, не беря во внимание наличие каких-либо визуальных «промахов» (неравномерно нанесенного альбумина, плохо обрезанных краев и т. д.), определить технику печати практически невозможно.

Среди работ И. Робийяра встречаются отпечатки, внешне напоминающие технику альбуминовой печати, что противоречит устоявшемуся мнению о том, что художник использовал технику соленой печати. К тому же возникает вопрос: почему Ипполит Робийяр, являющийся, по мнению исследователей, коммерческим, хотя и художественным (не потоковым), автором, склонялся к использованию более неудобной в приготовлении соленой бумаги, а не альбуминовой, подготовленной фабричным способом [2].

Определение техники, в которой выполнены работы И. Робийяра, затрудняется также тем, что, согласно литературным источникам, в феврале 1861 г., еще до открытия своего ателье, Ипполит Робийяр получает патент на способ покрытия «фотографических рисунков масляными красками», который он назвал «фотохромией» [6]. В процессе продолжительных опытов он смог добиться того, что «фотографическая картина сохраняла свежесть масляных красок». В качестве связующего для растирания пигментов Ипполит Робийяр использовал смесь альбумина из яичного белка и адрагантовой камеди. В целом фотохромия представляла собой сложный, многостадийный и трудоемкий процесс, не получивший широкого распространения.

Рассматриваемые в настоящей статье photographические техники печати близки между собой по технологическим особенностям, что значительно усложняет исследовательскую задачу и поиск ответа на вопрос, в какой технике выполнен каждый из изучаемых предметов.

Данная работа направлена на проведение комплекса исследований отпечатков И. Робийяра естественно-научными методами с целью получить ответ на вопрос:

Илл. 1. Общий вид исследуемых photographий И. Робийяра

I. Портрет баронессы Я. А. Фредерикс. КП 393/053. РОСФОТО

а — лицевая сторона, б — оборотная сторона;

II. Портрет мадам Альбединской. КП 393/149. РОСФОТО

а — лицевая сторона, б — оборотная сторона;

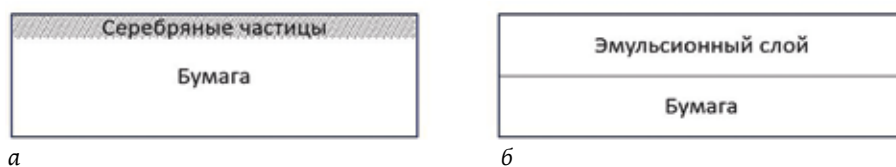
III. Портрет неизвестной. Перв. пол. 1860-х. Визитный формат. © Коллекция А. А. Класена, Санкт-Петербург

а — лицевая сторона, б — оборотная сторона;

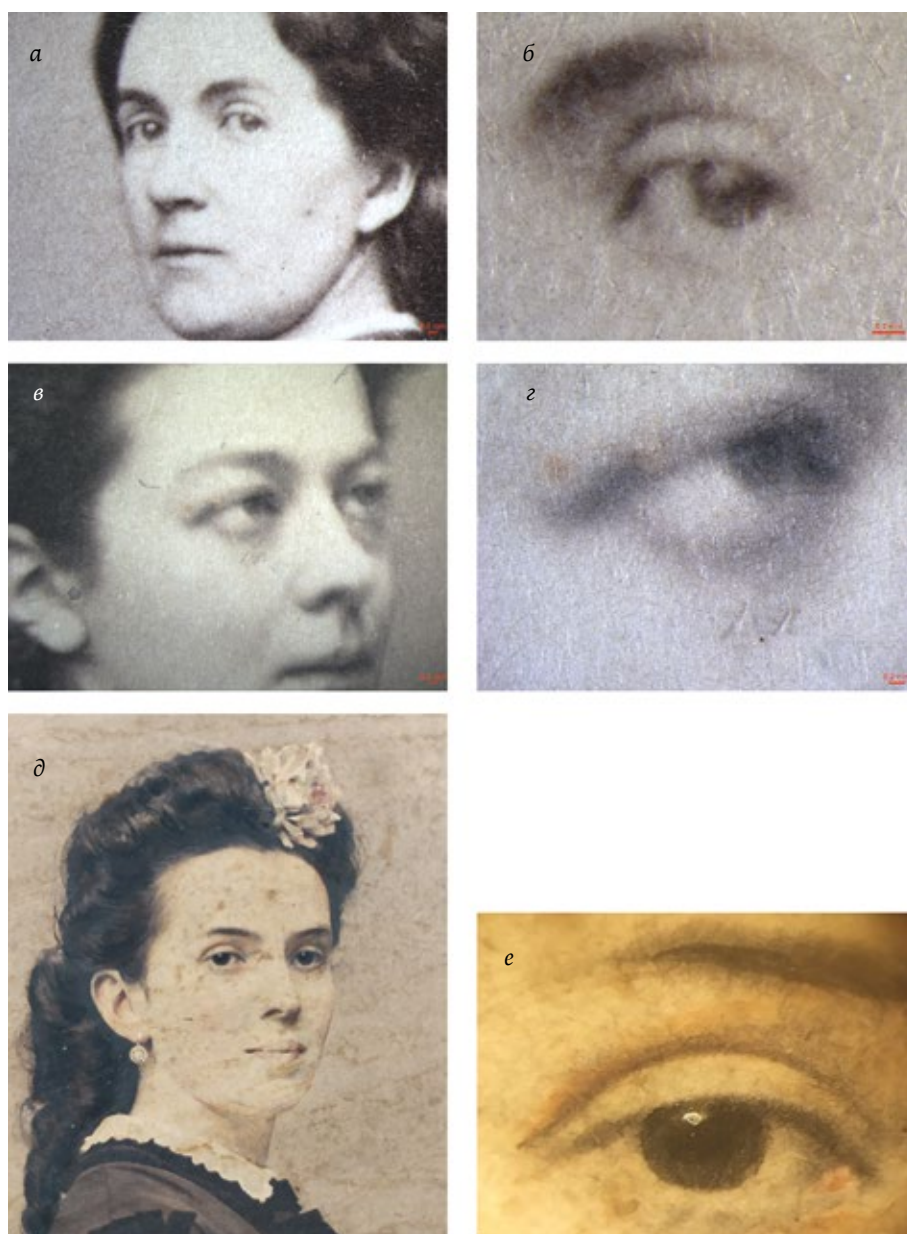
IV. Портрет графа Михаила Максимовича Стенбока. 1863. Автограф. Визитный формат. © Коллекция А. А. Класена, Санкт-Петербург

а — лицевая сторона, б — оборотная сторона

V. Женский портрет (лицевая сторона). КП 956. РОСФОТО



Ил. 2. Схематическое изображение: а — однослойной фотографии (соленой), б — двухслойной фотографии (альбуминовой)



Ил. 3. Микрофотографии с различных областей отпечатков: а, б — КП 393/053; в, г — КП 393/149; д, е — КП 956

являются ли представленные портреты альбуминизированными солеными отпечатками или относятся к способу классической альбуминовой печати, чаще всего используемой фотографами при создании портретов формата *carte-de-visite*.

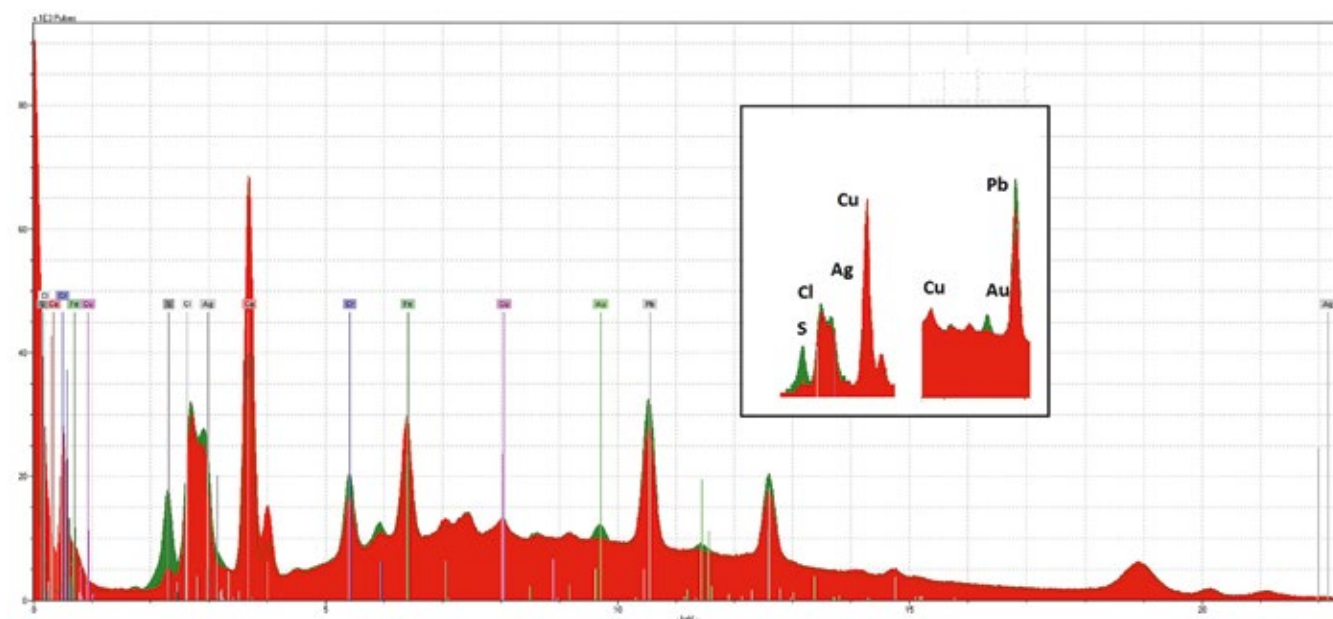
Методы исследования

Оптическая микроскопия. Изучение морфологических характеристик фотографий и стратиграфических особенностей проводилось с использованием оптической микроскопии — микроскопа MZ16 с камерой DFC420 и программным обеспечением LASV4.9 (Leica).

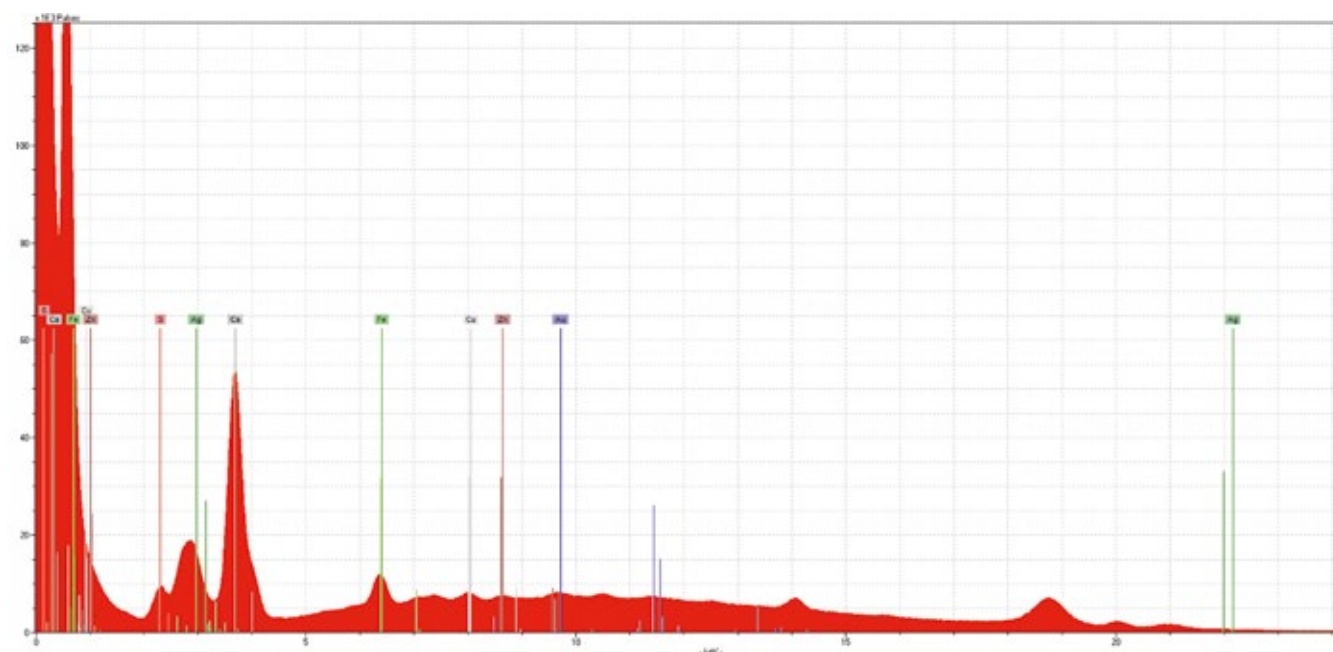
Рентгенофлуоресцентный анализ (РФА). Элементный состав определялся на портативном рентгенофлуоресцентном спектрометре TurboS1 (Bruker). Параметры съемки — 40 кВ, 20 мкА, 600 с.

Инфракрасная микроскопия. Инфракрасные (ИК) спектры были получены на ИК-микроскопе Lumos-II (Bruker) с использованием приставки нарушенного полного внутреннего отражения (НПВО), детектор ТЕ-МСТ (*Thermoelectrically Cooled Photoconductive HgCdTe*), диапазон измерения от 4000 до 650 см^{-1} , выбранное разрешение — 4 см^{-1} , усреднение спектров проводилось по 256 сканированиям, степень прижима кристалла НПВО к образцу — средняя.

Растровая электронная микроскопия (РЭМ) и энергодисперсионный рентгеновский микроанализ (МРС или ЭДС). Исследование морфологии поперечных срезов объектов проводилось с применением растрового электронно-ионного микроскопа Versa 3D (Thermo Fisher Scientific) в условиях низкого вакуума (200 Па) с использованием кольцевого детектора обратно рассеянных



Ил. 4. Спектры рентгеновской флюоресценции: отпечаток № 1 (КП 393/053) — спектр зеленого цвета, отпечаток № 2 (КП 393/149) — спектр красного цвета



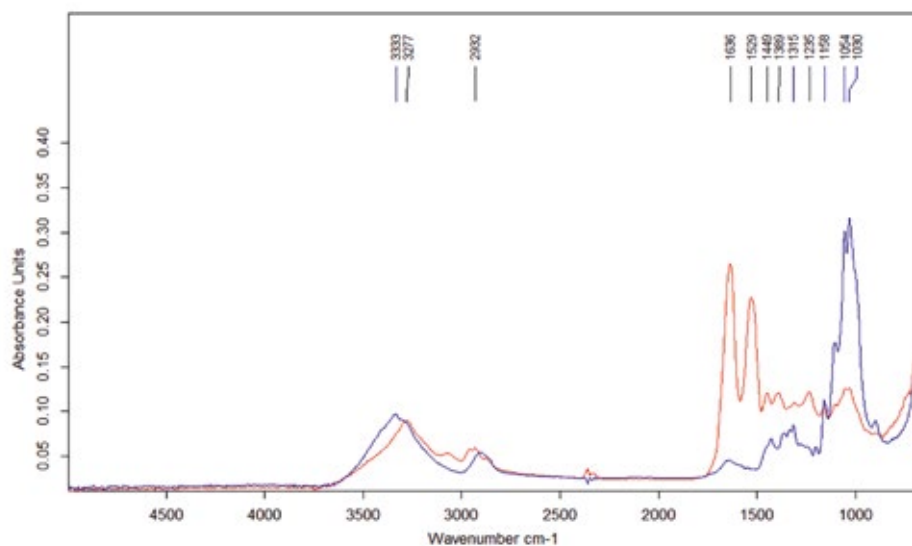
Ил. 5. Спектр рентгеновской флюоресценции: отпечаток № 5 (КП 956), вирирование золотом

электронов (CBS). РЭМ-изображения были получены в обратно рассеянных электронах, демонстрирующих композиционный контраст. Исследование основного элементного состава выполнялось с помощью растрового электронно-ионного микроскопа Helios Nanolab 600i (Thermo Fisher Scientific), оборудованного системой ЭРМ (EDAX), при ускоряющем напряжении 20 кВ в режиме высокого вакуума (10^{-4} Па). Обработка спектров ЭРМ осуществлялась с помощью программного обеспечения TEAM (EDAX). Суммарное содержание обнаруженных элементов приводится к 100 %, вследствие чего полученные результаты рассматриваются как полуколичественные. Чувствительность метода составляет 0,1–0,5 масс.%. Во

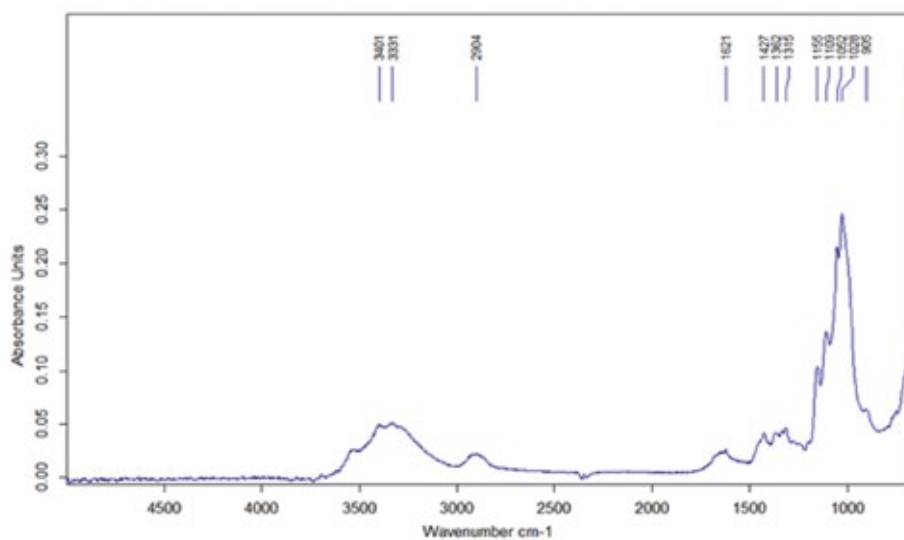
избегание накопления на поверхности непроводящих объектов статического электрического заряда в качестве проводящего слоя было нанесено золотое покрытие.

Описание фотографий

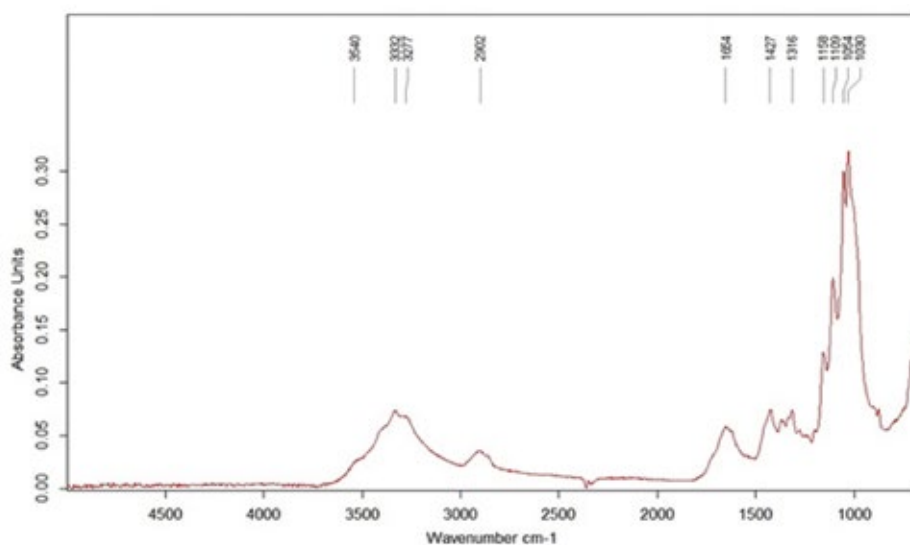
— отпечаток № 1 «Портрет баронессы Я. А. Фредерикс» (КП 393/053) — формат *carte-de-visite*, глянцевый, серо-коричневая цветовая гамма (ил. 1.1а, 3а-б). Изображение характеризуется высокой контрастностью (ил. 1.1а, 3а), следы угасания отсутствуют (ил. 1.1а). В эмульсионном слое отпечатка присутствуют частицы пигмента темно-синего и черного цвета (ил. 3г). В поле зрения оптического микроскопа не просматривается баритовый слой, отчетливо



Ил. 6. ИК-спектры отпечатка № 1 КП 393/053: 1 — верхнего слоя, 2 — нижнего слоя на участке с утратой (2)



Ил. 7. ИК-спектр эмульсионного слоя отпечатка № 2 (КП 393/149)



Ил. 8. ИК-спектр эмульсионного слоя отпечатка № 5 (КП 956)

видны волокна бумаги (ил. 3б). Для эмульсионного слоя характерно растрескивание, вероятно присутствие поверхностного покрытия (лака).

— отпечаток № 2 «Портрет мадамзель Альбединской» (КП 393/149), формат *carte-de-visite*, матовый, бледно-желтая цветовая гамма (ил. 1.IIa, 3б). Для отпечатка характерно наличие областей угасания изображения (см. ил. 1. IIa). В эмульсионном слое отпечатка присутствуют частицы пигмента темно-синего и черного цвета (ил. 3г). Фотография относится к однослойному типу печати, в поле зрения оптического микроскопа не просматривается баритовый слой и отчетливо видны волокна бумаги. На отдельных участках присутствуют пятна желтого цвета, небольшие потертости и утраты эмульсионного слоя (см. ил. 3г).

— отпечаток № 3 «Портрет неизвестной», формат *carte-de-visite*. Размеры 8,8 × 5,4 см; бланк — 10 × 6,1 см (см. ил. 1.IIIa). Поверхность полуглянцевая, оттенок фиолетово-коричневый. На фотографии наблюдаются пятна неизвестного происхождения, фоксинги. Волокна бумаги просматриваются, что является характерным признаком как отпечатков на соленой бумаге, так и альбуминовых фотографий. Изображение четкое, без признаков угасания, что говорит о возможном применении виража.

— отпечаток № 4 «Портрет графа Михаила Максимовича Стенбока», формат *carte-de-visite*. Размеры 8,7 × 5,3 см; бланк — 10 × 6,2 см. На оборотной стороне надпись: «Адъютант генерал-губернатора Восточной Сибири, граф Михаил Максимович Стенбок; С. Петербург 1863 г.» (см. ил. 1.IVб). Поверхность отпечатка полуглянцевая, оттенок фиолетово-коричневый, изображение четкое, на светлых участках имеет признаки угасания (неравномерное пожелтение). Волокна бумаги просматриваются, наблюдается растрескивание поверхностного слоя.

— отпечаток № 5 «Женский портрет» (КП 956) — большеформатный, размер паспарту 52 × 43 см, размер отпечатка 45 × 35 см; матовый, темно-серая цветовая гамма (см. ил. 1.V). Степень сохранности — удовлетворительная, для отпечатка характерно наличие многочисленных разводов темно-коричневого цвета, имеются обширные царапины и разрывы. В эмульсионном слое отпечатка присутствуют частицы пигмента черного цвета. Фотография относится к однослойному типу печати, в поле зрения оптического микроскопа не просматривается баритовый слой и отчетливо видны волокна бумаги. Отдельные участки фотографии (лицо, глаза, губы, сережка, заколка для волос, детали платья) тонированы.

Исследование отпечатков

Оптическая микроскопия. Важные характеристики, необходимые для определения типа печати, могут быть получены с помощью методов оптической микроскопии.

При визуальном осмотре было установлено, что исследуемые фотографии отличаются по степени глянца (блеска) эмульсионного слоя и контрастности изображения. На обороте паспарту фотографий (КП 393/053, КП 393/149) имеются оттиски с надписью: «Robillard...» (см. ил. 1.Iб, IIб).

Рентгенофлуоресцентный анализ. Рентгенофлуоресцентный анализ (далее — РФА) является необходимым аналитическим инструментом для определения элементного состава фотографии (наличие таких определяющих для фотографии элементов, как Ва, Аg, Аu, S, Pt и т. д.). Исследование методом РФА проводилось с различных участков фотографий.

Изучение спектров РФА (см. ил. 3, 4), подтвердило отсутствие в составе отпечатка бария (Ва). В спектрах рентгеновской флуоресценции присутствуют серебро (Аg), сера

(S), кальций (Са), свинец (Pb), железо (Fe). Следует отметить наличие небольшого количества золота в спектре РФА отпечатка № 1 (КП 393/053) и № 5 (КП 956), что подтверждает выводы о вирировании фотографий.

Инфракрасная микроскопия (ИК). Метод ИК-спектроскопии эффективен для подтверждения техники печати и определения органических покрытий и лаков, которые используются для дополнительной обработки поверхности фотографии.

Метод НПВО-ИК является наиболее важным аналитическим инструментом, используемым для определения типа фотографии. Он позволяет определять тип отпечатка на основании полученных ИК-спектров, изучать состав поверхностных покрытий (лаков), определять основные компоненты, входящие в их состав [7].

Наличие в ИК-спектрах отпечатка № 1 (КП 393/053) полос поглощения в области 2959, 2932, 2875, 1636, 1529, 1449 см⁻¹ (ил. 5) характерно для альбумина. На основании полученных данных можно сделать вывод, что на поверхности соленого отпечатка есть альбуминовое покрытие. Наиболее вероятно, что отпечаток № 1 (КП 393/053) является двухслойным, т. к. в поле зрения микроскопа видно, что в месте утраты поверхностного покрытия (альбумина) просматриваются волокна бумаги с нижним (соленным) слоем.

Наличие в ИК-спектрах отпечатка № 2 (КП 393/149) и № 5 (КП 956) полос поглощения, типичных для полисахаридов (целлюлозы) — широкого составного пика 2904, 1155, 1110, 1053 см⁻¹, отсутствие полос поглощения, характерных для альбумина, позволяет отнести исследуемый отпечаток к отпечаткам на соленой бумаге (ил. 6, 7). Окантовка синего цвета на паспарту выполнена с использованием берлинской лазури.

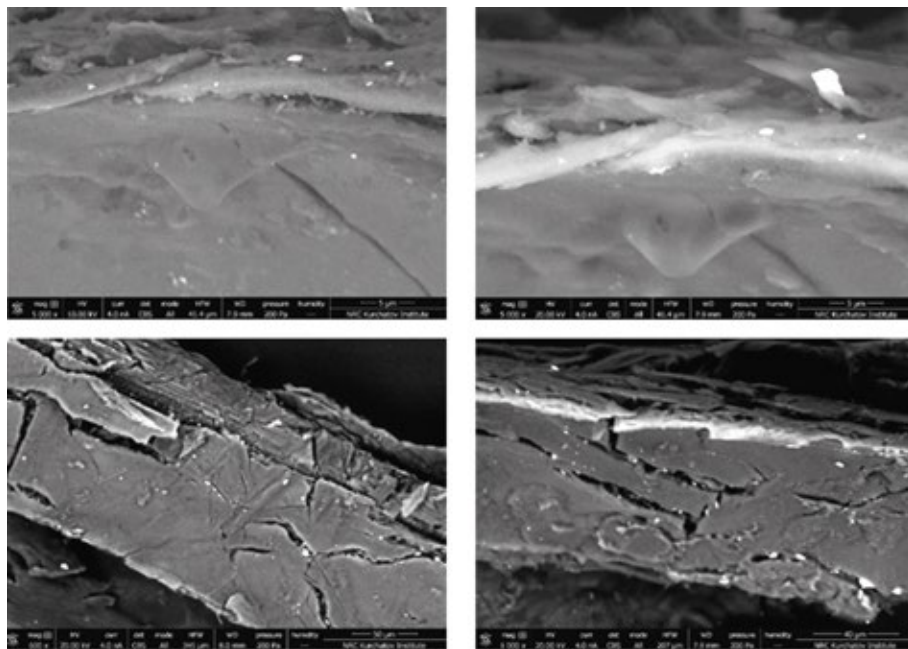
Красочный слой белого цвета в отпечатке № 5 (КП 956) содержит свинцовые белила, содержание связующего — низкое. Связующее относится к веществам липидной природы, наиболее вероятно — маслу (ил. 8).

Защитный и эмульсионный слой портрета («Женский портрет», КП 956) чувствительны к воздействию воды, так же как водорастворимые красочные слои, нанесенные поверх изображения.

Растровая электронная микроскопия (РЭМ) и энергодисперсионный рентгеновский микроанализ (ЭРМ).

Проведено РЭМ/ЭРМ исследование (ил. 9) морфологии и состава микропробы образца № КП 393/053 см. ил. 1. Ia), в ходе которого была обнаружена вариация состава на поперечном срезе: повышение содержание Са (до 4 %), Аg (до 2,9 %) и Аu (до 0,9 %) в массиве образца по сравнению с поверхностным слоем, а также повышение содержания N (до 17,6 %) и Na (до 0,9 %) на поверхности и в приповерхностном слое. Кроме того, были найдены включения с повышенным содержанием Са, Zn (массив образца), Fe и Са+S, Zn (поверхность и приповерхностный слой).

На изображениях поперечного среза в обратно рассеянных электронах отчетливо видно, что на поверхности эмульсионного слоя присутствует дополнительный органический (приповерхностный) слой, отличающийся по толщине, морфологическим особенностям и содержанию обнаруженных элементов, в том числе серебра и золота. С учетом вышесказанного атрибуция техники печати по данным СЭМ/РЭМ также неоднозначна и не позволяет сделать выводы относительно того, является ли образец альбуминовым отпечатком, или на него нанесено альбуминовое покрытие. Таким образом, согласно данным ИК-спектроскопии на поверхности отпечатка присутствует альбуминовое покрытие, и из результатов



Ил. 9. РЭМ-изображения поперечного среза в обратно рассеянных электронах

элементного анализа (РФА и РЭМ/ЭРМ) следует, что в составе поверхностных слоев присутствует серебро и золото. Серебро использовалось в качестве светочувствительного агента, формирующего изображение; золото — в качестве виража. На данный момент совокупность полученных результатов не позволяет сделать однозначных выводов относительно техники печати и предполагает проведение дополнительных исследований.

Заключение

Процесс печати на соленой бумаге продолжался вплоть до 1860-х гг. и какое-то время пересекался с методом альбуминовой печати. В период использования оба процесса включали множество вариаций, отпечатки могли быть похожи по внешнему виду. Например, альбумин и другие связующие вещества иногда добавлялись в отпечатки из соленой бумаги для придания фотографии глянцевого вида. Такие отпечатки имеют более гладкий, блестящий и четкий вид и похожи на альбуминовые. Аналогично поверхность альбуминовых фотографий обрабатывалась с целью придания ей матовости. Таким образом, внешний вид альбуминизированных отпечатков на соленой бумаге практически неотличим от альбуминовых фотографий. В результате возможна неопределенность при идентификации отпечатков на соленой бумаге и альбуминовых фотографий. На сегодняшний день проведение технико-технологического исследования с применением естественно-научных методов также оставляет открытым вопрос о том, какой конкретной техникой пользовался Ипполит Робийяр в своих работах. Сложность интерпретации результатов обусловлена и тем, что по составу материалов альбуминизированная соль и альбуминовые отпечатки идентичны (бумага, серебро, альбумин). В процессе производства альбуминизированного соленого отпечатка возможна миграция частиц серебра из волокон бумаги в альбуминовое покрытие, что заметно усложняет процесс идентификации. Следовательно, неразрушающие методы на данный момент не позволяют выявить четкие критерии разделения указанных фотографических

техник. Единственным маркером является наличие характерных включений черного цвета по всей поверхности соленых отпечатков, что может стать ключевой зацепкой в спорных ситуациях.

Совокупность полученных данных позволяет сделать следующие выводы:

- «Портрет баронессы Я. А. Фредерикс» (КП 393/053) и «Женский портрет» (КП 956) вирированы золотом;
- поскольку в составе красочных слоев «Женского портрета» (КП 956) обнаружены пигменты и масло, можно говорить о применении фотохромии, что характерно для И. Робийяра. Для того чтобы сделать более достоверные и точные выводы о технологических особенностях работ Ипполита Робийяра, необходимо провести обследование большего количества фотографических произведений автора. Составленная по результатам исследований база визуальных и информативных данных сможет стать дополнительным и важным источником при изучении спорных объектов из других фотографических коллекций и подтвердить или оспорить их историческую принадлежность.

Литература

1. Адарюков В. Я. Очерки по истории литографии в России. СПб.: Планета музыки, 2023. 136 с.
2. Аветян Н. Ю. Ипполит Робийяр: произведения и творческий метод // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 3 (86). С. 46–54.
3. ЦГИА СПб. Ф. 921. Оп. 17. Д. 696. Л. 4.
4. Робийяр Ипполит // Стереоскоп: [сайт]. URL: <https://stereoscop.ru/photograph/robillar-ippolit/> (дата обращения: 27.10.2023).
5. Пантеон Ипполита Робийяра: Портретная фотография в России 1860-х годов: каталог выставки / М. Б. Пиотровский, Г. В. Вилинбахов, С. Б. Адаксина и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2022. 172 с.
6. РГИА. Ф. 789. Оп. 3. Д. 48. Л. 3–4.
7. Stulik, D., Kaplan, A. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 2013. URL: http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/atlas_analytical (accessed: 27.10.2023).

Н. И. Подгорная, Е. С. Трепова, Н. С. Волгушкина

Закрепление штемпельной краски циклододеканом. Особенности, проблемы, пути решения

Водостойкость материалов записи информации всегда является ограничением при водной обработке документов на бумаге в процессе реставрации. Существует не так много способов, позволяющих изолировать или зафиксировать неводостойкие материалы для лучшей их защиты. В практике реставрации документов на бумаге и фресковой живописи в последние годы нашел применение и хорошо показал себя циклододекан — пленкообразующий материал, принадлежащий к группе насыщенных неполярных ациклических углеводородов [1–4].

В Федеральном центре консервации библиотечных фондов Российской национальной библиотеки (ФЦКБФ РНБ) оценено защитное действие пленок циклододекана на оптические свойства различных материалов записи информации, определено время, в течение которого пленка сохраняет свои защитные свойства, выбран наиболее оптимальный способ нанесения фиксатива. Показано, что сублимация пленки начинается на третьи сутки после нанесения, наиболее оптимальными с точки зрения защиты материала записи информации, сохранения их оптических характеристик является нанесение из расплава в один слой с лицевой и оборотной стороны документа. Также зафиксировано отсутствие негативного влияния данного фиксатива на прочностные свойства документа. Отличные результаты получены при водной и химической обработке закрепленных акварельных красок, гуаши, туши, удовлетворительные — при закреплении анилиновых чернил, неудовлетворительные — при закреплении штемпельной краски [5–8].

Однако различные штампы играют не последнюю роль в изучении истории формирования фонда, истории бытования того или иного документа. Поэтому данные отметки в процессе реставрации всегда необходимо максимально сохранить, допустимо лишь их незначительное ослабление.

Штемпельная краска представляет собой красящую субстанцию, состоит из жидкой основы и пигмента, обладающего окрашивающими свойствами. Используется при работе с различными материалами: бумагой, деревом, стеклом, тканями, металлом. Цвет краски определяется пигментом, который может быть черным, синим, фиолетовым. Жидкая основа может быть спиртовой, водной, масляной. Кроме пигмента, в состав входят компоненты, обеспечивающие стойкость оттиска к влаге, ультрафиолетовому излучению, перепадам температуры, стиранию, а также связующие вещества. Штемпельная краска на водной основе хороша нейтральностью своих

химических свойств, потому что не меняет состояние бумаги, быстро впитывается, Краску на масляной используют в работе с глянцевыми и полимерными поверхностями. Штемпельная краска на спиртовой основе пригодна для поверхностей материалов, которые не могут впитывать жидкость, — пластика, бетона, стекла, металла; имеет ряд достоинств: не содержит токсинов, не смывается водой, быстро сохнет. Жидкая основа может быть и комбинированной, т. е. сочетать различные составляющие [9].

На данном этапе исследования в качестве модельных образцов использовали бумагу трех видов (газетную производства ОАО «Кондопога», ГОСТ 6445-74; офсетную производства «Монди Сыктывкарский лесопромышленный комплекс», ОСТ 00279404-00; из 100 %-ной хлопковой целлюлозы опытной выработки) с нанесенным на нее штампами, выполненными тремя видами штемпельной краски.

Для работы выбраны штемпельные краски, широко используемые в настоящее время в библиотеках:

№ 1: синяя штемпельная краска BRAUBERG на водной основе (Германия);

№ 2: черная штемпельная краска «Гамма» на водной основе (ТУ 6-00-06916705-19-94; Россия);

№ 3: синяя штемпельная краска CORIS на водно-масляной основе (Австрия).

Циклододекан наносили из расплава, в один слой, с лицевой и оборотной стороны штампа.

Цветовые характеристики определяли на спектрофотометре Elrepho 07%71 в соответствии с ГОСТ Р ИСО 11475-2010 «Бумага и картон. Метод определения белизны по CIE. D65/10° осветитель (дневной свет)» с использованием программного обеспечения L & W Color Brightness в условиях освещения от источника света D65, имитирующего освещение на открытом воздухе. Измерены значения коэффициента отражения образцов, координаты цвета L^* , a^* , b^* до и после нанесения циклододекана и водной обработки. По измеренным значениям L^* , a^* , b^* рассчитаны величины общего цветового различия ΔE . При оценке величины изменений цветовых характеристик исходили из данных литературы: изменения цвета характеризуются как неощутимые, если $\Delta E < 0,5$; как заметные — если $\Delta E > 1,6$; как неприемлемые — если $\Delta E > 3,2$ [10].

Водную обработку модельных образцов проводили в кювете на поверхности воды и полным погружением, затем сушили на воздухе, раскладывая на сетке-сушилке на фильтровальную бумагу [11].

Таблица 1

Инструментальная оценка изменения оптических характеристик модельных образцов в процессе водной обработки

Образец		Вид обработки	R_{457} , %	ΔE
Штемпельная краска	Бумага			
BRAUBERG (№ 1)	Бумага из 100 %-ной хлопковой целлюлозы	До нанесения ССД	74,4	13,9
		После нанесения ССД и промывки	74,3	
	Газетная бумага	До нанесения ССД	53,3	3,1
		После нанесения ССД и промывки	49,3	
	Офсетная бумага	До нанесения ССД	80,2	9,8
		После нанесения ССД и промывки	80,2	
«Гамма» (№ 2)	Бумага из 100 %-ной хлопковой целлюлозы	До нанесения ССД	71,1	27,6
		После нанесения ССД и промывки	36,1	
	Газетная бумага	До нанесения ССД	36,1	1,8
		После нанесения ССД и промывки	15,3	
	Офсетная бумага	До нанесения ССД	86,1	7,6
		После нанесения ССД и промывки	84,5	
CORIS (№ 3)	Бумага из 100 %-ной хлопковой целлюлозы	До нанесения ССД	84,7	21,4
		После нанесения ССД и промывки	80,6	
	Газетная бумага	До нанесения ССД	56,3	7,6
		После нанесения ССД и промывки	52,6	
	Офсетная бумага	До нанесения ССД	84,7	1,8
		После нанесения ССД и промывки	80,6	

Результаты инструментальной оценки изменения оптических характеристик материала записи информации после закрепления циклодеканом и водной обработки представлены в табл. 1.

После закрепления циклодеканом и промывки значения коэффициента отражения красочного слоя штемпельной краски BRAUBERG (№ 1), нанесенной на бумагу из 100 %-ной хлопковой целлюлозы и офсетную, не изменились, на газетную — снизились на 4 %. Величины общих цветовых различий колебались в широком диапазоне в зависимости от вида бумаги: от 3,1 до 13,9.

Коэффициент отражения красочного слоя штемпельной краски «Гамма» (№ 2) после закрепления и водной обработки снизился практически в 2 раза на бумаге всех видов. Величины общих цветовых различий красочного находились в пределах от 1,8 до 27,6.

Коэффициент отражения красочного слоя штемпельной краски CORIS (№ 3) после закрепления и водной обработки снизился примерно на 4 % на всех подложках. Величина общих цветовых различий в данном случае, так же как у первых двух красок, находилась в широком диапазоне: от 1,8 до 21,4. Сопоставляя данные по изменению

Таблица 2

Визуальная оценка изменений красочного слоя модельных образцов в процессе водной обработки

Материал записи информации	Вид обработки	Офсетная бумага	Газетная бумага	Бумага из 100 %-ной хлопковой целлюлозы
BRAUBERG (№ 1)	На поверхности воды	+	+	+
	Погружение в воду	+	+	+
	Сушка	+	+	±
«Гамма» (№ 2)	На поверхности воды	+	+	+
	Погружение в воду	±	–	–
	Сушка	+	–	–
CORIS (№ 3)	На поверхности воды	+	+	+
	Погружение в воду	–	+	–
	Сушка	–	±	–

величин общих цветовых различий штемпельной краски на бумаге, можно отметить следующую особенность: наименьшие изменения характерны для штемпельных красок BRAUBERG (№ 1) и «Гамма» (№ 2), нанесенных на газетную бумагу (3,1 и 1,8 соответственно), и штемпельной краски CORIS, нанесенной на офсетную бумагу (1,8). Наибольшие изменения для штемпельной краски всех производителей наблюдалось на бумаге из 100 %-ной хлопковой целлюлозы (13,9, 27,6 и 21,8 соответственно).

Помимо оптических характеристик, важным показателем эффективности закрепления водонестойкого материала при промывке является внешний вид образцов после полного цикла обработки — закрепления, непосредственно водной обработки и сушки.

Состояние образцов на каждом этапе характеризовали следующим образом:

«+» — результат удовлетворительный: растекания не отмечено;

«±» — результат удовлетворительный: растекание незначительное, чаще всего на границах циклодекана, читаемость штампа сохранена;

«–» — результат неудовлетворительный: значительное растекание, зачастую мгновенное.

Результаты визуальной оценки изменения красочного слоя материала записи информации после закрепления циклодеканом и водной обработки представлена в табл. 2.

Для всех образцов при промывке на поверхности воды без погружения отмечен удовлетворительный результат: растекание штемпельной краски отсутствовало.

При погружении образцов с краской BRAUBERG (№ 1) имело место только незначительное растекание в случае нанесения краски на бумагу из 100 %-ной хлопковой целлюлозы. При последующей сушке данная тенденция сохранялась: незначительный переход краски на фильтровальную бумагу также отмечен лишь в случае бумаги из хлопка (см. ил. 1).

Штемпельная краска «Гамма» (№ 2) на офсетной бумаге при погружении незначительно растекалась по границе штампа, на газетной бумаге и бумаге из хлопковой целлюлозы наблюдалось мгновенное растекание. При сушке штамп на офсетной бумаге практически не изменялся, на бумаге остальных видов продолжал растекаться и становился нечитаемым (ил. 2).

Штемпельная краска CORIS (№ 3) на образцах офсетной бумаги и бумаги из 100 %-ной хлопковой целлюлозы мгновенно начинала растекаться при погружении, на газетной штампы в значительной мере сохранялись. При сушке офсетной бумаги и бумаги из 100 %-ной хлопковой целлюлозы происходило полное растекание штемпельной краски, при сушке газетной — незначительное (ил. 3).

Результаты исследования показали, что положительный эффект после закрепления циклодеканом всех тестируемых видов штемпельной краски получен лишь при водной обработке на поверхности воды.

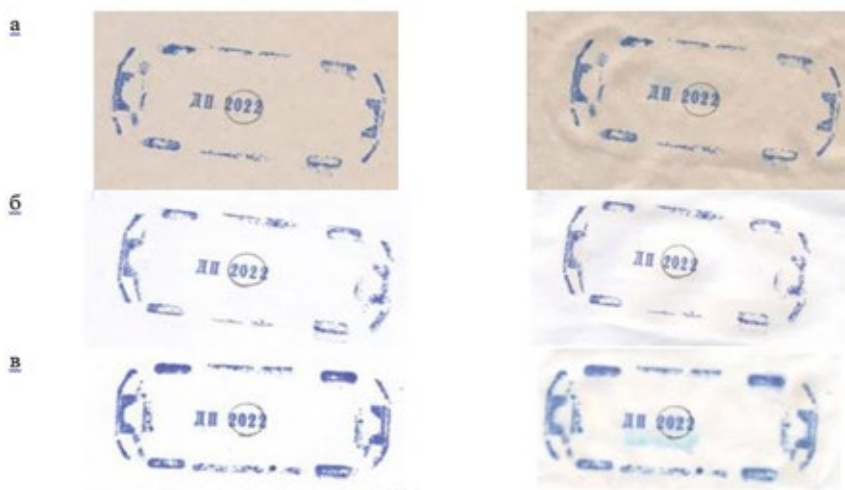
При погружении образцов закрепление эффективно только для краски на водной основе BRAUBERG (№ 1). В остальных случаях эффект закрепления различен в зависимости от вида бумаги, на которую нанесена краска.

Неоднозначность результатов первого этапа эксперимента позволила разработать план дальнейших исследований:

изучение состава штемпельной краски (пигмента, связующего вещества) для определения причины различия полученных результатов закрепления;

поиск корреляции между свойствами бумаги (поверхностной и капиллярной впитываемости, пористости) и стойкости нанесенной штемпельной краски в процессе водной обработки;

проведение искусственного тепловлажного старения комплекса бумага + штемпельная краска с целью получения информации о влиянии времени на поведение данного комплекса в процессе промывки.



Ил. 1. Штемпельная краска BRAUBERG (№ 1), нанесенная на бумагу, до (слева) и после (справа) нанесения циклодекана, водной обработки погружением и сушки: а — газетная бумага, б — офсетная бумага, в — бумага из 100 %-ной хлопковой целлюлозы



Ил. 2. Штемпельная краска «Гамма» (№ 2), нанесенная на бумагу, до (слева) и после (справа) нанесения циклодекана, водной обработки погружением и сушки: а — газетная бумага, б — офсетная бумага, в — бумага из 100 %-ной хлопковой целлюлозы



Ил. 3. Штемпельная краска CORIS (№ 3), нанесенная на бумагу, до (слева) и после (справа) нанесения циклодекана, водной обработки погружением и сушки: а — газетная бумага, б — офсетная бумага, в — бумага из 100 %-ной хлопковой целлюлозы

Литература

1. *Bandow, C.* Cyclododecan in der Papierrcstaurierung // *Restauro*. 1999. № 10. P. 326–329.
2. *Герасимова Н. Г.* Летучий воск циклододекан и реставрация памятников // *Теория и практика сохранения памятников культуры: сб. науч. тр. Вып. 24.* СПб.: РНБ, 2015. С. 119–127.
3. *Miñoz-Viñas, S., Vivancos-Ramón, V., Ruiz-Segura, P.* The Influence of Temperature on the Application of Cyclododecane in Paper Conservation // *Restaurator*. 2016. Vol. 37, iss. 1. P. 29–48.
4. *Овчинникова В. В.* Применение циклододекана в реставрации бумаги // *Реставрация документа: консерватизм и инновации: сб. статей / М-во культуры РФ, Российская гос. б-ка.* М.: Пашков дом, 2019. С. 35–37.
5. *Подгорная Н. И., Трепова Е. С.* Влияние способа нанесения циклододекана на стабильность материалов записи информации // *Книжные памятники в аспекте сохранности: материалы междисциплинар. науч.-практ. конф. М.: Центр книги Рудомино, 2021.* С. 85–90.
6. *Подгорная Н. И., Трепова Е. С.* Применение циклододекана в практике реставрации документов на бумаге // *Миллеровские чтения — 2020: Преемственность и традиции в сохранении и изучении документального академического наследия: материалы III Междунар. науч. конф., 21–24 октября 2020 г., Санкт-Петербург* / сост. Л. Д. Бондарь, Е. Н. Груздева; Минобрнауки России, СПбФ АРАН, СПбНЦ РАН. Объединенный совет по общественным и гуманитарным наукам, СПбФ ИИЕТ им. С. И. Вавилова РАН. СПб.: Реноме, 2021. С. 339–346. (Ad fontes. Материалы и исследования по истории науки; вып. 20).
7. *Подгорная Н. И., Трепова Е. С., Волгушкина Н. С.* Влияние циклододекана на прочностные свойства бумаги документа // *Книжные памятники в аспекте сохранности: материалы междисциплинарной науч.-практ. конф. М.: Центр книги Рудомино, 2022.* С. 155–182.
8. *Подгорная Н. И., Волгушкина Н. С.* Возможности использования циклододекана в процессах отбеливания документов // *Фотография. Изображение. Документ. Вып. 11 / РОСФОТО.* СПб.: С.-Петербург. о-во «А-Я», 2022. С. 86–89.
9. Особенности штемпельной краски. Как работать со штемпельной краской. URL: <https://liski.life/osobennosti-shtempelnoi-kraski-kak-rabotat-so-shtempelnoi-kraskoi.html> (дата обращения: 14.04.2023).
10. *Michalski, S., Gignard, C.* Ultrasonic misting. Part 1. Experiments on appearance and improvement in bonding // *JAIC*. 1997. Vol. 36, no. 2. P. 109–126.
11. *Реставрация произведений графики: метод. рекомендации / ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря.* М.: ВХНРЦ, 1995. С. 41–42.

Г. А. Элиазян

Проблемы развития реставрации в Армении и пути их комплексного решения

В феврале 2023 г. по инициативе специалистов-реставраторов, занимающихся консервацией, реставрацией и охраной движимых памятников истории и культуры в Армении, была создана и начала свою деятельность Ассоциация реставраторов Армении (АРА) — общественная организация, президентом которой избрана заведующая реставрационным отделом Научно-исследовательского института древних рукописей имени Месропа Маштоца Гаяне Элиазян.

Подчеркивая качество и высокий уровень сохранения культурного наследия в Армении профессиональным сообществом, высоко оценивая роль консерваторов-реставраторов в этой области, своей основной целью организация считает анализ и оценку, фиксацию существующих профессиональных, научных, правовых вопросов в сфере консервации, реставрации и сохранения культурных ценностей в Армении. В частности, деятельность АРА посвящена подготовке специалистов-реставраторов в стране, разработке образовательных программ и их внедрению в университетскую систему, расширению и развитию профессиональной деятельности специалистов-реставраторов, а также повышению уровня их правовой и социальной защиты. Решение проблем, связанных с приобретением необходимых материалов и принадлежностей, технических средств для консервации, реставрации и сохранения культурных ценностей, тоже входит в сферу деятельности Ассоциации. Но наиболее актуальной является задача создания научно-технической базы и возможностей производства реставрационных материалов в стране.

АРА стремится быть площадкой профессиональной деятельности и дискуссий для всех организаций и частных лиц, работающих в области изучения, исследования, популяризации, реставрации, сохранения культурного наследия. Первым шагом ассоциации в этом направлении, при поддержке Министерства образования, науки, культуры и спорта Республики Армения, была организация масштабной выставки «Опережая время. Реставрация в Армении», посвященной искусству реставрации в Армении.

Задача выставки состояла в том, чтобы максимально подробно показать широкой публике профессиональные, этические, технические аспекты в области реставрации и разнообразие выполняемых работ.

В экспозиции представлен культурный срез почти в 5000 лет, иногда с попыткой провести параллели между разными эпохами, чтобы увидеть, какие общие черты могут связать Мецамор с ранним Средневековьем и так вплоть до эпохи Сарьяна. Для специалистов это прекрасная возможность провести аналитическое сравнение армянского искусства и эстетики разных эпох.

На выставке представлены экспонаты, отреставрированные специалистами различных учреждений культуры и музеев Армении за последние годы. Экспозиция охватывает широкий спектр жанров, включая живопись,

рукописное искусство и миниатюры, ковроделие и ювелирные, гончарные изделия и изделия из металла, текстиль и изделия из дерева.

Структуры, участвующие в выставке:

- 1) Научно-исследовательский институт древних рукописей им. Месропа Маштоца (Матенадаран);
- 2) Центр изучения историко-культурного наследия Армении;
- 3) Историко-археологический заповедник-музей «Эребуни»;
- 4) Музей истории Армении;
- 5) Национальная галерея Армении;
- 6) Национальный архив Армении;
- 7) Музеи Эчмиадзинского собора;
- 8) Служба охраны историко-культурных музеев-заповедников Армении.

Это первая попытка объединения в одной концепции нескольких реставрационных центров, которые представляют искусство реставрации древнейших артефактов.

Инициаторы идеи, учитывая содержание и функциональное предназначение места, рассматривали выставочные залы Матенадарана как выгодное экспозиционное пространство. Концепция выставки включала в себя демонстрацию поэтапной реставрации каждого образца, рабочего процесса, технических средств. В сопроводительных текстах представлена историческая значимость образца, специфика реставрационного процесса. В этом тоже есть символизм: организаторами выставки принята попытка показать публике диалог между реставратором и реставрируемым материалом.

В отличие от других подобных выставок, задача данной выставки состояла в том, чтобы представить реставратора как специалиста, включая его живое слово, наблюдения и опыт. Это было сделано с помощью видеофильма, который демонстрировался синхронно с экскурсиями, а также посредством организованных на базе Матенадарана встреч с реставраторами, работы, которых были представлены на выставке. Такой формат выставки оказался очень информативным и действенным, поскольку привлек внимание большого числа студентов и молодежи, еще не определившихся с выбором профессии.

В будущем силами ассоциации планируется издание иллюстрированного каталога с научными статьями о реставрации экспонатов и научными исследованиями.

Таким образом, можно сформулировать основные цели ассоциации:

1. Подчеркнуть роль реставрации в жизни страны.
2. Создать базу для профессионального объединения реставраторов.
3. Способствовать созданию и развитию отсутствующего на данный момент обучения реставрационному искусству в вузах страны.
4. Использовать возможности выставок для создания условий взаимного сотрудничества с международными специалистами в данной области.



Учредительное собрание ассоциации реставраторов Армении

Отсутствие реставрационных материалов в стране создает определенные трудности в повседневной работе реставраторов. В настоящее время есть немало специальных материалов и оборудования, позволяющих привести реставрационные работы в соответствие с современными требованиями, без которых они не могут быть конкурентоспособными и без которых не может быть гарантирована дальнейшая сохранность рукописей.

Армения имеет богатое древнее рукописное наследие. Рукописи уникальны не только как редчайшие образцы средневекового искусства, но и как образцы, содержащие технологические секреты, позволившие веками сохранять рукописные тексты и миниатюры. Однако армянские рукописи, разбросанные по миру из-за миграций армян, имеют множество проблем.

Научно-исследовательский институт древних рукописей имени Месропа Маштоца является одним из крупнейших хранилищ средневековых армянских рукописей и книг в мире. Ему поручено сохранять, восстанавливать, воспроизводить, покупать, каталогизировать, публиковать и распространять этот ценнейший фонд рукописного наследия. Но для этого необходимы специальные реставрационные бумаги, импортируемые почти всеми странами из Японии.

Японская реставрационная бумага производится из особых сортов растений и пользуется большим спросом во всем мире как самая качественная. В то же время цена такой бумаги очень высока, особенно для Армении, т. к. к номинальной цене прибавляются еще затраты на ввоз бумаги. Поэтому в рамках ассоциации предпринята попытка разработки технологии изготовления реставрационной бумаги из растений, произрастающих на Армянском нагорье, поскольку некоторые древесные породы армянской шелковицы (тутовника) могут полностью заменить сырье японской бумаги и стать основой для получения местной бумаги для реставрации. С этой целью в реставрационном отделе Матенадарана в 2018–2019 гг. были организованы мастер-классы по получению реставрационной бумаги, которые провел Гангольф Ульбрихт

из Германии, имеющий специальную мастерскую в Берлине¹. Организация малого производства бумаги на базе Матенадарана облегчит реставраторам вопрос выбора различных типов бумаги. Указанное обстоятельство чрезвычайно важно для решения проблемы реставрации рукописных коллекций Матенадарана и всех профильных учреждений Армении.

Исследования состава бумаги средневековых армянских рукописей выявили определенную закономерность в составах бумаг, использованных в различных скрипториях и на территории Армении, и в других странах.

Как показали исследования состава бумаги армянских средневековых рукописей методом Герцберга [1], а также под микроскопом Dino light Dino Light AD 411377 3T-12 V (R4) (1,3 мегапиксель), она в основном состоит из волокон хлопка и пеньки.

Предварительные испытания физико-механических свойств (предел прочности, относительное удлинение) реставрационных бумаг, полученных на пилотной установке, продемонстрировали удовлетворительный результат, а экспериментальные реставрационные работы с помощью полученной бумаги — высокую сочетаемость средневековой бумаги с новой.

Однако организация производства реставрационной бумаги требует определенных вложений, которые не решить только силами Матенадарана, и Ассоциация реставраторов Армении как в данном случае, так и вообще рассматривает возможности поддержки проектов, направленных на развитие реставрационной науки и создания материально-технической базы реставрационных центров в республике.

Итак, все созданное человечеством постоянно нуждается в реставрации, поэтому ныне особенно важна консолидация всех структур, так или иначе участвующих в сохранности культурно-исторического наследия.

Литература

1. GOST 7505-85 Paper and board. Methods for determination of fibrous composition. 2019.

¹ URL: <https://papiergangolfulbricht.com/en/studio/> (дата обращения: 26.10.2023).

О. П. Неретин

Фотографические товары как объект правовой охраны в качестве промышленных образцов

В конце апреля этого года на официальном сайте РОСФОТО было опубликовано сообщение о получении в дар редкой коллекции советской фототехники, которая включает более 500 предметов, в числе которых «фотоаппараты, объективы, фотоэкспонометры, фотоувеличители и иные фотографические принадлежности, произведенные разными предприятиями СССР в период с 1929 по 1992 годы» [1].

Фотографии, сопровождающие это сообщение, дают наглядное представление об эволюции российской фотоиндустрии — насколько же различен внешний вид фотоаппаратов, произведенных на протяжении 70 лет! А ведь внешний вид любого изделия, в том числе и фототоваров, является предметом правовой охраны.

Роспатент, наряду с патентами на изобретения, полезные модели, выдает и патенты на промышленные образцы, охраняющие решение внешнего вида изделия промышленного или кустарно-ремесленного производства.

Промышленному образцу предоставляется правовая охрана, если по своим существенным признакам он является новым и оригинальным. К существенным признакам промышленного образца относятся признаки, определяющие эстетические особенности внешнего вида изделия, в частности форма, конфигурация, орнамент, сочетание цветов, линий, контуры изделия, текстура или фактура материала изделия.

Промышленный образец является новым, если совокупность его существенных признаков, нашедших отражение на изображениях внешнего вида изделия, неизвестна из сведений, ставших общедоступными в мире до даты приоритета промышленного образца.

Промышленный образец является оригинальным, если его существенные признаки обусловлены творческим характером особенностей изделия, в частности, если из сведений, ставших общедоступными в мире до даты приоритета промышленного образца, неизвестно решение внешнего вида изделия сходного назначения, производящее на информированного потребителя такое же общее впечатление, какое производит промышленный образец, нашедший отражение на изображениях внешнего вида изделия [2].

Примером развития дизайнерской мысли в области фотографической продукции могут служить изображения двух фотоаппаратов, на которые на имя ОАО «Красногорский завод имени С. А. Зверева» с интервалом в 18 лет были выданы патенты Российской Федерации на промышленные образцы (ил. 1, 2).

Исключительное право на промышленный образец и удостоверяющий это право патент действуют 5 лет с даты подачи заявки в Федеральную службу по интеллектуальной собственности (Роспатент). Необходимо отметить, что такой короткий период охраны вполне оправдан, т. к. дизайнерские решения быстро устаревают. По заявлению патентообладателя этот срок может быть неоднократно продлен на 5 лет, но в целом не более чем на 25 лет, считая с даты подачи заявки на выдачу патента.

Защита исключительного права, удостоверенного патентом, может быть осуществлена только после государственной регистрации промышленного образца и выдачи патента [3].

Правовая охрана промышленных образцов в СССР началась в 1924 г. с принятием Постановления [4], установившего право на образцы:

новые по виду или форме художественно-промышленные рисунки, предназначенные для воспроизведения в соответствующих изделиях;

новые по виду, по устройству или расположению частей модели, предназначенные для промышленности, кустарного производства, торговли, ремесла, домашнего обихода и вообще для всякой работы.

Были определены порядок подачи заявок, получения охранного документа и права автора образца. Сведения о промышленных образцах, внесенных в реестр, начали публиковать с августа 1926 г. в официальном бюллетене «Вестник Комитета по делам изобретений» — в виде списков с приведением библиографических данных, но без изображения самого образца (ил. 3).

Следует отметить, что подобный порядок публикации — без приведения изображения промышленных образцов — был весьма распространенным. Достаточно сказать, что даже в 1985 г. в официальных изданиях только 16 стран мира можно было увидеть такие изображения. Для восполнения информационных лакун при проведении поиска заявителям и экспертам рекомендовалось обращение к научно-технической информации (периодическим изданиям, рекламным проспектам и каталогам промышленных выставок), а также к другим доступным источникам, в которых публиковались образцы разнообразной продукции. Например, в перечень периодических изданий входило 274 наименования из 23 стран [5].

Первыми промышленными образцами в области фотографической продукции, внесенными в реестр, можно считать регистрации № 1380 от 18 сентября 1928 г., на «Фонарь к фотоаппарату для увеличения позитивов», на

имя С. С. Зильбервассера (Москва), со сроком действия по 18 сентября 1931 г., а также № 1388 от 4 октября 1928 г., на «Рамку для фотографий и рисунков», на имя А. А. Федорова (Ленинград), со сроком действия по 4 октября 1931 г. (ил. 4).

Публикации по промышленным образцам продолжались в «Вестнике...» до 1936 г., когда, в соответствии с Постановлением [5], регистрация промышленных образцов в стране была прекращена. За период действия законодательства по промышленным образцам с 1924 по 1936 г. в СССР было зарегистрировано 6394 промышленных образца.

В 1965 г. государственная регистрация и правовая охрана промышленных образцов в СССР была возобновлена. При этом в официальных публикациях стали приводить также и изображения зарегистрированных образцов — фотографию или рисунок. Таким образом, с этого времени процесс проведения информационного поиска всеми заинтересованными лицами — как заявителями, так и государственными экспертами, — а также релевантность полученного результата стали принципиально иными.

Первой регистрацией, относящейся к фототоварам, после возобновления правовой охраны стал фотоаппарат «Чайка-2» (ил. 5). Необходимо отметить достаточную активность производителей, получивших за следующие несколько лет охранные документы на фотоаппараты различных марок, например: «Смена 18М», «ЛОМО», «Зенит-15» (ил. 6–8), — всего около 30 подобных документов. Были выданы охранные документы и на другое фотооборудование — объективы, например комплект объективов (ил. 9); пинцет для фоторабот (ил. 10); а также на фотоувеличители, электрофотоглянцеватель, автомат для изготовления фотошаблонов и пр.

С принятием в 1991 г. Закона СССР «О промышленных образцах» [7] единственной формой их правовой охраны стал патент. Но всего через 10 месяцев этот закон утратил силу, в связи с распадом СССР и принятием Закона [8], в котором промышленные образцы, совместно с изобретениями и полезными моделями, были отнесены к объектам патентного права и подтверждена форма их правовой охраны — патент Российской Федерации.

В период с 1994 г. до 1 октября 2014 г. в составе публикаций о промышленных образцах в официальных изданиях приводился перечень существенных признаков образцов, который, наряду с изображением внешнего вида изделий, анализировался экспертизой при определении объема исключительных прав на промышленный образец (ил. 11).

Однако с принятием в 2014 г. Федерального закона № ФЗ-35 [9] российское законодательство было сближено с законодательством Европейского союза, промышленный образец стал рассматриваться как результат творчества в сфере дизайна, как результат интеллектуальной деятельности, который по своей природе близок к объемному, изобразительному или комбинированному товарному знаку. В итоге произошел отказ от перечня существенных признаков промышленного образца, поскольку перечень сокращал объем предоставляемой охраны по сравнению с европейской практикой, основанной только на внешнем виде изделия. Таким образом, была исключена возможность обхода на рынке российского патента на промышленный образец, благодаря замене одного из признаков, включенных в перечень, на похожий признак или исключению из внешнего вида контрафактного изделия несущественного признака, включенного в перечень. Кроме того, эта новелла законодательства позволила оптимизировать процесс присоединения

Российской Федерации в 2018 г. к Гаагскому соглашению, предусматривающему международную регистрацию промышленных образцов [10]. В состав сведений публикации о промышленных образцах с 2014 г. входят также извещения юридического характера (досрочное прекращение срока действия охранного документа — по различным основаниям, изменение правообладателя, заключение лицензионного соглашения и пр.).

С 2008 г. правовая охрана промышленных образцов в нашей стране регулируется Ч. 4 Гражданского кодекса Российской Федерации [11].

Статистические данные по выдаче патентов на промышленные образцы РФ по классу Международной классификации промышленных образцов (МКПО) 16 «Фото- и киноаппаратура, оптические приборы» за период с 1991 г. по настоящее время приведены ниже:

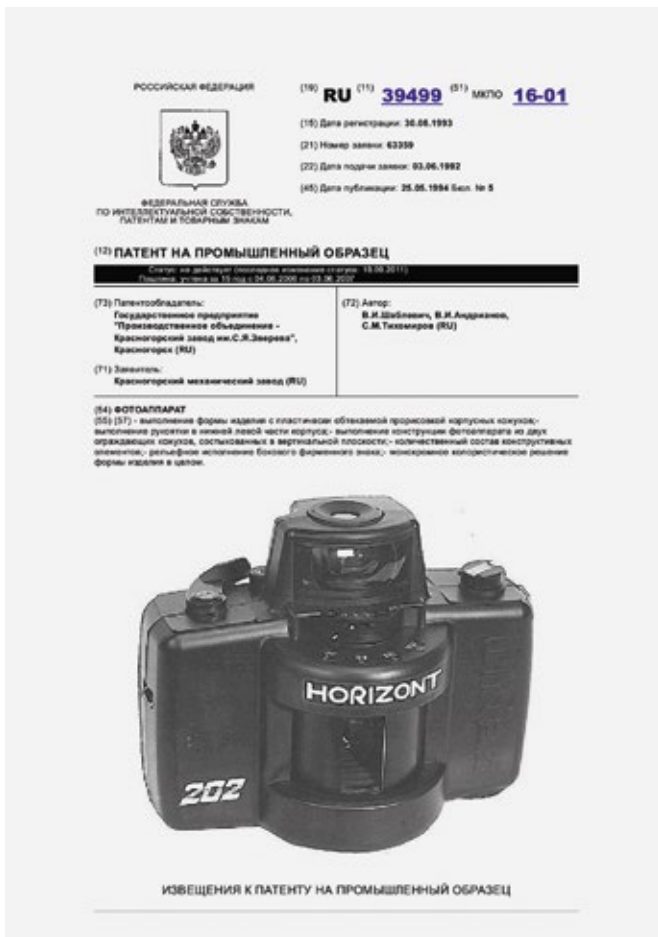
КЛАСС 16. Фото- и киноаппаратура, оптические приборы	
16-01 Фотоаппараты и кинокамеры	182
16-02 Проекционные аппараты, аппараты для просмотра фотонегативов и диапозитивов	21
16-03 Фотокопировальные приборы и увеличители	128
16-04 Оборудование для проявления	3
16-05 Вспомогательные приспособления, используемые в фотографии и кинематографии	31
Итого:	365
16-06 Оптические приборы	553
16-99 Разное	6
Всего:	924

Эти данные свидетельствуют, что большая часть документов относится к подклассу МКПО 16-06 «Оптические приборы (в частности, подзорные и зрительные трубы)». По тематике, непосредственно связанной с фотографическим производством и фототоварами, было выдано всего 365 документов, т. е. в среднем по 17 документов ежегодно. Для сравнения: по классу МКПО 02 «Одежда» за этот период было выдано 4874 документа; по классу МКПО 012 «Транспорт» — 12 972 документа; по классу МКПО 28 «Фармацевтические и косметические средства» — 2350 документов.

Последним по времени выдачи патентом на промышленный образец, предметом которого является фотоаппарат, является уже упомянутый выше патент № 82096 от 2012 г., принадлежащий Красногорскому механическому заводу имени А. С. Зверева.

Можно отметить такие современные дизайнерские решения, как № 87002 — Устройство противокражное для фотокамеры и № 130393 — Объектив.

За период 2020–2022 гг. соотношение поданных в Роспатент заявок на промышленные образцы российскими и иностранными заявителями, а также выданных им патентов таково: 2020 г. — 7740/5038; 2021 г. — 7726/5909; 2022 г. — 6898/5585.



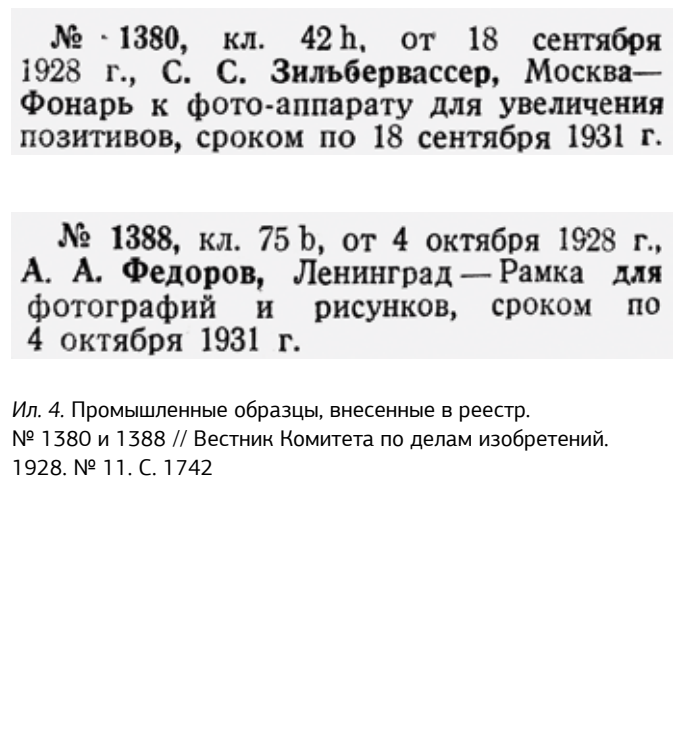
Ил. 1. Промышленный образец № 39499 Российская Федерация. Фотоаппарат: заявлен 21.10.2003; опубликован 25.05.1994 / Красногорский завод имени С. А. Зверева. 2 с.: ил.



Ил. 2. Промышленный образец № 82096 Российская Федерация. Фотоаппарат: заявлен 26.05.2011; опубликован 16.06.2012 / Красногорский завод имени С. А. Зверева. 4 с.: ил.



Ил. 3. Промышленные образцы, внесенные в реестр // Вестник Комитета по делам изобретений. 1925. № 8. С. 60

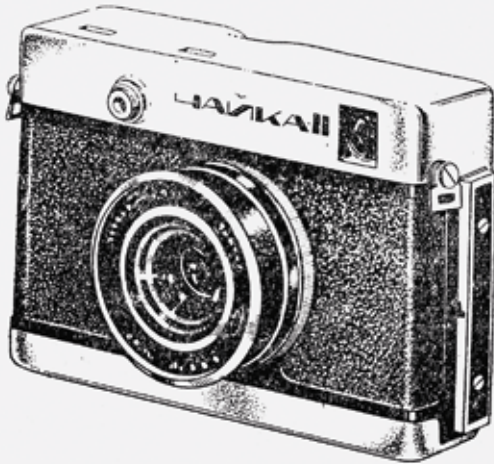


Ил. 4. Промышленные образцы, внесенные в реестр. № 1380 и 1388 // Вестник Комитета по делам изобретений. 1928. № 11. С. 1742

СВИДЕТЕЛЬСТВО № 122

Класс 16-01

ФОТОАППАРАТ «ЧАЙКА-2»



Авторы М. М. Улановский, В. И. Плужников, С. И. Мясников, А. М. Мартиросов, Г. Д. Дунаев, К. Е. Гадасик, В. О. Сафронов, З. А. Генькин, М. И. Овсищев, В. Я. Шмитько, Б. С. Янченин, М. Н. Лексаков, Л. И. Симанович, Н. А. Шибалева, Л. А. Крайнева и И. Б. Приезжев.
Приоритет от 24 января 1966 г.

Ил. 5. Промышленный образец № 122 СССР. Фотоаппарат «Чайка-2»: приор. 24.01.1966: опубликован 09.10.1967 / Красногорский механический завод // Изобретения, промышленные образцы, товарные знаки: официальный бюллетень Комитета по делам изобретений и открытий при Совете министров СССР. 1967. № 21. С. 203

СВИДЕТЕЛЬСТВО № 2227

Класс 16-01

ФОТОАППАРАТ

I вариант.



II вариант.



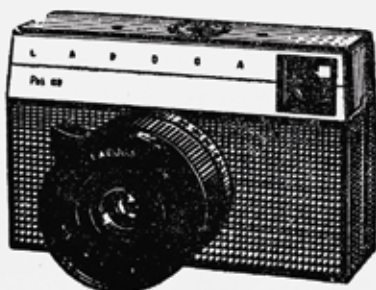
Зарегистрирован на имя Красногорского механического завода, Красногорск Московской области.
Авторы В. И. Шаблевич и В. Ф. Рунге.
Приоритет от 19 апреля 1971 г.

Ил. 7. Промышленный образец № 2227 СССР. Фотоаппарат «Зенит-15»: приор. 19.04.1971: опубликован 08.01.1973 / Красногорский механический завод // Открытия, изобретения, промышленные образцы, товарные знаки: официальный бюллетень Государственного комитета Совета Министров СССР по делам изобретений и открытий. 1973. № 6. С. 170

СВИДЕТЕЛЬСТВО № 2192

Класс 16-01

ФОТОАППАРАТ



Зарегистрирован на имя Ленинградского оптико-механического объединения, Ленинград.
Авторы И. С. Акишев и М. Г. Холомянский.
Приоритет от 29 марта 1971 г.

Ил. 6. Промышленный образец № 2192 СССР. Фотоаппарат: приор. 29.03.1971: опубликован 15.05.1972 / Ленинградское опытно-механическое объединение // Открытия, изобретения, промышленные образцы, товарные знаки: официальный бюллетень Комитета по делам изобретений и открытий при Совете министров СССР. 1972. № 5. С. 73



Ил. 8. Промышленный образец № 3320 СССР. Фотоаппарат «Смена-символ»: приор. 12.05.1972; опубликован 15.07.1976 / Ленинградское опытно-механическое объединение // Открытия, изобретения, промышленные образцы, товарные знаки: официальный бюллетень Государственного комитета Совета Министров СССР по делам изобретений и открытий. 1974. № 26. С. 190



Ил. 9. Промышленный образец № 2181 СССР. Комплект объективов: приор. 23.12.1970; опубликован 25.12.1972 / Красногорский механический завод // Открытия, изобретения, промышленные образцы, товарные знаки: официальный бюллетень Государственного комитета Совета Министров СССР по делам изобретений и открытий. 1973. № 4. С. 175



Ил. 10. Промышленный образец № 15355 СССР. Пинцет для фоторабот: заявлен 29.09.1982; опубликован 15.06.1984 / Белорусский конструкторско-технологический институт местной промышленности // Промышленные образцы, товарные знаки: официальный бюллетень Государственного комитета СССР по делам изобретений и открытий. 1984. № 2. С. 32



Ил. 11. Промышленный образец № 47975 Российская Федерация. Подводный фотосъемочный автономный комплекс «Фант»: заявлен 15.04.1999; опубликован 16.10.2000. Государственное предприятие «Научно-исследовательский и проектный институт геофизических методов разведки океана», Геленджик. 2 с.: ил.

Всего же на 31.12.2022 г. в Российской Федерации действовало 44 688 патентов на промышленные образцы [12].

Средний срок рассмотрения заявок на промышленные образцы в Федеральном институте промышленной собственности (далее — ФИПС) постоянно сокращается: 4,3 мес. в 2020 г.; 4,1 мес. в 2021 г.; 3,7 мес. в 2022 г.

Это стало возможным в том числе из-за процедуры подачи заявки в электронном виде, через сайты Роспатента и ФИПС или Единый портал госуслуг. Подробная информация по порядку предоставления данной услуги, а также все необходимые инструменты для этого размещены на сайте ФИПС [13]. Важным обстоятельством для заявителей является сокращение размера уплачиваемых пошлин на 30 % в случае подачи заявки в электронной форме.

Роспатентом рассматриваются и другие возможности сокращения сроков экспертизы заявок на различные объекты, в том числе и на промышленные образцы, за счет введения предрегистрационной публичной оппозиции. Суть обсуждаемой процедуры заключается в том, что после публикации ведомством сведений о промышленных образцах, заявленных на регистрацию, любое лицо в течение установленного срока может подать мотивированное возражение против такой регистрации. Указанные доводы должны быть рассмотрены ведомством и учтены при вынесении решения. Предполагается, что такого рода регулирование должно привести к упрощению государственной регистрации промышленных образцов и сокращению сроков выдачи патента. Подробное обоснование введения публичной оппозиции и изложение ее трех вариантов приводится в статье О. Л. Алексеевой и Е. В. Сорокиной [14].

Полные тексты 22 законодательных и нормативных документов, которыми должен руководствоваться заявитель в процессе приобретения прав на промышленный образец, а также при последующих юридических действиях, связанных с промышленными образцами, размещены на сайте Роспатента и в разделе «Промышленный образец. Нормативные документы» на официальном сайте ФИПС [15].

Перед подачей заявки во избежание отказа экспертизы заявителю целесообразно ознакомиться с уже имеющимися документами (поданными заявками и выданными патентами). На сайте ФИПС в разделе «Все сервисы» предоставляется бесплатный доступ к следующим источникам информации:

Официальные бюллетени «Промышленные образцы», доступ к которым предоставляется в разделе «Официальные публикации» [16];

Открытые реестры промышленных образцов [17];

Международная классификация промышленных образцов (МКПО) [18].

Доступ к базе данных промышленных образцов Российской Федерации является платным. Условия доступа приведены на сайте ФИПС [19].

С 8 февраля 2018 г. отечественные заявители имеют возможность получения охраны промышленных образцов в России и за рубежом путем подачи международной заявки по процедуре, предусмотренной Женевским актом Гаагского соглашения о международной регистрации промышленных образцов. Российский заявитель может подать ее напрямую в Международное бюро Всемирной организации интеллектуальной собственности (далее — МБ ВОИС) либо через Роспатент.

Подача заявки на международную регистрацию промышленного образца предоставляет заявителю следующие преимущества:

одна международная заявка заменяет множество соответствующих национальных и региональных заявок на различных языках;

пошлины уплачиваются в Международное бюро ВОИС в одной валюте;

используется единая процедура регистрации, внесения в нее изменений, продления срока действия; международная заявка может быть подана заявителем без назначения патентного поверенного.

Однако до настоящего времени заявителями из Российской Федерации было подано всего две заявки, относящиеся к подклассам МКПО 16-01 и 16-02:

№ DM/210035 от 31.12.2020, на Видеопроектор, заявитель — «Multicubik», LLC, территория Сколковского инновационного центра; указанные страны, в которых предполагается получение охраны — Ведомство Европейского союза по интеллектуальной собственности; № DM/220166 от 14.11.2021, на Тепловизионную камеру, заявитель — Сергей Юрьевич Мироничев; указанные страны — США и Ведомство Европейского союза по интеллектуальной собственности.

В свою очередь, зарубежные заявители из шести государств — участников Гаагского соглашения подали 17 международных заявок, относящихся к подклассам МКПО с 16-01 по 16-05, указав при этом Российскую Федерацию в числе стран своего предполагаемого патентования. Эти заявки распределяются по странам подачи следующим образом: Китай — 7 (все заявки — от Beijing xiaomi mobil software Co, Ltd), Япония — 3 (все заявки — от Canon Kabushiki Kaisha), Германия — 3, США — 2, Великобритания — 1, Италия — 1 [20].

Ссылки на источники информации о зарубежных промышленных образцах, размещенные в интернете (поисковые системы, официальные бюллетени, информация о правовом статусе охраняемых документов, системы классификаций), можно найти на сайте ФИПС в Путеводителе по фондам ВПТБ и интернет-ресурсам [21].

На сайте Всемирной организации интеллектуальной собственности (ВОИС) предоставляется доступ к базе данных (далее — БД) международных промышленных образцов «Hague Express» [22]. На сайте Ведомства по гармонизации на внутреннем рынке (OHIM) предоставляется доступ к БД промышленных образцов Европейского союза [23].

С 1 июня 2021 г. стала возможной подача заявки также и в Евразийское патентное ведомство на получение евразийского патента на промышленный образец. К настоящему времени всего подано 335 заявок и выдано 238 патентов, при этом по классу МКПО 16 было выдано всего два евразийских патента: № 00006 («Устройство для мониторинга усталости водителя», правообладатель — ООО «Яндекс-такси», действие патента распространяется на Армению, Азербайджан, Кыргызстан, Казахстан и Российскую Федерацию) и № 00232 («Контрольно-измерительная установка», правообладатель — «Автономная некоммерческая организация высшего образования «Университет Иннополис», действие патента распространяется на Армению, Азербайджан, Беларусь, Кыргызстан, Казахстан, Российскую Федерацию и Таджикистан) [24; 25].

В современных условиях дизайн способствует эстетической гармонизации жизни человека в предметном мире, создает новые пути повышения комфортности на рабочих местах и в быту, а также предоставляет широкие возможности для реализации творческих идей. Дизайн, получивший правовую охрану, обладает еще большим потенциалом,

предоставляет правообладателям дополнительные преимущества, да и просто удовольствие работать на красивой и эргономичной технике и оборудовании.

Литература

1. Невероятное наследие коллекционера: 500 предметов советской фототехники стали частью собрания РОСФОТО // РОСФОТО: официальный сайт. URL: <https://rosphoto.org/neveroyatnoe-nasledie-kollekcionera-500-predmetov-sovetskoj-fototehniki-stali-chastju-sobraniya-rosfoto> (дата обращения: 28.04.2023).
2. Гражданский кодекс РФ. Ч. 4, ст. 1352 «Условия патентоспособности промышленного образца» // ФИПС: официальный сайт. URL: <https://new.fips.ru/documents/npa-rf/kodeksy/grazhdanskiy-kodeks-rossiyskoj-federatsii-chast-chetvertaya.php#72> (дата обращения: 28.04.2023).
3. Гражданский кодекс РФ. Ч. 4, ст. 1363 «Сроки действия исключительных прав на изобретение, полезную модель, промышленный образец» // ФИПС: официальный сайт. URL: <https://new.fips.ru/documents/npa-rf/kodeksy/grazhdanskiy-kodeks-rossiyskoj-federatsii-chast-chetvertaya.php#72> (дата обращения: 28.04.2023).
4. Постановление Центрального исполнительного комитета и Совета народных комиссаров Союза ССР. О промышленных образцах (рисунках и моделях) // Вестник Комитета по делам изобретений. 1924. № 1. С. 21–24.
5. Шабанов Р. Б. Правовая охрана промышленных образцов в СССР: инструктивно-методический материалы / Государственный комитет СССР по делам изобретений и открытий. М.: ВНИИПИ, 1985. 111 с.
6. Постановление Совета народных комиссаров от 27.05.1936 № 60/956 «Об отмене постановления ЦИК и СНК Союза ССР от 12.09.1924 “О промышленных образцах (рисунках и моделях)”» // Собрание законов и распоряжений Рабочекрестьянского правительства. 1936. № 29. Ст. 270. С. 445.
7. Закон СССР от 10.07.1991 г. «О промышленных образцах» // Вопросы изобретательства. 1991. № 11–12. С. 2–10.
8. Патентный закон Российской Федерации от 23.09.1992, с изменениями и дополнениями, внесенными Федеральным законом от 07.02.2003 № 22-ФЗ // Интеллектуальная собственность. Промышленная собственность. 2003. № 4. С. 37–67.
9. Федеральный закон от 12.03.2014 № 35-ФЗ «О внесении изменений в части первую, вторую и четвертую Гражданского кодекса Российской Федерации и отдельные законодательные акты Российской Федерации» // Официальный интернет-портал правовой информации. Официальное опубликование правовых актов. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201403120013?index=0&rangeSize=1> (дата обращения: 28.04.2023).
10. Алексеева О. Л. Изменение норм патентного права, относящихся к промышленным образцам // Вопросы охраны объектов интеллектуальной собственности в соответствии с изменениями в части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации: XVIII Московский междунар. салон изобретений и инновационных технологий «Архимед-2015»: науч.-практ. конф.: тезисы докл. / Роспатент, ФИПС. М.: ФИПС, 2015. С. 31–43.
11. Гражданский кодекс Российской Федерации от 18.12.2006 № 230-ФЗ. Ч. 4, с последними изменениями от 02.12.2022 № 503-ФЗ // ФИПС: официальный сайт. URL: <https://new.fips.ru/documents/npa-rf/kodeksy/grazhdanskiy-kodeks-rossiyskoj-federatsii-chast-chetvertaya.php#72> (дата обращения: 28.04.2023).
12. Роспатент в цифрах и фактах. Создаем новую технологическую Россию. Годовой отчет '22 // Роспатент: официальный сайт. URL: <https://rospatent.gov.ru/content/uploadfiles/otchet-2022-ru.pdf> (дата обращения: 28.04.2023).
13. Государственная регистрация промышленного образца и выдача патента на промышленный образец и его дубликат // Роспатент: официальный сайт. URL: <https://rospatent.gov.ru/ru/stateservices/gosudarstvennaya-registraciya-promyshlennogo-obrazca-i-vydachapatenta-na-promyshlennyy-obrazec-ego-dublikata> (дата обращения: 28.04.2023).
14. Алексеева О. Л., Сорокина Е. В. К вопросу о разработке концепции процедуры предрегистрационной публичной оппозиции для промышленных образцов // Трансформация сферы интеллектуальной собственности в современных условиях: XXIV Междунар. конф. Роспатента (20–21 окт., Москва): тезисы докл. / Роспатент, ФИПС. М.: ФИПС, 2020. С. 52–59.
15. Промышленные образцы. Нормативные документы // ФИПС: официальный сайт. URL: <https://new.fips.ru/to-applicants/industrial-designs/promyshlennye-obraztsy-normativnye-dokumenty.php> (дата обращения: 28.04.2023).
16. Официальные публикации // ФИПС: официальный сайт. URL: <https://www1.fips.ru/publication-web/> (дата обращения: 28.04.2023).
17. Открытые реестры промышленных образцов // ФИПС: официальный сайт. URL: <https://www1.fips.ru/registers-web/action?acName=clickRegister®Name=RUDE> (дата обращения: 28.04.2023).
18. Международная классификация промышленных образцов (МКПО) // ФИПС: официальный сайт. URL: <https://www1.fips.ru/publication-web/classification/mkpo?view=index> (дата обращения: 28.04.2023).
19. Условия доступа к платным базам данных // ФИПС: официальный сайт. URL: <https://www1.fips.ru/elektronnye-servisy/informatsionno-poiskovaya-sistema/usloviya-dostupa-k-platnym-bazam-dannykh.php> (дата обращения: 28.04.2023).
20. Global Design Database // WIPO IP Portal. URL: <https://www3.wipo.int/designdb/en/> (accessed: 28.04.2023).
21. Путеводитель по фондам ВПТБ и интернет-ресурсам // ФИПС: официальный сайт. URL: <https://www1.fips.ru/about/vptb-otdelenie-vserossiyskaya-patentno-tehnicheskaya-biblioteka/putevoditel-po-fondam-otdeleniya-vptb-fips-i-internet-resursam.php> (дата обращения: 28.04.2023).
22. The Hague Express Database // WIPO: website. URL: <https://www3.wipo.int/designdb/hague/en/> (accessed: 28.04.2023).
23. The EUIPO Design Database // EUIPO: website. URL: <https://euipo.europa.eu/en> (accessed: 28.04.2023).
24. Бюллетень ЕАПВ «Промышленные образцы (евразийские заявки и евразийские патенты)» // ЕАПВ: официальный сайт. URL: <https://www.eapo.org/ru/?publs=desbull> (дата обращения: 28.04.2023).
25. Годовой отчет ЕАПВ 2022 г. // ЕАПВ: официальный сайт. URL: https://www.eapo.org/ru/publications/reports/report2022/2022_ru.pdf (дата обращения: 28.04.2023).

УДК 930.25

П. А. Кюнз

Сохранение цифрового наследия: особенности работы архивов с электронными архивными документами

В рамках настоящей статьи предполагается проанализировать пути решения задачи сохранения электронных документов (ЭД) в архивах. Предваряя основной анализ, необходимо отметить, что сама задача сохранения документа исходит из его базовой функции «инструмента социальной организации» [1, с. 174]. Сохраняя документы, человечество тем самым сохраняет и следы своего социального существования. Но, управляя процессом сохранения документов, человечество управляет и видением своего прошлого. От взвешенности подходов, от качества формирования архивов зависит и качество формируемой исторической памяти. Вместе с тем на процесс сохранения документов влияет и технология их создания. Особенно это актуально сейчас, когда информация все больше и больше формируется в рамках цифрового представления. Характерным отражением современного значения цифры в человеческом преломлении стало создание цифровых произведений искусства. 11 марта 2021 г. аукционный дом *Christie's* впервые в своей истории продал как аукционный предмет искусства JPG-файл со склеенными вместе пятью тысячами картин художника Веепле, созданный с использованием технологии NFT [2]. Данная технология позволяет однозначно идентифицировать созданный файл, вне зависимости от его формата и содержания, — присвоить ему уникальный идентификатор и сделать его цифровым активом. Поскольку создание цифровых объектов на базе NFT основывается на технологиях и платформах создания криптовалют, что обеспечивает определенную уверенность использования.

Очень важно, что появление цифровых предметов искусства вначале сопровождалось мощнейшей волной интереса к ним, которая выразилась в резком удорожании, а это, в свою очередь, привело к их массовому созданию. Но очень быстро выявились серьезные проблемы с бытованием таких произведений, вызванные самой их природой. Данные проблемы правильнее рассмотреть на контрасте с аналоговыми предметами искусства. Картина, рукопись, архитектурный памятник существуют объективно, они непосредственно доступны наблюдающему их человеку. Можно говорить, что в аналоговом мире ключевую роль несет наблюдатель: от его восприимчивости, уровня его образования зависит адекватность восприятия предмета культурного наследия. Существуют они и без наблюдателя, поэтому давно, казалось, утраченная картина может быть найдена на чердаке, на блошином рынке и возвращена в мир высокой эстетики.

Но и в аналоговом мире мы знаем примеры, когда восприятия человека может быть недостаточно. Картина для полноценного раскрытия авторского замысла может требовать определенного освещения, определенного положения зрителя относительно линии изображения. Миниатюру возможно полноценно воспринять только при использовании увеличительного оборудования. Эти и подобные им исключения лишь демонстрируют общий характер аналогового мира — непосредственность взаимодействия.

Иное дело цифровой мир — человек не в состоянии непосредственно воспринимать цифровую информацию. Между ним и авторским замыслом находятся технологии кодирования информации, формирования видеоизображения на экране, работы матрицы экрана и многие другие. Каждая из указанных промежуточных технологий может внести свой вклад в получение итогового изображения. Кроме того, цифровые объекты эфемерны, поскольку достаточно легкого сбоя компьютерной программы, и, независимо от желания автора, они могут быть изменены. Но также легко они могут быть размножены, и тогда исчезает удовольствие от обладания единственным экземпляром, что во многом привлекает коллекционеров произведений искусства.

Возвращаясь к предметам искусства в формате NFT можно говорить об эпатажности указанного явления, но в нем вполне точно и объективно отразились те проблемы, которые уже не первый год волнуют специалистов, работающих над сохранением культурного наследия, — работников музеев и архивов. Проблемы настолько серьезные, что их необходимо обсуждать и находить решения, иначе мы рискуем уже в ближайшее время столкнуться с утратами. Речь идет о возможности утраты и наследия цифровой эпохи, и цифровых копий аналоговых объектов.

Само понятие «цифровое наследие» довольно давно вошло в профессиональный обиход [3]. 15 октября 2003 г. ООН приняло «Хартию о сохранении цифрового наследия». В ней говорится, что цифровое наследие «охватывает ресурсы, относящиеся к области культуры, образования, науки и управления, а также информацию технического, правового, медицинского и иного характера, которые создаются в цифровой форме либо переводятся в цифровой формат путем преобразования существующих ресурсов на аналоговых носителях» [4]. Вместе с тем пока нет возможности говорить о том, что методология хранения цифрового наследия полностью сложилась, т. к. существует

ряд проблем, условно разделяемых на две категории: техническую и понятийную. С технической точки зрения еще не до конца прояснен вопрос, что именно необходимо хранить. Связано это с природой цифрового объекта. В его основе находится определенный образом структурированный бинарный код, прочтение которого возможно лишь в искусственно созданной программно-аппаратной среде. Сама структура этого кода — результат деятельности коллективов программистов, решающих, как правило, утилитарные задачи. В результате мы можем наблюдать множество разнообразных форматов файлов, решающих схожие задачи, но отличающиеся и формой представления информации, и используемым для представления программным обеспечением. Соответственно, пригодность различных форматов видеofайлов к долговременному хранению будет неодинаковой. Отсюда возникает уже проблема понятийного плана: что трактовать в качестве оригинала документа — файл в исходном формате или файл, преобразованный в более приемлемый для долговременного (целенаправленно избегаю слова «постоянного») хранения?

Обе описанные проблемы предполагают целый блок проблемных точек, требующих осмысления и решения.

Важно отметить, что в разных прикладных областях они могут решаться различно, даже на терминологическом уровне. Так, в архивном деле используется термин «электронный документ» [5], как производная от «документ», а в музейном деле — одновременно «электронный документ» и «цифровой предмет» [6].

В данной статье не ставится задача сравнительного анализа архивного и музейного подхода к сохранению цифрового наследия. Поверхностное сравнение правил работы архивов и музеев показывают, что при общих подходах к обеспечению сохранности и защиты от изменений, первые в большей степени декларируют сохранение юридической значимости и аутентичности электронного документа [7, п. 2.32], вторые — долговременную воспроизводимость [6, п. 3.33]. Поэтому задача читаемости архивного документа в большей степени возлагается на его создателя [7, п. 2.31] — организацию, являющуюся источником комплектования государственного архива; для музейного цифрового предмета эталонной версией является файл или файлы, прошедшие процедуру нормализации (конвертации в формат длительного хранения, выбираемый самим музеем) [6, п. 33.9, 33.11].

В настоящее время электронные документы составляют около 0,1 % от всех документов, хранящихся в фондах федеральных государственных архивов Российской Федерации [8]. В 2019 г. 68 % регионов Российской Федерации уже имели примерно 0,02 % электронных документов в составе фондов государственных архивов (в основном это аудиовизуальные документы) [9].

В федеральных, государственных и муниципальных архивах накоплен также довольно большой объем электронных копий архивных документов (*таблица*).

Как мы видим, объемы электронных документов и электронных копий аналоговых документов в архивах представляют уже довольно существенные объемы. Но пока мы не можем говорить о том, что существует отработанная технология и методология хранения. С чем это связано?

Как правило, те файлы, которые учитываются в архивах в качестве электронных документов, представляют собой принятые на физически обособленных носителях аудиовизуальные документы и, редко, текстовые документы личного происхождения. Электронные копии аналоговых документов представлены чаще всего в

форматах pdf, tiff, jpeg. Есть ряд примеров приема целых массивов электронных копий аналоговых документов в качестве подлинников, например ГАРФ принял графические образы переписных листов Всероссийской переписи населения 2002 г. [10].

В своей работе с электронными документами государственные архивы используют положения *Правил организации хранения, комплектования, учета и использования документов Архивного фонда Российской Федерации и других архивных документов в государственных и муниципальных архивах, музеях и библиотеках, научных организациях, утв. Приказом Росархива от 2 марта 2020 г. № 24* (далее — Правила 2020). В них присутствует ряд положений, связанных с хранением электронных архивных документов. В основном нормы Правил касаются хранения физически обособленных носителей, положения о хранении в информационной системе даны без конкретизации. Принципиальным положением Правил является требование наличия в архиве технических и программных средств, позволяющих осуществлять воспроизведение, миграцию и конвертацию электронных документов, а также контролировать физическое и техническое состояние носителей.

Помимо электронных аудиовизуальных документов, в организациях образуется все больше и больше управленческих электронных документов с электронной подписью. Сейчас на уровне их создания уже существует обширная нормативная база, обеспечивающая им легитимность:

Федеральный закон от 06.04.2011 N 63-ФЗ «Об электронной подписи».

Правила обмена документами в электронном виде при организации информационного взаимодействия (утв. постановлением Правительства РФ от 25 декабря 2014 г. № 1494).

Порядок создания и проверки метки доверенного времени, утв. приказом Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации от 6 ноября 2020 г. № 580.

Эти и многие другие акты определяют условия создания юридически значимых электронных документов.

В 2015 г. приказом Министерства культуры РФ от 31 марта 2015 г. № 526 утверждены *Правила организации хранения, комплектования, учета и использования документов Архивного фонда Российской Федерации и других архивных документов в органах государственной власти, органах местного самоуправления и организациях* (далее — Правила 2015). В них были включены положения, ориентированные на прием электронных документов, созданных в рамках управленческой деятельности. Во многом положения этих Правил носили экспериментальный характер. В частности, в п. 2.30 обязательными условиями хранения электронных документов были установлены:

наличие в архиве организации не менее двух экземпляров каждой единицы хранения электронных документов (основной и рабочий экземпляры должны находиться на разных физических устройствах);

наличие технических и программных средств, предназначенных для воспроизведения, копирования, перезаписи электронных документов, контроля физического и технического состояния;

обеспечение режима хранения электронных документов, исключающего утрату, несанкционированную рассылку, уничтожение или искажение информации.

В названных правилах (п. 2.31) был установлен формат файлов текстовых электронных документов для передачи на хранение в архив организации, являющейся источником комплектования государственного и муниципального

Электронные копии архивных документов в архивах Российской Федерации на 1 января 2022 г.

Архивы РФ	Оцифровано единиц хранения		
	Всего	В среднем на один архив	Средний процент от общего кол-ва арх. документов
Федеральные	2 717 131	209 010	5,41 %
Государственные	4 208 306	50 098	2,82 %
Муниципальные	1 315 106	20 549	2,00 %

архива, — PDF/A. Это положение было развито в *Правилах делопроизводства в государственных органах, органах местного самоуправления, утвержденных приказом Федерального архивного агентства от 22 мая 2019 г. № 71*. Здесь в п. 7.13 установлено, что при подготовке электронных документов, отобранных к передаче в архив государственного органа, органа местного самоуправления, выполняются следующие процедуры:

преобразование текстовых электронных документов в формат архивного хранения PDF/A-1, если электронный документ был создан или включен в систему в ином формате;

формирование в информационной системе государственного органа, органа местного самоуправления контейнеров электронных документов, включающих: контент и метаданные электронного документа, файлы электронных подписей, визуализированную копию текстового электронного документа в формате PDF/A-1.

В 2021–2022 гг. ВНИИДАД в рамках плана НИОКР подготовил проекты новой редакции Правил 2015 и нового нормативного акта «Порядок приема электронных архивных документов на хранение в государственные, муниципальные архивы». В рамках работ был проведен анализ опыта зарубежных [11] и отечественных [12] архивов по хранению электронных документов. Изучение зарубежного опыта показало, что наибольшее распространение получила модель хранения, основанная на методологии стандарта ИСО 14721:2012 «Системы передачи космических данных и информации. Открытая архивная информационная система. Эталонная модель». Модель основана на передаче транспортного контейнера, представляющего собой ZIP-папку, содержащего ЭД с сопровождающими их метаданными, который после процедуры проверок преобразуется в архивный контейнер. При этом сами ЭД, включенные в пакет, абсолютно неизменны на всем протяжении времени их хранения, меняются лишь их метаданные. Ключевой позицией здесь является именно неизменность содержимого.

Международный и российский опыт показывает, что для гарантированного сохранения электронных документов, включая возможность подтверждения их подлинности и сохранения пригодности для использования на протяжении всего срока их хранения, необходимо использование информационной системы. В Российской Федерации было выявлено две базовые модели построения информационных систем для государственных учреждений по обороту и хранению электронных документов, развиваемые в различных регионах:

в организациях — источниках комплектования региона внедрено единое (типовое) решение системы электронного документооборота (СЭД) и единой системе хранения

электронных документов (СХЭД) организации, из которой может осуществляться передача электронных документов на постоянное хранение в государственную архивную информационную систему ИС;

в организациях — источниках комплектования внедрены различные СЭД, но есть единый (типовой) модуль СХЭД, из которой ЭД поступают в ИС государственного архива (региональную информационную архивную систему).

Но верифицированного российского опыта по долговременному хранению ЭД в информационной системе пока нет, т. к. во всех регионах, в которых начато внедрение подобных систем (Ленинградская область, Московская область и др.), прием электронных документов либо не начинался, либо носил экспериментальный характер. Исключение — прием обязательного экземпляра электронного аудиовизуального документа в информационную систему Государственного архива Республики Татарстан [13].

Разработка проектов вышеуказанных нормативных актов основывается на анализе всех аспектов работы с электронными документами в процессе комплектования архивов в нашей стране и за рубежом. В качестве основы используется модель по стандарту ИСО 14721:2012.

Предполагается прием сформированных в информационной системе организации транспортных контейнеров описей и электронных документов, включенных в описи, при этом мы отказываемся от традиционного для архивного дела формирования документов в более крупные блоки — дела, включая в опись отдельные ЭД с проведением учета каждого файла ЭД.

На основе транспортных контейнеров формируются архивные контейнеры электронных документов путем присвоения транспортным контейнерам соответствующего статуса и подписания архивных контейнеров электронной подписью архива.

В дальнейшем информационная система архива должна обеспечить контроль доступа к электронным документам, переподписание архивных контейнеров электронной подписью архива для сохранения подлинности. Предусматривается возможность формирования непосредственно в архиве транспортных контейнеров ЭД для загрузки в систему электронных архивных документов, созданных не в рамках информационных систем организаций: аудиовизуальных, научно-технических, личного происхождения.

При невозможности приема файлов электронных документов удобных для архивов форматов предусмотрена возможность приема ЭД в исходных (в том числе проприетарных) форматах. При этом государственный, муниципальный архив будет проводить:

исследование формата (техническую экспертизу); конвертацию ЭД и метаданных в формат хранения (если возможность конвертации установлена экспертизой).

Файлы ЭД в исходном формате должны быть помещены в один транспортный контейнер вместе с экземпляром ЭАД, созданным в результате преобразования, с целью сохранения возможности обращения к оригинальному файлу.

Также были разработаны таблицы метаданных ЭД и метаданных описания транспортного контейнера.

В настоящий момент ведется разработка информационной системы хранения электронных документов федерального уровня (ГИС «Платформа ЦХЭД») подведомственным учреждением Министерства цифрового развития Российской Федерации. Она будет состоять из двух модулей:

1. Платформа Центра хранения электронных документов для ГАРФ;
2. Типовое решение «Архив» для источников комплектования.

ГИС обеспечит процессы комплектования, хранения, учета и использования электронных архивных документов с сохранением их юридической значимости.

Важно понимать, что увеличение относительного и абсолютного объема электронных документов не означает отказа от создания документов на «традиционных носителях», а тем более от их хранения. Но развитие технологий оцифровки позволяет архивистам выводить оригиналы документов из пользовательского оборота с целью обеспечения сохранности и работать уже с цифровой копией.

Это открывает широкие возможности в том числе и для реставрации. Сейчас основная задача реставратора архивных документов — вернуть ему его эксплуатационные характеристики. При этом у нас нет ресурсов, чтобы обеспечить плановую реставрацию необходимых объемов.

На мой взгляд, развитие хранения архивных документов пойдет по пути максимальной консервации состояния носителя, его оцифровки, и дальнейшая работа по реставрации для обеспечения информационных потребностей пользователя будет проводиться только с цифровым изображением.

Такой подход сейчас активно применяется для фото- и кинодокументов. Для печатных текстов это работа с угасающим текстом. Для фонодокументов оцифровка уже не имеет альтернативы, равно как и в некоторых случаях (газетная бумага 1917–1920-х гг., тексты, выполненные термомпечатью 1980–1990-х гг.) для печатных.

Основная проблема: найти при проведении работ по оцифровке баланс между потребностями пользователей в информации и потребностями архивов в сохранении архивного документа как памятника культуры.

В частности, появляется вопрос: проводить однократную оцифровку с максимальным качеством или цифровать в качестве, достаточном для прочтения документа, а при необходимости печати копии высокого качества проводить повторную оцифровку?

В 2022 г. ВНИИДАД подготовил методические рекомендации «Электронный фонд пользования: создание, хранение, учет и использование»; в них мы постарались найти компромисс между потребностями в оцифровке и необходимостью обеспечения сохранности оригинала документа [14].

Хранение электронных документов поставит перед нами новые, пока неисследованные проблемы. В частности, ремонта, реставрации и консервации оптических

дисков, магнитной ленты, жестких дисков и т. п. Скорее всего, здесь мы придем к выводу о том, что в подавляющем большинстве случаев нет смысла восстанавливать их внешний вид. Речь должна идти о необходимом для прочтения ремонте с целью переноса информации.

Потребуется и развитие традиционных исторических дисциплин. К примеру, источниковедению предстоит развить работу с электронными источниками [15; 16].

Таким образом, пока мы не можем говорить о начале хранения всех типов электронных документов. Основной хранимый в настоящее время массив — фото-, фоно- и видеофайлы на физически обособленных носителях. Это разительным образом отличается от основного массива аналоговых архивных документов, который составляют письменные, в основном делопроизводственные, материалы. Также среди электронных документов, хранящихся в государственных и муниципальных архивах, практически отсутствуют научно-технические документы.

Сейчас перед нами стоят проблемы, для которых мы должны выбрать вариант оптимального решения. Почему я использую именно такую формулировку? На мой взгляд, мы не можем гарантировать правильность нашего решения. При выборе мы будем основываться на некоторых базовых задачах, например обеспечения возможности использования документа без привлечения проприетарного программного обеспечения за счет конвертации файлов в открытые форматы. Такой подход на настоящий день представляется более правильным т. к. удовлетворяет финансовым возможностям архивов, а также защищает документы от возможной приостановки действия лицензии или отключения обновления программного обеспечения производителями по экономическим или политическим причинам. Но в то же время при возникновении, к примеру, судебного разбирательства может появиться вопрос к аутентичности файла: не было ли произведено при конвертации вмешательство в содержимое? Пока у нас нет практики по этом вопросу, поэтому все решения находятся в зоне вариативности.

Основные проблемы, на которые на сегодняшний день нет однозначного решения

Проблема форматов. Производители непрерывно изменяют форматы файлов, некоторые широко распространенные форматы прекращают развиваться и поддерживаться [17]. Помимо форматов файлов, могут меняться и исчезать системы записи [18]. Поэтому для архивистов важен ответ на вопрос: нужно ли хранить электронные документы в формате создания? Если мы понимаем, что не сможем прочитать через несколько лет формат и конвертируем его, то будет ли это тот же документ?

Проблема носителей. Носители электронных документов потенциально недолговечны. Хотя на рынке присутствуют системы долговременного хранения электронных документов, они весьма дорогостоящи, покупка их означает существенную зависимость от одного поставщика, а главное — документы создаются изначально на других носителях. Отсюда возникает вопрос: перенос информации с носителя на носитель — это изменение или нет? Причем если для файлов возможно копирование «один в один», то перенос видеoinформации с Digital Betacam на оптический носитель означает конвертацию видеопотока в файл.

Проблема интерпретации содержимого. Воспроизведение электронного документа зависит в том числе и от используемого программного обеспечения.

Именно поэтому в архивных и музейных правилах фигурирует необходимость наличия в архивах программных средств для воспроизведения электронных документов. Но практика показывает, что, по крайней мере для архивов, получать и поддерживать необходимые лицензии на программное обеспечение для работы с графическими, мультимедийными файлами, файлами, созданными в системах инженерного проектирования, сложно, и часто даже невозможно по экономическим причинам. Что делать, если содержимое отображается по-разному?

Решение этих вопросов является насущной задачей.

Литература

1. Двоеносова Г. А. Синергетическая теория документа: дис. ... д-ра ист. наук. М., 2017, С. 174.
2. Селезнев С. Что такое NFT и почему они приносят миллионы // РБК: [сайт]. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/industry/604f3f139a794797b44b7a70> (дата обращения: 11.08.2023).
3. Шаповалова Г. М. Концепция цифрового культурного наследия и его генезис: теоретико-правовой анализ // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2017. Т. 9, № 4. С. 159–168.
4. Хартия о сохранении цифрового наследия // Организация объединенных наций: официальный сайт. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/digital_heritage_charter.shtml (дата обращения: 06.08.2023).
5. ГОСТ Р 7.0.8.-2013 Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения.
6. Приказ Минкультуры России (Министерство культуры РФ) от 23 июля 2020 г. № 827 «Об утверждении Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций».
7. Приказ Министерства культуры РФ от 31 марта 2015 г. № 526 «Об утверждении Правил организации хранения, комплектования, учета и использования документов Архивного фонда Российской Федерации и других архивных документов в органах государственной власти, органах местного самоуправления и организациях».
8. Презентация к материалам коллегии «Об итогах паспортизации федеральных архивов по состоянию на 01.01.2022». URL: <https://archives.gov.ru/press/27-12-2022-kollegiya.shtml> (дата обращения: 13.08.2023).
9. Информационно-методическое письмо «Об итогах паспортизации государственных и муниципальных архивов, государственных музеев и библиотек, научных организаций по состоянию на 01.01.2019 и качестве составления паспортов». URL: <https://archives.gov.ru/af.shtml> (дата обращения: 13.08.2023).
10. Олейников О. В. Комплектование Государственного архива Российской Федерации электронными документами // Отечественные архивы. 2021. № 1. С. 30–39.
11. Ильина К. Б. Организация передачи электронных архивных документов на постоянное хранение: зарубежный опыт // Вестник ВНИИДАД. 2022. № 3. С. 90–98.
12. Афанасьева Л. П. Организация комплектования государственных архивов электронными архивными документами: опыт российских регионов // Вестник ВНИИДАД. 2022. № 4. С. 21–31.
13. Обязательный экземпляр // Государственный архив Республики Татарстан: официальный сайт. URL: <https://www.archives.tatar/about-providing/> (дата обращения: 17.08.2023).
14. Афанасьева Л. П., Нагорная М. Л. Организация работы по созданию электронного фонда пользования в государственных и муниципальных архивах // Вестник ВНИИДАД. 2022. № 3. С. 13–26.
15. Выступление Юмашевой Ю. Ю. Электронные цифровые документы — объект архивного хранения и источниковедения: нарастание проблемы при отсутствии решений // Программа международной научно-практической конференции «Технотронные архивы и документы в информационном обществе» (посвящается 85-летию заслуженного профессора РГГУ Владимира Марковича Магидова). URL: <https://www.rsuh.ru/upload/iblock/bd8/bd8d2d4986b7cc4ebffc7a628e3be506.docx> (дата обращения: 14.08.2023).
16. Юмашева Ю. Ю. Машиночитаемые/электронные документы в контексте источниковедения и вспомогательных исторических наук // Историко-культурное наследие в институциональном измерении: материалы II Уральского историко-архивного форума, посвящ. 30-летию подготовки документоведов и 20-летию подготовки специалистов в сфере туризма и гостеприимства в Уральском федеральном университете. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2022. С. 377–382. URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/119709> (дата обращения: 11.08.2023).
17. Разработчики формата mp3 объявили о его «смерти» // Газета.ru: [сайт]. URL: https://www.gazeta.ru/tech/2017/05/15/10674785/death_of_mp3.shtml (дата обращения: 11.08.2023).
18. Объявление об окончании срока службы видеокассет HDcam, HDCAM SR, цифровых видеокассета digital BETACAM и видеокассет DVCAM. 26.09.2022 // Компания SONY: официальный сайт. URL: https://pro.sony/ru_RU/press/hdcam-hdcamsr-digitalbetacam-dvcam-stance (дата обращения: 14.08.2023).

В. М. Гареев, М. В. Гареев, Н. П. Корнышев, Д. А. Серебряков Видеоспектральные компараторы для исследования документов: состояние и перспективы

Введение

Телевизионная спектрозональная визуализация в настоящее время является одним из методов системного исследования документов и рукописно-книжных памятников. Развитие спектрозональной визуализации изначально связано с фотографическими методами исследований. Телевизионные и оптико-электронные устройства позволили перейти к принципиально новой аппаратной базе вследствие целого ряда преимуществ: контрастной и спектральной чувствительности, оперативности контроля и обработки изображений [1]. Видеоспектральные компараторы являются примером такой аппаратуры, где в комплексе решаются основные задачи, связанные с техническими исследованиями документов. Рассмотрению современного состояния данного вида техники, а также перспективам ее развития посвящена настоящая обзорная статья.

Из истории

Аппаратно-программный комплекс (АПК) на базе видеоспектрального компаратора VSC-1 (1978–1980) от компании Foster + Freeman (Великобритания) можно с полным правом назвать «классикой жанра», в его состав входили устройство совмещения изображений, источники света, а также персональный компьютер. Это был первый в мире комплекс такого типа [2]. По мере развития данного вида техники определились линейки оборудования, условно разделяемые на приборы для экспресс-анализа, в том числе малогабаритные с автономным питанием, оборудование средней категории и АПК для углубленных исследований документов, образцом которых является видеоспектральный компаратор VSC-1 [3–5].

В конце 1980-х в НИИ промышленного телевидения «Растр» (Великий Новгород) был разработан и с 1990 года серийно выпускался в НПО «Волна» отечественный аналог VSC-1 — телевизионная спектральная система для исследования документов ТСС-1. Данная система использовалась в экспертно-криминалистических службах, а созданное на ее базе автоматизированное рабочее место кодиколога долгое время успешно эксплуатировалось в Российской национальной библиотеке (Санкт-Петербург). Одновременно в НПО «Спектр» (Москва) был разработан видеоспектральный компаратор ВСК-1, который следует отнести к оборудованию средней категории [6; 7]. Совершенствование данного оборудования в основном шло в направлении повышения разрешающей способности и чувствительности видеокамер, повышения спектральной избирательности, а также расширения сервисных функций, в частности использования приборов дооснащения, например телевизионных луп и специализированного программного обеспечения [8–11].

В конце 1990-х — начале 2000-х годов отечественная линейка ТСС была представлена серийно выпускавшимися моделями ТСС-3, ТСС-3М, ТСС-3Ц для экспресс-анализа документов, оборудованием средней категории ТСС «Эксперт», ТСС «Радуга» для углубленных исследований документов и малогабаритной системой с автономным питанием «Криминалист» [6–9]. Одновременно в середине 1990-х появились отечественные видеоспектральные компараторы «Эксперт-К» от ЗАО «ЭВС» и VC-20.1 от ООО «Вилдис». На зарубежном рынке видеоспектральные компараторы, кроме Foster + Freeman, были представлены следующими фирмами: CES (Германия) — прибор DVC-Portable для экспресс-анализа документов (аналог ТСС-3); Projectina (Швейцария) — приборы Docubox, Docuzenter; «Регула» (Республика Беларусь) — оборудование для углубленных исследований документов ED-1100 [6–9].

Состояние и перспективы

В настоящее время зарубежный рынок оборудования представлен компаниями Foster + Freeman, Projectina, «Регула». Среди отечественных видеоспектральных компараторов — разработки от ЗАО «ЭВС» и ООО «Вилдис». Ниже рассматриваются модели и их основные технические характеристики.

Видеоспектральные компараторы Foster + Freeman (Великобритания)

Фирма Foster + Freeman до сих пор является ведущим мировым разработчиком и производителем видеоспектральных систем для технических экспертиз документов (торговая марка VSC™ — VideoSpectral Comparator). В настоящее время линейка видеоспектральных компараторов Foster + Freeman представлена моделями VSC 80, VSC 800 и VSC 8000 [12].

VSC 80 является упрощенным вариантом оборудования и предназначен для экспресс-контроля документов. Обеспечивает формирование изображения в формате Full HD с увеличением до 100 в ультрафиолетовом видимом и инфракрасном свете, включая визуализацию люминесценции и функции обработки изображений.

VSC 800 — компактный видеоспектральный компаратор среднего диапазона с высоким разрешением. Имеет автоматическое или ручное управление функциями камеры и всеми источниками света VSC, в частности настройкой контрастности и яркости, параллельным сравнением и наложением изображений, ведением базы данных исследуемых документов.

АПК на базе VSC 8000 предназначен для углубленных исследований документов, сочетает технологию формирования и цифровой обработки спектральных изображений и обеспечивает мультиспектральную визуализацию (от

ультрафиолетовой до видимой и инфракрасной), трехмерную топографическую визуализацию, гиперспектральную визуализацию, а также цветовой анализ.

Технические характеристики VSC 8000:

- разрешение видеокамеры 12 Мп;
- возможность формирования изображения с разрешением до 127 Мп;
- 250-кратное увеличение;
- 15 режимов УФ-видимой спектроскопии и ИК-визуализации;
- наличие встроенного микроспектрометра;
- моторизованное позиционирование документов.

С помощью удобной панели инструментов быстрого доступа пользователь может управлять функциями автоматизированной проверки документа, формирования 3D-изображения, улучшения изображения, оптического распознавания символов, а также технологией гиперспектральной визуализации.

Модель VSC 8000 может нестандартно применяться для установления подлинности изделия из слоновой кости путем исследования углов, образованных V-образными линиями на поверхности статуэтки [13]. Другой пример показывает идентификацию змеиной кожи в ИК-свете при исследовании кожного изделия [там же].

Видеоспектральные компараторы Projectina (Швейцария)

Современные видеоспектральные компараторы фирмы Projectina в настоящее время представлены аппаратурой среднего класса Spectra Flex и последним поколением профессионального оборудования для углубленных исследований документов Spectra Pro [14; 15]. Видеоспектральный компаратор Spectra Pro имеет высокое качество оптики и высокочувствительную цифровую видеокамеру до 12 Мп.

Технические характеристики Spectra Pro:

- спектральный диапазон цифровой камеры 350–1100 нм;
- формат изображения 4096 × 3071;
- интерфейс камеры USB 3.1;
- экспозиция камеры 1 мс — 180 с;
- максимальное поле зрения 214 × 179 мм;
- максимальное поле зрения при перемещении моторизованного предметного столика по оси X/Y и функции склеивания 354 × 244 мм;
- цифровое увеличение до 10х;
- максимальный размер исследуемого объекта А3.

Виды освещения и визуализации:

- белый свет верхний, боковой, нижний;
- ИК-освещение;
- ИК-люминесценция;
- ИК полосовой фильтр;
- УФ-свет;
- ретрокоаксиальный свет;
- поляризованный свет;
- визуализация люминесценции УФ, ИК, антистокс;
- барьерные фильтры от 530 до 1000 нм и УФ проходящий фильтр;
- аппаратный спектрометр с разрешением 2,4 нм;
- гиперспектральная визуализация.

Видеоспектральные компараторы «Регула» (Республика Беларусь)

Современные видеоспектральные компараторы «Регула» в настоящее время представлены аппаратурой среднего класса «Регула» 4307 и аппаратурой для углубленных исследований документов «Регула» 4308 [16].

Технические характеристики:

- спектральный диапазон цифровой камеры 350–1100 нм;
- число элементов 5 Мп («Регула» 4307), 14,6 Мп («Регула» 4308);

- размер кадра 2592 × 1944 (4:3, Full Frame), 2592 × 1460 (16:9, Extra Full HD);
- интерфейс камеры USB 3.0;
- экспозиция камеры 1 мс — 180 с;
- максимальное поле зрения 228 × 171 мм (с возможностью увеличения до 330 × 250 мм);
- минимальное поле зрения 0,8 × 0,6 мм;
- оптическое увеличение до 30х;
- цифровое увеличение до 8х;
- максимальный размер исследуемого объекта — А5 («Регула» 4307), А4 («Регула» 4308).

Виды освещения и визуализации:

- белый верхний свет;
- ИК-свет 700–1020 нм (5 источников);
- УФ-свет 254–400 нм (4 источника);
- боковой свет (белый и ИК);
- нижний свет 365–870 нм (6 источников);
- ретрокоаксиальный свет;
- поляризованный свет;
- точечный свет;
- визуализация люминесценции УФ и ИК;
- фильтры камеры (14 шт.): пороговые от 580, 600, 630, 650, 670, 685, 700, 715, 730, 780, 850 нм, УФ отсекающий 450–1100 нм, полосовой видимый 370–700 нм, поляризационный;
- фильтры источников (8 шт.): 390–410, 440–460, 460–480, 495–515, 520–540, 580–600, 605–635, 625–655;
- аппаратный спектрометр 350–1000 нм с разрешением 3 нм;
- гиперспектральная визуализация в спектральном диапазоне 395–950 нм при шаге 1 нм с выводом спектра отражения исследуемого объекта («Регула» 4308).

Видеоспектральный компаратор «Экспресс-Комби» ЗАО «ЭВС»

Видеоспектральный компаратор «Экспресс-Комби» предназначен для экспресс-исследований документов в видимом отраженном, инфракрасном отраженном, видимом проходящем, инфракрасном проходящем и ультрафиолетовом свете [17].

Технические характеристики:

- спектральный диапазон цифровой камеры 365–1100 нм;
- число элементов 5 Мп;
- размер кадра 2592 × 1920;
- интерфейс камеры USB 3.0;
- поле зрения 172 × 85 мм (с возможностью увеличения до 330 × 250 мм);
- минимальное поле зрения 16 × 12 мм;
- оптическое увеличение до 10х.

Виды освещения и визуализации:

- белый верхний свет;
- ИК-свет 870 нм;
- УФ-свет 365 нм;
- боковой свет (белый и ИК);
- нижний свет 400–700, 870 нм;
- визуализация люминесценции УФ и ИК;
- автоматическое сканирование;
- обработка изображений.

Видеоспектральные компараторы ООО «Вилдис»

Современные видеоспектральные компараторы ООО «Вилдис» в настоящее время представлены аппаратурой среднего класса «ДИСТЕХ-ВСК» и программно-аппаратными комплексами для проведения углубленной технико-криминалистической экспертизы документов VC-30A/30M [18; 19].

Технические характеристики «ДИСТЕХ-ВСК»:

- разрешение видеокамеры 3,2 Мп;

Таблица 1

Технические характеристики аппаратуры VC-30A и VC-30M

Характеристика	VC-30A	VC-30M
Отраженный свет	Видимый диапазон: белый, 630, 590, 525, 470 нм; УФ: 365 нм (лампы 2 × 9 Вт), 313 нм (лампы 2 × 9 Вт), 254 нм (лампы 1 × 9 Вт); ИК: 850, 940 нм	Видимый диапазон: белый, 630, 590, 525, 470 нм; УФ: 365 нм (лампы 2 × 9 Вт), 313 нм (лампы 2 × 9 Вт), 254 нм (лампы 1 × 9 Вт), ИК: 850, 940, 980 нм (лазер)
Наклонный свет	Белый, ИК (850 нм)	
Проходящий свет	Белый, ИК (850 нм)	
Видеокамера верхняя	Цветная цифровая с матрицей ½ разрешением 2048 × 1536 (3 Мп)	
Объектив верхней видеокамеры	Увеличение до 10х с моторизованным приводом регулировок диафрагмы, масштаба и фокусировки изображения	
Диапазон увеличения	10× — оптическое, цифровое не ограничено, 30-кратное увеличение при наблюдении на мониторе с диагональю экрана 19	
Видеокамера боковая	Цветная цифровая с матрицей ½ разрешением 2048 × 1536 (3 Мп)	
Объектив боковой видеокамеры	Постоянное фокусное расстояние $f = 25$ мм (увеличение 4×) или $f = 50$ мм (увеличение 6×)	
Оптические фильтры верхней видеокамеры	Отсекающие 400, 440, 470, 520, 540, 560, 590, 610, 630, 645, 700, 740, 830, 860, 1000 нм, полосовой 420–640 нм	
Интерфейс связи с ПК	USB 2.0	
Потребляемая мощность	Не более 50 Вт	
Размер поля зрения	170 × 130 мм	
Размер предметного стола	600 × 327 мм	600 × 420 мм
Габаритные размеры	620 × 515 × 465 мм	810 × 555 × 710 мм
Масса	40 кг	70 кг

— вид освещения: отраженный, наклонный и проходящий свет;
 — спектральный диапазон источников подсветки 254–940 нм (16 источников);
 — 16 светофильтров;
 — автоматизированное сканирование;
 — диапазон увеличения 20х (10х — оптическое, 2х — цифровое), 53х при наблюдении на 19 мониторе.

Технические характеристики двух вариантов исполнения видеоспектрального компаратора VC-30 приведены в табл. 1. Видеоспектральный компаратор VC-30 обеспечивает проведение углубленных исследований документов с использованием 10 видов подсветки видимого, инфракрасного и ультрафиолетового излучения в отраженном, наклонном и проходящем свете, с применением 15

отрезных и 1 полосового фильтров. Прибор оснащен двумя цветными цифровыми камерами с матрицей ½ и разрешением 2048 × 1536 (3 млн пикселей). Основная камера установлена вертикально, оптическое увеличение 10х (цифровое увеличение не ограничено), оснащена моторизованным приводом регулировок диафрагмы, масштаба, фокусировки изображения и механизмом смены светофильтров, что позволяет получить высококачественное изображение участка материала с 30-кратным увеличением при наблюдении на мониторе с диагональю 19. Камера бокового обзора имеет объектив с фиксированным фокусным расстоянием $f = 25$ мм, с возможностью ручной регулировки диафрагмы и переменного угла установки от 0 до 30°. Камера предназначена для проведения экспертизы в отраженном либо наклонном белом

Таблица 2

Сравнительный анализ основных технических характеристик видеоспектральных компараторов

Параметр	Модель				
	VSC 8000	Spectra Pro	«Регула» 4308	«Экспресс-Комби»	VC-30
Разрешение видеокамеры, Мп	12	12	14,6	5	3
Масштабирование оптическое + цифровое, кратность	25 + 10	20 + 10	30 + 8	10	10 + 30
Спектральный диапазон, нм	365–1100	350–1100	350–1100	365–1100	365–1100
Количество режимов визуализации	15	15	15	8	8
Гиперспектральная визуализация	Есть	Есть	Есть	Нет	Нет

свете. Конструктивное решение корпуса, включающее моторизованный столик, обеспечивает возможность исследования документа любого формата, не превышающего А4, с сохранением и воспроизведением координат исследуемой области.

Сравнительный анализ технических характеристик рассмотренных выше зарубежных видеоспектральных компараторов показывает их практическую равноценность при некоторых особенностях каждой модели, выражающихся в основном в сервисных функциях. Отечественные видеоспектральные компараторы, имея практически одинаковый спектральный диапазон с зарубежными, в настоящее время уступают им как по разрешающей способности, так и по количеству сервисных функций. Основные технические характеристики видеоспектральных компараторов, предназначенных для углубленных исследований документов, представлены в табл. 2.

На ил. 1 и 2 в качестве примеров приведены результаты визуализации текста в историческом документе, а также результаты визуализации его бумажной основы, полученные во время опытной эксплуатации видеоспектрального компаратора ТСС «Криминалист-2» в Российской национальной библиотеке [20; 21]. На ил. 3 и 4 показаны изображения икон и берестяных грамот, полученные при использовании ТСС «Эксперт» [22]. На ил. 5 представлены изображения, полученные при помощи приборов дооснащения ТСС — телевизионных луп [8–11].

На представленных иллюстрациях видно, что спектральная визуализация позволяет обнаружить особенности объектов культурного наследия, невидимые при обычном освещении. Таким образом, видеоспектральные компараторы могут быть с успехом использованы в составе оборудования реставрационных и экспертных лабораторий.

Заключение

Анализ состояния современных видеоспектральных компараторов свидетельствует об усовершенствовании их технических характеристик, в частности разрешающей способности и контрастной чувствительности, что связано со значительным улучшением параметров цифровых видеокамер. Также необходимо отметить компромисс между разрешающей способностью и чувствительностью. Разрешающая способность цифровых видеокамер, устанавливаемых в видеоспектральных компараторах, составляет

в настоящее время 5–14 Мп, что, очевидно, не является пределом для дальнейшего повышения разрешения аппаратуры. Что касается чувствительности, то для цветных видеокамер с матрицей 5 Мп она может составлять до 10^{-3} лк. Таким образом, следует ожидать дальнейшего улучшения данных параметров в перспективных образцах видеоспектральных компараторов.

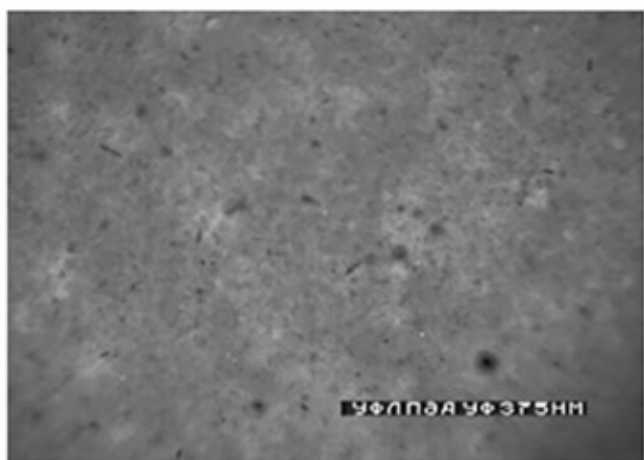
Диапазон спектральной чувствительности видеокамер в видеоспектральных компараторах пока остается без существенных изменений и составляет 390–1100 нм. Однако расширение спектральной чувствительности как в более коротковолновую, так и в более длинноволновую область спектра представляет практический интерес [20–22]. Технические возможности для этого имеются, поэтому увеличение диапазона спектральной чувствительности также следует отнести к перспективному направлению совершенствования видеоспектральных компараторов.

Во всех видеоспектральных компараторах в настоящее время в основном используются светодиодные источники спектральной подсветки, что связано с расширением номенклатуры светодиодов и повышением яркости их свечения. Ультрафиолетовый диапазон имеющихся ультрафиолетовых светодиодов ограничен длиной волны 365 нм, однако в перспективе следует ожидать появления светодиодов среднего и коротковолнового диапазона, что позволит заменить ультрафиолетовые лампы с длиной волны 312 и 254 нм. Инфракрасный диапазон применяемых в настоящее время светодиодов ограничен длиной волны 910–940 нм, но при расширении диапазона спектральной чувствительности возможно применение лазерных источников света ИК-диапазона, что, в частности, уже используется в аппаратуре ООО «Вилдис».

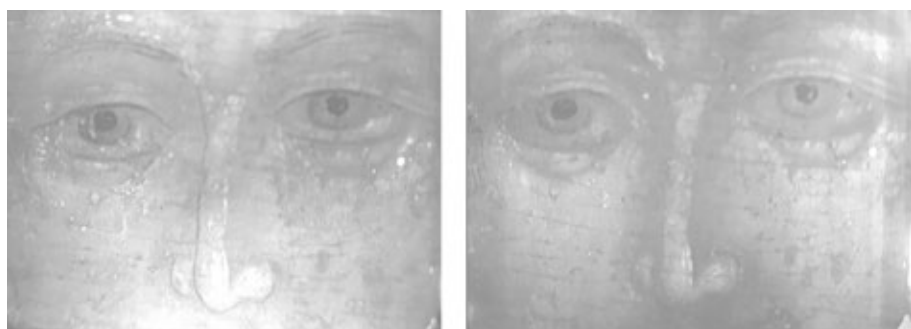
Все современные видеоспектральные компараторы отличаются большим набором сервисных функций по обработке изображений, автоматизации процесса исследований и управления режимами работы, что решается путем разработки специализированного программного обеспечения. Очевидно, что в этом направлении также следует ожидать дальнейшего прогресса. Новым направлением развития видеоспектральных компараторов является режим гиперспектральной визуализации, реализованный в ряде моделей аппаратуры от компаний Foster + Freeman, Projectina и «Регула». Основная тенденция развития методов гиперспектральной визуализации — увеличение числа спектральных каналов и повышение быстродействия. В видеоспектральных



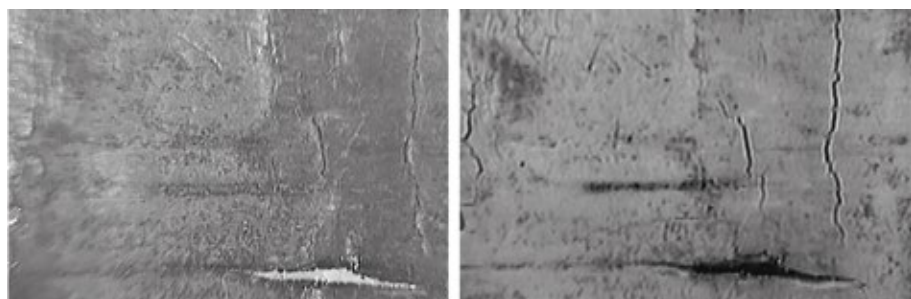
Ил. 1. Запись железогалловыми чернилами, закрасенная самим писцом (вверху), прочтение закрасенной записи в ближней ИК-области — комбинация снимков [20; 21]



Ил. 2. Визуализация включений в бумажную массу, неравномерности поверхностной проклейки при контроле технологических характеристик бумажного листа XVI века в отраженном УФ-свете [20; 21]



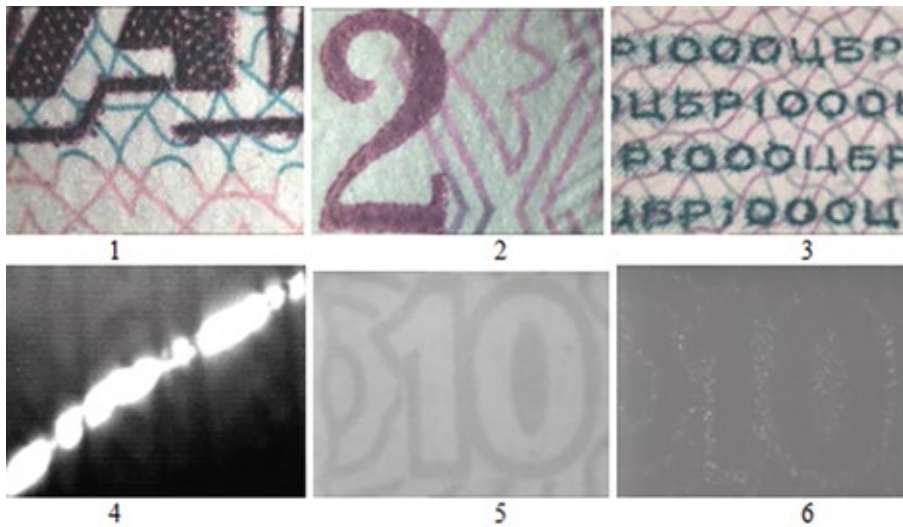
Ил. 3. Фрагменты иконы: в видимом (слева) и в инфракрасном свете 810 нм [22]



Ил. 4. Фрагмент берестяной грамоты: в видимом (слева) и в инфракрасном свете [22]

компараторах это возможно путем сканирования по спектральному диапазону за счет использования электрически перестраиваемых оптических фильтров, устанавливаемых перед фотоприемником и (или) после широкоспектрального источника света. Такие фильтры могут быть выполнены, в частности, на базе интерферометров Фабри — Перо, с

регулированием воздушного зазора при помощи электрически управляемых пьезоактюаторов [23–26]. Таким образом, совершенствование метода гиперспектральной визуализации и его широкое использование в видеоспектральных компараторах являются перспективным направлением развития данного вида техники.



Ил. 5. Визуализация при помощи телевизионных луп: 1 — текста, выполненного с использованием металлографии; 2 — текста, выполненного методом высокой печати; 3 — микротекста; 4 — ИК-люминесценции защитного волокна; 5 — фрагмента документа в видимой области спектра; 6 — антистоксовой люминесценции фрагмента документа в видимой области спектра [8–11]

Литература

1. Балаченкова А. П., Ляховицкий Е. А., Цыпкин Д. О. Проблемы и перспективы применения спектральной визуализации в исследованиях памятников письменности // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2021. Т. 66. Вып. 3. С. 950–970.
2. Тимофеев И. И. Новые разработки «Foster+Freeman Ltd.» для исследования защитных признаков документов // Экспертное оборудование. Ценные бумаги. 2013. № 11. URL: <https://studylib.ru/doc/2349464/foster-freeman-ltd.-celevyetehnologii> (дата обращения: 05.07.2023).
3. Бутусов В. В., Корнышев Н. П., Кузьмин В. П., Никитин Н. С., Челпанов В. И. Телевизионные спектральные системы. Новые разработки и перспективы развития // Системы и средства связи, телевидения и радиовещания. 2006. № 1–2. С. 41–43.
4. Бутусов В. В., Корнышев Н. П., Никитин Н. С., Челпанов В. И. Телевизионная техника для экспертов-криминалистов // Эксперт-криминалист. 2006. № 2. С. 20–22.
5. Бутусов В. В., Корнышев Н. П., Родионов О. Ф., Челпанов В. И. Телевизионные спектральные системы для криминалистических экспертиз // Специальная техника. 2003. № 4. С. 24–33.
6. Основы телевидения. Системы прикладного назначения: курс лекций. Часть 1. Промышленное телевидение / авт.-сост. Н. П. Корнышев. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2015. 83 с.
7. Основы телевидения. Системы прикладного назначения: курс лекций. Часть 2. Телевизионная визуализация / авт.-сост. Н. П. Корнышев. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2017. 123 с.
8. Андреева Е. В., Бутусов В. В., Корнышев Н. П., Кузьмин В. П., Никитин Н. С., Челпанов В. И. Телевизионные аппаратно-программные комплексы для криминалистических исследований // Вопросы радиоэлектроники. Сер.: Техника телевидения. 2008. № 2. С. 50–57.
9. Андреева Е. В., Бутусов В. В., Корнышев Н. П., Никитин Н. С., Смирнов Н. И., Тимофеева А. В., Хаймин А. В. Телевизионные системы для медицины и криминалистики // Системы и средства связи, телевидения и радиовещания. 2009. Вып. 1–2. С. 73–76.
10. Андреева Е. В., Бутусов В. В., Иванов И. Г., Корнышев Н. П., Кузьмин В. П., Никитин Н. С., Тимофеева А. В., Челпанов В. И. Модернизированная телевизионная спектральная система для экспресс-анализа подлинности и целостности документов // Вопросы радиоэлектроники. Сер.: Техника телевидения. 2010. Вып. 1. С. 44–50.
11. Бутусов В. В., Корнышев Н. П., Кузьмин В. П., Никитин Н. С., Челпанов В. И. Приборы дооснащения телевизионных спектральных систем. Телевизионные лупы // Системы и средства связи, телевидения и радиовещания. 2007. № 1–2. С. 98–99.
12. URL: <https://fosterfreeman.com> (дата обращения: 05.07.2023).
13. URL: <https://studylib.ru/doc/2532718/primenenie-videospektralnogo-komparatora-vsc8000> (дата обращения: 05.07.2023).
14. URL: <https://www.projectina.ch/products/document-examination/spectra-flex> (дата обращения: 05.07.2023).
15. URL: <https://www.projectina.ch/products/document-examination/spectra-pro> (дата обращения: 05.07.2023).
16. URL: <https://regula.by/ru/products/> (дата обращения: 05.07.2023).
17. URL: <https://www.evs.ru/> (дата обращения: 05.07.2023).
18. URL: <http://www.vildis.ru/product/videokompleksy-vcs30avcs30m/> (дата обращения: 05.07.2023).
19. URL: <http://vildis-tech.ru/products-1> (дата обращения: 05.07.2023).
20. Корнышев Н. П., Лифар А. В., Ляховицкий Е. А., Родионов И. С., Цыпкин Д. О., Шеин Г. М. Телевизионные и оптико-электронные методы исследования исторических бумаг // Системы и средства связи, телевидения и радиовещания. 2013. № 1–2. С. 153–158.
21. Корнышев Н. П., Лифар А. В., Ляховицкий Е. А., Родионов И. С., Цыпкин Д. О., Шеин Г. М. Телевидение в исследовании исторических бумаг // Вопросы радиоэлектроники. Сер.: Техника телевидения. 2014. Вып. 1. С. 30–37.
22. Гаврилов А. Л., Исаев В. А., Корнышев Н. П. Камеры ИК-диапазона ЗАО «ЭЛСИ» (Великий Новгород) и предложения по их использованию в исследовании музейных объектов // Фотография. Изображение. Документ: научный сборник. Вып. 7 (7). СПб.: РОСФОТО, 2016. С. 62–66.
23. Giovannelli, L., Berrilli, F., Del Moro, D. Hyperspectral camera based on a Fabry-Pérot with varying beam incidence // Journal of Physics: Conference Series. 2017. Vol. 841, no. 012003. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/841/1/012003>.
24. Zucco, M., Pisani, M., Caricato, V., Egidi, A. A hyperspectral imager based on a Fabry-Perot interferometer with dielectric mirrors // Optics Express. 2014. Vol. 22, Iss. 2. P. 1824–1834. <https://doi.org/10.1364/OE.22.001824>.
25. Чесноков В. В., Чесноков Д. В., Кочкарев Д. В., Никулин Д. М., Шергин С. Л. Гиперспектральные видеоанализаторы на основе электроуправляемых интерферометров Фабри-Перо // Интерэкспо Гео-Сибирь. 2015. Т. 5. № 1. С. 3–11.
26. Гареев В. М., Гареев М. В., Лебединский Н. И., Корнышев Н. П., Серебряков Д. А. Гиперспектральная система видимого диапазона на базе интерферометра Фабри — Перо // Вестник НовГУ. Сер.: Технические науки. 2022. № 3 (128). С. 78–83.

УДК 7.01

Е. В. Бархатова

Ольга Аверьянова. Фотография / Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию (рецензия на книгу: Аверьянова О. Н. Фотография / Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию. М.: Бомбора, 2022. 416 с.)

Издатели замечательной книги О. Н. Аверьяновой «Фотография / Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию» пообещали читателям «изящный променад в мир искусства». Но, как в любой рекламе, слегка обманули: это интересное сочинение предполагает совсем не изящное, а очень даже непростое восхождение на высокую гору. И «беззаботному фланеру», обозначенному рекламистами в качестве возможного читателя, вряд ли выдержать мощный интеллектуальный посыл книги, ее широкую эстетическую амплитуду, основанную как на фактологии, так и на аналитике. Все это обеспечивает максимально познавательную насыщенность сочинению О. Н. Аверьяновой, посвящаемому общественному дискурсу о художественных критериях медиума.

Сложный и оригинальный текст, построенный на сопоставлении преимущественно западноевропейских произведений живописи и фотографии, требует для его понимания определенной подготовки и желания постигнуть новое. Умение владеть понятийным аппаратом позволит переключаться на столь разновеликие по философскому и эстетическому содержанию категории, как паровоз и Христос, облака и актриса, пожар и нагота, корова и война и т. п. Анализ далеко не банальных и часто неожиданных по теме работ базируется на сопоставлении похожих по содержанию картин и снимков. Автор приводит самые разнообразные сведения, касающиеся биографий художников и фотографов, истории художественных течений и фотографических объединений, жанровых и технологических особенностей рассматриваемых работ. Для упорядочения столь богатого контента, помощи в восприятии информационного потока введены повторяющиеся рубрики: «История», «Детали», «Технология», которые если и не облегчают труд читателя, то несомненно структурируют обширный, глубокий по содержанию и необычный по форме текст книги.

В нашем искусствознании едва ли не впервые появилась работа, целиком посвященная связи живописи и фотографии, убедительно доказывающая на многочисленных примерах идейно-художественную близость двух видов изобразительного искусства, которые не всегда одинаково постигают и отображают реальный мир.

Автор отдает дань первооткрывателям светописа и справедливо начинает свое исследование с самых знаменитых «инкунабул» фотографии. Хрестоматийной гелиограмюре Жозефа Нисефора Ньепса «Вид из окна в Ле Гра» (1827) О. Н. Аверьянова находит аналог в альбоме малоизвестного итальянского художника Дж. Б. Губернатиса. Исследовательница пишет, что, создавая небольшую акварель «Мастерская художника в Парме» (1812), сходную

по размеру с фотографией, Губернатис словно «поставил камеру» в комнате, буквально «фотографируя на длинную выдержку» [1, с. 21].

Один из первых в истории дагеротип «Мастерская художника» (1837) Луи Жака Манде Дагера, по мнению О. Н. Аверьяновой, свидетельствует о том, что «мастерская фотографа получала статус творческой обители, а не лаборатории ученого» [1, с. 29]. Этот снимок на металлической пластине сравнивается с натюрмортом-обманкой американского мастера Ч. Б. Кинга «Тщета мечты художника» (1830), который представляет «собирательный образ» автора.

Для бумажного калотипа «Сток сена» (1844) англичанина Уильяма Генри Фокс Тальбота найдены аналогии сразу с несколькими полотнами: «Сток (Закат)» (1891) Клода Моне, «Сток под облачным небом» (1889) и «Стога в Провансе» (1888) Винсента Ван Гога. Создатели этих картин, в отличие от Губернатиса и Кинга, хорошо известны и несомненно любимы автором книги, которая анализирует их творчество, как, впрочем, и большинство произведений живописи, гораздо более подробно и пристрастно, чем фотоснимки.

В своем исследовании О. Н. Аверьянова использует и работы корифеев — К. Коро, П. Гогена, У. Тернера, Дж. Констебля, Дж. Саржента, и произведения художников так называемого второго ряда — М. Норт, Г. Й. Ланге, Дж. Лэнса и др. Этот принцип выдержан также по отношению к фотографии: снимки самых известных мастеров разных стран — французов Ж.-Б. Г. ле Гре, Ш. Марвиля, Надара, англичан Р. Фентона, Дж. М. Камерон, Э. Мейбриджа, американцев Дж. Барнарда, Т. Салливана — соседствуют с работами малоизвестных фотографов — Ф. Мулена, У. Гранди, Дж. Мадда и др. Автор свободна в выборе имен для аналогий и сравнений, руководствуясь прежде всего логикой собственных задач, сумев при обилии привлеченного материала рассказать как об истории создания рассматриваемых произведений, так и о формальных приемах в живописи или особенностях быстро менявшихся фототехнологий.

Лишь единожды в книге сделано относительно простое сравнение двух портретов актрисы Сары Бернар. Один создан в 1855 г. художником А. Стевенсом, который, по мнению О. Н. Аверьяновой, «написал неуловимую фотографию живой Сары» [1, с. 342]. Другой — фотоснимок 1877 г. знаменитого Надара предвосхитил «феномен медийности» [1, с. 336].

Также единственный раз в книге приведен классический пример того, как голландский мастер Г. Х. Брейтнер в качестве подготовительного этюда для своей картины



Аверьянова О. Н. Фотография / Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию. М.: Бомбора, 2022. Обложка

«Три девочки на мосту» использовал моментальный кадр, сделанный аппаратом «Кодак». Сталкивая сюжетно близкие фотографические и живописные работы, О. Н. Аверьянова объясняет, например, разные возможности запечатления военных действий на пленке и холсте. Используя знаменитый фотоснимок «Жатва смерти» (1863) Т. Салливана и литографию Т. де Тулструп «Хэнкок в Геттисберге» (1887), она не только подчеркивает разницу в технологии создания этих общественно значимых посланий зрителям, но и указывает на то, что в них неизбежно присутствует авторская субъективная оценка событий.

В книге всего два примера, которые построены на материале русского искусства. Снимок В. А. Каррика «Торговец фруктами» (1860-е) сравнивается с картиной В. И. Якоби «Разносчик фруктов» (1858). Эти работы сюжетно и образно, несомненно, близки между собой, чего, на наш взгляд, нельзя сказать про аналогию снимков В. А. Каррика и немецкого мастера А. Зандера из серии «Люди двадцатого века» (1920-е). Фронтальные композиции карриковских визиток запечатлевали людей одного сословия — кучеров, кормилиц, дворников с атрибутами своего труда и в характерном для него движении. Фотограф добивался непосредственности, сознательно демонстрировал «случайность» момента съемки, постановочный характер которой старался всячески нивелировать. Этого нельзя сказать о портретах Зандера, созданных через полвека: его модели застыли при позировании, смотрят всегда прямо в объектив. Психологическая насыщенность образов

Зандера часто достигается в том числе увеличением формата кадра и усовершенствованием крупнорисующей оптики. Непохожие по своим формально-стилистическим особенностям работы русского и немецкого мастеров создавались и в различных идейных парадигмах — художественной по преимуществу в «социальном атласе» [1, с. 248] Каррика и социальной по направленности в «визуальной переписи населения» [там же] Зандера.

Привлекательная тема «русская красавица» раскрывается в книге на сравнении фотографии «Портрет Чудновской» (1890-е) известного мастера А. О. Карелина с картиной «Портрет княгини З. Н. Юсуповой» (1890-е), созданной живописцем К. Е. Маковским. Близость этих работ несомненна, как несомненен и справедливо подчеркнутый О. Н. Аверьяновой «этнографический интерес», проявленный их авторами, которые запечатлели красоту народного костюма, своеобразия древней национальной одежды. В книге подробно рассказано о биографии Карелина, однако представляется спорным утверждение, что мастер «воплотил все возможные модели викторианского репертуара фотографии на национальный сюжет» [1, с. 364]. В наследии Карелина гораздо больше снимков, апеллирующих к тематике русской жизни, начиная от «Подаяния», «Нищего», многочисленных портретов нижегородских купцов, волжских видов и церквей.

Представляется, что материал отечественного искусства особо уместен был бы и для темы зимы, «тонкая живописная транскрипция» [1, с. 101] которой исследуется автором на сопоставлении снимка француза Л.-А.-У. де Моллара «Заснеженные фермы. Аржентель» (ок. 1850) и «Зимнего пейзажа» (1880-е) немецкого художника Г. Й. Ланге.

Яркими примерами служат зимние петербургские пейзажи, создаваемые с середины 1850-х гг. Дж. Бианки. Так, за изысканные композиции с причудливыми заснеженными деревьями и сугробами москвич А. С. Мазурин получал призы на международных фотовыставках 1900-х гг. и являлся ярким выразителем русского пикторализма. Можно было бы найти, на наш взгляд, живописные полотна отечественных мастеров, прославлявших красоту матушки-зимы. Также будущие исследователи могут обратиться к творчеству таких фотографов, как М. П. Дмитриев, С. А. Лобовиков или Е. Л. Мрозовская, и сопоставить их работы с картинами русских мастеров.

О. Н. Аверьянова для своей книги выбирает материал западноевропейского искусства, формулируя в «зимней теме», например, достаточно сложную искусствоведческую проблематику: «Столкновение бесхитростного натурализма живописной фотографии и сочиненного художественного мира наглядно демонстрирует противоречия стилей, нарастающий конфликт изобразительных начал» [1, с. 107].

В исследовании, которое, несомненно, служит ярким примером убедительного профессионального раскрытия сложных тем, приведены и две параллельные хронологические таблицы с обозначением наиболее важных открытий в области фотографии в разных странах и основных течений мировой живописи. Это важная и уместная информация, особенно по истории фотографии, так как в русскоязычной литературе ее очень мало.

Несомненно, книга О. Н. Аверьяновой будет интересна не только специалистам, но и широкому читателю, изучающему сложные проблемы культурологии, истории искусства и медиа-арта.

Литература

1. Аверьянова О. Н. Фотография / Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию. М.: Бомбора, 2022. 416 с.

Н. М. Калашникова

«Свежий дождь знания»: визуальные образы 1860-х годов в альбоме «Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года»

В 2022 году вышел в свет альбом «Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года», издание которого было инициировано Государственным музейно-выставочным центром РОСФОТО и Российским этнографическим музеем [1]. Публикация подобного рода является несомненным событием в фотографическом сообществе, поскольку впервые в истории изучения Всероссийской этнографической выставки 1867 года, известной также под названиями «Русская этнографическая выставка» и «Этнографическая выставка 1867 года Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», был подготовлен и издан отдельный альбом, посвященный ее фотографическому разделу. В рамках проекта в сентябре — октябре в залах РОСФОТО с успехом прошло экспонирование одноименной выставки, которая для многих стала открытием яркой, но до недавнего времени малоисследованной страницы отечественной фотографии и этнографической науки в целом.

Альбом состоит из двух частей: вступительной статьи «Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года» и собственно каталога; автор и составитель — Карина Юрьевна Соловьева, специалист в области этнографической фотографии.

Во вступительной статье, посвященной истории коллекции и ее визуальной составляющей, автор подчеркивает, что «особое внимание впервые не только в России, но и в мировой практике было уделено фотографии, экспонировавшейся как неотъемлемая часть выставки. Причем именно показ фотографии в отдельном разделе утвердил ее как важное документальное и культурно-историческое явление своей эпохи. Запечатленные лица и события обрели новые смыслы, позволив современникам в Москве увидеть жизнь различных уголков империи 1860-х годов, о многих из которых они имели очень смутное представление» [1, с. 25]. Таким образом, фотографический раздел, получив самостоятельную историю уже на этапе подготовки и сыграв затем важную роль в изучении создания самой выставки, стал одним из ярких ее событий. Анализируя место фотографии на этнографической выставке, К. Ю. Соловьева приводит ранее неизвестные сведения о соотношении экспонатов: так, из свыше 3000 подлинных предметов примерно половину составляли снимки.

Во вступительной статье исследователь подробно анализирует события, связанные с подготовкой выставки, длившейся почти два года (1865–1867): описывает, как формировалась коллекция, какие губернии Российской империи принимали участие и какие земли Австрии и Османской империи были представлены, называет

подготовленные инструкции и поясняет, каким образом осуществлялось руководство на местах по сбору фотографий.

Автор отмечает, что благодаря продуманной работе Комитета по устройству русской этнографической выставки, проходившей под председательством Д. А. Дашкова и при активном участии ее инициатора П. А. Богданова, уже на подготовительном этапе им удалось актуализировать значение этнографического знания и этнографии как науки в целом, а также определить роль русской светописы при все более востребованной документальной фиксации изображений народов Российской империи и сформулировать основные критерии при отборе предметов для будущей выставки. Высочайшее качество и большое количество присланных в адрес Распорядительного комитета фотографий (почти 1500 снимков, включая зарубежных славян) превзошли все ожидания организаторов выставки, по достоинству оценивших не только их научную и художественную значимость, но и тематический охват, явно выходящий за рамки первоначально поставленных задач.

Во вступительной статье К. Ю. Соловьева отмечает избранную систематизацию фотографий по народам в следующем порядке: сначала шли инородцы северо-западных губерний (кроме литовцев), Поволжья и степей Астраханской и Оренбургской губерний, Ковенской и Виленской губерний, далее великорусы, белорусы, малороссы, русские Галиции, Венгрии, Люблинской и Седлецкой губерний, зарубежные славяне (поляки, словенцы, словаки, чехи, хорваты, черногорцы, сербы, болгары), затем опять инородцы Бессарабской губернии, Крыма, армяне, немецкие колонисты, цыгане, евреи, народы Закавказья, жители Дагестана. Отдельно были выделены «Снимки с групп первобытных народов» в Сиденхэмском Кристалльном дворце около Лондона, среди которых числились японцы и аннамиты. И наконец, завершался показ частью «Дополнения», куда вошли, вероятно, пропущенные или позже доставленные фотографии И. Н. Бранденбурга, некрасовцев, эстов и сербов. Среди отдельных народов изображения были выделены в группы в зависимости от территории и экспонента.

Далее исследователь, анализируя выборку материала экспонентами или самими фотографами, подчеркивает, что отчасти снимки стали характерной самопрезентацией территорий и локальных групп жителей губерний Российской империи, а также славянских народов Австрийской и Османской империй, которые по-разному восприняли полученные инструкции для съемки. Среди поступивших портретов



Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года: альбом / авт.-сост. К. Ю. Соловьевой. СПб.: А-Я, 2022. Обложка

обнаружено несколько персоналий не крестьянского и мещанского сословий, а лидеров (духовных или политических) национальных сообществ, посредством которых транслировались интересы определенных социальных и профессиональных групп и даже велись политические расчеты.

На основе конкретных примеров, связанных с работой статистических комитетов, автор указывает на то, что количество и соотношение тех или иных групп инородцев и зарубежных славян во многом зависели от заинтересованности в выставке на местах официальных лиц, в частности губернских представителей, и общественных организаций. В статье приводятся любопытные сведения о том, кто из экспонентов был награжден за снимки и какие фотографии отмечены по результатам выставки. Статью иллюстрируют несколько замечательных портретов: «Татарка», «Татарский мещанин», «Башкирка», «Эстонка Мария Винберг», «Уральская казачка Пелагея Михайловна Журавлева».

К. Ю. Соловьева, анализируя события, связанные с подготовкой проекта, приходит к выводу, что фотографический раздел можно назвать самостоятельной этнографической фотовыставкой, поскольку вниманию публики представлены все 1500 снимков. Собранные вместе, они составляли единую коллекцию, обильную и замечательную по исполнению, которая знакомила с разнообразием и богатством типажей людей разных сословий. Многие из персон запечатлены в фас и профиль и являлись представителями известных и малоизученных народов Российской империи и славян Европы. Кроме того, впервые показаны особенности бытовой жизни империи: традиционные жилища, основные и подсобные занятия, орудия труда, средства передвижения, обряды и т. д.

Большую часть альбома занимает каталог, включающий 190 снимков с исторической выставки. В пояснении к нему сообщается, что фотографии представлены в соответствии с порядком и названиями опубликованного в 1867 году Указателя Русской этнографической выставки [2]: конкретный номер, под которым экспонировался снимок, дается только там,

где он сохранился [1, с. 31]. Научная ценность публикаций состоит и в том, что в каждой сопровождающей их подписи содержится информация о технике печати. Идентификация, осуществленная реставраторами В. А. Костюк (Российский этнографический музей) и А. В. Асеевой (РОСФОТО), обозначена среди фотографий как «отпечатки на соленой бумаге и альбуминовые отпечатки» [1, с. 34–269].

К. Ю. Соловьевой проведена глубокая исследовательская работа по определению авторства снимков, так как часто имена фотографов отсутствовали, однако встречались в каталоге 1878 года среди указаний к экспонентам, приславшим работы в адрес Выставочного комитета. При этом на многих изображениях размещена информация о фотографическом способе (рукописные либо напечатанные типографским способом) или тиснения. В альбоме впервые было возвращено авторство создателей снимков: имена фотографов восстановлены и перечислены в указателе [1, с. 275]. Таким образом, на сегодняшний день выявлено 29 персоналий, среди которых две фотографические студии — «Рот и Лович» (Roth и Lovich, Венгерское королевство) и «Штраус А., Бржозовский, Околов» (Вильна).

Это Б. Барро (Нижний Новгород), К. Бейер (Karol Beyer, Варшава), Ч. Борхардт (Charles Borchardt, Эстляндская губерния), И. Бранденбург (Архангельская губерния), К. Брандис (Королевство Пруссия), С. М. Вишневецкий (Астрахань), В. Зонтаг (W. Sonntag, Кремзер), М. Н. Конарский (Москва), М. Ф. Кусцинский (Витебск), Т. Л. и М. А. Митрейтер (Москва), И. Нижанковский (Львовский округ), А. Д. Петрова (Уфа), Ф. Д. Поммер (F. D. Pommer, Загреб), Н. Русинов (Воронеж), Ж.-Ф. Потто (Jacques-Philippe Potteau, Париж), Пухт (Сербское королевство), Рот и Лович (Roth, Lovich, Венгерское королевство), А. В. Селецкий (Могилев), П. Ф. Симоненко (Москва), А. А. Сумовский (Подольская губерния), Х. Фикарт (H. Fickart, Загреб?), О. Харитонов (Ярославская губерния), Л. Хёлблинг (L. Holbling, Вена), Шнейдер (Тула), А. Штраус, Бржозовский, Околов (Вильна) [1, с. 275].

К систематизированным в соответствии с указателем выставки фотографиям приводятся описания и комментарии, содержащие как общую информацию о

народе, географических названиях, губерниях Российской империи, территориях Австрийской и Османской империй, исторических событиях в контексте сюжета, так и конкретные данные об особенностях одежды или традиционных занятиях. Также даны биографические сведения об исторических деятелях, впервые представленных в издании и отсутствующих в указателе выставки. Это, например, И. Кукулевич-Сакцинский, Насреддин-шах Каджар (1831–1896) и его наследник Мозафереддин, Рашид-хан Ахмед-хан улу Мехтулинский, казак-некрасовец О. Ганчаров [1, с. 22, 188–189, 242–245, 247, 266–267].

В качестве основных источников автором использованы справочные материалы и научные публикации исследователей XIX века: отчеты статистических комитетов [3], работы краеведов и историков 1860-х годов, очерки из энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона. Отдельно хочется отметить большой вклад инициатора и руководителя проекта А. В. Максимовой, и хорошо продуманный, тактичный по отношению к уникальным фотографиям дизайн данного издания. Каталог дает полное представление о фотографическом разделе коллекции, поскольку знакомит практически со всеми народами и локальными группами, которые демонстрировались на выставке.

Отрадно, что совместный проект Российского этнографического музея и Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО «Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года» был реализован в год нескольких юбилеев: 155-летия со времени проведения самой выставки, 120-летия Российского этнографического музея и 20-летия РОСФОТО, что особо подчеркнуто в приветственном слове директоров обоих учреждений — Ю. А. Купиной и З. М. Коловского. Именно светопись, по мнению З. М. Коловского, в 1867 году «актуализировала Выставку как важное документальное и культурно-историческое явление своей

эпохи» [1, с. 5]. Просветительская значимость публикации отмечена директором Российского этнографического музея Ю. А. Купиной: «Знакомство с альбомом... позволит многим людям узнать Россию и населяющие ее народы, понять, как формировались образы их культур, а также раскрыть для себя значение фотографии как уникального исторического источника» [1, с. 4].

Безусловно, издание альбома, включившего новые материалы, — важное событие для научного сообщества и самого широкого круга специалистов, а также для всех ценителей фотографии и интересующихся отечественной историей и культурой. Коллекция документов с Всероссийской этнографической выставки 1867 года, положившая начало визуальной истории народов Российской империи, — это тот «свежий дождь знания» [1, с. 25], который действительно не менее актуален и в наши дни.

Литература

1. Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года: альбом / авт.-сост. К. Ю. Соловьева. СПб.: А-Я, 2022. 288 с., ил.
2. Указатель Русской этнографической выставки, устроенной Императорским Обществом любителей естествознания, состоящим при Императорском Московском университете. М.: Унив. тип. (Катков и К°), 1867. С. 1–84; Этнографическая выставка 1867 года Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Императорском Московском университете // Известия Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. 1878. Т. XXX, вып. I.
3. Систематическое описание коллекций Дашковского этнографического музея, составленное хранителем Музея, профессором В. Ф. Миллером. М.: Тип. Е. Г. Потапова, 1887–1895. Вып. I–IV.

¹ К. Ю. Соловьева — выпускница кафедры истории искусства Санкт-Петербургского государственного университета, заведующая отделом фотографии Российского этнографического музея.

Е. Б. Толмачева, Н. А. Станулевич

Этнографические и антропологические фотодокументы и изобразительные материалы в контексте освоения культурного пространства

В Санкт-Петербургском государственном университете 28 июня 2023 года состоялось заседание научной секции «Этнографические и антропологические фотодокументы и изобразительные материалы в контексте освоения культурного пространства. Развитие визуальных исследований в России начала XXI века». Мероприятие проходило в рамках основной программы XV Конгресса антропологов и этнологов России.

Активизация исследований в нашей стране в области изучения фотодокументов и изобразительных источников за последние 20 лет позволила накопить значительные объемы данных, наметить основные направления источниковедения и сформировать устойчивый научный интерес к двухмерному визуальному наследию. Анализ общих тенденций в теоретических и прикладных исследованиях имеет немаловажное значение для выстраивания общей стратегии в плане сохранения, распространения и изучения этнографических и антропологических наглядных материалов. Проводимые работы позволяют не только открыть новые имена и коллекции, но и оценить наиболее актуальные проблемы подхода ученых к сбору, оценке и обнародованию материала, исследовать взаимодействие и репрезентацию разных культур.

Создание новых методик анализа, сбор данных и объединение накопленных сведений о визуальных источниках позволят вывести их на новый уровень и совместить фактологию с теоретическими проблемами. Эти процессы помогут изменить действующий статус изобразительных и фотоматериалов как иллюстративных объектов на независимые источники, содержание которых при грамотной оценке станет не менее значимо для работы наряду с письменными документами. Широкое обсуждение данной проблематики поможет не только разработать методику источниковедческих исследований, но и классифицировать получаемые данные и создать систему описания содержательной части изображений различного характера.

В заседании научной секции приняли участие представители архивных организаций, научные работники институтов РАН, учреждений культуры из Санкт-Петербурга, Улан-Удэ, Абакана, Уфы, Екатеринбурга, Сыктывкара, Самары, Нижнего Новгорода.

Методика анализа изобразительного источника должна содержать исследование способов и принципов его создания. Несмотря на изученность принципов визуального документирования в области этнографии и антропологии, важно отследить использование на практике этих способов, закрепившихся к концу первой четверти XX века. Опыт работы музеев, архивов и самих фотографов, иллюстраторов, исследователей стал одним из предметов секционного обсуждения.

В докладе «У истоков этнографической фотографии в России» заведующей отделом фотографии Российского этнографического музея Карины Юрьевны Соловьевой

был рассмотрен процесс организации Всероссийской этнографической выставки 1867 года. Это и общение музея с экспонентами, и особенности подбора визуальных документов для экспозиции, в том числе методика создания этнографической фотографии. В докладе уделено внимание различным инструкциям, рассылавшимся в том числе в губернские статистические комитеты, которые в конечном итоге занимались организацией части съемок для выставки. Всего было разослано порядка 20 тысяч экземпляров указаний, в разработке которых участвовало и Императорское Русское географическое общество. Рассматриваемый выставочный проект стал методологической основой для создания научной этнографической фотографии параллельно с развитием самой отрасли. Характерные особенности работ, представленных на выставке, — два ракурса, надписи с информацией об этносе, месте съемки и иногда именами фотографируемых персонажей, крупный план и поясной/поколенный форматы изображений. Особенностью выставочного решения являлось использование фотографий для изготовления манекенов. В дискурсе принятых инструкций созданные фотографами образы представили оригинальный портрет Российской империи и сформировали статус этнографической фотографии как точного и объективного документа — к большинству снимков не применялась ретушь, и они экспонировались без раскраски в качестве монохромных изображений.

Доклад «Фотографии и фотографирование в экспедициях с этнографическими целями» научного сотрудника отдела этнографии Восточной, Юго-Восточной и Центральной Европы Российского этнографического музея Елены Васильевны Дьяковой посвящен исследовательскому фотопроекту, осуществленному специалистами в болгарском селе Парканы Приднестровской Молдавской республики. Автор рассказала о двух этапах работы со свадебной фотографией. Подготовительный этап заключался в сборе и изучении свадебных фотографий местных жителей и изображений из коллекций районных музеев, датированных последним столетием. Исследователи рассмотрели этапы свадьбы, наиболее часто фиксирувавшиеся в документах. Были изучены особенности свадебного портрета, модные тенденции костюма, антураж и подходы к съемке. На втором этапе проведено фотографирование настоящей свадьбы двумя участниками экспедиции. Съемка происходила с разных точек, фиксировались все основные этапы и действующие лица, при этом уделялось внимание традиционным этническим аспектам свадьбы. В дальнейшем автор доклада планирует сравнить сюжетные изменения, произошедшие во временном континууме, а также проанализировать возможные подходы к событийной съемке и видение одного и того же обряда разными фотографами.

Детализация съемки для осуществления проекта — один из вариантов его планирования, а методическая основа — один из признаков научной этнографической фотографии.

Инструкции для фотографов можно назвать способом следования принципам создания этнографических изображений. Выполнение фотографами плана от музея стало предметом доклада кандидата исторических наук, научного сотрудника лаборатории музейных технологий Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (далее — МАЭ РАН) Надежды Алексеевны Станулевич. Из-за разрозненности архивных документов фотографа С. М. Прокудина-Горского (1863–1944) [2] ранее не освещались его деловые взаимоотношения с музеями этнографической тематики. Архивный поиск, сравнительный анализ документов с работами Прокудина-Горского из коллекции Библиотеки Конгресса США стали основным направлением исследования данного вопроса. Изучение документов архива Российского этнографического музея выявило переписку фотографа с администрацией музея о приобретении коллекции негативов. Этнографический отдел также составил инструкцию по фотографированию архитектурных памятников и предметов для Прокудина-Горского, участвовавшего в 1911 году в работе экспедиции в Среднюю Азию.

Архивное дело содержит список фотографий, которые сотрудники Российского этнографического музея в 1912 году отобрали по экспедиционному альбому. Сравнение перечня сюжетов из инструкции и списка музея с информацией о негативах, отпечатках из коллекции Библиотеки Конгресса США, современными каталогами позволило выявить совпадения между имеющимися изображениями и планами по фотофиксации. При этом инструкция в полной мере не учитывала особенности цветной съемки начала XX века. Список Российского этнографического музея позволяет расширить информацию о снимках, которые существовали к 1912 году, но не стали частью коллекции Библиотеки Конгресса США. Правила съемки, перечень локаций и предметов, закупка только удачных и имеющих научную ценность изображений, отбор фотографий по альбомам-каталогам говорят о вполне сформировавшейся стратегии работы этнографических музеев с фотографами в начале XX века.

Создание музеями инструкций и указаний для фотографов способствовало сбору научно значимых материалов, при этом сами инструкции чаще всего не являлись предметом исследования. На заседании секции рассмотрены практики взаимодействия «организация — организация» и «организация — фотограф». Трансформация методик, публикуемых музеями на протяжении XIX–XX веков, а также учет новых типов материалов — цифровых изображений, видео и текстовых файлов — требуют особого внимания.

Роль изобразительных источников для научных исследований остается неизменной на протяжении десятилетий, при этом оценка материалов дофотографической эпохи также важна для антропологии и этнографии. Предметом обсуждений может стать в том числе статус графических и живописных работ. Точность изображаемых сюжетов, их научная ценность во многом зависели от навыков творца-исполнителя. Особое внимание с точки зрения этнографии уделяется деталям, наличие которых характерно для графических работ.

Доклад «Визуальные образы татарского женского костюма в материалах Второй Камчатской экспедиции» кандидата исторических наук, старшего научного сотрудника Института этнологических исследований Уфимского федерального исследовательского центра РАН Елены Евгеньевны Нечвалоды посвящен гравюрам с изображениями татарского женского костюма, которые были опубликованы в 1791 году в работе Г. Ф. Миллера (1705–1783). Данные материалы этнографы активно используют в своих исследованиях [3]. Был поставлен вопрос, насколько визуальные источники могут быть достоверными и

информативными. Автор приводит пример, как при подробном анализе материалы могут стать документом, коррелируемым с письменными источниками. Удалось определить примерное место проживания портретируемых героев и подтвердить их национальную принадлежность татарам. Детали костюмов, изображенных на гравюрах, характерны для народов Поволжья. Совместив рисунки двух ракурсов моделей, сделанные художниками, со словесными описаниями И. Г. Гмелина (1709–1755), исследователь смогла констатировать высокую точность изображений по составу костюмов, ювелирных украшений и головных уборов. После высказано утверждение, что один из костюмов был зарисован в деревне Ялым нынешней Свердловской области. Также проведен анализ и продемонстрировано сходство рисунков XVIII века Миллера и более поздних изображений из этих регионов. И тексты, и визуальные образы соответствуют этнографическим данным XIX — начала XX века. Довольно убедительно в выступлении представлена степень информативности изобразительного документа при использовании его совместно с источниками других типов.

Доклад кандидата исторических наук, старшего научного сотрудника отдела этнографии Восточной и Юго-Восточной Азии МАЭ РАН Александра Юрьевича Синицина «Гравюры серии „Кёсай хякудзу“ Каванабэ Кёсай как специфический визуальный источник по этнической культуре японцев второй половины XIX века (по материалам МАЭ РАН)» посвящен четырем японским гравюрам. Автор проанализировал, насколько точно этнографические темы представлены в художественном карикатурном творчестве Каванабэ Кёсай (1831–1889). На гравюрах представлены литературные и мифические персонажи, однако нарисованы они в культурных реалиях второй половины XIX века. В докладе рассмотрена проблема изучения визуального текста и получения информации из сложного источника — авторского произведения, которое отражает специфику творческого стиля и видение художника, переданное в стилистике современного ему быта. Умение вычлнить эти культурные нюансы среди художественного вымысла, сравнение и прочтение традиционных намеков и загадок в изображении, а также проведение параллелей с интерпретациями народной культуры в XXI веке показывают кропотливую работу автора, не только хорошо знакомого с японской культурой, мышлением и художественной традицией, но и знающего, какие детали и сюжеты информативны для научного исследования и как они могут быть интерпретированы.

В докладе кандидата искусствоведения, научного сотрудника Хакасского научно-исследовательского института языка, литературы и истории Маины Петровны Чебодаевой рассмотрены этнографические рисунки Ю. И. Шибаевой (1908–?) из коллекции архива института. Шибаева была участницей этнографических исследований на территории Аскизского и Таштыпского районов Хакасии. На сегодняшний день исследователи выявили 52 графических листа авторства Ю. И. Шибаевой в условиях ограниченной информации о местах хранения ее наследия. Художница выполняла зарисовки традиционной одежды, и все работы можно сгруппировать по видам костюма. Интерес представляет авторский стиль: предметы одежды нарисованы в раскладке, с двух сторон (половина предмета спереди, половина сзади) или в виде, напоминающем выкройку, присутствует детализация. Это свидетельствует не только о мастерстве и творческом подходе к работе, но и о понимании художника, как наиболее оптимально изобразить одежду для ее дальнейшего изучения. По замечанию М. П. Чебодаевой, наследие Шибаевой отличается подробным документированием по сравнению с работами

ее коллег, исходя из анализа схожих коллекций архива Хакасского научно-исследовательского института языка, литературы и истории.

Иногда в роли фотографа выступали сами исследователи, и их решение выполнить ту или иную съемку становится ключевым для формирования коллекций учреждений. Так, доклад «Сказители народа Коми в фотодокументах XIX–XX веков» кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения РАН Надежды Степановны Коровиной был посвящен не только традиции сказительства и конкретным авторским исполнениям, но и заинтересованности фольклористов в дополнительных материалах. Тема визуальных документов освещена в контексте отдельных фотографий, созданных крупным исследователем сказительства профессором А. К. Микушевым (1926–1993) [4]. Были продемонстрированы портреты информантов, групповые фото, в том числе при участии А. К. Микушева. Докладчик отметила, что в фонде Института языка, литературы и истории Коми таким значительным архивом, зафиксировавшим сказителей и этнографические аспекты изучаемых регионов, является только собрание А. К. Микушева.

Визуальное наследие исследователя-краеведа П. П. Хороших, хранящееся в архиве Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения РАН, рассмотрено в докладе сотрудников института Светланы Валерьевны и Ольги Владимировны Бураевых. За годы работы П. П. Хороших (1890–1977) им была собрана обширная коллекция по археологии, истории и этнографии Иркутской области. Докладчик рассказала о документах из собрания архива, посвященного Нижнетунгусской экспедиции 1930 года [5]. Особый интерес вызывают экспедиционные фотографии. Автором предпринята попытка систематизировать изображения и выявить повторяющиеся темы, которые, возможно, привлекали собирателя. П. П. Хороших как исследователь создавал подробно разработанные источники, анализ которых также представлен в его архиве. Он использовал фотографии для составления прорисовок и планов различных этнографических явлений, делал к ним пояснения, формировал подборки по различным темам, объединяя с текстами и комментариями. Фотографии располагались с рисунками на одном листе. Подписи были выполнены на печатной машинке и наклеивались на подложку листа. Текстовое сопровождение изобразительных материалов особенно важно в случае с фотографиями. Таким образом, архив сложен комплектом оригинальных визуальных документов, которые были научно переосмыслены самим исследователем.

Фондовые фотодокументы по антропологическому исследованию Нижегородской области в 1925–1929 годах рассмотрены культурологом, старшим научным сотрудником Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника Анной Владимировной Сорокиной. Автором поднята одна из основных проблем архивных и музейных коллекций — отсутствие информации о комплектности собрания и наличии аналогичных документов в других организациях, т. е. недостаточность обмена данными между учреждениями разной подчиненности. Все это приводит к тому, что хранители и специалисты часто не могут понять, что за пласт данных они хранят, насколько он объемён, как много людей участвовало в создании документов и пр. Проблематика вопроса рассмотрена на примере многолетней антропологической экспедиции, в частности документов антрополога, сотрудника Научно-исследовательского института антропологии Московского государственного университета

Б. С. Жукова (1892–1933). Часть экспедиции проводилась под эгидой различных комиссий, изучавших в 1920-е годы национальности, экономическое состояние страны, среди них был Центральный музей народоведения. Несмотря на основное антропологическое направление экспедиции, ее участниками были собраны различные изобразительные материалы — фотографии, чертежи, планы, зарисовки. В случае невозможности использовать камеру для съемки из-за мелких деталей объектов, темных участков снимки дополнялись рисунками. Большинство зарисовок были выполнены Сергеем Павловичем Толстовым. Доклад хранителя фонда сектора археологии и этнографии Музея Бурятского научного центра Сибирского отделения РАН Сергея Александровича Батурина посвящен архивным этнографическим фотодокументам. Фонд был сформирован в 1920–1930 годах, когда проводились многочисленные комплексные экспедиции и собирались фотодокументы по смежным наукам [6]. Материалы представлены альбомами, отпечатками, негативами и диапозитивами на стекле [7]. Фотоальбомы [8], поступившие в фонд в результате научных исследований и из частных собраний, содержат изображения в том числе по истории, этнографии, археологии. На сегодняшний день проводится работа по выявлению визуальных материалов по этнографии Бурятии, их обработка и введение в научный оборот. Эти документы дают информацию об ученых-исследователях, работавших на территории республики, отражают различные аспекты культуры и быта бурят, а также описывают местные религиозные центры и проекты по фиксации нового быта с помощью научных исследований и журналистской фотохроники.

В своем докладе кандидат педагогических наук, научный сотрудник Библиотеки РАН Анна Эрестовна Жабрева рассмотрела изображения различных народов, опубликованные в журнале «Нива». Автор проанализировала развитие сюжетов за период выхода в свет номеров журнала с 1870 по 1918 год. Для исследования было отобрано 250 изображений. В третьей четверти XIX века для иллюстративных изданий использовал гравюру, позднее — фототипию. Для получения типографских изображений в качестве оригиналов брали рисунки и фотографии. По мнению докладчика, для иллюстрирования портреты и жанровые сцены печатались исключительно с оригинальных изображений. Визуальные материалы сопровождалась дополнительными очерками о культуре народов. Журнал знакомил читателей с народами, проживающими на территории Российской империи, а изображения могли дать подробные сведения о костюме и бытовых особенностях.

Живописные работы как визуальные документы стали предметом исследования кандидата философских наук, заведующего сектором наивного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств Андрея Анатольевича Бобринина. Картины, созданные непрофессиональными художниками, являются частью коллекции Музея наивного искусства — филиала Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Автор представил четыре коллекции различных изобразительных материалов. Три первые коллекции — рисунки уральских художников. Например, в работах Н. И. Варфоломеевой (1919–1998) изображены колхозный быт первых лет коллективизации, культурные особенности как местного населения, так и переселенцев с Украины. Работы второго художника, Эчика Барцева, отличаются многофигурностью и мифологическими мотивами. Наследие автора, родившегося и выросшего в мордовском селе, составляют бытовые жанровые произведения, народные религиозно-мифологические сюжеты, которые являются попыткой осмыслить культурное наследие мордвы в контексте иконографической

традиции репрезентации идеального народного прошлого. Третья художница — Налина Хейфец (1938–2022) в авторской технике фиксировала культурную традицию в настоящем времени, изображая уклад жизни и быт евреев города Свердловска, а также скупные события в общине. В докладе представлены картины наивных художников Сербии и Хорватии, нарисованные на стекле, что являлось популярной техникой визуализации на Балканах и Западной Украине, в Румынии и Молдавии. В коллекцию, поступившую от частного собирателя, вошли работы по мотивам знаменитых художественных произведений, которые отражают картины быта сербо-хорватских сельских жителей. Преимуществом в создании визуальных образов музейных коллекций за три века существования Музея антропологии и этнографии стала предметом обсуждения в докладе кандидата филологических наук, главного хранителя МАЭ РАН Натальи Павловны Копаневой. С самого своего открытия по указанию Петра I в Кунсткамере производились зарисовки музейных экспонатов силами профессиональных художников. Таким образом была собрана большая коллекция — «нарисованный музей». Однако на сегодняшний день большая часть изображений оказалась в других организациях, вне стен Кунсткамеры. Н. П. Копанева отметила, что в XIX веке произошел плавный переход от рисунка к фотографии и собрание хранит внушительный объем визуальных материалов, зафиксировавших музейные предметы. Отдельно автор остановилась на шести альбомах, скомпонованных в 1946 году, с тиснением на титуле названия музея. Внутри белые листы, в которые вклеены фотографии предметов, оформленные нарисованными рамками. Цель создания альбомов до конца не ясна, так как не выявлен принцип их композиции и что их объединяет. В одном альбоме представлены бухарские коллекции, в другом — искусство Дальнего Востока, остальные не имеют единого стиля. Однако альбомы созданы одновременно и в силу особого оформления должны были иметь какое-то предназначение. В связи с этим, по замечанию Н. П. Копаневой, данная подборка свидетельствует о работе с музейными коллекциями, их сохранности и продолжает традицию, начатую еще в XVIII веке. Роль фотодокумента в исследовании истории бытования музейного предмета освещена в докладе заведующей отделом учета МАЭ РАН Надежды Викторовны Майковой. В ходе путешествия цесаревича Николая Александровича на Восток в 1890–1891 годах ему в дар были преподнесены различные предметы, в частности коллекция из 34 фигурок-кукол людей и животных. По словам докладчика, первые каталоги имеют довольно формальные и скупые описания. Только благодаря фотографиям, хранящимся в Государственном Эрмитаже и Кунсткамере, мы можем представить комплектность даров по прибытии цесаревича в Петербург. Первые кадры были сделаны В. Д. Менделеевым (1865–1898) еще на борту фрегата «Память Азова», далее на выставке в Императорском Эрмитаже. Изменения во внешнем виде кукол, утрата предметов просматриваются уже на первых фотографиях при экспонировании в Музее антропологии и этнографии. Представленные визуальные материалы позволяют современным исследователям подтвердить или опровергнуть исторический факт принадлежности предметов к той или иной коллекции, детализировать историю их бытования.

В случае с непредметной фотографией исследовательский текст заостряет наше внимание на получении информации. С течением времени утрачиваются такие данные, как этническая принадлежность, место съемки, в то время как графические работы XVIII–XIX веков фокусировались на деталях. Фотографии своей подробностью, но нечастым текстовым сопровождением побуждают исследователей к дополнительным рефлексиям и применению

дополнительных инструментов. В докладе доктора филологических наук, профессора Самарского национального исследовательского университета Любови Борисовны Четырковой рассмотрены аспекты фотофиксации калмыков в период их депортации в 1943–1957 годах с территории Калмыцкой АССР. Были изучены личные фотоархивы информантов и сопоставлены устные рассказы о времени переселения, жизни в поселках представителей разных национальностей с сохранившимися в семьях визуальными документами. Материалы данного периода отражают взаимодействие переселенцев с коренными жителями, их интеграцию с местным сообществом. Докладчик показала, как калмыки репрезентировали себя через позы, жесты на фотографиях. Анализ основан на восприятии атрибутики и внешнего вида портретируемых. Обращаясь к визуальному тексту документа, автор отметила, что переселенцы представляли себя в контексте советского проекта создания «нового человека» [10] как успешного работника, отличающегося от остальных не внешним видом и происхождением, а трудовыми достижениями.

Рассмотренные на заседании научной секции вопросы очерчивают границы методики специализированных источниковедческих исследований. Акцент на личности фотографа или художника, его биографии, формулировка актуального состояния этнографических коллекций стимулируют нас к детальной проработке систем описания материалов.

Литература

1. Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года: альбом / авт.-сост. К. Ю. Соловьева. СПб.: А-Я, 2022. 288 с., ил.
2. Станулевич Н. А. Сергей Михайлович Прокудин-Горский и его вклад в развитие методов цветной фотографии: дис. ... канд. истор. наук. СПб., 2019. 236 с.
3. Нечвалода Е. Е. Удмуртский женский головной убор айшон в описаниях и графике XVI–XVIII вв. // Вестник угроведения. 2020. Т. 10. № 4. С. 728–738. <https://doi.org/10.30624/2220-4156-2020-10-4-728-738>.
4. Коровина Н. С. Во многом был первопроходцем... (вспоминая профессора А. К. Микушева) // Коми филология. 2022. Вып. 7–8. С. 172–181 (на коми языке).
5. Бураева О. В., Бураева С. В. Нижнетунгусская этнографическая экспедиция 1930 г. (по материалам личного архива П. П. Хороших) // Известия Лаборатории древних технологий. 2020. Т. 16. № 3. С. 112–126. <https://doi.org/10.21285/2415-8739-2020-3-112-126>.
6. Бураева С. В. Летопись научных будней: характеристика фотоматериалов 1920–1960-х гг. из архивного фонда ЦВРК // Культура Центральной Азии: письменные источники. 2019. № 12. С. 187–196. <https://doi.org/10.30792/2304-1838-2019-187-196>.
7. Бураева С. В., Батулин С. А. Коллекция фотодокументов на стеклянных пластинах в фондах Центра восточных рукописей и ксилографов // Культура Центральной Азии: письменные источники. 2016. № 9. С. 139–154.
8. Батулин С. А. К вопросу об идентификации японского фотоальбома Кяхтинского краеведческого музея им. ак. В. А. Обручева // Вестник Бурятского научного центра Сибирского отделения Российской академии наук. 2022. № 2 (46). С. 80–85. <https://doi.org/10.31554/2222-9175-2022-46-80-85>.
9. Жабрева А. Э. История русского костюма с древнейших времен до конца XVIII века на страницах журнала «Нива»: аннот. указ. и альбом ил. / редкол.: В. П. Леонов [и др.]. СПб.: Альфарет, 2006. 740 с., ил.
10. Четыркова Л. Б., Сергеева Н. М. Советская модерність в визуальной перспективе (на примере ойрат-калмыков и тувинцев) // Новые исследования Тувы. 2022. № 2. С. 239–262. <https://doi.org/10.25178/nit.2022.2.17>.

М. А. Есян

Лики памяти. Новейшие технологии сохранения и восстановления рукописного и печатного наследия

В Ереване с 26 по 29 апреля 2023 г. при поддержке Министерства образования, науки, культуры и спорта Республики Армения и Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств — участников СНГ прошел XII международный семинар «Лики памяти. Новейшие технологии сохранения и восстановления рукописного и печатного наследия». В работе семинара приняли участие представители Государственного научно-исследовательского института реставрации (ГОСНИИР), Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря, Российской государственной библиотеки, Третьяковской галереи, Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО, национальных архивов, библиотек и музеев стран Содружества и Грузии, а также эксперты из Армении — сотрудники Научно-исследовательского института древних рукописей имени Месропа Маштоца «Матенадаран», Национальной картинной галереи, Центра искусства, реставрации и технологий.

Международный семинар «Лики памяти. Новейшие технологии сохранения и восстановления рукописного и печатного наследия» был основан в 2011 г. и сумел объединить представителей более чем 120 профильных учреждений, включая специалистов из Европы и США. Его цель — создать условия для межкультурного диалога и сотрудничества профессионалов, обмена знаниями и навыками в области консервации и реставрации. Это позволяет участникам качественно изменить подходы к своей работе, подготовить проекты и провести собственные мастер-классы в соответствии с требованиями, предъявляемыми современными этическими нормами. Именно этический вектор семинара, уникальный формат, неослабевающий

интерес профессионального сообщества позволили сделать его ежегодным. В рамках мероприятия проводятся лекции, мастер-классы, презентации, круглые столы, на которых обсуждаются проблемы в области сохранения культурного наследия и письменных источников. На секциях можно изучить опыт авторитетных организаций в реставрации и экспонировании мирового достояния. Также программа семинара включает посещение историко-культурных достопримечательностей, музеев, туристических центров, мастер-классов, на которых можно ознакомиться с музыкальными инструментами, народными танцами и национальной кухней. По итогам работы семинара опубликованы статьи в научных сборниках, подписано более 10 договоров о сотрудничестве между учреждениями.

В Армении — одном из древнейших центров мировой цивилизации книга является предметом культа. В стране, которой принадлежит одно из богатейших собраний древних рукописей, отмечают национальные праздники, посвященные языку и переводчикам. Поэтому символично, что семинар, ориентированный на сохранение исторической памяти, изучение международного письменного наследия, повышение профессиональной компетентности молодых специалистов, проходит именно в Армении.

Основная задача семинара «Лики памяти» — повышение квалификации реставраторов и хранителей музейных, библиотечных и архивных фондов. Он, несомненно, будет полезен для молодых специалистов, проявляющих интерес к проблемам сохранения и восстановления рукописных и печатных источников, новациям в практике применения систем охраны и методов реставрации, а также для всех желающих повысить уровень теоретических и практических знаний.



Е. С. Юшкевич, Н. Е. Ишкиняева, Е. С. Гаврикова

Как музею фотографии стать «видимым»: опыт работы РОСФОТО с аудиторией с нетипичным уровнем зрения

Уже несколько лет Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО работает над созданием доступной среды для самой разной аудитории, а с весны 2023 г. специалисты поставили еще одну задачу — сделать выставки более открытыми для посетителей с *нетипичным уровнем зрения*. Для реализации идеи сотрудники РОСФОТО обратились к Передвижной лаборатории любительского тифлокомментирования — волонтерскому проекту, который ищет способы вовлечения людей с разным зрительским и зрительным опытом в изучение и описание работ современных художников. Лаборатория существует с 2022 г., и за это время вокруг нее сложился круг единомышленников и постоянных посетителей из числа специалистов и любителей.

Экспонаты выставок, которые проходят в РОСФОТО, сложны для адаптации: магия фотографии как медиума заключается в том, что автор буквально фиксирует происходящее вокруг, а художественные эффекты — контрастность, нерезкость — построены на искажении видимого. Передать аудитории с *нетипичным уровнем зрения* такого рода впечатление — очень трудная задача.

Например, многие работы Людмилы Таболиной «не в фокусе»: автор специально использует монокль, чтобы получить «мягкий» контур у изображаемых предметов, создавая особую атмосферу своих снимков. Человек редко видит предмет соответствующим фотографии, можно сравнить это со зрением в густом тумане, однако эффект только отчасти будет похожим. Но как объяснить это впечатление людям без опыта зрения или с врожденным астигматизмом высокой степени тяжести?

Кроме того, материалы экспозиции порой очень маленькие, поскольку в большинстве случаев представлены оригиналы фиксированного размера. Затемнение залов вызвано необходимостью обеспечить сохранность и защитить изображения от агрессивного света.

На выставках других музеев можно увидеть тактильные модели, дополняющие экспозицию, которые подходят для передачи структурированной визуальной информации — схем помещений, графиков, архитектурных форм, используются для картин и художественных произведений. Именно с тактильными макетами у многих ассоциируется доступная среда, однако из-за высокой стоимости размещение их в выставочном пространстве затруднительно и лишает незрячих и слабовидящих посетителей возможности ознакомиться с работами. Кроме того, использование моделей далеко не всегда реализуемо — для меняющей каждые два месяца экспозиции было бы слишком дорого и сложно выполнить тактильные макеты. Для выставки с большим числом предметов удастся сделать макеты только для некоторых работ. Но, главное, в случае с фотографией и визуальным произведением искусства

буквальное считывание контуров изображения без дополнительных комментариев не даст понять, почему именно этот экспонат оказался в коллекции музея или является знаковым для автора.

Совместно с Передвижной лабораторией любительского тифлокомментирования сотрудники РОСФОТО провели ряд встреч, на которых обсудили возможные подходы к работе. Участники лаборатории рекомендовали музею использовать увеличенные копии, например масштабированные детали: так посетители с остатком зрения смогут самостоятельно ориентироваться, найти на оригинальном изображении ключевой фрагмент и рассмотреть его.

Перед сотрудниками РОСФОТО встает исследовательская и даже философская задача — выбрать или назначить *самую важную деталь*, пункту [1] по Ролану Барту, который, как следует из текста философа, всегда субъективен. Эта субъективность рассказа — необходимая и важная категория.

Еще одна распространенная технология работы со слабовидящей аудиторией — *тифлокомментарий* (вербальное, лаконичное описание изображения) — также не всегда достаточна для художественных произведений. Если представить такое описание для абстрактной картины, станет понятно, что знание состава предметов на изображении не приближает к осмыслению самой работы.

Множество деталей и нюансов фотографии, на которые не обращаешь внимания при беглом взгляде, создает общее впечатление — буквальный рассказ о том, что видишь, получается избыточным и очень сложным. Поэтому Передвижная лаборатория любительского тифлокомментирования рекомендует не формально перечислять предметы на изображении, а выражать субъективное частное мнение, дополненное комментариями о том, что конкретного человека (рассказчика) трогает в работе. Такое описание получается менее сложным для восприятия и позволяет если не объяснить другому, как устроено произведение, то хотя бы помочь ему почувствовать то, что определяет аффект от работы, который ускользает в строгом перечислении изображенных предметов.

Важно отметить, что обычно тифлокомментарий — это пример асимметричных отношений, в которых есть фигура комментирующего и фигура слушающего. Чтобы выйти из этой модели отношений, Передвижная лаборатория любительского тифлокомментария предлагает каждому в группе поделиться своей перспективой и точкой зрения. Участники, опираясь на собственный зрительный и зрительский опыт, могут в диалоге увидеть, на что они обращают внимание и что именно вызывает аффект. Через множество взглядов, которые от природы обладают собственной телесностью, культурной рамкой, а



Мастер-класс совместно с Передвижной лабораторией любительского тифлокомментирования в Государственном музейно-выставочном центре РОСФОТО

значит, и субъективностью, участники могут приблизиться к объективному представлению о предмете искусства. Благодаря этому уходит идея единственно верного описания и понимания искусства, а всем вовлеченным в тифлокомментирование предлагается роль активных «эмансипированных» [2] зрителей, когда они становятся соавторами увиденного произведения.

Для каждой выставки Передвижная лаборатория любительского тифлокомментирования придумывает специальные форматы работы — например, для проекта «Театр фотогеничен. Три века театральной фотографии» в РОСФОТО активно использовалась *перепостановка* сюжетов снимков вместе со слабовидящими участниками. Для экскурсии было выбрано несколько изображений со знаковыми сценами из театральных постановок, которые вместе со зрителями реконструировались в залах музея. С одной стороны, это действие позволило посетителям с остатками зрения понять, что происходит на снимке, и далее рассмотреть детали самостоятельно. С другой — этот процесс театрален сам по себе и помогает участникам буквально ощутить себя на месте героев изображений.

Для выставки семейной фотографии «Архив Фелиции» лаборатория использовала другой метод — мастер-класс по вышивке по репродукциям старых снимков для смешанной группы зрячих и слабовидящих участников. Во-первых, через метафору нити можно вести разговор о семье и родовых связях. Во-вторых, вышивка принуждает зрителя вглядываться в детали, искать скрытые сюжеты и нюансы, позволяет создать новое интересное произведение по мотивам существующего образа. Кроме того, полученные изображения с объемным рисунком, созданным ниткой, доступны всем участникам мастер-класса для тактильного восприятия.

Применение разных горизонтальных форм взаимодействия важно, поскольку в конечном счете ценной является не переданная информация, а коммуникация между участниками и, как следствие, получение знания, чему мы можем научиться друг у друга и какие навыки у нас уже есть. Например, Паулу Фрейре, автор книги «Педагогика угнетенных» [3], критиковал банковский метод школьного обучения, когда ученик воспринимается как пустой лист, который предстоит заполнить учителю, и предлагал горизонтальные формы обмена знанием. Для Передвижной лаборатории любительского тифлокомментирования это особенно значимо как раз потому, что люди с нетипичным уровнем зрения тоже могут заниматься тифлокомментированием, придумывать форматы работы с посетителями выставки, активно включаться и обсуждать искусство.

Изобретение способов работы с аудиторией с нетипичным уровнем зрения, поиск ответов на вопрос «что значит не в фокусе» приводят к открытию новых обстоятельств и пониманию нюансов привычного материала, помогая сотрудникам музеев сменить оптику, через которую профессионал смотрит на фотографию. В ближайшем времени РОСФОТО планирует продолжить работу и подготовить постоянную экспозицию с учетом комментариев и предложений представителей аудитории с нетипичным уровнем зрения.

Литература

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. М.: Ad Marginem Press, 2011. 272 с., ил.
2. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель / пер. с фр. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. 128 с., ил.
3. Фрейре П. Педагогика угнетенных / пер. с англ. М.: КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2018. 288 с.

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ФОТОГРАФИИ

Хачманукян М. Г. Из истории ереванской фотографии конца XIX — начала XX века

Статья рассказывает о зарождении и становлении ереванской фотографии. Данная тема до сих пор остается малоизученной. Не так уж много известно об этом процессе. Бесценным источником информации о первых ереванских фотографах и фотоателе является дореволюционная газета «Эриванские объявления». Самое раннее упоминание о фотографии в ней относится к 1883 г.: в одном из газетных объявлений сообщается, что 26 марта 1883 г. неподалеку от гостиницы «Надежда» открылась фотографическая мастерская «Фотография Дадыянц». Своим творческим потенциалом, техническим мастерством и навыками первые ереванские фотографы не уступали европейским мастерам. Известными фотографами Еревана конца XIX — начала XX в. были О. Кюркчянц, Т. Пештмалджянц, К. Таривердянц, М. Дадыянц, А. Тер-Аристакесян, Г. Мелик-Агамалян, К. Рубинянц. Они и стали основоположниками современной армянской фотографии. Быстро освоив новые технологии, эти мастера начали делать большие успехи в набирающей обороты фотоиндустрии. На всевозможных международных фотовыставках многие из них были удостоены высоких призов, золотых и серебряных медалей, что подтверждало их мастерство. В истории армянской фотографии двум армянским мастерам-фотографам — К. Таривердянцу из Еревана и Антуану Севрюгину (Серуняну), придворному фотографу династии Каджаров из Ирана, — выпала честь дважды стать золотыми призерами на престижных международных фотовыставках. Свою первую золотую медаль Таривердянц получил в 1909 г. в Роттердаме, вторую — в 1910 г. в Риме, на Всемирной индустриальной фотовыставке. Оттиски золотых медалей стоят на паспорту фотографий мастера.

Со временем количество фотостудий в Ереване увеличилось, а после установления советской власти они постепенно объединились в фотокомбинат бытового обслуживания, в котором действовала соответствующая тем временам единая плановая система. В Ереване сформировалось новое поколение фотографов, среди которых было немало представителей армянской диаспоры.

Ключевые слова: фотоателье, фотография, искусство, портрет, репортаж, жанр, мастер, снимок, ереванские фотографы.

Бронникова Е. П. Фотографы-священнослужители Архангельской губернии

Данная статья посвящена священнослужителям Архангельской губернии, помимо своей основной деятельности занимавшимся фотографией. Рассматриваются примеры монастырской и приходской фотографии. Совершая поездки по разным местам Европейского Севера или находясь в своих приходах, священнослужители-фотографы снимали архитектурные объекты, предметы культа, жизнь и быт населения.

Энтузиасты, подвижники, они всячески заботились о сохранении культуры и традиций Русского Севера. Священнослужители входили в состав просветительских обществ, организаций. Одна из значительных коллекций фотографических работ священнослужителей до революции находилась в Архангельском епархиальном

древлехранилище. В 1908 г. было основано Архангельское общество изучения Русского Севера (АОИРС), главная цель которого состояла во всестороннем изучении края, особенностей культуры коренных народов, их быта. Общество имело свою библиотеку, устраивало различные выставки, конкурсы, создало музей. В число членов общества входили и священнослужители. Фотографии древлехранилища и Общества сохранились в собраниях Архангельского краеведческого музея, Государственного архива Архангельской области. Их удалось атрибутировать, проследить обстоятельства съемок, историю поступления в первоначальные коллекции. Некоторые экземпляры авторских снимков священников встречаются в столичных архивных собраниях. К сожалению, имя фотографа не всегда удается выявить. Как правило, снимки были любительские, без фирменных бланков. Сегодня фотографии, выполненные священнослужителями во второй половине XIX — начале XX в., являются ценным изобразительным, документальным источником. Эти снимки помогают в реставрационных работах, исторических исследованиях, атрибуции предметов.

Ключевые слова: Архангельская губерния, фотография, авторский снимок, священнослужитель, репрессии.

Лавренчук С. Ю. Профессиональный путь балерины Н. В. Тимофеевой на материале фотографических коллекций государственных архивов и музеев России

В статье анализируются коллекции фотоизображений выдающейся советской балерины второй половины XX в. народной артистки СССР Нины Владимировны Тимофеевой (1935–2014), которые хранятся в государственных архивах и музеях России. На них она запечатлена в главных партиях 15 балетных спектаклей Ленинградского хореографического училища, Кировского и Большого театров. Фотографии достаточно полно отражают как этапы ее успешного продолжительного профессионального пути, так и историю советского балетного искусства этого периода, а также историю развития балетной фотографии.

Ключевые слова: Тимофеева, балерина Большого театра, коллекции фотографий, балетная фотография, профессиональный путь.

Муртузова К. Ч. Василий Шумков — летописец Крайнего Севера: фотографии из собрания Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО

В статье представлен искусствоведческий анализ коллекции фотографий Василия Николаевича Шумкова, поступившей в собрание Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО в 2023 г. Фотографии, составляющие коллекцию, относятся к зрелому периоду фотографической деятельности Василия Шумкова, связанному с его жизнью на Крайнем Севере в 1970–1990-х гг. Исследование авторских отпечатков из разных серий и циклов дают возможность проследить путь творческих поисков автора, увидеть, как формируются основные темы его творчества, объединенные рядом созданных автором художественных приемов. Большинство материалов публикуется впервые.

Ключевые слова: РОСФОТО, Василий Иванович Шумков, история российской фотографии, документальная и репортажная фотография, фотография Крайнего Севера, фотография 1970–1990-х гг.

Терещенко Т. С. «Они не примитивны — примитивные люди живут в Нью-Йорке»: этнографическая фотография Ирвина Пенна

Большую часть жизни Ирвин Пенн (1917–2009) проработал в американской редакции журнала *Vogue*; для него он делал снимки в разных жанрах, в том числе и 8 серий снимков в жанре этнографической фотографии. Первые подобные работы он выполнил в 1948 г. в Куско (Перу). Снова к этому жанру фотограф обратился в середине 1960-х — начале 1970-х гг.: он снимал жителей Крита, испанских цыган, жителей Непала, Африки, Новой Гвинеи и Марокко. Данные снимки могут звучать очень по-разному: опубликованные в *Vogue* в цвете, они часто дополнялись пейзажными фото и небольшими текстами, рассказывающими о культуре представленных народов, об одежде и способах украшения себя человеком и (или) о том, как создавались снимки. Такие подборки больше привлекают внимание необычной внешностью, одеждой и украшениями героев. Помещенные на журнальной странице, расположенные на ней определенным образом, составляющие с ней единое целое, эти снимки в большей степени являются произведениями графического дизайна.

Опубликованные в черно-белом-варианте в альбомах по одному на странице или на интернет-сайтах, эти снимки заостряют внимание не столько на индивидуальности, сколько на общечеловеческом начале их героев. Используя, казалось бы, простые приемы (нейтральный фон, минимум деталей, мастерскую работу со светом, создание выразительной композиции при помощи поз и жестов фотографируемых), Пенн достигал невероятной глубины психологических характеристик портретируемых, а также необычайного разнообразия трактовок их образов.

Ключевые слова: Ирвин Пенн, *Vogue*, фотография, этнография, этнографическая фотография, портрет.

Гернет Н. С., Абрамовский В. Н. Фотонаследие Николая Пинегина — участника первой русской научной экспедиции к Северному полюсу под руководством Георгия Седова (1912–1914)

Изучение истории освоения Арктики невозможно без использования широкого круга источников, в том числе фотографических. В начале XX в. была предпринята попытка достижения Северного полюса русской экспедицией под руководством Г. Я. Седова. Ее участником являлся фотограф и художник Н. Пинегин, оставивший по ее итогам большой массив уникальных материалов, в том числе цветные диапозитивы, коллекция которых сегодня сохраняется в Северном морском музее Архангельска. Всего в ходе экспедиции было сделано несколько сотен снимков, снята кинохроника, что позволяет комплексно подойти к изучению ее хода. Сам факт широкого фотодокументирования экспедиции дает уникальный контент, исследуемый в настоящее время.

Ключевые слова: Арктика, экспедиции, Седов, фотографии, Северный полюс, Пинегин, диапозитивы, наследие.

Актанко Н. И. Коллекция стеклянных негативов А. М. Бодиско из фондов Хабаровского краевого музея им. Н. И. Гродекова

Хабаровский краевой музей имени Н. И. Гродекова основан в 1894 г. В музее хранятся две группы негативов: пленочные (черно-белые и цветные) и стеклянные. Фонд стеклянных негативов составляет 285 ед. хр. основного фонда и 198 ед. хр. научно-вспомогательного. Всего 483 ед. хр. На стеклянных пластинах запечатлены города и поселки Дальнего Востока, люди разных сословий и чинов, важные события экономической и общественно-политической

жизни Дальнего Востока конца XIX — начала XX в. Восемь коллекций в количестве 87 ед. хр. относятся к фонду Андрея Михайловича Бодиско (1863–1922), полковника, чиновника по особым поручениям Приамурского генерал-губернатора Н. Л. Гондатти, фотографа-любителя, автора книги «Из жизни Хабаровска». Он фотографировал павильоны Приамурской выставки 1913 г. (35 ед. хр.), экспозицию музея, учеников школы станции Бикин, ледоход на Амуре, города и села Приамурья. Фотографии А. М. Бодиско использовались в новом издании его книги о Хабаровске, ему была посвящена выставка «Первый блогер Приамурья» нашего музея.

Ключевые слова: стеклянные негативы, Андрей Михайлович Бодиско, восемь коллекций, Хабаровск, Приамурье, подлинное изображение.

Дунаева А. В. Краткий обзор коллекции фотографий скульптора Н. А. Андреева из собрания Н. Н. Померанцева (из архива ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря)

Статья представляет собой обзор вновь выявленной коллекции фотоматериалов скульптора Николая Андреевича Андреева (1873–1932), хранящейся с 1986 г. в архиве ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря. Уникальная фотоколлекция была изучена и атрибутирована в 2019 г. в ходе обработки архивных документов из личного фонда Н. Н. Померанцева. Все материалы впервые вводятся в научный оборот. Фотоколлекция состоит из 234 предметов, в числе которых негативы на стекле и пленке, черно-белые стереопары, цветные диапозитивы на автохромных пластинах и коробки от фотопластин. Основную часть собрания составляют стереопары, которые можно датировать 1909–1910 гг. По сюжету фотосъемки это семейные фотоснимки и многочисленные постановочные снимки с обнаженными моделями на фоне природы, выполненные в имении Волнянки близ Торжка, а также портреты родственников, друзей Н. А. Андреева и его супруги М. П. Гортинской. В коллекции представлена серия снимков, выполненных во дворе мастерской скульптора в Москве. Также в коллекции представлена небольшая группа негативов 1920–1932 гг. с изображением скульптурных работ Н. А. Андреева. На основании изучения авторских надписей на коробках и письменных архивных документов, хранящихся в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи, удалось установить время и место фотосъемки, определить большую часть имен людей, изображенных на фотографиях. Коллекция фотоматериалов Н. А. Андреева из собрания Н. Н. Померанцева уникальна. Среди сохранившихся цветных диапозитивов на автохромных пластинах особую ценность представляет фотопортрет самого скульптора, выполненный в начале 1910-х гг.

Ключевые слова: фотоматериалы Н. А. Андреева, личный фонд Н. Н. Померанцева, черно-белые негативы, цветные диапозитивы, автохромные пластины, стереопары, имение Волнянки, М. П. Гортинская.

Козлова М. Ю. Коллекция фотографий В. Г. Дружинина в Научной библиотеке Российской академии художеств

В статье представлены сведения о коллекции фотографий Уральского региона, поступившая в фонд фотографии Научной библиотеки Российской академии художеств в 2019–2020 гг. Произведена частичная атрибуция коллекции: датировка, названия объектов и местностей, идентификация некоторых лиц, изображенных на фотографиях. Описание и частичная атрибуция коллекции позволит исследователям жизни и научной деятельности В. Г. Дружинина добавить к уже выявленным

экземплярам его собрания (книгам, рукописям, негативам) новый документальный материал — семейные фотографии ученого, а также фотографии местностей, связанных с его пребыванием в Уральском регионе. Все материалы публикуются впервые.

Ключевые слова: Библиотека академии художеств, В. Г. Дружинин, Дружинины, русская фотография, Урал, Кыштым, материалы к биографии, промышленность и железные дороги.

Соловей М. А. На куполе Рейхстага: уникальные фотоснимки Берлина из архива семьи Радченко, представленные в музее АО «ВНИИГ им. Б. Е. Веденеева»

В статье рассмотрено явление частной документальной фотографии периода Великой Отечественной войны, а именно завершающего этапа Берлинской стратегической наступательной операции.

Ключевые слова: историческая фотография, документальная фотография, фотодокумент, Великая Отечественная война, взятие Рейхстага, битва за Берлин.

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Грунтов С. В. В присутствии близких: фотография и культура памяти у белорусов в XX веке

В представленной статье на материале изучения белорусской культуры рассматривается связь фотографии и культуры памяти. Фотография рассматривается в контексте коммуникативной памяти трех-четырех поколений родственников, для которых она является важным медиатором воспоминаний о событиях и людях прошлого. Поэтому, наряду с изучением фотографических собраний в фондах белорусских музеев и в частных коллекциях, важнейшим источником для написания статьи послужили собственные полевые антропологические исследования автора. Для анализа связи фотографии и памяти используется концепт «присутствия» и «производства присутствия», который помогает получить аналитическую картину функционирования фотографии как медиатора памяти. Обозначенные темы рассматриваются на примере трех тематических блоков: фотографии в деревенских интерьерах, надгробной и похоронной фотографии. В каждом случае прослеживается, как фотография органично встраивается в консервативные структуры и практики белорусской народной культуры. Портреты в деревенских интерьерах помогают символическому собиранию большой семьи и формируют специфическое пространство памяти, которое одновременно оказывается и открытым в настоящее коммуникативным пространством. Надгробная фотография, начав впервые использоваться на белорусских кладбищах с 1870-х гг., сегодня стала почти обязательным элементом для большинства памятников. Она органично встроилась в структуру надгробий, разившись от небольших портретных медальонов до цветных и иногда полноростных изображений умерших. Надгробная фотография является важнейшим инструментом для «производства присутствия» умерших близких в ходе различных поминальных практик, распространенных в белорусской народной культуре. Она формирует важнейший коммуникативный фокус при общении живых и умерших, как вербальный, так и тактильный. Также рассмотрено значение похоронной фотографии, показано, как на ее примере можно увидеть значительные изменения в культуре памяти белорусов, которые произошли во второй половине XX в.

Ключевые слова: фотография, интерьер, кладбище, похороны, семья, присутствие, культура памяти, белорусы.

Эсоно А. Ф. Филиппинская Мадонна на фотографии 1870-х годов из собрания РОСФОТО: традиции испанской деревянной скульптуры и тиражирование религиозных образов

Статья посвящена изучению фотографии 1870-х гг. с изображением филиппинской статуи Девы Марии как документа, зафиксировавшего проявление традиций испанской деревянной пластики на Филиппинах, и как художественного произведения, включенного в ряд печатных образов особо почитаемых скульптур. Анализ фотографического снимка, полученного с помощью технологии, новой по сравнению с практиками профессионального искусства XVI–XIX вв., позволил выявить популярный характер разных явлений: религиозной деревянной скульптуры, ее воспроизведения в графическом искусстве и, наконец, фотографии. Это дает возможность определить в контексте мирового искусства место данного фотографического произведения, аккумулирующего сразу несколько проблемных феноменов.

Ключевые слова: фотография XIX в., филиппинская скульптура XIX в., испанская деревянная скульптура барокко, религиозная гравюра раннего Нового времени.

АТРИБУЦИЯ И ЭКСПЕРТИЗА

Капуткина С. Ю., Старилова Л. И., Васильева А. А., Григорьева И. А., Степанова А. В., Асеева А. В., Поволоцкая А. В. Золотая мизунотипия. Исследование редкого образца японского фотографического искусства конца XIX века

В конце 2022 г. из Союза фотохудожников России на постоянное хранение в Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО был передан архив, в том числе представляющая значительный интерес деревянная доска с тремя портретами, выполненными в редкой фотографической технике с использованием золота.

Проведенный искусствоведческий анализ в комплексе с детальным исследованием с применением естественно-научных методов позволил уточнить биографию автора — Сашичи Огава (Sashichi Ogawa), период времени создания портретов (с 1896 по 1899 г.) и ряд технологических особенностей создания изображений.

Сведения о жизни владельца фотографической мастерской, изготовившего изучаемый артефакт, немногочисленны. Известно, что Сашичи Огава — профессиональный фотограф, работавший в Йокогаме в период с 1873 по 1909 г., был женат на дочери знаменитого японского фотографа Кусакабэ Кимбэя (Kusakabe Kimbei).

Исходя из доступных в литературе отрывочных деталей и сведений трудно установить личности портретируемых, но можно предположить, что доска с портретами, сделанная в Японии, принадлежала нашим соотечественникам, проживающим в Йокогаме на рубеже веков, и впоследствии была привезена в Россию.

В ходе исследования естественно-научными методами, а именно методами оптической микроскопии, рентгенофлуоресцентного анализа, инфракрасной спектроскопии и исследования древесины анатомическим методом, определено, что изображение выполнено в уникальной и редко встречающейся технике золотой мизунотипии. В рамках атрибуции артефакта была определена порода древесины, использованная в качестве основы, — *Chamaecyparis obtusa*, называемая также японским кипарисом или хиноки.

Хотелось бы отметить, что отпечатки, созданные с помощью этой сложной и необычной техники, сочетающей в себе традиции западной фотографии 1860–1880 гг. и античной японской технологии *маки-э*, — редкое и

уникальное явление в музейных и частных коллекциях. Поэтому возможность соприкоснуться с историей создания единственного в своем роде экспоната, находящегося на хранении в РОСФОТО — это редкая удача как для хранителей, так и для исследователей.

Ключевые слова: мизунотипия, Ханбей Мизуно, золото, хиноки, РФА, ИК-микроскопия.

Ихсанов А. Р., Шевельчинская С. Л. Тайна фотографа Ордэна: история самой известной коллекции фотографий Центральной Азии рубежа XIX–XX веков

Статья посвящена описанию и исследованию коллекции фотографий, длительное время приписываемых французскому путешественнику и фотографу Ордэну (Ордэ). На сегодняшний день выявлено более тысячи фотоснимков, хранящихся в крупнейших российских музеях, архивах и библиотеках. Географический диапазон коллекции весьма широк. Это в первую очередь Средняя Азия (Ферганская, Семиреченская и Закаспийская области, Бухара, Хива, Самарканд, Коканд, Верный, Ташкент), Кавказ, Крым, Восточный Туркестан, Персия, Турция, Россия, Бессарабия, Малороссия. Представлены все виды фотографической съемки: видовая (архитектура и ландшафт), этнографическая, портретная (студийная и натурная), жанровые сцены, тематические фотоколлажи. Примерный временной промежуток, в течение которого создавалась коллекция, — 1884–1894 гг. Фотографии, отличительной чертой которых является подпись «Ф. ОрдэN», весьма популярны среди востоковедов, историков, этнографов, искусствоведов. Их публикуют, включают в выставочные экспозиции, считая авторскими работами. Однако тщательное изучение двух самых значительных и доступных на сегодняшний день коллекций фотографий Ордэна, хранящихся в Архиве востоковедов Института восточных рукописей РАН и в Отделе эстампов и фотографий Российской национальной библиотеки, позволило предположить, что большая часть снимков — это репродукции фотографий известных фотомастеров второй половины XIX в., а подписи к ним содержат множество ошибок и неточностей. Несмотря на это, коллекция фотографий Ордэна, безусловно, является единственным в своем роде, не имеющим аналогов объектом, важным источником информации, подлинной энциклопедией истории Востока. Дальнейшее ее изучение, включающее поиск новых архивных документов, составление подробного каталога, работу над атрибуцией фотоснимков, станет вполне обоснованным поводом для создания многостороннего межмузейного исследовательского проекта.

Ключевые слова: фотоколлекции, фотоателье, фотографии Средней Азии, Ордэн, фотоархив, этнографическая фотосъемка, фотоальбом.

Кадикова И. Ф. Технологическое исследование картины «Мадоннина»: от произведения живописи к фотографии

В статье представлены результаты технологического исследования картины «Мадоннина»; выходные данные при поступлении: дерево, масло, 27,6×19,4 см; подпись в левом нижнем углу: *Roberto Ferruzzi*. Изучение поверхности картины под микроскопом, особенно в местах утрат живописи на углах и кромках, показало, что красочный слой нанесен по плотному прозрачному слою из органического материала, который лежит на бумажной основе. Такая необычная структура картины указывает на то, что она была написана по фотографическому отпечатку, приклеенному к деревянной основе для лучшей сохранности. Исследование образцов прозрачного слоя

физико-химическими методами позволило подтвердить эту гипотезу: метод рентгеноспектрального микроанализа (ЭДС) показал, что в его составе присутствуют серебро (Ag) и хлор (Cl) — химические элементы, характерные для фоточувствительного слоя. Исследование методом ИК-спектроскопии показало, что в его составе присутствует альбумин, т. е. фотоснимок был выполнен в технике альбуминовой фотопечати.

Картина создана профессиональным художником, умело использовавшим нижележащее фотоизображение в построении красочного слоя, в составе которого идентифицированы свинцовые белила, берлинская лазурь, искусственный ультрамарин, красный органический пигмент, красный марс, желтая охра — пигменты, активно применявшиеся в живописи XIX — первой четверти XX в. В качестве связующего идентифицировано высыхающее растительное масло. Таким образом, исследуемая картина оказалась произведением, исполненным в достаточно редкой технике, — она написана масляными красками по фотографическому отпечатку.

Анализ многочисленных источников, касающихся истории создания картины Роберто Ферруцци «Мадоннина» (1897. Холст, масло) и ее дальнейшей судьбы, позволил выдвинуть предположение о причинах использования фотографии в качестве основы для данной картины.

Ключевые слова: Роберто Ферруцци, Мадоннина, живопись по фотографии, красочный слой, альбуминовая печать, технологическое исследование, пигменты.

Чмырева И. Ю. Искусствоведческая атрибуция российской фотографии: к вопросу о практических методиках работы с произведениями (на примере атрибуции российских фотографий из «Коллекции Соландер», США)

Вопросы атрибуции произведений русской фотографии, особенно ранней советской фотографии, — ключевые для построения корректной модели развития фотографии в нашей стране в первой половине XX в. В статье рассматриваются проблемы каталогизации и атрибуции произведений. Для разрешения проблем корректности описания фотографий автор выдвигает предложение учитывать контекстность и функционирование фотографического изображения в эпоху его первой публикации. В тексте работы разбираются практические примеры успешной исторической и искусствоведческой атрибуции фотографий таких авторов, как Семен Фридлянд и Георгий Зельма. Данные атрибуции связаны с публикацией русской фотографии из «Коллекции Соландер», США.

Ключевые слова: история фотографии, русская фотография, атрибуция, каталогизация, функционирование изображения, эпоха публикации, конструктивизм, ранний советский фоторепортаж, Семен Фридлянд, Георгий Зельма, Эль Лисицкий, «СССР на Стройке», «Огонек», «На стройке МТС и совхозов».

Старилова Л.И., Хосид Е.Г. Исследование коллекции фотографий фрагментов архитектурных сооружений неизвестного автора 1900 — начала 1910-х годов из собрания РОСФОТО

Работа с коллекцией ставит важные проблемы определения авторства, назначения и использования фотоотпечатков с архитектурными сюжетами. Ее исследование подразумевает дальнейшее изучение отпечатков, но уже на данном этапе позволяет точнее определиться со временем их появления, однородностью фотографической техники и оценкой снимков как единого фотографического собрания. Важным здесь становится процесс лабораторных исследований бумаги и состава светочувствительного слоя. Сами

методы таких исследований способствуют установлению времени появления и использования фотографических коллекций, связанных с темой архитектуры в начале XX столетия. На примере описания работы с конкретной серией фотографий исследователи знакомят читателя с процессом комплексного исследования, помогающего ответить на вопросы, вызванные необходимостью атрибуции в музее. Исследуемая коллекция была создана в 1900 — начале 1910-х гг., когда широкое распространение получили желатиновая печать и коллодионная печать, а также, благодаря художественной фотографии, стали возрождаться ранние фотографические техники, такие как соленая печать.

Ключевые слова: архитектурная фотография, Н. Васильев, коллодионная печать, соленая печать, ранние фотографические техники.

Соловьева К. Ю. Юбилейный проект «Образы Империи» как объединяющая история: коллекция К. Буллы (РОСФОТО). О будущих экспонатах Этнографического отдела Российского этнографического музея

В 2022 году в залах Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО был представлен совместный с Российским этнографическим музеем проект, включивший выставку «Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года» и одноименный альбом. На выставке демонстрировался слайд-фильм «Карл Булла и первая Всероссийская кустарно-промышленная выставка 1902 года», знакомящий с работами знаменитого фотографа и основателя известной династии из собрания РОСФОТО. Только часть фотографий в фильме имела соответствующий комментарий благодаря зафиксированным на снимках названиям разделов. На многих изображениях отсутствовало название, поскольку изначально коллекция поступила в собрание РОСФОТО без должной информации, а только по снимку и без сопроводительного описания далекому от этнографии специалисту сложно атрибутировать тот или иной сюжет. Рассмотренные материалы, касающиеся истории подготовки и проведения выставки, не только подтвердили прямую принадлежность коллекции К. Буллы из РОСФОТО к Первой международной выставке исторических и современных костюмов, но и продемонстрировали, что в ней широко отражена чрезвычайно разнообразная и уникальная по своей тематике выставка, проходившая в 1902–1903 годах в Таврическом дворце.

Ключевые слова: Этнографическая фотография, Карл Карлович Булла, Первая международная выставка исторических и современных костюмов, Российский этнографический музей.

Асеева А. В. , Поволоцкая А. В. , Борисов Е. В., Капуткина С. Ю. , Григорьева И. А. , Мандрыкина А. В. , Терещенко Е. Ю. , Яцишина Е. Б. Проблемы атрибуции альбуминизированных отпечатков на соленой бумаге и альбуминовых фотографий на примере светописных работ И. Робийяра

Данная статья посвящена изучению серии работ портретного фотографа середины XIX в. Ипполита Робийяра, находящихся в коллекции РОСФОТО, а также и в частной коллекции, на предмет определения техники фотографической печати, которая является в данном случае спорной. Работа выполнена совместно с НИЦ «Курчатowski институт». Ипполит Робийяр был активно экспериментирующим фотографом. Вопрос о применяемой технике печати, способах тонирования и вирирования, которые использовал в своей работе И. Робийяр, остается для исследователей на сегодняшний день открытым и требует глубокого и

детального изучения. Согласно литературным источникам, фотограф при создании своих портретов отдавал предпочтение технике соленой печати. Процесс печати на соленой бумаге продолжался вплоть до 1860-х гг. и какое-то время пересекался с методом альбуминовой печати. В период использования оба процесса включали множество вариаций, отпечатки могли быть похожи по внешнему виду. В результате возможна неопределенность при идентификации отпечатков на соленой бумаге и альбуминовых фотографий. На сегодняшний день проведение технико-технологического исследования с применением естественно-научных методов также оставляет открытым вопрос о том, какой конкретной техникой пользовался Ипполит Робийяр в своих работах. Сложность интерпретации результатов обусловлена и тем, что по составу материалов альбуминизированная соль и альбуминовые отпечатки идентичны (бумага, серебро, альбумин). В процессе производства альбуминизированного соленого отпечатка возможна миграция частиц серебра из волокон бумаги в альбуминовое покрытие, что заметно усложняет процесс идентификации. Следовательно, неразрушающие методы на данный момент не позволяют выявить четкие критерии разделения указанных фотографических техник. Для того чтобы сделать более достоверные и точные выводы о технологических особенностях работ Ипполита Робийяра, необходимо провести обследование большего количества фотографических произведений автора. Составленная по результатам исследований база визуальных и информативных данных сможет стать дополнительным и важным источником при изучении спорных объектов из других фотографических коллекций и подтвердить или оспорить их историческую принадлежность.

Ключевые слова: Робийяр, соленая печать, альбуминовый отпечаток, альбуминизированная соль, неразрушающие методы.

РЕСТАВРАЦИЯ И КОНСЕРВАЦИЯ

Подгорная Н. И., Трепова Е. С., Волгушкина Н. С. Закрепление штемпельной краски циклододеканом. Особенности, проблемы, пути решения

Представлены результаты закрепления циклододеканом различной штемпельной краски, нанесенной на бумагу трех видов. Проанализированы вероятные причины отрицательного результата. Предложен комплекс исследований, по результатам которых можно будет разработать методические рекомендации для практического применения данного фиксатива именно для штемпельной краски, т. к. этот материал записи информации до недавнего времени широко применялся в библиотечной практике. В процессе реставрации документов сохранение таких помет очень важно.

Ключевые слова: циклододекан, фиксативы, реставрация, сохранность, водная обработка, материал записи информации.

Элиазян Г. А. Проблемы развития реставрации в Армении и пути их комплексного решения

В статье рассмотрены вопросы сохранности памятников мировой культуры, являющиеся в наше время весьма актуальными. Проблема сохранности национального наследия особенно остра в Армении, стране с древней культурой, с многочисленными артефактами, требующими изучения и сохранения. Пути решения проблем реставрации многогранны и требуют консолидации всех специалистов, занимающихся консервацией и реставрацией памятников культуры. С этой целью в Армении в 2023 г. была создана

Ассоциация реставраторов Армении (АРА), задачей которой является содействие развитию профессиональной деятельности специалистов-реставраторов, повышению уровня их правовой и социальной защищенности, созданию научно-технической базы в профильных учреждениях. В качестве первых шагов в популяризации деятельности специалистов-реставраторов АРА организовала выставку «Опережая время. Реставрация в Армении». Ее главной целью было показать важность научной реставрации в современном обществе, заключающейся в профессиональном грамотном подходе к консервации памятников культуры, обеспечивающем их дальнейшее существование без разрушений и передачу памяти прошлого потомкам. Сейчас Ассоциация включает в свою деятельность содействие работам реставраторов рукописного наследия в разработке малого производства реставрационной бумаги.

Ключевые слова: реставрация, консервация, ассоциация, выставка, реставрационная бумага, рукописи, памятники культуры.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ

Неретин О.П. Фотографические товары как объект правовой охраны в качестве промышленных образцов

Статья посвящена истории правовой охраны промышленных образцов в СССР и Российской Федерации в соответствии с законодательством в этой области. Показаны особенности публикации сведений о зарегистрированных промышленных образцах. Приводятся статистические данные по поступлению в Роспатент заявок на промышленные образцы, в том числе на фотографические товары, срокам их рассмотрения, количеству действующих охраняемых документов, поданных по национальной, международной и евразийской процедурам. Указаны нормативные и информационные ресурсы, которые могут быть полезны при подготовке заявки на промышленный образец. Приведены изображения фотографических товаров, на которые в разные годы были выданы охраняемые документы на промышленные образцы.

Ключевые слова: интеллектуальная собственность, фотографические товары, промышленный образец, государственная регистрация, Роспатент, ФИПС, Международная классификация промышленных образцов, электронная подача заявки, предрегистрационная оппозиция.

ФОТОДОКУМЕНТ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Кюнг П. А. Сохранение цифрового наследия: особенности работы архивов с электронными архивными документами

В статье анализируются проблемы долговременного хранения электронных документов. Автор выделяет проблемы, связанные с технологическими особенностями создания, обращения и хранения электронных документов в архивах организаций, государственных и муниципальных архивах; с терминологией в области электронных документов, возможными подходами к обеспечению аутентичности и воспроизводимости электронных документов на протяжении архивного хранения.

В качестве основных проблем, которые необходимо решить в рамках развития теории, методики и практики хранения электронных документов, автор выделяет: проблему форматов файлов, проблему носителей, проблему интерпретации содержимого. Автор приходит к выводу о невозможности однозначного и окончательного решения этих вопросов. Основные причины: отсутствие достаточной и верифицированной практики хранения электронных

документов, непрерывная смена технологий и подходов к их созданию, препятствующая своевременной разработке качественной методологии. Автор также рассматривает современную нормативную базу создания, обращения и хранения электронных документов в архивах организаций, государственных и муниципальных архивах, анализирует направления ее развития. Применительно к общим проблемам хранения файлов электронных документов рассматриваются вопросы создания и хранения электронных копий аналоговых документов в государственных и муниципальных архивах. Представляются последние разработки Всероссийского научно-исследовательского института документоведения и архивного дела в этой области. Кроме того, анализируются некоторые перспективы развития дисциплин, связанных с обеспечением хранения и использования электронных документов.

Ключевые слова: архив, документ, электронный документ, обеспечение сохранности электронных документов, цифровое наследие, электронная копия документа, ВНИИДАД.

Гареев В. М., Гареев М. В., Корнышев Н. П., Серебряков Д. А. Видеоспектральные компараторы для исследования документов: состояние и перспективы

В статье рассматриваются состояние и перспективы разработки технических средств для исследования документов — видеоспектральных компараторов. Приводится краткий ретроспективный анализ, отмечены ведущие производители и разработчики видеоспектральных компараторов и подробно представлены технические характеристики данного вида техники на сегодняшний день. На основе анализа намечены общие тенденции и ожидаемые перспективы. Приводятся иллюстрации внешнего вида последних поколений видеоспектральных компараторов от зарубежных фирм Foster + Freeman, Projectina, «Регула», а также их отечественных аналогов от ЗАО «ЭВС» и ООО «Вилдис». Отмечено деление аппаратуры на системы для экспресс-контроля документов и системы для углубленных исследований, которые отличаются большим набором сервисных функций по обработке изображений, автоматизации процесса исследований и управления режимами работы, что решается путем разработки специализированного программного обеспечения. Усовершенствование технических характеристик, в частности разрешающей способности и контрастной чувствительности, связано со значительным улучшением параметров цифровых видеокамер. Среди перспективных направлений развития видеоспектральных компараторов — совершенствование метода гиперспектральной визуализации и расширение диапазона спектральной чувствительности в более коротковолновую и в более длинноволновую область спектра, а также дальнейшее повышение разрешающей способности аппаратуры и ее контрастной чувствительности.

Ключевые слова: телевидение, телевизионная визуализация, мультиспектральные и гиперспектральные изображения, видеоспектральные компараторы.

РЕЦЕНЗИИ. ОБЗОРЫ. ИКОНОГРАФИЯ

Бархатова Е. В. Ольга Аверьянова. Фотография / Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию (рецензия на книгу: Аверьянова О. Н. Фотография / Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию. М.: Бомбора, 2022. 416 с.)

В рецензии анализируется книга О. Н. Аверьяновой «Фотография / Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию» — сложный и оригинальный текст, построенный на

сопоставлении западноевропейских произведений живописи и фотографии. В исследовании, являющемся ярким примером убедительного профессионального раскрытия сложных тем, приведены две параллельные хронологические таблицы с обозначением наиболее важных открытий в области фотографии в разных странах и основных течений мировой живописи. Книга О. Н. Аверьяновой будет интересна специалистам и широкому читателю, изучающему сложные проблемы культурологии, истории искусства и медиа-арта.

Ключевые слова: фотография XIX века, западноевропейская живопись и фотография, светопись.

Калашникова Н. М. «Свежий дождь знания»: визуальные образы 1860-х годов в альбоме «Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года»

Статья посвящена рецензированию альбома, впервые представляющего историю создания и экспонирования фотографического раздела на Всероссийской этнографической выставке 1867 года. Отмечена систематизация фотографий по народам в определенном порядке, приведены редкие сведения, установлено авторство снимков.

Ключевые слова: фотография, образ, народ, этнографическая выставка.

Толмачева Е. Б., Станулевич Н. А. Этнографические и антропологические фотодокументы и изобразительные материалы в контексте освоения культурного пространства

Статья посвящена заседанию научной секции «Этнографические и антропологические фотодокументы и изобразительные материалы в контексте освоения культурного пространства. Развитие визуальных исследований в России начала XXI века» в рамках XV Конгресса антропологов и этнологов России.

Представители архивов, музеев и научных учреждений рассмотрели основные принципы создания экспонатов для Всероссийской этнографической выставки 1867 года, методы работы, применяемые современными фотографиями, рассказали о статусе изобразительных материалов как источников, роли фотографа-собираателя в процессе изучения документов, о важности текстового сопровождения и применения практик из смежных дисциплин.

Создаваемые музеями сто лет назад инструкции для авторов регламентировали их взаимоотношения, формировали научную фотографию. Антропологическую и этнофотографию характеризует специальная подготовка по изучению темы, планирование сюжетов с учетом взаимодействия с респондентами, наличие аннотаций и описаний к материалам и их научное сопровождение. Перечисленные

характеристики не всегда присущи документам, хранящимся в архивах и музеях России, поэтому процесс обнародования информации о коллекциях не должен прекращаться. При параллельном изучении дополнительных методов работы с источниками по возможности необходимо учитывать роль создателя визуальных материалов. Групповые портреты могут быть проанализированы через практики позирования, освещенности объектов съемки, применения ретуши и кадрирования.

Рассмотренные на заседании научной секции вопросы очерчивают границы методики специализированных источниковедческих исследований. Акцент на личности фотографа или художника, его биографии, формулировка актуального состояния этнографических коллекций стимулируют нас к созданию систем описания материалов.

Ключевые слова: этнография, антропология, фотография, графика, живопись, экспедиция, источник, конференция.

Есаян М. А. Лики памяти. Новейшие технологии сохранения и восстановления рукописного и печатного наследия

Статья посвящена проведению XII международного семинара «Лики памяти. Новейшие технологии сохранения и восстановления рукописного и печатного наследия», основная задача которого — повышение квалификации реставраторов и хранителей музейных, библиотечных и архивных фондов. Он будет полезен для молодых специалистов, интересующихся проблемами сохранения и восстановления рукописных и печатных источников, новациями в практике применения систем охраны и методов реставрации, а также для всех желающих повысить уровень теоретических и практических знаний.

Ключевые слова: древние армянские рукописи, печатные памятники, реставрация, *Матенадаран*.

Юшкевич Е. С., Ишкиняева Н. Е., Гаврикова Е. С. Как музею фотографии стать «видимым»: опыт работы РОСФОТО с аудиторией с нетипичным уровнем зрения

Статья посвящена совместной работе Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО и Передвижной лаборатории любительского тифлокомментирования по вовлечению аудитории с нетипичным уровнем зрения в изучение работ современных художников. Описаны разные технологии: использование тактильных моделей, увеличенных копий и перепостановки, тифлокомментирование, проведение мастер-класса по вышивке по репродукциям старых снимков, применение горизонтальных форм взаимодействия.

Ключевые слова: тифлокомментарий, нетипичный уровень зрения, перепостановка, тактильный макет.

SUMMARIES

HISTORY AND THEORY OF PHOTOGRAPHY

Khachmanukyan Marina. Excerpts of the History of the Yerevan Photography of the Late 19th — Early 20th Centuries

The article explores the formation and development of photography in Yerevan. The subject has been little studied to date, as there is not enough data available on it. An invaluable source of information on the first Yerevan-based photographers and photo studios is the pre-revolutionary newspaper *Erivan Advertisements*. The earliest reference on photography in it dates to 1883: in one of the published advertisements it is reported that a photo studio *Dadianz Photography* was opened on March 26, 1883, not far from *Nadezhda* hotel. The creative potential, talent and skills of the pioneer Yerevan photographers compared well with those of their European contemporaries. Among the notable Yerevan photographers of the late 19th — early 20th centuries were O. Kurkchianz, T. Peshtmaldjianz, K. Tariverdianz, M. Dadianz, A. Ter-Aristakesian, G. Melik-Agamalian, K. Rubiniantz. Those artists are considered the founders of the modern Armenian photography. They made quick progress in learning new technologies and soon became significant figures in rapidly developing photographic industry. Many of them were gold and silver award winners of various international photo exhibitions, the fact which confirmed their superior skill and prowess. Two renowned Armenian photographers, K. Tariverdianz from Yerevan and Antoine Sevryugin (Serunian), the court photographer of the Iranian Qajar dynasty, had the honor to win the gold prizes twice at the important international photo exhibitions. Tariverdianz received his first gold award in 1909 in Rotterdam, and the second one in 1910 in Rome at the International Industrial Photo Exhibition. The photographer used to print the images of the gold medals on the mounts of his photographs.

As time passed a number of new photo studios were opened in Yerevan, and after the establishment of the Soviet power in the region the studios eventually merged to form a consumer service photo center, which was run according to the principles of the central planning system, typical for the Soviet age. A new generation of photographers was formed in Yerevan; many of them were of Armenian origin.

Keywords: photo studio, photography, art, portrait, report, genre, skilled artist, picture, Yerevan photographers.

Bronnikova Evgeniya. Photographers among the Clergymen of the Arkhangelsk Province

The article is dedicated to the clergymen of the Arkhangelsk province who along with performing their church duties used to practice photography. The paper examines the photographs taken at the local monasteries and parishes. While travelling around the European North regions or staying at their parishes some of the priests used to take pictures of architectural landmarks, sacred artifacts and everyday life of the local residents.

Being enthusiasts and devotees of their work, they did their best to preserve the culture and traditions of the Russian North. Many priests were the members of various educational societies. Before the revolution of 1917, one of the important collections of photographs by the local clergymen was kept at the Arkhangelsk Eparchial Archives.

The Arkhangelsk Society for the Russian North Studies was founded in 1908. Its mission was to provide a comprehensive study of the region, the culture of its indigenous peoples and their way of life. The society owned a library, and used to organize a variety of exhibitions and contests, and even founded a museum. Among the members of the society were some of the local priests.

The photographs from the collections of the Eparchial Archives and the Society have been preserved at the Arkhangelsk Museum of Local Lore and at the State Archive of the Arkhangelsk region. They managed to establish the provenance of the photo works, reveal the history of their creation and acquisition by the first owners. Some copies of the original photographs created by the priests could be found at the Moscow-based archives. Unfortunately, it is not always possible to identify the name of the photographers, because the majority of these amateur pictures have no letterheads. Today, these photographs taken by the clergymen in the second half of the 19th — early 20th centuries are a valuable illustrative and documentary source. These images have proved helpful in performing restoration works, historical research, and attribution of objects.

Keywords: Arkhangelsk province, photography, original picture, clergyman, repressions.

Lavrenchuk Svetlana. The Professional Journey of Ballerina Nina Timofeeva in the Photographs from the Collections of the Russian State Archives and Museums

The article analyses the photographs of Nina Timofeeva (1935–2014), a celebrated Soviet ballerina of the second half of the 20th century, People's Artist of the USSR, which are kept at the state archives and museums of Russia. The pictures depict the dancer starring in fifteen ballet performances at the Leningrad State Choreographic Institute, the Kirov and the Bolshoi Theaters. These photographs adequately cover all stages of her successful long-lasting career as well as the history of the Soviet ballet of that age and the history of the ballet photography development.

Keywords: Timofeeva, the Bolshoi Theater ballerina, collections of photographs, ballet photography, professional journey.

Murtuzova Kamilla. Vasily Shumkov, the Chronicler of the Far North: Photographs from the Collection of the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO

The current article presents an art review of the collection of photographs by Vasiliy Shumkov, which was acquired by the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO in 2023. The collection dates to 1970–1990s, the period which Shumkov, being an accomplished photographer at the time, spent at the Far North. The study of the original pictures from different photo series provides an opportunity to follow the artist's creative endeavors and learn about the formation of the key subjects of his oeuvre united by a variety of artistic devices and methods introduced by the photographer. The majority of the featured materials are published for the first time ever.

Keywords: ROSPHOTO, Vasily Shumkov, history of Russian photography, documentary and event photography, photographs of the Far North, 1970–1990s photographs.

Tereshchenko Tatiana. "The People I Photographed Are Not Primitive. The Primitive People Are in New York": Irving Penn's Ethnographic Photos

Irving Penn (1917–2009) spent the major part of his life collaborating with *Vogue* magazine in America. Among his works for the magazine created in a variety of genres are eight series of ethnographic photographs, the first of which were taken in 1948 in Cusco (Peru). Penn turned to that genre again in the middle of 1960s — early 1970s: at that time he photographed the inhabitants of Crete, Spanish Gypsies, the natives of Africa, Nepal, New Guinea and Morocco. These pictures can have very diverse interpretations and connotations. Being published in *Vogue* in color, they were often supplemented with landscape photographs and small texts which provided information about the culture of the represented peoples, their clothes and ways of decorating the human body and (or) also covered the story of the photo shootings. These sets of photos mostly attract attention due to the unusual appearance, decorations and clothes of the depicted characters. When placed on the magazine page in a certain way, the pictures become an integral part of it and are largely considered the elements of graphic design.

Published in black-and-white variants in albums one picture per page or on websites these photographs emphasize universal human traits of the characters rather than their personal features. Using seemingly simple means and methods (plain background, minimum of details, masterful light setting, ability to create an expressive composition by means of poses and gestures of the characters) Penn managed to reach deep into psychological characteristics of the models and provide a huge variety of their portraits' interpretations.

Keywords: Irving Penn, *Vogue*, photography, ethnography, ethnographic photography, portrait.

Gernet Nikolay, Abramovsky Vasily. The Photographic Heritage of Nikolai Pinegin — a Member of the First Russian Scientific Expedition to the North Pole Led by Georgy Sedov in 1912–1914

The study of the history of Arctic exploration and development cannot be carried out without using a wide range of sources, including the photographic ones. In the early 20th century a Russian expedition led by Georgy Sedov made an attempt to reach the North Pole. Among its participants was Nikolai Pinegin, photographer and artist, who contributed a lot to the creation of a comprehensive collection of unique materials, including color transparencies, which are nowadays kept at the Northern Maritime Museum in Arkhangelsk. In total, during the expedition they took several hundred photographs, and even filmed a documentary, which now makes it possible to conduct a complex study of the expedition. The very fact of extensive photographic documentation of the expedition's activities provides a unique content that is currently being investigated.

Keywords: the Arctic, expeditions, Sedov, photographs, the North Pole, Pinegin, transparencies, legacy.

Aktanko Natalia. Collection of Glass Negatives by Andrey Bodisko from the Nikolai Grodekov Khabarovsk Regional Museum

The Nikolai Grodekov Khabarovsk Regional Museum was founded in 1894. The museum's photo negative collection consists of two parts: film (black-and-white and color) negatives and glass negatives. The selection of glass negatives contains 285 pieces of the main collection and 198 pieces of auxiliary scientific collection, 483 items in total. The glass plates depict cities and towns of the Russian Far East and its residents of different social classes and ranks, important events in the

regional economic, social and political life of the late 19th — early 20th centuries. Eight photo selections totaling 87 items are a part of the collection of Andrey Bodisko (1863–1922), a colonel, an official for special missions for the Amur Governor-General Nikolai Gondatti, an amateur photographer and the author of the book *Life Stories of Khabarovsk*. Among Bodisko's works are the photographs depicting the pavilions of the 1913 Amur Exhibition (35 items), the art pieces of the museum's exposition, the students of the Bikin station school, the ice drift on the Amur River, the towns and villages of the Amur Region. The pictures taken by Bodisko were used in the new edition of his book about Khabarovsk. One of the exhibitions at the Khabarovsk Regional Museum was titled *The First Blogger of the Amur Region* and was dedicated to Andrey Bodisko.

Keywords: glass negatives, Andrey Bodisko, eight collections, Khabarovsk, the Amur Region, authentic image.

Dunaeva Anna. Overview of the Photographic Collection of the sculptor Nikolai Andreev from the Collection of N. Pomerantsev (from the Archive of the Igor Grabar Art Conservation Center)

The paper presents an overview of the newly discovered collection of photographic documents owned by the sculptor Nikolai Andreev (1873–1932), which has been kept in the archive of the Igor Grabar Art Conservation Center since 1986. The unique photo selection was studied and attributed in 2019 during the examination of the archival documents from the personal collection of N. Pomerantsev. All the materials are being introduced into scientific circulation for the first time. The photo collection contains 234 items, including glass and film negatives, black-and-white stereo-pairs, color transparencies on autochrome plates and photographic plate boxes. The major part of the collection consists of stereo-pairs, which can be dated to 1909–1910. These are mainly family photographs and various staged shots featuring nude models against nature background, created at the Volnyanka estate near Torzhok, as well as the portraits of relatives, friends of Nikolai Andreev and his wife M. Gortynskaya. The collection includes a series of photographs taken in the courtyard of the sculptor's workshop in Moscow. The collection also features a small selection of negatives dated to 1920–1932 which depict the sculptural works by Nikolai Andreev. While studying the author's inscriptions on the boxes and on the written archival documents kept at the Manuscripts Department of the State Tretyakov Gallery, they have managed to establish the time and venues of the photo sessions, as well as the majority of the names of the characters depicted in the photographs. The selection of Andreev's photographic materials from the collection of N. Pomerantsev is truly unique. A particular highlight of the selection of the color transparencies on autochrome plates is a photo portrait of Nikolai Andreev created in the early 1910s.

Keywords: photographic documents of Nikolai Andreev, personal collection of N. Pomerantsev, black-and-white negatives, color transparencies, autochrome plates, stereo-pairs, Volnyanka estate, M. Gortynskaya.

Kozlova Maiya. The Collection of Photographs of Vasily Druzhinin from the Scientific Library of the Russian Academy of Arts

The article describes the selection of photographs of the Ural region, which became a part of the photographic collection of the Scientific Library of the Russian Academy of Arts in 2019–2020. While studying the acquired photo documents they have managed to partly establish the dates of shootings, names of the objects, sites and localities, and to identify some of the characters depicted in the photographs. The description and partial attribution of the collection contributes a lot to the

further study of life and scientific activities of Russian historian Vasily Druzhinin, adding to the already identified items from his collection (books, manuscripts, negatives) a range of new documentary materials — his family photographs, as well as the pictures of the localities connected with his stay in the Ural region. All the presented materials are published for the first time ever.

Keywords: Library of the Academy of Arts, Vasily Druzhinin, the Druzhinins, Russian photography, Ural, Kyshtym, biography materials, industry and railways.

Solovei Maria. On the Dome of the Reichstag: Unique Photographs of Berlin from the Archive of the Radchenko Family, kept at the Museum of the Vedenev National Research Institute of Hydraulic Engineering

The article examines the phenomenon of personal or nonofficial documentary photography of the World War II period at the Eastern Front, namely during the final stage of the Berlin strategic offensive operation.

Keywords: historical photography, documentary photography, photo document, World War II, Eastern Front, the capture of the Reichstag, the battle of Berlin.

VISUAL CULTURE RESEARCH METHODOLOGY

Gruntov Sergey. In the Presence of Relatives: Photography and Culture of Remembrance in the Belarusian Society in the 20th Century

The current article is based on the study of the Belarusian culture and explores the connections between photography and the culture of remembrance. Photography is viewed in the context of the communicative memory of three or four generations of one family, for whom it is an important mediator and coordinator of memories about the people and events in the past. Therefore, along with the study of photographic collections of the Belarusian museums and private collectors, while writing the article the author relied on his own anthropological field research as an important source of information. To analyze the connection between photography and memory, the author uses the concept of “presence” and “production of presence,” which helps to obtain an analytical picture of photography functioning as a mediator and coordinator of memory. The specified themes are covered through the example of three topical units: pictures in rural interiors, photographs on tombstones and funeral photography. In each case it can be traced how well photography integrates into the conservative structures and practices of the Belarusian folk culture. Portraits in rural interiors help a large family to symbolically get together and form a specific memory space, which at the same time becomes a communicative space open to the present. Photographs on tombstones first appeared at the Belarusian cemeteries in the 1870s, and by now have become an indispensable element of the majority of tombstones. Tomb photographs harmoniously blended with the structure of tombstones, developing from small portrait medallions to colored and sometimes full-length images of the departed. Tomb photography is a pivotal tool for producing the presence of the deceased loved ones in the course of various funeral practices common in the Belarusian folk culture. It forms the most important communicative focus in the interaction of the living and the dead, both verbal and tactile. The article also explains the significance of funeral photography and through the example of it demonstrates the essential changes occurred in the Belarusians’ culture of remembrance in the second half of the 20th century.

Keywords: photography, interior, cemetery, funeral, family, presence, culture of remembrance, Belarusians.

Esono Alexander. Madonna of the Philippines in the 1870s Photograph from the Collection of ROSPHOTO: Traditions of the Spanish Wooden Sculpture and Replication of Sacred Images

The article examines a 1870s photograph depicting the statue of Virgin Mary from the Philippines as a document stating the spread of Spanish wood carving traditions in the Philippines, and as an art piece included in the list of printed images of the particularly venerated sculptures. The analysis of the picture, created by means of a pioneer technology compared with traditional forms of professional art of 16–19th centuries, makes it possible to reveal the popularity of various phenomena: sacred wooden sculpture, its representation in the graphic art, and photography. This gives an opportunity to establish a proper place in the context of the global art scene for the mentioned photographic work of art which incorporates several complex phenomena.

Keywords: 19th-century photography, 19th-century Philippine sculpture, Spanish wooden Baroque sculpture, religious engravings of the Early Modern period.

ATTRIBUTION AND EXPERTISE

Kaputkina Svetlana, Starilova Lyudmila, Vasilieva Anna, Grigorieva Irina, Stepanova Anna, Aseeva Anna, Povolotskaya Anastasia. Gold Mizunotype. Analysis of a Rare and Unique Piece of the Japanese Photographic Art of the Late 19th Century

In late 2022 the art objects from the archive of the Russian Union of Photo Artists were transferred to the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO for permanent storage. Among them was a unique wooden panel with three children’s portraits created in a rare photographic technique using gold.

In the course of the art and historical analysis and thorough scientific examination they have managed to specify the biography of the maker, Sashichi Ogawa, the date of the portraits’ creation (from 1896 to 1899) as well as some details concerning the technological method applied.

There is scarce information available about the life of the photo studio’s owner, who produced the artifact. It is known that Sashichi Ogawa was a professional photographer who worked in Yokohama from 1873 to 1909, and was married to the daughter of the famous Japanese photographer Kusakabe Kimbei.

Although there is not enough data in available written sources to establish the identities of the persons portrayed, it is fair to assume that the Japan-made panel with portraits belonged to our compatriots who lived in Yokohama at the turn of the century, and was later brought to Russia.

During the scientific examination, namely optical microscopy, X-ray fluorescence analysis, infrared spectroscopy and wood anatomy testing, it was determined that the image was created in a rare and unique gold mizunotype technique. As part of the artifact attribution, they have identified the type of wood of the panel as *Chamaecyparis obtusa*, also called Japanese cypress or hinoki.

It is worth noting, that the prints created using this complex and uncommon technique, combining the traditions of Western photography of 1860–1880s and the ancient Japanese technology of *maki-e*, are very rarely met in museum and private collections. Therefore, the opportunity to learn more about the history of the creation of this one-of-a-kind art piece kept at ROSPHOTO is a great piece of luck for both curators and researchers.

Keywords: mizunotype, Hanbei Mizuno, gold, hinoki, XRF, IR microscopy.

Ikhsanov Anton, Shevelchinskaya Svetlana. The Mystery of Photographer Orden (Hordet): History of the Famous Collection of Photographs Depicting the Late 19th — Early 20th-Centuries Central Asia

The article describes and studies the important collection of photographs for a long period of time attributed to the French traveler and photographer known as Orden or Hordet. At present one can name over one thousand photographs of his authorship kept at the major Russian museums, archives and libraries. The presented photo collection covers a wide range of geographical regions and localities: Central Asia (Fergana, Semirechye and Transcaspian provinces, Bukhara, Khiva, Samarkand, Kokand, Verny, Tashkent), the Caucasus, Crimea, Eastern Turkestan, Persia, Turkey, Russia, Bessarabia, Little Russia. The pictures represent all photographic genres and techniques: architecture, landscape, ethnographic and portrait photography (studio and outdoor shooting), genre scenes, theme photo collages. The current collection dates to ca. 1884–1894. The photographs which are usually signed in Cyrillic print “Ф. ОрдэН” are quite popular among the Orientalist scholars, historians, ethnographers and art critics. These signed photographs are regularly exhibited and published, being considered the works of established authorship. However, the thorough examination of the two of the most comprehensive and accessible collections of Orden’s photographs kept at the Orientalist Archive of the Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences and at the Prints and Photographs Department of the National Library of Russia prompts suggestion that the majority of the pictures are reproductions of the photographs by renowned photographers of the second half of the 19th century, and that there are many mistakes and incorrect information in the inscriptions in the pictures by Orden. Despite this, Orden’s photo collection still remains a unique and one-of-a-kind object and important source of information, a true encyclopedia of the history of the East. Its further study, including the search for new archival documents, detailed cataloging and attribution of photographs provides a good reason to launch a comprehensive inter-museum research project.

Keywords: photographic collection, photo studio, photographs of Central Asia, Orden, photo archive, ethnographic photography, photo album.

Kadikova Irina. A Technological Examination of the Painting *Madonnina*: From a Painting to a Photograph

The article presents the results of a technological examination of the painting *Madonnina*; oil on wood panel, 27.6 x 19.4 cm; signed in the lower left corner: *Roberto Ferruzzi*. Examination of the painting’s surface under a microscope, especially in the areas of the paint layer loss at the corners and edges, revealed that the paint layer was applied over a dense transparent layer of organic material on the ground paper. Such an unusual structure of the painting suggests that it was painted over a photograph that was glued to the wooden base for better preservation. The examination of the samples of the transparent layer using physicochemical methods has confirmed this hypothesis: the method of X-ray microanalysis (EDS) showed the presence of silver (Ag) and chlorine (Cl), the chemical elements usual for the photosensitive layer. The examination by FTIR spectroscopy demonstrated the presence of albumin in its composition, i. e. the photographic image was produced using the albumen process.

The picture was painted by a professional artist who skillfully used the underlying photographic image during the creation of the paint layer, which included lead white, Prussian blue, French ultramarine, red organic pigment, Mars

red, yellow ochre — the pigments that were actively used in painting during the 19th — the first quarter of the 20th century. Dried vegetable oil was identified as a binder. Thus, they have found out that the studied artwork was created in a rather rare technique — it was painted in oils on a photograph.

The analysis of a vast number of sources on the history of the creation of Roberto Ferruzzi’s painting *Madonnina* (1897, oil on canvas) and its further fate allowed the researchers to make an assumption about the reasons for the use of the photograph as a base for the studied painting.

Keywords: Roberto Ferruzzi, *Madonnina*, painting on a photographic base, paint layer, albumen printing process, technological examination, pigments.

Chmyreva Irina. Attribution of the Russian Photographs by Art Historians: Practical Methods of Artwork Analysis (through the Example of the Attribution of the Russian Photographs from the Solander Collection, USA)

The matters of the attribution of the photographic works of the Russian origin, especially the pictures of the early Soviet period are crucial for the creation of the proper time-model of photography development in our country in the first half of the 20th century. The article deals with the issues of cataloging and attribution of the artworks. To solve the problems of the photograph description correctness the author suggests considering the application and functioning of a photographic image in the context of the age of its first publication. The paper provides practical examples of successful art and historical attribution of photographs carried out by Semyon Friedland and Georgy Zelma. The attribution data on the images is connected with the publishing of the Russian photographs from the Solander Collection, USA.

Keywords: history of photography, Russian photography, attribution, cataloging, image functioning, age of publication, Constructivism, early Soviet photo reportage, Semyon Friedland, Georgy Zelma, El Lissitzky, SSSR *Na Stroike* (USSR in Construction), *Ogoniok* (Spark), *Na Stroike MTS i Sovkhozov* (Constructing Machine Tractor Stations and State Farms).

Starilova Lyudmila, Hosid Elena. Studying the Selection of Photographs of the 1900 — Early 1910s by Unknown Photographer Depicting Parts of Architectural Structures (from the Collection of ROSPHOTO)

Studying of the collection brings up important issues concerning the establishment of the authorship, determination of the application and function of the architecture-related photographs. The research process implies the further examination of the featured pictures, which at that stage helps to establish more precisely the date of their creation, the range of the used photographic techniques and evaluate the works as an integral whole, as a unified photo collection. The laboratory studies of paper and light-sensitive layer play an important role at this point. The very methods of such examinations contribute to the determination of the time of creation and period of use of the architectural photo collections in the early 20th century. Through the description of the examination of a certain photo series, the researchers familiarize the readers with the process of a comprehensive analysis, which helps to answer the questions brought about by the need for an attribution at a museum. The studied collection date to 1900 — early 1910s, when the gelatin and collodion processes gained widespread use and the earlier photographic techniques like salt print began to revive as well due to the popularity of the art photography.

Keywords: architectural photography, N. Vasiliev, collodion process, salt print, early photographic techniques.

Solovieva Karina. The Anniversary Project *Images of the Empire as a Unifying History: Collection of Karl Bulla (ROSPHOTO) Covering the Exhibits-to-be of the Ethnography Department of the Russian Museum of Ethnography*

In 2022 the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO became a venue for a joint art project together with the Russian Museum of Ethnography which included the exhibition *Images of the Empire. Photographs at the 1867 National Ethnographic Exhibition* and the album of the same name. Within the frames of the display they showed a slide film *Karl Bulla and the 1902 First Russian Handicraft and Industrial Exhibition* which presented the works by the founder of the famous dynasty of photographers from ROSPHOTO's collection. Only some of the photographs featured in the film were provided with proper annotations (thanks to the inscriptions in the pictures stating the names of the sections). Many of the images had no titles at all, because originally the collection acquired by ROSPHOTO lacked data on the featured pictures, and we can't but agree that it is quite a complicated task for a non-specialist in ethnography to identify this or that subject using only a visual image without any related notes. The study of the materials related to the history of the exhibition confirmed that the collection of Karl Bulla's photographs from ROSPHOTO has a direct relationship to the First International Exhibition of Historic and Modern Costumes, and demonstrated that the collection also widely covers the unique exhibition which took place at the Tauride Palace in 1902–1903.

Keywords: Ethnographic photography, Karl Bulla, First International Exhibition of Historic and Modern Costumes, Russian Museum of Ethnography.

Aseeva Anna, Povolotskaya Anastasia, Borisov Evgeny, Kaputkina Svetlana, Grigorieva Irina, Mandrykina Anastasia, Tereshchenko Elena, Yatsishina Ekaterina. Attribution of Albumenized Prints on Salted Paper and Albumen Photographs through the Example of the Works by Hippolyte Robillard

The paper studies the series of works by Hippolyte Robillard, a renowned portrait photographer of the mid-19th century from a private collection and from the collection of ROSPHOTO. The examination is aimed at establishing the works' photographic technique, which in this case is disputable. The research project has been carried out in cooperation with the Kurchatov Institute National Research Center. Hippolyte Robillard was known as an experimental photographer. The matter of photographic techniques and methods of toning applied by Robillard still remains unclear and requires a profound and thorough study. According to the literary sources, the artist preferred the salt print process for the creation of photo portraits. The salt print was a popular method up to 1860s and for some time was used alongside the albumen process. During that period those photo processes included numerous variants of usage and therefore the produced photographs could look very much alike. Thus it may prove difficult to distinguish the salt prints from the albumen photographs. Nowadays technical and technological examination by means of scientific methods also leaves the matter of exact establishment of the techniques used by Hippolyte Robillard unsettled. It is also difficult to interpret the results of examination due to the fact that the albumenized salt and albumen photographs consist of the same elements (paper, silver, albumen). In the course of the production of an albumenized salt photograph some silver particles could migrate from paper fiber to the albumen coating which significantly complicates the identification process. Therefore the non-destructive methods currently can't allow establishing the clear criteria of the identification

of the mentioned photographic techniques. In order to draw more exact and accurate conclusions on the technological characteristics of the photographs by Hippolyte Robillard, one should examine a wider range of his works. The collected data base can become an important auxiliary source for studying disputable objects from other photographic collections so that to confirm or challenge their historical origin.

Keywords: Robillard, salt print, albumen photograph, albumenized salt, non-destructive methods.

RESTORATION AND CONSERVATION

Podgornaya Natalia, Trepova Ekaterina, Volgushkina Natalia. Fixing of Stamping Ink with Cyclododecane: Characteristics, Problems, Solutions

The article describes the results of fixing of various stamping inks applied on paper of three types with cyclododecane. They have analyzed the possible reasons of negative results and put forward an idea of launching a set of studies aimed at developing guidelines for the practical use of this fixative for the stamp ink in particular, since this information recording material was widely used in the library practice until recently. The preservation of such marks is very important during the document restoration process.

Keywords: cyclododecane, fixatives, restoration, preservation, water treatment, information recording material.

Eliazyan Gayane. The Problems of Restoration Development in Armenia and their Comprehensive Solutions

The issues of preservation of world culture monuments are especially relevant in the context of the current historical situation. The problems of preserving the national heritage are exceptionally pressing in Armenia, one of the oldest cultures in the world with numerous artifacts that require care and research. Solutions to the problems in the field of restoration are versatile and require the consolidation of all specialists involved in the conservation and restoration of cultural heritage.

For this purpose, the Association of Restorers of Armenia was established in 2023, which aims at promoting the development of professional activities of restorers, increasing the level of their legal and social protection, and creating of science and technology infrastructure in specialized institutions. As a first step in popularizing the activities of restorers ARA has organized the exhibition *Facing the Past for the Future: Restoration in Armenia*. The main objective of the exhibition was to show the importance of scientific restoration in modern society, which involves a professional and competent approach to conservation of cultural heritage ensuring the cultural monuments' continued existence without the risk of destruction, and passing on the memory of the past to the future generations.

Currently the Association provides assistance to restorers of written heritage in the development of a small-scale production of restoration paper.

Keywords: restoration, conservation, association, exhibition, restoration paper, manuscripts, cultural monuments.

INTELLECTUAL PROPERTY

Neretin Oleg. Photographic Goods as Objects of Legal Protection as Industrial Designs

The article gives an account of the history of legal protection of industrial designs in the USSR and the Russian Federation in accordance with the laws and regulations in this field. The paper covers the special aspects of data publication on the registered industrial designs, provides statistical

data on industrial design applications filed with Rospatent, including photographic goods, time limits for their consideration, number of valid titles of protection filed under national, international and Eurasian procedures. The article also specifies a number of regulatory and information resources that may be useful in industrial design application preparation and demonstrates the images of photographic goods which over the years were granted protection as industrial designs.

Keywords: intellectual property, photographic goods, industrial design, state registration, Rospatent, FIPS, International Classification for Industrial Designs, electronic application filing, pre-registration opposition.

PHOTOGRAPHIC DOCUMENT AND MODERN TECHNOLOGIES

Kyung Pavel. Preservation of Digital Heritage: Operational Aspects of Storing of Digital Archival Documents at the Archives

The article analyzes the issues of the long-term storage of electronic documents. The author highlights the matters connected with the technological characteristics of the creation, circulation and storage of electronic documents in the archives of various institutions, and the state and municipal archives; with terminology in the field of electronic documents, possible approaches to ensuring the authenticity and reproducibility of electronic documents during the archival storage period.

Among the main problems that need to be solved within the development of the theory, methodology and practice of electronic documents storing are the matters of file formats, data mediums and content interpretation. The author has come to the conclusion that there is no unique and definitive solution of these issues. The main reasons for this are the lack of sufficient and verified practice of electronic documents preservation, the continuous change of technologies and approaches to their creation that hinder the timely development of a proper methodology.

The author also studies the modern regulatory framework for the creation, circulation and storage of electronic documents in the archives of institutions, state and municipal archives, and analyzes the directions of its development. In relation to the general matters of storing of electronic document files, the paper also considers the issues of creating and storing of digital copies of analog documents at the state and municipal archives. The author presents the latest developments of the National Research Institute of Archives and Records Management analyzes the prospects for the development of the disciplines related to the storage and use of electronic documents.

Keywords: archive, document, electronic document, preservation of electronic documents, digital heritage, digital copy of a document, VNIIDAD.

Gareev Vladimir, Gareev Mikhail, Kornyshev Nikolai, Serebryakov Dmitry. Current State and Prospects of Video Spectral Comparators for Examination of Documents

The article analyzes the current state and prospects of developing of the video spectral comparators, technical devices for document studying. The paper gives a brief retrospective analysis on the matter, specifies the leading manufacturers and developers of the video spectral comparator and provides detailed data on the present technical characteristics of this type of equipment. The paper also provides illustrations of the video spectral comparators latest-generation designs by

the foreign companies Foster + Freeman, Projectina, Regula and by the national manufacturers ZAO EVS and OOO Vildis. The video spectral comparators can be grouped into two categories: the systems for express document control and the systems for in-depth examination, which feature a wide range of service functions for image processing, automation of the examination process and control of operating modes achieved by development of specialized software. The improvement of the devices' technical characteristics namely resolution and contrast sensitivity is connected with the significant performance enhancement of video cameras. The improvement of the hyperspectral imaging method and the expansion of the spectral sensitivity range, both in the shorter-wavelength and longer-wavelength regions of the spectrum, are among the promising trends in the development of video spectral comparators. In addition, there is a tendency to further increase of the equipment's resolution and its contrast sensitivity.

Keywords: television, television visualization, multispectral and hyperspectral images, video spectral comparators.

REVIEWS. REPORTS. ICONOGRAPHY

Barkhatova Elena, Olga Averianova. Photography/Painting — 19th Century. From Plot to Content (Critical Review of the Book Averianova O. N. Photography/Painting — 19th Century. From Plot to Content. M.: Bombora, 2022, 416 p.)

The critical review analyses the book *Photography/Painting — 19th Century. From Plot to Content* by Olga Averianova — a unique and complex piece of writing which compares the West-European painting works and photographs. The study which is a prominent example of a highly professional and convincing exploration of complicated themes, presents two parallel chronological charts featuring the key inventions in photography in different countries and the major art movements in painting. The book by Olga Averianova is intended for the specialists and general readers who are interested in the complex problems of culturology, art history and media art.

Keywords: 19th-century photography, West-European painting and photography, photo art.

Kalashnikova Natalia. "Refreshing Rain of Knowledge": Visual Images of the 1860s in the Album *Images of the Empire. Photographs at the 1867 National Ethnographic Exhibition*

The article presents a critical review of the album which covers for the first time ever the history of the photographic section at the National Ethnographic Exhibition of 1867. In the course of the study the photographs representing characters of different nations have been put in a particular order, little-known facts have been established as well as the authorship of the featured photographs.

Keywords: photography, image, people, ethnographic exhibition.

Tolmacheva Ekaterina, Stanulevich Nadezhda. Ethnographic and Anthropological Photo Documents and Visual Materials in the Cultural Space Development

The article covers the scientific workshop "Ethnographic and anthropological photographic documents and visual materials in the development of cultural space. Development of visual research in Russia in the early 21st century" which took place within the frames of the 15th Congress of Anthropologists and Ethnologists of Russia. The experts

from different museums, archives and scientific institutions discussed the basic principles of creating exhibits for the 1867 National Ethnographic Exhibition, the methods of work of modern photographers, the status of pictorial materials as informational sources, the role of a photographer and collector in the studying of documents, the importance of the accompanying texts and the application of practices from related disciplines. The instructions for photographers created by museums a century ago regulated the relationships between them and formed the principles of scientific photography. Ethnographic photography is characterized by the need of special training in the related subject, plot and respondent communication planning, preparation of scientific comments and descriptions for the materials. The documents which are nowadays kept at the museums and archives of the Russian Federation do not always meet these requirements. Therefore, the process of information gathering and publication should not stop. While simultaneously studying the additional methods of source investigation one should consider where possible the role of the visual content creator. The group portraits could be analyzed through the posing customs, lighting conditions during the shooting, usage of retouch and framing.

The issues discussed at the seminar outline the boundaries of the methodology of the specialized source studies. The emphasis laid on the personality of a photographer or an artist, their biographies, and the description of the current state of ethnographic collections stimulate us to create the systems for describing materials.

Keywords: ethnography, anthropology, photography, graphics, painting, expedition, source, conference.

Esayan Mariam. Faces of Memory. The Newest Technologies in Preservation and Restoration of Handwritten and Printed Materials

The article is dedicated to the 12th International Seminar “Faces of Memory. The Newest Technologies in Preservation and Restoration of Handwritten and Printed Materials.” The mission of the seminar is to provide assistance in further training and professional development to the restorers and curators of various museums, libraries and archives. The seminar is intended for the young professionals who are interested in the matters of preservation and restoration of handwritten and printed materials, innovations in the protection system practices and methods of restoration, and also for those who desire to improve their knowledge of the subject.

Keywords: ancient Armenian manuscripts, restoration, unique printed artifacts, Matenadaran.

Yushkevich Ekaterina, Ishkinyaeva Nadezhda, Gavrikova Elizaveta. How a Photo Museum Can Become “Visible”: ROSPHOTO’s Experience of Cooperation with People with Visual Impairments

The article covers the collaborative efforts of the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO and the Mobile Laboratory of Nonprofessional Audio Description aimed at motivating the people with visual impairments to study the artworks by modern artists. The paper describes a variety of accommodations which include the use of tactile models, enlarged copies of artworks, photo scene reenactment, audio description, workshops on embroidery after the reproductions of old photographs, employment of horizontal principles.

Keywords: audio description, visual impairments, photo scene reenactment, tactile model.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамовский Василий Николаевич — заведующий отделом научно-исследовательской и просветительной работы, Северный морской музей, Россия, 163000, Архангельск, наб. Северной Двины, 80; basilabram@mail.ru

Актанко Наталья Иннокентьевна — хранитель музейных ценностей отдела фотодокументов, Хабаровский краевой музей имени Н. И. Гродекова, Россия, 680000, город Хабаровск, ул. Шевченко, 11; nata.aktanko50@mail.ru

Асеева Анна Владимировна — ведущий реставратор, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; aseevaann@yandex.ru

Бархатова Елена Валентиновна — искусствовед, историк фотографии, кандидат искусствоведения, специалист отдела хранения, изучения, популяризации предметов музейного фонда, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; barhatova.elena@list.ru

Борисов Евгений Вадимович — кандидат физико-математических наук, Санкт-Петербургский Государственный Университет, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; специалист ресурсного центра «Оптические и лазерные методы исследования вещества»

Научного парка, Санкт-Петербургский Государственный Университет; лаборант Отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; himlab@rosphoto.org

Бронникова Евгения Петровна — независимый исследователь, Россия; shusha1.bronnikova@yandex.ru

Васильева Анна Алексеевна — кандидат химических наук, ассистент Института химии, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; ведущий специалист отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; himlab@rosphoto.org

Волгушкина Наталья Степановна — ведущий специалист по обеспечению сохранности документов научно-исследовательской лаборатории Федерального центра консервации библиотечных фондов, Российская национальная библиотека, 191069, Санкт-Петербург, Садовая ул., д. 18; conservation@nlr.ru

Гаврикова Елизавета Сергеевна — эксперт личного опыта инвалидности, независимый исследователь; nau.sprat@mail.ru

Гареев Владимир Михайлович — кандидат технических наук, доцент, заведующий лабораторией «Техническое зрение», Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия, 173003, Великий Новгород, Большая Санкт-Петербургская ул., 46; Vladimir.Gareev@novsu.ru

Гареев Михаил Владимирович — ведущий инженер лаборатории «Техническое зрение», Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия, 173003, Великий Новгород, Большая Санкт-Петербургская ул., 46; mikhail.gareev@novsu.ru

Гернет Николай Сергеевич — фотограф, Национальный парк «Русская Арктика», Россия, 163069, Архангельск, наб. Северной Двины, 36; nixette@mail.ru

Григорьева Ирина Андреевна — старший научный сотрудник отдела научно-технологической экспертизы, Государственный Эрмитаж, Россия 190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34; ведущий специалист отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; himlab@rosphoto.org

Грунтов Сергей Владимирович — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела этнографии, Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, Беларусь, 220072, Минск, ул. Сурганова, 1 /2; szereszew@gmail.com

Дунаева Анна Викторовна — архитектор-реставратор, научный сотрудник музея, Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря, Россия, 105005, Москва, ул. Радио, 17, корп.6; dunaanna@yandex.ru

Есяян Мариам Александровна — координатор семинара «Лики памяти. Новейшие технологии сохранения и восстановления рукописного и печатного наследия», Научно-исследовательский институт древних рукописей имени Месропа Маштоца «Матенадаран», Республика Армения, 0009, Ереван, пр. Маштоца, 53; liki.pamyati@mail.ru

Ихсанов Антон Робертович — младший научный сотрудник, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия, 109028, Москва, Покровский бульвар, 11; Институт классического Востока и античности, Россия, 105066, Москва, Старая Басманная ул., 2 1 /4, стр. 1; antonx2301@icloud.com

Ишкиняева Надежда Евгеньевна — художница, независимый исследователь; ishkinyaeva@gmail.com

Кадикова Ирина Фанисовна — заведующая лабораторией физико-химических исследований, Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГОСНИИР), Россия, 107014, Москва, ул. Гастелло, 44/1; kadikovaif@gosniir.ru

Калашникова Наталья Моисеевна — доктор культурологии, профессор, член СХ России, заслуженный деятель науки РФ, заведующая Отделом этнографии Восточной,

Юго-Восточной и Центральной Европы, Российский этнографический музей, Россия, 191186, Инженерная 4/1; ethnonataly@mail.ru

Капуткина Светлана Юрьевна — специалист ресурсного центра «Оптические и лазерные методы исследования вещества», Научный парк Санкт-Петербургского государственного университета, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; ведущий специалист отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; himlab@rosphoto.org

Козлова Майя Юрьевна — искусствовед, научный сотрудник Отдела редких изданий, хранитель фонда фотографий, Научная библиотека Российской академии художеств, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17; maja.akademija@inbox.ru

Корнышев Николай Петрович — доктор технических наук, доцент, профессор кафедры радиосистем, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия, 173003, Великий Новгород, Большая Санкт-Петербургская ул., 46; nikolai.kornishev@novsu.ru

Кюнг Павел Алексеевич — кандидат исторических наук, директор Всероссийского научно-исследовательского института документоведения и архивного дела, Россия, 117393, Москва, ул. Профсоюзная, 82; pkung@yandex.ru

Лавренчук Светлана Юрьевна — независимый исследователь, кандидат психологических наук, Россия, Санкт-Петербург; svet.lavrenchuk@yandex.ru

Мандрыкина Анастасия Викторовна — младший научный сотрудник лаборатории естественно-научных методов в гуманитарных науках, Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт», Россия, 123182, Москва, пл. Академика Курчатова, 1; mandrykina_av@mail.ru

Муртузова Камилла Чингизовна — магистр искусствоведения, хранитель музейных предметов, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; fond@rosphoto.org

Неретин Олег Петрович — доктор экономических наук, директор Федерального государственного бюджетного учреждения «Федеральный институт промышленной собственности» Федеральной службы по интеллектуальной собственности; Россия, Москва, Г-59, ГСП-3, 125993, Бережковская наб., 30, корп.1; fips@rupto.ru

Поволоцкая Анастасия Валерьевна — кандидат физико-математических наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; заместитель директора ресурсного центра «Оптические и лазерные методы исследования вещества», Научный парк Санкт-Петербургского государственного университета; заведующая отделом лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; himlab@rosphoto.org

Подгорная Наталья Ивановна — главный специалист научно-исследовательской лаборатории Федерального центра консервации библиотечных фондов, Российская национальная библиотека, Россия, 191069, Санкт-Петербург, Садовая ул., 18; conservation@nlr.ru

Серебряков Дмитрий Александрович — инженер лаборатории «Техническое зрение», Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия, 173003, Великий Новгород, Большая Санкт-Петербургская ул., 46; s231099@std.novsu.ru

Соловей Мария Александровна — хранитель музейных фондов, АО «Всероссийский научно-исследовательский институт гидротехники имени Б. Е. Веденеева», Россия, 195220, Санкт-Петербург, Гжатская ул., 21; soloveyuma@vniig.ru

Соловьева Карина Юрьевна — заведующая отделом фотографий, хранитель фототеки, Российский этнографический музей, Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4/1; karinasol@yandex.ru

Станулевич Надежда Алексеевна — кандидат исторических наук, научный сотрудник лаборатории музейных технологий, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3; nadstanul@kunstkamera.ru

Старилова Людмила Ивановна — хранитель музейных предметов, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; book@rosphoto.org

Степанова Анна Валентиновна — кандидат биологических наук, ведущий научный сотрудник, Государственный Эрмитаж, 190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34; старший научный сотрудник, Ботанический институт им. В. Л. Комарова РАН, Россия, 197022, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, 2; stepanovabot@mail.ru

Терещенко Елена Юрьевна — кандидат физико-математических наук, ведущий научный сотрудник лаборатории естественно-научных методов в гуманитарных науках, Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт», Россия, 123182, Москва, пл. Академика Курчатова, 1; elenatereschenko@yandex.ru

Терещенко Татьяна Сергеевна — кандидат философских наук, независимый исследователь, Россия, Москва; tatere@yandex.ru

Толмачева Екатерина Борисовна — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник лаборатории музейных технологий, заведующая лабораторией аудиовизуальной антропологии, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3; toek@kunstkamera.ru

Трепова Екатерина Сергеевна — ведущий научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории Федерального центра консервации библиотечных фондов, Российская национальная библиотека, Россия, 191069, Санкт-Петербург, Садовая ул., 18; k.trepova@gmail.com

Хачманукян Марина Грачиковна — доцент, Государственный университет имени В. Я. Брюсова; руководитель Отдела экскурсий и PR, Музей истории города Еревана, Армения, 015, Ереван, ул. Аргишти, 1/1; marinakhach@yahoo.com

Хосид Елена Геннадьевна — старший научный сотрудник лаборатории консервации и реставрации документов, Санкт-Петербургский филиал архива РАН, Россия, 196084, Санкт-Петербург, Киевская ул., 5, строение 9; ведущий специалист отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; lenahosid@gmail.com

Чмырева Ирина Юрьевна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21; irinachmyreva@gmail.com

Шевельчинская Светлана Львовна — художник, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; shevelchinskaya@mail.ru

Элиазян Гаяне Араратовна — кандидат химических наук, заведующая отделом реставрации, Институт древних рукописей им. М. Маштоца (Матенадаран), Армения, 375009, Ереван, пр. Маштоца, 53; elgayane@inbox.ru

Эсоно Александр Флорентинович — кандидат искусствоведения, ведущий специалист по программным мероприятиям, хранитель музейных предметов, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; exp@rosphoto.org

Юшкевич Екатерина Сергеевна — магистр программы «кураторские исследования», специалист по экспозиционной и выставочной деятельности, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; yushkevich.ekaterina@mail.ru

Яцишина Екатерина Борисовна — доктор исторических наук, заместитель директора по научной работе, Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт», Россия, 123182, Москва, пл. Академика Курчатова, 1; yatsishina_eb@nrcki.ru

ABOUT THE AUTHORS

Abramovsky, Vasily — Head of the Research and Educational Department, Northern Maritime Museum, 80 Severnaya Dvina Emb., Arkhangelsk, 163000, Russia; basilabram@mail.ru

Aktanko, Natalia — Curator of Museum Items of the Photo Document Department, Nikolai Grodekov Khabarovsk Regional Museum, 11 Shevchenko Str., Khabarovsk, 680000, Russia; nata.aktanko50@mail.ru

Aseeva, Anna — Leading Restorer, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, Russia; aseevaann@yandex.ru

Barkhatova, Elena — Historian of Art and Photography, Candidate of Art History, Specialist of the Collection Preservation, Research and Popularization Department, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190000, Russia; barhatova.elena@list.ru

Borisov, Evgeny — Candidate of Science in Physics and Mathematics, Specialist of the Resource Center for Optical and Laser Materials Research, Research Park of St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; Laboratory Assistant at the Department of Laboratory and Restoration Research, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190000, Russia; himlab@rosphoto.org

Bronnikova, Evgeniya — Independent Researcher, Russia; shusha1.bronnikova@yandex.ru

Chmyreva, Irina — Candidate of Art History, Leading Research Associate, Research Institute of the Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia; irinachmyreva@gmail.com

Dunaeva, Anna — Architect and Restorer, Museum Research Associate at the Igor Grabar National Art Conservation Center, 17/6 Radio Str., Moscow, 105005, Russia; dunaanna@yandex.ru

Eliazyan, Gayane — Candidate of Chemical Sciences, Head of the Restoration Department, Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts (Matenadaran), 53 Mashtots Av., Yerevan, 375009, Armenia; elgayane@inbox.ru

Esayan, Mariam — Coordinator of the Seminar “Faces of Memory. The Newest Technologies in Preservation and Restoration of Handwritten and Printed Materials,” 53 Mashtots Av., Yerevan, Armenia; liki.pamyati@mail.ru

Esono, Alexander — Candidate of Art History, Leading Specialist of Organizational Policy Events, Museum Collections Curator, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, Russia; exp@rosphoto.org

Gareev, Vladimir — Candidate of Technical Sciences, Associate Professor, Head of “Technical Vision” Laboratory of the Yaroslav the Wise Novgorod State University, 46 off. 201 Bolshaya Sanktpeterburgskaya Str., Veliky Novgorod, 173003, Russia; Vladimir.Gareev@novsu.ru

Gareev Mikhail — Senior Engineer at the “Technical Vision” Laboratory of the Yaroslav the Wise Novgorod State University, 46 off. 201 Bolshaya Sanktpeterburgskaya Str., Veliky Novgorod, 173003, Russia; mikhail.gareev@novsu.ru

Gavrikova, Elizaveta — Independent Researcher, Visually Impaired Person; nau.sprat@mail.ru

Gernet, Nikolay — photographer, “Russian Arctic” National Park, 36 Severnaya Dvina Emb., Arkhangelsk, 163069, Russia; nixette@mail.ru

Grigorieva, Irina — Senior Research Associate, Department of Scientific and Technological Examination of Artworks, State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 190000, Russia; Leading Specialist, Department of Laboratory and Restoration Research, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190000, Russia; himlab@rosphoto.org

Gruntov, Sergey — Candidate of Historical Sciences, Senior Research Associate of the Ethnic Studies Department, Center for the Belarusian Culture, Language and Literature Studies of the Belarus National Academy of Sciences, 1/2 Surhanava Str., Minsk, 220072, Belarus; szereszew@gmail.com

Hosid, Elena — Senior Research Associate, Laboratory for Documents Conservation and Restoration, St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences, 5/9 Kievskaya Str., St. Petersburg, 196084, Russia; Leading Specialist, Department of Laboratory and Restoration Research, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190000, Russia; lenahosid@gmail.com

Ikhsanov, Anton — Junior Research Associate, National Research University Higher School of Economics, 11 Pokrovsky Blvd., Moscow, 109028, Russia; Institute for Oriental and Classical Studies, 2 1/4-1 Staraya Basmannaya Str., Moscow, 105066, Russia; antonx2301@icloud.com

Ishkinyaeva, Nadezhda — Artist, Independent Researcher; ishkinyaeva@gmail.com

Kadikova, Irina — Head of the Laboratory of Physicochemical Research, State Research Institute for Restoration (GOSNIIR), 44/1 Gastello Str., Moscow, 107014, Russia; kadikovaif@gosniir.ru

Kalashnikova, Natalia — Doctor of Culturology, Professor, Member of the Russian Union of Artists, Honored Scientist of the Russian Federation, Head of the Eastern, South-Eastern and Central Europe Ethnography Department, Russian Museum of Ethnography, 4/1 Inzhenernaya Str., St. Petersburg, 191186, Russia; ethnonataly@mail.ru

Kaputkina, Svetlana — Expert at the Resource Center for Optical and Laser Materials Research, Research Park of St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; Leading Specialist, Department of Laboratory and Restoration Research, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190000, Russia; himlab@rosphoto.org

Khachmanukyan, Marina — Associate Professor at the Brusov State University of Languages and Social Sciences; Head of the PR and Excursion Department at the Yerevan History Museum, 1/1 Argishti Str., Yerevan, 015, Armenia; marinakhach@yahoo.com

Kornyshev, Nikolai — Doctor of Technical Sciences, Associate Professor, Professor at the Department of Radio Systems of the Yaroslav the Wise Novgorod State University, 46 off. 201 Bolshaya Sanktpeterburgskaya Str., Veliky Novgorod, 173003, Russia; nikolai.kornishev@novsu.ru

- Kozlova, Maiya — Art Historian, Research Associate of the Rare Editions Department, Photo Collection Curator at the Scientific Library of the Russian Academy of Arts, 17 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; maja.akademija@inbox.ru
- Kyung, Pavel — Candidate of Historical Sciences, Director of the National Research Institute of Archives and Records Management, 82 Profsoyuznaya Str., Moscow, 117393, Russia; pkyng@yandex.ru
- Lavrenchuk, Svetlana — Independent Researcher, Candidate of Psychology, St. Petersburg, Russia; svet.lavrenchuk@yandex.ru
- Mandrykina, Anastasia — Junior Research Associate, Laboratory of Scientific Methods in Humanities, Kurchatov Institute National Research Center, 1 Academician Kurchatov Sq., Moscow, 123182, Russia; mandrykina_av@mail.ru
- Murtuzova, Kamilla — Master of Art History, Collections Curator, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, Russia; fond@rosphoto.org
- Neretin, Oleg — Doctor of Economic Sciences, Director of the Federal Institute of Industrial Property of the Federal Service for Intellectual Property (Rospatent), 30-1 Berezhkovskaya Emb., G-59, GSP-3, Moscow, 125993, Russia; fips@rupto.ru
- Podgornaya, Natalia — Chief Specialist at the Scientific Research Laboratory of the Federal Document Conservation Center, National Library of Russia, 18 Sadovaya Str., St. Petersburg, 191069, Russia; conservation@nlr.ru
- Povolotskaya, Anastasia — Candidate of Science in Physics and Mathematics, Deputy Director of the Resource Center for Optical and Laser Materials Research, Research Park of St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; Head of the Department of Laboratory and Restoration Research, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190000, Russia; himlab@rosphoto.org
- Serebryakov Dmitry — Engineer at the “Technical Vision” Laboratory of the Yaroslav the Wise Novgorod State University, 46 off. 201 Bolshaya Sanktpeterburgskaya Str., Veliky Novgorod, 173003, Russia; s231099@std.novsu.ru
- Shevelchinskaya, Svetlana — Artist, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190000, Russia; shevelchinskaya@mail.ru
- Solovei, Maria — Curator of Museum Collections, Vedenev National Research Institute of Hydraulic Engineering, JSC, 21 Gzhatskaya Str., St. Petersburg, 195220, Russia; solovei@vniig.ru
- Solovieva, Karina — Head of the Photography Department, Photo Collection Curator, Russian Museum of Ethnography, 4/1 Inzhenernaya Str., St. Petersburg, Russia; karinasol@yandex.ru
- Stanulevich, Nadezhda — Candidate of Historical Sciences, Research Associate at the Laboratory of Museum Technologies, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, 3 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; nadstanul@kunstkamera.ru
- Starilova, Lyudmila — Museum Collections Curator, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190000, Russia; book@rosphoto.org
- Stepanova, Anna — Candidate of Biological Sciences, Leading Research Associate, State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 190000, Russia; Senior Research Associate, Komarov Botanical Institute of the Russian Academy of Sciences, 2 Professor Popov Str., St. Petersburg, 197022, Russia; stepanovabot@mail.ru
- Tereshchenko, Elena — Candidate of Science in Physics and Mathematics, Leading Research Associate, Laboratory of Scientific Methods in Humanities, Kurchatov Institute National Research Center, 1 Academician Kurchatov Sq., Moscow, 123182, Russia; elenatereschenko@yandex.ru
- Tereshchenko, Tatiana — Candidate of Philosophy, Independent Researcher, Moscow, Russia; tatere@yandex.ru
- Tolmacheva, Ekaterina — Candidate of Historical Sciences, Senior Research Associate at the Laboratory of Museum Technologies, Head of the Audiovisual Anthropology Laboratory, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, 3 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; toek@kunstkamera.ru
- Trepova, Ekaterina — Leading Research Associate at the Scientific Research Laboratory of the Federal Document Conservation Center, National Library of Russia, 18 Sadovaya Str., St. Petersburg, 191069, Russia; k.trepova@gmail.com
- Vasilieva, Anna — Candidate of Chemical Sciences, Professor Assistant, Institute of Chemistry, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; Leading Specialist, Department of Laboratory and Restoration Research, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190000, Russia; himlab@rosphoto.org
- Volgushkina, Natalia — Leading Document Preservation Specialist at the Scientific Research Laboratory of the Federal Document Conservation Center, National Library of Russia, 18 Sadovaya St., St. Petersburg, 191069, Russia; conservation@nlr.ru
- Yatsishina, Ekaterina — Doctor of Historical Sciences, Deputy Director for Science, Kurchatov Institute National Research Center, 1 Academician Kurchatov Sq., Moscow, 123182, Russia; yatsishina_eb@nrcki.ru
- Yushkevich, Ekaterina — Master of the Curator Research Program, Expert in Exposition and Exhibition Activities, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, Russia; yushkevich.ekaterina@mail.ru

Редакция: РОСФОТО
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., д. 35
Тел./факс (812) 500-70-00; e-mail: office@rosphoto.org



Издательство: Санкт-Петербургская общественная
организация культуры «Санкт-Петербургское общество «А-Я»
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 60
www.ayaorg.ru, office@ayaorg.ru

Подписано в печать 10.11.2023. Формат 210 × 297. Печать офсетная. Тираж 400 экз. Заказ № 3234

Отпечатано ООО «ИПЦ «Маска». Москва, Малая Юшуньская ул., 1, корпус 1